FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Heinrich e Cécile Däniker-Haller – A música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX

Walter Luiz Alves da Silva

Tese de Doutoramento em Musicologia Histórica

Junho, 2015

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica de

Professora Doutora Luísa Cymbron

DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato, Walter Luiz Alves da Silva

_____

Lisboa, ... de ..... de .....

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora, Prof. Doutora Luísa Cymbron

_____

Lisboa, ... de ..... de .....

Se a História não é somente a vida dos soberanos, dos políticos e dos heróis militares, e as memórias e diários utilizados pelos historiadores não são somente as dos reis, dos príncipes, dos estadistas e dos generais, os papéis dos homens [e mulheres] representativos[as] de várias classes sociais constituem contribuição fundamental para a compreenção de uma época.

Américo Jacobina Lacombe

in Cristiano Carlos João Wehrs, *O Rio antigo: pitoresco e musical, memórias e diário*, Rio de Janeiro, s.e., 1980, p. 11.

AGRADECIMENTOS

In memoriam:
Dr. Hans-Ulrich Rübel (1919-2014), Arquivo Familiar FA HCR, Zurique.

Minha orientadora:
Prof. Doutora Luísa Cymbron, Universidade Nova de Lisboa.
Meu coorientador:
Prof. Doutor Hans-Joachim Hinrichsen, Universidade de Zurique.

Meu amigo que me pôs no caminho da musicologia:
Doutor Sérgio Dias, Universidade Federal de Pernambuco.
Meu amigo que mais me ajudou, orientou, consolou, animou, amparou, aconselhou, recomendou, sugeriu, repreendeu; enfim, foi amigo mesmo:
Doutor António Jorge Marques, CESEM, Lisboa.
Minha revisora de texto:
lic. jus. Liliane Jarschel, FURB, Universidade de Blumenau.
E principalmente:
lic. phil. Daniel Schnurrenberger, Zurique.

Em ordem alfabética do sobrenome:

Doutor Heinrich Aerni, Setor de Música da Biblioteca Central de Zurique.
Doutor Doutor h.c. Otto Biba, Sociedade dos Amigos da Música, Viena.
Doutor Rogério Budasz, University of Southern California.
Doutor David Cranmer, Universidade Nova de Lisboa.
Doutor Urs Fischer, Diretor do Setor de Música da Biblioteca Central de Zurique.
Gustavo de Freitas, Musikhaus Jecklin, Zurique.
Doutor Beda Hofmann, Museu de História Natural de Berna.
Doutora Sylvia Ewel Lenz, Universidade Estadual de Londrina.
Doutora Cristina Magaldi, Towson University.
Ma. Rejane Paiva, Zurique.
Prof. Doutor Nicolai Petrat, Escola Superior de Música e Teatro de Rostock.
lic. phil. Angelika Salge, Sociedade Geral de Música de Zurique.
Dr. Sílvia Sequeira, Biblioteca Nacional de Portugal.
Doutor Hans Peter Treichler, Richterswil.
Mathias Weibel, Ensemble Turicum, Zurique

O autor agradece o apoio financeiro de:
Hans Martin & Julia Braendle, Zurique
Avenira Stiftung, Luzern
Traugott und Josephine Niederberger-Kobold Stiftung, Luzern

O autor agradece ao arquivo FA HCR, assim como à Biblioteca Central de Zurique, a autorização de reprodução dos documentos contidos nesta tese e repectivos anexos.

Heinrich e Cécile Däniker-Haller – A música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX

por

Walter Luiz Alves da Silva

RESUMO

O casal de suíços, Heinrich (1795–1866) e Cécile Däniker-Haller (1816–1887), com seus filhos, viveu no Rio de Janeiro entre 1828 e 1852. Comerciantes prósperos, cosmopolitas e melômanos, deixaram grande quantidade de informações sobre suas atividades de música em ambiente doméstico daquele período, mas também depois de terem voltado a se estabelecer na Suíça. O *Genealogisches Archiv der Helene und Cécile Rübel Familienstiftung* (FA HCR), na cidade de Zurique, documenta a história desta família. As informações registradas pelo casal estudado, principalmente em forma de cartas e diários, permitem-nos conhecer e analisar a prática musical em ambiente doméstico das famílias estrangeiras no Rio de Janeiro, e demonstrar quais eram os repertórios por eles utilizados. Entre as conclusões tiradas, inclui-se o fato de que o romantismo alemão teria feito sua entrada no ambiente musical brasileiro através dos salões musicais das famílias estrangeiras, exatamente como foi o caso em outras cidades do mundo não germânico. Nos documentos deixados pela família Däniker-Haller encontram-se os mais antigos testemunhos até hoje encontrados da execução de *Lieder* de Schubert em ambiente doméstico no Rio de Janeiro. Por outro lado, a prática da *Hausmusik* na cidade de Zurique vem descrita e comparada àquela carioca. A análise destes relatos também nos permite descrever a diferença que havia entre os eventos musicais em ambiente doméstico íntimo e informal, e os "salões musicais", onde diletantes se produziam em esfera semi-pública previamente preparados e ensaiados, e a marcante diferença no repertório destes dois tipos de eventos sociais.

ABSTRACT

From 1828 to 1852, the Swiss couple Heinrich (1795–1866) and Cécile Däniker-Haller (1816–1887) lived, together with their children, in Rio de Janeiro. Being affluent merchants, cosmopolitans and music lovers, they left plenty of evidence concerning their domestic musical activities during their years in Brazil and after their return to Switzerland. The *Genealogisches Archiv der Helene und Cécile Rübel Familienstiftung* (FA HCR) in Zurich documents this family history. It is principally letters and diaries that allow us to get to know and analyse the domestic musical life of foreign residents in Rio de Janeiro, while also providing evidence for the repertoire they used. One of the conclusions drawn from these analyses is the fact that, in those years, German romantic music found its way into Brazilian musical life precisely through the "musical salons" of the foreign families – as was the case in numerous other cities of the non-German-speaking world. The documents left by the Däniker-Haller family include the earliest evidence ever found of Schubert *lieder* being performed in Rio de Janeiro. Also, they allow a detailed description and analysis of the *Hausmusik* practice in Zurich and its counterpart in Rio de Janeiro. Furthermore, this analysis permits us to draw a distinction between domestic musical events of a more intimate and informal kind, and the conventional "musical salon" where dilettantes, having practiced and rehearsed, performed in a semi-public setting; and to draw a striking distinction between the types of repertoire used for these two kinds of social events.

PALAVRAS-CHAVE: Música doméstica, música de salão, música para crianças, emigração, Brasil, Suíça.

KEYWORDS: Domestic music, salon music, children's music, emigration, Brazil, Switzerland.

ABREVIATURAS

ADB	*Allgemeine Deutsche Biographie* (Biografia Geral Alemã)
AMG	*Allgemeine Musikgesellschaft Zürich* (Sociedade Geral de Música de Zurique)
AmZ	*Allgemein Musikalische Zeitung* (Jornal Geral de Música)
BIRS	*Biografischer Index Rußlands und der Sowjetunion* (Índice Biográfico da Rússia e da União Soviética)
BLKO	*Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich* (Enciclopédia Biográfica do Império Austríaco)
BRM	*Brokhaus Riemann Musiklexikon* (Enciclopédia Musical Brokhaus Riemann)
ca.	Circa (por volta de)
C-CD	Carta escrita por Cécile Däniker
C-HD	Carta escrita por Heinrich Däniker
D-CD	Diário de Cécile Däniker
D-HD	Diário de Heinrich Däniker
DBA	*Diccionario Biográfico Argentino*
DBE	*Deutsche Biographische Enziklopädie* (Enciclopédia Biográfica Alemã)
DMEH	*Dicionario de la Música Española e Hispanoamericana*
ed.	Editor/editora [pessoa]
Ed.	Editora [casa]
EMB	*Enciclopédia da Música Brasileira*
Envel.	Envelope
FA	Familienarchiv (arquivo familiar)
FA Ganz	Arquivo da família Ganz, na Biblioteca Central de Zurique
FA Ott	Arquivo da família Ott, na Biblioteca Central de Zurique
FA HCR	Genealogisches Archiv der Helene und Cécile Rübel Familienstiftung (Arquivo genealógico familiar da Fundação Helene e Cécile Rübel)
Fig.	Figura
Garland	*The Garland Encyclopedia of Word Music*
NGroveD	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980
NGroveD2	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001
HLS	*Historisches Lexicon der Schweiz* (Enciclopédia Histórica Suíça)
MGG	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1989
MGG2	*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1994-2007
n°.	Número
NDB	*Neue Deutsche Biographie* (Dicionário Biográfico Alemão)
NSB	*Neue Schweizer Biographie,* Berichthaus, Basel, 1938
OeBL	*Österreichisches Biographisches Lexikon* (Dicionário Biográfico Austríaco)
op.	Opus
p.	Página

pp.	Páginas
p.s.	Página seguinte
pp. ss.	Páginas seguintes
RJ	Rio de Janeiro
SdtAZH	Stadtarchiv Zürich (Arquivo Municipal de Zurique)
s.d.	Sem data
s.e.	Sem nome de editor
séc.	Século
seg.	Segundo(a)
s.n.	Sem número
StAZH	Staatsarchiv Zürich (Arquivo Cantonal de Zurique)
TA.	Tradução do autor
Tab.	Tabela
Trad.	Tradução
Transcr.	Transcrição
Winbib	Studienbibliothek Winterthur (Biblioteca de Estudos de Winterthur)
VV.AA.	Vários autores
vol.	Volume
ZB ZH	Zentralbibliothek Zürich (Biblioteca Central de Zurique)
ZH	Zürich (Zurique)

ÍNDICE

DECLARAÇÕES II
AGRADECIMENTOS IV
RESUMO V
ABSTRACT VI
ABREVIATURAS VII

INTRODUÇÃO 1

1. A música em ambiente doméstico e a música de salão: perspectivas históricas 18
1.1 A música em ambiente doméstico 18
1.2 A música de salão 26
1.3 Aspectos da música em ambiente doméstico na Suíça 38
1.4 Aspectos da música em ambiente doméstico no Brasil 42
1.5 A canção tradicional na vida musical doméstica 51
1.6 A música em ambiente doméstico e as crianças 57

2. A emigração suíça para o Brasil: música e confronto cultural 61
2.1 A emigração de massas 62
2.2 A emigração de elites 67
2.3 A música e um confronto cultural 72

3 Perfil biográfico do casal Däniker-Haller 81
3.1 Família, infância, juventude e formação musical 81
3.1.1 O menino Heinrich Däniker 81
3.1.2 A educação musical de Heinrich Däniker 82
3.1.3 A época de Pestalozzi e Nägeli 86
3.2 A Rússia 97
3.3 O Brasil 100
3.4 Cécile von Haller 109
3.5 Um interlúdio na Europa 121
3.6 O retorno ao Brasil 126
3.7 A Suíça 139
3.8 Richard Wagner 146
3.9 A família repartida entre duas realidades, Brasil e Suíça 154
3.10 Os últimos anos 163

4. Os Däniker-Haller e a música em ambiente doméstico 177
4.1 A música doméstica no dia a dia dos Däniker-Haller no Brasil 177
4.1.1. O círculo sócio-musical 177
4.1.2. Os repertórios 211
4.2 A música no dia a dia dos Däniker-Haller na Suíça 224
4.2.1 O círculo social-musical 230
4.2.2 Os repertórios 243
4.2.3 Confrontação dos repertórios da música doméstica no Brasil e na Suíça 250
4.3 A música e as crianças 255
4.3.1 A educação musical das crianças como requisito para a prática da música doméstica 262
4.4 Os instrumentos na música doméstica da família Däniker-Haller 279
4.4.1 O violino 279
4.4.2 O piano 291
4.4.3 O violão 302
4.5 A música ao ar livre 314

CONCLUSÃO 318

SUMÁRIO DAS FONTES PRIMÁRIAS 322
BIBLIOGRAFIA 324
ÍNDICE ONOMÁSTICO 346
ÍNDICE DAS IMAGENS 353
ÍNDICE DAS TABELAS 354
ÍNDICE DOS ANEXOS EM CD 355

INTRODUÇÃO

Se hoje o século XIX é tido na historiografia como época da ascendência da burguesia ilustrada e como fase de prosperidade de uma nova camada social, que através da desagregação de estruturas do Antigo Regime conquistou influência nas esferas econômicas e políticas, também há um acordo geral sobre o fato de esta burguesia ter-se apoderado paulatinamente dos privilégios culturais que se encontravam anteriormente nas mãos da aristocracia e da Igreja, fazendo-os seus e transformando-os[1]. Desta maneira, entre outras, também a prática musical passou a ser cada vez mais importante nas atividades do meio burguês[2]. A prática musical doméstica burguesa foi, pelo menos até ao final do século XX, não obstante, objeto de um tratamento secundário por parte da musicologia, dada a importância dos pressupostos ligados ao princípio da autonomia estética, que se refletem na abundância de estudos dedicados às biografias e análises das obras dos grandes compositores. Ressalve-se o papel de Carl Dahlhaus e, sobretudo, de William Weber[3] que, quer no âmbito de uma leitura geral do século XIX, quer focando aspectos de uma cultura musical burguesa, lançaram importantes pistas para a discussão do problema. No caso específico dos estudos sobre música doméstica, os autores de língua alemã foram os primeiros (desde o séc. XIX, com R. Löw, A. Reissmann e W. H. Riehl[4]) e os mais profundos nas análises do fenômeno (nos séculos XX e XXI com autores como N. Petrat, B. Schiferer, R. Stephan e E. Spranger[5]), e que

---

[1] Jungmann, Irmgard, *Sozialgeschichte der Klassischen Musik–Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart e Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2008, p. 7.

[2] O incremento das atividades musicais burguesas já vinha acontecendo desde o Renascimento, a diferença fundamental no séc. XIX é que a aristocracia cai definitivamente e é a burguesia quem passa a dominar.

[3] Carl Dahlhaus (ed.), *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*", Regensburg, Bosse, 1967; e *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980; William Weber, *Music and the Middle Class – The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, New York, Holms and Meier, 1976, 2ª edição revista, Ahsgate, 2004;

[4] Rudolf Löw, *Die Hausmusik einst und jetzt*, in *Bericht über die Töchterschule in Basel 87-1888*, Wissenschaftliche Beilage, Basel, Druckerei von Fr. Bürgin, 1888; August Reissmann, *Die Hausmusik, in ihrer Organisation und kulturgeschichtlichen Bedeutung*, Berlim, Verlag von Robert Oppenheim, 1884; Wilhelm Heinrich Riehl, *Hausmusik – Fünfzig Lieder deutscher Dichter, in Musik gesetzt von W. H. Riehl*, Stuttgart & Augsburg, Cotta Verlag, 1860.

[5] Nicolai Petrat, *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815-1848)*, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner, 1986, e "*Hausmusik um 1840"*, in *Musica* 3, Kassel, Musikverlag Bärenreiter, 1988; Beatrix Schiferer, *Salon- und Hausmusik einst und heute*, Viena, Edition Volkshochschule, 2000; Rudolf Stephan, *Überlegungen zur Funktion der Hausmusik heute*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik

os autores de língua inglesa (como C. Bashford, G. Bush, H. Carpenter, A. Hanson, J. Herschel Baron, R Hohl Trillini e D. Tunley[6]), em suas afirmações de maior relevância, frequentemente citam aqueles de língua alemã. Já na literatura nas línguas francesa, italiana, espanhola e portuguesa, o tema só vem sendo tratado em segundo plano em obras que abordam assuntos mais abrangentes da história da música, o que nos obrigou a garimpar em um grande número de obras à procura de alusões à prática da música doméstica nos respectivos países. Embora nas últimas décadas o panorama tenha mudado bastante[7], um assunto, porém, ainda continua ausente nos estudos sobre a música doméstica: refiro-me a estudos amplos e aprofundados de casos concretos de famílias burguesas e o papel que a música desempenhava no seu dia a dia.

Um *deficit* frequente na literatura sobre a música doméstica é exemplificá-la somente com importantes salões musicais como os da família Mendelsohn, os salões de príncipes vienenses onde Beethoven se produzia ou os grandes salões literário-musicais das *salonières* judias de Berlim; sem passar pelas casas particulares da alta burguesia e

---

und Musikerziehung Darmstadt, Vol 9, Berlin, Merseburger, 1968; Eduard Spranger, *Rede über die Hausmusik*, Kassel, Bärenreiter, 1958;

[6] Christina Bashford, *Public Chamber-Music Concerts in London, 1835–50: Aspects of History, Repertory and Reception*, diss., U. of London, 1996, *Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain*, Journal of the American Musicological Society, vol 63, n°. 2, University of California Press, 2010; Geoffrey Busch, *Music in Britain: the Romantic Age, 1800–1914*, London, ed. N. Temperley, 1981; Hoyle Carpenter, "Salon Music in the Mid-nineteenth Century", in *Civil War History*, vol. 4, n°. 3, The Kent State University Press, 1958; Alice M. Hanson, *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985; John Herschel Baron, *Intimate Music, A History of The Idea of Chamber Music*, Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1998; David Tunley, *Salons, Singers and Songs: A background to romantic French song 1830-1870*, Hants, Ashgate, 2002, Music in the 19th-century Parisian Salon, Armidale, University of New England, 1997.

[7] Veja-se os estudos de: Christina Bashford, *Learning to Listen: Audiences for Chamber Music in Early-Victorian London, Journal of Victorian Culture*, iv, Oxford, Oxford Brookes University, 1999; Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; Derek Scott, *The Singing Bourgeois: Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour*, Ashgate, Aldershot, 2001; Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro, European Culture in a Tropical Milieu*, Oxford, The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, Toronto, 2004; William Weber, *Music and the Middle Class – The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, New York, Holms and Meier, 1976, 2ª edição revista, Ahsgate, 2004; Detlef Altenburg/Rainer Bayreuther (ed.), *Musik und kulturelle Identität – Bericht über den XIII. Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung*, vol 1, Weimar, Bärenreiter, 2004; Marcos Napolitano, *História & Música – História cultural da música popular*, 3ª ed., Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2005; Max Peter Baumann, *Musik im interkulturellen Kontext*, Nordhausen, Traugott Bautz, 2006; Judith Flanders, *Consuming Passions – Leisure and Pleasure in Victorian Britain*, London, Harper Perennial, 2007; Regula Hohl Trillini, *The Gaze of the Listener – English Representations of Domestic Musik-Making*, New York, Rodopi, 2008; Irmgard Jungmann, *Sozialgeschichte der Klassischen Musik – Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart e Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2008; Marcia Taborda, *Violão e identidade nacional, Rio de Janeiro, 1830-1930*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011; Hans-Joachim Hinrichsen, *Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich – Gründungsphase und Blütezeit im historischen Kontext*, 169°. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich, Amadeus, 2011.

menos ainda, de burgueses da classe média ou baixa[8]. Durante a realização deste trabalho, vim me dando conta de que obras que se apoiem em documentos provenientes de uma família burguesa como os Däniker-Haller, segundo o resultado de nossas pesquisas bibliográficas, são, até o presente, inexistentes.

A presente tese debruça-se sobre a história de cidadãos burgueses que atuavam na prática e recepção da música erudita e de salão na esfera doméstica. A palavra "burgueses" não nos deve, porém levar a crer que estamos tratando de um fenômeno de massa. Eric J. Hobsbawn, na introdução de sua obra *The jazz scene*, escreveu que:

> "The history of the arts is not one history, but, in every country, at least two: that of the arts as practised or enjoyed by the wealthy, leisured, or educated minority, and that of the arts as practised or enjoyed by the mass of the common people"[9].

Assim sendo, apesar de a burguesia ganhar em importância e crescer em tamanho e em riqueza durante todo o desenrolar do séc. XIX, tratamos aqui, ainda, de uma cultura de minorias e de uma arte desfrutada por poucos, neste caso, de famílias muito abastadas. E esta minoria celebrava sua ascensão social, através de práticas dentro de casa, incluindo a exposição de obras de arte e de objetos raros e de alto valor, de mobília, tapetes, brocados e outros materiais que anteriormente tinham sido propriedade exclusiva da aristocracia e da Igreja; mas também através da prática musical doméstica e da realização de concertos particulares em seus salões e piqueniques musicais em seus jardins, acompanhados de requintados jantares e seguidos de sessões de dança de salão. Dahlhaus fala até na sobrevivência de uma cultura aristocrática, através do concerto privado burguês[10].

A alegoria composta por estes elementos de representação pode ser observada

---

[8] Wolfgang Dinglinger, "*Sonntagsmusiken bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy"*, in Hans-Günther Klein (ed.), *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohn – Ein musikalischer salon?* Leipzig, Symposium, 2. September 2006; Mark Evan Bonds, *La música como pensamiento – El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, trad. Francisco López Martín, Barcelona, Acantilado, 2014; Deborah Herz, *Die jüdischen Salons im alten Berlin, 1780-1806*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995; Veronika Beci, *Musikalische Salons – Blütezeit einer Frauenkultur*, Zürich, Artemis & Winkler, 2000; Verena von der Heyden-Rynsch, *Europäische Salons - Höhepunkt einer versunkenen weiblichen Kultur*, München, Artemis & Winkler, 1992.

[9] Eric J. Hobsbawm, *The Jazz Scene*, Faber & Faber, 1962, Kindle E-Books Editions 2014, posição 605.

[10] C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*..., p. 40. O mesmo autor chama também a atenção para o fenômeno oposto: o aristocrata tocando em quarteto com burgueses, cantando em *Liedertafeln*, ou como membro de orquestras de diletantes, onde o caráter social da música doméstica e de câmara podia vir a anular momentaneamente diferenças de classes sociais. Ibidem, p. 35.

em pinturas que se adaptavam ao gosto da alta burguesia e se tornaram típicas para o séc. XIX, como as "naturezas mortas" de William Harnett,[11] incluindo a abaixo representada. Esta pintura do final do século, encomendada pelo rico industrial norte-americano William Bement[12], inclui um *pot-pourri* dos motivos preferidos por burgueses enriquecidos e sedentos em demonstrar sua erudição e bom gosto, assim como, por sublinhar sua prosperidade. Nela reencontramos todos os elementos que servem para descrever também o casal Däniker-Haller, objeto deste estudo, com seus gostos e preferências: De acordo com Gerry Souter, a chave pendurada no canto superior direito é uma clara alusão ao êxito, à prosperidade e à riqueza pecuniária discretamente guardada de uma maneira típica para os burgueses protestantes do séc. XIX[13]. As obras literárias expostas, onde são reconhecíveis *Don Quijote* de Cervantes e um tomo com dramas e sonetos de Shakespeare, não deixam margem para dúvidas sobre a pretensa erudição de seu proprietário; o estado deteriorado dos livros pretende que estes tenham sido manuseados e lidos com frequência. As partituras intituladas *100 Mélodies Célèbres transcrites...* e *30 Petits Morceaux*, assim como melodias da ópera *Norma* de Bellini, espelham o gosto burguês pela música de salão e pelas árias de ópera, arranjadas de maneira a poderem ser executadas dentro de casa. O violino e o tamborim representam o entretenimento elevado e a distração divertida. A estatueta de Baco/Dionísio, Deus mitológico do vinho, representa os prazeres da mesa, assim como a concha serve como uma discreta alusão aos prazeres eróticos. Já, a vela apagada nos lembra de que o tempo passado jamais voltará, assim como a rosa que começa a murchar no vaso está associada ao conceito de vida breve e fugaz[14].

[11] William Michael Harnett (1848-1892) pintor norte-americano de origem irlandesa, especializado em *trompe-l'oeil* e naturezas mortas.
[12] William Bernes Bement (1817-1897), natural de New Hampshire, foi um fabricante de máquinas e ferramentas e colecionador de artes, foi membro da direção da Pennsylvania Academy of Fine Arts.
[13] Contrariamente aos mestres holandeses do séc. XVII, cujas naturezas mortas celebravam com evidência a riqueza de seus clientes. O vaso de porcelana de Delft, frequente nas pinturas de Harnett, sublinha sua suposta herança dos mestres dos Países Baixos.
[14] Gerry Souter, *American Realism*, New York, Parkstone Press, 2009, p. 65.

Fig. 1 – William Harnett, *The Old Cupboard Door* (1889), óleo sobre tela, Shelfield City Art Galleries, in Thomas W. Gaehtgens (ed.), *Bilder aus der Neuen Welt – Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, München, Prestel, 1989, p. 70.

Objetivos gerais

A presente tese visa apresentar um estudo no âmbito das Ciências Musicais Históricas, sobre a prática musical em ambiente doméstico nas cidades de Zurique e Rio de Janeiro, baseando-se em documentos deixados por um casal de suíços que viveu no Brasil na primeira metade do séc. XIX, por um período de 23 anos antes de voltar a se estabelecer na Suíça: Heinrich e Cécile Däniker-Haller. Heinrich Däniker (1795-1866) nasceu em Zurique, em uma família de vidraceiros. Desde cedo aprendeu violino e na sua juventude chegou a refletir se deveria seguir a carreira do pai como vidraceiro ou tentar a vida como violinista profissional. O seu *Grand Tour* pela Europa, que começou com a idade de 19 anos levou-o a diversas cidades da Alemanha, Áustria, Polônia, para

finalmente se estabelecer em São Petersburgo, trabalhando como professor de matemática e francês em um instituto para meninos de famílias aristocráticas. Com a idade de 33 anos resolveu mudar de atividade e imigrar para o Brasil, para fundar no Rio de Janeiro uma firma de importação e exportação. Bastante próspero em sua vida profissional, Heinrich Däniker desenvolveu paralelamente uma intensa atividade como violinista amador em esfera privada, chegando, porém mesmo a tocar em esfera pública em representações no Teatro São Francisco de Paula. Em 1834 viajou para a Suíça e casou-se com Cécile von Haller (1816-1887), filha de importante família patrícia da cidade de Berna. Cécile tocava piano, violão e cantava, com o que as atividades musicais domésticas da família se intensificaram. Em 1852, a família, acrescida de seis crianças, se transferiu para Zurique, exatamente no período onde Richard Wagner celebrou seus triunfos naquela cidade. Heinrich chegou a tocar diversos concertos com a orquestra da Sociedade Geral de Música de Zurique (AMG) sob a regência de Wagner. Depois de mais duas estadias no Brasil, Heinrich veio a falecer em 1866, em Zurique, Cécile em 1887, na mesma cidade[15].

O espólio documental dos Däniker-Haller encontra-se depositado no Arquivo Genealógico da Fundação Familiar Helene e Cécile Rübel – *Genealogisches Archiv der Helene und Cécile Rübel Familienstiftung* (FA HCR), sediado na casa *Platanenhof*,[16] localizada na rua *Zürichbergstrasse* n° 35, na cidade de Zurique[17]. Tanto a casa, em si, como todo o inventário nela preservado e seu arquivo são propriedade coletiva dos membros da família, organizados em uma fundação, garantindo assim, sua preservação, mantendo sua integralidade e disponibilizando seu material para a pesquisa histórica.

[15] Para uma tabela com a cronologia biográfica do casal Däniker-Haller ver anexo n°. 003.

[16] A casa *Platanenhof* – pátio dos plátanos – citada pela primeira vez no ano de 1682 – foi transformada no séc. XVIII pelo livreiro Caspar Wilhelm Heiz (1737-1803) na sede de um círculo de leituras chamado *Heizische Lesegesellschaft*. No verão os sócios se encontravam no *Platanenhof* para convescotes literários. A casa foi comprada por August e Rosalie Rübel-Däniker, em 1874 onde a família passou a viver a partir do ano seguinte. Depois da morte de August (1827-1892) e Rosalie (1838-1896) Rübel-Däniker, e do casamento dos dois filhos Alexander (1867-1912) e Eduard (1876-1960), a casa passou a pertencer às duas filhas solteiras do casal: Helen (1862-1953) e Cécile (1863-1942). Para evitar especulação e manter a sede da família intacta, foi criada, em 1918, a fundação acima citada.

[17] Ver fotos do arquivo no anexo n°. 004.

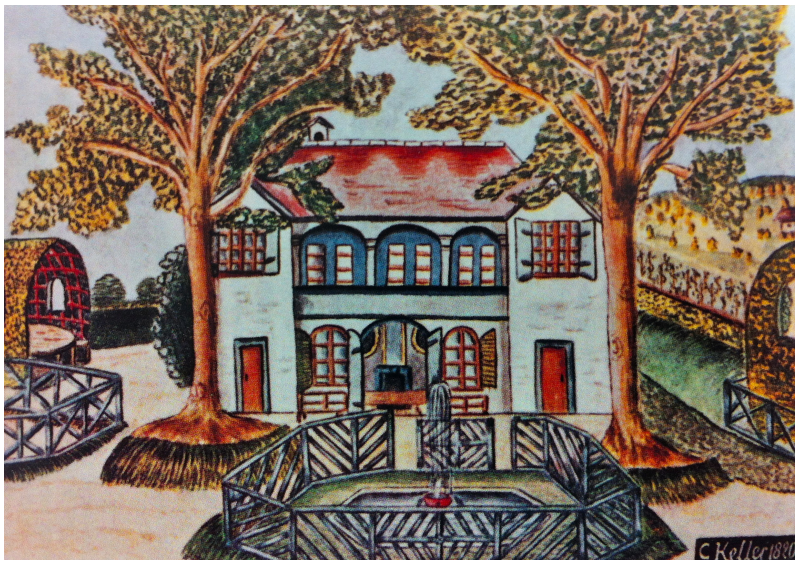


Fig. 2 – A casa *Platanenhof*, por volta de 1820, aquarela de Conrad Keller (1767-1837), in H.-U. Rübel, "'Freut Euch des Lebens' und die Geschichte des Platanenhofes in Zürich-Fluntern", in *Separatum aus dem Züricher Taschenbuch auf das Jahr 1993*, Zürich, Buchdruckerei a/d Sihl AG, 1992, p. 3.

O arquivo familiar compreende documentos genealógicos e um grande número de documentos relacionados às empresas comerciais das diferentes gerações da família, assim como documentos de teor particular como cartas e diários[18]. Referentes ao casal Heinrich e Cécile Däniker-Haller, o acervo de manuscritos possui pouco mais de 1000 cartas, diários[19], cadernetas de anotações, apontamentos em papéis soltos, rascunhos, agendas, poemas em papéis soltos e em cadernos, documentos de compra e alforria de escravos, documentos de viagem, listas diversas, como listas de compras, de presentes

[18] A recolha do espólio aconteceu durante toda a história da família com seus diferentes membros de diferentes gerações, cientes da importância de guardar documentos, mesmo que de teor particular, para a história da família, e continua a ser completado pelas gerações atuais. As razões desta prática eram e são, ao mesmo tempo, pessoais, profissionais, científicas, artísticas, de entretenimento e administrativas. Os dois membros da família que organizaram o espólio, de uma maneira que se pode considerar quase profissional, foram Eduard Rübel (1876-1960) e seu filho Hans-Ulrich Rübel-von Schulthess (1919-2014). Embora o espólio se encontre em excelente estado de conservação e bastante bem ordenado e organizado, não foi realizado um trabalho de catalogação, assim que o pesquisador é obrigado a ver e rever todas as caixas de todas as prateleiras para ter uma primeira visão e ideia geral do material conservado. A Fundação Familiar FA HCR editou em Zurique, em 1939, uma árvore de costados, ou *Ahnentafel*, utilizando o sistema de numeração de Eyzinger-Sosa-Stradonitz, onde os antepassados da família são listados até Carlos Magno (742-814), ela representa a maior árvore de costados de uma família burguesa editada até aquela data, que atinge antepassados da época Carolíngia. Eduard Rübel/Wilhelm Heinrich Ruoff, *Ahnentafel Rübel-Blass*, Zürich, Schulthess & Co., 1939.

[19] As cartas escritas pelo casal Däniker-Haller e aquelas a eles destinadas, assim como seus diários, encontram-se organizadas em unidades de acondicionamento, representadas por 7 caixas verticais e 25 horizontais. Cada caixa contém a correspondência de uma pessoa ou de um segmento da família. Dentro das caixas as cartas estão separadas em envelopes de papel apropriado para este fim, onde em cada envelope, encontram-se as correspondências enviadas e recebidas por duas pessoas em uma ordem cronológica mais ou menos consequente, sempre que isto se apresenta possível.

na ocasião de casamentos, de embalagens e malas de viagem, de livros e partituras e de convidados para festas e outros eventos sociais; assim como cadernetas de dança para bailes. A parte não manuscrita compreende desenhos, pinturas, daguerreótipos, fotografias soltas, álbuns de fotografias, cartões postais, cartões de visita, cadernos de orações, mapas, recortes de jornais, entre outros materiais.

O fato de o espólio do casal Däniker-Haller se encontrar depositado dentro de um arquivo familiar, o qual foi organizado muitas décadas depois de seu falecimento, impede a livre interpretação e dificulta a análise documental contextualizada no nível desejado da historicidade representada pelos documentos. A censura processada pelos descendentes, caso ela não tenha sido já executada ou começada pelos próprios Heinrich e Cécile, fica clara ao nos depararmos com um número bastante inferior de documentos particulares como cartas e diários referentes a períodos, onde uma crise matrimonial parece ter-se instalado no seio da família, como, por exemplo, por volta do ano de 1846. Neste ponto, foi de grande ajuda o testemunho informal de Hans-Ulrich Rübel, legatário do espólio, até seu falecimento ocorrido em 2014, que em uma série de curtas entrevistas, apesar de sua avançada idade, acabou tendo um papel fundamental na etapa inicial de reconhecimento e inventariação do espólio e definição das principais áreas de nossa atuação dentro do arquivo.

Para esta tese, trabalhamos, sobretudo, com cartas e diários, os quais ocasionaram no início do trabalho certo grau de *embarras de richesse* dada à importante quantidade de diferentes assuntos interessantes para a história da música dos dois países neles abordados, Brasil e Suíça. Por esta razão, foi decidido focalizar os estudos em um cerne de assuntos ligados à prática musical em ambiente doméstico.

Entre as diversas questões que iam surgindo durante a leitura das fontes primárias, encontram-se: Quem seriam os companheiros de prática de música doméstica dos Däniker-Haller? Funcionaria esta prática como elemento de inclusão no novo ambiente? Seria o repertório praticado em ambiente íntimo diferente daquele praticado em salões com ouvintes convidados? Aconteceriam momentos de música doméstica aliando músicos profissionais e amadores? Quais as diferenças entre a música doméstica praticada pela família Däniker no Rio de Janeiro e em Zurique? Haveria no período histórico estudado, compositores especializados em suprir o mercado com obras específicas para a esfera privada? Os repertórios de música apropriada para a esfera doméstica, oferecidos à venda em lojas de Zurique e do Rio de Janeiro seriam iguais,

diferentes ou similares? Teriam os Däniker-Haller levado novos repertórios para os salões brasileiros e trazido novos repertórios quando regressaram à Suíça? Teriam eles se apropriado do repertório local durante a estadia no Brasil? Haveria diferença entre repertórios e instrumentos utilizados por homens e por mulheres? Até que ponto as referências à música para crianças, muito abundantes no espólio, se enquadram no conceito de música doméstica?

Para responder a todas estas e outras questões foi necessário, como primeiro passo, aprofundar-me na bibliografia sobre a música doméstica, para depois compará-la com as informações tiradas dos escritos do casal Däniker. Em um primeiro momento, demonstrou-se ser fundamental esclarecer a diferença entre música doméstica, música de salão e música de câmara. A literatura existente sobre este assunto mistura frequentemente, fenômenos que são, na realidade, bastante diferentes. Aqui os documentos deixados pela família Däniker não deixam margem a dúvidas: o exercício de música em ambiente doméstico acontecia de maneira bastante diferente dos eventos sociais, com convidados e repertório previamente ensaiado em que consistiam os "salões musicais". Os repertórios executados nestes dois tipos de práticas musicais eram também diferentes e vêm descritos nos capítulos 1 e 4. Tentei esclarecer também a diferença que existe entre o repertório chamado "de câmara" e a música composta propositadamente para o ambiente íntimo doméstico por uma grande quantidade de compositores que foram muito célebres no séc. XIX, mas que desapareceram completamente da cena musical atual por suas composições, por um lado, não se adaptarem às salas de concerto atuais, e, por outro, não terem mais utilidade no ambiente íntimo, pela prática musical em família ter passado a ser um fenômeno bastante raro. Também a diferença desta música com aquela que, com o desenrolar do séc. XIX veio sendo chamada de "música de salão", foi por mim deslindada. Vários fenômenos intermediários entre *Hausmusik* e salão musical, como os pequenos concertos dados pelo violinista austríaco Ignaz Schuppanzigh no inverno de 1804/05 em Viena, que eram dados em casas particulares, mas abertos a um público pagante e, segundo o *Allgemeine musikalische Zeitung*, eram "sorgfältig einstudiert, und erst nach einigen Proben vorgetragen" ("preparados acuradamente e apresentados somente depois de diversos ensaios")[20], vêm sublinhar como uma linha divisória nítida entre os fenômenos descritos é muito difícil de ser traçada.

[20] *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, n°. 33, 15 de maio de 1805, p. 534.

Outro fenômeno importante que é confirmado pelos escritos do casal Däniker, é o interesse que havia na primeira metade do séc. XIX pela coletânea de canções folclóricas e o entusiasmo que estas canções tradicionais gozavam nos exercícios de música em ambiente íntimo. A pretensa simplicidade, espontaneidade e naturalidade das canções populares possibilitava aos burgueses citadinos uma apropriação de ideais da vida no campo, característicos das correntes românticas de princípios do séc. XIX. O repertório que era primeiramente executado no seio de famílias pobres de aldeias afastadas dos grandes centros saía do anonimato para se transformar em uma arte "ideal" ou "exemplar", utilizada para entreter nobres e burgueses. Mas a autenticidade das canções ditas populares não pode sempre ser garantida. Muitos compositores compunham canções em estilo popular e estas, devolvidas ao povo, passaram a fazer parte do que hoje é conhecido como folclore; esta "invenção de tradições", usando a expressão de Eric Hobsbawm e Terence Ranger[21], será também deslindada no cap. 1, chamando à atenção a similaridade existente entre a prática da canção folclórica alpina e a da Modinha luso-brasileira, nos ambientes domésticos suíço e brasileiro respectivamente.

À atuação das crianças na prática da música doméstica também foi dedicado um subcapítulo dentro do capítulo 1, o que me ajudou a compreender e contextualizar as informações deixadas pela família Däniker sobre a música feita pelas suas seis crianças, dialogando aqui também com a literatura existente sobre este tema. A importância das reflexões sobre o ensino musical oferecido às crianças fica clara ao lembrarmos que ele era a antecâmara da prática da música doméstica; as crianças aprendiam música justamente para desenvolverem competências para sociabilidades futuras.

O material deixado pelo casal Däniker-Haller e as informações que deles podem ser extraídas são de grande valor para o estudo da música doméstica no século XIX e vêm preencher uma lacuna observada por estudiosos do assunto como a musicóloga Christina Bashford, que escreveu importantes contribuições sobre a história da música em ambiente doméstico, e que também se alinha na lamúria sobre a escassez de fontes que se refiram a este fenômeno histórico:

> Understanding the nature of musical activity in the private sphere, even in the nineteenth century — that "golden age of private life" when "privacy as an idea was elaborated with great sophistication," — is fraught with difficulties, not least because of

[21] Erich Hobsbawm/Terence Ranger, *The invention of tradition*, Cambridge, Canto, 1999.

the partial survival, and impenetrability, of source material.[22]

Através da biografia do casal estudado, pode-se conhecer não só muitos dos ambientes musicais europeus e brasileiros, como boa parte da história brasileira, em particular o período da Regência (1831-1840) e o início do reinado de D. Pedro II (coroado em 1841), assim como a história suíça dos períodos denomimados *Helvetik* e *Médiation* (1798-1814), *Staatenbund* (1814-1847), e os primeiros anos da nova Confederação Suíça (a partir da primeira constituição de 1848). Assim, um capítulo dedicado à biografia do casal foi importante para a contextualização histórica. Ele foi concebido e realizado de maneira a ressaltar as experiências musicais do casal, de modo que se possa perceber o nível de conhecimento teórico-musical, musicalidade e destreza técnica instrumental do casal estudado, para poder refletir e discutir sobre suas opiniões e julgamentos. Assim, no capítulo 3, vêm também apresentadas e comentadas as experiências que o casal teve como ouvinte em espetáculos líricos, concertos públicos, bailes, paradas militares e outros eventos da esfera pública onde a música tinha um papel importante.

Tudo isso põe em evidência a constante presença da música na vida do casal, sem perder de vista o fato de que o principal assunto tratado neste trabalho é a música doméstica. Assim, os capítulos que compõem o cerne do trabalho são o capítulo 1, onde a problemática da história da música doméstica é deslindada, assim como o capítulo 4, que é inteiramente dedicado aos diferentes aspectos da prática de música doméstica da família Däniker-Haller no Brasil e na Suíça. Nestes capítulos descrevo com quais pessoas se fazia música, que tipo de repertório era praticado, e quais instrumentos eram utilizados pelo casal Däniker em seus exercícios de música doméstica.

Ressaltei também o que toda esta informação nos traz de conhecimento do quotidiano. As cartas e diários do casal Däniker-Haller representam, de fato, um conjunto de testemunhos muito diferentes do que encontramos na literatura de viagens, que está muito mais voltada para transmitir uma ideia de tudo o que é novo e diferente, exótico e desconhecido, sublinhando, além dos aspectos estranhos, aqueles ameaçadores e detestáveis, mas sempre destacados do seu conjunto cultural[23]. Carvalho França reconheceu uma diferença de escrita nos relatos de viagens deixados por mulheres de

[22] Christina Bashford, *Historiography and Invisible Musics…*, p. 300.
[23] Teotónio R. de Souza, "A literatura de viagens e a ambiguidade do encontro de culturas: o caso da Índia", in Rui Manuel Loureiro/Ana Luísa Balmori (ed.), *Cadernos Históricos VIII*, Lagos, Comissão Municipal dos Descobrimentos, 1997, pp. 85 e ss.

diferentes religiões: "As protestantes mais secas e contidas, talvez mais objetivas, como Jemima Kindersley e Elizabeth Macquaire, contrastam com católicas emotivas deixando falar à subjetividade, como Rose Freycinet"[24]. Mas se havia diferenças, elas eram mais salientes entre pessoas de diferentes culturas e religiões e menos diferenças entre visões masculinas e femininas; o mesmo autor conclui que os escritos deixados pelas acima citadas viajantes:

> Não divergem muito entre si e, mais ainda, não divergem em padrões – temas e abordagens – encontrados em relatos de viagem sobre o país, escritos por visitantes do sexo masculino. Em outras palavras, não há o que muito recentemente convencionamos denominar uma *singularidade feminina* nesses discursos. Ao contrário, predomina aí, como é habitual nesse gênero de narrativa, uma série de *lugares comuns* sobre os trópicos já, por esse tempo, consolidados nas narrativas de viagem e, de certo modo, no vocabulário e no repertório intelectual do europeu.[25]

Embora o texto acima citado se refira mais às "mulheres" viajantes, fica evidente que a exposição de fatos nos escritos do casal Däniker-Haller é, ao contrário do relato de pessoas que se encontravam no Brasil por um curto período de tempo, fruto de uma longa permanência no país e de um íntimo contato com os brasileiros e com os estrangeiros que lá viviam. Trata-se aqui, de experiências muito diferentes das vividas e relatadas por viajantes, o que as distingue da maioria das outras fontes conhecidas, que são quase sempre narrativas do tipo "relato de viagem". Apesar de tudo, os relatos do casal Däniker também são sujeitos à subjetividade de quem opina, eles ajustavam-se às necessidades locais, mas continuavam a utilizar como padrão a cultura de seu país de origem. O valor destes papéis reside na absoluta falta de intenção de posar para a história, e aí está a grande diferença em relação aos viajantes. Os Däniker-Haller escreviam para seu prazer de registrar os acontecimentos que presenciavam, talvez para reler no futuro, nunca pensando em publicação.

Mas outra característica, desta vez mais ligada a Heinrich Däniker, faz mais uma vez divergir suas anotações daquelas feitas por viajantes: o fato de ele ser comerciante. David Abufalia reconheceu que, desde a Antiguidade, os mercadores e comerciantes foram os que melhor registraram os acontecimentos e atuaram voluntariamente ou involuntariamente como cronistas. Isto se explica por eles quererem sempre registrar fatos que pudessem vir a ser úteis para suas transações comerciais. Mas como pioneiro,

---

[24] Jean Marcel Carvalho França, *Mulheres viajantes no Brasil (1764-1820)*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2008, p. 8.
[25] Ibidem, p. 20.

o comerciante estrangeiro é já, quase por definição, um elemento que tende a perpetuar o seu modo de vida, apesar de transpor fronteiras físicas e culturais, conhecer novos Deuses, novas línguas e novos povos, nos lugares onde ele procura bens que não existem em seu país de origem[26]. Esta imagem ambivalente do comerciante como um estranho que anota tudo, a todo o momento, pode impor-se a Heinrich Däniker.

Com relação à questão cultural, por esta tese abordar duas realidades diferentes, o Brasil e a Suíça, foi necessária a leitura e estudo de obras que possibilitassem a percepção destas realidades. Em um primeiro momento as obras de cunho sociológico e histórico de cada país incluídas em minha bibliografia e, logo após, as raras obras existentes onde as realidades destes dois países aparecem em contraposição – tratando-se aqui invariavelmente de obras sobre a imigração[27].

Metodologia e crítica de fontes

A metodologia adotada consistiu em primeiramente ler, transcrever e traduzir as fontes primárias, para, em um segundo momento, comparar o seu conteúdo com outros relatos históricos semelhantes. Em um terceiro momento, confrontei as informações deixadas pelo casal Däniker em diálogo com a literatura musicológica sobre a música doméstica. Entre as conclusões tiradas desta comparação, encontrei confirmações das teorias propostas pela literatura existente, mas também me deparei com aspectos novos como, por exemplo, o fato de que a música germânica exercia um papel mais importante na música doméstica do Rio de Janeiro da primeira metade do séc. XIX, do que até hoje se pensava, enquanto a vida musical daquela cidade, em esfera pública, era dominada completamente pelo romantismo ítalo-francês.

---

[26] David Abulafia, *Das Mittelmeer – eine Biografie*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013, p. 815.

[27] Jeroen Dewulf, "'Verbrasilianern': L'émigration suisse au Brésil et la question de l'integration", in Raleigh Whitinger (ed.) *Seminar – A Journal of German* Studies, vol. XLII, n°. 3, University of Toronto Press, 2006; Adonis Valdir Fauth, *A Imigração Suíço-Valesana no Rio Grande do Sul*, Vol. 1-2, Santa Cruz do Sul, Edição da Associação Valesana do Brasil, 2000; Waldir Freitas Oliveira, *A Saga dos Suíços no Brasil, 1557-1945*, Joinville, Editora Letradágua, 2007; Albert Gertsch, *Premier Centenaire des Relations Officielles entre la Suisse et le Brésil*, Lausanne, Librairie Payot & Cie., 1929; Martin Nicoulin, *A Saga de Nova Friburgo*, Fribourg, Biblioteca Estadual e Universitária, 1998; Carlos H. Júnior Oberacker, *Vestígios Suíços na História do Brasil*, Separata da Revista de História nº 72, São Paulo, 1967; Béatrice Ziegler, "Schweizerische Kaufleute in Brasilien im 19. Jahrhundert", in *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, vol 25, Bad Feilnbach, Schmidt Periodicals GmbH, 1988.

Entre as várias centenas de cartas existentes no arquivo familiar FA HCR[28], 558 foram por mim lidas, por se enquadrarem no limite cronológico preestabelecido. Transcrevi 201 cartas onde, entre outros assuntos, fala-se de música, tendo sido 123 cartas transcritas integralmente e as outras parcialmente. Estas cartas encontram-se escritas na antiga caligrafia alemã chamada *Sütterlinschrift*, o que me obrigou a aprofundar meus conhecimentos em assuntos de paleografia alemã. As cartas são escritas quase que exclusivamente em alemão, sendo algumas poucas escritas em francês e inglês. A carta mais antiga citada nesta dissertação foi escrita pela mãe de Heinrich Däniker em data anterior a 1794[29] e a última carta citada foi escrita por ele em Paris em 1862. Os diários de Cécile Däniker-Haller são escritos em alemão e francês e os de Heinrich principalmente em inglês, e neles encontrei, transcrevi e traduzi 1054 entradas, onde pelo menos um dos assuntos tratados é a música. A mais antiga é de Heinrich, ainda durante sua estadia na Rússia, em 1822, e a última de Cécile, escrita em Paris, em 1863. O diário de Heinrich é na realidade, mais do que isso, uma simples caderneta de notícias curtas anotadas em uma agenda pré-impressa para cada ano. As anotações são abreviadas, formando raramente frases completas, e claramente destinadas a ajudar a memória no momento de escrever cartas. Este tipo de anotações curtas, muitas vezes, provocam mais perguntas do que respostas a questões históricas, mas, assim mesmo, somente a citação de certos eventos que a musicologia considerava até agora como dúbios, permite-nos considerá-los, a partir daqui, como fidedignos.

Já as cartas, escritas talvez alguns dias depois dos eventos a que elas aludem, são o produto de uma redação ponderada que pode, por diversas razões pessoais, alterar a essência do evento e devem ser lidas pelo historiador com precaução; as cartas dizem com frequência mais sobre a pessoa que as escreveu, do que sobre os eventos que nela vêm relatados.

Na imagem abaixo exemplificamos como Heinrich Däniker anotava eventos em sua caderneta de notícias sem se preocupar em formular frases como em um diário normal. Neste exemplo veem-se em que espetáculos de teatro e ópera o casal Däniker esteve presente durante sua estadia em Paris em fevereiro de 1835, anotados em um confusão de línguas inglesa e francesa em caligrafia convencional:

[28] *Genealogisches Archiv der Helene und Cécile Rübel Familienstiftung*, domiciliado em Zurique, Suíça.
[29] Nesta carta fragmentada, não datada, seu conteúdo deixa claro que foi escrita antes do casamento de Martin Däniker e Regula Simmler, pais de Heinrich Däniker, ocorrido em 1794.

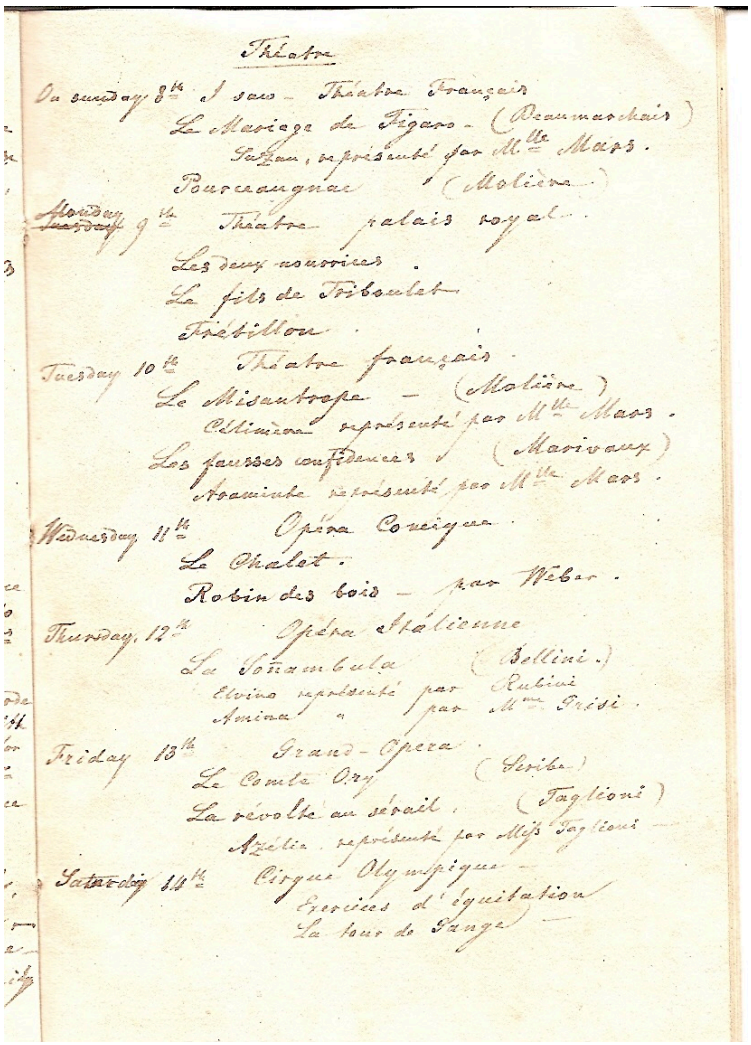

Théatre
On sunday 8th I saw - Théatre Français
Le Mariage de Figaro - (Beaumarchais)
Suzanne, représenté par Mlle Mars.
Pourceaugnac (Molière)
Monday Tuesday 9th Théatre palais royal.
Les deux nourrices.
La fils de Tribulat
Frétillon.
Tuesday 10th Théatre français.
Le Misantrope - (Molière)
Célimène représenté par Mlle Mars.
Les fausses confidences (Marivaux)
Araminte représenté par Mlle Mars.
Wednesday 11th Opéra Comique.
Le Chalet.
Robin des bois - par Weber.
Thursday, 12th Opéra Italienne
La Sonnambula (Bellini.)
Elvino représenté par Rubini
Amina " par Mme Pisi.
Friday 13th Grand-Opera.
Le Comte Ory (Scribe)
La révolte au sérail. (Taglioni)
Azélia représenté par Mlle Taglioni
Saturday 14th Cirque Olympique
Exercices d'équitation
La tour de Sange

Fig. 3 – FA HCR, caderneta de notícias de Heinrich Däniker, 1835, foto do autor.

Como Sylvia Ewen Lenz salienta, "ao trabalhar documentos em língua estrangeira, o sujeito não só analisa o texto como, por vezes, tem de interpretá-lo, para a tradução, além de entendê-lo historicamente"[30]. Assim, tive que tomar certas decisões referentes à tradução de textos de alemão do séc. XIX para meu português tupiniquim do séc. XXI. A carta abaixo estampada serve como exemplo de um documento escrito em alemão, na caligrafia dita *Sütterlinschrift* de Heinrich Däniker. Nela ele descreve o concerto dado por Franz Liszt, no dia 9 de julho de 1845 no Casino de Zurique, assunto deslindado no cap. 3.

[30] Sylvia Ewen Lenz, *Alemães no Rio de Janeiro – diplomacia e negócios, profissões e ócios (1815-1866)*, Bauru, Edusc, 2008, p. 26.

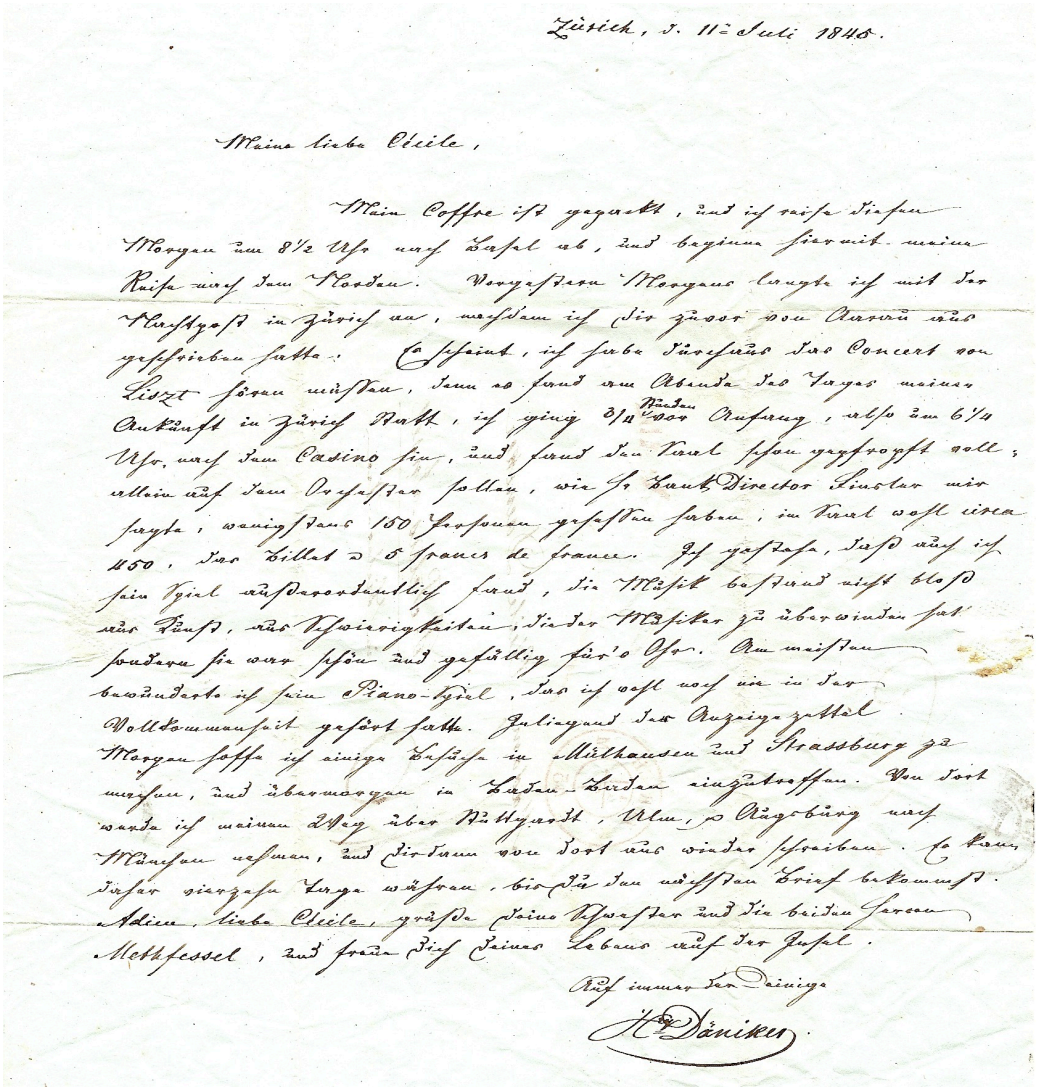


Fig. 4 – FA HCR C 114, Zurique, 11.07.1845, *scan* do autor.

Como este trabalho foi escrito em português, para ser defendido na Universidade Nova de Lisboa, mas também durante todo o desenrolar de sua produção foi sendo traduzido ao alemão e dado à apreciação e crítica de um co-orientador, na Universidade de Zurique, pode acontecer aqui ou ali que um leitor de cá ou de lá dos Alpes depare-se com o que Rui Vieira Nery chama de "dados adquiridos de referência dispensável"[31]: a título de exemplo, citaremos as figuras históricas de Hans Georg Nägeli e Francisco Manuel da Silva, os quais em seus respectivos espaços físicos de atuação, não necessitavam de grandes apresentações, mas são completamente desconhecidos dos leitores do campo oposto.

31 Rui Vieira Nery, "O Olhar Exterior: Os Relatos dos Viajantes Estrangeiros como Fontes para o Estudo da Vida Musical Luso-Brasileira nos Finais do Antigo Regime", in Rui Vieira Nery (ed.), *A Música no Brasil Colonial: Colóquio Internacional – Lisboa 2000*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 84.

Como diretriz metodológica, foi decidido que, na versão em português desta dissertação, somente as fontes primárias e as citações bibliográficas em língua alemã seriam traduzidas para o português e que as línguas inglesa, francesa, italiana e espanhola podem ser consideradas como viáveis para leitores de língua portuguesa.

Os anexos de minha dissertação oferecem tabelas e listas, mas também documentos inéditos em forma de *scans* e reproduções fotográficas, assim como documentos iconográficos que auxiliarão na compreensão das conclusões tiradas. Como exemplo de tabela, que se encontra em anexo, citarei aqui aquela contendo o nome de 443 compositores de obras musicais compostas para a esfera privada, cujas partituras eram oferecidas à venda no Brasil e na Suíça, nas lojas *Gebrüder Hug* de Zurique e *Müller & Heinen* do Rio de Janeiro. Comparando quais obras eram vendidas em qual país exclusivamente e quais eram vendidas nos dois países, pude chegar a inesperadas e surpreendentes conclusões sobre a presença do repertório germânico no ambiente privado carioca da primeira metade do séc. XIX. Também registrei nos anexos todas as cartas na língua original e em tradução portuguesa, assim como uma tabela com todas as entradas de diários na língua original e em Português, o que possibilitará uma procura facilitada para futuros pesquisadores, tanto de nomes de pessoas como de assuntos. Incluí igualmente um índice onomástico, ferramenta que considero fundamental para facilitar pesquisas e que é frequentemente deixada de lado em publicações em português, tanto brasileiras como portuguesas.

No que diz respeito à bibliografia, entre as áreas que tive que alargar meus conhecimentos, encontram-se a história social e política da Suíça, assuntos organológicos correspondentes aos três instrumentos utilizados pela família estudada em seus exercícios de música doméstica (violino, piano e violão), fluxos migratórios e seus consequentes confrontos culturais, história da pedagogia musical, assim como fontes bibliográficas sobre as relações comerciais entre Europa e América Latina e, mais especificamente entre Suíça e Brasil (especialmente o comércio de instrumentos musicais).

1. A música em ambiente doméstico e a música de salão: perspectivas históricas

O conjunto de alusões a manifestações musicais encontrado no espólio da família Däniker-Haller remete-nos a uma discussão sobre os conceitos de música doméstica, música de salão e suas diferenças nos dois contextos culturais em que a família viveu.

1.1 A música em ambiente doméstico

Entende-se por *música doméstica* a música praticada no ambiente íntimo de uma casa particular, participando os membros da família e amigos, para seu prazer e edificação. Associada particularmente às práticas musicais da classe média se opõe àquelas da aristocracia[1]. Na maioria dos casos, a música em ambiente doméstico é praticada por amadores, também podendo participar profissionais por prazer, e sem a preocupação de produzir efeito sobre um público reunido como em um concerto[2]. No caso da execução de *concertos em casas particulares*, com público convidado, também podemos chamar o fenômeno de música em ambiente doméstico, não devendo ser confundido com o *salão musical* como uma instituição cultural. Portanto, na sua essência, fazem parte da música em ambiente doméstico não somente os executantes, mas também os eventuais ouvintes[3]. A música como prática religiosa dentro de casa também é uma variante existente, principalmente nos países protestantes e anglicanos, assim como os círculos de professores e alunos que se reúnem para praticar música juntos em ambiente doméstico.

A invenção da imprensa possibilitou, a partir do séc. XVI, que novas camadas da população tivessem acesso à música impressa, difundindo rapidamente uma nova maneira de fazer música até então restrita à aristocracia. Mesmo se sabendo que o fenômeno do *salão* como instituição cultural teve o seu maior esplendor durante todo o

[1] "Hausmusik", in *NGroveD*, vol. 8, pp. 313 e s.
[2] "Hausmusik", in *MGG*, vol. 4, pp. 227 e ss.
[3] Esta opinião vem defendida por Robert Schumann em *Der Davidsbündler* (1835), *Gesammelte Schriften I*, Leipzig, 1914, p. 112.

desenrolar do séc. XIX, podem-se encontrar em épocas muito anteriores vestígios de uma atividade semelhante. Na Itália da Renascença, por exemplo, manter um salão literário-musical fazia parte da função social de uma mulher aristocrática, sendo que neste período, este tipo de reunião designava-se *accademia*.

A expressão *Hausmusik*, que significa *música em casa*, existe unicamente na língua alemã e aparece pela primeira vez no séc. XVII em edições de música vocal sacra de fácil execução[4]. Embora durante todo o séc. XVIII a prática de música em ambiente doméstico tenha se intensificado e ampliado sensivelmente seu repertório com música profana e instrumental, a expressão *Hausmusik* só reaparecerá no séc. XIX[5].

Enquanto os salões musicais dos séculos XVI, XVII e XVIII eram quase que exclusivamente aristocráticos, no século XIX, com a ascensão da burguesia letrada[6] e do *Geldadel* – aristocracia do dinheiro, com seus ricos industriais, banqueiros e comerciantes, o termo *Hausmusik* se transforma em uma expressão programática, inicialmente associada à subjetividade específica da esfera familiar e privada da burguesia, e com ela, aparece a problemática da diferenciação entre música de ambiente doméstico e música de salão.

Esta diferença, a qual Schiferer[7] chama a atenção, consiste em que a música de salão, como o nome indica, é composta para ser executada em ambiente doméstico, mas abrange também, na primeira metade do séc. XIX, a música erudita além da música

---

[4] Como a *Hauß-Music* de Johann Staden (1581-1634) editada em 1623, a *Beckerschen Psalter* de Heinrich Schütz (1585-1672) editada em 1627 e a *Frommer und Gottseliger Christen Alltägl. Haußmsuik* de Johann Rist (1607-1667) de 1654.

[5] BRM, p. 182.

[6] É difícil uma definição exata e completa de burguesia letrada – ou ilustrada; Klaus Vondung tentou em 1976 expor com precisão suas características chegando ao número de sete atributos que a definiriam: 1°. Formação acadêmica; 2°. A burguesia letrada se recruta de si mesma, filhos de acadêmicos serão acadêmicos; 3°. Origem e formação semelhante, adesão a sociedades, corporações, confrarias, etc. 4°. Importância do prestígio social; 5°. A porcentagem de cidadãos pertencentes à burguesia letrada é maior nos países protestantes que nos católicos; 6°. A burguesia letrada é o sustenáculo da cultura porque através desta camada da sociedade é formada a opinião pública; 7°. A burguesia letrada ocupa todas as profissões que transmitem suas ideias: professores, religiosos, escritores, artistas e jornalistas. Apud Irmgard Jungmann, *Sozialgeschichte der Klassischen Musik...*, p. 9. Especialmente interessante para este trabalho é o quinto atributo, pois aqui estamos tratando de uma família protestante vivendo em um país majoritariamente católico. As populações católicas teriam participado menos da Filosofia do Idealismo disseminada pela literatura clássica alemã que as populações protestantes, assim sendo "uma minoria muito pequena de uma camada letrada de católicos encontrava-se em um diáspora espiritual e social em partes forçada, em parte de livre e espontânea vontade"; "*So befand sich die vergleichsweise sehr kleine Schicht katholischer Gebildeter in einer – teils erzwungenen, teil selbstgewählten – geistigen und sozialen Diaspora*", ibidem, TA.

[7] Beatrix Schiferer, *Salon- und Hausmusik...*, p. 26.

folclórica e popular[8]. Enquanto que o repertório para execução em ambiente íntimo familiar podia consistir de aboios alpinos, danças espanholas, galopes e valsas de Strauss e *Lieder* de Schubert, nas execuções de salão, com muitos convidados, o repertório tendia mais a compor-se de árias e duetos de ópera, composições originais para piano ou arranjos de sinfonias e aberturas para piano a quatro mãos, quartetos de cordas e trios com violino, violoncelo e piano, onde, porém, as peças de efeito mais seguro e de sucesso mais garantido eram as variações de um tema operístico. Por um lado, estes quartetos, trios e arranjos para piano a quatro mãos eram frequentemente também executados em ambiente íntimo; os aboios, danças populares e *Lieder* de Schubert, ao contrário, quase nunca apareciam nos *salões musicais*.

Rudolf Löw[9] compara o efeito do arranjo de grandes obras orquestrais, oratórios e óperas para piano a quatro mãos, com uma gravura com relação a uma pintura e lembra que graças às gravuras, grandes camadas da população teriam acesso a imagens que elas nunca poderiam ver nos originais. Da mesma maneira, com os arranjos para piano a quatro mãos, as grandes obras da literatura musical estavam ao alcance de pessoas que não podiam se permitir a viajar para assistir concertos e óperas – ou visitar museus.

Quanto às composições originais para piano a quatro mãos, Adorno percebeu que elas concentram-se em um período histórico que vai de Haydn a Brahms, o mesmo período que Heinrich Däniker já chamava de "clássico" e, em sua opinião, Schubert é o seu "verdadeiro mestre"[10].

Se o salão do século XVIII era mais literário que musical, no séc. XIX ele

---

[8] Edward Lee reconhece que a "música popular" pode ser definida de diversas maneiras: "1. It must be popular in strictly numerical sense, i. e., it is the music which is most frequently listened to by the majority of the population. 2. It is not the music of the court, the aristocracy, the episcopal churches, or of the richer middle class. 3. The music which has not yet been adequately labelled and what Stravinsky calls 'composer's music', and which has been variously named 'symphonic', 'serious', 'classical', 'art', 'conservatory' or 'straight' music". O mesmo autor aponta o perigo de tais generalizações, mas acredita que em séculos passados existiram maiores estratificações na sociedade com suas consequentes divisões culturais. Edward Lee, *Music of the People, A study of popular music in Great Britain*, London, Barrie & Jenkins, 1970, p. ix.

[9] Rudolf Löw, Die Hausmusik einst und jetzt... p. 41.

[10] Theodor Adorno, *Vierhändig, noch einmal*, in *Gesammelte Schriften 17, Musikalische Schriften 4*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982, pp. 303-304. I. Engels acredita ser a Sonata em Dó Maior de W. A. Mozart (KV 19d) a primeira obra escrita para piano a quatro mãos, composta em Londres em 1765. Irmgart Engels, *W. A. Mozart in der Hausmusik*, Leipzig, C. F. Peters, 1941, p. 22.

assume uma face mais dominada pela música, dança e jogos[11]. Após as guerras napoleônicas, a burguesia ansiava por tranquilidade, e a atividade intelectual e artística em esfera privada teve um período de apogeu que duraria até meados do século. A aspiração que a burguesia tinha por instrução e cultura fomentou e fez subir o nível da música praticada em ambiente doméstico[12]. A burguesia letrada, de posição social ascendente, passou a utilizar o repertório camerístico – que até então se encontrava nas mãos da aristocracia – para seus exercícios de prática musical doméstica. William Weber argumenta que "bourgeois and aristocratic tastes cannot be differentiated to any great extent in the early or middle decades of the nineteenth century"[13]. Ao contrário da aristocracia, nas primeiras décadas do século XIX, a burguesia não tinha músicos a trabalhar para si em permanência, não havendo sequer espaço nos seus aposentos particulares para um grande número de músicos. Assim sendo, a música em ambiente doméstico burguês era, na sua essência, música de piano. "O que não era composto para piano, era para ele arranjado e estes arranjos são testemunhos substanciais da história da recepção musical"[14]. O piano podia aparecer como instrumento solista ou como acompanhador do canto, ou ainda de um número limitado de outros instrumentos.

Consequentemente, devemos também incluir a música dita *de câmara* como fazendo parte do repertório executado em ambiente doméstico. A *musica da camera*, em sua designação italiana que dá origem ao termo, consiste em um repertório de música instrumental, vocal, ou mista, em que cada intérprete toca uma parte diferente, com uma formação que pode ir de um duo até aproximadamente 20 executantes. Durante o século XVI e começo do XVII, entendia-se por música de câmara toda a música que não fosse composta para a igreja, para o teatro ou para grandes festividades[15]. Segundo J. H. Baron "Nicola Vicentino, the first to mention the term (in his *L'Antica Musica* [Rome: 1555]), stated that chamber music had subtleties of musical expression avoided in church music."[16] Entre os séculos XVI e XVII, a definição do que

---

11 Maria Alexandre Lousada, "A rua, a taberna e o salão", in Maria da Graça A. Mateus Ventura (coord.), *Os Espaços de Sociabilidade na Ibero-América (Sécs. XVI-XIX)*, Lisboa, Edições Colibri, 2004, p. 115.

12 Hans Peter Schanzlin, *Basels private Musikpflege im 19. Jahrhundert*, Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1961, p. 11 .

13 William Weber, *Music and the Middle Class...*, p. 16.

14 Stefana Sabin, *Frauen am Klavier*, Frankfurt, Insel Verlag, 1998, p. 15. "*Was nicht fürs Klavier komponiert wurde, wurde fürs Klavier arrangiert, und solche Arrangements sind wesentliche Zeugnisse der musikalischen Rezeptionsgeschichte*". TA.

15 MGG, *Kammermusik*, vol. 7 pp 477 e ss.

16 J. H. Baron, *Intimate Music...*, p. 1.

seria música de câmara transformou-se várias vezes, e a mudança mais paradigmática foi a passagem que ocorreu, depois de 200 anos de uma discussão estilística – no senso em que Mattheson utilizava a palavra *Kammerstyl* (*Der Vollkommene Kappelmeister*, 1739) – para uma caracterização sociológica do termo. Somente no começo do século XIX, primeiramente na Alemanha e na Inglaterra e um pouco mais tarde na França, chegou-se a um denominador comum parecido com o que hoje chamamos de música de câmara: música íntima, solística e instrumental[17]. Como ela é de formação pequena, pode ser executada em ambiente doméstico e, efetivamente, ela fazia parte do repertório praticado nestes ambientes: a trio-sonata era a forma mais frequente no séc. XVIII, e o quarteto de cordas a forma mais importante na primeira metade do séc. XIX. Se a música de câmara nasceu e se desenvolveu em um quadro aristocrático, antes de evoluir para o concerto público, a música doméstica é essencialmente de origem burguesa e citadina. Na opinião de J. H. Baron, o desenvolvimento dos novos idiomas para a música de câmara foram paralelos às mudanças nos conceitos de sociedade e política durante todo o século XVIII:

> From the 1730's to the 1790's Europe witnessed an intellectual assault on its established stratification of society and on its political order which culminated in the French Revolution. This aimed at the equality of all men regardless of wealth, religion, family background or nationality. Whether or not political or social equality was ever reached during this or the next century, the idea became a dominant one in the thought not only of philosophers but of the common man as well. Music was not unaffected by this process of democratization. In terms of style, the domination of a treble instrument over the subservient continuo accompaniment was replaced, by the end of the 18th century, by equal partners in string quartets, piano trios, strings trios, and other forms of chamber music.[18]

A passagem da música de câmara das mãos da aristocracia e dos profissionais para as das pessoas comuns, assim como a mudança do espaço físico onde ela era executada do palácio aristocrata para o salão burguês, aumentou o prestígio social de compositores e intérpretes profissionais[19]. Aristocratas consideravam os músicos como servos, e compositores e músicos eram tidos como necessários para manter o aparato palaciano e do Estado. Já o músico amador de classe média via o músico profissional e o compositor como a perfeição naquilo que eles – os membros da classe média – esforçavam-se por alcançar, sem quase nunca o conseguir. Por volta do final do século

[17] Ibidem, p. 2.
[18] Ibidem, p. 296.
[19] Ibidem, p. 299.

XVIII, já muitos aristocratas também pensavam assim. Já não era o *status* da família o que distinguia um profissional, mas sim um talento especial[20]. A música de câmara assumia cada vez mais um caráter de arte e já não servia como música de fundo, o modo como ela vinha sendo usada pela aristocracia durante o século XVIII e inícios do século XIX[21].

Através desta democratização da música de câmara, durante o século XVIII, a diferença entre *da camera* e *da chiesa* deixou de ser relevante e os novos tipos de música de câmara que foram nascendo já não eram executados em igrejas. Mas a caminhada da música de câmara de um espaço físico para outro não acabou aí: a *música de câmara* praticamente desapareceu dos salões musicais da segunda metade do séc. XIX, dando espaço à *música de salão*, para passar a ser somente executada em ambiente íntimo ou em concerto público[22].

A música executada em salão subentende um ambiente semiprivado/ semipúblico, com ouvintes convidados e intérpretes preparados. Na análise das atividades musicais da família Däniker-Haller, veremos como se fazia uma clara diferenciação entre música executada com espontaneidade, sem ensaios, somente com membros da família ou com amigos muito íntimos, e a música acuradamente preparada e ensaiada para a execução em salão, havendo uma nítida diferença de repertórios por eles praticados nestes dois tipos de eventos sociais. Embora o salão fizesse parte de um espaço físico privado (uma casa de família), a música nele executada tinha um caráter semipúblico, o que já foi observado por Habermas: "A esfera pública passa a existir nas grandes camadas da burguesia, primeiramente como alargamento e ao mesmo tempo complementação da esfera familiar íntima. Sala e salão encontram-se debaixo do mesmo teto"[23].

Uma linha divisória nítida entre *Hausmusik* e música de salão é muito difícil de

---

[20] Aqui nos deparamos com a afirmação da ideia de "gênio" formulada por Immanuel Kant em sua obra *Kritik der Urteilskraft* (1790), que teve grande influência sobre grandes artistas do Classicismo de Weimar e do Romantismo.

[21] Heinrich Däniker chegou a observar esta prática na Capela Real da Baviera, em 1815, ver no cap. 3 deste trabalho os seus comentários críticos sobre esta Capela, tocando uma "bela música" como fundo para os jogos de cartas da corte.

[22] Andreas Ballstaedt/Tobias Widmaier, *Salonmusik – zur Geschichte und funktion einer Bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989, pp. 341 e ss.

[23] "*Die Sphäre des Publikums entsteht in den breiteren Schichten des Bürgertums zunächst als Erweiterung und gleichzeitig Ergänzung der Sphäre kleinfamilialer Intimität. Wohnzimmer und Salon befinden sich unter dem gleichen Dach*". Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, p. 115. TA.

ser traçada; Spranger adverte que muitas vezes esta fronteira é ultrapassada em ambas as direções:

> Quando o grande rei toca flauta no salão elíptico de Sanssousci, quando Beethoven toca no brilhante palácio de um conde austríaco, quando excelentes virtuosos são convidados para convívio seleto em casa particular, mas especialmente quando a música de salão célere, alegre e afetada é tocada, - em todos estes casos trata-se de um estilo distante da verdadeira *Hausmusik*.[24]

O mesmo autor também chama atenção à ambiguidade da enunciação "música de salão" que, por assim se autodenominar, quer-se mais nobre do que a *Hausmusik*: "Algo desta esfera pode-se ter por digno de nota, original, suportável, mas tudo isto tem outro espírito" que a *Hausmusik*[25].

Em Portugal, um exemplo concreto de salão musical de princípios do século XIX, onde o repertório praticado se fundamentava na música erudita, sendo ao mesmo tempo exemplo do paralelismo entre as elites que praticavam música em ambiente doméstico nos diferentes países, é o citado por Vieira, que descreve os serões musicais na casa do organista e compositor José Maurício (1752-1818), de Coimbra:

> José Maurício tinha por sua arte um amor desvelado; por isso costumava reunir em casa os melhores artistas e amadores residentes em Coimbra, e ali se executava boa música de camara, tal como os quartettos de Haydn, Mozart e outros. Elle mesmo tocava um pouco todos os instrumentos de arco, seu irmão, Francisco Mauricio tocava violino e trompa, suas sobrinhas cantavam. Os saraus em casa de José Mauricio tiveram notoriedade e deixaram memoria em Coimbra.[26]

Por outro lado, no ambiente germânico, a frequentemente citada prática musical da família de Abraham Mendelssohn Bartholdy, onde a *Hausmusik* e os concertos em ambiente íntimo eram uma manifestação natural, não representa um exemplo típico de música doméstica burguesa: A mãe Lea, a filha Fanny e o filho Felix tocavam

---

[24] Eduard Spranger, *Rede über die Hausmusik…*, pp. 11-12. "*Wenn der Große König um elliptischen Saal von Sanssouci Flöte spielt, wenn Beethoven im glänzenden Palais österreichischer Grafen konzertiert, wenn hervorragende Virtuosen zu einer besonderen Gesellschaft ins Haus geladen werden, - aber auch dann, wenn nichts als leichtblütige oder gezierte Salonmusik gemacht wird – in all diesen Fällen handelt es sich um einen Stil, der Hausmusik fernsteht*". TA.

[25] "*Manches aus solcher abweichenden Sphäre mag bemerkenswert sein, manches einzigartig, manches erträglich sein; es hat aber, sozusagen, einen anderen Geist*". Ibidem, p. 12. TA.

[26] Ernesto Vieira, *Diccionário Biográphico de Músicos Portugueses, História e Bibliographia da Música em Portugal*, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 2, p. 69. Citado igualmente em: Luísa Cymbron, *A Música em Portugal no Século XIX: Uma Panorâmica*, in Jorge Alexandre Costa (coord.), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*, Matosinhos, Verso da História, 2015, pp. 161-212.

primorosamente piano, e a filha mais nova Rebecca também foi assim educada; Felix tocava, além disso, violino e viola, e o filho mais novo, Paul tocava violoncelo; todos cantavam e, aparentemente, era Rebecca que tinha a melhor voz. Uma espécie de concertos domésticos eram as assim chamadas *Sonntagsmusiken* – músicas dominicais, que ocorreram a partir de 1821. Estes concertos dominicais não eram um salão musical no sentido do que estes viriam a ser na segunda metade do século, segundo demonstrou W. Dinglinger, mas sim, uma espécie de ateliê musical onde Felix podia apresentar suas novas composições, e onde ele e sua irmã tinham a oportunidade de treinar para tocar em público[27]. Muitas vezes, o repertório a ser executado era discutido e decidido antecipadamente, mas sempre havia espaço para improvisações e apresentações de eventuais visitas inesperadas. A partir de excertos contidos no diário de Fanny, depreende-se que a maneira espontânea de fazer música num círculo restrito era típica: a música fazia parte do processo de comunicação entre amigos, e a escolha do repertório e a qualidade da execução dependiam do estado de espírito momentâneo das pessoas presentes. No serão de 8 de janeiro de 1829, Fanny anota: "Com as lâmpadas reduzidas tocamos a *Meeresstille*, depois o *Sommernachtstraum*, o que foi muito bonito, depois novamente a *Meeresstille*, eu estava muito melancólica"[28]. Já no dia 1 de fevereiro, estavam presentes importantes personalidades da vida pública e Fanny anota simplesmente: "Felix tocou algo". Este serão tinha, evidentemente para ela, outro significado emocional, por isto o repertório executado não merecia ser mencionado[29]. Klein reconheceu nas diferentes práticas musicais da família Mendelssohn, três fenômenos musicais diferentes, os quais também encontraremos exatamente da mesma forma no dia a dia da família Däniker-Haller no Rio de Janeiro e em Zurique:

– Horas musicais espontâneas em círculo íntimo;
– Prática de música de câmara com amigos;

---

[27] Wolfgang Dinglinger, "*Sonntagsmusiken bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy*", in Hans-Günther Klein (ed.), *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohn – Ein musikalischer salon?* Leipzig, Symposium, 2. September, 2006, pp. 35-46.

[28] *Wir spielten die Meeresstille, dann den Sommernachtstraum, bei niedergeschreubten Lampen, was sehr hübsch war, dann noch einmal die Meeresstille, es war mir den Abend ganz besonders wehmutig*. Apud Hans-Günther Klein, *Wir haben viel Musik gemacht – Hausmusik und privates Musizieren bei Felix Mendelssohn Bartholdy*, in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Mainz, Schott Musik GmbH, 2010, p. 10. TA.

[29] Ibidem, p. 10. Esta dependência do estado de espírito com relação ao repertório escolhido e ao fato dele ser ou não mencionado, encontraremos com frequência nos diários de Cécile Däniker-Haller, ver cap. 4.

– Concertos dentro de casa[30].

O primeiro fenômeno resultava quase que exclusivamente em música para piano ou piano acompanhando um único outro instrumento ou o canto. Já no segundo, a prática de música de câmara entre amigos, partia-se do princípio que cada membro do grupo vinha com sua parte estudada, de um repertório previamente decidido. O terceiro fenômeno acontecia via de regra como consequência do segundo: a música de câmara que havia sido ensaiada entre amigos seria apresentada em um pequeno concerto para ouvintes convidados[31].

Petrat, estudioso que analisou os comentários da imprensa musical sobre a prática de música em ambiente doméstico entre os anos de 1815 e 1848, percebeu que a imprensa especializada também fazia uma diferenciação clara entre *Hausmusik* e salão musical e tomava declarada posição em favor da primeira, sempre salientando que as duas práticas se apresentavam como divergentes dentro do mesmo ambiente particular. As resenhas são utilizadas para dar acento às intenções didáticas e delinear a fronteira entre os fenômenos, assim como para fomentar uma campanha a favor de uma *Hausmusik* fundamentada na música culta. A imprensa musical especializada se vê no papel de quem resguarda uma cultura erudita que não "se deixa cair nas tentações de um repertório trivial de variações de melodias joviais operísticas e de música de marcha"[32].

1.2 A música de salão

A sociedade de salão, com o seu espírito, mas também com todas as suas contradições, teve seu apogeu na época do Iluminismo e na virada dos valores do intelecto ao galante no séc. XVIII, assim como no romantismo do séc. XIX, e assim, a

[30] Ibidem, pp. 12 e ss.

[31] Na realidade, a fronteira entre os três fenômenos nunca pode ser traçada com completa nitidez. Quando Cécile Däniker, por exemplo, toca no Rio de Janeiro, a quatro mãos com o pastor Louis Winkler, este evento pode fazer parte de qualquer um dos três fenômenos acima descritos; se os dois estão sozinhos em casa lendo peças novas à primeira vista, se estão ensaiando peças que serão apresentadas, se estão tocando perante um pequeno público em ambiente privado, ou mesmo se produzindo em um salão musical.

[32] "*Angeblich dem Hausmusikbereich verpflichtet, wird die Fachpresse über die Rezension zum selbsternannten Bewahrer einer anspruchsvollen Kultur, die nicht den virtuos ausfallenden Variationen von Melodien aus heiterer Opern- und Marschmusik verfällt, sondern die Tradition sichert*". Nicolai Petrat, *Hausmusik des Biedermeier...,* pp. 183-184. TA.

história de seu aparecimento, seu papel na formação do gosto de variados círculos sociais e suas influências continuaram a ser de interesse, muito depois de seu desaparecimento[33].

Existem poucos relatos ou testemunhos de época que sejam realmente detalhados sobre o processo de como se desenrolava um serão literário-musical, as pessoas presentes, assuntos conversados, a literatura discutida, a música executada, sobre o estilo e o tom da discussão em salão. Uma das poucas descrições minuciosas existentes, encontramos em uma notícia do escritor Moritz Bermann (1823-1895) intitulada *Ein Conzert bei Baronin Fanny Arnstein zur Zeit des Wiener Congresses* ("Um concerto na casa da baronesa Fanny Arnstein[34] na época do Congresso de Viena"). Aqui vem descrito um serão em um salão aristocrático em uma casa de família judia nobilizada, editado como anexo do jornal *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, em Viena em 1855[35]. O serão descrito por Bermann aconteceu no dia 20 de novembro de 1814, com a presença das mais importantes personalidades de sua época, em cuja descrição, somos informados igualmente de quais músicos estavam presentes e qual música foi executada. Entre os músicos encontravam-se o violinista Franz Clement (1780-1842), para quem Beethoven dedicara seu concerto para violino e orquestra em 1808, o compositor e pianista Ignaz Moscheles (1794-1870), o pianista e compositor Johann Nepomuk Hummel, o compositor Peter Hänsel, o mestre de capela, flautista e compositor Ferdinand Kauer, autor do *Singspiel*, muito popular na época *Das Donauweibchen* (1801), o compositor Adalbert Gyrowetz, o autor de música para piano de fácil execução e de música para balé Wenzel Robert Gallenberg, o compositor da ópera, na época muito popular, *Die Schweizerfamilie* – A Família Suíça (1809), Josef Weigl, o cantor Johann Michael Vogl, que mais tarde ficaria famoso principalmente por ter sido amigo de F. Schubert e a cantora da corte Antonia Campi[36], assim como a

---

33 Peter Gradenwitz, *Literatur und Musik in geselligem Kreise*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, pp. 258 e ss.

34 Baronesa Franziska von Arnstein (1758-1818), *salonière* vienense de origem judia; sua filha Henriette von Pereira-Arnstein (1780-1859), foi igualmente uma ilustre *salonière* assim como festejada pianista, aluna de Muzio Clementi.

35 Este jornal era redigido e editado por Leopold Alexander Zellner (1823-1894), era distribuído duas vezes por semana e continha *Vorträge zur Geschichte der Musik* ("conferências sobre a história da música"), *Novitätenrevue* ("revista de novidades"), *Kunstnotizen* ("notícias sobre artes"), e críticas de concertos. O artigo de Bermann foi publicado nos números 89, 91, 93 e 95, dos dias 7, 14, 21 e 28 de dezembro de 1855.

36 Antonia Campi (1733-1822), na verdade Antonia Miklasiewich, cantora de origem polonesa, *prima-donna* imperial. Campi cantou naquele serão a segunda ária da Rainha da Noite da ópera *Flauta Mágica* de Mozart, acompanhada ao piano por Ignaz Moscheles, então com 20 anos de idade.

pianista Maria Theresia von Paradies[37] e o primeiro tenor da *Hofoper* Franz Wild[38].

Quatro anos mais tarde, Fanny Arnstein morreria, e com ela a época do apogeu do salão literário-musical onde uma sociedade de *esprit* se reunia nos salões de Viena e Berlim, independentemente das origens históricas, sociais e confessionais de seus membros. O sonho de um respeito mútuo entre as diferentes classes sociais, logo se desmantelaria. A morte de Fanny Arnstein coincide com o período de precariedade econômica que se seguiu às guerras napoleônicas e ao Congresso de Viena, a verdadeira razão da decadência do salão literário-musical.

Na literatura e na música o abismo entre a grande arte e o desejo comercial de agradar foi aumentando, e a arte de entreter de maneira galante e com apurada sutileza de espírito, se perdeu. A partir dos anos 30 do século XIX, observa-se um aumento da prática musical como entretenimento no tempo livre de uma maneira nunca antes vista na história: na sala de concertos, na casa de ópera, nos concertos em jardins públicos, nas sociedades amadoras de concertos ou em bailes, era oferecida música de diversas qualidades e estilos ao grande público, tornando-a acessível a quase qualquer um[39]. Este fenômeno encontrava ressonância na prática musical em ambiente privado e despertava o anseio de trazer para dentro de casa a mesma música ouvida na esfera pública. Em 1833, já muitas famílias supriam os pré-requisitos necessários, quando a situação pecuniária o permitia. Isso se depreende do artigo do jornal *Schlesischen Zeitung für Musik* onde se lê: "Já não há quase famílias letradas onde pelo menos um indivíduo entre os seus membros não seja musical. Na cidade e no campo, todos aprendem música"[40]. Nos anos 40 do séc. XIX, os jornais musicais começaram a intensificar seus lamentos sobre a queda da qualidade da música em ambiente doméstico e a fazer a apologia da música culta: "Por todos os lados está desaparecendo o senso para o que é verdadeiramente grande, belo, nobre; em seu lugar demandam-se enfadonhos, fúteis, superficiais modismos, os quais somente beliscam os ouvidos e anestesiam os

---

É interessante ressaltar que na descrição deste concerto aprendemos que entre a execução das peças musicais, atores do Teatro Imperial recitavam trechos de peças de teatro.

[37] Maria Theresia von Paradies (1759-1824), compositora e pianista vienense, cega a partir da idade de três anos, foi aluna de Leopold Kozeluch e de Antonio Salieri. Paradies tocou naquele serão uma sonata de Kozeluch composta para a ela.

[38] Franz Wild (1791-1860), então com 22 anos de idade, cantou naquele serão uma ária de Orestes da ópera *Ifigenia* de Gluck.

[39] Nicolai Petrat, "*Hausmusik um 1840"*, in *Musica 3*, Kassel, Musikverlag Bärenreiter, 1988, p. 255.

[40] "*Es ist beinah keine Familie, welche sich zu den Gebildeten zählen darf und nicht mindestens ein musikalisches Individuum unter ihren Gliedern hat. In der Stadt und Land lernt Alles Musik*". Schlesische Zeitung für Musik, 1°. ano, 1833, n°. 9, p. 1. TA.

sentimentos, e não deixam espaço para o que é elevado nas artes"[41]. Aqui começamos a assistir à trivialização do repertório executado em ambiente doméstico.

Na opinião de S. Sabin, "Quando Robert Schumann, por volta de 1840, cunhou o termo *Salonmusik*, ele ainda estava denominando mais o local onde a música era executada do que o tipo de música"[42]. Não obstante, Schumann diferenciava três tipos de música de salão: entre Herz e Chopin, em Paris, insinua-se uma *romantisierende Salonmusik* (música de salão romantizada); já Eduard Röckel, Theodor Döhler e Sigismund Thalberg são denominados *Salonvirtuosen* (virtuosos de salão), e finalmente, J. Stock é chamado de *Salonkomponist* (compositor de salão) e Karl Mayer um *Salonspieler* (instrumentista de salão). O estilo de Thalberg é por Schumann caracterizado como *galante Salonmanier* (maneira galante de salão), estudos de Vollweiler, Ravina e K. Mayer – todos compositores hoje esquecidos – tinham na opinião de Schumann *den Grad einer hübschen Salonmanier* (o grau de uma bonitinha maneira de salão). As Rapsódias de Eduard Wolff são tidas por Schumann como *brillante Salonstücke* (peças brilhantes de salão); ao contrário, as valsas de Chopin são peças de salão *der nobelsten Art* (do tipo mais nobre). Mas estas peças todas ainda não faziam parte do que na segunda metade do séc. XIX seria conhecido como música de salão. Schumann continuou observando o desenvolvimento da música de salão nos anos 30 e 40 do séc. XIX e constatava que esta se tornava sempre mais *billiger und sentimentaler* (barata e sentimental)[43].

Baseando-se nas listas das edições de música de salão realizadas por A. Ballstaedt e T. Widmaier[44], percebe-se que a época áurea do repertório de salão

---

41 *Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* (vol. 17, 1835, p.13), apud Nicolai Petrat, *Hausmusik um 1840...*, p. 256. "*Ueberall schwindet der Sinn für das Wahrhaft Grosse, Schöne, Gediegene, ueberall tritt an dessen Stelle ein leidiger, seichter Modegeschmack, welcher nur Ohrenkitzel und Sinnenbetäubung verlangt und keinen Raum mehr lässt für das Höhere in der Kunst*". TA.

42 "*Als Robert Schumann um 1840 den Begriff 'Salonmusik' prägte, bezeichnete er mehr den Ort des Musizierens als die Art der Musik*". S. Sabin, *Frauen am Klavier...*, p. 15. TA. O termo "salão" já aparecera nos anos 20 do séc. XIX em publicações musicais como "*Le Troubadour des Salons. Journal de Chant avec Accompagnement de Piano aou Harpe. Rédigé par M. M. Romagnesi et Meissonier*" (Paris 1825-1829). P. Gradenwitz, *Literatur und Musik...*, p. 252.

43 Todas as opiniões de Schumann são citadas em Imogen Fellinger: *Die Begriffe Salon und Salonmusik in der Musikanschauung des 19. Jahrhunderts*, in "*Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*" ed. Carl Dahlhaus, Regensburg 1967, Apud, P. Gradenwitz, *Literatur und Musik...,* p. 252. Para um artigo sucinto, porém bastante esclarecedor da discussão sobre o valor da música de salão iniciada na época de Schumann ver: Ernst Lichtenhahn, "Salonmusik. Ein ästhetisches und gesellschaftliches Problem der Schumannzeit", in *Neue Zeitschrift für Musik*, 146° ano, n°. 11, 1985, pp. 9-12.

44 A. Ballstaedt/T. Widmaier, *Salonmusik...,* pp. 390-395.

aconteceu na segunda metade do séc. XIX e que a maioria das edições de álbuns dedicados a este repertório surgiram nas décadas 80 e 90 daquele século. Os mesmos dois estudiosos chamam atenção à problemática da dicotomia estética nos estudos musicológicos onde, a partir da metade do séc. XIX, tematiza-se a separação da vida musical entre música ligeira e música séria, música trivial e música artística ou entre música funcional e música autônoma. O eclético gosto musical da família Däniker-Haller demonstra que, na primeira metade do séc. XIX, as pessoas não se sentiam forçadas a escolher entre uma e outra música, sendo importante, porém lembrar que as canções folclóricas cantadas em ambiente doméstico, na primeira metade do século XIX, não são idênticas ao repertório composto, a partir de meados do século, aquele que viria a ser o lado trivial desta dicotomia[45]. Em 1887, Löw já lamentava o baixo nível das composições de salão e profetizava que, com as recentes edições das obras dos grandes mestres, de custo acessível, o nível da música executada em ambiente doméstico voltaria a ser como fora na primeira metade do século[46].

É importante que não se confunda *música de salão* com *salão musical*. O primeiro termo está para um repertório preciso, típico da segunda metade do séc. XIX, o segundo para um evento social que, como vimos, vinha acontecendo desde a Renascença italiana. No *salão musical* da primeira metade do séc. XIX tocavam-se quartetos de Haydn e Mozart, que são obras compostas ou para intérpretes amadores ou, na maioria dos casos, mesclas de amadores e profissionais assim como árias e duetos de ópera, obras ou arranjos para piano a quatro mãos, etc.[47] Assim sendo, o salão musical da primeira metade do séc. XIX aproxima-se mais da definição da prática da *Hausmusik*. Peter Gradenwitz esclarece neste contexto outra importante diferença entre *Hausmusik* e música de salão: no salão encontravam-se amantes da música ao lado de pessoas de pouco conhecimento musical que ouviam a música unicamente por *bon ton*

---

[45] A música que mais tarde iria se chamar *música de salão* ainda não fazia parte do repertório da família Däniker.

[46] R. Löw, *Die Hausmusik einst und jetzt...*, p. 41. Em finais do séc. XIX e princípios do séc XX observamos também um crescente interesse pela música de épocas anteriores, sendo que também aqui a prática de música em ambiente doméstico teve um papel importante no movimento de redescoberta da música antiga, culminando com edições de partituras destinadas ao uso doméstico, contendo somente música antiga, como o *Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten* de Hugo Leichtentritt, do ano de 1907.

[47] Na opinião de Irmgard Engels, no séc. XVIII, especialmente nos compositores Haydn e Mozart, ainda é bastante difícil de se diferenciar música de câmara de música de concerto, assim como música especificamente composta para uso doméstico, daquela para a esfera pública, principalmente naquela música que pode ser executada tanto em pequena como em grande formação. I. Engels, *W. A. Mozart in der Hausmusik...*, p. 1.

ou por tédio, com desejo de ver e serem vistos, para quem desagradavam longos momentos de escuta em silêncio. No salão a música não era um entretenimento exclusivo de amantes da música como o era nos círculos de *Hausmusik*, onde profissionais e diletantes praticavam música por amor a esta, para conhecer novas obras, e pelo prazer da prática musical em conjunto, preferivelmente sem pessoas conversando na mesma sala[48].

Baron também confirma que no salão musical da primeira metade do século XIX não soava aquela que mais tarde se chamaria *música de salão*, mas sim, que a *Hausmusik* e a *música de salão* ainda eram a mesma:

> During the first half of the 19th century a distinction was made as to the location of chamber music in much the same way that the Baroque distinguished its chamber music by location. Chamber music for public performance in larger halls retained the designation *chamber music* while music performed in private quarters was regarded as *Hausmusik* or *salon music*.[49]

Ballstaedt e Widmaier[50] demonstram como o "repertório erudito" deixou de ser executado nos *salões musicais* da segunda metade do séc. XIX, sendo este totalmente suplantado pela *música de salão*, com exceção de algumas composições de Beethoven, Brahms, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Schubert e Schumann, por eles listadas, que tinham o caráter exigido pelo *espírito de salão* de finais do séc. XIX[51].

Já na segunda metade do séc. XIX, Wilhelm Heinrich Riehl, no prefácio de sua edição (1860) de canções destinadas à execução em ambiente doméstico, diferenciava claramente a *Hausmusik* da *música com espírito de salão* descrevendo aquela com adjetivos como "simples, singela, verdadeiramente alemã, sagrada, interior, saudável" e esta como "decaída, empolada, moralmente desequilibrada, estrangeira, profana, cheia de efeitos, doente", contrapondo a ideia de nacionalismo à de cosmopolitismo. Riehl entendia que "através da influência dos franceses e dos italianos, a música alemã, que há cinquenta anos ainda estava completamente sã e fresca, degenerou-se em um verdadeiro ganido". Riehl explica que sua coletânea somente oferece "canções singelas, sinceras, e verdadeiramente *Hausmusik* alemã. Se estas canções forem cantadas em salões serão

[48] P. Gradenwitz, *Literatur und Musik...*, p. 184.
[49] J. H. Baron, *Intimate Music...,* p. 302.
[50] A. Ballstaedt/T. Widmaier, *Salonmusik...,* p. 345.
[51] Ibidem, pp. 384-385.

profanadas e aborrecerão o público"[52]. Este tipo de discurso dicotômico não se encontra nas fontes deixadas pela família Däniker-Haller e parece-nos ser claro que ele não fazia parte do pensar sobre música desta família. Como veremos nos capítulos seguintes, a família Däniker-Haller não teve, durante o período tratado neste trabalho, contato com o repertório que mais tarde seria chamado "de salão" e o repertório por eles preferido em seus exercícios musicais em ambiente íntimo condizia com aquele defendido por Riehl, embora eles não partilhassem a sua visão ideológica, a qual só viria a ser elaborada na segunda metade do século XIX.

Na mesma linha de Riehl, Richard Wagner, em seu opúsculo *Über deutsches Musikwesen* (1840), glorifica o ideal da música alemã de ambiente doméstico tentando protegê-la de uma maneira "quase agressiva" do público de salão, viciado em recreação[53]. Publicado inicialmente em francês no jornal *Revue e Gazette Musicale de Paris*, o texto começava por indicar que é na "sala da casa" e não no "salão" onde ouvia-se a "verdadeira música alemã na sua pureza original":

> On peut donc regarder à bon droit parmi nous les classes les plus modestes de la société comme celles où l'art musical a jeté les plus profondes racines; car le grand monde n'offre pour ainsi dire qu'un cadre plus riche et plus brillant aux productions que fait éclore un travail assidu dans ces régions inférieures et subalternes. C'est donc au sein de ces familles bourgeoises que réside vraiment la musique allemande dans sa pureté originelle, et ce n'est que là où elle s'adresse exclusivement au sentiment moral et jamais à un vain amour-propre, qu'elle est à sa véritable place.[54]

Wagner continua, no mesmo escrito, explicando a diferença entre *Hausmusik* e música de salão:

> Allez les observer réunis dans une chambre modeste par une soirée d'hiver. Voici un père avec ses trois enfants: deux d'entre eux jouent du violon, l'autre tient l'alto, le père le violoncelle; ce que vous entendez là, rendu avec tant de précision et de sentiment, n'est pas moins qu'un quatuor composé par ce petit homme qui bat la mesure. C'est le maître d'école du village voisin, et vous ne nierez pas que son travail respire une entente exquise de l'art. Je vous le répète, prêtez à ces concerts bourgeois une oreille attentive, et vous vous sentirez ému, pénétré jusqu'au fond de l'âme; vous apprendrez à connaître la musique allemande, et tous saurez jusqu'où va le génie instinctif de cette nation. Il ne

---

[52] Wilhelm Heinrich Riehl, *Hausmusik...,* Prefácio. *"Durch den Einfluss von Franzosen und Italienern ist unsere vor fünfzig Jahren noch so kerngesunde und frische deutsche Tonkunst in ein wahres Gewinsel ausgeartet". "Es bringt dieses Liederbuch nur schlichte, ehrliche deutsche Hausmusik. Wollte man die Lieder im Salon singen, so würde man sie profanieren und den Salon langweilen"*. TA.

[53] Erich Valentin, *Musica domestica. Von Wesen und Geschichte der Hausmusik*, Trossingen, Hohner, 1959, p. 17.

[54] R. Wagner, "Über deutsches Musikwesen", in *Revue et Gazette Musicale de Paris*, n°. 46, 1840, pp. 359-398.

> s'agit pas ici de conquérir un encouragement flatteur par tel ou tel passage brillant et mis exprès en relief. Tout ici respire la bonne foi et la sincérité, et par cela même la noblesse et l'élévation d'esprit. Mais transportez ces musiciens admirables devant un vrai public, au milieu d'un salon d'apparat, et ils ne seront plus les mêmes; leur timidité naïve les jettera dans un embarras extrême, et la crainte de ne pouvoir répondre à l'attente des auditeurs leur donnera presque de la honte. Ils s'informeront par quels artifices on réussit à se faire applaudir, et par une honnête défiance, ils prendront à tâche d'oublier leur talent naturel, pour y substituer ces procédés artificiels dont ils avaient à peine jusque-là entendus parler. Ils s'imposeront une contrainte pénible pour sacrifier avant tout à la manie de briller; et ces mêmes voix qui chantaient le *Lied* national avec une expression si touchante, se fatigueront à imiter les rapides cadences, les fioritures italiennes.[55]

Se Hobsbawn[56] data o triunfo da burguesia entre 1848 e 1875, podemos encontrar, de acordo com esta perspectiva, neste mesmo período histórico, segundo Stefano Crise ressalta, um "vero e proprio decadimento del gusto degli esecutori dilettanti, [...] in favore di una più rilassante e meno impegnativa distrazione musicale"[57]. A família Däniker-Haller faz parte da geração intermediária que vivenciou em sua juventude a *Hausmusik* germânica, admirou mais tarde, profundamente a pessoa e o pensamento sobre música de Richard Wagner, sem, apesar disso, abrir mão do repertório de arranjos e *medleys* de óperas italianas e francesas, tão criticados por Wagner.

Schutte observa que a "amarga crítica" que a música de salão recebia de pessoas como Wagner, Schumann, Berlioz e Heine, não se espelhava negativamente nas vendas das peças de música de qualidade "duvidosa"[58]. Como exemplo, a mesma autora cita a peça *La prière d'une vierge*, da compositora polonesa Thekla von Badarzewska (1838-1861) – a peça de música mais vendida no séc. XIX – que teve uma extraordinária difusão e popularidade, mesmo sendo esta uma peça de qualidade extremamente modesta (ou talvez exatamente por assim o ter sido), com um tema simplório e poucas variações de fácil execução[59]. Esta peça de música foi distribuída por mais de 80 casas editoras em versões facilitadas e dificultadas. A edição de peças deste tipo cobria, segundo Petrat, a demanda popular da ansiedade por abrigo emocional causada pelas

---

55 Ibidem.

56 Eric Hobsbawn, *Europäische Revolutionen - 1789 bis 1848*, Zürich, Kindler, 1978, p. 1 e ss.

57 Stefano Crise, *Un silenzio cantato. Hausmusik e scrittori nella Trieste asburgica*, Varese, Zecchini Editori, 2006, p. 14.

58 Sabine Schutte/Hartmut Fladt/Martin Geck, *Musik im 19. Jahrhundert, Aspekte bürgerlicher Musikkultur*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1981, p. 17.

59 Ibidem, pp. 12 e ss. Esta composição continua nos dias de hoje sendo uma das peças mais encontradas em gravações de pianistas amadores no YouTube, em mais de 5600 diferentes versões (até fevereiro de 2015) para piano a duas e a quatro mãos, violão, ukulele, country-band e outras.

guerras napoleônicas e pelas diversas revoluções da primeira metade do século XIX[60], e possibilitava às filhas das casas burguesas entreterem as visitas com música sem grandes dificuldades técnicas, sem acordes de muitas notas e passagens rápidas[61].

Outra peça de grande popularidade no séc. XIX foi criada por um compositor alemão nascido na Suíça: a *Cavatina*, op. 85, n°. 3 de Joachim Raff (1822-1882), para violino e piano; "uma das mais tocadas peças de salão do séc. XIX"[62].

Mas a crítica contra a música de salão também podia, já em meados do séc. XIX, ser diferenciada e equilibrada, distinguindo entre a música de salão "boa" e a "má": Johann Christian Lobe (1797-1881), compositor, crítico musical e autor de obras de didática musical, escrevia que:

> Rabugentos críticos arremessam ininterruptamente e com desdém frases de desprezo contra a música de salão; ela, porém, não só se mantém, mas se propaga diariamente sempre mais. Deve-se, pois, reconhecer nela um forte elemento de frescura que lhe permite resistir às tentativas de sua destruição. E isto é uma sorte; pois este tipo de música menosprezada contém o amor à música de modo geral e promove a compreensão de obras de mais espírito e realmente superiores. [...] Na 'boa' música de salão encontramos ainda formas claras e simples, períodos simétricos e grupos, figuras temáticas estabelecidas, aqui e ali até mesmo conversões de ideias musicais originais; encontramos nela melodias que podem ser graciosas e caprichosas; encontramos afinal, todas as características que agradam e dão prazer na música ao grande público, as quais vêm desaparecendo cada vez mais na grande música. [...] As Bagatelas, Marchas e Variações de Beethoven, *la bella capricciosa* de Hummel, etc; *Aufforderung zum Tanze* de Weber, as Marchas para piano a quatro mãos de Schubert, os *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn, as *Kinderszenen* de Schumann, são formas simples, são músicas de salão. Devem elas por isto ser desprezadas? [...] Que nas músicas de salão existam inúmeros exemplos que não valem nada, quem quereria negar? Mas por causa destas nulidades não devemos repudiar todo o gênero.[63]

---

[60] N. Petrat, *Hausmusik um 1840...*, p. 256.

[61] Rebecca Grotjahn aponta em artigo de 2014 para o perigo de se utilizar sempre esta peça de Thekla Badarzewska, como exemplo de uma pretensa inferioridade de qualidade na música executada pelas filhas da burguesia do séc. XIX, lembrando que havia no mercado uma grande oferta de obras tão típicas, tão populares, tão simples e de tão fácil execução como esta. Rebecca Grotjahn, "Eine Art Klauenseuche unter den Pensionatstöchter und den Mädchen überhaupt – Klavier, Gender, Massenkultur", in Roland Prügel (ed.), *Geburt der Massenkultur*, Nürnberg, Verlag des Germanischen Mationalmuseums, 2014, p. 124.

[62] Ernst Lichtenhahn, "Die Kunst Musik im 19. und 20. Jahrhundert", HLS, vol. 9, pp. 33–34.

[63] *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, terceiro caderno, Leipzig, 1853, pp. 153 e ss. "*Griesgrämige Kritiker schleudern unausgesetzt wegwerfend verächtliche Phrasen gegen die Salonmusik; sie erhält sich aber nicht nur, sie breitet sich von Tage zu Tage mehr aus. Es muß also ein frisches, kräftiges Lebenselement in ihr liegen, das allen Zerstärungsversuche widersteht. Und das ist ein glück; denn diese geschmähete Art von Musik erhält die Liebe zur Musik überhaupt und fördert das Verständniß für gehaltreichere, für wirklich hohe und erhabene Werke [...] In der – guten – Salonmusik finden wir noch einfache, klare Formen, symmetrische Perioden und Gruppen, festgehaltene thematische Figuren, hier und da sogar originelle Umwandlungen musikalischen Gedanken; wir finden in ihr noch einfache und anmuthige, bald neckische heitere Melodien; wir finden mit einem Worte noch alle jene Eigenschaften, welche in der Musik aber mehr und mehr schwinden.*

Gradenwitz é de opinião que a crítica de Lobe, de 1853, era sensata; pois mesmo os grandes mestres da música contribuíram com obras "leves" que serviam como preparação do grande público à compreensão de obras de maior profundidade[64].

Stefano Crise, estudioso que se ocupou da vida musical de Trieste, cidade que por sua situação geográfica e política se situa entre o mundo italiano e o germânico, de interesse para este trabalho, refletiu sobre a música executada em espaços físicos particulares e suas consequências sociológicas:

> La musica in casa, legata alla 'cultura del salotto', è fenomeno connotato sia geograficamente che storicamente, *Salonfähig* significa in tedesco 'adatto alla vita in società', riguardo all'uso di maniere o parole, ma il termine indica anche 'ammesso dalla buona società'. Il 'salotto' acquista così un valore socializzante che trasfigura tale ambiente riformandolo in essenza stessa della posizione sociale; alla fine dell'Ottocento, il 'salotto' e le liturgie che in esso vengono praticate, diviene la patente dell'onorabilità che il nuovo ricco deve mettere in mostra.[65]

Lousada, analisando a geografia histórica de sociabilidades, no final do *Antigo Regime*, chega à conclusão que:

> Se os espaços familiares, de vizinhança e de trabalho continuaram a enquadrar as práticas e os espaços de sociabilidade, a difusão de novos valores e de novas formas de sociabilidade foi acompanhada da criação de novos espaços físicos e sociais, durante a segunda metade do século XVIII. Caracterizados por um ambiente material e humano particular, o salão, o passeio e o café tornaram-se símbolos da espacialidade oitocentista e da nova cultura urbana.[66]

Neste contexto, devemos observar a transformação que o termo *diletante* sofreu durante a segunda metade do séc. XIX. A palavra diletante (do latim: *delectari*) que descreve uma forma não profissional de fazer música, tinha, durante todo o séc. XVIII e primeira metade do séc. XIX, uma conotação positiva[67]. O fenômeno das *accademie*,

---

Beethoven's Bagatellen, Märsche und Variationen, Hummel's la bella capricciosa u.s.w., Weber's 'Aufforderung zum Tanze', Fr. Schubert's vierhändige Märsche, Mendelssohn's 'Lieder ohne Worte', Schumann's 'Kinderszenen' sind einfache Formen, sind Salonmusik. Sollen sie darum sammt und sonders verachtet werden? […] Daß es unter Salonmusik gar mancherlei Erscheinungen giebt, die nichts bedeuten und föllig werthlos sind, we wollte das läugnen? Aber um solcher Nichtigkeiten willen dürfen wir nicht sofort die ganze Art verwerfen". TA.

[64] P. Gradenwitz, *Literatur und Musik...*, p. 156.

[65] S. Crise, *Un silenzio cantato...*, p. 3.

[66] M. A. Lousada, *A rua, a taberna e o salão...*, p. 120.

[67] Em quase toda a história da música observa-se uma discrepância entre o status da música e o do músico. Na antiguidade grega, principalmente na Atenas clássica, a educação de um cidadão livre exigia a capacidade de praticar música em conjunto e a capacidade de conceituar sobre música era

florescente a partir do *Cinquecento* italiano, formou o pré-requisito da conotação positiva que o diletantismo teve nos círculos sociais mais altos dos séculos seguintes. "O *Frauensteinsches Collegium* de Telemann em Frankfurt e o *Collegium* estudantil de Bach em Leipzig repartiam sua existência entre o público e o privado, assim como, entre músico profissional e diletante"[68]. Na primeira metade do séc. XIX estabelecia-se também, uma diferença entre diletante e amador (no senso de amante da música), diferença esta que vem deslindada no *Musikalisches Lexikon* de Heinrich Christoph Koch de 1802, onde o diletante é descrito como a pessoa que pratica música para seu prazer pessoal e o amador é aquele que é sensível e receptivo à música[69]. Valentin cita neste contexto Carl Philipp Emanuel Bach que se questionava para quem o artista deveria criar sua obra de arte: "para o virtuoso? Para a larga massa que gosta hoje de tudo e amanhã de nada?" Dando sua resposta: "para seus alunos, para os virtuosos, para a grande massa, mas principalmente, para o conhecedor e amante das artes"[70]. Até a aristocracia e as cortes eram impregnadas deste espírito, incluindo a corte vienense do período barroco, onde, em cerimônias representativas de teatro e igreja, membros da família imperial e da nobreza mais alta participavam ativamente das execuções musicais ou, até mesmo, compunham as peças nelas ouvidas. Na corte do Brasil este fenômeno era muito conhecido, visto que o imperador D. Pedro I participava como instrumentista da orquestra da ópera e como compositor, fazendo-se mesmo coroar ao som de sua própria *Missa de Nossa Senhora do Carmo*[71]. Já na Suíça, um país que nunca teve corte e aristocracia, quem aparecia tocando nas orquestras e cantando nos coros durante os grandes eventos sociais e político-patrióticos era a "aristocracia do dinheiro", a burguesia letrada, que, no caso da cidade de Zurique, era idêntica à lista dos membros da AMG.

A prática de música em ambiente doméstico vem descrita durante todo o séc.

---

altamente apreciada, já o músico profissional era considerado uma pessoa trivial. B. Schiferer, *Salon- und Hausmusik...*, p. 15.

[68] E. Valentin, *Musica domestica...*, p. 34. "*Telemanns Frauensteinisches Collegium in Frankfurt a. M., auch Bachs studentisches Collegium in Leipzig, teilten ihr Dasein zwischen privatissime und publice und zwischen Liebhaber und Fachmann*". TA.

[69] E. Valentin, *Musica domestica...*, p. 16.

[70] Ibidem, p. 150. "Den 'Virtuosen'? Der 'großen, bunten Masse, der bald alles gefällt, und bald gar nichts' ? [...]. Für seine Schüler, die Virtuosen, die 'gemischte große Menge' und als Krönung für den 'Kenner und Liebhaber'". TA.

[71] Luiz Alves da Silva, "Reflexões sobre a prática musical na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro inspiradas em uma pintura de Debret", in Maria Elizabeth Lucas/Rui Vieira Nery (ed.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime – Repertórios, Práticas e Representações*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, pp. 487 e ss.

XIX na imprensa e na literatura, onde a produção simultânea de diletantes e profissionais era considerada normal. Um jornal de Frankfurt relata, em 1852, sobre o salão musical de Eduard Eliason[72] que acontecia duas vezes por mês:

> Lá se encontra a elite de nossos artistas musicais [...] assim ele possibilita também a vantagem de ser um lugar onde interesses musicais podem ser discutidos, trocadas opiniões sobre arte, e local onde se reúnem artistas para intercâmbio espirituoso e alegre, para se aproximarem mais uns dos outros e criarem-se novas amizades.[73]

O cronista anota que este tipo de salão é uma oportunidade bem-vinda tanto para diletantes como para profissionais, especialmente para artistas virtuosos, que ali podem encontrar compradores para os ingressos de seus concertos. A descrição do salão musical segue com os nomes dos compositores nele executados, e aqui encontramos ao lado de nomes consagrados como Mozart, Boccherini, Beethoven, Schubert, Schumann e Spohr, também nomes de compositores como Aloys Schmitt, Jakob Rosenheim e Eduard Hecht, que por terem composto obras especialmente destinadas ao ambiente de salão, vieram mais tarde a desaparecer do mundo musical por suas composições não se adaptarem à sala de concerto.

Os proprietários (na maioria dos casos proprietárias, *salonières*) dos salões musicais do séc. XIX atuavam também, muitas vezes, como mecenas, apresentando à sociedade, jovens músicos de talento, favorecendo com isto suas carreiras. Por volta de 1820, Petrat observa na imprensa musical uma intensificação de artigos sobre atividades musicais em ambiente doméstico, com a participação de músicos profissionais em início de carreira ou já consagrados[74]. Também músicos virtuosos viajantes eram visitas bem vistas nos salões musicais, onde se podiam fazer conhecer pela sociedade antes de se apresentarem em público, garantindo assim, a venda dos bilhetes para seus benefícios[75].

---

[72] Eduard Eliason (1808-1886), violinista e compositor judeu originário de Bad Dürkheim.

[73] Jornal *Didaskalia, Blätter für Geist, Gemüth und Publicität*, Frankfurt a. M., n°. 200. 21.08.1852. Apud, P. Gradenwitz, *Literatur und Musik...*, p. 180. "*Man trifft dort die Elite unserer musikalischen Künstlerschaft [...] somit gewähren sie auch den Vortheil, zugleich ein Sprechsaal für musikalischen Interessen, für den Austausch von Kunstansichten, ein Einigunsort geistigen und heitern Künstlerverkehrs, wechselseitiger Annäherung, Verständigung und Befreundung zu seyn*". TA. O fenômeno do salão literário-musical judeu na Alemanha pós-iluminista foi largamente estudado por Deborah Hertz, tendo a autora concluído que as mulheres judias alemãs conseguiram uma dupla vitória, emancipando-se das estruturas patriarcais de suas famílias e, igualmente, contribuindo para a emancipação dos judeus na sociedade alemã. Seus salões eram uma espécie de terreno neutro onde todo tipo de ideia artística podia se formar e se desenvolver. Deborah Hertz, *Die jüdischen Salons im alten Berlin, 1780-1806*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.

[74] N. Petrat, *Hausmusik um 1840...*, pp. 37 e ss.

[75] A família Däniker-Haller também apoiou artistas viajantes desta maneira, ver cap. 4.

> Pour un interprète, se produire dans un salon permet à la fois de s'entraîner et de se forger un public choisi susceptible d'en drainer un plus large vers les salles de concerts. Outre la publicité que procure une telle prestation, le cachet rapporté est souvent un élément déterminant. Quant aux compositeurs, ils peuvent dans ce cadre roder leur dernières œuvres en avant-première devant un public restreint et enclencher ainsi le processus de leur diffusion.[76]

É normal, ao analisarmos o repertório da música executada em ambiente doméstico na primeira metade do séc. XIX, depararmo-nos com inúmeros nomes de compositores que desapareceram completamente do cenário musical nos séculos XX e XXI. Ao observarmos os compositores cuja música era executada pela família Däniker-Haller nos deparamos, ao lado de nomes célebres, outros como Vinzent Schuster, Ferdinand Beyer, Eugène Walckiers, Henri Herz, etc., que por terem composto música ideal para execução em salão e não para o pódio de concertos públicos foram sendo esquecidos ao mesmo tempo em que o fenômeno da música em salão foi se apagando ao aparecerem as primeiras invenções que possibilitavam a escuta de música gravada.

1.3 Aspectos da música em ambiente doméstico na Suíça

Durante os séculos posteriores à reforma protestante da Igreja, a prática de execução de música em ambiente familiar teve uma face diferente nos países católicos e nos protestantes. Nos países protestantes a prática musical particular restringia-se quase que somente à execução de hinos religiosos naquelas que eram chamadas *Hausandacht* ("devoção ou recolhimento caseiro"). Como consequência disso, o órgão positivo passou a ser o instrumento mais comum para a prática da música em ambiente doméstico[77].

Nas cidades calvinistas, e principalmente nas zwinglianas como Zurique, houve,

---

[76] Myriam Chimènes, *Mécènes et Musiciens – Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004, p. 26. Um exemplo de salão musical onde os músicos que atuavam eram profissionais pagos, é anunciado no *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, em 1833, quando um barão von Liphardt anuncia que os quatro músicos profissionais que tocarão quarteto em sua casa, três vezes por semana, se chamam David, Kadelsky, Hartmann e Groß. *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, n°. 1 ,1833, p. 984.

[77] Por volta do ano de 1700, cada casa abastada de Zurique tinha seu órgão positivo. Somente na segunda metade do séc. XVIII, o cravo passou paulatinamente a substituí-lo, e mais tarde o pianoforte. Entre 1730 e 1800, o jornal *Zürcher Donnerstagsblatt* anunciou a venda de 90 órgãos caseiros. Friedrich Jakob, "*Die Hausorgel im Landgut Zur Schipf in Herrliberg-Zürich*", in *146. Neujahrsblatt der AMG Zürich*, Zürich, Kommisssionsverlag Hug & Co., 1961, p. 22.

a partir do século XVI, um claro empobrecimento da vida musical, que só viria a se recuperar durante o século XIX[78]. A ausência na Suíça de uma corte e de uma aristocracia que favorecessem e protegessem a prática de música em ambiente de salão, também contribuiu para que, até finais do séc. XVIII, a música executada em ambiente doméstico se restringisse a hinos sacros e salmos, principalmente os traduzidos por Ambrosius Lobwasser (1515-1585) e compostos a quatro vozes por Claude Goudimel (1500 ou 1514-1572). Estes salmos eram cantados até mesmo quando o ambiente era de festa:

> Nada me fazia mais rir do que ver os campesinos bêbados, quando as suas línguas começam a ficar presas, cantarem salmos. Eles costumam, segundo o que me foi dito, começar com o salmo 42 e continuam depois com os 25, 27 e 103. Não cantam estes salmos por recolhimento devoto, mas sim, por não saberem cantar nada de diferente.[79]

Em nenhum lugar a reforma da igreja marcou tão profundamente a história da música como na região de língua alemã da Suíça: enquanto o reformador genebrino Jean Calvin (1509-1564) aspirava a uma reforma do hinário vendo a simplicidade como o atributo ideal da música de igreja, o reformador zuriquense Huldrych Zwingli (1483-1531) exigia a supressão do órgão e da música em geral do culto religioso[80], considerando a música como um "frívolo luxo papista"[81]. Por outro lado, a autora Christ-von Wedel demonstrou como a limitação na utilização da música no culto divino incentivou e fomentou a prática da *Hausmusik* em Zurique, vindo esta prática a forçar o retorno da música às igrejas de Zurique. A mesma autora dá como exemplo os *Geistlichen Konzerte* de H. Schütz e os textos de Paul Gerhard que, com as melodias de

---

[78] Dominik Sackmann, *Eine schweizerische Musikgeschichte?*, in: *Musikleben in der Schweiz*, St. Gallen, Pro Helvetia, 1991, p. 32.

[79] *"Nichts machte mich mehr lachen, als dass Bauern, wenn sie so besoffen sind, dass ihre Zungen nachgerade unbeweglich werden, Psalmen zu singen anfangen. Sie heben, wie man mir sagt, meistens mit dem 42. Psalm an und gehen dann zu dem 25., 27. und 103. Psalm fort. Sie singen die Psalmen nicht aus Andacht, sondern weil sie meistens nichts anderes zu singen wissen"*. Christoph Meiners (1747-1810), Briefe aus der Schweiz, vol 1, p. 315. Apud: Max Zulauf, *Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528-1798*, Berner Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Caderno 3, Berna, 1934, p 60. TA.

[80] Até o ano de 1598 não houve mais música nos cultos de Zurique, ano no qual voltou-se a cantar corais, mas sem acompanhamento instrumental. Instrumentos só voltariam a ser aceitos na igreja em Zurique a partir de 1768 e o órgão da catedral daquela cidade só foi reconstruído em 1876. Christ-von Wedel, p. 258.

[81] "*Eitler papistischer Prunk*". D. Sackmann, *Eine schweizerische Musikgeschichte...*, pp. 32-33. Neste contexto, é interessante que Rudolf Löw, em *Die Hausmusik einst und jetzt*, de 1888, apoie-se no reformador Lutero para exemplificar alguém que praticava a música em ambiente doméstico de uma maneira ideal sem citar Calvino e Zwingli. Um tio-avô de Heinrich Däniker, Jakob Däniker (1752-1805), foi uma das mais importantes personalidades responsáveis pela reintrodução e reorganização da música no culto da Igreja de Zurique. Voltaremos a encontrar J. Däniker no cap. 3.

Johann Crüger, eram cantadas em todas as casas e logo foram incorporadas no hinário da Igreja de Zurique[82]. Estes são exemplos paradigmáticos de como, durante o desenrolar dos séculos XVII e XVIII, formas musicais se estabeleciam primeiramente dentro de casa para depois passar às esferas pública e religiosa.

Durante todo o século XVIII, enquanto continuavam a ser cantados os salmos de Goudimel, foi plantada a semente para a criação daquela que seria considerada por Richard Wagner[83] "a mais pura *Hausmusik* alemã": o *Kunstlied* alemão. Até inícios do séc. XVIII a língua alemã era uma língua especialmente de devoção religiosa; um fenômeno literário comparável com Camões, Cervantes, Shakespeare ou Dante, em língua alemã, ainda não existia. Com a geração de poetas iluministas como Ch. F. Gellert, J. W. L. Gleim, F. G. Klopstock e principalmente G. E. Lessing, a língua alemã tornou-se uma língua literária e finalmente produziu textos apropriados para o desenvolvimento do *Lied* alemão, alcançando com J. W. Goethe seu representante máximo. Compositores de *Lieder* como J. F. Reichardt, C. Ph. E. Bach, J. Haydn, W. A. Mozart, J. A. P. Schulz e F. Hiller deram os primeiros impulsos na direção do que seria o *Kunstlied* alemão[84].

Na primeira metade do séc. XIX, uma prática musical mais intensa começou a atingir todas as camadas sociais da Suíça, como resultado das convulsões políticas e dos resultados artísticos e intelectuais por elas gerados. Na virada do séc. XVIII para o XIX, devemos citar em Zurique, o salão literário-musical de Barbara Schulthess (1754-1818). Com esta mulher de enorme cultura, amiga e correspondente de Goethe, Zurique possuía finalmente uma *salonière* de calibre europeu. Na sua casa chamada *Neuhaus*, sita na *Oberdorfstrasse*, aconteciam regularmente concertos organizados por Philipp Christoph Kayser (1755-1823), professor de piano de seus filhos. Kayser, igualmente amigo de Goethe, tocava esporadicamente viola nos concertos da AMG de Zurique, exatamente na mesma época em que o jovem Heinrich Däniker também participava como violinista. Gustav von Schultheß-Rechberg dedicou, em 1912, todo um capítulo da biografia de sua avó Barbara Schultheß ao compositor Ph. Ch. Kayser, no qual uma prática de música em ambiente doméstico, muito parecida com a da família Däniker-

[82] Christine Christ-von Wedel, *Der Tempel im Haus: zur Bedeutung der geistlichen Hausmusik zwischen Reformation und Idealismus*, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, vol. 4, 2004, p. 262.
[83] Richard Wagner, *Über deutsches Musikwesen*, 1840.
[84] Fora do mundo germânico devemos citar os poetas Voltaire, na França; Vittorio Alfieri, na Itália; James Macpherson, na Escócia, William Blake na Inglaterra e Call Michael Bellman, na Suécia.

Haller vem descrita: os adultos tocavam preferencialmente música sacra e folclórica em ambiente íntimo e música de câmara nos salões musicais com convidados, e as aulas de música das filhas da família completavam o ambiente preeminentemente musical dentro de casa[85].

Nas regiões geograficamente periféricas ou campesinas, a prática de música em ambiente doméstico era a única oportunidade que se tinha de ouvir música, como atesta uma carta de um médico de nome Conrad Schindler, da pequena cidade de Mollis no cantão de Glarus, destinada a sua filha que se encontrava estudando em um pensionato de Zurique e datada de junho de 1786:

> Nada agrada mais do que um conhecimento profundo da música, nada é mais edificante em uma região como a nossa, onde há pouca sociedade e onde se tem que estar frequentemente sozinho em casa, nada afugenta mais os pesares, nada eleva o coração a Deus, mais do que um *Lied* devoto.[86]

O grande pensador suíço Pestalozzi[87], com suas sugestões sobre a educação do povo, influenciou a atividade daquela que veio a ser a figura mais marcante e que mais influenciaria a prática da música em ambiente doméstico e na esfera pública suíça da primeira metade do séc. XIX: Hans Georg Nägeli (1773-1836)[88]. Como veremos, as canções compostas ou editadas por Nägeli tinham intenções didáticas e conteúdos religiosos e patrióticos muito diferentes das canções praticadas nos lares brasileiros no mesmo período. Com Nägeli, a música vocal na Suíça enveredou por novos caminhos, principalmente, depois da edição em 1810 de sua *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen*[89], quando as ideias nela expostas começaram a firmar-se e a serem postas em prática.

A ideia da "interação humana" formulada por Nägeli foi o fundamento ético do movimento coral crescente na primeira metade do século XIX, que se manifestou nos

---

85 Gustav Schultheß-Rechberg, *Frau Barbara Schultheß, die Freundin Goethes und Lavaters*, Zürich, Schultheß & Co., 1912, pp. 63 e ss.

86 "*Nichts macht beliebter als eine gründliche Kenntnis der Musik, nichts ist angenehmer und erbaulicher in einem Land wie das unsrige, da wenig Gesellschaft, wo man oft allein zu Hause bleiben muß, nichts vertreibet mehr den Kummer, erhebt das Herz gerührter zu Gott als ein andächtiges Lied*". Apud Jacob Gehrig, *Glarnerische Musikpflege im Wandel der Zeiten*, Glarus, Verlag Tschudi & Co., 1939, p. 126.

87 Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), pedagogo, filantropo, reformador social, filósofo e político suíço.

88 No cap. 3 veremos a grande influência que Nägeli teve na formação musical e intelectual de Heinrich Däniker.

89 *Escola completa de canto através dos princípios de Pestalozzi*, editada por Nägeli em trabalho conjunto com Michael Traugott Pfeiffer (1771-1849). Ver *scan* da capa no anexo n°. 005.

países de língua alemã inicialmente nas *Liedertafeln*, *Liederkränzen* e *Singgesellschaften*[90], que eram fenômenos eminentemente burgueses.

O patrício bernês Philipp Emanuel von Fellenberg (1771-1844), fundador da escola para pobres de Hofwil, acentuava a importância didática das canções populares na formação do caráter das pessoas. Para isso, eram importantes o ensino religioso, o ensino da história nacional, assim como o canto em conjunto. Ele escrevia programaticamente:

> A fantasia não deixa de atuar na mente de nenhuma classe de pessoas, e somente quando ela é controlada nobremente, pode-se apagar dela imagens e desejos perniciosos. Uma escolha bem feita de canções educativas e dignificantes pode ser aqui de grande ajuda. Também a música pode ser uma ajuda quando ela alegra o espírito do povo e enche os corações de amor e expulsa deles o vazio que se pode sentir nas necessárias horas de descanso[91].

Fellenberg compartilhava assim, das ideias de Nägeli, que entendia que as canções populares aprendidas do povo, retrabalhadas com um conteúdo moralmente elevado, seriam a ferramenta central para a sua educação[92].

1.4 Aspectos da música em ambiente doméstico no Brasil

O conflito entre a "pequena" e a "grande" burguesia, que na metade do séc. XIX começou a intensificar-se, espelha-se na esfera musical com uma diferenciação entre *Hausmusik* e música de salão, porém, desta vez, também do ponto de vista social, para

---

[90] Assim como nos *Orphéons* dos países de língua francesa e nos *Glee Clubs* nos de língua inglesa. E. Valentin, *Musica domestica...*, pp. 67-68.

[91] Emanuel von Fellenberg, *Darstellung der Armen-Erziehungsanstalt in Hofwyl*, Aarau, Sauerländer, 1813. Apud: Regula Schmid, *Luaged, vo Bergen u Thal – Das Lied als Erinnerungsort*, Bern, Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 61, n°. 3, 2011, p. 178. "*Die Phantasie lässt ihre Thätigkeit bei keiner Menschenklasse stille stehen, und nur indem sie würdig beschäftigt wird, können die Bilder roher und verderblicher Lüste zuverlässig von ihr ausgeschlossen werden. Eine vortreffliche Auswahl zweckmessig lehrreicher und herzerhebender Lieder leistet uns in dieser Rücksicht auch vortreffliche Dienste. Da kommt uns zugleich auch die Musik sehr wirksam zu Hülfe, so weit sie uns dienen kann, das Gemüth des Landvolks zu erheitern, und sein Herz zu umfassendern Liebe zu stimmen und jede nachtheilige Leerheit aus den zur Erholung nöthigen Mussestunden wohlthätig zu verdrängen*" TA.

[92] Nägeli assume na história da música suíça um papel similar ao que Francisco Manuel da Silva (1795-1865) ocupou, um pouco mais tarde, na história da música brasileira: ambos, sem serem compositores geniais, foram organizadores e incentivadores da vida musical e técnicos do ensino musical em seus respectivos países, tendo ambos criado também sociedades musicais. Na opinião de Walton, Nägeli foi "probably the worst composer ever to have his name grace monuments and streets in a European city". Chris Walton, *Richard Wagner's Zurich, the Muse of Place*, New York, Camden House, 2007, p. 14.

além do seu conteúdo musical. No caso do Brasil da primeira metade do séc. XIX, o conflito mais importante era outro: "Uma burguesia nacional começava a se formar, apesar da persistência de uma aristocracia agrária com mentalidade conservadora"[93]. A partir do momento em que a burguesia começou a utilizar os eventos celebrados dentro de casa como demonstração de ascendência social, a música deixou de ser o centro da prática e passou a ser um adorno e um meio representativo. Cepticismo quanto a esta deturpação da *Hausmusik* já era expresso na própria época em que o fenômeno acontecia. Jornais musicais da primeira metade do século XIX já apontavam para a baixa qualidade da música praticada em ambiente doméstico[94].

Fig. 5 – Festa no Rio de Janeiro, um castrato cantando.
Arquivo Nacional Brasileiro[95].

Um documento iconográfico que retrata a prática de música em ambiente doméstico no Brasil na primeira metade do séc. XIX testemunha esta preocupação: na água-tinta colorida de autor anônimo editada em Londres, em 1826, *A party at Rio de Janeiro*, no opúsculo *Sketches of portuguese life, manners, costume and character*, não se veem ouvintes concentrados no deleite artístico, mas sim quase dormindo,

[93] José D'Assunção Barros, *O Brasil e sua Música*, Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, 2002, p. 120.
[94] Robert Schumann manifesta-se frequentemente sobre este tema no jornal *Neue Zeitschrift für Musik*. W. Weber, *Music and the Middle Class...*, p. XXV.
[95] Public domain: <www.exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br>.

conversando ou namoriscando, enquanto petiscos são servidos e os músicos no piano afadigam-se com enormes folhas de partituras sob esparsa luz de três velas.

No Brasil e em Portugal aconteciam alterações profundas no quotidiano nas últimas décadas de setecentos[96]: "o desaparecimento dos freiráticos, reuniões sociais com a participação dos dois sexos, transformações do espaço familiar com vista à promoção dessa nova sociabilidade (criação de salas de visitas, investimento no seu conforto e luxo) e um novo conceito de educação feminina, orientado para a música, a dança e a arte de conversação"[97]. Ao mesmo tempo, a música de sabor popular também invadia, nesta época, os salões da aristocracia e da burguesia: em finais do séc. XVIII, faria sua aparição aquela que seria a forma musical mais típica da música em ambiente doméstico do séc. XIX, para ambos os países, a modinha cantada em Português[98]. Segundo P. Castagna, "existem razões suficientes para se crer que a estrutura melódica das modinhas foi uma derivação das melodias operísticas, apenas adaptadas ao idioma local e às particularidades da prática doméstica"[99]. O padre mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa (1738/40-1800), é tido como o poeta letrista que mais contribuiu, fornecendo textos para os compositores de sua época, sintetizando os elementos já existentes e praticados da *moda portuguesa*, que se cantava nos salões da época da corte de D. Maria I, com um substrato pré-existente de elementos populares brasileiros, levando-os para dentro dos salões da mais alta sociedade portuguesa sob a denominação de *moda brasileira*, embora isto tenha sempre se dado com Caldas Barbosa atuando como poeta, não existindo, na opinião de Manuel Morais, nenhum documento histórico comprovando como sua a autoria das melodias que acompanhavam seus poemas[100]. As

---

96 Para uma obra que se aprofunda marcadamente na descrição destas mudanças sociais e culturais ver: Vanda de Sá Martins Silva, *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*, Tese de doutoramento em Musicologia, Universidade de Évora, 2008.

97 Gabriela Gomes da Cruz, "*A Modinha, o quotidiano e a tradição musical portuguesa em finais do séc. XVIII*", in Gerhard Doderer (dir.) *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, pp. 67 e ss.

98 Aqui nos deparamos com um sugestivo paralelismo entre a canção folclórica alpina e a Modinha: sendo estas músicas muito distintas em suas formas, são expressões pseudopopulares trazidas para dentro dos salões.

99 Paulo Castagna, p. 2. On-line: http://unesp.academia.edu/PauloCastagna/Papers/1136277/A_MODINHA_EO_ LUNDU_NOS_SECULOS_XVIII_E_XIX. (visitado a 28.06.2012).

100 Manuel Morais esclarece em artigo de 2000, muitos pontos importantes da biografia de Caldas Barbosa e discorre sobre a intrincada discussão organológica sobre o cordofone denominado 'viola' com o qual frequentemente se acompanhavam as Modinhas; Manuel de Morais, "*Domingos Caldas Barbosa (fl. 1775-1800) – Compositor e Tangedor de Viola?*", in Rui Vieira Nery (coord.) *A Música no Brasil Colonial – Colóquio Internacional*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 305 e ss.; Manuel Veiga deslindou as diferentes tentativas de explicar a origem da Modinha e apontou para os principais problemas das antigas publicações sobre este tema. Manuel Veiga "*O estudo da modinha brasileira*", in *Latin American Music Review*, vol. 19, Austin, University of Texas Press, 1998, pp. 47 e

discussões sobre a autoria das melodias das modinhas que levam textos de Caldas Barbosa parecem infindáveis, já com relação a sua execução, Marcia Taborda é de opinião que não se pode mais duvidar que ele mesmo cantasse seus textos, acompanhando-se na viola. Os testemunhos históricos de primeira mão, por ela mencionados, são inúmeros e fidedignos como o próprio sobrinho do poeta, o cônego Januário da Cunha Barbosa[101], uma das pessoas mais importantes da *inteligentia* brasileira do séc. XIX[102]. Vieira Nery salienta que a modinha:

> Podia ser cantada a solo ou por duas a três vozes, com acompanhamento de cravo, pianoforte ou guitarra. Influenciada pela romanza ou pela cavatina da ópera napolitana do final do século XVIII, bem como pelos andamentos lentos de estilo cantabile da música instrumental vienense, inglesa e francesa do período clássico, a Modinha conseguiu manter, no entanto, diversos traços que os viajantes estrangeiros em Portugal – nomeadamente William Beckford – são unânimes em reconhecer como sendo inconfundivelmente portuguesa em especial a preferência pelas tonalidades menores, o sabor melancólico das linhas melódicas ou uma certa tendência fatalista na maioria dos poemas musicados.[103]

No período histórico tratado neste trabalho – primeira metade do séc. XIX – confrontamo-nos com a modinha já como uma forma literária e musical bastante diversificada, onde quase tudo que era cantado podia se chamar modinha e onde já não se podia diferenciar entre genuinidade popular e composições de salão, inclusive paráfrases de árias operísticas conhecidas de Bellini, Donizetti e Verdi[104], entre outros, vendidas como sendo modinhas, e as letras já não eram exclusivamente melodramáticas mas podiam frequentemente conter teor cômico ou picante.

"A partir dos finais do século XVIII, a modinha começou a difundir-se em

---

ss. Rejane Paiva indica a utilização de modinhas em obras líricas como *A Vingança da Cigana*, de António Leal Moreira, com texto de Domingos Caldas Barbosa; Rejane Paiva, "*A Modinha no espaço musical erudito do final do século XVIII"*, in *Anais VIII Encontro de Musicologia Histórica*, Juiz de Fora, Editora UFJF, 2010, pp. 242-257. Rui Vieira Nery contribuiu com um prefácio para edição de Manuel Morais de Modinhas realizado em 2000, onde o autor deslinda exemplarmente as origens e características das modinhas apoiando-se em diversas narrativas de viajantes estrangeiros: Rui Vieira Nery, "Algumas considerações sobre as origens e o desenvolvimento da Modinha Luso-Brasileira", prefácio in Manoel Morais, *Modinhas, Lunduns e Cançonetas com acompanhamento de Viola e Guitarra Inglesa (Séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.

[101] Januário da Cunha Barbosa (1780-1846), orador sacro, historiador, jornalista, poeta, biógrafo, político e bibliotecário, co-fundador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro do qual foi Secretário Perpétuo.

[102] Marcia Tavares, *Violão e identidade nacional, Rio de Janeiro, 1830-1930*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011, pp. 47 e ss.

[103] Rui Vieira Nery, *booklet* do CD *Música de Salão no tempo de D. Maria I*, Segréis de Lisboa, Movieplay 3-11034, SPA 1994.

[104] Manuel Carlos de Brito/Luísa Cymbron, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p. 120.

edições impressas, em especial, através de publicações periódicas como o *Jornal de Modinhas* dos editores Pedro Anselmo Maréchal e Francisco Domingos Milcent (1792-95)"[105], e elas tiveram uma difusão pela Europa maior do que se possa pensar: Fagerlande, citando uma pesquisa executada por Luigi F. Tagliavini, indica manuscritos de modinhas da autoria de Joaquim Manoel Gago da Câmera, recentemente encontrados em bibliotecas inglesas, italianas e alemãs, inclusive quatro Modinhas na coleção de partituras da família Goethe[106], o que deixa claro que, pelo menos em pequena escala, este repertório chegou a ser conhecido no ambiente germânico[107]. Outro importante colecionador alemão de canções populares de diversos países foi Hermann Kestner (1810-1890), ele também chegou a publicar algumas delas em versões bilíngues[108]. O jornal *Allgemeine Musikalische Zeitung* editado em Leipzig, já dava em 1808 notícia da modinha descrevendo-a como "pequena cançãozinha erótica para duas vozes"[109] e anunciando ter recebido de Lisboa, por gentileza de P. G. Massarellos[110], uma coleção de modinhas. Para dá-las a conhecer ao público alemão publicou um primeiro exemplo com a Modinha *Seus lindos olhos* (com o título grafado errado: *Seus lindos othos*). No ano seguinte, esta melodia seria arranjada por Beethoven para duas vozes, violino, violoncelo e piano e editada como parte de sua coleção de canções populares de diversos países[111], sendo música claramente destinada à prática em ambiente doméstico. Muito embora fique claro da correspondência entre Beethoven e seu editor, George Thomson, de Edinburg, que este não ficou satisfeito com os arranjos do compositor por achá-los demasiadamente artísticos para o público a que se destinava[112]. Em 1823 o

---

105 Ibidem.

106 Goethe-und-Schiller Archiv, Weimar, GSA 32/167.

107 Marcelo Fagerlande, *"Joaquim Manoel Gago da Câmera: um improvisador de modinhas redescoberto"*, in *Anais VIII Encontro de Musicologia Histórica*, Juiz de Fora, Editora UFJF, 2010, pp. 133-145.

108 Hermann Kestner, *Auswahl Spanischer und Portugiesischer Lieder für eine Singstimme mit deutscher Uebersetzung, Begleitung des Pianoforte* [...] Hannover ,1859; e Hermann Kestner, *Auswahl Spanischer und Portugiesischer Lieder für eine oder zwei Stimmen mit deutscher Uebersetzung versehen* [...] Hannover, 1846; Kestner Museum, Hannover, n°. 127. O setor de música da Stadtbibliotek de Hannover (D-HVs) possui uma coleção de 92 Modinhas que fazem parte do acervo da família Kestner.

109 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, n°. 28, 06.04.1808, p. 446. "*Ein kleines erotisches Liedchen für zwey Singstimmen*". TA.

110 "*Pedro Gabe de Massarellos (Porto, 1778-Hamburgo, p. 1834). Comerciante português (de origem alemã ?) estabelecido em Hamburgo depois de 1808. Era cônsul de Portugal naquela cidade*", citado de: Manoel Carlos de Brito/David Cranmer, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*, Imprensa Nacional – Lisboa, Casa da Moeda, 1990, p. 86.

111 *Lieder Verschiedener Völker*, WoO-158. Na mesma coleção encontramos também uma canção pseudofolclórica suíça cuja melodia foi inventada por Beethoven sobre um texto em pseudo-dialeto suíço da autoria de Goethe com o título *Ame nä Bergli*.

112 Esta correspondência pode ser consultada on-line: www.beethoven-haus-bonn.de.

público germânico teve outra oportunidade de contato direto com alguns exemplos de canções brasileiras, quando da aparição da obra monumental em três volumes *Reise in Brasilien*, dos naturalistas Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philip von Martius, obra que incluía um anexo musical contendo oito canções modinheiras com acompanhamento de pianoforte e um lundu sem acompanhamento, além de onze melodias indígenas[113].

Paulo Castagna salienta um detalhe importante quanto ao caráter popular das Modinhas colecionadas por Martius:

> As canções brasileiras registradas pelo escritor austríaco [sic] receberam a designação 'populares', mas não com o mesmo significado que o termo possui atualmente. Tal expressão, para Martius, designaria um aspecto não erudito, distante da corte, do teatro ou da igreja e mais ligado aos costumes domésticos e familiares, relativos, porém, à elite e não às classes baixas. [...] As Modinhas portuguesas e brasileiras do período monárquico, apesar de alegres e ousadas, repletas de termos de origem popular, eram divulgadas em refinadas partituras ou manuscritos, obviamente destinados a frequentadores dos círculos cultos. É somente na transição do século XIX para o XX que a Modinha atingirá uma difusão social que admitirá a designação popular.[114]

O que fica claro neste trabalho é que a Modinha não fazia parte do repertório dos salões musicais das famílias estrangeiras no Brasil, sendo este, como veremos, constituído de música de câmara europeia e paráfrases de música operística. Onde a Modinha poderia ter feito parte do entretenimento musical das famílias estrangeiras no Brasil, como os Däniker-Haller, seria no ambiente doméstico íntimo, onde ela poderia ter sido cantada, mas sem merecer alusão em suas cartas e diários. Pode parecer estranho que a família Däniker-Haller não mencione nem uma única vez uma Modinha em seus exercícios de música em ambiente doméstico; para entender este fenômeno é necessário observar que eles comentavam em pormenor seus exercícios de música em ambiente de salão, mas o repertório da *Hausmusik* era muito raramente anotado em detalhe.

Uma ária de ópera de Rossini, uma ária de seu *Stabat Mater* ou uma de suas canções para canto e piano podiam fazer parte do entretenimento musical no ambiente

---

113 Como veremos no cap. 3, Heinrich Däniker conhecia C. F. Ph. Martius e, em uma visita a sua residência na Alemanha em 1853, anotou que Martius tocava violino e tinha um grande piano no salão. FA HCR, D-HD, Munique, 11.05.1853.

114 Paulo Castagna, p. 9, on-line: <http://unesp.academia.edu/PauloCastagna /Papers/1136277/A_MODINHA_EO_LUNDU_NOS_SECULOS_XVIII_E_XIX>. (28.06.2012). Na segunda metade do século XX e na época atual, a modinha voltou às mãos de um público culto fazendo parte do repertório de músicos profissionais e especialistas em interpretação historicamente informada.

familiar dos Däniker-Haller no Brasil, mesmo porque não existia uma clara fronteira estilística entre estas músicas. Os sorongos e caxuxas, assim como os aboios alpinos, e eventualmente as modinhas, representavam o segmento mais popular deste repertório, os *Lieder* de Schubert o meio termo, e as sonatas de Mozart e Beethoven o vértice do sublime. Weber sublinha que Mozart e Beethoven eram reconhecidos como sendo os maiores compositores sérios de seus tempos[115], e pessoas como o casal Däniker-Haller, de posição social constantemente ascendente, apartavam-se de um segmento inferior da sociedade, através de seus gostos musicais. Ao escrever a seu marido sobre uma pessoa nova com quem havia travado contato, Cécile Däniker inclui na descrição: "ele toca muito bem e é um apreciador de Beethoven e Mozart, entra, pois na nossa categoria"[116]. Aqui podemos aplicar o pensamento de Irmgard Jungmann ao casal Däniker-Haller, quando esta autora propõe que através do gosto da elite ilustrada da burguesia pela música clássica dos mestres Mozart, Haydn e Beethoven, este "relativamente pequeno segmento da burguesia instruída abordando uma música declarada como 'artística', definia a fronteira entre si e as outras camadas da população"[117]. Consequentemente, o casal Däniker-Haller pode ser classificado nos termos de Pierre Bourdieu como fazendo parte da classe mais alta, ou seja, que possui capital econômico, capital social e capital cultural: Heinrich Däniker com capitais econômico e social adquiridos e Cécile Däniker-Haller trazendo uma bagagem de capital cultural cultivado na família já há diversas gerações[118].

Os primeiros salões musicais do Brasil fizeram sua aparição durante o primeiro império. O sistema de reclusão das mulheres impediu a florescência desses núcleos de cultura, onde dominava o elemento feminino, até a chegada da corte portuguesa. Pinho, comentando as impressões de Ferdinand Denis (1798-1890) durante sua passagem pela

---

115 "*Serious composers*", W. Weber, *Music and the Middle Class...*, pp. 62-63.

116 FA HCR, C 268, Constância, 10.03.1850. "*Er spielt sehr hübsch, und ist ein Bewunderer Beethovens, Mozarts, geht also in unsere Cathegorie*". TA.

117 I. Jungmann, *Sozialgeschichte der Klassischen Musik...*, p. 110. *"Damit grenzte sich eine relativ kleine Gebildetenschicht in ihrem Umgang mit der zur 'Kunst' erklärten Musik mit dem das Bildungsbürgertum konstituierenden Merkmal 'Bildung' von der übrigen Bevölkerung ab"*. TA.

118 Embora diversos autores mais atuais como Walter Ludwig Bühl (2004), Kurt Blaukopf e Michael Parzer (2010) e Florian Schumacher (2011), recusem boa parte do pensamento sociológico de Pierre Bourdieu no que diz respeito à maneira como os diferentes capitais são adquiridos, e acusem o autor por concentrar seu raciocínio demasiadamente na França dos anos 60 do século XX, todos concordam com a classificação das classes sociais por ele essencialmente repartida em três, sendo que o capital econômico sempre é mais alto nas classes dominantes, o capital cultural pode aparecer em alto nível de desenvolvimento na classe média e, raramente, também na classe da pequena burguesia; por outro lado pode haver elementos da classe dominante que não possuem grande capital cultural.

Bahia em 1819, registra que: "Naquelas casas realizavam-se frequentes reuniões de danças e música, fazendo-se ouvir, depois de grandes árias de Rossini, a Modinha portuguesa com todos os feitiços de sua melodia. E se a voz das baianas era pouco extensa, tinha inenarrável encanto de expressão"[119]. Os salões brasileiros eram mais musicais e dançantes que literários, sobre isso testemunha Wanderley Pinho:

> Se, além de políticos, musicais e dançantes, não foram os salões brasileiros especialmente literários, como os franceses – pois que os nossos homens de letras sempre preferiram os cafés, as confeitarias, o teatro, a rua do Ouvidor, as livrarias, as redações de jornais e revistas – bastava terem sido assim, politicamente conciliantes e sedativos para merecerem todo louvor, como elementos de cultura e de civilização.[120]

Renato Almeida cita na corte do Rio de Janeiro, os salões do visconde do Rio Seco[121], da baronesa de São Salvador de Campos dos Goitacazes[122] e do visconde da Cachoeira[123], nos quais "já se apresentava uma sociedade elegante e fina e onde havia bailes precedidos muitas vezes de pequenos concertos"[124]. "Um chá no Rio de Janeiro – afirmava Hipólito Taunay – era semelhante aos de Lisboa ou Paris; aqui e ali se ouviam a ária italiana e a eterna sonata ressoava no salão, completado o quadro pela dança e pelo jogo"[125]. K. Muricy observou que:

> A europeização da vida social impunha-se às elites brasileiras como condição para a manutenção do seu prestígio, uma nova sociabilidade – a das festas particulares, a dos salões do império – será dada à família brasileira, alterando-lhe profundamente a identidade, determinando-lhe um novo modelo de organização.[126]

Um testemunho de um serão no Rio de Janeiro do Primeiro Império, onde se cantavam Modinhas, relatado por um viajante alemão, é aquele deixado por Ernst Ebel,

---

119 Wanderley Pinho, *Salões e Damas Salões e Damas do Segundo Reinado*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1959, p. 16.
120 Ibidem, p. XIV.
121 Joaquim José de Azevedo (1761-1835), primeiro barão com grandeza e visconde com grandeza de Rio Seco e marquês de Jundiaí. Sobre a casa da família Azevedo, Maria Graham, viajante que esteve no Rio de Janeiro de 1821 a 1823, anotou: "I spent the day with Madame do Rio Seco. Her house is really a magnificent one; it has its ball-room, and its music-room". Maria Graham, *Voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*, Londres, Longman, Hurst, Orme, Brown and Green, 1824, p. 158.
122 Ana Francisca Rosa Maciel da Costa (1757-1832), primeira e única baronesa de São Salvador de Campos de Goitacazes.
123 Luís José de Carvalho e Melo (1764-1826), primeiro visconde com grandeza da Cachoeira.
124 Renato Almeida, *História da Música Brasileira*, segunda edição, Rio de Janeiro, F. Briguiet & comp. Editores, 1942, pp. 335-336.
125 W. Pinho, *Salões e Damas...,* p. 9.
126 Kátia Muricy, *A razão Cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 56.

que foi convidado na casa do negociante alemão Carl Hindrichs[127] no dia 25 de março de 1824, para ver passar a comitiva do imperador Dom Pedro I, que vinha de jurar a nova constituição por ele mesmo projetada:

> Aqui tive a primeira oportunidade de participar de um grande jantar brasileiro – ou português na verdade, pois a maioria dos convidados era portuguesa de nascimento. Uma inutilmente grande quantidade de tigelas foi trazida em fila, com iguarias deliciosas, e de sobremesa foram servidas muitas frutas e doces. A conversa (estávamos sentados em filas misturadas) foi muito animada. Entre as damas encontravam-se algumas muito espirituosas e divertidas, o que, vendo-se a negligência que aqui reina na educação do sexo belo, não era de se esperar. Quando o champanhe chegou as damas também beberam, o que aumentou a alegria geral. Depois do jantar um conhecido pegou o violão e as damas cantaram cançõezinhas revezando-se. No final, dançou-se até mesmo a valsa e o serão terminou muito agradavelmente, quando as damas foram acompanhadas pelos senhores até suas casas, conforme o costume local.[128]

Descrevendo a sociedade carioca de 1849, Renault afirma que reuniões, festas e saraus já se tornavam habituais nas residências:

> Festejando o aniversário de pessoa da família, ou uma data amada de todos, os donos da casa organizam jogos de salão: o pilha-três, as adivinhações, entremeados de recitações dos poetas da época, acompanhadas ao piano[129]. Não é raro um dos convidados, ou mesmo o dono da casa, deleitar os presentes tocando rabeca ou flauta. A filha mais velha, com a mãe ao lado, mostra suas habilidades musicais executando a última polca ou a valsa mais em voga.[130]

---

[127] Co-proprietário da casa comercial *Hindrichs, Wiers & Co.*, uma das primeiras casas comerciais inteiramente alemãs no Rio de Janeiro. Membro fundador da Sociedade *Germania* do Rio de Janeiro. Heinrich Hinden, *Deutsche und deutscher Handel in Rio de Janeiro– zur Hundertjahrfeier der Germania, 1821-1921*, 2 vols., Gesellschaft Germania, Rio de Janeiro, 1921, vol. 1, p. 40.

[128] Ibidem, vol. 1, p. 41. "*Hier hatte ich zum ersten Male Gelegenheit, einem grossen brasilianischen, oder vielmehr, portugiesischen Diner – denn der grösste Teil der Gäste waren geborene Portugiesen – beizuwohnen. Eine überflüssige Menge Schüsseln, doch schmackhaft zubereitet, Früchte und Süssigkeiten zum Dessert, wurden reihenweise aufgetragen. Die Unterhaltung (wir sassen in bunter Reihe) war lebhaft. Unter den Damen waren ein paar recht geistreiche und witzige, was ich bei der vernachlässigten Erziehung des schönen Geschlechtes hier, nicht erwartet hätte. Als der Champagner erschien, taten die Damen auch Bescheid, was den gegenseitigen Frohsinn noch vermehrte. Nach Tisch stellte sich ein Bekannter mit einer Guitarre ein, die Damen sangen abwechselnd ein Liedchen, zuletzt wurde gar noch gewalzt und so der Abend angenehm verlebt, wo dann die Damen von den Herren zu Hause geleitet wurden, welches hier übliche Sitte ist*". TA.

[129] Alberto José Vieira Pacheco chama a atenção para um gênero literário-musical praticado nos salões luso-brasileiros do séc. XIX: os "Recitativos de Salão", obras onde poemas eram recitados com acompanhamento musical, sendo este gênero também praticado pelas famílias estrangeiras no Rio de Janeiro, conforme atesta a documentação deixada pela família Däniker-Haller. Vieira Pacheco, Alberto José, *Recitativos de salão: apresentando um género luso-brasileiro*, in Sônia Ray (org.), *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, Uberlândia, 2011, pp. 906-910.

[130] Delso Renault, *O Rio antigo nos anúncios de jornais*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1969, p. 225.

1.5 A canção tradicional na vida musical doméstica

Observa-se na primeira metade do século XIX, um grande interesse pelas coletâneas de canções folclóricas, sendo que o entusiasmo pela canção tradicional começou nas ilhas britânicas, com seu senso para o tradicionalismo, nos meados do século XVIII, bem antes do que no continente. Simplicidade, espontaneidade, sublimidade, naturalidade: estas eram as qualidades que uma arte deveria trazer consigo, e que se pensava encontrar nas canções populares, para concorrer contra o luxo barroco aristocrático.

As mais antigas melodias tradicionais europeias conhecidas foram criadas pelo povo durante o medievo, na maioria dos casos, trata-se de canções de trabalho ou para serem cantadas após o trabalho. As melodias tradicionais eram essencialmente transmitidas oralmente e podiam aparecer em forma de canções, peças instrumentais ou música para danças[131].

Somente muito mais tarde, com Rousseau na Suíça, Lord Byron na Inglaterra, Hamann e Herder na Alemanha, começaria um novo movimento de reconhecimento das poesias e melodias populares como expressão artística de valor intrínseco, com o que estas melodias começaram a entrar nos salões das classes mais altas da sociedade. "A cultura popular [...] foi transformada em elemento de identidade das nações e assim, deixou de ser a cultura do 'outro' para ser a cultura de todo o povo"[132]. Johann Gottfried von Herder (1744-1803) pode ser visto como o primeiro grande colecionador de poemas populares, com ou sem suas respectivas melodias, que influenciariam toda uma geração de artistas, literatos e compositores, desde o Iluminismo até finais do século XIX[133]. Herder observava uma degradação e perda de antigas melodias populares, em 1771, por ele ainda chamadas de *Nationallieder* – canções nacionais – que no decorrer do séc. XVIII iam sendo esquecidas, e por isso conclama a que se colecione os textos e melodias de canções folclóricas[134], e no contexto de seus escritos aparece pela primeira

---

131 Do século XVI conhecemos as primeiras descrições de músicas tradicionais do novo mundo; Jean de Léry descreve uma festa indígena brasileira em 1578, onde ele afirmava ter ouvido um "canto harmônico", descrição esta que influenciou diretamente as opiniões de M. E. de Montaigne de 1580 sobre a cultura ideal dos habitantes do continente americano.

132 Silvio Augusto Merhy, *As transcrições das canções populares em Viagem pelo Brasil de Spix e Martius*, Rio de Janeiro, Revista Brasileira de Música, UFRJ, v. 23/2, 2010, p. 175.

133 Ernst Klusen, *Volkslied – Fund und Erfindung*, Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1969, p. 136.

134 Wolfgang Suppan, *Volkslied – Seine Sammlung und Erforschung*, Stuttgart, Metzler, 1978, p. 3. Mas o problema da decadência da música folclórica não se concentrava ao mundo germânico;

vez a palavra *Volkslied* (canção do povo)[135]. Herder despertou em Goethe o interesse pela canção popular, e por iniciativa deste, assim como de Ludwig Achim von Arnim e Clemens Brentano, começou a aparecer uma série de edições de canções populares nos países de língua alemã[136], como a coleção *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808), sendo esta coleção mais caracterizada pelo espírito cultivado do que pela sua autenticidade popular. Este fenômeno, como se vê, não nasceu de uma iniciativa das camadas sociais mais baixas, mas sim, da burguesia letrada que via nas canções populares um ideal de pureza e simplicidade.

Os autores românticos começaram sistematicamente a colecionar e criar novas canções folclóricas com suas melodias e textos:

> O que eles queriam salvar era um resto de naturalidade não deteriorada. A ideia por trás era o conceito de que os autores românticos tinham da história, que partia do princípio de um estado de primitivismo[137], o qual se teria perdido pelo alienamento entre o ser humano e a natureza. Colecionar – e criar – canções folclóricas era uma tentativa dos românticos de reganhar o paraíso perdido.[138]

János Maróthy lembra que na música da burguesia, a canção não era somente mais uma forma entre muitas outras, mas "it is the basic, typical category"[139], […] "in music the *song* embodies the attitude of the individualized commodity producer. Its role has become a central and decisive element in bourgeois music culture"[140]. As elites centro-europeias idealizaram e transformaram as canções populares que, mais tarde,

---

Edward Lee observou que o "decline of folk music" que vinha acontecendo na Grã-Bretanha durante o século XVIII "was brought to its completion" durante a era vitoriana. E. Lee, *Music of the People...*, pp. 78 e ss.

135 Wolfgang Suppan, *"Alpensänger – und die Verbreitung alpenländischen Singens in Europa und in Amerika in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts"*, in Pierre Béhar/ Herbert Schenider (ed.), *Das Österreichische Lied und seine Austrahlung in Europa*, Musikwissenschaftliche Publikationen, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2007, p. 275.

136 W. Suppan, *Volkslied...*, p. 4.

137 O Primitivismo se formaria como tendência artística na segunda metade do séc. XIX, inicialmente na Rússia e na França, e tomaria como modelo a ingenuidade de forma e o sentimento da arte dos povos primitivos, ensinando a bondade primitiva na natureza humana e existência de uma ideia áurea da humanidade, no estado primitivo.

138 Luiz Alves da Silva, Programa de concerto "*Missa Helvetica*", Einsiedeln, 03.07.2010. "*Für sie war das Primitive, Unzivilisierte des Volkslieds ein Rest von Urwüchsigem, Unverdorbenem, das sie retten wollten. Der Hintergrund dafür ist das romantische Geschichtsverständnis, das von einem verloren gegangenen ursprünglichen Zustand ausging, welcher durch die Entfremdung des Menschen von der Natur verloren gegangen war. Das Sammeln (und Dichten) von Volksliedern war für die Romantiker ein Versuch, das verlorene Paradies wiederzugewinnen*". TA.

139 János Maróthy, *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974, p. 23.

140 Ibidem, p. 17.

devolvidas às populações rurais e proletárias, consistem no repertório hoje conhecido como música folclórica[141]. Muitos compositores da primeira metade do século XIX compuseram canções em estilo folclórico, e muitas destas são hoje entendidas como música folclórica original e acredita-se que sejam muito mais antigas do que na realidade são[142]. "The decline in 'folk' creation was paralleled by a rising demand, particularly among the middle classes, for ready-made music of all kinds; the theatrical, the concert performance, the religious, and especially the domestic"[143]. Já em 1881, C. Schönenberger, então presidente da Associação de Canto Coral de *Limmatthal*, no cantão de Zurique, já refletia sobre a autenticidade das canções populares:

> O que é uma canção popular? Uma canção cujo texto e melodia foram feitos pelo povo? Quem pode acreditar no absurdo de que o povo escreve poemas e compõe música? Uma única pessoa é que inventa as formas líricas ou épicas que depois sobrevivem no espírito de muitos; é sempre somente uma pessoa que canta o que depois ressoa no coração de muitos; e se isto for profundo, claro, cálido, afetivo e espirituoso, sobreviverá de geração em geração, no espírito e alma de todo o povo, e ninguém mais sabe ou pergunta quem compôs a melodia e imaginou o texto: assim surge e esta é a canção popular[144].

Através de luxuosas edições, estas canções fizeram sua entrada no salão musical da primeira metade do século XIX[145]. As edições bilíngues (alemão/francês) de canções

---

141 E. Klusen, *Volkslied...*, p. 138. Carl Dahlhaus dedica todo um sub-capítulo de sua obra *Die Musik im 19. Jahrhundert* à ideia da canção popular – *Die Idee des Volkslieds* – onde o autor se aprofunda na teoria da recepção das melodias populares chegando à conclusão de que no séc. XIX não era tida como importante se canções "von dem Volke selbst ausgingen oder lediglich durch das Volk aufgenommen wurden" – eram "criadas" ou simplesmente "apropriadas" pelo povo. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980, pp. 87 e ss.

142 O exemplo mais paradigmático é a popularíssima canção suíça *Lueget vo Bärg und Tal* composta por Ferdinand Fürchtegott Huber (1791-1863). Huber era amigo dos pais de Cécile Däniker-Haller e teria composto algumas de suas canções na casa da família Haller, ver FA HCR, C 485, Zurique, 01.01.1858. Um exemplo de como estas canções em estilo popular faziam furor nos salões burgueses na primeira metade do séc. XIX é a inclusão deste *Lied* pelo editor basilense Ernest Knop, em 1830, em sua coleção *Les Délices de la suisse ou choix de ranz des vaches et autres chants nationaux suisse avec accompagnement de piano ou guitarre*.

143 E. Lee, *Music of the People...*, p. 86.

144 Eduard Schönenberger, *Ignaz Heim, Biographische Skizze*, Zürich, Fritschi-Zinggeler, 1881, p. 9. "*Was ist ein Volkslied? Ein Lied, vom Volk gedichtet und in Musik gesetzt? Wer kann den Unsinn glauben, das Volk dichte und komponiere? Der Einzelne ist's, der in lyrischer oder epischer Form ausspricht, was im Geiste Vieler lebt; immer nur der Einzelne ist's, der singt, was in dem Herzen Vieler wiederklingt, und ist dies klar und warm erdacht, und ist dies tief und warm, innig und sinnig empfunden, – dann lebt es fort von Geschlecht zu Geschlecht, im Geiste und im Gemüthe des ganzen Volkes, und Niemand fragt oder weiß, wer das Lied gemacht und wer die Weise ersann: So wird und das ist das Volkslied*". TA.

145 Este assunto será igualmente tratado no cap. 4, sobre os repertórios utilizados pela família Däniker-Haller em seus exercícios de música em ambiente doméstico. Ver lista com as principais edições de canções populares nos países de língua alemã na primeira metade do séc. XIX no anexo n°. 006.

alpinas suíças de Wyss, contribuíram para fazer entrar este repertório não só nos salões de França, mas de todo o resto da Europa[146]. "A casa e o salão francoparlante acolheram a canção suíça com o mesmo entusiasmo que a alemã"[147]. Mas também não faltaram edições em língua inglesa: *The Switzers Farewell* (Abschied von der Sennerin) é um exemplo. A canção foi editada com o subtítulo *National Swiss Song*, por Cramer & Co, em Londres. Toda uma lista de *Illustrated Popular Songs* apareceu na Filadélfia, editadas por G. André, uma filial norte-americana da grande editora de música alemã de Johann André, edição responsável pela circulação das canções folclóricas suíças no novo mundo [148]. Este também é um indício de que o renascimento da canção folclórica ou popular no séc. XIX não foi uma iniciativa do povo, mas de uma elite intelectual.

> Documentation of cattle call [*Kuhreihen* – aboio] printed in 1826 contains evidence of alteration to suit an urban, rather than a peasant, audience. With harmonisations supplied by the composer F. F. Huber (1791-1863), and often sung by classically trained singers, some calls resemble classical *Lieder* in their musical style.[149]

Suppan reconhece aqui uma "tentativa de efetivar estruturas literárias e musicais desta cultura popular em composições artisticamente mais exigentes que, partindo da escola de *Lieder* de Zelter em Berlim, passando pelo pedagogo suíço Nägeli, chegaria até Paul Hindemith, Béla Bartók e Zoltán Kodály no séc. XX, com resultados diversos"[150]. Esta tentativa acabou criando um mito da música alpina que pretendia exaltar uma vida sã nas montanhas dos Alpes, de uma maneira como ela na verdade nunca havia existido[151]. Este mito da música alpina ajudou a promover na Suíça e em países vizinhos uma identidade nacional – combinação do ambiente citadino com o rural-alpino – fortemente empregado pela indústria turística desde meados do séc. XIX

---

146 Lembremos que o francês era a língua mais falada pela elite europeia.

147 M. Zulauf, *Der Musikunterricht…*, p. 23. *"Das welche Haus und der französische Salon hatten die Lieder ja so begeistert aufgenommen wie das deutsche"*. TA.

148 Ibidem. Entre as canções editadas na Filadélfia encontramos no n°. 13 *The Home-sick Swiss* (Herz, mis Herz warum so trurig) e n°. 16 *Ever there snowy whiteness* (Dorten wo im Schneegewande) de Franz Abt.

149 Garland, vol. 8, p. 683.

150 W. Suppan, *Alpensänger…*, p. 276. "*Da ist einmal der Versuch, literarische und musikalische Strukturen dieser Volkskultur in künstlerich anspruchsvolle Kompositionen umzusetzen, der von der Berliner Liederschule Zelters und dem Schweizer Pädagogen Nägeli bis zu Paul Hindemith, Béla Bartók e Zoltán Kodály im 20. Jahrhundert zu unterschiedlichen Ergebnissen geführt hat."* (TA). A esta lista podemos acrescentar H. Villa Lobos com suas *modinhas* e outras composições em estilo "popular".

151 Neste contexto ver: Eric Hobsbawn/Terence Ranger, *The invention of tradition*, Cambridge, Canto, 1999; e também Nils Grosch, "*Über das Alter der Populären Musik und die Erfindung des Volkslieds"*, in Sabine Meine/Nina Noeske (ed.), *Musik und Popularität – Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*, Münster, Waxmann, 2011.

até os dias de hoje[152].

O escritor e filósofo franco-suíço Jean-Jacques Rousseau recolheu canções populares na França e na Itália (árias, duetos e *romanzas*, publicados postumamente na obra *Consolations des Misères de ma Vie*), num movimento de valorização da música folclórica. Rousseau fez apologia das canções populares e recomendou no seu dicionário que se utilizassem essas melodias na canção erudita, mantendo-se a simplicidade, a ingenuidade e a ausência de ornamentos. A recomendação tomou feições institucionais a partir de uma iniciativa do Arquiduque Johann (1782-1859): na Baixa Áustria, um decreto de 1819 ordenou que as autoridades locais, em nome da Sociedade dos Amigos da Música, procedessem à coleta de melodias folclóricas[153]. A figura mais influente na crescente atividade de colecionar melodias tradicionais na Áustria foi Joseph Sonnleithner (1766-1835) e a mais rica coleção deste repertório vem guardada no arquivo da Sociedade dos Amigos da Música de Viena sob o nome *Coleção Sonnleithner*[154]. O colecionamento sistemático de melodias folclóricas, ordenado pelo arquiduque Johann, provou ser uma fonte de lucro através de uma estratégia comercial logo desenvolvida pelas casas editoriais. O repertório que era primeiramente executado no seio de famílias pobres de aldeias afastadas dos grandes centros, saía do anonimato para se transformar em uma arte "ideal" ou "exemplar", utilizada para entreter nobres e burgueses.

Também através de paráfrases para piano e outros instrumentos, a canção folclórica fazia sua aparição nos salões: as suas edições coincidiam historicamente com a aparição em toda a Europa do virtuosismo instrumental liderado por Liszt e Paganini, virtuosos estes que não tardaram em beber da abundante fonte das melodias folclóricas, cujas versões originais, em sua simplicidade, supriam as exigências da *Hausmusik*, mas não as do salão musical e da sala de concerto. A grande popularidade que as canções alpinas suíças, tirolesas e de outras regiões alpinas, alcançaram na primeira metade do século XIX, levou também alguns compositores a criar peças de grande virtuosismo vocal destinadas ao palco, como *La Fiancée Suisse, air national varié pour le chant et*

---

152 Dieter Ringli estudou e questionou este mito, e não é por acaso que sua publicação recebeu o título: "*Schweizer Volksmusik - von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart*" (Canções Folclóricas Suíças, de seus princípio por volta de 1800 até a atualidade), Altdorf, Mülirad Verlag, 2006.
153 Burke, 1995, p. 35, Apud: S. A. Merhy, *As transcrições das canções populares...*, p. 185.
154 MGG, *Sonnleithner*, vol. 15, pp. 1056-1057. Joseph Sonnleithner era tio do Barão Hippolyt von Sonnleithner, amigo íntimo e assíduo companheiro de música doméstica da família Däniker-Haller no Rio de Janeiro. Ver cap. 4.

pianoforte, dédié à Mme. Malibran Garcia de J. P. Pixis (1788-1874), *Gruss an die Schweiz* de Carl Blum (1786-1844) e o *Ranz de Vaches d'Appenzell à deux voix* de Giacomo Meyerbeer[155]. Estas peças inspiram-se na melódica alpina suíça, mas distanciam-se bastante da simplicidade original e do ideal da música destinada à prática em ambiente doméstico, devido às enormes dificuldades técnicas para sua execução.

Artistas solistas e em grupo, especialistas em música folclórica, canto em estilo *Jodel*, dançarinos "tirados do povo", começaram a ser contratados a partir de 1800 para atuar em palácios da nobreza, em palacetes da burguesia e até mesmo nas diferentes cortes europeias, apresentando-se nas pausas dos espetáculos de ópera e recebendo não somente aplausos, mas também honorários. Neste fenômeno encontramos o germe de sua profissionalização. Durante todo o séc. XIX surgiram grupos instrumentais e vocais que apresentavam uma música "popular" que se distanciava cada vez mais de suas autênticas origens rurais[156].

Em uma pintura realizada por Felix Mendelssohn, reproduzida em anexo[157], reconhecemos a importância da música tradicional para firmar os estereótipos que compõem a visão que se têm da Suíça até os dias de hoje. Viajando a pé pela Suíça, no ano de 1831, Mendelssohn visitou a cidadezinha de Engelberg com seu conhecido monastério, onde o dotado desenhista realizou os primeiros esboços com os quais mais tarde realizaria sua versão final como desenho aquarelado. Nele Mendelssohn não se esquece de posicionar em primeiro plano um tocador de corno dos Alpes. O músico tradicional apoia o instrumento em seu ombro esquerdo enquanto conversa com um monge. Neste idílio, o historiador Philipp Küsgen reconheceu o início da invenção de uma tradição onde o corno dos Alpes e a música tradicional passariam a atuar o papel de símbolo máximo da Suíça idealizada[158].

---

155 M. Zulauf, *Der Musikunterricht...*, pp. 21-22.
156 W. Suppan, *Alpensänger...*, p. 277.
157 Anexo n°. 007.
158 Philipp Küsgens, "Das Alphorn als erfundene Tradition der Schweiz seit dem 19. Jahrhundert", in Roland Prügel (ed.), *Geburt der Massenkultur*, Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojekts "Wege in die Moderne, Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert" im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2014, p. 117.

1.6 A música em ambiente doméstico e as crianças

Um segmento importante do repertório musical destinado ao ambiente doméstico consiste nas canções e danças infantis, e neste campo, encontramos na figura de Jean Jacques Rousseau (1712-1788), o filósofo franco-suíço que na segunda metade do séc. XVIII revolucionou a pedagogia musical, postulando que não fosse exigido das crianças o mesmo desempenho que dos adultos, e que o repertório a elas destinado deveria ser condizente com a mentalidade infantil[159]. Justamente na época em que o casal Däniker-Haller viveu, entre o *Biedermeier*, o pluralismo estilístico da época da Restauração, e o Romantismo, épocas em que o interesse pela canção folclórica cresceu, as canções infantis do mundo alemão atingiram sua forma mais desenvolvida e foram realizadas as primeiras coletâneas deste repertório[160]. Gerstner-Hirzel, constatando que grande parte do repertório de canções infantis, hoje conhecido teria sua origem no século XIX, afirma que "Do Medievo até o séc. XVIII, as fontes são ocasionais, escassas e fragmentadas, e só permitem uma visão modesta à pesquisa histórica"[161]. Um fenômeno idêntico ao das canções folclóricas aconteceu no século XIX com as canções infantis: a maioria das que ainda hoje são conhecidas, são composições do século XIX. Somente Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798-1874) escreveu o texto para cerca de 500 canções infantis. As melodias, frequentemente pentatônicas, são muitas vezes de autor anônimo ou de autoria do próprio poeta[162]. Outros dois poetas com contribuições importantes no campo das canções infantis foram Ernst Anschütz (1780-1861), que também foi músico e compositor, e Friedrich Fröbel (1782-1852), aluno de Pestalozzi.

No caso do folclore brasileiro, podemos aqui oferecer um exemplo de canção infantil que faz parte do cânone popular nacional, tendo sido criada em meados do séc. XIX:

---

159 "Musikpädagogik", in *MGG2*, vol. 6, p. 1487.
160 Horst Steger, *Musiklexikon*, Leipzig, VEB Deutsche Verlag für Musik, 1966, p. 467.
161 Emily Gerstner-Hirzel, *"Das Kinderlied"*, in *Handbuch des Volksliedes*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1973, p. 923. "*Vom Mittelalter bis ins 18. Jh. bleiben die Belege zufällig, spärlich und oft bruchstückhaft und gewähren dem historischen Interesse nur bescheidene Einblick*". TA.
162 MGG2, vol. 6 p. 445.

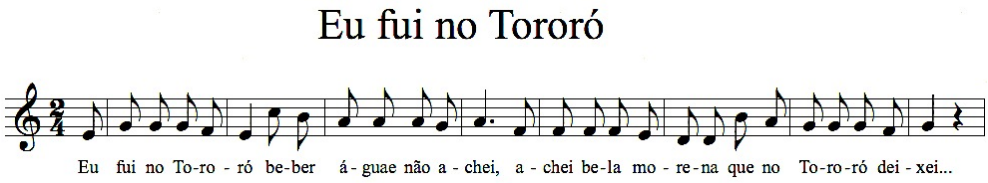



Fig. 6 – Transcrição do autor.

Não existe criança brasileira que não conheça esta canção, a qual se acredita ter sido criada durante a Guerra do Paraguai (1864-1870), tendo sido o riacho de Itororó palco de uma das mais sangrentas batalhas daquele conflito bélico[163]. Esta lembrança musical do maior conflito militar em que o Brasil esteve envolvido durante o séc. XIX, não é a única. Vinícius de Carvalho lembra também de outra canção que entrou para o folclore brasileiro e cuja controvérsia sobre a sua autoria é paradigmática, para exemplificar como música composta se transformava em popular ou folclórica:

> Mas, sem dúvida, a canção mais conhecida e referência primeira de música na Guerra do Paraguai é a "Vivandeira", nome originado na designação das mulheres que acompanhavam a tropa em campanha e que marcaram a história desse conflito. Sobre a origem da canção, há muita controvérsia. A fonte documental mais exata é o *Cancioneiro de musicas populares: collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar A. das Neves*, publicada em Portugal no fim do século XIX e que atribui a autoria a Luís Augusto Palmeirim. Outras fontes atribuem a canção a António Luiz Miró [164] ou ainda, ao brasileiro Januário da Silva Arvelhos. Independentemente da precisão desta origem, o que importa é a identificação do soldado brasileiro com esta canção, uma valsa dolente, nada marcial, afeita ao violão, instrumento que era parte integrante da vida do soldado.[165]

Outra especificidade brasileira são as cantigas infantis e de ninar que tiveram já muito cedo uma forte influência africana. A escrava negra era quem ninava a criança burguesa e aristocrata brasileira na primeira metade do séc. XIX. Federico Garcia Lorca, em sua conferência de 1928, *Las nanas infantiles*, ainda chamava à atenção o fato de que "el niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo, en

---

163 Vinicius Mariano de Carvalho, "Quando a Música Também é 'Peça de Museu' – Propostas para o Diálogo entre a Musicologia e a Museologia Militares" in Adriana de Matos Peixoto Rogério (coord.), *ICOMAM, Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha*, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação da Marinha, 2010, pp 361 e ss.

164 A Biblioteca Nacional de Portugal possui uma versão para canto e piano desta canção (cota: M.P.P. 27//2 A) impressa em Lisboa entre 1850 e 1857 por J. I. Canongia & C.a. onde António Luis Miró (1815-1853) aparece como autor da música e Luís Augusto Palmerim (1825-1893) como letrista. Isto deixa claro que a música composta e impressa em Portugal foi, na década seguinte, adaptada ao conflito bélico sul-americano passando mais tarde a fazer parte do folclore brasileiro.

165 Vinícius de Carvalho, *Batalha Musical*, Revista de História, on-line: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/batalha-musical>, (30.07.2014).

su cándida leche silvestre, la médula del país"[166]. Garcia Lorca aponta também o fenômeno de que nos países latinos os textos das cantigas de ninar apresentam frequentemente um teor muito triste e até mesmo ameaçador, explicando que nas camadas mais baixas da sociedade, onde estas canções surgiam, a criança era para a mãe não somente um motivo de alegria, mas também um fardo, e que enquanto a criança não dormisse, a mãe não poderia se dedicar a todas as suas outras tarefas caseiras. No caso da mulher escrava que cantava para que a criança branca adormecesse, a melancolia que pudesse ser gerada pela sua situação de cativa só vinha abrandada pelo extraordinário vigor e capacidade da raça negra em conservar uma alacridade natural, mesmo em uma situação desesperadora. A família Däniker-Haller possuiu no Rio de Janeiro pelo menos quatro escravos e escravas domésticos, e pelo menos mais três que trabalhavam fora de casa como carregadores e se ocupando dos animais da família. Os escravos domésticos, dois homens e duas mulheres, tinham um trato muito direto e íntimo com as crianças dos Däniker. Portanto, um contato destas crianças com as músicas cantadas por estes africanos pode ser tido como absolutamente seguro, embora esta música nunca venha citada na documentação deixada pela família. Na casa dos Däniker-Haller, uma família protestante, as crianças aprendiam música principalmente cantando salmos e com os *Lieder* de Hans Georg Nägeli[167]. O *Lied* era o meio de entrada no mundo musical durante a fase inicial da infância, mas a música dos negros africanos, embora nunca citada, estava presente no dia a dia, principalmente das crianças.

Mas a vida musical das crianças estava longe de ser o idílio que se possa pensar que era. A imprensa musical no século XIX registra com bastante frequência a problemática das crianças que eram utilizadas pelos pais para demonstrações públicas, que deveriam realçar o prestígio da família através da musicalidade de suas crianças. Petrat cita uma significante quantidade de artigos nos jornais musicais europeus da primeira metade do séc. XIX, onde o fervor de tais pais é criticado[168]. A descrição desta situação proporciona um lance de olhos, entrado o século XIX, na assiduidade dos pais ao exercitar suas crianças, tanto nas famílias ricas da alta sociedade como naquelas de classe média. O "fazer música em casa", que também se transforma em um modismo, acaba se deturpando em uma coação constrangente para a criança. Com ou sem talento,

[166] Enrique Beck, *Federico Garcia Lorca, Las nanas infantiles*, Düsseldorf, Diederichs, 1954, p. 40.
[167] Ver como exemplo FA HCR, C 197, Rio de Janeiro, 10.09.1848.
[168] N. Petrat, *Hausmusik des Biedermeier...,* pp. 98 e ss.

a criança deveria saber tocar um instrumento – que no caso das meninas é quase invariavelmente o piano. As crianças deveriam contribuir para evidenciar a posição social da família. Uma resenha do ano de 1818 exemplifica esta situação, onde a criança como objeto de representação deveria aumentar a atratividade da casa:

> As crianças são obrigadas a estudar uma Abertura, mesmo que tenham que praticar quatro meses na mesma peça. Elas serão assim capazes de se produzir em sociedade apresentando algo correto. E se elas só sabem tocar esta única peça, o que importa? Com ela pode-se mostrar que a criança tem talento e que sua formação custa dinheiro.[169]

[169] "*Man lässt Kinder Ouverturen studieren, und sollten sie auch vier Monathe an einer einzigen lernen. Die Kinder können doch alsdann etwas Ordentliches, womit sie sich vor den Leuten producieren können. Wenn sie auch nur diess einzige Stück spielen können, was schadet's? Mann kann dann doch zeigen, dass sie Talente haben und ihre Erziehung Geld kostet*". Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, Viena, 1818, p. 413. Apud N. Petrat, *Hausmusik des Biedermeier...,* p. 100. TA.

2. A emigração suíça para o Brasil: música e confronto cultural

Antes de passarmos a referir sobre a presença do casal Däniker-Haller no Brasil e o ambiente musical doméstico por eles lá vivenciado, é necessário compreender os fenômenos sociais das imigrações da primeira metade do séc. XIX, assim como refletir sobre como a música pode atuar um papel de integração – mas também de exclusão – de populações imigrantes com relação às populações locais e também com relação às diferentes camadas sociais.

O fenômeno da emigração suíça para o Brasil[1] deve ser repartido em duas manifestações bem distintas: por um primeiro lado, a migração de grandes massas de população pobre e de pouca escolaridade, da qual este trabalho se ocupará somente em partes –, por outro, a emigração de negociantes, na qual os suíços ocuparam um papel preponderante e pioneiro na economia do jovem Império Brasileiro da primeira metade do séc. XIX[2]. Neste contexto, Béatrice Ziegler, estudando a emigração suíça para o Brasil, faz a distinção entre "emigração de massas" e "emigração de elites"[3].

Uma importante diferença entre estes dois tipos de imigração, desta vez do ponto de vista dos confrontos culturais, consiste no fato de que a integração no novo ambiente se dava de maneira bastante diversificada. Como veremos no capítulo seguinte, os imigrantes "de massa" se identificavam mais com pessoas da mesma religião (os imigrantes suíços católicos tinham mais facilidade em se assimilarem ao ambiente brasileiro; os suíços protestantes, por outro lado, tendiam a se agrupar com os imigrantes protestantes alemães[4]). Já no ambiente das elites, observamos um convívio

---

[1] Neste capítulo é importante ter presente a diferença entre *imigração* (entrada em um país onde se passará a viver) e seu antônimo *emigração* (mudança voluntária de país do ponto de vista do país de saída), assim como *migração* (passagem de um país para outro, falando-se de um povo ou de grande multidão de gente). Francisco da Silva Bueno, *Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação, 1986.

[2] Personagens suíços encontravam-se no Brasil, já logo após a descoberta. Em 1557 chegaram os primeiros missionários suíços, sob o comando o jovem estudante de teologia, aluno de Calvin, Jean de Lery (ca. 1536-ca. 1613), originário da Borgonha, autor da obra *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1563), mas nestas pessoas, poucas em número e sem a intenção explícita de se estabelecer permanentemente no novo país, não podemos reconhecer um real fenômeno de imigração, mas sim, um episódio marginal na história do contato das culturas brasileira e suíça.

[3] Béatrice Ziegler, "Schweizerinen wandern aus", in *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, vol. 44, Zürich, 1994, pp. 120 e ss.

[4] Para um estudo aprofundado sobre a aproximação dos imigrantes suíços à sociedade brasileira, sobre as tentativas de coabitação com outros grupos de imigrantes europeus e sobre o esforço na conservação da identidade suíça ver: Jeroen Dewulf, "'Verbrasilianern': L'émigration suisse au

amistoso que podia se espalhar por diversas nacionalidades e religiões, deixando, porém, os brasileiros e portugueses de fora de seus círculos e preferindo uma sociabilidade paralela de estrangeiros.

2.1 A emigração de massas

Chegadas ao Brasil cerca de 300 anos depois dos portugueses e africanos, as grandes massas de imigrantes de língua alemã (do território do futuro Império Alemão de 1871, do então Império Austro-Húngaro, da Suíça e de territórios das atuais Rússia, Ucrânia e Polônia) precederam os italianos em 50 anos e os japoneses em 90 anos, representando durante meio século (1818-1870), o único grupo não-português significativo que contribuiu para o progresso do país[5].

Como Jeroen Dewulf demonstrou, a emigração suíça para o Brasil deve ser entendida no contexto da abolição da escravatura, pois quando a Inglaterra proibiu o comércio de escravos em 1807, o então príncipe regente de Portugal D. João, compreendeu que o regime escravocrata tinha seus dias contados, a médio ou a longo prazo[6]. O decreto de D. João VI, então já rei de Portugal, de 16 de março de 1820, base de todas as tentativas colonizadoras posteriores, convidava expressamente os diferentes países germânicos a estabelecerem os excessos de suas populações em terras do Brasil. Os imigrantes da Europa Central e do Norte eram preferidos, pois, em acordo com as teorias raciais vigentes naqueles anos, estes contribuiriam para um benefício branqueador da raça brasileira.

Já antes da independência do Brasil, uma primeira tentativa de colonização com elementos oriundos da Suíça e da Alemanha foi empreendida com a fundação, em 1816 da *Colônia Leopoldina*, na província da Bahia. Nesta primeira fase, a figura mais destacada no fomento à imigração para o Brasil foi Anton Schäffer. O barão Georg

---

Brésil et la question de l'integration", in Raleigh Whitinger (ed.) *Seminar – A Journal of German* Studies, vol. XLII, n°. 3, 2006, pp. 229 e ss.

[5] Zélia Maria Nascimento Sell, *Altdeutschen: A história que não foi contada*, Vicentina Gráfica Editora, Curitiba, 2009. Já nas emigrações de elites, que tiveram início logo depois da independência do Brasil, devemos alinhar franceses e ingleses aos comerciantes de língua alemã.

[6] Jeroen Dewulf, *Brasilien mit Brüchen – Schweizer unter dem Kreuz des Südens*, Zürich, Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2007, pp. 110 e ss.

Anton von Schäffer (1779-ca. 1836)[7], depois de atuar como médico em São Petersburgo, a partir de 1812, esteve no Brasil entre 1818 e 1821 e escreveu em 1824 o livro *O Brasil como império independente sob o ponto de vista histórico, político e mercantil*[8]. A partir de 1822, Schäffer foi incumbido pela imperatriz Dona Leopoldina, de missão de natureza reservada e da máxima importância política. Tratava-se de conseguir ajuda política e militar, direta ou indireta, do governo austríaco e da Santa Aliança[9]. O resultado de sua propaganda foi a imigração em massa de colonos e soldados para o Brasil e o reconhecimento da independência do Brasil pelos estados alemães, depois do precedente da Áustria.

Na verdade, Schäffer deveria recrutar mercenários para o exército do jovem Império Brasileiro, mas como isto era proibido pela Santa Aliança, José Bonifácio[10] teve a ideia da colonização baseada na pequena propriedade rural, a exemplo das colônias agromilitares que Schäffer tinha conhecido na Rússia, onde os colonos seriam ex-soldados, podendo ser chamados às armas em caso de emergência. Os batalhões militares alemães chegaram de fato a se formar, mas estes tiveram tão pouco sucesso quanto as primeiras colônias agrícolas.

Depois de dissolvidos os batalhões alemães do exército imperial brasileiro em 1834, por razões históricas detalhadamente deslindadas por Juvêncio Saldanha Lemos,

---

[7] No Brasil mencionado como Jorge Antônio Schaeffer e na Rússia como Yegor Nikolayevich ou Egor Antonovich.

[8] Anton Schäffer, *Brasilien als unabhängiges Reich in historischer, mercantilischer und politischer Beziehung*, Altona, J. F Almerich, 1824. Podemos considerar como provável que Heinrich Däniker conhecesse a obra de Schäffer e que esta poderia tê-lo influenciado na sua intenção de imigrar ao Brasil.

[9] Ao separar o Brasil de Portugal, D. Pedro I feriu o princípio sagrado da Santa Aliança, isto é, da legitimidade, razão pela qual Metternich se negava a prestar-lhe qualquer auxílio. Mas Schäffer conseguiu, apesar dele, a simpatia de alguns príncipes e do povo alemão pelo Brasil, sem deixar de argumentar que a própria imperatriz do Brasil, Dona Leopoldina, uma princesa germânica da casa Habsburg, tinha deixado a Europa para estabelecer-se no Brasil, compartilhando assim, o mesmo destino dos imigrantes. O botânico austríaco J. E. Pohl, que viajou pelo Brasil entre 1817 e 1821, também confirmou que o fato de a imperatriz ser de origem germânica atraía imigrantes germânicos para o Brasil: *"Os alemães têm boa fama de probidade, o que foi favorecido pela circunstância de que o imperador escolheu uma esposa dessa origem. Encontram-se aqui, particularmente muitos hanseáticos,* [...] *até suíços, e os nativos da América do Norte fazem aqui muito comércio*". Johann Emanuel Pohl, *Viagem ao interior do Brasil*, Trad. Milton Amado e Eugênio Amado, São Paulo, Edusp, 1976.

[10] José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), estadista e mineralogista brasileiro. Homem de grande cultura, estudou em Pavia com Alessandro Volta e em Freiberg com Abraham Gottlob Werner, onde teve contato com Alexander von Humboldt. Atuou um papel preponderante na independência do Brasil, foi ministro de estado e tutor de D. Pedro II durante sua minoridade. Diósnio Machado comentou em artigo de 1999, as ideias de José Bonifácio sobre a música, baseando-se em um discurso por este proferido em 1818 na *Academia Real de Sciencias de Lisboa*. Diósnio Machado Neto, "'A Mestra dos Costumes': Uma Opinião sobre Música do Acadêmico José Bonifácio de Andrada", in *Revista Música*, São Paulo, vol. 9 e 10, 1998-1999, pp. 121 e ss.

muitos destes ex-soldados alemães passaram a trabalhar como professores de línguas e de música: "A sorte mais triste de todas foi a daqueles oficiais que, não tendo aprendido ofício algum, não possuíam tão pouco os conhecimentos suficientes para ganhar a vida, dando lições de línguas e música"[11]. Na sua primeira fase, a sorte dos imigrantes agricultores não foi melhor, como veremos a seguir.

Após a queda de Napoleão em 1815, e restabelecida a paz e a independência, o desejo das populações pobres suíças de desfrutar do trabalho na agricultura e na indústria crescente, demonstrou ser, a princípio, uma ilusão. O ano de 1816 deu início a uma série de calamidades que resultaram em um período de miséria e fome. A política comercial inglesa que, depois das guerras, passou a vender máquinas e produtos baratos na Europa, arruinou a economia helvética. Ao mesmo tempo, a catástrofe ecológica na Ásia, com a erupção do vulcão Tombora, na Indonésia em 1815, diminuiu radicalmente as colheitas na Europa em quantidade e qualidade. O ano de 1816 passou a ser conhecido como "o ano sem verão". As culturas agrícolas colapsaram, o gado morreu, e a fome generalizada obrigou os homens a se alistarem nos regimentos franceses. Neste período, instalou-se o sonho de emigração suíça para as Américas: por um lado, a república protestante dos Estados Unidos da América, por outro, o reino católico do Brasil. Na primeira leva de imigrantes suíços, em 1818, 2013 pessoas embarcaram na Holanda em 7 navios[12], tendo 311 morrido ainda durante a viagem[13]. A primeira colônia agrícola no Brasil foi a de Nova Friburgo, na província do Rio de Janeiro, distrito de Cantagallo, mais precisamente nas terras do Morro-Queimado, com suíços católicos e, posteriormente, protestantes de Hessen[14]. A escolha deste local para a colônia suíça deveu-se às pretendidas semelhanças de clima e características naturais com as do país de origem. Entre 1819 e 1820 chegaram a Nova Friburgo 261 famílias de colonos suíços[15].

---

[11] Juvêncio Saldanha Lemos, *Os Mercenários do Imperador – A primeira corrente imigratória alemã no Brasil (1824-1830)*, Porto Alegre, Palmarinca, 1993, p. 419.

[12] Os navios eram: Daphnée (197 passageiros, 55 dias de viagem), Debby-Elisa (233, 76), Urania (437, 80), Elisabeth-Marie (228, 59), Heureux-Voyage (442, 69), Deux-Catherine (357, 146), Camilius (119, 122). Martin Nicoulin, *A Saga de Nova Friburgo*, Fribourg, Biblioteca Estadual e Universitária, 1998, p. 13.

[13] A mortalidade de 15% ocorrida nesta primeira viagem de imigrantes suíços foi comparável àquela que era corriqueira nos navios negreiros.

[14] Sobre a fundação da colônia agrícola suíça de Nova Friburgo ver: Martin Nicoulin, *A Saga de Nova Friburgo...*

[15] Waldir Freitas Oliveira, *A Saga dos Suíços no Brasil, 1557-1945*, Joinville, Editora Letradágua, 2007, pp. 37 e ss.

A historiadora Ângela Domingues, analisando as condições contratuais para a imigração suíça ao Brasil, é de opinião de que "na medida em que foi um processo negociado entre a Coroa portuguesa e o cantão de Fribourg, por meio de seus representantes, a migração constituiu-se como uma ação concertada entre governos"[16]. Como Martin Nicoulin demonstrou, o sucesso inicial deste empreendimento foi modesto: muitos imigrantes morreram durante a viagem e o ganho no trabalho agrícola era tão ínfimo que muitos colonizadores abandonaram suas terras, passados poucos anos e foram tentar sua sorte no Rio de Janeiro e em outras localidades do interior. Já em 1836, Theodor Bösche reconheceu que alguns destes imigrantes, desempregados, após o abandono das terras agrícolas, passaram a atuar como professores de línguas ou de música sem nunca terem lecionado antes, situação tornada possível pelo pouco de educação que traziam dos seus países de proveniência, apesar de sua origem modesta. Como vimos acima, este foi também o caso de alguns mercenários alemães expulsos do exército brasileiro[17].

A bagagem musical trazida pelos imigrantes "de massas" restringia-se, à parte dos hinos religiosos cantados nas missas e cultos de sua terra natal, principalmente as canções populares que vinham se estabelecendo naqueles mesmos anos de princípios de oitocentos. Este fenômeno, já descrito no subitem. 1.5, cristalizou-se no repertório hoje conhecido como sendo o "folclore". Um exemplo muito concreto desta descendência musical encontra-se em *Das Liederbuch von Hertha Despessel Schneider* (O livro de canções de Hertha Despessel Schneider). Trata-se de uma coletânea de 50 canções folclóricas alemãs cantadas de memória e escritas a mão por Hertha Despessel Schneider, uma descendente de imigrantes alemães residentes na cidade interiorana de Augusto Pestana, estado do Rio Grande do Sul, no Sul do Brasil. Nesta coletânea, editada na Alemanha em 1996[18], encontramos canções com temas amorosos, patrióticos, guerreiros, de peregrinações e satíricos, entre outros temas. Algumas das canções chegam a ter nove estrofes e, ainda hoje, são cantadas pelas populações de ascendência teutônicas no Sul do Brasil, embora muitas delas já não sejam mais conhecidas na Alemanha.

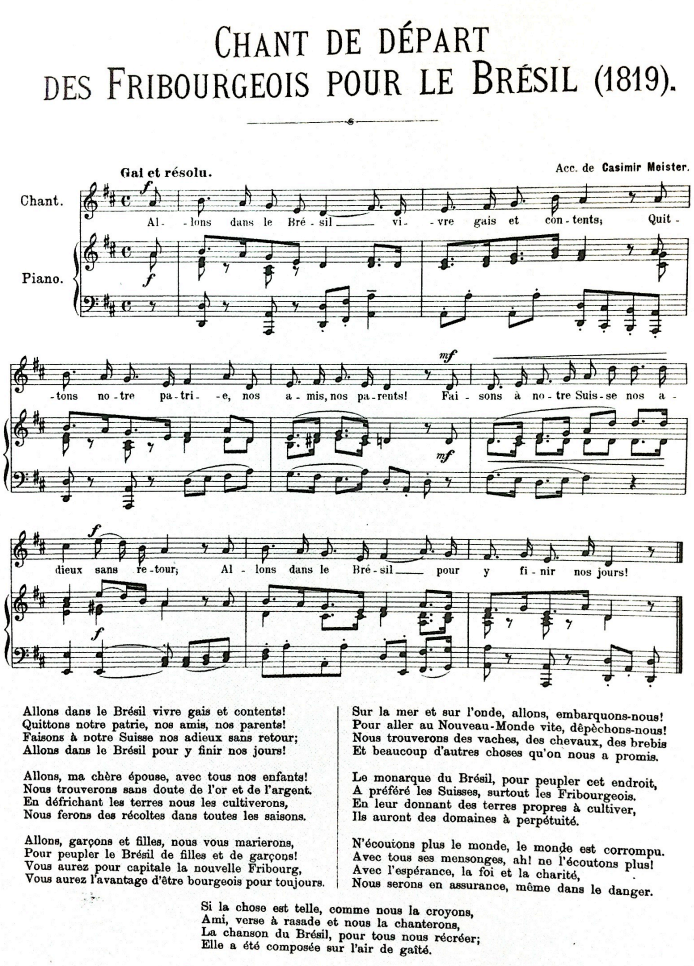
---

[16] Ângela Domingues, "Dom João, *príncipe esclarecido e pai dos povos*, e a fundação das colônias sueca de Sorocaba e suíça de Nova Friburgo", in Luís Valente de Oliveira/Rubens Ricupero (org.), *A Abertura dos Portos*, São Paulo, Editora Senac, 2007, pp. 139 e ss.

[17] Eduardo Theodoro Bösche, (1836) in *Quadros alternados*, Prefácio de Affonso de E. Taunay, Tradução de Vicente de Sousa Queirós, São Paulo, Garraux, 1929, p. 125.

[18] M. Heinz Bremm, *Das Liederbuch von Hertha Despessel Schneider*, Frankfurt am Main, M. Heinz Bremm Verlag, 1996.

O "Canto de Partida" reproduzido abaixo é um exemplo de um *Lied* composto na primeira metade do séc. XIX em estilo de "canção popular", onde estão bem patentes não só o encorajamento dos candidatos à imigração, mas também a irrevogabilidade dessa decisão. A versão ainda hoje conhecida, originalmente editada em 1819, em folhas soltas, tem um acompanhamento de piano da autoria de Casimir Meister (1869-1941), compositor e pianista suíço conhecido por ser um assíduo colecionador de *Volkslieder*[19].


CHANT DE DÉPART
DES FRIBOURGEOIS POUR LE BRÉSIL (1819).

Gai et résolu. Acc. de Casimir Meister.

Chant. Al- lons dans le Bré - sil vi- vre gais et con - tents; Quit -

Piano.

-tons no - tre pa - tri - e, nos a - mis, nos pa - rents! Fai - sons à no - tre Suis - se nos a -

dieux sans re - tour; Al - lons dans le Bré - sil pour y fi - nir nos jours!

Allons dans le Brésil vivre gais et contents!
Quittons notre patrie, nos amis, nos parents!
Faisons à notre Suisse nos adieux sans retour;
Allons dans le Brésil pour y finir nos jours!

Allons, ma chère épouse, avec tous nos enfants!
Nous trouverons sans doute de l'or et de l'argent.
En défrichant les terres nous les cultiverons,
Nous ferons des récoltes dans toutes les saisons.

Allons, garçons et filles, nous vous marierons,
Pour peupler le Brésil de filles et de garçons!
Vous aurez pour capitale la nouvelle Fribourg,
Vous aurez l'avantage d'être bourgeois pour toujours.

Sur la mer et sur l'onde, allons, embarquons-nous!
Pour aller au Nouveau-Monde vite, dépêchons-nous!
Nous trouverons des vaches, des chevaux, des brebis
Et beaucoup d'autres choses qu'on nous a promis.

Le monarque du Brésil, pour peupler cet endroit,
A préféré les Suisses, surtout les Fribourgeois.
En leur donnant des terres propres à cultiver,
Ils auront des domaines à perpétuité.

N'écoutons plus le monde, le monde est corrompu.
Avec tous ses mensonges, ah! ne l'écoutons plus!
Avec l'espérance, la foi et la charité,
Nous serons en assurance, même dans le danger.

Si la chose est telle, comme nous la croyons,
Ami, verse à rasade et nous la chanterons,
La chanson du Brésil, pour tous nous récréer;
Elle a été composée sur l'air de gaîté.

Fig. 7 – Canto de partida dos friburguenses para o Brasil, Fribourg, Biblioteca Cantonal e Universitária.[20]

O texto da canção declara o Brasil como "nova pátria" e confirma que a monarquia brasileira dava realmente preferência aos colonos de origem suíça. O tom esperançoso e entusiástico do texto beira a ingenuidade. Melodia e texto de 1819 são de

[19] Casimir Meister foi aluno em Munique de Joseph Rheinberger (composição), e no Conservatório de Paris de Théodore Dubois (composição), Charles-Wilfrid de Bériot (piano) e Charles-Marie Widor (órgão). *NSB*, p. 346.
[20] Apud Martin Nicoulin, *A Saga de Nova Friburgo...*, p. 8.

autor desconhecido, sendo que se o autor fosse um candidato para a imigração, a ingenuidade seria impressionante, e tratando-se de um agente ou empresário organizador de imigração, a malícia nas exageradas promessas beirariam a malvadez. Este exemplo demonstra o quão diversificados são os possíveis efeitos da recepção musical, podendo estes variar desde o endoutrinamento até o estímulo a anseios de liberdade. No caso deste *Lied*, as emoções são chamadas a atuar no lugar de argumentos e fatos, a euforia do grupo que canta em conjunto faz calar a discussão, dá coragem, estimula e induz a que seja posto em prática o ato planejado: a emigração.

2.2 A emigração de elites

A emigração suíça "de elites" para o Brasil começou logo após a abertura dos portos brasileiros às nações amigas, ordenada por D. João, em 1808, e firmou-se com o estabelecimento de casas comerciais suíças, em um primeiro momento, no Rio de Janeiro e na Bahia. A maioria destes emigrantes ia para o Brasil em idade jovem e era oriunda de famílias da alta burguesia suíça, frequentemente famílias de comerciantes com grande experiência em transações internacionais e com os necessários contatos granjeados por essa atividade. O seu maior trunfo ao chegar ao Brasil era, mais do que o capital pecuniário acumulado, a rede de contatos comerciais, previamente tecida pelas suas famílias. S. Karlen e H. W. Tobler reconheceram que, a partir de meados do séc. XIX, praticamente cada região exportadora da Suíça tinha a sua casa comercial representada no Rio de Janeiro, sendo que os produtos mais exportados provinham da indústria têxtil e relojoeira[21].

Com relação aos comerciantes estrangeiros estabelecidos no Rio de Janeiro o viajante inglês Thomas Ewbank, que visitou o Brasil em 1845-46, anotou:

> Os negociantes estrangeiros do Rio deixaram-me espantado por constituírem algo parecido como uma ordem de monges. Quase todos são solteiros, desde os trinta aos sessenta anos. Suas residências, como os mosteiros, não contêm mulheres. Procuram acumular os meios de gozar a vida, continuam a trabalhar desta forma, até ter desaparecido toda sua capacidade de desfrutá-la.[22]

[21] Stefan Karlen/Hans Werner Tobler, "Massen- und Einzelauswanderung aus der Schweiz nach Lateinamerika im 19. und 20. Jahrhundert", in *Traverse: Zeitschrift für Geschichte*, vol. 5, cad. 2, Zürich, Chronos Verlag, 1998, p. 77.
[22] Thomas Ewbank, *A vida no Brasil*, Edusp, São Paulo, 1971, p. 153.

Este foi também o caso de Heinrich Däniker durante os seus primeiros nove anos no Brasil, com a diferença de que depois de ir se casar na Suíça, retornou ao Brasil com sua família, permanecendo lá ainda 16 anos. Enquanto muitos outros comerciantes não constituíam família, tal fato se devia à condição temporária de sua estadia no país. Afinal, vinham desacompanhados, incumbidos de permanecer por determinado período no estrangeiro para adquirir experiência comercial no exterior. Albert Gertsch também descreveu este fenômeno:

> Durant la première moitié du siècle passè [XIX], la vie à Rio de Janeiro doit avoir été passablement insipide. Du reste, les hommes d'affaires venaient au Brésil principalement pour y gagner de l'argent le plus vite possible et se retirer, après fortune faite, dans leurs pays d'origine. Tous certes n'y auront pas réussi. Mais en règle générale, dans les maisons de commerce étrangères, les chefs, au bout de vingt ans d'activité dans la maison, se retiraient, pour faire place aux plus jeunes.[23]

Assim, restava-lhes substituir o aconchego de um lar pelo convívio com colegas em comum. Nos espaços associativos, como a Sociedade *Germania* e a Sociedade Alemã de Canto, a serem descritas nos capítulos 3 e 4, apreciavam refeições mais ao gosto dos nórdicos, discutiam negócios, distraíam-se com jogos de cartas e bilhar e com música. Além disso, dispunham de biblioteca com publicações em Alemão, Inglês, Francês e Português, com sala de leitura onde também havia jornais locais e estrangeiros, não só da Liga Alemã como de Inglaterra e França[24]. Os ricos associados da *Gesellschaft Germania* não eram apropriadamente teuto-brasileiros, como os imigrantes pobres que não tinham perspectivas de retorno à Europa, comportando-se mais como um grupo de estrangeiros vivendo temporariamente no Brasil.

Na fotografia abaixo reproduzida, realizada pelo negociante suíço Hermann Kummler (1863-1949), no *Sítio Bernet* nos arredores de Recife, em finais da década de 1880, reconhecemos exatamente um destes grupos de negociantes suíços solteiros, relativamente abastados, que passariam um período no Brasil antes de retornar à Suíça, de nome Tobler, Dürler, Schlatter e Häberli (ao fundo Rosa, a cozinheira da casa), em descontraído entretenimento musical. À flauta e ao violão vinha aqui agregar-se a novidade do *Schwyzerörgeli*, uma espécie de pequeno acordeão tocado com botões em

---

[23] Albert Gertsch, *Premier Centenaire des Relations Officielles entre la Suisse et le Brésil*, Lausanne, Librairie Payot & Cie., 1929, p. 21.

[24] Sylvia Ewel Lenz, "A presença britânica na Corte Imperial", Universidade Federal de Juiz de Fora, *Revista Locus*, on-line: <www.ufjf.br/locus/files/2010/02/art-09-a-presença.pdf>. (02.06.2013).

vez de teclas como a concertina, mas que, ao contrário desta, o puxar e o empurrar do fole resulta em notas diferentes. Este instrumento, inventado em meados do séc. XIX, é hoje, incontornável na música folclórica suíça.

Fig. 8 – Hermann Kummler, fotografia, ca. 1888[25].

Em 1828, Friedrich von Weech, publicou em Hamburgo, um verdadeiro manual de sobrevivência no Brasil, *Brasilien Gegenwärtige Zustände*. Nessa pequena obra, o autor reúne preciosas informações, conforme as diferentes profissões. Daquelas do ramo comercial e exportador, von Weech considerava os negociantes como sendo os que tinham melhores chances de enriquecimento rápido. Alerta que estes deveriam trazer bastante conhecimento e que não deveriam ter expectativas exageradas. Informa que a maioria dos negociantes vinha como comissionários, ou seja, se não tivessem bons contatos na Europa, seria quase impossível consolidar uma firma no Brasil. Não considerava boas as oportunidades para os artistas, sob cuja categoria incluía os fabricantes de instrumentos e técnicos de artes mecânicas[26].

Já em outro depoimento histórico, as possibilidades de artistas imigrantes eram vistas mais em detalhe e mais diferenciadamente: trata-se de um artigo no jornal *Der Deutsche Beobachter*, de 1853, publicado no Rio de Janeiro e dedicado à imigração de alemães, onde os redatores instruíam sobre as possibilidades de trabalho para camponeses, comerciantes, artistas, artesãos e trabalhadores. Alertavam que nem todos

[25] Apud Béatrice Ziegler/Beat Kleiner (ed.), *Als Kaufmann in Pernambuco 1888-1891 ein Reisebericht mit Bildern aus Brasilien von Hermann Kummler*, Zürich, Chronos Verlag, 2001, p. 47.
[26] Sylvia Ewel Lenz, "Relatos de alemães no Rio de Janeiro oitocentista", in *História Social*, Campinas, n°. 10, 101-120, 2003.

os artesãos, somente os ourives, os joalheiros, os tapeceiros, os seleiros, os ferreiros, os pintores de paredes, os marceneiros, os carpinteiros, os mecânicos, os chapeleiros, os relojoeiros e os fabricantes de instrumentos musicais teriam, através de trabalho árduo e contínuo, a possibilidade de se estabelecer bem no novo país. E que entre os artistas, somente certas categorias eram reconhecidas – pintores, escultores, músicos virtuosos e cantores – mas os mais afortunados e que tinham mais chance de êxito continuavam a ser os negociantes[27].

Na bagagem musical trazida pelos membros da imigração "de elite", normalmente de nível de instrução claramente mais alto, reencontramos as mesmas canções folclóricas trazidas pelos imigrantes de "massa" que, cantadas dentro do salão burguês, assumiam um papel diferente: aquele de representação idealizadora de uma identidade nacional abandonada. Mas estas elites traziam consigo também um repertório de salão que, como vimos no capítulo 1, podia ir desde *Lieder*, árias de óperas, música de câmara, música original e arranjada para piano a duas e a quatro mãos, assim como todo o tipo de arranjos de melodias operísticas com variações para diversos instrumentos solistas acompanhados por piano.

Comentando a contribuição dos povos de língua alemã para o desenvolvimento musical do Brasil, Curt Lange, depois de aludir às sociedades recreativas teutônicas no Brasil imperial, acrescenta sobre os imigrantes de origem germânica:

> Os [músicos] profissionais e amadores participavam tão decisivamente no desenvolvimento musical que não caímos no exagero ao sustentar que das nações representadas no Brasil imperial foram eles os que com maior entusiasmo aportaram, junto aos brasileiros, a sua assistência permanente, incluindo-se, nesta afirmação, até as bandas dos batalhões alemães incorporadas ao exército brasileiro.[28]

A mudança profunda do ambiente musical depois da declaração da independência do Brasil e da crise política, social e financeira do país dela resultante, que culminou com o desmantelamento da orquestra da Capela Imperial em 1831, não gerou, porém uma paralisação das atividades musicais, tão generalizada como alguns pesquisadores vinham sugerindo até pouco tempo[29]. Neste período, o salão burguês é o

---

[27] Jornal *Der Deutsche Beobachter* de 23.4.1853, microfilme da Seção de Obras Raras da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

[28] Francisco Curt Lange, "A Música no Brasil durante o século XIX", in Robert Günther (ed.), *Sonderdruck aus Musikkulturen Lateinamerikas*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1983, p. 145.

[29] Lino de Almeida Cardoso demonstrou que a vida musical, inclusive durante o período da regência (1831-1840), até a maioridade de D. Pedro II, foi mais prolífica do que se poderia pensar. Lino de

principal centro de cultivo da música no Rio de Janeiro. Observa-se também, no mesmo período, uma crescente atividade de importação de pianos, por exemplo, e neste processo de aculturação de novas correntes materiais e espirituais, a imigração desempenhou um papel preponderante. Foram em grande parte os imigrantes que, trazendo consigo suas inquietudes culturais, fomentaram o progresso da vida cultural – musical – brasileira na primeira metade do séc. XIX, não somente com os professores de música e musicistas profissionais que se estabeleceram naquela corte, mas também a ânsia cultural trazida pelos comerciantes e imigrantes que, através da música, encontravam uma possibilidade de manter laços com sua pátria de origem[30].

Aqui nos deparamos com o que a música pode fazer pelo imigrante, restando refletir sobre o que o imigrante fez pela música. Curt Lange reconheceu que "O comércio livre despertou na Europa grande interesse e não eram só os músicos que traziam consigo novo caudal sonoro; todo viajante desembarcava com uma novidade, fosse melodia ou passo de dança"[31]. Estas influências seriam assimiladas avidamente pela população local.

Falando sobre a atuação dos *Männerchöre* fundados por imigrantes alemães nos Estados Unidos da América nos anos 1840, M. S. Morrow reconheceu que estes corais representavam em diversas regiões do país uma "earliest source of musical culture"[32]. Esta contribuição da imigração à implementação de uma cultura musical é reconhecível também no Brasil, principalmente nos estados do Sul, onde as bandas e corais de imigrantes foram as primeiras – e em alguns locais continuam a ser até aos dias de hoje as únicas – instituições culturais de cidades do interior[33].

Almeida Cardoso, *O Som Social, Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*, São Paulo, edição do autor, 2011. Os resultados do presente trabalho também deixam claro que o esmorecimento da vida musical em esfera pública, de alguma maneira incrementou aquela em esfera privada.

30 Para uma aprofundada reflexão sobre a música como fator identitário ver: Gülke, Peter, "Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt – Musik als Schnittpunkt kultuteller Identitäten", in Detlef Altenburg/Rainer Bayreuther (ed.), *Musik und kulturelle Identität...,* pp. 3 e ss.

31 Francisco Curt Lange, *A Música no Brasil durante o século XIX*, Sonderdruck aus "Musikkulturen Lateinamerikas", Robert Günther (ed.), Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1983, p. 138.

32 Mary Sue Morrow, "Somewhere between beer and Wagner: The cultural and musical impact of german Männerchöre in New York and New Orleans", in Michael Saffle (ed.), *Music and Culture in America 1861-1918*, New York, Garland Publishing, 1998, pp 79 e ss. Nesta mesma publicação a autora relaciona a documentação de 63 *Männerchöre*, somente na região de New York, durante o século XIX (1847-1891), sendo dois deles fundados nas décadas de 1860 e 1880 tinham o nome de *Helvetia Männerchor*, o que deixa claro tratar-se de coros de imigrantes suíços, ob. cit. p. 81.

33 A tradição oral da cidade de São Bento do Sul, estado de Santa Catarina, no Sul do Brasil, região próxima ao local de nascimento do autor deste trabalho, ouvida por este de anciões moradores da região, conta que depois do desembarque dos imigrantes germânicos, em 1849, que deveriam

Fig. 9 – Fotografia de autor anônimo retratando a orquestra de imigrantes suíços que tocou na consagração da igreja da Colônia Helvétia, estado de São Paulo, em 1889.[34]

2.3 A música e um confronto cultural

Tendo sido já analisados detalhadamente os parâmetros políticos da era de finais do primeiro reinado, regência, e princípios do segundo reinado no Brasil, por historiadores, politólogos e outros cientistas, nos concentraremos neste trabalho em aspectos interpessoais e interculturais do confronto cultural entre a sociedade brasileira e aquelas dos imigrantes e comerciantes estrangeiros que ali se fixaram desde princípios do séc. XIX, com particular incidência na atividade musical das comunidades de imigrantes suíços, assim como a importância dos habitantes estrangeiros para a implantação de uma cultura musical doméstica no Brasil[35].

---

fundar a cidade, viajou-se durante vários meses a pé subindo a Serra, desbravando a selva virgem e lutando contra os índios (que nada mais faziam do que defender seu território), sendo que, ao chegar-se ao local destinado à fundação da nova cidade, a primeira construção erigida pelos imigrantes teria sido a sala de ensaios para a banda, seguida pela biblioteca e pela igreja, para somente depois passar-se a construir as casas das famílias imigrantes.

[34] Apud site on-line "Suíços do Brasil": <http://www.suicosdobrasil.com.br>, (13.06.2014).

[35] Vanda de Sá Martins Silva, autora que descreveu o salão cosmopolita lisboeta oitocentista, também reconheceu esta importância no caso da cultura musical doméstica em Portugal: "A assembleia cosmopolita, a partir do período de recuperação pós-terramoto, vai conhecer um processo de acelerada difusão em Portugal que conta, na primeira linha de influência, com o protagonismo da comunidade de estrangeiros aliando às elites nacionais, seja a alta nobreza, seja a alta finança". Vanda de Sá Martins Silva, *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental*

Para poder investigar o confronto cultural – musical – entre suíços e brasileiros na primeira metade do século XIX sob o aspecto da interculturalidade, deve-se, em um primeiro momento, escolher uma definição para o conceito de cultura, entre as diversas existentes. Este empreendimento, porém não é fácil, pois tanto as culturas como o seu próprio conceito modificaram-se com o decorrer da história. A opinião de como ela deve ser definida varia muito de um teórico a outro.

A palavra "cultura" provém do latim e era empregada originalmente no campo da agricultura e jardinagem. A palavra alemã *Kultur* não designava, até o séc. XVIII, um conceito isolado em si e era utilizada sempre em palavras compostas como *Agrikultur*, *Weinkultur* etc., no sentido acima descrito. O filósofo iluminista Immanuel Kant (1724-1804) foi o primeiro a utilizar o termo de maneira independente e a delimitar a diferença entre *Kultur* e *Zivilisation*. Johann Gottfried Herder (1744-1803), contemporâneo de Kant, ocupou-se intensamente em seus estudos com o conceito de cultura: as características que ele reconhecia em um ser culto eram a razão, a língua, a educação e a tradição. Kant repudiava a imposição ou repressão de culturas de maneira violenta como se observava no confronto entre colonizadores e colonizados. Herder não era contrário ao contato entre diferentes culturas, mas esse contato deveria realizar-se respeitando certos requisitos. Uma apropriação impensada de uma cultura alheia conduziria, segundo ele, ao imperialismo e à perda da sua própria cultura[36].

Kyriaki Koukouraki, apoiando-se em sociólogos e antropólogos desde os citados Kant e Herder até autores mais atuais como Tylor, Geertz, Kroeber e principalmente Kluckhohn, enumerou cerca de 150 diferentes definições de cultura[37]. Este último autor, apresenta uma lista muito menor, mas assim mesmo notável, que inclui as seguintes

---

em Portugal entre 1750-1820, Tese de doutoramento em Musicologia, Universidade de Évora, 2008, p. 184.

[36] Kyriaki Koukouraki, *Interkulturelle Beziehungen am Beispiel von Bayern und Griechen unter Otto I. (1833-1843)*, Hamburg, Verlag Dr. Kovac, 2009, pp. 27 e ss. O trabalho deste autor é de especial interesse neste contexto, pois nela é analisado do ponto de vista musical, o confronto da cultura germânica e de um povo do Sul da Europa, durante o período histórico onde a Grécia foi governada por um rei alemão.

[37] Para obras bastante atuais em ciências culturais incluindo explanações sobre conceitos e teorias culturais, assim como abordagens metodológicas para estudos culturais ver Aleida Assmann, *Einführung in die Kulturwissenschaft, Grundbefriffe, Themen, Fragestellungen*, seg. ed. revisada, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2009; Ansgar Nünning/Vera Nünning (ed.), *Einführung in die Kulturwissenschaften*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 2008; Philipp Sarasin "Fast Forward, Kulturtheorien und Kulturkonzepte im Überblick", in Thomas Forrer/Angelika Linke (ed.), *Wo ist Kultur? Perspektiven der Kulturanalyse*, Zürich, vdg Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, 2014, pp. 15 e ff; Paula Saukko, *Doing Research in Cultural Studies, An introduction to Classical and New Methodological Approaches*, London, SAGE Publications, 2003.

possíveis definições de cultura:

1. the total way of life of a people
2. the social legacy the individual acquires from his group
3. a way of thinking, feeling, and believing
4. an abstraction from behavior
5. a behavioral map, sieve, or matrix
6. a storehouse of pooled learning
7. a set of standardized orientations to recurrent problems
8. learned behavior
9. a mechanism for the normative regulation of behavior
10. a set of techniques for adjusting both to the external environment and to other men
11. a precipitate of history
12. a theory on the part of the anthropologist about the way in which a group of people in fact behave[38]

Desta lista, diversos itens são diretamente relevantes para um trabalho que se ocupa da prática musical doméstica de uma família suíça morando no Brasil na primeira metade do séc. XIX. Como exemplo, citaremos a característica estandardizada e normativa (item 7) de uma cultura onde não havia espaço para exceções às regras estritas de comportamento: meninas tocam piano, meninos tocam violino, sem pretensões, modestamente, bem, mas não bem demais. Como segundo exemplo, a cultura como ferramenta ou técnica para o ajuste a um ambiente externo (item 10): a apresentação de números musicais previamente ensaiados em salões musicais com muitos convidados, ou mesmo uma simples sonata a quatro mãos, em ambiente íntimo, tocada por duas amigas, representavam momentos em que a música era capaz de unir em confraternização pessoas que, se não tivessem em comum o fato de serem estrangeiros no mesmo país, talvez nunca chegassem a travar relações.

Por ter sido frequentemente associada ao conceito de "civilização" no século XVIII, a cultura muitas vezes se confunde com noções de desenvolvimento técnico, educação, bons costumes, etiqueta e comportamentos de elites. E é isto que devemos ter em mente ao lermos os escritos deixados pelo casal Däniker-Haller. No entender do casal estudado, a cultura se referia a um ideal de elite, e a dicotomia entre "cultura erudita" e "cultura popular" não era a única, nem a mais importante existente. Mais importante era para eles a dicotomia entre "nós" e "eles", entre "conhecido" e

[38] URL: <www.wsu.edu/gened/learn-modules/top_culture/culture-definitions/geertz-text.htlm>, (25.06.2014).

"estranho", e principalmente entre "civilizado" e o que por eles era tido como "bárbaro". A fascinação do estranho, da novidade, nunca chegava a abalar a sua convicção de que eles traziam em sua bagagem uma cultura que representava o ideal civilizador. Neste contexto, Itania M. M. Gomes indica que: "A 'cultura' é entendida como a esfera na qual se naturalizam e se representam as desigualdades sociais – inicialmente desigualdades de classe"[39]. Aqui nos deparamos com o cerne da questão: onde a música integra e onde ela exclui, a que passaremos agora a aludir.

Kurt von Fischer começou um artigo de 1962, intitulado "O encontro da arte musical ocidental com a música não europeia", com uma descrição idealizadora de encontros culturais:

> Quando se fala de encontro de culturas musicais diferentes, a palavra "encontro" encerra em si um abrir-se mútuo para aquilo que o parceiro traz de próprio; uma discussão observando uma lealdade na parceria. Encontro não significa, pois, nem subordinação cega de um pelo outro, nem aceitação superficial de elementos da essência do mundo alheio. Encontro consiste mais do que isto em um processo dialético que se baseia na apreciação e aceitação mútua de um pelo outro.[40]

Estas palavras não descrevem, porém a realidade de como as coisas se passaram na maioria das vezes. Durante o período histórico aqui tratado encontramos ainda um eurocentrismo cultural intransponível[41]. O casal Däniker chega ao Brasil trazendo o pensar elitista centro-europeu, como praticamente todos os outros viajantes e imigrantes, antes e até bem depois deles[42].

---

[39] Itania Maria Mota Gomes, *Efeito e Recepção – a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os medias*, Rio de Janeiro, E-papers Serviços Editoriais, 2004, p. 104. A mesma autora, deslindando o papel da cultura como expressão dos processos sociais, salienta que: "A desigualdade de classes foi o foco de interesse dos primeiros "culturalistas" e hoje ela se orienta cada vez mais para as desigualdades de gênero, raça ou etnia, foco do interesse dos investigadores dos Estudos Culturais a partir dos anos de 1980". Ibidem.

[40] Kurt von Fischer, "Die Begegnung der Abendländischen Tonkunst mit der aussereuropäischen Musik", in Max Silberschmidt (ed.) *Europa und der Kolonialismus*, Zürich, Artemis Verlag, 1962. "*Wenn von der Begegnung musikalischer Kulturstile die Rede ist, so schließt das Wort 'Begegnung' ein Entgegenkommen in sich; ein gegenseitiges Sich-öffnen für das, was jeder Partner an Eigenem bringt; eine Auseinandersetzung also unter Beobachtung einer loyalen Partnerschaft. Begegnung bedeutet daher weder blinde Unterordnung des einen unter den anderen, noch bloß äußerliches Übernehmen einzelner Wesenszüge aus der Welt des andern. Begegnung besteht vielmehr in einem dialektischen Prozeß, der auf der gegenseitigen Anerkennung des einen durch den andern beruht*". TA.

[41] O termo eurocentrismo se aplica a qualquer tipo de atitude, postura ou enfoque intelectual, historiográfico e de evolução social que considera que a Europa e sua cultura tenham sido o centro motor da civilização identificando a história europeia com a História Universal. Ver Enrique Dussel, "Europa, modernidad y eurocentrismo", in Edgardo Lander (coord.) *Revista Ciclos en la Historia, la Economía y la Sociedad*, Clacso, Julho 2000, pp. 246 e ss.

[42] No campo musical foi somente em finais do século XIX, mais precisamente com a Exposição Mundial de Paris, em 1889, onde uma orquestra de gamelões da Ilha de Java se fez ouvir, fascinando

O presente estudo se dedica ao interessante, porém difícil, tema dos confrontos interculturais, e o faz menos de uma perspectiva teórica, para privilegiar um exemplo muito concreto de uma família suíça catapultada no seio de uma sociedade para eles exótica e desconhecida. O foco central vem sendo o indivíduo, agregado normalmente em estudos históricos a uma massa anônima comandada por aristocratas, políticos, generais e clérigos. Utilizando exemplos muito concretos, analisaremos nos capítulos 3 e 4 como se sucederam as relações interculturais, no sentido da comunicação quotidiana entre suíços e brasileiros e entre suíços e outros estrangeiros que viviam no Brasil no mesmo período. Daremos aqui especial atenção ao fenômeno do "choque cultural", que vem sendo estudado por autores atuais como Hans-Jürgen Lüsebrink, Ansgar e Vera Nünning, e Margaret S. Archer[43].

Podemos repartir o fenômeno do choque cultural em três fases: em uma primeira delas, antes da partida, vivem-se momentos de sentimentos positivos (*Fascinosum*), os quais continuam a dominar o indivíduo depois da chegada no novo ambiente por ainda algum tempo. Nesta fase tudo é lindo, têm-se muitas novas impressões e o indivíduo preocupa-se em explorar o novo ambiente. Depois da euforia inicial, passa-se à segunda fase, uma fase de desencantamento e desilusão, consequentes do aprofundar das diferenças culturais resultantes da observação. Nesta segunda fase, pode-se falar, parafraseando Max Weber, de uma "banalização da fascinação" (*Veralltäglichung des Fascinosum*), pois um estado de euforia permanente não é possível e, por outro lado, o olho – e o ouvido – se acostumam logo ao exótico. É na terceira fase que acontece o choque cultural propriamente dito. A fase do choque cultural representa a pior fase da estadia no país estrangeiro e é caracterizada por sintomas de *stress*, que podem ser não só de natureza psíquica, mas também física. A saudade crescente faz com que a cultura local seja rejeitada cada vez mais intensamente, rejeição esta que se exprime por uma incapacidade de leitura dos códigos culturais diferentes, impedindo a previsão correta dos acontecimentos e das consequências das suas próprias ações. Neste estágio,

---

e influenciando compositores como Claude Debussy, que a elite pensante europeia começou a admitir que a cultura de povos não europeus pudesse vir a ter um valor estético intrínseco como a europeia.

43 Sobre comunicação intercultural e suas problemáticas ver Hans-Jürgen Lüsebrink, "Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation", in Ansgar Nünning/Vera Nünning (ed.), *Einführung in die Kulturwissenschaften*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 2008, pp. 307 e ff; Margaret S. Archer, "The Myth of Cultural Integration", in Frank Adloff/Sebastian M. Büttner/Stephan Moebius/Rainer Schützeichel (ed.), *Kultursoziologie, Klassische Texte – Aktuelle Debatten*, Frankfurt a. M., Campus Verlag, 2014; Max Peter Baumann, *Musik im interkulturellen Kontext*, Nordhausen, Traugott Bautz, 2006.

observa-se a formação de guetos, ou seja, o estrangeiro procura cada vez mais seus conterrâneos para um convívio entre pessoas que se encontram na mesma situação[44].

Finalmente, mencionaremos que, quanto mais um indivíduo se adapta à cultura estrangeira, apropriando-se de alguns de seus elementos, mais difícil será a readaptação em seu país de origem no momento do retorno. O regresso ao país de origem causa um novo choque que exige um novo trabalho de readaptação. Este "reverse culture shock" ou "re-entry shock"[45] é um processo pelo qual cada repatriado tem de passar depois de uma longa estadia no estrangeiro. As razões são o desenvolvimento e as modificações acontecidas na pátria de origem durante a estadia do indivíduo no estrangeiro, o que só pode ser percebido em partes pelo ausente. Ele traz consigo uma imagem de sua pátria que era aquela do momento da partida. As modificações ocorridas na pátria de origem são acrescidas das modificações ocorridas no próprio indivíduo: resultado das novas experiências acumuladas e até de eventuais novos valores ele não olha o mundo exterior da mesma forma. Inevitavelmente, a pátria, no momento da partida e a nova realidade encontrada, divergirão bastante entre si. No caso de Cécile Däniker, o "re-entry shock" foi praticamente tão grande quanto o choque cultural ao chegar ao Brasil[46]: na pacata Zurique de meados do séc. XIX, Cécile não encontrou a fervilhante vida social e os luxuosos bailes a que estava acostumada no Rio de Janeiro imperial.

Do ponto de vista musical, no período histórico e espaços físicos tratados neste trabalho, estes guetos eram os salões musicais das famílias burguesas estrangeiras no Rio de Janeiro, onde o repertório musical praticado servia para excluir estranhos, para firmar uma identidade diferente, e para traçar uma linha fronteiriça entre o "nós" e o "eles"[47]. Aqui, a própria música é o elemento de exclusão, e um exemplo deste fenômeno será relatado no cap. 4, onde um encontro de Cécile Däniker com uma pessoa até aquela altura por ela ainda desconhecida, de nome Peschke, residente na Bahia, é por ela relatado a seu marido em carta de março de 1850. Nesta carta, Cécile conta que

---

44 K. Koukouraki, *Interkulturelle Beziehungen*..., p. 27.
45 Ibidem, p. 65.
46 Como veremos nos caps. 3 e 4. Sobre o fenômeno do choque cultural inverso, ver também: Urmila Chakraborty "Shock culturale", in Serena Gianfaldoni (ed.) *Lessico Interculturale*, Milano, Edizione Franco Angeli, 2014.
47 A autora Maria de São José Côrte-Real reconheceu um fenômeno semelhante, embora em espaço físico e período histórico bastante diferentes, onde uma interpretação da cultura musical no contexto migrante contribui para o entendimento de relações interculturais, demonstrando que a música "mostra-se eficaz como símbolo de identidades múltiplas, prestando-se à representação da cidadania na arena intercultural". Maria de São José Côrte-Real, "Revendo cidadania: migração e fado no jogo de identidades nos Estados Unidos", in Maria de São José Côrte-Real (coord.), *Revista Migrações – Número Temático Música e Migração*, Lisboa, Acidi, outubro de 2010, pp.73 e ss.

Peschke é amante de Beethoven e Mozart, para depois completar seu pensamento com a frase "entra, pois em nossa categoria"[48]. Aqui não há margem para dúvidas, Cécile era de opinião de que havia diferentes "categorias" de pessoas, segundo suas preferências musicais[49]. Nesta expressão de Cécile Däniker, reconhecemos o isolamento social de um grupo erudito comparável ao que Bourdieu chamou de "sociedades de admiração mútua"[50], onde a pretendida superioridade no gosto – musical – de um dos membros do grupo vem reconhecida pelos outros membros do mesmo grupo[51].

Vivenciar música, executando-a ou ouvindo-a, irrespectivamente do continente ou do momento histórico, é uma experiência sempre intimamente ligada ao contexto no qual o ato acontece. Esta ligação se mantém até mesmo dentro do ambiente privado de uma casa particular[52]. Assim, se uma família de suíços cantasse um *Lied* de Schubert em um serão de música doméstica no Rio de Janeiro ou em Zurique, estas eram experiências artísticas com consequências sociais bastante diferentes. Embora as mesmas pessoas estivessem consumindo a mesma música, o contexto físico e cultural onde esta prática ocorria, transformava profundamente o seu sentido. No Rio de Janeiro, o *Lied* de Schubert pode ser utilizado para excluir moradores estrangeiros dos nativos,

---

48 FA HCR, C 268, Constância, 10.03.1850. "*Geht also in unsere Cathegorie*". TA.

49 Esta observação coincide completamente com os resultados das observações realizadas por Hanri Tajfel e John C. Turner, primeiros teóricos da *Social Identity Theory*, através de experimentos realizados com grupos de pessoas divididas de maneira completamente casual e arbitrária, diferenciadas por variações mínimas como, por exemplo, a predileção estética por pinturas de um ou de outro artista, para depois observar como, espontaneamente, as pessoas, depois de pouquíssimo tempo, tendiam a se reagrupar segundo seus gostos e a identificar-se como "grupo diferente, melhor e contraposto ao outro", sendo os membros do próprio grupo preferidos em respeito aos membros do outro grupo. Henri Tajfel, "Social categorization and intergroup behaviour", in Radmila Prislin/Vivian L. Vignoles (ed.), *European Journal of Social Psychology*, vol. 1, 1971, pp. 149 e ss. Estes estudos foram prosseguidos em época mais recente por estudiosos como F. M. Moghaddam, D. M. Taylor e S. C. Wright, ver Fathali M. Moghaddam/Donald M. Taylor/Stephen C. Wright, *Social psychology in cross-cultural perspective*, New York, Freeman, 1993. Francesco Esposito também reconheceu que "La distinzione sociale realizzata attraverso la musica, como è noto, è una caratteristica che si rileva in molti periodi storici assumendo, però, nel XIX secolo una valenza quasi paradigmatica dei mutamenti dell'epoca", ver Francesco Esposito, *La vita concertistica lisboeta dell'ottocento: 1822-1853*, Dissertação de Doutoramento em ciências Musicais, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 131, nota 249.

50 Pierre Bourdieu, *A Distinção. Crítica social do julgamento*, São Paulo, Edusp, 2007, p. 105.

51 Silvia C. Martins de Souza lembra que já na primeira metade do séc. XIX, autores de comédias e paródias como Paulo Midosi Junior, Martins Pena e Francisco Correa Vasques criticavam e ridicularizavam em suas peças teatrais a busca de diferenciação social baseada no gosto por estilos culturais diversos; ver Silvia Cristina Martins de Souza, *Carpinteiros Teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista – ensaio de história social da cultura*, Londrina, Eduel, 2010, p. 82.

52 Robert Sollich, "Das Kunsterlebnis als sozialer Prozeß – eine Replik auf Michael Custodis", in *Sonderforschungsbereich 626*: *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin, 2006, on-line: <http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/sollich2.pdf>, (22.05.2014).

sem que isto tenha que ser uma regra, inclusive por serem cantados em uma língua incompreensível no local[53]. Em Zurique este *Lied* terá claramente uma função de integração dentro do grupo social das pessoas que o estão executando, e de exclusão com relação às camadas sociais mais baixas, que não têm a capacidade intelectual para entender os textos líricos e as complexas harmonias que o compõem.

As fronteiras culturais são mais difíceis de traçar que as fronteiras demarcatórias entre Estados soberanos; as primeiras podem estar subjacentes às fronteiras linguísticas, religiosas ou entre populações camponesas e citadinas. Um exemplo concreto de quão intrincadas podem ser as inter-relações de culturas diferentes desvela-se na descrição da amizade que existiu entre a família Däniker-Haller e o Núncio Papal do Rio de Janeiro Gaetano Bedini[54]. Por um lado, uma família de comerciantes protestantes de língua alemã, por outro, o representante máximo do catolicismo no Brasil, de língua italiana, unidos num convívio amistoso suscitado pela vizinhança de suas residências e, principalmente, pelo amor comum à música e à poesia. Aqui, a música funciona claramente como elemento de inclusão.

Mas havia ainda outras fronteiras culturais verticais ainda mais difíceis de serem definidas: as relações entre senhores e escravos. Rui Nery, analisando diferentes confrontos culturais que vinham acontecendo no Brasil e em Portugal desde o séc. XVIII, com o deslocamento de populações rurais para as cidades, reconheceu também que havia lá dois fatores determinantes que enriqueciam estes cruzamentos:

> Pela existência, nas cidades maiores e de maior circulação comercial, de comunidades de residentes e visitantes temporários estrangeiros, que traziam consigo os seus usos e costumes e funcionavam como entrepostos naturais de circulação das modas culturais dos grandes centros europeus (caso das associações de residentes não-portugueses conhecidas como Assembleias das Nações Estrangeiras, em Lisboa e no Porto); pela presença – em Lisboa como no Rio de Janeiro ou em Salvador da Bahia – de grandes

[53] Aqui é importante registrar que o fato de os *Lieder* de Schubert serem cantados em alemão nos salões estrangeiros do Rio de Janeiro representa uma novidade nos anais da história da recepção da música de Schubert fora do ambiente germânico; nos salões franceses e italianos seus *Lieder* eram sempre cantados em traduções na língua local. Sobre a recepção da obra de Schubert na França ver: Xavier Hascher, *Schubert's reception in France: a chronology (1828-1928)*, in The Cambridge Companion to Schubert, (ed. Christopher H. Gibbs), Cambridge, Cambridge University Press, 1997. Francis Claudon, *Schubert in Frankreich*, in Schubert: Perspektiven (ed. Hans Joachim Hinrichsen & Till G. Waidelich), 8°. ano, caderno 1, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008. Sobre a recepção de Schubert na Itália do séc. XIX ver: Cinzia Balestra, *Diabelli, Ricordi e le 'melodie' di Franz Schubert in Italia nell'Ottocento*, Fonti Musicali Italiane, n°. 14, 2009 e Cesare Fertonani, *Le edizioni dei Lieder di Schubert nell'Italia dell'Ottocento*, in Das österreichische Lied und seine Ausstrahlung in Europa (ed. Pierre Béhar e Herbert Schneider), Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2007, pp. 145-175.

[54] Assunto aprofundado no cap. 4.

> quantidades de negros, tanto escravos como libertos, cujos cantos e danças faziam parte integrante das referências visuais e auditivas do quotidiano artístico desta sociedade dividida entre a Península e a América do Sul e nele incorporavam deste modo uma importante componente africana.[55]

A abundância das informações deixadas pelo casal Däniker-Haller sobre seus escravos e escravas merece a atenção de futuros pesquisadores; neste trabalho não poderemos nos aprofundar neste assunto, por ele se afastar demasiadamente do cerne de nosso tema, e por ser um assunto demasiadamente complexo para ser tratado sem a profundidade e demora que ele merece.

[55] Rui Vieira Nery, "Algumas considerações sobre as origens e o desenvolvimento da Modinha Luso-Brasileira", prefácio in Manoel Morais *Modinhas, Lunduns e Cançonetas com acompanhamento de Viola e Guitarra Inglesa (Séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, p.10.

3 Perfil biográfico do casal Däniker-Haller[1]

3.1 Família, infância, juventude e formação musical

3.1.1 O menino Heinrich Däniker

Heinrich Däniker nasceu em 31 de outubro de 1795, em Zurique, em uma família cujos membros masculinos, já na quinta geração, trabalhavam como vidraceiros[2]. Foi batizado em 1° de dezembro do mesmo ano na igreja *Sankt Peter* da mesma cidade[3]. O pai, Martin Däniker (1766-1820), era extraordinariamente dotado em matemática e geometria. Além de vidraceiro, Martin Däniker atuava como negociante de vidro, importando a matéria prima de Estrasburgo e revendendo-a para outros vidraceiros da Suíça, além disso, fazia comércio de vinho[4]. A mãe, Anna Regula Simmler (1768-1806) fazia parte de uma família de importante posição social em Zurique[5].

Numa carta não datada, mas que por seu conteúdo pode-se perceber que fora escrita antes do casamento, Regula Simmler fala sobre suas capacidades musicais:

---

[1] Para uma tabela com a cronologia biográfica do casal Däniker-Haller ver anexo n°. 003. No mesmo anexo encontram-se também *scans* das listas de cidadãos da cidade de Zurique nas edições de 1815, 1825, 1827, 1830, 1838, 1840, 1845 e 1855, onde vem registrada a presença da família em seus diferentes domicílios, assim como o seu crescimento através do nascimento das crianças. Para *scans* das páginas do livro genealógico da família Däniker, onde os seus membros tratados neste trabalho são citados, ver anexo n°. 008.

[2] As cinco gerações são as seguintes: David Däniker (1631-1683) ∞ 1654 Barbara Kölliker; Salomon Däniker (1666-1741) ∞ 1688 Barbara Koller; Hans Conrad Däniker (1691-1759) ∞ 1729 Dorothea Ziegler; Heinrich Däniker (1739-1804) ∞ 1752 Regula Däniker; Johann Martin Däniker (1766-1820) ∞ 1794 Regula Simmler. O pai genealógico da família é Conrad (ca. 1500). Do séc. XVI ao séc. XVIII os Däniker trabalhavam como artesãos (entre outras atividades, como latoeiros, fabricantes de carruagens, vidraceiros), comerciantes e coletores de alfândega, e pertenciam à corporação *zum Kämbel*. A partir de 1515, teve membros na Grande Câmara de Zurique e a partir de 1793, no governo executivo da cidade. A família, que no séc. XVIII gerou vários pastores, teve no séc. XIX, também negociantes, técnicos, engenheiros e cientistas naturalistas. A partir de 1800 obteve uma ascensão social e no séc. XX chegou a altos cargos militares, diplomáticos, científicos e políticos da Suíça. HLS, vol. 3, p. 577.

[3] Certidão de batismo no anexo n°. 009.

[4] Hans-Ulrich Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller, Ein bürgeliches Leben im 19. Jahrhundert: vom Wandergesellen zum Handelsherrn*, Zürich, Gelehrten Gesellschaft in Zürich, 1996, p. 7.

[5] Em 1789, com 21 anos, Anna Regula perdeu o pai e a partir daí passou a cuidar da mãe doente. O seu senso de obrigação para com a mãe a impedia de aceitar a proposta de casamento feita por Martin Däniker em 1791. Martin era perseverante e no mesmo dia (12 de maio de 1794) em que ele foi eleito vidraceiro-chefe de Zurique, a mãe de Anna Regula morreu. Depois disso, Anna Regula aceitou a proposta de casamento e este se realizou no dia 23 de setembro de 1794. Ibidem, p. 7.

Eu sou uma grande amiga da música e aprendi a tocar um pouco o piano[6], mas de destreza não se pode falar, a falta de tempo não me permite praticar e a fatal timidez faz com que tudo o que eu sei fazer bastante bem, na presença de outros, venha destruído pelas minhas mãos trêmulas. Se alguém me ouve tocar, as teclas pretas todas me parecem brancas, por isso, tu não deves esperar muito divertimento deste tipo vindo de minha parte.[7]

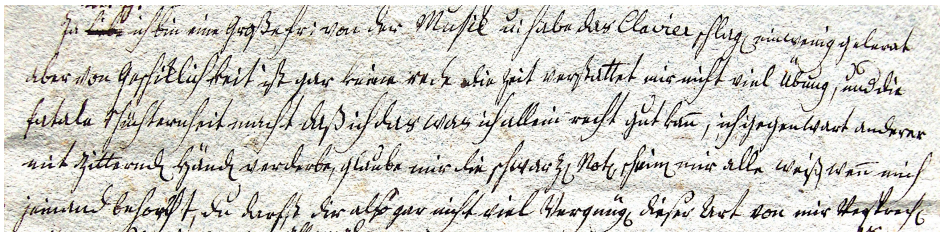


Fig. 10 – ZB ZH, FA Ganz 58, carta de R. Simmler a M. Däniker, detalhe.

3.1.2 A educação musical de Heinrich Däniker

A idade pré-escolar de Heinrich coincidiu com a época das guerras napoleônicas, e há testemunhos de críticas de que neste período a qualidade do ensino escolar em Zurique andava decaída. Os meninos não se interessavam mais pela escola e eram "demasiadamente atraídos pelo brilho dos coloridos uniformes franceses, austríacos e russos"[8], assim como a crítica de que os próprios professores aproveitavam a situação para deixar de dar as lições que deveriam. Quem teve mais mérito no restabelecimento da ordem escolar na cidade foi, como veremos adiante, Jakob Däniker, tio-avô de Heinrich. Não sabemos quem foram os professores de música de Heinrich Däniker, porém conjecturas muito plausíveis podem ser feitas: não nos parece impossível pensar que tenha estudado justamente com seu tio-avô Jakob Däniker, um dos mais influentes músicos da cidade na virada do século e promotor do canto coral

[6] No original *Clavier*, o que nestes últimos anos do séc. XVIII significava simplesmente instrumento de teclas, podendo se tratar de cravo, clavicórdio, pianoforte ou até mesmo de órgão caseiro, *Hausorgel*, instrumento que também podia fazer parte do instrumentário das casas abastadas de Zurique para o exercício de música em ambiente doméstico.

[7] ZB ZH, FA Ganz 58. "*Ich bin eine grosse Fr. von der Musik u. habe das Clavier schlagen ein wenig gelernt aber von Geschicklichkeit ist gar keine Rede, die Zeit verstattet mir nicht viel Übung, und die fatale Schüchternheit macht dass ich das was ich allein recht gut kann, ich i. Gegenwart anderer mit zitternden Händen verderbe, glaube mir die schwarzen Noten scheinen mir alle weiß wenn mich jemand behorcht, du darfst dir also gar nicht viel Vergnügen dieser Art von mir vertrachten*". TA. Esta carta se encontra (sem numeração) no arquivo da família Ganz, na Biblioteca Central de Zurique, cota ZB ZH FA Ganz.

[8] FA HCR, *Stammbuch der Familie Däniker*, p. 41.

nas escolas, ativo como professor de música exatamente nos anos da idade escolar de Heinrich[9].

Em 1803, a Grande Câmara Cantonal de Zurique instituiu o ensino do canto coral como obrigatório nas escolas. Como material de ensino recomendava-se o livro *Anleitung zur Singkunst* de Walder[10], em sua segunda edição, daquele mesmo ano de 1803, assim como o acima citado novo livro de cantos da Igreja Reformada *Christlichen Gesangsbuch*[11]. O jornal *Allgemeine Musikalische Zeitung* elogiava, em 1811, o livro de Walder como: "de longe o melhor trabalho sobre o ensino elementar do canto"[12].

Outro músico que pode ser tido como possível professor de Heinrich é Isaak Hirzel (1756-1833). Hirzel organizou em Zurique uma orquestra de meninos e atuava como professor de música. Isaak Hirzel é o autor da melodia da canção *Freut euch des Lebens*[13], com poema de Johann Martin Usteri (1763-1827) que, editada por Nägeli[14], viria a ser uma das canções mais emblemáticas e famosas do séc. XIX[15]. Traduzida em inúmeras línguas seria cantada frequentemente pela família Däniker[16]. Chalmel, em

---

9 Jakob Däniker (1742/1752-1805) foi professor de religião, aritmética e canto coral na Escola de Artes de Zurique e compositor. Editou juntamente com Johann Heinrich Egli (1742-1810) a parte musical do novo livro de cantos religiosos *Christlichen Gesangsbuch* (Zurique, 1787), tendo sido, no ano seguinte, responsável pela edição das mesmas melodias com acompanhamento de baixo contínuo para que fosse utilizado como livro de exercício nas escolas de Zurique. O ano de nascimento de Jakob Däniker consta no FA HCR *Stammbuch Däniker* de 1888, como sendo 1742 (p. 125) e o ano de 1752 é o dado por Cherbuliez (p. 291), Antoine-Élisée Cherbuliez, *Geschichte der Musikpädagogik in der Schweiz*, Bern, Schweizerischer Musikpädagogischer Verband, 1944.

10 Johann Jakob Walder, *Anleitung zur Singkunst, in kurzen Regeln für Lehrer und in stufenweiser Reihe von Uebungen und Beyspielen für Schüler, zum Gebrauch der vaterländischen Schulen*, Geßner, Zurique, 1803.

11 A.-É. Cherbuliez, *Geschichte der Musikpädagogik...*, p. 296.

12 AMZ, n°. 4, 23 de janeiro de 1811, p. 52. "*bey weitem die beste Vorarbeit zu einer Elementar-Singschule*". TA.

13 Na verdade Hirzel fez uma espécie de colagem, pois os oito primeiros compassos são tirados de um concerto para flauta de Friedrich Hermann Graf, e os oito últimos compassos do terceiro movimento de um concerto para violino em Mi Bemol Maior de Luigi Borghi. Hans-Ulrich Rübel, *'Freut Euch des Lebens' und die Geschichte des Platanenhofes in Zürich-Fluntern*, Zürich, Buchdruckerei a/d Sihl AG, 1992, p. 9.

14 Por aparecer na edição somente o nome do editor Nägeli, este foi, durante muito tempo, tido como o autor da música. Por outro lado, existem também edições que indicam W. A. Mozart como sendo o autor, ver: anexo n°. 010.

15 O texto foi também frequentemente atribuído a Goethe, por ser citado em uma carta de sua mãe do ano de 1795; no carrilhão da antiga catedral de Conventry soava esta melodia. Walter Baumann, *Ansichten und Episoden aus dem Alten Zürich*, Olten, Weltbild, 1999, p. 126. Rossini cita-a quatro vezes em sua ópera *Semiramide*; Rossini teria ouvido a melodia cantada pelo príncipe Metternich. Guido Johannes Joerg, "*Zur Verwendung des Volkslieds 'Freut euch des Lebens' in den Werken Gioachino Rossinis"*, in Rüdiger Krüger (ed.), *Rossini Miniaturen, La Gazzetta*, Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft, 1/1992, pp. 3-5.

16 Heinrich Däniker cantou esta melodia em sua tradução em inglês, *Life let us cherish*, a bordo do vapor *Lusitania*, em uma festa no dia 13 de dezembro de 1853, ver: FA HCR, C 403. Esta melodia foi cantada pela primeira vez em 1793, no casarão *Platanenhof* em Zurique, casa que mais tarde

obra dedicada à pedagogia no século XVIII, sobre esta canção:

> *Freut euch des Lebens* est l'emblème du *Volkslied* de cette époque: au moment où des bouleversements politiques considérables secuent la vieille Europe, ce chant exhorte à une vie paisible et bucolique et invite à savourer les plaisirs quotidiens. Modestie, sincérité, fidélité, générosité et amitié sont mises en avant comme des valeurs fondatrices, gages d'une vie paisible et heureuse. Cette chanson fait incontestablement partie du patrimoine musical germanophone aux côtés du *Heidenröslein* de Goethe, de la *Lorelei* de Heine et du *Stille Nacht* de Joseph Mohr et Franz Xaver Gruber.[17]

Não devemos deixar de salientar a presença, em Zurique, nos anos de infância e juventude de Heinrich, de Joseph Gersbach[18], importante pedagogo que procurava transmitir ao ensino musical os princípios de Pestalozzi, com quem Gersbach tinha estudado em Yverdon. Que Däniker tenha tido contato com Gersbach é bastante provável, pois este morava na casa de seu aluno Conrad Melchior Hirzel (1793-1843) – entre 1832 e 1839 prefeito de Zurique – amigo de infância do menino Heinrich.

Neste período, existiam em Zurique duas agremiações musicais que organizavam concertos associando músicos profissionais com músicos amadores: a "Sociedade Musical *der mehreren Stadt*" (surgida em 1772, da fusão das antigas sociedades musicais *zum Chorherrensaal*, fundada em 1600, e a *zur deutschen Schule*, fundada em 1679, inicialmente com o nome de *zum Fraumünster*) e a "Sociedade Musical *ab dem Musiksaal beim Kornhaus*"[19]. A participação nos concertos destas agremiações, como ativos ou como ouvintes, era restrita à camada mais alta da sociedade, a quem eram distribuídos convites ou vendiam-se ingressos por sistema de subscrição. Somente depois da construção, em 1806, da sala de concertos *Casino*, um público maior teve acesso a concertos em Zurique.

A família Däniker estava ligada à Sociedade Musical *der mehreren Stadt* desde longa data, o que vem comprovado por documentos onde diversos membros da família

---

pertenceria à família Rübel-Däniker e que abriga hoje o Arquivo Familiar FA HCR, fonte principal deste trabalho. Ver placa comemorativa no anexo n°. 011.

[17] Loïc Chalmel, *Réseaux philanthropiniste et pédagogie au 18e siècle*, Bern, Peter Lang AG, 2004, p. 108.

[18] Joseph Gersbach (1787-1830), originário de Bad Säckingen, frequentou o ginásio da Abadia daquela cidade, onde, muito jovem, devido ao seu talento e capacidade, assumiu a regência do coro e o posto de organista. A partir de 1807, estudou em Freiburgo da Brasgóvia, filosofia, filologia e matemática e começou a trabalhar como professor de música. Entusiástico das ideias do reformador da pedagogia J. H. Pestalozzi, estudou com este em Yverdon e passou posteriormente a viver em Zurique, onde lecionou teoria musical em substituição a Hans Georg Nägeli e Franz Xaver Schnyder von Wartensee.

[19] Como veremos adiante, estas agremiações fundiram-se em 1812, criando a AMG de Zurique, com Heinrich Däniker como um de seus membros fundadores.

aparecem exercendo cargos na organização, prestando serviços de copisteria, encomendas de velas e cordas para instrumentos musicais, assim como de consertos de instrumentos[20]. É nesta agremiação que devemos imaginar o primeiro professor de violino de Heinrich Däniker. Para este cargo, também podemos levar em consideração o violinista e compositor alemão Karl Friedrich Ochernal (1782-1832), estabelecido na cidade a partir de 1807 e maestro da AMG a partir de sua fundação em 1812[21].

Para se ter uma ideia de que tipo de repertório era utilizado em Zurique em exercícios de música em ambiente doméstico na virada do séc XVIII para o XIX, e assim sendo, que músicas Heinrich Däniker ouviu em sua infância e juventude, basta analizar as encomendas feitas por Hans Georg Nägeli, principalmente da editora Breitkopf & Härtel, para revenda em Zurique e outras cidades suíças. Refard reconheceu certa preferência do público por reduções para piano e canto de obras líricas e de oratórios, como operetas de Dittersdorf, óperas de Mozart (somente de *Così fan tutte* foram encomendados, em 1794, 24 exemplares), e de outros compositores como Benda, Reichardt, Schönebeck, Zumsteeg, Winter; obras corais, também em redução para piano, como o Requiem de Mozart e sua cantata *Lob der Freundschaft*; as *Quatro Estações*, *A Criação* e *As Sete Palavras*, de Haydn, e a cantada *Il sogno*, de Martín y Soler[22].

---

[20] Esta documentação pode ser consultada on-line no site: www.musik.uzh.ch. Os documentos até agora (26.02.2015) catalogados que contêm nomes de membros da família Däniker datam de 1772 a 1806 e são: 173, 179, 206, 311, 313, 330, 333, 339, 340, 344, 353, 357, 358, 360, 367, 378, 381, 389, 395. O membro que aparece com mais frequência é o tio de Heinrich Däniker que tinha o mesmo nome e que viveu entre 1763 e 1843.

[21] Friedrich Frick, *Kleines biographisches Lexikon der Violinisten*, Books on Demand GmbH, 2009, p. 359.

[22] Edgar Refard, *Musik in der Schweiz*, Bern, Verlag Paul Haupt, 1952. A música instrumental exequível em ambiente doméstico consistia em quartetos de cordas de Mozart, Haydn e Andreas Romberg, peças para piano acompanhado de um instrumento, na maioria das vezes flauta, de compositores como J. F. Barmann, L. Dulon, G. K. Köhler, Hoffmeister, A. Eberhard Müller; a música para violino, especialmente interessante para o jovem Heinrich que aprendia este instrumento, vem representada com obras de Durand, Lacroix, Wranitzky, Wölfl, assim como os métodos de violino de Hiller e L. Mozart; a música para harpa de Backofen, Heyse e Niemeczek; a música para piano de Mozart, Haydn, C. Ph. E. Bach, Beethoven, Gabler, Haak, Haessler, Latrobe, Lodi, Scholz, E. W. Wolf; mas no que consistia a verdadeira maioria das encomendas era de longe o *Lied* para canto e piano representado com compositores como F. W. Kriegel, J. G. Naumann, J. H. Schlupper, J. F. Christmann, F. A. Hoffmeister, G. E. Kallenbach, J. F. Reichardt, J. H. Rolle, Beneken, Brümmer, Cullmann, J. C. Franz, Freytag, Kirsten, Lehmann, Macholdt, Muck, Rau, S. Schmied, Schwenke, Teuthorn, Tuch, Weintenkanpf, Zelter, Banck, Crescentini, J. C. G. Eidenbenz, Fleischmann, Hellwig, Konradin Kreuzer, Neefe, Pilz, Riedel, Rösler, A. Romberg e Wölfl. Ibidem.

3.1.3 A época de Pestalozzi e Nägeli

Três nomes são incontornáveis quando queremos entender a educação musical recebida por Heinrich Däniker: Rousseau, Pestalozzi e Nägeli.

> Na história da pedagogia musical, Rousseau representa a aurora de uma nova era. [...] A relação que Rousseau tinha com a música, o seu próprio estilo musical, a literatura musical por ele conhecida, suas opiniões estéticas, artísticas e pedagógicas sobre a música, apoiavam-se em um conhecimento restrito de uma parte da história da música (Bach e Händel eram-lhe desconhecidos). O resultado disso é que Rousseau ocupa o seu lugar natural no final do séc. XVIII, na época do Iluminismo.[23]

Com isto, vinha preparado o terreno para a atuação de Pestalozzi e Nägeli. Durante a infância de Heinrich aconteciam, em sua cidade natal, e na Suíça, grandes mudanças na pedagogia musical, com a entrada em cena destas duas personalidades. Embora Pestalozzi tenha se ocupado somente indiretamente do ensino musical, suas opiniões sobre a pedagogia em geral foram tão frutíferas, que desde finais do séc. XVIII geraram reformas substanciais no ensino musical; vários dos colaboradores de Pestalozzi eram músicos ou pedagogos musicais[24]. Entre estes, a personalidade extraordinária do zuriquense Hans Georg Nägeli deu ao país uma posição notável na modernização do ensino musical na Europa[25]. Hans Georg Nägeli, fundador do Instituto de Canto de Zurique (1805) e *spiritus rector* do movimento do canto coral, acreditava que as melodias criadas pelo povo e, devidamente trabalhadas, a ele devolvidas, formariam o recurso central para a educação moral do povo[26]. Dahlhaus reconheceu que na atuação de Nägeli o *Pathos* democrático era sustentado por requisitos pedagógico-filantrópicos, e que a ideia da educação popular nascida no séc. XVIII tomaria, no séc. XIX, através dela, uma forma institucional[27].

---

[23] A.-É. Cherbuliez, *Geschichte der Musikpädagogik...*, pp. 343-344. "*In der Geschichte der Pädagogik bedeutet Rousseau die Morgenröte eines neuen Zeitalters. [...] Seine Kenntnisse der musikalischen Literatur, seine ästhetischen, künstlerischen, aber auch pädagogischen Urteilen über Musik sind auf einen begrenzten Ausschnitt der Musik seiner Zeit bezogen (Bach und Händel waren ihn als Persönlichkeiten und in ihrem Werk unbekannte Grössen). Daraus ergab sich für Rousseau der natürliche Platz am Ende des 18. Jahrhunderts im Zeichen der Aufklärung*". TA.

[24] Na época em que Pestalozzi se ocupava de crianças pobres em Stans (na década de 1790), ele escrevia em carta a seus amigos sobre a importância da "mulher que canta dentro de casa" para a educação das crianças. Pestalozzi, Sämtliche Briefe, vol IV, pp. 22 e ss, Apud Eduard Spranger, *Rede über die Hausmusik...*, p. 20.

[25] A.-É. Cherbuliez, *Geschichte der Musikpädagogik...*, p. 344.

[26] Regula Schmid, *Luaged, vo Bergen u Thal – Das Lied als Erinnerungsort*, Bern, Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 61, n°. 3, 2011, p. 278.

[27] C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts...*, p. 39.

Em carta escrita no Rio de Janeiro, a de 15 de março de 1856, Heinrich Däniker iria se lembrar de um concerto que cantou como solista, com a idade de 14 anos, sob a regência de Nägeli:

> As [nossas] crianças se apresentaram em público pela primeira vez na *Musiksaal*, uma bela coincidência – na mesma sala, o pai delas cantou seu primeiro solo em um concerto de Nägeli, que se dava em homenagem aos enviados dos cantões suíços, quando estes se reuniam para sua primeira sessão em Zurique. Em que ano foi, eu não me lembro, mas tenho a impressão de que foi em 1809.[28]

O concerto aconteceu em 12 de setembro de 1809 e o libreto levava o seguinte título: "Texto do concerto vocal do Instituto de Canto de Zurique, dado na primeira reunião da Sociedade Musical Suíça". Nägeli escreveu no programa impresso do concerto:

> Como os suíços amantes da música terão com este concerto vocal uma primeira impressão do que pode ser atingido com jovens e até com crianças, foram escolhidas composições que entre si não têm nenhum contexto, mas sim, o maior contraste possível. A primeira parte contém, na sua maior parte, peças de autores antigos e de diferentes escolas, todas as outras composições são de minha autoria.[29]

No começo do século XIX, as diferentes cidades suíças não tinham capacidade de montar concertos com obras musicais de grande porte. As primeiras realizações do oratório *A Criação* de Haydn, nas cidades de Zurique, Will, Schaffhausen e Aarau, quase sempre com a participação de músicos convidados de outras cidades e cantões, fez nascer a ideia da criação de uma sociedade musical nacional que organizaria anualmente uma festa da música, cada ano em outra cidade, onde estas obras pudessem ser executadas, à semelhança do que se passava em várias outras cidades europeias[30]. Estas festas que aconteciam com regularidade, e chegavam a chamar até 2000 ouvintes,

---

[28] FA HCR, C 466, Rio de Janeiro, 15.03.1856. "*Auf dem Musiksaale treten die Kinder zum Erstenmale öffentlich auf, ein eigenes Zusammentrefen – an der gleichen Stelle sang der Vater sein erstes Solo in einem Nägeli-Concert, daß zu Ehre der Gesandten der Schweizerkantone gegeben wurde, als diese sich zum Erstenmale zur Tagsatzung in Zürich vereinigt hatten. Des Jahres erinnere ich mich nicht, doch habe ich eine Ahnung, es sey 1809 gewesen*". TA.

[29] "*Da den schweizerischen Musikliebhabern mit diesem Vocalconcert eine Probe gegeben werden soll, was vermittelst einer solchen Anstalt von jungen Sängerinnen und selbst von Kindern geleistet werden kann, so wurden Compositionen gewählt, die unter sich in keinem Zusammenhang stehen, und so vermengt, daß sie so mannigfaltig als möglich contrastieren. Der erste Akt enthält meistens Stücke von älteren Meistern verschiedener Schulen. Alles Uebrige ist von meiner Composition. Hans Georg Nägeli*". TA. AMG Archiv III B 4, 1-2. Anexo n°. 012.

[30] O oratório "A Criação" de J. Haydn foi um clássico desse tipo de concertos por toda a Europa, incluindo os países do Sul.

foram as primeiras deste tipo a acontecer na Europa[31].

Dois dias depois do concerto inaugural das festividades da criação da Sociedade Suíça de Música, acontecia o primeiro concerto deste grêmio reunindo forças em âmbito nacional. O concerto aconteceu no dia 14 de setembro de 1809, na catedral *Grossmünster* de Zurique e os meticulosos protocolos nos dão uma imagem bastante completa do evento que foi provavelmente o primeiro concerto em grande formação, assistido por Heinrich Däniker[32]. O programa executado foi: na primeira parte uma sinfonia em sol menor de Haydn[33] e o Salmo 100 de Händel[34], e na segunda parte, o "Aleluia da Criação" de Kunzen[35]. A formação da orquestra era de 115 instrumentistas e o coro de 104 vozes[36].

O protocolo informa que como *Kapellmeister* atuava o próprio ex-prefeito de Zurique, Hans Conrad Escher[37], sendo que neste contexto devemos entender sua atuação como tendo sido o violino concertino. A função de *Direktor*, o que hoje chamaríamos de maestro, ocupava Karl Friedrich Ochernal, o qual seria contratado pela AMG de Zurique como maestro, nos anos de 1812 e 1813. *Zum Takt schlagen*, ou seja, para bater o compasso, previa-se Kreiss, e o contínuo era tocado por Hans Georg Nägeli em pessoa. A presença de um maestro e de uma segunda pessoa "para bater o compasso" pode se explicar pelo grande número de participantes no concerto e da necessidade de um segundo maestro que batesse o compasso para os músicos que não

---

31 AMG, http://www.zb.uzh.ch/ausstellungen/exponat/005872/index.html, (17.11.2011).

32 Como veremos adiante, os protocolos falam da presença de mulheres no coro mas não mencionam a participação de crianças; mas como as crianças raramente eram mencionadas, não podemos destacar a possibilidade de que Heinrich tenha cantado também neste concerto.

33 Haydn compôs somente duas sinfonias nesta tonalidade, a n°. 83, intitulada *La Poule*, e a n°. 39. Acreditamos que se trate da segunda, pois o nome da primeira sinfonia apareceria no protocolo se se tratasse dela. No protocolo manuscrito da AMG de Zurique lê-se que o material pertencia à loja maçônica *Olimpique*.

34 O arquivo da AMG de Zurique dispõe de uma edição desta obra (HWV 279, Utrecht Jubilate in D major), editada em 1803 por Breitkopf & Härtel, na cota AMG XIV 711.

35 Adolf Karl Kunzen (1720-1781), Esta obra "*Das Halleluja der Schöpfung*" tinha sido editada em Zurique por Nägeli nos anos 1800 e 1802 e a AMG de Zurique conserva até nossos dias o material sob as cotas AMG XIV 316, V 302 e AMG XIII & a-ch, trata-se de uma partitura, uma redução para piano e 51 partes vocais cavas, assim como 32 partes de orquestra.

36 Anexo n°. 013. Interessante nesta formação orquestral era que os instrumentos se dividiam entre *abbligati* e *ripieni* (o total de 21 primeiros violinos, por exemplo, se repartia entres 9 *obbligati* e 12 *ripieni* e os 6 clarinetes se repartiam em 2 *obbligati* e 4 *ripieni*) prática idêntica a da Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro, ver Luiz Alves da Silva, "*Reflexões sobre a prática musical na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro inspiradas em uma pintura de Debret*", in Maria Elizabeth Lucas/Rui Vieira Nery (ed.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime – Repertórios, Práticas e Representações*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, pp. 487 e ss.

37 Neste ano, Hans Conrad Escher von Luchs (1743-1814) era membro da Grande Câmara do Cantão de Zurique. Cinco anos mais tarde, como veremos, Heinrich Däniker tocará violino na cerimônia fúnebre pela morte deste importante político suíço.

podiam ver o maestro. O protocolo continua com a nomenclatura de todos os solistas que atuaram no concerto e em que solo cantaram, deixando aqui claro que não atuaram somente 4 solistas como é costume nos dias de hoje, mas sim, os solos foram repartidos entre 4 sopranos, 1 contralto, 2 tenores e 4 baixos[38]. Por fim, o protocolo indica o número de ouvintes: 397 na parte de cima da igreja, pagando 12 *Batzen* pelo ingresso e 800 na parte de baixo da igreja, pagando 10 *Batzen*, com um total de 1.197 ouvintes.

Mais tarde, Däniker fará menção a estes momentos musicais de sua infância e juventude, em uma carta escrita durante sua última estadia no Brasil em 1860, opinando sobre a importância do ensino da música para as crianças:

> A música me proporcionou infinitos prazeres já em meus anos de menino, e me levou naquela época a círculos sociais e famílias de Zurique, onde eu nunca teria posto meus pés, e me proporcionou relações com homens mais velhos muito respeitados, que me tratavam com muita indulgência e muitas vezes até com interesse por minha pessoa. Em poucas palavras: as vantagens para o menino, o jovem, de alcançar certo grau como amante da música, são maiores do que elas podem parecer.[39]

Em 1811/12 o jovem Heinrich de 16 anos viveu na casa de um pastor de nome Stoll em Neuchâtel[40] onde aprendeu francês e teve a oportunidade de se aprimorar no violino. Deste período, conhecemos uma carta escrita pelo seu pai entre 16 e 19 de maio de 1811, onde vemos que o interesse e a aptidão de Martin Däniker pela matemática, herdados por seu filho, iam de mãos dadas com os interesses de ambos pela música:

> Com esta carta vais finalmente receber as cordas, o que elas custam tu verás, nomeadamente 3 táleres franceses. Demorou tanto porque eu no começo tinha quase me esquecido e depois eu nunca via o Sr. Notz; ele te manda saudações. Eu sei que são demasiadas, mas tu podes usar para o violino e ficar com uma parte delas para ti. […]

---

[38] Pode-se pensar que isto estaria relacionado ao fato de se tratarem de cantores amadores, o protocolo do concerto anota seus nomes, e todos eles eram não profissionais, o que diminuia a responsabilidade de cada um e daria oportunidade a mais membros das diferentes sociedades musicais de se produzirem. Entre os solistas deste concerto encontramos pessoas vindas de Zurique, Winterthur, Schaffhausen, Lucerna, St. Gallen e Lausanne.

[39] FA HCR, C 530, Rio de Janeiro, 09.07.1860. "*Die Musik hat mir schon in den Knabenjahren unendlich viel Genüße verschafft, mich dazumal schon in Zürich in Kreise und Familien gebracht, wohin ich ohne dies nie den Fuß gesetzt hätte, mir die Bekanntschaft von älteren, oft sehr angesehenen Männern verschafft, die mich mit Wohlwollen behandelten, bisweilen sogar ein Intereße an mir nahmen. Kurz, der Vortheil für den Knaben, den Jüngling, als Musikfreund, früh eine gewißе Stufe zu erreichen, ist größer, als es erscheint*". TA. O conteúdo integral desta carta será tratado em detalhe no cap. 4.3.

[40] O Cantão de Neuchâtel só passaria a fazer parte da Confederação Helvética a partir de 1815. Na época em que o jovem Heinrich Däniker viveu lá, Neuchâtel tinha passado das mãos do reino da Prússia àquelas de Napoleão I e era ainda governada por Louis Alexandre Berthier, com o título de Príncipe de Neuchâtel. Esta pode ser vista, pois, como a primeira estadia de Heinrich Däniker no estrangeiro.

> Isto eu mesmo já havia imaginado, que tu tenhas duas lições semanais de desenho e música, estude com afinco e não tagarele demais durante as lições. Enquanto tu me fizeres o prazer sendo modesto, obediente e atencioso, de maneira que eu sempre receba agradáveis notícias sobre ti, como eu espero e para teu próprio proveito, eu também não serei mesquinho ao pagar as lições, o que eu farei com prazer a mais de todo o resto. Eu já tinha te dito que eu possuo um bom livro, onde a Teoria da Música é tratada minuciosamente, nomeadamente o livro do famoso matemático cego Euler[41] em forma de cartas a uma princesa alemã, onde são tratados diferentes objetos de física e filosofia, se tu quiseres lê-lo, eu teria a oportunidade de mandá-lo no próximo mês, através de Sr. Burkhart Rüefer, quando ele for buscar sua filha. [...] Teu pai que te ama, Martin Däniker.[42]

Ainda durante sua estadia em Neuchâtel, Heinrich recebeu uma carta de seu amigo Conrad von Orell[43], escrita na cidade de Aarau, no dia 12 de fevereiro de 1811:

> Meu caro amigo! [...] Como vais com o Latim? Estás fazendo progressos perceptíveis? Eu também voltei a lidar com isto. Porém a língua grega me ocupa muito mais. No caso de encontrares prazer no latim, e conseguires certa destreza nesta língua, reflitas se tu não deverias também te ocupar com o grego, e se tu quererias fazer-te estudante: eu te veria com prazer formado como erudito ou como músico. É muita pena quando pessoas com capacidade escolhem uma posição que só faz trabalhar as suas mãos, trabalho para o qual, qualquer pessoa com braço e olho saudável seria capaz. […].[44]

---

41 Sobre os tratados de música de Leonhard Euler ver: Marcel Jenni (ed.), *Leonhard Euler, 1707-1783: Beiträge zu Leben und Werk*, Basel, Birkhäuser, 1983, pp. 73 e ss.; Anselm Gerhard, *Leonhard Euler, die Französische Gemeinde zu Berlin und die ästhetische Grundlegung der 'absoluten Musik'* in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, caderno 17, Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, Berna, 1997; também: Piero de Alvise, *Il Tentamen novae theoriae musicae di Leonhard Euler (Pietroburgo 1739) Traduzione e introduzione*, Torino, Accademia delle Scienze, 2010.

42 FA HCR, C 003, Zurique, 16/19.05.1811. "*Mit diesem Schreiben wirst du endlich die Saiten erhalten, was sie kosten wirst Du finden nämmlich 3 französische Thaler. Es dauerte darum so lange, ich hatte es anfangs fast vergeßen u. dann sah ich Hr. Notz nie; Er läßt Dich freundlich grüßen, wenn es wohl viel sind, so kannst Du sie auch für's Violin brauchen u. ein Theil davon für Dich behalten.* [...] *Das hab ich mir selbst vorgestellt Du werdest im Zeichnen u. Music wochentlich 2 Mal Lection nehmen müßen, lerne nur brav u. schwatze während den Stunden nicht zu viel, wenn Du mir Freude machst, wenn Du bescheiden, gehorsam u. gefällig bist, daß ich allezeit angenehme Nachricht von dir vernehme, wie ich es hoffe u. vörderst dein Nutzen ist, so werde ich auch im Bezahlen der Lections-Stunden nie ungrad seyn u. es dann noch gerne nebst anderes thun. ich habe Dir auch schon gesagt, daß ich ein gutes Buch habe, darin die Theorie der Music gründlich abgehandelt ist, nemml. v. dem berühmten Mathematiker dem blinden Euler in seinen Briefen an eine deütsche Prinzeßin über verschiedne Gegenstände der Physik u. Philosophie, wenn Du Lust hast darin zu lesen, so hätte ich den künftigen Monat Gelegenheit es H. Burkhart Rüefer mitzugeben, wenn er seine Tochter abholt* [...] *Dein Dich liebender Vatter*". TA.

43 Johann Conrad von Orell (1788-1854), veio a ser pastor, professor de francês e a escrever textos filosóficos sobre Spinosa, foi um dos membros mais ilustres da Sociedade de Xadrez de Zurique, filho do coproprietário da editora Orell-Füssli existente até os dias de hoje em Zurique e irmão do filólogo Johann Caspar von Orell, fundador da Universidade de Zurique. ADB, pp. 417-418.

44 FA HCR, C 002, Aarau, 12.02.1811. "*Mein lieber Freund! [...] Wie geht's mit dem Lateinischen? machst Du merkliche Fortschritte? Ich bin auch dazu zurückgekehrt. Doch beschäftigt mich das Griechische weit mehr. – Falls du Lust für das Lateinische gewinnst u. Du es zu einer gewißen Fertigkeit darin gebracht haben wirst, so überlege, ob Du nicht Dich auch ans Griechische machen, u. Dich zum Studirenden machen wollest: ich sähe Dich gar zu gerne zum Gelehrten od. zum Musicus gebildet. Es ist zu Schade daß Menschen von Fähigkeiten einen Stand ergreifen, der nur ihr Hand beschäftigt, u. dem fast jeder Mensch mit gesundem Arme u. Auge Genüge thun kann. [...]*". TA.

O conteúdo desta carta deixa claro que von Orell tinha pena de ver um jovem inteligente como Heinrich Däniker trabalhar como vidraceiro. Heinrich era o filho mais velho da família e neste período, provavelmente ainda se sentia na obrigação de continuar com o negócio do pai, ou pelo menos, ainda não tinha coragem de declarar ao pai que tinha outros planos para seu futuro. Conrad von Orell achava que Däniker deveria fazer estudos universitários ou vir a ser um músico profissional; esta opinião é interessante para o ano de 1811, pois põe o músico profissional na mesma altura que um acadêmico. Se lembrarmos de que a profissão de músico até entrado o séc. XIX ainda era vista como uma profissão braçal e serviçal, esta opinião vinda de um intelectual era realmente original, e seria mesmo revolucionária se Orell não fizesse parte de uma aristocracia ilustrada que começava a aparecer naqueles anos como era o caso dos patronos de Beethoven em Viena[45]. Era naqueles anos que "o músico passava – paulatinamente e convenientemente – do *status* de artesão para o de artista e seu produto, antes resultado de uma tarefa manual, transformou-se de produto manufaturado de música em obra artística"[46]. Três meses mais tarde, Conrad von Orell reitera sua opinião em outra carta: "Não te esqueças do que te propuseste no inverno: dedicar-te ao desenvolvimento de tuas capacidades intelectuais através da leitura e da música, de modo que não só as tuas mãos sejam ocupadas"[47].

Apesar disso, ao retornar a Zurique o jovem Heinrich Däniker começa a trabalhar com o pai e a absorver um aprendizado de vidraceiro que duraria três anos. Estes anos seriam, ao mesmo tempo, um período muito intensivo dele como violinista ativo na vida musical da cidade. Em 1812, com somente 17 anos de idade, Heinrich foi membro fundador da Sociedade Geral de Música de Zurique, instituição que ainda hoje

---

[45] Beethoven aceitava a hospitalidade do príncipe Lichnowsky somente porque este o tratava como amigo e não como empregado e as dedicatórias de algumas de suas obras ao arquiduque Rudolph foram por Beethoven assinadas como professor e amigo e não como suplicante ou peticionário: Tim Blanning, *Triumph der Musik, von Bach bis Bono*, Munique, Edition Elke Heidenreich bei C. Bertelsmann, 2010, p. 56.

[46] Mauricio Monteiro, "*Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX*", in José G. Vinci de Moraes/Elias T. Saliba (org.), *História e Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2010, p. 84. Manuel de Araújo Porto-Alegre em suas *Ideias sobre a música*, publicadas em 1836 em Paris na revista Nitheroy, lembra que "se no Brasil anima-se o delírio musical, os músicos ainda são desprezados. Os ricos pagam-lhes e reconhecem com prazer seu interior, mas se envergonham de serem seus amigos, ainda que nossos artistas estejam longe da imoralidade e só cultivem o defeito de serem probos". Apud Luís Antônio Giron, *Minoridade crítica – A ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*, São Paulo, Edusp, 2004, p. 107.

[47] FA HCR, C 004, Aarau [?], 15.05.1812. "*Vergiss nicht, was Du Dir im Winter vorsetztest, deine Musse der Bildung Deiner höhern Fähigkeiten durch Lectur u. Musik, dass nicht blos deine Hand beschäftigt sey, zu widmen*". TA.

existe[48]. A lista dos membros fundadores lê-se como um *Who's Who* da alta sociedade zuriquense daqueles anos, sendo Heinrich Däniker o mais jovem entre eles[49]. Embora Däniker não pertencesse a uma família patrícia da cidade, segundo a opinião dele mesmo, como vimos acima, graças ao seu empenho e suas capacidades com o violino, teve acesso a círculos sociais onde normalmente não poderia ter podido penetrar[50].

A AMG nasceu da fusão das duas, já acima citadas, agremiações musicais existentes na cidade. Hinrichsen, em uma tentativa de definir este tipo de associação, indica que estas utilizavam a codificação dos direitos burgueses resultantes das modificações ocasionadas pelas guerras napoleônicas e estabeleciam como seu propósito a participação voluntária de indivíduos em uma instituição juridicamente legalizada baseada em estatutos previamente definidos[51]. Até 1868, a AMG foi a espinha dorsal da vida musical na cidade de Zurique. Todos os membros da orquestra eram músicos amadores regidos por um maestro profissional contratado e, somente esporadicamente, eram contratados músicos profissionais para completar a formação. Entre 1850 e 1855, a sociedade viveu seus anos de maior esplendor quando foi regida por Richard Wagner, mas a partir daí, a exigência cada vez maior de contratação de músicos profissionais foi mudando a face da associação. Com a criação, em 1862, de uma orquestra profissional na cidade, a AMG passou a se concentrar na manutenção de sua biblioteca musical[52] e na edição de seu boletim anual[53]. Däniker seria fiel a esta

---

[48] E da qual o autor deste trabalho é membro. A Sociedade dos Amigos da Música de Viena seria fundada neste mesmo ano de 1812. Outras cidades com sociedades de concertos foram Graz (1815), Berna (1815), Innsbruck (1818), Düsseldorf (1818), Erfurt (1819), Linz (1821), Leipzig (1824), Berlim (1825), Bremen (1825), Colônia (1827), Hamburgo (1828). Hans-Joachim Hinrichsen, *Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich...*, p. 12. No Brasil as primeiras associações musicais seriam a *Assembleia Portuguesa* (1815) e a *Acadêmicos Filarmônicos* (1823), ambas de pouca duração. Ayres de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, 2 vol., Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967, vol. 1, pp. 128 e 132. A primeira sociedade duradoura foi a *Sociedade Filarmônica* fundada por Francisco Manuel da Silva, em 1835. Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro, European Culture in a Tropical Milieu*, Oxford, The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, Toronto, 2004, p. 26.

[49] Juntamente com seu amigo Heinrich Hirzel, igualmente nascido em 1795. Ver a lista completa no anexo n°. 014.

[50] Philipp Küsgens conclui, analizando as agremiações musicais amadoras do Sul da Alemanha e da Suíça de língua alemã, que a maior barreira para a formação destas sociedades não eram as fronteiras nacionais, mas sim, as barreiras sociais. Philipp Küsgens, *Horizonte nationaler Musik – Musikgesellschaften in Süddeutschland und der Deutschschweiz 1847–1891*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2012, p. 5.

[51] H.-J. Hinrichsen, *Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich...*, p. 10.

[52] Estes aproximadamente 4.000 manuscritos e impressos musicais espelham 300 anos da vida musical de Zurique. Heinrich Aerni, *Zürichs Musikalisches Gedächnis*, in Sonus Musikwelt Schweiz, Zürich, ZB, 2008, p. 23.

instituição durante toda sua vida, pagando a anuidade mesmo durante os longos anos de estadia no Brasil, e, ao falecer, deixou um legado destinado a esta instituição no valor de 3.000 francos; o maior entre os diversos legados que deixou para várias instituições culturais e sociais[54].

A 27 de dezembro de 1814, Heinrich Däniker tocou violino na solenidade fúnebre pela morte do ex-prefeito de Zurique e membro da Grande Câmara Cantonal de Zurique, Hans Conrad Escher (1743-1814). Organizada e executada pela AMG, da qual Escher era presidente, a solenidade incluiu a execução da Marcha Fúnebre em dó menor de Beethoven [segundo movimento da Sinfonia n°. 3, *Eroica*, Op. 55] e do Réquiem de Mozart[55], e mereceu elogioso comentário no *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig[56].

Com a idade de 19 anos, Däniker atuou como violinista solista em um concerto público em Zurique. Na coleção de protocolos dos concertos realizados pela AMG, encontramos Heinrich como solista no sexto concerto da temporada, realizado no dia 14 de março de 1815, onde Heinrich executou uma peça concertante para dois violinos de Rodolphe Kreutzer (1766-1831), ao lado de seu amigo Franz Beutler[57], o maestro da orquestra naquele período. O programa com os seus respectivos solistas foi o seguinte[58]:

---

53 Os boletins anuais da AMG de Zurique, que começaram a ser editados em 1813, são uma fonte muito rica para estudos de historiografia musical e já se encontra em sua 199° edição. A lista dos títulos pode ser consultada on-line no site: http://www.amg-zürich.ch/rubrik-publikationen/neujahrsblaetter/neujahrsblatt.html.

54 Estas foram: 1) Fr. 3000 para a AMG de Zurique "da qual tenho a honra de ser membro há meio século" [ver anexo n°. 015]; 2) Fr. 2500 para a Fundação Meyer para os pobres; 3) Fr 2000 para o asilo de órfãos; 4) Fr. 2000 para prebenda municipal dos pobres; 5) Fr. 2000 para o Fundo dos Pobres de Zurique; 6) Fr. 2000 para o Institudo dos Cegos, Surdos e Mudos; 7) Fr. 2000 para o Hospital Cantonal; 8) Fr. 1500 para o Fundo de Legados do Hospital; 9) Fr. 1500 para a Sociedade Beneficiente; 10) Fr. 1500 para a Caixa das Viúvas e Órfãos; 11) Fr. 1000 para a Biblioteca Municipal; 12) Fr. 1000 para a Associação dos Pobres; 13) Fr. 1000 para a construção da nova igreja na Promenade; 14) Fr. 1000 para a construção do manicômio; 15) Fr. 500 para a igreja Grossmünster; 16) Fr. 500 para a igreja Fraumünster. Total de 25.000 Francos. H.-U. Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller...,* p. 57.

55 AMG Archiv III B 4, 1-2. Anexo n°. 016.

56 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, n° 33, 16 de agosto de 1815, p. 554. O jornal informa que até aquela data, o Requiem mais conhecido em Zurique era o de Jommelli, e que este, pelo menos nos primeiros números, se adaptava mais à devoção religiosa que o de Mozart.

57 Franz Beutler (1787-1852), violinista, pianista e compositor alemão, seria, a partir de 1820 diretor musical da *Musikgesellschaft* de Berna e mais tarde, em Munique, professor de música da futura imperatriz do Brasil, Amélia de Leuchtenberg Beauharnais (1812-1873). Esta última informação se encontra relatada em uma carta escrita por Beutler: A/1160/2005 GOS-Nr. a0001183 do Museu Histórico de Leipzig.

58 AMG Archiv IV B 8. Anexo n°. 017.

Act 1
Symphonie von Romberg D dur
Alt-Arie von Schuster Es dur Mselle Hirzel
Sonetto für Harfe & Harmonie von Nägeli D dur
Act 2
Concertante für 2 Violine von Kreutzer im E dur Herren Dänniker [sic] *& Beutler*
Discant Arie von Weigl D dur Mad. Thomann
Clavier Conzert von Riess Es dur Mselle Hirzel
Duett für Discant und Baß aus der Schöpfung von Haydn Es dur[59]

A componente exclusivamente germânica do repertório deste concerto apresenta-se mais como uma exceção à regra e não nos deve levar a crer que a AMG desdenhava outros repertórios; ao contrário, como veremos abaixo, eram raros os concertos onde não se pontuavam obras italianas e francesas, inclusive em vários daqueles regidos por Richard Wagner. O fato de Däniker ter tocado como solista em um concerto público em Zurique atesta sobre suas capacidades violinísticas; mas o que deixa isto ainda mais claro é o fato de ele ter tocado ao lado de um violinista profissional. O parágrafo 11 da "Ordenança de Concertos" da AMG estipulava que: "Em uma obra concertante nenhum amador pode se fazer acompanhar por um assalariado quando haja outro amador qualificado para a execução e que esteja de acordo em tocá-la"[60]. Isto significa que naquele momento não havia nenhum outro violinista amador membro da Sociedade que fosse capaz ou que quisesse tocar o solo junto com Heinrich Däniker, e a parte foi assim executada por Franz Beutler.

Com a idade de 20 anos incompletos, Heinrich partiu para uma viagem que deveria durar de finais de 1815 até 1817. Esta tradição do *Grand Tour*, principalmente importante nos países germânicos consistia em que um jovem deveria viajar para conhecer o mundo e juntar experiências para a vida futura[61]. O destino final não estava esclarecido e ele mudaria várias vezes de ideia sobre para onde deveria ir. Em cartas

[59] No anexo n°. 018 (AMG Archiv IV B 8) encontra-se a página onde Heinrich Däniker aparece na lista alfabética de pessoas que atuaram como solistas nos concertos da AMG de Zurique e no anexo n°. 019 a lista das partituras das obras de Kreutzer pertencentes àquela sociedade.
[60] "*Zu einem Conzertant-Stück kann kein Liebhaber einen Salarirten als Secundanten wählen, wenn ein Liebhaber als solcher sich hinlänglich dazu qualificiert und zu Uebernahme der Partie bereitwillig ist*". TA. Apud Hans-Joachim Hinrichsen/Claudia Heine, "*Der schwierige Weg zur Profissionalisierung. Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich und das öffentliche Konzertwesen im 19. Jahrhundert*", in Christian Thorau/ Andreas Odenkirchen/Peter Ackermann (ed.), *Musik – Bürger – Stadt, Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel*, Regensburg, ConBrio Verlagsgesellschaft, 2011, p. 155.
[61] A ausência em Portugal desta tradição pode ser alargada ao Brasil: "A ideia de que o filho de um mercador ou de um nobre devia deambular pela Europa antes de tomar estado, a fim de conhecer o mundo e completar a sua educação, não parece ter tido impacto nas elites mercantis e nobiliárquicas [portuguesas e brasileiras]. Um dado importante, tanto mais que o *grand tour* era já um hábito enraizado na Alemanha do século XVI entre os referidos grupos sociais". Mattoso, p. 84.

escritas aos pais sabemos que ele várias vezes pensou em mudar a rota para ir à Itália ou aos Estados Unidos da América. As circunstâncias o levariam à Rússia.

Na primeira parte da viagem, Heinrich viajava em companhia de Franz Beutler, que também deixava Zurique e sua posição de maestro da AMG por alguns meses[62]. Däniker morou durante 14 meses na casa da família Beutler, em Munique, onde se valeu de suas capacidades com o violino para ganhar também, desta maneira, uma parte do financiamento de sua viagem. Beutler possibilitava também que o jovem assistisse a concertos da Capela Real da Baviera. Da galeria da sala de concertos ele observava a corte, o que é por ele descrito em carta datada de 16 de maio de 1815, endereçada a seu pai em Zurique:

> 590 velas de cera ardiam na sala, onde se distribuíam 33 mesas de jogos com 4 pessoas em cada uma. No meio da sala encontravam-se de pé vários oficiais que discutiam; que pena, pena, eu pensava, pena pela bela música, pois quase ninguém a ouvia. Em uma mesa próxima da orquestra, jogavam, alternando-se, o rei da Baviera[63], a imperatriz da Rússia e sua irmã solteira[64] e o vice-rei da Itália e sua mulher[65], os quatro últimos já se encontram há algum tempo aqui na corte. Eu pude observá-los detalhadamente durante todo o serão.[66]

O jovem se divertia em Munique, e acumulava experiência na vida em sociedade, que o moldaria como um homem aberto e liberal. A prática da dança em ambiente doméstico era frequente e, mais tarde, quando Däniker se manifestar sobre a prática da dança de salão no Brasil, o fará como um homem que conheceu diversas práticas diferentes desta arte, em diversas fases de sua vida e em diversos países diferentes:

---

62 Beutler deixaria Zurique definitivamente em 1817.

63 Maximilian I (1756-1825).

64 Louise Marie Auguste, princesa de Baden (1779-1826), casada com o Czar Alexander I, foi imperatriz da Rússia entre 1801 e 1825 e sua irmã Amalie Christiane, princesa de Baden (1776-1823), ambas eram irmãs (a segunda irmã gêmea) de Friederike Karoline Wilhelmine (1776-1841), rainha da Baviera, casada com Maximilian I.

65 Eugène-Rose Napoleon de Beauharnais (1781-1824) e Auguste von Bayern (1788-1851), pais da segunda imperatriz do Brasil, Amélia (1812-1873).

66 Carta de 16.05.1815, apud H.-U. Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller...*, p. 13. "*590 Wachskerzen brannten in dem Saale, worin 33 Spieltischchen waren, deren jedes mit 4 Personen besetzt war, in der Mitte des Saals standen dann viele hohe Officiers, die diskutierten, o schade, schade ist's dachte ich manchmal für die schöne Musik, denn beynahe niemand hörte sie an; gerade zunächst am Orchester spielten an einem Tischchen, wechselweise, der König von Bayern, die Kayserin von Russland und ihre ledige Schwester, und der Vice-König von Italien und seine Frau, welche 4 letztern sich schon einige Zeit hier am Hofe befinden. Ich konnte sie alle den ganzen Abend sehr deutlich sehen*". TA.

> O inverno também tem muito de agradável para mim, eu ainda não tive um inverno tão alegre como este, o teatro é o meu primeiro prazer, também a dança eu não costumo desleixar; estive em 4 bailes e em um baile de máscaras. Às 8h os bailes começam, e terminam às 2h, sim, eu me diverti muito algumas vezes, pois quando se dança não é necessário colocar uma máscara no rosto nos bailes de máscaras, esta se ajeita em cima do chapéu, as mulheres levam suas lunetas no braço esquerdo; eu preferi dançar com as desmascaradas do que com as mascaradas. Estive em dois concertos; no dia 15 de fevereiro fui novamente a uma festa na associação dos pintores, um deles tocava violão e cantava e assobiava bem bonito, também estavam aqui dois trompistas estrangeiros que também foram introduzidos nesta sociedade, eles nos deram muito prazer, pois cantaram muito bem. Mais tarde eles deram aqui um concerto, eu também tive que levar meu violino senão não me deixavam tranquilo, era dia do nome "Frederico", assim o Sr. Kircher fez uma pequena iluminação com um vidro em forma da letra "F", esta foi a única noite em que permiti que a serva fizesse minha cama, sim, pai, a vida de solteiro é alegre![67]

Depois de passar por inúmeras cidades alemãs e austríacas, chegou a Viena em 1816, onde presenciou a grande cerimônia na catedral de Santo Estevão, em que o Imperador austríaco renovava anualmente seu juramento diante do povo. Ele anotou com grande entusiasmo em seu diário, a triunfal entrada dos embaixadores do Brasil que vinham pedir a mão da Arquiduquesa Leopoldina em nome do príncipe D. Pedro de Bragança: "Dentro de dois meses, a nova rainha [sic] do Brasil vai sair de viagem daqui; ah, se eu pudesse acompanhá-la![68]" A esta altura Heinrich não podia imaginar que o Brasil viria a ser sua segunda pátria e que ele encontraria no Brasil a memória viva da Imperatriz falecida somente dois anos antes de sua chegada, mas vê-se que ele tinha ânsia em conhecer países distantes e exóticos.

---

[67] FA HCR, C 006, Munique, 13.04.1816. "*Auch der Winter hatte viel angenehmes für mich, ich machte mich noch keinen Winter so lustig, wie der vergangener, das Theater ist meine erstes Vergnügen, auch das Tanzen vernachläßigte ich nicht; ich besuchte 4 Redouten und einen Maskenball, um 8 Uhr fangen die Bälle an, und endigen sich um 2 Uhr, ja, frey herausgesagt, da machte ich mich einige Mahle recht lustig, denn wenn man tanzt, so braucht man weder auf der Redoute eine Nase, noch auf dem Maskenball eine Maske vor dem Gesicht zu haben, diese steckt man fein auf den Hut, die Frauenzimmer nehmen ihre Lunettes auf den linken Arm; ich tanzte überhaupt lieber mit demasquirten, als mit masquirten. Concerte besuchte ich zwey; am 15.ten Febr. war ich wieder in einer Mahlergesellschaft bey einer Punschparthie , einer aus der Gesellschaft spielte Guittare und sang und pfitt sehr hübsch dazu, auch waren 2 Fremde Hornisten hier, die auch in diese Gesellschaft eingeführt wurden, diese machten uns auch sehr viel Vergnügen, in dem sie prächtig sangen, sie gaben später hier ein Concert, auch ich hatte meine Violine mitnehmen müssen, indem mir keine Ruh gelaßen wurde, da gerade Friedrichstag war, so machte Hr. Kircher eine kleine Beleuchtun ein F. von Glas diese Nacht war, die einzige, wo ich der Magd die Mühe erstarte das Bett zu machen, ja Vater, lustig ist Gesellenleben!*". TA.

[68] FA HCR, D-HD, Viena, [??] 1816. "*In zwei Monaten wird die neue Königin* [sic] *von Brasilien von hier abreisen; Wenn ich mitreisen könnte!*" TA. Ver no anexo n°. 020 este trecho do diário de viagem de Heinrich Däniker, 1816, onde ele afirma ter vontade de ir ao Brasil.

3.2 A Rússia

A viagem continuou para a Rússia, passando pela Prússia e Polônia[69], para chegar a São Petersburgo, onde Heinrich Däniker se apresentou ao pastor suíço Johannes von Muralt[70]. Este pastor era, em São Petersburgo, o centro de um grupo de suíços que haviam fundado uma organização para ajudar imigrantes recém chegados à Rússia[71]. Após infrutíferas tentativas em conseguir um emprego como vidraceiro, o próprio pastor von Muralt, reconhecendo as capacidades intelectuais do jovem Däniker, aconselhou-o a procurar um emprego em outro campo[72]. Em novembro de 1817, Heinrich foi informado sobre um posto livre de professor em um instituto para meninos, na escola particular de Evstafij Oldekop[73], onde passou a trabalhar como professor de francês, com um salário de 1200 rublos além de um belo quarto para morar, alimentação e roupa lavada[74]. De São Petersburgo escreveu para sua família em Zurique, que ele tinha muitas oportunidades de tocar violino e que na pessoa do diretor do colégio, Oldekop, ele encontrou um pianista que tocava bem o suficiente para executar *música concertante*. A alusão à prática de música concertante nos informa aqui sobre as capacidades de Heinrich Däniker como violinista: na época em que estamos tratando, o solista na música concertante começava a se especializar em seu instrumento de tal maneira que se constata uma separação clara entre músicos de orquestra e concertistas, e Heinrich sendo capaz de executar este repertório alçava-se a um nível de virtuosismo instrumental pouco comum entre amadores.

Pedagogo dotado, Däniker acabou vindo a ser diretor de um internato para rapazes da aristocracia russa, chamado "Instituto Melin" de 1823 a 1827, onde ensinava francês e matemática[75]. Estava satisfeito com sua vida e seu trabalho em São Petersburgo e, nas

---

[69] Em Berlim Däniker assistiu no teatro a ópera *Wilhelm* [sic] *Cortez oder die Eroberung von Mexico*: *Fernand Cortez* de Spontini (estreada em Paris em 1809); em Posen assistiu uma apresentação do Oratório *Moses, oder die Befreiung aus Egypten* de Leopold Anton Kozeluch (1747-1818).

[70] Johannes von Muralt (1780-1850) foi aluno e colaborador de Pestalozzi em Burgdorf. Eva Maeder, "Die Zürcher Theologen Johannes und Eduard von Muralt in St. Petersburg", in *Von Zürich nach Kamtschatka, Schweizer im Russischen Reich*, Mitteilung der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, vol 75, Zürich, Chronos, 2008, p. 40.

[71] H.-U. Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller...*, p. 29.

[72] FA HCR, Wolf-Meister, manuscrito, p. 80.

[73] Evstafij Ivanovic Ol'dekop (1786-1845), além de diretor de escola foi editor de um jornal e tradutor, amigo do escritor Alexander Púshkin. BIRS, p. 1506.

[74] H.-U. Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller...*, p. 29.

[75] O sócio de Heinrich Däniker neste instituto, pastor Reymond, seria, como veremos adiante, o responsável pelo encontro de Heinrich e sua futura esposa em Lausanne, em 1835.

horas livres, ao lado do aprendizado das línguas russa e inglesa, sua atividade preferida era a música: "A música é minha atividade mais agradável nas horas de repouso, desde que cheguei aqui, toco quase todos os dias, porém sozinho"[76].

Em 1822, Däniker fez uma viagem de recreação a Moscou e redigiu em francês um relatório desta viagem, intitulado *Journal contenant quelques détails de mon voyage de St. Petersburg à Moscou*. No dia 29 de dezembro de 1822, Däniker assistiu a um espetáculo no teatro italiano de Moscou, do qual deixou um relato bastante detalhado[77]. No dia seguinte (30.12.1822), foi convidado a um baile em Moscou e as suas observações sobre as danças de salão da cidade foram muito parecidas com as que faria oito anos mais tarde em Minas Gerais:

> Le bal chez Mr. Sievers a duré jusqu'à 4 heures du matin, à deux heures on a soupé. On dansait des quadrilles où l'on faisait plusieures tours, qui m'étaient inconnus; des écossaises, où l'on faisait au contraire à mon grand étonnement presque toujour les mêmes tours; une fois masourka et une fois cotillon. En général j'ai trouvé qu'on danse ici très bien.[78]

Embora profundamente religioso "Heinrich Däniker não era puritano, ele amava o teatro, a ópera, os bailes, a música. Movia-se com desenvoltura em sociedade e sabia, através de sua espontaneidade e gentileza, ganhar amigos"[79] e gostava de dançar, como atestou a carta por ele escrita em São Petersburgo a 21 de março de 1819, destinada a seus pais:

> No dia 12 de outubro, por ocasião do aniversário de Sra. Oldekop, houve um grande baile aqui, depois da meia noite foi servida uma ceia brilhante, eu coloquei meus pés em movimento e cuidei de ficar alegre. No dia 16 de outubro recomeçaram os exercícios de dança. No dia 26 de dezembro houve um grande baile de máscaras em nossa casa, eu também estava mascarado e tinha como mulher o Sr. Oldekop. No dia 31 de janeiro também houve baile aqui, eu também fui convidado a vários bailes particulares, em sua maioria na casa de negociantes, por isso não me faltou a oportunidade de dançar.[80]

---

[76] FA HCR, Carta de 24.03.1819, apud H.-U. Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller...*, p. 35. "*Die Musik ist in meinen Erholungsstunden noch immer meine angenehmste Beschäftigung, und seit ich hier bin, spiele ich beinahe täglich, jedoch allein*". TA.

[77] FA HCR, D-HD, Moscou, 29.12.1822. Ver a versão integral deste relato no anexo n°. 021.

[78] FA HCR, D-HD, Moscou, 30.12.1822.

[79] H.-U. Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller...*, p. 39. "*Doch ist Däniker kein Puritaner. Er liebt Theater, Opern, Bälle, Musik, bewegt sich gern in Gesellschaft und weiss durch seine spontane Herzlichkeit und Hilfsbereitschaft Freunde zu gewinnen*" TA.

[80] FA HCR, C 008, São Petersburgo, 21.03.1819. "*Am 12. Oktober, also am Geburtstage von Mad. Oldekop, war großer Ball bei uns, nach Mitternacht wurde ein brillantes Nachteßen servirt, ich setzte meine Füße ziemlich in Bewegung, und machte mich recht lustig. Am 16. October fingern die wöchentlichen Tanzübungen wieder an. Am 26. Dec. war großer Maskenball bei uns, auch ich war masquirt, und hatte zu meiner Frau Hrn. Oldekop. Am 31. Jan. war auch Ball bei uns, auch war ich bei*

De espírito irrequieto e curioso, Heinrich achava que ainda não tinha encontrado o local e a atividade definitiva para o resto de sua vida. Ele se sentia mais atraído pelas ciências e pelas artes do que pelo comércio, mas acabou vendo neste último a atividade que lhe possibilitaria conhecer países distantes[81]. Convidado pelo pai de um de seus alunos[82], decidiu viajar para o Rio de Janeiro para trabalhar como negociante[83].

Quase todo o ano de 1825, Heinrich Däniker viveu em Londres, onde se dedicou a aprender a língua inglesa e fazer os contatos necessários para sua futura vida de comerciante[84]. Depois de um curto período em São Petersburgo, retornou, em agosto de 1827, à Inglaterra, depois de resolver diversos negócios particulares em Hamburgo, Copenhague e Paris, para embarcar para o Brasil. Deste período, o arquivo FA HCR guarda o passaporte de Däniker com duas visas para ir ao Brasil, a primeira lavrada em Liverpool, nos seguintes termos: "N°. 103, Visto no Consulado do Império do Brasil em Liverpool para ir pela Bahia para o Rio de Janeiro. Liverpool 16 de Março de 1828". A segunda feita em Londres diz: "Visto na Legação de S. M. o Imperador do Brasil em Londres pa. ir ao Rio de Janeiro – em 25 de Março de 1828"[85].

---

mehreren Privatbällen eingeladen, meistens bei Kaufleuten, folglich fehlte es mir nicht an Gelegenheit zum tanzen". TA.

81 FA HCR, Wolf-Meister, manuscrito, p. 82.

82 Trata-se do banqueiro, barão Ludwig von Stiglitz (1779–1843). FA HCR, Wolf-Meister, manuscrito, p. 81.

83 Lozar chama a atenção para o fato de o Brasil ter estado na moda como assunto de conversação nos salões literários da Rússia e para o fato de Púshkin ter deixado entre seus papéis traduções de poemas de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) feitas por ele mesmo. Púshkin era amigo do primeiro embaixador da Rússia no Brasil, após a elevação da colônia à categoria de Reino Unido, P. F. Balk-Pólev. Pedro Sérgio Lozar, "Gonzaga na Rússia", in Ana Maria de Almeida/Guiomar de Grammont (ed.), *Revista de Filosofia, Arte e Cultura*, Ouro Preto, Universidade de Ouro Preto, N. 4, 1997, pp. 59 e ss. "A imagem do Brasil, utópica, imprecisa e até abstrata, com traços folclóricos de 'um país desconhecido e distante', onde é possível a realização do mito do Paraíso Terreno, permaneceu de maneira natural e espontânea [no imaginário russo], provavelmente até meados do século XIX". Anastassia Bytsenko, *Imigração da Rússia para o Brasil no início do século XX*, Tese de Pós-Graduação de Literatura e Cultura Russa, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006, p. 53.

84 FA HCR, Wolf-Meister, manuscrito, p. 82. Deste ano em Londres não conhecemos nem cartas nem diários de Heinrich Däniker.

85 Anexo n°. 022.

3.3 O Brasil

Seu espírito pioneiro e sua sólida saúde facilitaram-lhe a aclimatação no novo continente. O seu talento para as línguas também sempre lhe foi muito útil; ao lado do alemão, falava já fluentemente inglês, francês e russo, e veio a aprender muito rapidamente o português e o espanhol[86]. A sua rica experiência com pessoas de diversas categorias abriu-lhe portas em todos os níveis sociais, e sua aptidão no violino também o ajudaria a encontrar seu lugar nas camadas mais eruditas da sociedade carioca. Seus amigos de Zurique e de São Petersburgo, que conheciam e admiravam sua capacidade, competência e honestidade, confiaram-lhe encargos comerciais[87].

O primeiro contato que Heinrich Däniker teve no Brasil com a música foi ainda durante sua estadia em Salvador da Bahia, quando aponta em seu diário sobre um serão na ópera[88]:

> Sunday. I breakfasted and dined with Mr. Meuron. In the evening I went to the theatre em Casa da Ópera. 1st. Pit 640 Reis. 2d. Pit 480 Reis. Box in the first gallery 4000 Reis. Box in the 2d. Gallery 3000 Reis. There are four galleries, which contein 76 boxes. The Numbers of the boxes are to be seen from the Pit, for they are very large, but badly done. All those boxes together have towards the pit only 30 lights, 15 on each side. There are 3 lustres, each of them had four lights; one of them was disappeared as soon as the representation began. The music, consisting of 15 musicians had 10 lights. Also during the evening the theatre was lightened by 48 lights. The music is pretty good, also some of the performers, but the public even in the first pit are very indecent, in whistling, crying fora and other follies, and in talking aloud. Most of the performers are mulattos, which are horribly painted. Soldiers came on the stage, black, brown and white- ones. The curtain represented the Brazils, the weapons of it, and the Crown upon it, hold by a colossal figure; a chest full of gold pieces, 6400 Reis. Portuguese men of war, which are arriving at the coast of the Brazils. The interim curtain bore the words Ridendo castigat mores. At the end of the first piece bills for the performance of Sunday next, flew from the top of the theatre into the pit, from three places, the middle and both sides. Instead of a royal box, there is a box for the president of Bahia. In the same building are two coffee-rooms, or rather drink-shops with billiards, one for foreigners, the other for Brazilians. the play lasted from 8 to 11 o'clock.[89]

---

[86] A historiadora L. Moritz Schwartz, em obra dedicada aos anos em que o pintor francês Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) viveu no Brasil, realizou um inventário da bibliografia existente sobre o país desde o séc. XVI até princípios do séc. XIX, onde se pode também imaginar presentes obras que tenham sido do conhecimento de Heinrich Däniker. Lilia Moritz Schwartz, *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João (1816-1821)*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008, pp. 23-52.

[87] H.-U. Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller...*, p. 41.

[88] Ver no anexo n°. 023 uma foto anônima não datada do séc. XIX com o teatro de Salvador e ao lado dele o Hotel Universo, onde Heinrich Däniker morou durante sua estadia naquela cidade.

[89] FA HCR, D-HD, Salvador, 27.07.1828. Ver esta entrada do diário no anexo n°. 024.

O fato de Däniker achar que a qualidade da orquestra que tocava na Casa da Ópera de Salvador da Bahia era "bastante boa" qualifica-o como observador sem preconceitos; se a qualidade de execução era boa, merecia seu aplauso, sem importar se ela tinha lugar em uma cidade tão distante dos centros culturais da época. Além disso, não devemos esquecer que ele não conhecia somente as execuções musicais da AMG de Zurique, mas que já havia ouvido concertos e óperas em Berlim, Viena, São Petersburgo, Moscou, Paris, Londres e outras cidades europeias.

No dia 3 de agosto de 1828, ainda em Salvador da Bahia, Heinrich anotou em seu diário: "I was in a Church, during the ceremony. Two young Brazilian Ladies were accompanied by music, in going to the Church, and in coming from the Church"[90], demonstrando que levar músicos consigo ao sair de casa, não era uma exclusividade da Corte.

No Rio de Janeiro, Däniker procurou a família do Barão von Langsdorff[91], diplomata russo de origem alemã, ao qual vinha recomendado. Nesta casa, ele morou vários meses até se mudar para sua primeira moradia própria.

Hinden lembra que os comerciantes recém chegados ao Rio de Janeiro costumavam trazer artigos para serem vendidos, para assim terem um primeiro ganho em dinheiro local. Entre estes artigos podiam-se encontrar brinquedos, cristais, sedas e piano-fortes[92]. De Heinrich Däniker sabemos que trouxe vários exemplares de obras de Humboldt para este fim[93]. A chegada de comerciantes provenientes da Europa acelerou a vida da cidade e o seu número cada vez maior nos anos que seguiram à chegada de Däniker ao Brasil "criaria novas perspectivas ao comércio local"[94]. No princípio, sua empresa comercial concentrava-se essencialmente na importação de lona para fabricação de velas para barcos[95]. Mais tarde, a partir de 1837, já com a denominação *Daeniker, Wegmann & Co.*, a firma exportaria do Brasil, principalmente, café e açúcar e importaria principalmente, tecidos de algodão e seda, mas também produtos de luxo,

---

90 FA HCR, D-HD, Salvador da Bahia, 03.08.1828.
91 Georg Heinrich, ou Grigori Ivanovich von Langsdorf (1774-1852). Dieter Strauss informa que "a chácara Mandioca [propriedade de Langsforff] era tida como um centro cultural, como um *must*, que deveria ser visitado pelos viajantes estrangeiros". "*Der Landsitz Mandioca gilt damals als kulturelles Zentrum, ein "Must", das Brasilienreisende zu besuchen haben*". TA. Dieter Strauss, *Der Grüne Baron – Georg Heinrich von Langsdorff, der Humboldt Brasiliens und seine Expedition von Rio de Janeiro zum Amazonas 1822-1829*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2012, p. 10.
92 H. Hinden, *Deutsche und deutscher Handel in Rio de Janeiro...*, vol. 1, p. 15.
93 FA HCR, D-HD, Salvador da Bahia, 06.08.1828.
94 D. Renault, *O Rio antigo...*, p. 109.
95 H.-U. Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller...*, p. 44.

como vasos chineses, champanhe, papéis de parede pintados, forte-pianos, cordas para instrumentos musicais e quaisquer outros produtos que os clientes encomendassem[96].

No momento em que Däniker desembarcou no Brasil, o país passava por uma das circunstâncias mais atormentadas de sua história. Independente em 1822, o jovem império ganharia, em 1824, sua primeira constituição, que seria seguida de diferentes revoltas em várias províncias e da Guerra da Cisplatina (1825–1828). Em 1831, Dom Pedro I abdicaria da coroa brasileira em nome de seu filho[97]. Os anos de 1826 e 1827 foram especialmente difíceis para o comércio local. A primeira crise comercial do império se encontrava em pleno andamento. A vida cultural da cidade também sofria nestes anos de crises financeiras e políticas[98]. Com os cofres públicos vazios, o governo foi obrigado a dissolver a orquestra da Capela Imperial, em 1831, dando com isto o golpe de graça nesta instituição que, nas mãos do "Mestre de Capela" José Maurício Nunes Garcia e do "Director de Música da Corte" Marcos Portugal[99], ambos falecidos no ano anterior, tinha tido seu apogeu na época em que a corte portuguesa se encontrava no Rio de Janeiro.

O grande teatro da corte, Teatro São João, incendiado em 1824, tinha sido rapidamente substiuído por outro, inaugurado a 22 de dezembro de 1826, com o nome de Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara. A 20 de dezembro de 1828, Heinrich Däniker assistiu a seu primeiro espetáculo na cidade: "Saturday. I was for the first time in the national theatre of Rio de Janeiro, with Mr. Tiller, who conducted me there"[100]. Däniker assistiu neste dia, provavelmente, a uma representação da ópera *Ser*

---

96 De todas as empresas comerciais suíças existentes no Rio de Janeiro na primeira metade do séc. XIX, a de Heinrich Däniker foi a única a continuar a existir entrado o séc XX. Os respectivos nomes da firma foram: 1829-1837: H. Daeniker; 1837-1850: Daeniker, Wegmann & Co.; 1850-1854: Daeniker & Ferber; 1854-1864: Daeniker & Co.; 1865-1870: J. Vogel & Co.; 1871-1895: Barth & Co., com a participação do filho de Heinrich, Eduard Däniker (1852-1928); 1895-1906: Barth & Bento. Albert Gertsch, *Premier Centenaire des Relations Officielles entre la Suisse et le Brésil*, Lausanne, Librairie Payot & Cie., 1929, p. 11.

97 O qual viria a ser coroado imperador, Dom Pedro II, em 1841, com a idade de 15 anos.

98 Embora Lino de Almeida Cardoso tenha demonstrado que até o ano de 1831 as "alegadas dificuldades do Império nascente" tenham sido menores do que a historiografia brasileira costuma indicar para o período pós-joanino, tendo sido a "dotação" de D. Pedro I – "a manutenção de um aparato magnífico exclusivamente destinado ao decoro do monarca" – até mesmo aumentada em 1828 de 700 contos para a "fantástica quantia" de mil contos de réis. O mesmo autor salienta que durante este período aconteceu um importante incremento do fenômeno da sociabilidade mondana, enquanto a vida musical na esfera pública sofria com a crise, as manifestações musicais em ambiente doméstico ganhavam em importância. L. de A. Cardoso, *O Som Social...*, pp. 290 e ss.

99 Sobre a diferença dos cargos e incumbências destes dois músicos, ver António Jorge Marques, *A obra religiosa de Marcos António Portugal*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012, pp. 48 e ss.

100 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 20.12.1828.

Marcantonio[101] de Stefano Pavesi (1759-1850)[102].

No próximo ano, o grande acontecimento histórico que seria o assunto de todas as conversas no Rio de Janeiro era a chegada da segunda imperatriz, D. Amélia[103]. Däniker relatou em carta escrita a 29 de outubro de 1829, como ele conseguiu ser testemunha dos eventos de muito perto, tendo até mesmo a cerimônia do casamento imperial tido lugar "diretamente diante dos meus olhos"[104]. No dia em que o barco trazendo a nova imperatriz entrou na baía, Däniker foi ao seu encontro em uma das diversas embarcações que acolheriam a princesa. Ao falar em alemão com os oficiais que acompanhavam a princesa, foi permitido que Heinrich subisse ao barco e presenciasse o primeiro encontro de D. Pedro com sua esposa. No dia seguinte, Heinrich, que era tido pelos oficiais alemães como uma personalidade importante local, e pelas autoridades locais como um dos acompanhantes da princesa, foi levado para dentro da Capela Imperial e assistiu ao casamento imperial na primeira fila[105].

Däniker travaria amizade com o confessor da Imperatriz, Raedlinger, ensinando-lhe português e tomando dele lições de grego. Mas a música também não faltava nestes encontros: o Dr. Stephan, médico particular da imperatriz Dona Amélia, tocava violão e morava junto com o capelão Raedlinger em uma chácara próxima ao Palácio de São Cristóvão que, segundo o conde von Spreti, teria servido, anos antes, como morada para diferentes amantes de Dom Pedro[106]. O mesmo conde descreveu, em seu diário de viagem, um serão nesta casa:

> No serão fui à casa de Dr. Stephan, onde o encontrei com seu violão, rodeado das amas da imperatriz trazidas por ela da Europa. Elas acham aqui tudo diferente e, de maneira nenhuma, de acordo com as suas espectativas. Ele escutava suas lamentações sorrindo e beliscando seu instrumento. Quando elas finalmente se calaram, ele nos cantou lindas canções e me proporcionou um serão delicioso[107].

---

101 Opera estreada em 1810, em Milão. O mesmo libreto de Angelo Anelli foi utilizado por Donizetti para sua ópera *Don Pasquale*.

102 Ayres de Andrade, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, 2 vol., Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967, vol. 1, p. 190.

103 Amélie Auguste Eugénie Napoléone de Beauharnais, princesa de Leuchtenberg (1812-1876).

104 FA HCR, C 011, Rio de Janeiro, 29.10.1829. "*wurde dicht vor meinen Augen vollzogen*". TA.

105 O Encarregado de Negócios dos Estados Unidos no Brasil, William Tudor, ao descrever o casamento de Dom Pedro I com Dona Amélia de Leuchtenberg, em 1829, afirmou que a música executada naquela ocasião era "muito refinada" – "*The music of the Royal* [sic] *chapel is very fine...*", The Naval Magazine, 11/1837. Apud L. de Almeida Cardoso, *O Som Social...*, p. 302.

106 Heinrich von Spreti/Suzane Freifrau von Seckendorff, *Das Reisejournal des Grafen Friedrich von Spreti, Brasilianische Kaiserhochzeit 1829*, München, s.e., 2008, p. 166.

107 Ibidem, p. 174. "*Abends ging ich zu Dr. Stephan, den ich mit seiner Gitarre, umgeben von den weiblichen Dienerschaft der Kaiserin, die sie aus Europa mitgebracht hatte, antraf. Sie fanden hier*

Os primeiros amigos que Heinrich faria no Brasil eram quase todos estrangeiros, principalmente ingleses e alemães. O viajante Eduard Theodor Boesche já anotava em 1830, que "muita xenophobia reinava, os brasileiros só admitiam em sua intimidade os estrangeiros desde muito estabelecidos no Brasil"[108]. Em agosto de 1829, Däniker escrevia do Rio de Janeiro a seu tio Keller em Zurique:

> Há pouco tempo recebi um convite de uma associação de amadores que se reúne semanalmente, eu participo regularmente e o meu violino, um presente e cara lembrança de São Petersburgo, é tido como o melhor do Rio de Janeiro, eu gostaria de poder dizer o mesmo do violinista.[109]

Esta carta foi publicada pelo tio de Heinrich no jornal zuriquense *Neue Züricher Zeitung* e isto pode ser tido como prova de que este tinha orgulho não só do sucesso nos negócios de seu sobrinho, mas também, de suas atividades culturais desenvolvidas em um país tão distante[110].

No verão do ano de 1830, Däniker viajou pela província de Minas Gerais, como mandatário de uma companhia mineradora inglesa, e redigiu depois, um relatório desta viagem, fazendo acompanhar ao relato um mapa da região onde ele mesmo assinalara em vermelho a rota feita[111]. No Relato, depois de descrever as fadigas da viagem, as belezas naturais, as técnicas de extração do ouro, assim como usos e costumes do povo mineiro, acrescentou interessantes passagens onde falava sobre um espetáculo de ópera e música em ambiente doméstico. Convidado pelo ouvidor de Sabará a um espetáculo de ópera, ele descreveu:

---

alles ganz anders wie dort und keineswegs ihren Erwartungen entsprechend. Er vernahm, oft lächelnd, ihre verschiedenen Klagen und klimperte auf seinem Instrument. Als diese endlich schwiegen, sang er uns schöne Lieder vor und bereitete mir einen köstlichen Abend". TA.

[108] Apud D. Renault, *O Rio antigo...*, p. 97. Este fenômeno, como tantos outros, parece ser herança portuguesa: Francesco Esposito, citando o Marquês da Fronteira no jornal *O Jardim das Damas* de 8 de fevereiro de 1845, salienta que os portugueses abriam com dificuldade as suas salas, principalmente aos estrangeiros. Francesco Esposito, *La vita concertistica lisboeta dell'ottocento: 1822-1853*, Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 121, nota 224.

[109] FA HCR, C 009, Rio de Janeiro, 25.08.1829. "*Vor einiger Zeit erhielt ich eine Einladung von einem Liebhaber Musikverein, der sich wöchentlich ein mal versammelt; ich wohne diesen Zusammenkünften regelmässig bei, und meine Geige, ein Geschenk und theures Andenken aus St. Petersburg wird für die beste in Rio de Janeiro gehalten, möchte man von dem Geiger dasselbe sagen können*". TA.

[110] Anexo n°. 025.

[111] Anexo n°. 026.

> Na manhã do dia 31 de julho cheguei a Sabará, uma importante cidade desta província e me alojei em uma casa particular. Tudo estava enfeitado para festejar o aniversário da Imperatriz. Houve um grande almoço diplomático na casa do Ouvidor, a pessoa mais importante da cidade, para o qual eu também fui convidado. O Ouvidor e o Juiz de Fora presidiam a mesa e dos dois lados sentavam-se os 28 convidados ornados com muitas ordens e estrelas, espremidos como sardinhas. […] Depois do almoço foi dada uma ópera no teatro, o Ouvidor e o Juiz de Fora me convidaram para tomar lugar no camarote imperial, todas as belezas de Sabará estavam presentes no Teatro e mostravam seus lindos vestidos. Os senhores, durante as pausas, visitavam os outros camarotes e ofereciam doces às senhoritas e algumas vezes também às suas mães, à maneira europeia. O que se movimentava no palco não merece o título de arte; nem a música instrumental nem as vozes dos cantores eram capazes de uma afinação harmoniosa; os dançarinos eram quase todos pretos com máscaras no rosto, mas estas máscaras não cobriam o pescoço e os braços negros. Esta charlatanice durou até uma hora da manhã e eu não duvido que boa parte do público tenha ficado muito satisfeito com ela. No domingo de manhã, o Ouvidor e o Juiz de Fora me fizeram uma visita de cortesia, segundo os costumes daqui, o que me colocou na desagradável situação de ter que retribuí-la. Naquela noite, o meu anfitrião brasileiro deu uma soirée. Mal haviam todos chegado, pediram que eu tocasse o violino, e mesmo que soasse sofrível os ouvintes batiam satisfeitos o ritmo com as pernas.[112]

Depois de continuar sua viagem passando por Morro Velho, Congonhas, Capão do Lana e outras localidades onde visitou e descreveu detalhadamente várias minas de ouro e topázio, Däniker chegou a São João del Rei onde foi convidado a uma festa dada por um brasileiro para um grupo de comerciantes ingleses. Somente homens estavam convidados. Depois do almoço, foi feito um passeio pelo jardim e quando o aborrecimento estava chegando ao máximo, alguém teve a ideia de visitar uma família vizinha. Heinrich descreveu:

> Lá encontramos uma *soirée* onde muitas damas estavam presentes. Depois da troca de

[112] Heinrich Däniker, *Relato de viagem ao interior de Minas Gerais em 1830*, pp. 14-15. "*Am Morgen des 31n July kam ich nach Sabará, einer bedeutenden Stadt dieser Provinz, und stieg in einem Privathause ab. Alles war festäglich angezogen und feierte den Geburtstag der Kaiserin. Zu dem Ende war ein großes, diplomatisches Mittagessen im Hause des Ouvidors, der ersten Staatsperson der Stadt, dem ich eingeladen wurde beizuwohnen. Der Ouvidor war Präsident und der Juiz de Fora Vice-Präsident, auf beiden Seiten der Tafel saßen die mit Sternen und Orden behangenen Gäste, 28 an der Zahl, gepresst wie Heringe. […] Nach Tische wurde im Theater eine Oper gegeben, der Ouvidor und Juiz de Fora nahmen mich mit sich in die Kaiserloge, die schöne Welt von Sabará war im Opernhause versammelt und trug ihren Putz zur Schau, die Herren machten während der Zwischenacte Besuche in den Logen und boten den jungen Damen, bisweilen auch der Frau Mama, à la Européenne, Süßigkeiten an. Was sich auf der Bühne bewegte verdient nicht den Künstlertitel; weder die Instrumental-Musik noch die Stimmen der Sänger vermochten in mir eine harmonische Stimmung hervorzubringen; die Tanzenden waren größtentheils Schwarze mit Masken vor dem Gesichte, aber diese Masken deckten den schwarzen Hals und die schwarzen Arme nicht. Das Gaukelspiel dauerte bis 1 Uhr Morgens, und ich zweifle nicht daß der größte Theil der Zuschauer seelenvergnügt nach Hause ging. Am Sonntage Morgens (1. August) machten mir der Ouvidor, Juiz de Fora und andere Personen nach Landessitte ihre Höflichkeites-Visite, was mich in die unangenehme Nothwendigkeit versetzte diese Besuche erwiedern zu müßen. Am Abende gab mein Wirth, ein Brasilianer, Soirée. Kaum war man versammelt, wurde ich ersucht auf der Violine zu spielen. So mittelmäßig es auch geklungen hat, juckten doch einigen Zuhörern die Beine*". TA.

> cumprimentos de cortesia, várias das senhoritas sentaram-se alternadamente ao piano, tocaram e cantaram, e quando seus apitos ficaram cansados, declararam furtivamente sua vontade de movimentar as pernas. As danças começaram e um grande e alto local facilitava esta atividade. Eu imaginei que se pularia um pouquinho, mas descobri, para minha maior surpresa, que nesta região selvagem do Brasil as pessoas sabem dançar muito bem. Começou-se com uma escossaise, as damas davam passos muito bonitos, e os senhores eram muito criativos nas suas voltas. Havia doze pares. Depois se dançou uma dança espanhola, outra parecida com uma escossaise, mas de passos mais difíceis, – uma quadrilha, desta dança eles parecem não conhecer todos os passos que se fazem na Europa, – uma marcha igualmente rica em diferentes voltas. As brasileiras se destacam mais nas danças características. O minueto foi dançado com muita graça, tanto quanto outra dança onde 5 pessoas participam que aqui é chamada de miudinho. A valsa europeia é aqui desconhecida, o que aqui é chamado de valsa é uma dança lenta, também num compasso ternário, onde raramente dançam mais de duas pessoas ao mesmo tempo. Esta dança foi acompanhada com tantas voltas e figuras, e foi executada com tanta expressão como eu até hoje só tinha visto em teatros europeus. […] Antes de nos separarmos, um capitão brasileiro convidou-nos para a noite seguinte.[113]

Heinrich continuou com a descrição do concerto doméstico a que assistiu no dia seguinte:

> A sociedade na casa do capitão era de 40 pessoas. A diversão começou como na noite anterior com canto, que foi acompanhado por oito músicos com violinos, baixos, instrumentos de sopro e algumas vezes com violão. As cantoras eram as filhas casáveis do capitão e suas mucamas. Tanto o canto quanto o acompanhamento ultrapassaram minhas espectativas, mas na beleza faltava graça. No canto de ontem gostei da naturalidade, cada um fazia o melhor que podia. Alguns senhores tocaram flautas, e quando chegou a minha vez peguei o violino e toquei a canção "Wenn ich in der Früh' aufsteh' juhe" com variações. Hoje o canto foi melhor que ontem, mas tinha muito cheiro de ensaiado. Quando o canto acabou começou a dança, sobre a qual não vou falar mais nada, durou até o galo cantar.[114]

---

113 H. Däniker, *Relato de viagem…*, p. 16. "*Dort fanden wir eine andere Abendgesellschaft, unter der viele Damen waren, versammelt. Nachdem die ersten Höflichkeitsbezeugungen gewechselt waren, setzten sich mehrere von den jungen Damen wechselweise an's Piano, spielten und sangen, und als ihre Windpfeifen müde waren, äußerten sie verstohlen den Wunsch ihre Beine in Bewegung zu setzen; das Tanzen begann, und ein großes, hohes Local begünstigte diese Freude. Ich hatte mir vorgestellt es werde bloß ein wenig herumgehoppt werden, fand aber zu meinen großen Erstaunen, daß die Leute in der Wildniß von Brasilien recht gut tanzen. Man begann mit einer Ecossaise, die Damen machten recht gute Schritte, und die Herren waren an neuen Touren unerschöpflich, es waren etwa zwölf Paare. Ferner wurde getanzt: der Spanische Tanz, einer Ecossaise ähnliche, aber in den Touren schwieriger, – Quadrille, von diesem Tanze scheinen ihnen nicht alle Figuren bekannt zu seyn, die man in Europa macht, – Marsch, ebenfalls reich an verschiedenen Touren. Am meisten zeichneten sich die Brasilianerinnen in characteristischen Tänzen aus. Die Menuett wurde mit sehr viel Anmuth getanzt, eben so ein anderer Tanz, wobei fünf Personen thätig sind, den man Miudinho nennt. Den Europäischen Walzer kennt man nicht, was man hier walzen nennt, ist ein langsamer Tanz, zwar auch ¾ Tact, den selten mehr als zwei Personen auf einmal tanzen. Dieser Tanz war mit so vielen Wendungen und Figuren begleitet, und wurde mit so viel Ausdruck getanzt, wie mir bis jetzt bloß auf Europäischen Theatern vorgekommen ist. […] Ehe wir auseinandergingen lud ein Brasilischer Oberst, der gegenwärtig war, alle Anwesenden zur nächsten Nacht ein*". TA.

114 H. Däniker, *Relato de viagem…*, pp. 16-17. "*Die Gesellschaft im Hause des Obersten war etwa 40 Personen stark. Die Abendunterhaltung begann wie gestern mit Gesang, den acht Musikanten mit Violinen, Baß und Blasinstrumenten, bisweilen auch der Guitarre begleiteten. Die Sänger waren die*

Este evento ocorrido em Minas Gerais em 1830 preenche todas as prerrogativas necessárias para ser denominado um *salão musical*[115]. Quarenta pessoas estavam presentes, um número, portanto, bem maior do que se imaginaria em uma prática musical de ambiente familiar, várias pessoas tocaram vários instrumentos e diversas cantoras cantaram, o todo estava preparado e ensaiado. O fato de Däniker anotar que o canto era acompanhado por oito *Musikanten* indica que músicos profissionais eram contratados para acompanhar o canto das filhas da casa. É curioso Heinrich criticar o fato de que a música *tinha muito cheiro de ensaiada*, pois ele próprio, assim como sua futura esposa, Cécile, sempre ensaiariam durante muitos dias quando promoviam ou eram convidados a se produzir em salões musicais. Se Däniker improvisou suas próprias variações sobre a célebre canção alpina *Wenn ich in der Früh' aufsteh' juhe* não podemos saber. O que se pode imaginar é que tenha executado o número 2 da Suíte n°. 10 de Joseph Küffner *Über das Schweizer Alpenlied "Wenn ich in der Früh' aufsteh' juhe"*. J. Küffner (1776-1856), compositor e violinista alemão, seria um dos compositores preferidos da família Däniker-Haller em seus serões musicais em casa por ter composto inúmeras peças para violão, assim como várias dezenas de trios para diversos instrumentos e violão. A afirmação de que "alguns senhores tocaram flautas" nos relembra de que a flauta era considerada um instrumento absolutamente masculino. Em toda a documentação deixada pela família Däniker-Haller encontramos diversos flautistas participando dos seus serões musicais, mas jamais uma mulher, "o violino e a flauta são instrumentos tocados por senhores e rapazes"[116].

Os testemunhos de Däniker sobre sua vida no Rio de Janeiro nestes anos dão a

---

mannbaren Töchter des Herrn Oberst, und einige von ihren Basen. Gesang sowohl als Begleitung übertrafen meine Erwartung, aber der Schönheit fehlte die Anmuth, ohne die jene ihren Reiz verliert. An dem gestrigen Gesange gefiel mir die Natürlichkeit, jede der Anwesenden gab zum Besten was sie wußte, einige Herren spielten die Flöte, und als die Reihe anmich kam, ergriff ich eine Violine, und spielte der schönen Welt das – Wenn ich früh' aufsteh' juhe – mit Variationen auf. Heute Abend war der Gesang besser als gestern, aber er roch zu sehr nach der Vorbereitung. Als der Gesangact vorüber war ging das Tnzen an, worüber ich nichts Besonderes mehr sagen werde, es dauerte bis der Morgen graute und der Hahn krähte". TA.

[115] O Barão G. H. von Langsdorff tinha anotado em seu diário seis anos antes, que as mulheres mineiras não se escondiam dentro de casa como em outras regiões do Brasil e que eram muito musicais. G. H. von Langsdorf, diário, 01.08.1824, apud Dieter Strauss, *Der Grüne Baron...*, p. 95. O mesmo barão descreve igualmente as prostitutas mineiras e salienta que elas "realizam danças obcenas, cantam canções com termos vulgares, bebem vinho e cachaça, fumam, mas dão prova de serem simpáticas e agradáveis. G. H. von Langsdorff, diário, 26.05.1824, ibidem, p. 96. *Führen obszöne Tänze auf, singen Lieder in niederem Jargon, verlangen nach Wein und Schnaps, rauchen, erweisen sich aber als sympatisch und gefällig.* TA.

[116] D. Renault, *O Rio antigo...*, p. 98.

impressão de que ele estava satisfeito com seus negócios e sua vida no Brasil, como mostra uma carta datada de 28 de setembro de 1832[117]. A sua queixa de "falta de divertimentos" explica-se com o conturbado momento político em que o país se encontrava[118]. A situação, depois da independência e da abdicação de D. Pedro I continuava indefinida, e diversas revoltas como a Federação do Guanais na Bahia, neste mesmo ano de 1832, impediram, dificultaram ou pelo menos retardaram muito o estabelecimento de uma vida musical constante em esfera pública. Se o aumento da atividade concertística na Europa, segundo William Weber[119], só viria a acontecer entre os anos 1830 e 1840, no Brasil isto aconteceria ainda mais tarde.

Em 1833, Däniker, juntamente com seu companheiro de duetos Mauger, participou da inauguração do Teatro São Francisco de Paula tocando violino na orquestra. No dia 23 de outubro, anotou em seu diário: "First repetition for Mr. Mauger's Concert"[120], para três dias depois anotar: "Mr. Mauger's Concert & Opening of Mr. Chabri's new theatre"[121]. Esta anotação esclarece sem deixar margem a dúvidas, o que Galante de Sousa ainda não tinha certeza. Este autor escreve o seguinte:

> Eduardo Teodoro Bösche, nos seus *Quadros Alternados*, e Carl Seidler, na sua obra *Dez anos no Brasil*, referem-se a um teatro francês, particular, existente no Rio de Janeiro, por volta de 1825 a 1836. Bösche fala mesmo em *Théâtre Français*. A Rua do Ouvidor, onde moravam quase exclusivamente franceses, fornecia o pessoal de cena. Eram atores e atrizes os caixeiros, contramestres e modistas. Seidler refere-se com entusiasmo a este teatro: 'Arrendam-no comerciantes e fabricantes aqui residentes, e fazem aí representar muito bem, com notável perícia e muita graça, as mais recentes produções dramáticas francesas, sobretudo comédias e *vaudevilles*. É verdadeiramente digno de admiração como êsses jovens, que só tarde podem sair de seus escritórios, ainda acham lazer e gôsto para ensaiar tão bem as peças. A orquestra, igualmente constituída de amadores, não é forte nem completa, mas contam-se nela bravos artistas'. Não havia ingressos avulsos, acrescenta, mas todo estrangeiro podia tornar-se membro da sociedade, mediante o pagamento mensal de seis mil-réis em papel, e os convidados, que qualquer sócio levava, eram sempre 'acolhidos com honra, e mais, com amigável gentileza'. Parece-me que se trata do Teatro de S. Francisco de Paula, construído em 1832 pelo cidadão francês João Vítor Chabry.[122]

---

117 FA HCR, C 019, Rio de Janeiro, 28.09.1832.
118 Coincidindo quase com o período da Regência (1831-1840, até a maioridade de Dom Pedro II) não houve entre 1832 e 1843 um só espetáculo de ópera completo no Rio de Janeiro.
119 William Weber, "Die Entwicklung des klassischen Repertoirs in Frankfurt und anderen europäischen Städten von 1808 bis 1870", in Christian Torau/Andreas Odenkirchen/Peter Ackermann (ed.), *Musik – Bürger – Stadt, Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel*, Regensburg, ConBrio Verlagsgesellschaft, 2011, p. 19.
120 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 23.10.1833.
121 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 26.10.1833.
122 Galante de Sousa, *O Teatro no Brasil*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960, vol. 1, p. 146.

Entre os "bravos artistas" da orquestra, que tocavam no teatro francês, encontrava-se Heinrich Däniker. Já em 1829, o Conde Friedrich von Spreti relatava uma visita a este teatro: "No serão fui à cidade e ao teatro. Aqui foram oferecidas por uma sociedade de amadores duas comédias francesas, *La folie* e *Le Code de l'Amour*, e depois, ainda, um balé dançado pela Sociedade Francesa de Balé. A atuação da primeira foi bastante boa"[123]. Este teatro funcionou até 1841 como teatro amador, quando foi comprado por João Caetano dos Santos[124].

Depois de sete anos no Brasil, Heinrich Däniker, que já havia se afirmado como um negociante próspero na praça do Rio de Janeiro, retornou à Suíça por um curto período. Em Zurique, encontrou suas três irmãs casadas com homens honestos e trabalhadores[125], sendo que seus três cunhados viriam a ser também seus amigos e participariam de suas atividades comerciais. Isto deve ter estimulado Heinrich, agora com 40 anos de idade, a procurar uma mulher para se casar. Durante uma visita ao pastor Reymond, seu velho amigo de São Petersburgo, que agora dirigia um pensionato em Lausanne, Heinrich conheceu Cécile von Haller.

3.4 Cécile von Haller

Cécile saíu de uma família patrícia de Berna, seu bisavô, Emanuel Haller, livreiro e impressor, era irmão do autor do famoso poema *Alpen*, Albrecht von Haller[126]. Seus pais, Bernhard Albrecht von Haller e Susanna Lauterburg morreram ambos em

---

123 H. von Spreti/S. von Seckendorff, *Das Reisejournal...*, p. 241.

124 Esse foi o berço do teatro nacional, a nascente da literatura dramática brasileira, apresentando os primeiros dramas da escola realista e, também, a primeira sátira (musicada) de um autor brasileiro. G. de Sousa, *O Teatro no Brasil...*, pp. 169 e ss. Däniker assinalou em seu diário ainda duas visitas ao teatro francês: uma no dia 17 de novembro de 1833, onde indicou o repertório apresentado - "French theatre. *Le dépit amoureux*, *La maitresse au logis*, *Michel & Christine*, No Ouvertures, d'Arpentigny directeur", FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 17.11.1833; e a 2 de fevereiro de 1834 - "In the theatre - *Les deux précepteurs, L'enrôlement supposé, La demoiselle à marier*", FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 02.02.1834.

125 H.-U. Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller...*, p. 41.

126 A família Haller gerou, nos séc. XVII e XVIII, longas dinastias de pastores protestantes, arquitetos e médicos. O membro mais ilustre da família foi Albrecht (1708-1777), um dos mais importantes pensadores europeus de cultura enciclopédica do Iluminismo, tendo sido nobilizado pelo Imperador Francisco I, passou a utilizar o predicado "von" (Albrecht von Haller). Este predicado com o qual somente a nobreza se distinguia, seria utilizado igualmente por seus descendentes. HLS, vol. 6, p. 54. Ver foto da casa *Hallerhaus*, local de nascimento de Cécile Däniker no anexo n°. 027. Para *scans* das páginas do livro genealógico da família Haller em que os membros tratados neste trabalho são citados, ver anexo n°. 008.

1833. As cinco filhas viram-se, de repente, na necessidade de viver mais modestamente, exclusivamente com o capital deixado pelo pai. Cécile tinha 16 anos quando os pais morreram e vivia nesta época no Internato Molteno-Favre em Payerne, dirigido pelo pastor Reymond. Graças aos seus vários talentos (francês, inglês, italiano, desenho, música e equitação[127]), foi empregada como professora quando o internato se mudou para Lausanne em 1834[128]. Ali, o casal se encontrou pouco antes do aniversário de 19 anos de Cécile, no final do ano de 1835.

O casamento aconteceu na cidade de Kloten, nos arredores de Zurique, a 18 de fevereiro de 1836[129]. Se este casamento aconteceu "por amor" ou por outra razão só podemos especular. O que fica claro é que Heinrich vinha de uma família burguesa e ficara rico como comerciante. Cécile vinha de uma família patrícia empobrecida pelo falecimento precoce do pai. O casamento alçava Heinrich socialmente e recolocava Cécile dentro do padrão pecuniário ao qual estava acostumada. Uma decisão pragmática da parte dos dois parece ter sido tomada.

No dia 18 de fevereiro de 1836, o casal deixou a Suíça passando por Genebra em direção a Paris, em uma viagem de diligência extremamente difícil, devido à enorme quantidade de neve nas estradas. Durante a estadia em Paris, o casal assistiu a espetáculos na *Grande Opéra*[130], no *Théatre du Gimnase*, no *Cirque Olympique* e um concerto do maestro Musard, onde foram executadas obras de Beethoven e de Rossini, mas que Cécile não pôde ouvir bem por causa do barulho do público que, segundo ela,

---

127 A esmerada educação recebida por Cécile von Haller era consequência da tradição do Iluminismo suíço de autores como Johann Jakob Bodmer (1698-1783) e Johann Jakob Breitinger (1701-1776), que em suas recomendações sobre a educação das mulheres em sua obra conjunta *Bibliothek der Damen* (1723), aconselhavam não só a leitura de livros religiosos, mas também, de boa literatura que fizesse das mulheres "amigas agradáveis, esposas inteligentes e boas mães". Apud, P. Gradenwitz, *Literatur und Musik...*, p. 141. Mas esta opinião sobre a educação das meninas não era generalizada, o mesmo autor, Gradenwitz, cita como exemplo a escritora e *salonière* Johanna Schopenhauer, mãe do famoso filósofo, que tinha uma opinião muito restritiva, achando que "quando ela [a mulher] pinta um quadro, toca violão ou lê, está perdendo o precioso tempo dos trabalhos domésticos", já seu filho, Arthur Schopenhauer achava que as mulheres "não têm espírito nem sensibilidade para a música, poesia e artes plásticas". Ibidem, p. 138 e s.

128 H.-U. Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller...*, p. 41.

129 Certidão de casamento no anexo n°. 028. Segundo o jornal mensal zuriquense *Monatliche Nachrichten*, que entre 1831 e 1836 levava o título *Verzeichniss der Getauften, Gestorbenen und Ehen in Zürich*, o casamento de Heinrich Däniker e Cécile von Haller foi anunciado, como era costume na época, do púlpito da igreja *Fraumünster* em Zurique, no dia 24 de janeiro de 1836. Os casamentos eram anunciados no final dos cultos religiosos, sempre algumas semanas antes de acontecerem, assim, se alguém conhecesse algum impedimento para sua realização poderia – e deveria – se pronunciar.

130 Entre eles a ópera Guilherme Tell de Rossini que fazia furor em Paris desde sua estreia em 1829.

era "pas très choisie, il y avait un grand nombre de femmes de moyenne vertu"[131]. A viagem continuou para Calais, para depois continuar a Londres, Derby e Manchester, e chegar a Liverpool, onde seria o embarque para o Brasil. Durante a travessia de barco em direção à capital britânica Cécile Däniker conheceu a cantora Marie Malibran e anotou em seu diário suas impressões da famosa cantora[132].

Em Londres o casal assistiu a uma representação da ópera *I Puritani* de Bellini, onde atuou um dos mais célebres quartetos de toda a história da ópera: o tenor Giovanni Battista Rubini (1795-1854), o barítono Antonio Tamburini (1800-1876), o baixo Luigi Lablache (1794-1858) e o soprano Giulia Grisi (1811-1869)[133]. Heinrich Däniker conheceria pessoalmente Tamburini, como veremos, 9 anos mais tarde, em São Petersburgo. Finalmente, no dia 2 de maio de 1836, Cécile afirmou: "Enfin j'ai eu le plaisir d'entendre Mme. Malibran" no papel de Amina na ópera *La Sonambula* de Bellini no teatro *Drury Lane* de Londres[134]. Um mês antes, Marie Malibran havia caído do cavalo durante uma caçada no Hyde Park de Londres e se feriu gravemente. Apesar dos ferimentos, a cantora continuou a atuar e o espetáculo assistido pelo casal Däniker-Haller seria um de seus últimos, pois veio a falecer quatro meses mais tarde, em Manchester.

Nesta mesma cidade de Manchester, para onde o casal também se dirigiu, eles encontraram o violinista e maestro suíço Jakob Zeugher[135]. Zeugher, poucos anos mais novo que Däniker, tinha estudado violino em Zurique, com Wassermann[136] e certamente circulava no mesmo meio musical que o jovem Däniker. Desde 1831, era maestro dos *Gentlemen's Concerts* em Manchester e, a partir de 1843, dirigia também os concertos da *Liverpool Philharmonic Society*. O nome artístico de Zeugher vem confirmado no diário de Cécile do dia seguinte, já em Liverpool: "Descendus [...] au Kings arms hôtel et, nous ayant refraîchis un peu, nous nous rendîmes dans la maison de Monsieur Zeugher (ici sous le nom de Hermann) pous déjeuner"[137].

---

131 FA HCR, D-CD, Paris, 10.04.1836.
132 FA HCR, D-CD, a bordo, 21.04.1836. Ver transcrição integral, com sua tradução, no anexo n°. 029.
133 FA HCR, D-CD, Londres, 29.04.1836.
134 FA HCR, D-CD, Londres, 02.05.1836.
135 Jakob Zeugher, também Zeugheer (1803-1865), era conhecido pelo seu nome artístico de Hermann por ter ele fundado um quarteto de cordas denominado *Die Gebrüder Hermann* (os irmãos Hermann), embora os membros do quarteto não fossem nem irmãos nem se chamassem Hermann.
136 Heinrich Joseph Wassermann (1791-1838) foi maestro da AMG de Zurique entre 1817 e 1820.
137 FA HCR, D-CD, Liverpool, 01.06.1836.

O navio escolhido para a viagem ao Brasil foi o cargueiro *Belhaven*[138]. A viagem marítima durou de 8 de junho a 2 de agosto, tendo Cécile sofrido bastante nos primeiros 20 dias, com os desagradáveis enjoos e náuseas característicos da cinetose, ou Mal do Mar, o que vinha aumentado pela primeira gravidez que já ia avançada. As primeiras impressões sobre o Rio de Janeiro de Cécile Däniker-Haller são idênticas às de tantos outros viajantes do século XIX: primeiro, as maravilhas da natureza, a beleza natural da baía do Rio de Janeiro e depois, o horror do trabalho escravo e da sujeira da cidade. No dia mesmo do desembarque ela anotou: "Nous hâtâmes à travers des rues étroites, sales, remplies d'hommes et de femmes et surtout de noirs qui jouaient des airs sans harmonie sur certains instruments à cordes dans tous les coins des rues"[139].

Uma vez estabelecidos, começou uma intensa vida social da qual, muitos anos mais tarde, restabelecida em Zurique, Cécile teria enormes saudades. O jovem negociante suíço Jakob Laurenz Gsell (1815-1896)[140], que viveu no Rio de Janeiro entre 1836 e 1844, contou a chegada do casal Däniker-Haller:

> Há oito dias, o Sr Däniker chegou com sua linda jovem esposa. Nos primeiros dias, eles se alojaram na casa do Senhor Schleiden, pois eles são muito amigos de antiga data. Ele é meio estranho, mas muito bondoso, por causa da carta de recomendação que eu tinha do Senhor Hess, ele foi muito gentil comigo e já me convidou várias vezes a sua casa. A Sra Däniker tem um rosto como se costuma ver mil vezes retratados em caixinhas de tabaco. Mme Däniker fala alemão, francês, inglês e italiano, e está estudando português com tanta força, como se fosse com isto alcançar o Reino dos Céus.[141]

---

138 Navio que, segundo Cécile, tinha um capitão, dois oficiais, um ajudante chinês, 22 marinheiros e três passageiros, sendo ela a única mulher a bordo. Sobre o ajudante chinês, Cécile anotou em seu diário: "*Notre steward est un Chinois, au teint cuivré, et aux longs cheveux noir, rangés en deux tresses autour de sa tête. Habillé négligemment, il ne paraît pas être un esclave de la propreté et de l'ordre,* [...] *mais je vois que, dans un vaisseau, il ne faut pas être délicat, ni regarder de trop près* [...] *Personne ne pourra y entrer que le Chinois pour faire mon lit*". FA HCR, D-CD, Liverpool, 02.06.1836. Esta última declaração demonstra claramente que Cécile estava acostumada a ter criados e deixa transparecer o que ela iria, no futuro, entender, como veremos adiante, como sua obrigação como dona de casa: Cécile se ocuparia em casa de trabalhos de costura e bordado e das flores do jardim, mas nunca faria as camas ou entratia na cozinha de sua casa. Seu papel seria a educação das crianças e o entretenimento das visitas com música e conversa espirituosa.

139 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 02.08.1836.

140 Retrato de Jakob Laurenz Gsell no anexo n°. 030.

141 Renate Altwegg-Im Hof, Cartas de Jakob Laurenz Gsell, *Briefe aus Rio*, transcrição datilografada, ZB ZH, 5 vols., cota 02 GP 1127, vol. 1, p. 23, carta datada de 10 de agosto de 1836. "*Vor 8 Tagen ist H. Däniker mit seiner jungen hübschen Frau angekommen. Die ersten Tage hat er bei uns logiert, in dem Herr Schleiden einer seiner ältesten besten Freunde ist. Er ist ein etwas eigentümlicher, aber herzensguter Mann, auf die Empfehlung von Herr Hess hin, war er gar freundlich mit mir und lud mich schon einigemale zu sich ein. Mad. Däniker* [...] *hat ein Gesicht, wie man tausend auf Schnuftabakdosen sieht. [...] Madame Däniker spricht deutsch, französisch, englisch und italienisch und nun wirft sie sich mit so viel Gewalt auf das Portugiesische, als ob es das Himmelreich gelte*". TA.

Fig. 11 – Autorretrato de Cécile Däniker-Haller realizado logo após sua chegada ao Brasil. Coleção FA HCR, Zurique. Foto do autor.

Em outra carta aos pais, datada de 15 de outubro de 1836, Senhor Diego, como Jakob se fazia chamar no Brasil, testemunhou o alto nível da musicalidade do casal suíço:

> Já passei noites muito agradáveis nos Däniker, que moram em uma casa muito bonita, a mais ou menos ¾ de hora daqui. Madame Däniker toca muito bem piano e canta como um pintassilgo, mas o Senhor Däniker toca o violino com maestria. Com música passamos o tempo.[142]

Jakob também tivera uma educação musical aprimorada e tocava violoncelo e piano, e crescera em uma família onde todos os membros tocavam algum instrumento musical[143]. Um mês depois da primeira carta, a 7 de setembro de 1836, Jakob escrevia para sua ex-professora de piano em São Gallo, Susanne Högger, com um tom muito bem humorado:

> Já entreguei a carta de recomendação ao Senhor Däniker, como ele almoça aqui duas ou

[142] Ibidem, vol. 1, p. 28. "*Bei H Daeniker habe ich schon einige vergnügte Abende zugebracht, er ist recht hübsch einlogiert in einer Vorstadt etwa ¾ Stunden von uns weg. Mad spielt artig Klavier u singt wie ein Stiglitz. H Däniker aber spielt die Violine ganz meisterhaft, durch Musik wurde die ganze Zeit vertrieben*". TA.

[143] No anexo n°. 031 se encontra um desenho feito pelo pai de Jakob Laurenz Gsell onde se vê toda a família Gsell praticando música em ambiente doméstico.

> três vezes por semana, já somos bem conhecidos. Ele espalhou aqui a notícia de que eu toco bem violoncelo, agora todos estão exigindo que eu mande vir meu instrumento da Europa para mostrar minha arte. Já fui convidado para tocar em várias orquestras, elas se reúnem sempre nas segundas-feiras. Eu pensei, « boa noite Senhor Pastor », será que eu devo enfestar os ares do Rio de Janeiro com os sons de suplício que eu arranho no meu violoncelo, como quando em São Gallo, todos os moradores de minha casa queriam mandar vir um assassino quando eu começava a tocar um adágio delicado?[144]

Neste mesmo ano de 1836, nasceu a primeira filha dos Däniker-Haller, que recebeu o mesmo nome da mãe[145], sem que esta tenha escrito uma única palavra em seu diário ou em cartas sobre sua gravidez. Aclimatizada rapidamente e integrada na sociedade dos negociantes e diplomatas estrangeiros, Cécile gostava da vida no Brasil. No ano seguinte ao de sua chegada, contou em carta a suas amigas de Zurique sobre os passeios que fazia nos arredores do Rio, dentre eles, sobre os jardins imperiais[146].

Em seu diário, no final daquele mesmo ano de 1837, Cécile voltou a falar sobre o Imperador, desta vez elogiando o hino de D. Pedro II, da autoria de Francisco Manuel da Silva:

> C'est l'anniversaire de la naissance du jeune Empereur, il y a douze ans. Comme on avait l'intention de sortir les belles voitures, arrivées depuis peu de l'Angleterre, et qui convenaient pour la première fois à cette occasion solennelle, nous avions envie de les voir, de même que de voir d'assez près la famille Impériale. Nous nous rendîmes donc à la cour du palais avec une compagnie nombreuse […] Bientôt après nous arriva un corps de garde avec la musique militaire. L'Empereur parut dans la veranda avec quelques vieillards, dont l'un était le Régent -, et les princesses avec leurs dames d'honneur. Les cris de «Viva o Imperador» remplissaient les airs, et quand les cris d'entousiasme cessèrent, la bande militaire joua l'hymne national de D. Pedro II, musique céleste, accompagnée de quelques voix de femmes.[147]

---

144 Ibidem, vol. 1, p. 27 "*Die Empfehlungskarte an Dr. Daeniker habe ich richtig abgeliefert, auch da er alle Woch. 2 od 3 Mal bei uns speist so sind wir gute Bekannte. Er hat hier ausgesprengt ich spiele sehr gut Violoncell, auf dieses hin drängt mich nun alle Welt mein Instrument aus Europa kommen zu lassen, um hier meine Künste zu zeigen. Auch wurde ich schon von mehreren Orten aufgefordert in eine Musikgesellschaft einzutreten, sie sind alle Montag versammelt. Ich dachte aber dabei gute Nacht Herr Pfarrer, soll ich in Rio auch die Luft mit meinen Martertönen, die ich dem Violoncell entkrazte, erfüllen, wie St. Gallen, wo alle meine Hausbewohner Mordio schrieen wenn ich anfing ein zartes Adagio zu spielen*". TA.

145 A filha Cécile só seria batizada dois anos mais tarde, a 4 de fevereiro de 1838 (FA HCR Stammbuch Däniker, p. 170). Por um lado, Heinrich fez, em 1837, uma longa viagem de negócios a Buenos Ayres e Montevideo e Cécile não queria batizar a menina sem a presença do pai (FA HCR, D-CD, Rio, 28.09.1837); por outro lado o primeiro pastor assumiria a paróquia evangélica do Rio de Janeiro somente em finais de 1837, o que poderia explicar este atraso. Sylvia Ewel-Lenz, *A sociabilidade alemã no Rio de Janeiro (1821-1863): a Germania, a Igreja Evangélica e a sociedade beneficente*, in Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas, n°. 39, Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag, 2002, p. 111.

146 FA HCR, C 032, Rio de Janeiro, 30.11.1837.

147 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 02.12.1837. Ver versão integral deste relato no anexo n°. 032. Embora o hino composto por Dom Pedro I, *Hino Imperial e Constitucional*, com o poema de Evaristo

Rosalie, a segunda filha do casal nasceria a 7 de novembro de 1838[148]. Com a ajuda de um casal de amigos (família Gardner[149]), os Däniker encontraram uma chácara para comprar, perto do mar, no Catete, na *Rua da Princeza*[150]. "O Catete, o bairro do bom-tom, da elegância, do espírito, da aristocracia – o *faubourg Saint-Germain* do Rio de Janeiro, tinha salões onde ecoavam canções em francês, tudo era pretexto para reuniões e encontros"[151]. De lá, Heinrich ia diariamente, a cavalo, trabalhar em seu escritório na Rua do Hospício[152], no centro do Rio de Janeiro. A vida social ia se intensificando de tal maneira, que Cécile já pode relatar a sua amiga Rosalie Meyer de Zurique, em 1839:

> Minha estadia no Rio me parece a cada ano que passa mais agradável, temos sempre mais relações, também não posso reclamar da falta de entretenimento, e a situação de nossa família me permite, neste inverno, participar de bailes de estrangeiros[153], o que me dá muito prazer, pois eu gosto muito de dançar. Estes bailes são muito brilhantes, os brasileiros das melhores famílias são convidados pelos estrangeiros; em ocasiões especiais, como quando um príncipe europeu se encontra aqui na corte, o Imperador e as princesas não desdenham em comparecer nestes bailes. No último baile, tive numa quadrilha, a esposa do regente à minha frente. Muito interessante para mim foi ver a Marquesa de Santos, a qual se sabe ter sido a favorita do imperador anterior, Pedro I, e que exerceu influência no destino do Brasil.[154]

Ferreira da Veiga, atual Hino da Independência, fosse citado em diversas ocasiões enumeradas por Lino de Almeida Cardoso (L. de Almeida Cardoso, *O Som Social...*, p. 332) até o ano de 1850 como sendo o hino nacional, o novo hino composto por Francisco Manuel da Silva é documentado, segundo Ayres de Andrade (A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 1, pp. 174-175) a partir deste mesmo ano de 1837. Como Cécile Däniker denomina a "música celeste" por ela ouvida expressamente como hino nacional "de Dom Pedro II", acreditamos que se trate do novo hino. Já as "vozes femininas" citadas por Cécile Däniker não deixam de ser uma surpesa em uma ocasião oficial acompanhada por uma banda militar, podendo-se pensar tratar-se de escravas cantoras da Imperial Fazenda de Santa Cruz. O conde Friedrich von Spreti, que visitou a Fazenda de Santa Cruz em 1829, assegurava que lá se ensinava música instrumental a escravos e que o canto era ensinado a escravos tanto do sexo masculino como feminino. H. von Spreti/S. von Seckendorff, *Das Reisejournal...*, p. 212.

148 Rosalie seria a tataravó da atual geração legatária do Arquivo Familiar FA HCR.

149 F. Gardner, professor de química na Academia Militar do Rio de Janeiro, cuja esposa Elisa, filha do médico Francisco Antonio Pereira, mereceu ser citada por Balbi, em 1822, como uma das melhores pianistas da cidade. Adrien Balbi, *Essai statistique sur le Royaume de Portugal er d'Algarve comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup'oeil sur l'État actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les portugais des deux hémishéres*, 2 vol., Paris, Reych Gravier Libraires, 1822, vol II, p. ccxii.

150 Atual Rua Paissandú.

151 Andrea Marzano/Victor Andrade de Melo (org.), *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*, Rio de Janeiro, Apicuri, 2010, p. 43.

152 Atual Rua Buenos Aires.

153 A importância dos estrangeiros no incremento da organização de bailes e concertos foi reconhecida por Francesco Esposito, também no caso da Lisboa oitocentesca, ver Francesco Esposito, *La vita concertistica lisboeta dell'ottocento*... pp. 126 e ss.

154 FA HCR, C 034, Rio de Janeiro, 05.08.1839. "*Mein Aufenthalt in Rio scheint von Jahre zu Jahre angenehmer zu werden, man macht immer mehr Bekanntschaften; auch kann ich nicht über Mangel*

Neste mesmo ano de 1839, a 12 de janeiro, aconteceu um dos eventos musicais mais importantes da cidade naqueles anos: a primeira audição, no Rio de Janeiro, de uma sinfonia de Ludwig van Beethoven, e o casal Däniker-Haller não poderia deixar de estar presente. O cronista da família, Wolf-Meister, informou que o casal esteve presente, mas não deixou claro se Heinrich participou ativamente como instrumentista ou não, uma possibilidade que não podemos descartar totalmente, pois este concerto foi organizado pela Assembleia Estrangeira[155]. O concerto aconteceu no mesmo bairro do Catete, onde os Däniker-Haller moravam e foi largamente comentado na imprensa da época. O programa do concerto foi:

> Primeira Parte: *Robert-le-Diable* (overtura), Meyerbeer.
> *Les laveuses du Convent* (quadrilha de Musard).
> *Grande Bella e Dificil Valsa Alemã* (Strauss).
> *Variações Concertantes para Piano e Rabeca*, executadas pelos Srs. *Schmidt* e *Neyts*.
> *Le Domino Noir* (quadrilha de Musard), motivos de Auber.
> *Grande sinfonia em ut maior*, Beethoven.
> Segunda Parte: *Guilherme Tell* (overtura), Rossini.
> *Ária variada para cornet e pistons*, executadas pelo Sr. Cavalier, Dufrène.
> *Les Échos* (overtura), Auber.
> *Variações para piano*, de Herz, executadas pelo Sr. Neyts.
> *Le Serment* (overtura), Auber.
> *I Puritani*, (quadrilha de Musard), motivos de Bellini.
> *Grande Galope Final*, de Tolbecque.[156]

É bastante notável encontrar um concerto puramente instrumental no Rio no ano de 1839, considerando que o gosto do público tendia a preferir uma alternância de peças vocais e instrumentais[157]. No número do dia 23 de março do *Correio das Modas*, o folhetinista fez a crítica do concerto, observando que: "No meio da desolação ou antes

---

an Unterhaltung klagen, und die Umstände in unserer Familie gestatten mir, diesen Winter an den Fremden-Bällen Theil zu nehmen, was mir viel Vergnügen gewährt, da ich immer gleich gern tanze. Diese Bälle sind sehr brillant, die Brasilianer aus den besten Familien des Landes werden von den Fremden eingeladen; bei besonderen Gelegenheiten, wenn etwa ein reisender Europäischer Prinz hier am Hofe ist, verschmähen es der Kaiser und die Prinzeßinnen nicht, auf diesen Bällen zu erscheinen. Auf dem vorigen Balle hatte ich in einer Quadrille die Gemahlin des Regenten zu meinem Vis-à-vis. Sehr interessierte es mich auch, die Marquise de Santos zu sehen, die bekanntlich als Favoritin des vorigen Kaisers, Pedro I, auf das Schicksal Brasiliens viel Einfluß gehabt hat". TA.

155 FA HCR, Wolf-Meister, manuscrito, p. 85.

156 Correio das Modas, Rio de Janeiro, 16.02.1839, p. 50. Apud L. A. Giron, *Minoridade crítica...*, p. 115.

157 Como veremos mais adiante, os concertos a AMG de Zurique sempre intercalavam música instrumental e vocal e mesmo na série de concertos de quartetos de cordas, em Zurique, Cécile Däniker informa que tiveram mais aceitação quando decidiu-se introduzir peças vocais: "Os serões de quarteto são agora mais agradáveis pois eles são interrompidos por canto e piano". FA HCR, C 484, Zurique, 27.11.1857. "*Die Quartettsoireen sind jetzt angenehmer, da sie durch Gesang und Klavierspiel unterbrochen werden*". TA.

da inteira falta de divertimento, na presente estação, o concerto ofereceu uma das noites de Musard em Paris, noites sempre saudosas para aqueles que tiveram a fortuna de desfrutá-las"[158]. Heinrich Däniker havia presenciado um concerto do maestro e violinista Musard em Paris, em 1835[159], e as quadrilhas de Musard faziam parte do repertório de música para ambiente doméstico da família[160]. Sobre a sinfonia de Beethoven, o folhetinista informou que:

> Beethoven – o imortal compositor das mais belas sinfonias – não foi compreendido pela orquestra, pouco acostumada a executar tão sublime música: possa a frequente execução de suas composições animar os nossos artistas a estudarem o seu gênio e as suas obras e fazerem-nos as sublimes emoções de que são capazes.[161]

Com a família instalada confortavelmente na *Rua da Princeza*, nasceria a terceira filha, Emma, a 6 de dezembro de 1840, e a quarta filha, Mathilde a 18 de agosto de 1842. De fevereiro de 1838 a agosto de 1842, não conhecemos os diários de Cécile. O porquê da interrupção não é possível esclarecer, mas é possível imaginar que com quatro filhas pequenas não lhe tenha mais restado tempo para o diário. Outra possibilidade é que os diários deste período se tenham perdido. A partir da retomada das anotações no diário, Cécile passa a escrever em alemão, depois de ter escrito até 1838 em francês. Os Däniker-Haller gostavam muito de bailes e o tom das anotações de Cécile, logo após a retomada da escritura de seu diário, deixa crer que frequentavam assiduamente os bailes do Catete:

> No baile do Catete vi o festejado barão de Caxias[162], o herói de São Paulo e de Minas Gerais; ele tem boa aparência, mas eu o esperava mais interessante. Ele acaba de embarcar suas tropas para o Rio Grande. Esperemos que a sorte, como até agora, acompanhe suas armas e seu gênio. Vasconcellos[163] também estava lá, ele é tido como uma das cabeças mais geniais do Brasil. Ele ainda está nos seus melhores anos, mas as suas duas pernas são paralisadas, e ele as arrasta detrás de si, apoiado em dois acompanhantes, como se fossem dois pedaços de madeira.[164]

---

158 Correio das Modas, Rio de Janeiro, 23.03.1839, p. 103. Apud L. A. Giron, *Minoridade crítica...*, p. 115.
159 FA HCR, D-HD, Paris, 18.02.1835.
160 FA HCR, C 217, Rio de Janeiro, 01.03.1849.
161 Correio das Modas, Rio de Janeiro, 23.03.1839, p. 103. Apud L. A. Giron, *Minoridade crítica...*, p. 116. O desejo do folhetinista não se realizaria, pois, conforme constatou Magaldi, o repertório alemão só seria ouvido com regularidade nos concertos no Rio de Janeiro nas últimas décadas do séc. XIX. C. Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 24.
162 Luís Alves de Lima e Silva (1803-1880), barão, conde e duque de Caxias.
163 Bernardo Pereira de Vasconcelos (1795-1850).
164 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, [?],08.1842. "*Auf dem Catete-Ball sah ich den gefeierten Baron Caxias, den Helden von St. Paulo und Minas Geraes; er sieht gut aus, doch ich hätte ihn mir interessanter vorgestellt. Er hat eben seine Truppen embarkiert und ist im Begriff, nach Rio Grande zu*

Neste ano de 1842, duas revoluções nas províncias de São Paulo e de Minas Gerais tinham sido abafadas muito cedo e no Rio de Janeiro, o comércio, principalmente das casas comerciais estrangeiras como a de Heinrich Däniker, não se ocupava dos eventos militares[165].

No dia de finados (2 de novembro) deste mesmo ano de 1842, Cécile visitou diversas igrejas da cidade e relatou em seu diário, com grande riqueza de detalhes, a aparência dessas igrejas e suas catacumbas e comentou os costumes do povo carioca de enterrar os mortos nas igrejas, e suas maneiras de demonstrar luto que lhe pareciam muito pouco louváveis[166].

Em 1843, encontramos no diário de Cécile as primeiras indicações sobre as estadias na Serra[167]. O calor intenso nos meses de verão levava boa parte das pessoas abastadas a subirem a Serra, em busca de ares mais frescos e sãos[168]. A viagem era sempre descrita com detalhes no diário de Cécile. Saía-se de falua da Glória e velejava-se até Porto da Estrela, se o destino era a região da futura Petrópolis, e para Piedade, se o destino era Constância ou Araras na Serra dos Órgãos[169], no local onde seria fundada mais tarde a cidade de Teresópolis, destino preferido de Cécile Däniker. A subida da Serra se fazia em lombo de burro ou a cavalo, as pessoas idosas e as crianças iam em liteiras, carregadas pelos burros e os escravos iam a pé, carregando os bebês. Na Serra, a família alugava uma casinha na fazenda do plantador inglês Richard Heath ou do fazendeiro lisboeta de origem inglesa Georg March[170]. Corrêa Filho destaca a importância da fazenda de March na fundação de Teresópolis:

---

reisen. Möge das Glück, wie bis dahin, seine Waffen begleiten und seinem Genie beikommen. Auch Vasconcellos war da, der für den gescheitesten Kopf in Brasilien gilt. Er ist noch in den besten Jahren, aber seine beiden Beine sind paralisiert, und er schleppt sie im Gehen, indem er von zwei Begleitern unterstützt wird, nach, wie wenn sie ein paar Stücke Holz wären". TA.

165 H. Hinden, *Deutsche und deutscher Handel in Rio...*, p. 119.

166 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 2.11.1842. Ver transcrição do relato completo no anexo n°. 033.

167 Apesar de Cécile Däniker ter interrompido a escrita de seu diário de 1838 a 1842, um comentário em seu diário de 22.01.1843 dizendo que "aquele caminho era para mim bem conhecido", nos indica que esta não foi a primeira estadia da família na Serra.

168 O verão de 1842/43 foi um dos mais secos e quentes do século XIX. H. Hinden, *Deutsche und deutscher Handel in Rio...*, p. 121.

169 O local chamado Araras é hoje um bairro do município de Teresópolis. Já o nome Constância, frequentemente utilizado pela família Däniker-Haller se perdeu na história e já não se sabe exatamente sua localização original, embora se saiba que se encontrava dentro do que hoje é o município de Teresópolis. Esta informação foi dada pelo Embaixador da Suíça no Rio de Janeiro, Fritz Schmid-Ott, no ano de 1935, em carta destinada ao neto de Heinrich e Cécile, Eduard Rübel-Blass, citada no prefácio da edição particular do diário de Cécile Däniker.

170 Georg March presenteou Cécile com um desenho de sua autoria, da sua propriedade em Constância, o qual ainda se encontra no arquivo FA HCR, ver anexo n°. 034.

> Quando [March] vinha para Teresópolis, era sempre acompanhado por amigos, ministros, cônsules, viajantes, cientistas, a quem convidava para, juntos, desfrutarem aquele rincão da serra. Assim a casa principal da fazenda se tornou pequena e o nosso anfitrião se viu forçado a construir pequenas casas, em Araras, que alugava para veraneio.[171]

Durante estas primeiras temporadas de veraneio, o principal instrumento para o exercício de música em ambiente doméstico era o violão: "Sr. Heath e Sr. Elster almoçaram conosco e ficaram até tarde. Sentamo-nos no jardim, ao luar, com o violão"[172]. A constante correspondência entre Cécile e seu marido, que ficava no Rio cuidando de seus negócios[173], atesta uma intensa atividade musical. Cécile encomendava cordas para o violão, partituras, um violino para Richard Heath, e escrevia frequentemente sobre a importância da música no seu cotidiano de veranista. Quando se reuniam alguns amigos o violão não podia faltar[174].

Uma vez terminada a temporada de veraneio, recomeçava a temporada dos bailes na capital do Império. Neste mesmo ano de 1843, Cécile descreveu em seu diário:

> A temporada de inverno começou, parece ser que muitos bailes vão acontecer, o dos Hamilton, pelo aniversário da Rainha da Inglaterra, foi muito brilhante, muitos uniformes, todos em pequena gala[175]. A casa estava iluminada por fora. Do lado do mar e do lado da Rua da Princeza estavam colocados os brasões com [as iniciais] V. R. no meio de uma coroa de folhas e lâmpadas coloridas. O baile do "chargé" americano não foi grande coisa, a música estava ruim, poucas senhoras e quase nenhum senhor que quisesse dançar. Diz-se que Hunter recebeu sua demissão na manhã daquele mesmo dia,

---

171 Artigo no Jornal do Comércio de 16 de abril de 1944, assinado por Virgílio Corrêa Filho.

172 FA HCR, D-CD, Serra, 12.02.1843. "*Herr Heath und Herr Elster aßen bei uns zu Mittag und blieben bis spät. Wir saßen draußen mit der guitarre im Mondschein*". TA.

173 O dia a dia do negócio de Heinrich Däniker dependia dos navios que chegavam e saíam. Quando os principais navios do mês partiam, Heinrich tinha também a possibilidade de subir a Serra. Estas subidas iam se intensificando com o passar dos anos, quando a qualidade dos caminhos foi melhorando e diminuindo o tempo necessário para a viagem. Nos últimos anos, Heinrich chegava a subir a Serra quase todos os fins de semana. Em 1848, a viagem já podia ser feita em 6 horas: "Saindo-se do Rio ao meio dia, estava-se muito comodamente em Petrópolis às 6 horas da tarde. A viagem por mar era feita em 2 ½ horas e do porto da Estrela à Colônia gastavam-se, em cerca de quatro léguas, 3 ½ horas, e menos". José Mattoso Maia Forte, *A Colonização de Petrópolis*, Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, s.e., s.d.

174 Ver cap. 4.4.3.

175 Deste cônsul da Inglaterra, Hamilton, o FA HCR possui um convite destinado à família Däniker para um baile, anexo n°. 035, assim como uma caderneta de danças, que, por estar guardada junto a ele, acreditamos ter sido utilizada no mesmo baile, anexo n°. 036. Através desta, sabemos exatamente que danças se executavam antes e depois do jantar, e exatamente com quem Cécile Däniker dançou naquela ocasião. Embora a caderneta de danças seja impressa em Paris (K.G.& Cie-Paris), é escrita em partes em alemão e em partes em francês. A ordem das danças é: 1- Polonaise Walzer, 2- Schottisch, 3- Française, 4- Walzer, [jantar], 5- Tischwalzer, 6- Lanciers, 7- Galopp, 8- Schottisch, 9- Française, 10- Mazurka, 11- Walzer, 12- Galopp, e uma folha em branco reservada para danças extras.

> se isto é verdade, o tempo nos dirá. O baile na casa do Sr. Braun foi o mais precioso no que diz respeito aos convidados e ao jantar, mas em um domingo, para insatisfação de todos os ingleses. Houve um batizado na casa, e o padre dançou como qualquer outro, e as flores que serviram para enfeitar a pia batismal, serviram depois para o *Cotillon*; isto se pode chamar de profanação.[176]

O grande evento do ano de 1844 seria a reabertura do teatro lírico. Este "foi o ano em que o Rio de Janeiro reintegrou-se na tradição do espetáculo lírico, da qual estava apartado havia doze anos[177]". Magaldi explica que devido à instabilidade política do período da regência, nem uma ópera sequer fora dada completa no Rio de Janeiro de 1831 a 1844, mas que com a estreia de *Norma* de Bellini o "frenesi operático" recomeçaria[178]. E os Däniker-Haller estavam lá, e confirmaram o enorme sucesso tido por Augusta Candiani:

> Assistimos a uma representação de *Norma* dada por uma companhia italiana que está fazendo furor aqui; ela ultrapassou nossas expectativas, a prima-dona [Augusta Candiani] tem realmente uma voz excepcional.[179]

Este seria o primeiro espetáculo lírico ouvido por Cécile no Rio de Janeiro. Desta nova companhia italiana recentemente chegada, também fazia parte aquele que seria seu futuro professor de canto, o barítono Francesco Massiani. Mas os Däniker-Haller não puderam assistir a muitos espetáculos nesta temporada, pois partiram em viagem para a Europa, em junho de 1844, para somente retornarem exatamente dois anos mais tarde.

---

176 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 14.06.1843. "*Die Wintersaison hat angefangen, es scheint, als werden viele Bälle stattfinden, der bei Hamiltons zur Feier des Geburtstages der Königin von England war sehr brillant, viele Uniformen, alles in kleiner Gala. Das Haus war von außen illuminirt, auf der Seite des Meeres und der Rua da Princeza prangte das Wappen mit dem V. R. mitten in einem Kranze von Laub und bunten Lampen. Der Ball bei dem amerikanischen Charge fiel nicht so gut aus, die Musik war schlecht, wenig Damen, und fast keine tanzlustigen Herren. Man sagt, Hunter habe am Morgen desselben Tages seine Demission bekommen, ob es wahr ist, wird die Folge zeigen. Der Ball bei Braun war der kostbarste, was Staat und Souper anbetrifft, aber an einem Sonntage, zum Aerger aller Engländer. Es war Taufe im Hause gewesen, der Pfarrer tanzte, wie irgend einer, und die Blumen, die den Taufstein geschmückt hatten, dienten nachher beim Cotillon; das könnte man Profanation nennen*". TA.

177 A. de Andrade, *Francisco Manuel...*, vol. 1, p. 196.

178 C. Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 41.

179 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 02.02.1844. "*Wir haben von der compagnia italiana, die jetzt Furore macht, die Norma geben sehen; sie hat unsere Erwartungen übertroffen, die Primadonna hat wirklich eine herrliche Stimme*". TA.

3.5 Um interlúdio na Europa

O objetivo principal desta viagem era deixar as três filhas mais velhas em Zurique, para que fossem educadas em uma escola suíça e aprendessem o alemão[180]. A família desembarcou em Antuérpia no final de agosto de 1844. Em viagem para a Suíça passariam por Bruxelas, Colônia, Estrasburgo, Baden Baden, Basileia, Grindelwald e Berna, para chegar ao seu destino, em janeiro de 1845. Esta viagem foi muito interessante culturalmente para a família e sempre que eles podiam, assistiam a espetáculos líricos, de teatro ou concertos. Sua estadia em Zurique coincidiu com a temporada de concertos da AMG onde puderam assistir aos concertos do maestro Blumenthal[181]. Em abril do mesmo ano, Heinrich Däniker, em viagem de negócios, assistiria a oito espetáculos em Paris, o que ilustra a sede de espetáculos líricos e teatrais que o casal tinha, depois de ter vivido oito anos no Rio de Janeiro, exatamente no decênio do séc. XIX, quando este tipo de espetáculos não aconteceu. Durante as semanas seguintes, o casal continuou separado, Heinrich prosseguia suas viagens de negócios e Cécile viajava com as crianças por diversas cidades suíças, visitando antigos amigos. Em uma viagem entre Liverpool e São Petersburgo, Heinrich passou por Zurique e chegou à cidade exatamente no dia de um concerto de Franz Liszt. Tal evento não podia passar sem ser mencionado em carta, de julho de 1845, para sua esposa:

> Parece que eu tinha mesmo que ouvir o concerto de Liszt, pois ele aconteceu no dia mesmo em que cheguei em Zurique, eu fui ¾ de hora antes de começar, às 6¼ h, no Casino, e a sala já estava completamente cheia, só no fosso da orquestra havia 150 pessoas, segundo o que me disse o Sr. Diretor Finsler, na sala havia cerca de 450. A entrada a 5 francos franceses. Admito que eu também achei sua interpretação extraordinária, a música consistia não só de artifícios, de passagens difíceis, que o músico tem que sobrepujar, além disso, ela era bonita e agradava aos ouvidos. O que eu mais apreciei foi a sua maneira de tocar *piano* [dinâmica]. Tanta perfeição eu nunca havia ouvido. Anexo o panfleto do anúncio.[182]

---

[180] As crianças dos Däniker-Haller falavam um pouco de Francês e Inglês, mas principalmente Português e, por mais estranho que possa parecer, não sabiam falar Alemão até esta data.

[181] Casimir von Blumenthal (1787-1849), compositor, violinista e maestro nascido em Bruxelas. Antes de ser contratado pela AMG de Zurique trabalhou como professor de música e como maestro em Viena, Praga, Brünn e Pressburg. ZB ZH, AMG: http://www.amg-zürich.ch/rubrik-dokumentationen/dirigenten/blumenthal.html, (05.12.2011).

[182] FA HCR, C 114, Zurique, 11.07.1845. O panfleto do anúncio do concerto mencionado por Heinrich Däniker já não se encontra no arquivo acompanhando a carta. "*Es scheint, ich habe durchaus das Concert von Liszt hören müßen, denn es fand am Abende des Tages meiner Ankunft in Zürich statt, ich ging ¾ Stunden vor Anfang, also um 6¼ Uhr, nach dem Casino hin, und fand den Saal schon gepfropft voll, allein auf dem Orchester sollen, wie Herr Bank Director Finsler mir sagte, wenigstens 150 Personen geseßen haben, im Saal wohl circa 450. Das Billet a 5 francs de France. Ich*

Franz Liszt tocou dois concertos em Zurique, nos dias 9 e 14 de julho de 1845, o primeiro na sala de concertos *Casino* e o segundo no teatro *Aktientheater*. O primeiro dos dois foi o concerto onde Däniker esteve presente. Enquanto Heinrich prosseguia em viagem de negócios para São Petersburgo, Cécile descansava com as crianças na ilha *Petersinsel* no lago de Biena[183]. Na capital russa, Heinrich escreveu em carta a sua esposa contando o interessante encontro com o barítono italiano Antonio Tamburini (1800-1876):

> A conversa à mesa foi variada e muito animada. Depois da refeição, alguns de nós tomamos café com as senhoras, a Baronesa, uma amiga dela, e uma princesa russa, enquanto os outros fumavam seus charutos na sala de bilhar. Depois, organizou-se na sala ao lado uma partida de Whist, da qual, como tu deves imaginar, eu não participei. Mal os jogadores sentaram-se à mesa, foram tomados como por um feitiço, a voz de Tamburini ressoou no salão, e seu filho de vinte anos acompanhou-o ao piano. O artista é muito obsequioso, ele cantou muito no decorrer do serão, que se desenrolou agradavelmente alternando música e conversação. Conversei várias vezes com o cantor, que me contou algo sobre sua vida particular, ele tem 43 anos, tem sete crianças, fala bem francês com acento italiano; ele já adquiriu uma bela fortuna, porém, há pouco tempo, perdeu 400.000 francos na bancarrota de uma casa italiana em Paris. Quando ele falou sobre a morte de Sra. Malibran, expressou-se assim: Eu estava na Inglaterra quando esta desgraça aconteceu. Por volta da meia noite, os convidados retiraram-se, e voltaram para a cidade. Tu deves te lembrar de que a voz de Tamburini é chamada de *barítono*.[184]

---

gestehe, daß auch ich sein Spiel außerordentlich fand, die Musik bestand nicht bloß aus Kunst, aus Schwierigkeiten, die der Musiker zu überwinden hat, sondern sie war schön und gefällig für's Ohr. Am meisten bewunderte ich sein Piano-Spiel. Das ich wohl noch nie in der Vollkommenheit gehört hatte. Inliegend der Anzeigezettel". TA.

[183] Esta ilha era famosa por nela terem veraneado J. J. Rousseau, W. von Goethe e a imperatriz Joséphine, entre outros. Sobre esta estadia na Petersinsel, Cécile anotou em seu diário: "Nós nos refrescamos no banho de lago, pescamos, lemos, desenhamos, passeamos, e até fazemos música, pois no salão de cima encontra-se um piano que, mesmo estando muito estragado, ainda dá alguns sons de si, com os quais as crianças dão voltas dançando". FA HCR, D-CD, Petersinsel, 22.07.1845: "*Wir erfrischen uns im Seebade, fischen, lesen, zeichnen, spazieren, musizieren sogar, denn oben im Saale steht ein Clavier, das, wie abgedroschen es auch sei, doch noch Töne von sich gibt, nach denen die Kinder im Tanze sich drehen*". TA.

[184] FA HCR, C 115, Hamburgo, 18.09.1845. Heinrich Däniker explica a sua esposa o termo *barítono*, porque esta era uma denominação moderna para um tipo de voz que até então era chamada *basso cantante*. Como vimos anteriormente, Heinrich Däniker sabia que Tamburini se encontrava em Londres na época da morte de Malibran, pois Heinrich e Cécile também estavam na Inglaterra e tinham assistido a um espetáculo lírico com a participação de Tamburini. "*Das Tischgespräch war manigfaltig und sehr belebt. Nach Tische nahmen einige von uns Caffee mit den Damen, der Baronin, einer Freundin von ihr, und einer Rußischen Fürstin, während die Anderen im Billard-Zimmer ihre Cigarre rauchten. Später arrangirte sich in einem Nebenzimmer eine Parthie Whist, zu der ich, wie Du wohl vermuthen kannst, nicht gehörte. Kaum hatten sich die Spielenden an den Tisch gesetzt, so wurden sie wie von einem Zauberschlag gerührt, Tamburini's Stimme ertönte im Saale, und der zwanzigjährige Sohn begleitete ihn auf dem Fortepiano. Der Künstler war sehr gefällig, er sang viel im Laufe des Abends, der abwechselnd bei Musik und Conversation angenehm verstrich. Mehrmals unterhielt ich mich mit dem Sänger, der mir einiges aus seinem Privatleben erzählte; er ist 43 Jahre alt, hat sieben Kinder, spricht gut Französisch, aber mit einem italienischen Accent; er hat sich schon*

Como não podia ser de outra maneira, Heinrich, um homem de negócios, dá nesta descrição mais atenção à vida de Tamburini fora do palco, mostrando claras afinidades com as questões pecuniárias, deixando transparecer somente em um pequeno comentário que o barítono realmente cantava muito bem, quando afirma que os homens que estavam jogando na sala ao lado "foram tomados por um feitiço" quando ouviram a voz do cantor.

Em Zurique, Cécile Däniker tomou algumas lições de canto e de piano com seu cunhado, Adolf Methfessel, o que satisfazia seu marido, conforme vemos em carta escrita em São Petersburgo: "Fiquei feliz em saber que Methfessel está te dando algumas lições de canto e de tocar [piano]. O fato de ele não aceitar dinheiro pode-se remediar de outra maneira"[185]. Os irmãos músicos Methfessel, Adolf (1807-1878) e Ernst (1811-1886), eram visitas bem vindas na casa dos Däniker. Adolf era casado com a irmã de Cécile, Lina, e influenciou muito a vida musical de Berna, cidade onde se estabeleceu como violoncelista e maestro coral[186]. Alguns anos mais tarde, reencontraremos estes dois irmãos compartilhando, com os Däniker-Haller, dos momentos musicais mais excitantes de suas vidas.

Tendo Heinrich retornado de São Petersburgo, a família toda se reuniu e partiu em viagem de recreação para a Itália[187]. Esta viagem foi pontuada por exercícios de música em ambiente doméstico na casa de famílias amigas. De entre os diversos espetáculos líricos por eles assistidos, foram registrados nos seus diários:

---

ein schöners Vermögen erworben, allein vor Kurzem 400.000 Franken in dem Banquerotte eines Italienischen Hauses in Paris sitzen laßen. Als er von dem Tode der Mme. Malibran sprach, drückte er sich aus: Je fus en Angleterre, quand ce malheur arriva. Gegen Mitternacht brachen die Gäste auf, und fuhren nach der Stadt. Diesen Abend hätte ich gewünscht Dich bei mir zu haben, es war intereßant und genußreich. Du erinnerst Dich vielleicht, daß man Tamburini's Stimme Bariton nennt". TA.

185 FA HCR, C 116, São Petersburgo, 23.08.1845. "*Es war mir lieb zu vernehmen, daß Methfessel Dir einigen Unterricht im spielen und Singen ertheilt. Daß er keine Marken annimmt, hat nichts zu sagen, dies läßt sich leicht auf andere Art ausgleichen*". TA.

186 Quando da fundação do Conservatório de Berna em 1857, Adolf Methfessel foi contratado como professor de violoncelo, mas teve que esperar 12 anos até que aparessessem os dois primeiros interessados em aprender este instrumento. O filho deste, Gustav Methfessel (1839-1910) viria a ser um renomado fabricante de violinos, tendo sido sua formação nesta profissão organizada e financiada pelo tio, Heinrich Däniker. Um sobrinho de Gustav Methfessel que recebeu o nome de seu tio-avô, Heinrich Däniker (1897- ?) seria também fabricante de violinos tendo herdado o ateliê de seu tio.

187 A viagem na Itália passaria pelas seguintes cidades: Milão, Bérgamo, Bréscia, Verona, Veneza, Trieste, Ancona, Loreto, Roma, Nápoles, Pompeia, Palermo, Messina, Livorno, Pisa, Florença e Gênova.

I due Foscari de Verdi no teatro Scala de Milão[188],
Elena di Feltre de Mercadante no teatro Apollo de Veneza,
Don Procopio de Carlo Cambiaggio e
Il finto Stanislao de Verdi no teatro San Benedetto de Veneza[189],
Nabucodonosor de Verdi em Trieste[190],
Alzira de Verdi no teatro Argentina em Roma[191],
La Sonnambula de Bellini no teatro San Carlo de Nápoles[192],
Medea de Pacini no teatro Carolino de Palermo[193].

Uma vez de volta a Zurique, como ainda faltavam quatro meses para o retorno ao Brasil, e Cécile Däniker não podia ficar tanto tempo sem um piano, um instrumento é alugado[194]. A família começou com as despedidas dos amigos e Heinrich não esqueceu seus colegas da AMG de Zurique[195]. Dez dias antes de sair definitivamente de Zurique, ele pagou a quantia de 206 florins à fábrica de pianos *Hüni & Hübert* de Zurique, correspondente a um piano de cauda por ele encomendado para sua residência no Rio de Janeiro[196]. Esta seria a primeira transação comercial com esta loja de música e fábrica de pianos que exportou diversos instrumentos para o Brasil, através da empresa comercial de Däniker[197].

---

188 FA HCR, D-CD, Milão, 15.10.1845.
189 Esta ópera de Verdi também é conhecida com o título *Un giorno di regno*. FA HCR, D-CD, Veneza, 25.10.1845.
190 Com Sophie Löwe (1815-1866) no papel de Abigail. FA HCR, D-CD, Trieste, 02.11.1845.
191 No mesmo espetáculo foi dado um balé intitulado *Le illusioni di un pittore* com a famosa bailarina Fanny Elßner (1810-1884) no papel principal. FA HCR, D-CD, Roma, 17.11.1845.
192 Com a soprano Eugenia Tadolini (1809-1851). FA HCR, D-CD, Nápoles, 25.11.1845.
193 FA HCR, D-CD, Palermo, 29.11.1845 e 30.11.1845 e D-HD, Palermo, 29.11.1845.
194 "Hoje Cécile recebeu um bonito piano de Sr. Sprüngli por um aluguel de 3,20 florins por mês". FA HCR, D-HD, Zurique, 05.01.1846. "*Heute bekam Cécile ein schönes Clavier von Herrn Sprüngli, zu Miethe von f3"20 monatlich*". TA.
195 "Visitamos pela última vez a Sala de Música. Almocei no *Schwert* com os membros da Sociedade Musical. Sr. Coronel Bürkli, Sr. Dir[etor]. Finsler, Sr. Wiß-Wiß, Sr. Reutlinger, maestro Blumenthal, Ott-Imhof, Coronel Muralt, Fritz Füßli, Tobler, 2 filhos Bürkli. Verteu-se vinhos estrangeiros". FA HCR, D-HD, Zurique, 02.01.1846. "*Besahen und kamen zuletzt auf den Musiksaal. Speiste im Schwert zu Mittag mit den Mitgliedern der Musikgesellschaft. Herr Oberst Bürkli, Herr Bank Dir. Finsler, Herr Wiß-Wiß, Herr Reutlinger, Director Blumenthal, Ott-Imhof, Oberst Muralt, Fritz Füßli, Tobler, 2 Söhnen Bürkli. Es floßen fremde Weine*. TA.
196 FA HCR, D-HD, Zurique, 17.04.1846.
197 A fábrica de pianos *Hüni & Hübert* foi fundada em 1827, por Heinrich Hüni (1798-1866) e Niklaus Hübert (1810-1890), inicialmente na cidade de Horgen, à beira do lago de Zurique, para mais tarde passar sua sede para Zurique. Um incêndio, em 1884, destruiu completamente a fábrica e a firma deixou de existir em 1886. Os pianos da marca *Hüni & Hübert* alcançaram certa notoriedade no contexto europeu. No folhetim do jornal *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Augsburgo (n°. 7, fevereiro de 1845, p. 110) o pianista Wilhelm Krüger (1820-1883) elogiou os instrumentos por eles fabricados. Os pianos *Hüni & Hübert* foram premiados na primeira Exposição Industrial de Londres, em 1851, e ganharam a medalha de prata na Exposição Industrial de Paris, em 1878. Martha Novak Clinkscale, *Makers of the Piano, 1700-1820*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 15 e ss. Esta marca de pianos teve uma existência efêmera no mercado brasileiro e não conhecemos nenhum exemplo de um instrumento desta manufatura que se tenha guardado até nossos dias no Brasil. Em 1851, Heinrich anotou em seu diário a 18 de dezembro: "Os 5 pianos de

Um retrato das quatro filhas do casal foi encomendado ao pintor soletense Johann Friedrich Dietler[198] para ser levado ao Rio de Janeiro como lembrança das três filhas que ficariam em Zurique[199]. Este quadro que leva o título "As irmãs Däniker" encontra-se ainda hoje em propriedade da família[200]. No dia 26 de abril de 1846, depois de "constrangedoras cenas de despedida[201]", Heinrich e Cécile Däniker-Haller partiram acompanhados da filha menor, Mathilde, e da irmã de Cécile, Henriette Haller. As três filhas maiores ficavam hospedadas na casa, e sob a responsabilidade, de um pastor, chamado Wolf[202]. O registro no serviço cantonal de polícia para esta viagem é conservado no arquivo cantonal de Zurique[203], e nele encontra-se igualmente indicada a rota a ser feita: *par la France, la Pruße, l'Allemagne, la Belgique, les Pays Bas, l'Anglaterre à Rio de Janeiro*. Depois de uma curta estada em Londres, onde os Däniker-Haller assistiram no teatro italiano *La gazza ladra* de Rossini e *Linda di*

Hüni foram vendidos". FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 18.12.1851. "*Hüni's 5 Pianos sold*". TA. Da firma Hüni & Hübert de Zurique, Heinrich Däniker também importava partituras. FA HCR, C 188, Rio de Janeiro, 13.03.1848.

198 Johann Friedrich Dietler (1804-1874), pintor suíço originário da cidade de Soleta. Estudou em Paris de 1822 a 1833, no atelier de Antoine-Jean Gros e em 1834-35, no atelier de Léopold Robert, em Veneza. Foi o mais importante retratista suíço de sua geração, realizando mais de 5.000 retratos, entre eles o do escritor suíço Jeremias Gotthelf. HLS, vol. 3, p. 726.

199 O quadro só chegaria ao Rio de Janeiro em 1847: "Ficamos sabendo que a pintura de vocês já foi embarcada, e que ela se encontra em plena viagem, ela deverá chegar no decorrer deste mês, eu sempre imaginei recebê-la para o Natal, este seria, claro, meu presente preferido. O seu lugarzinho já está escolhido, de tal maneira que eu possa vê-lo quando estiver no sofá, ou sentada ao piano. Do sofá eu o verei na parede em frente, do piano o verei através do grande espelho pendurado na parede oposta". FA HCR, C 150, Rio de Janeiro, 11.12.1846. "*Wir haben erfahren, daß Euer Bild verschifft, und gegenwärtig auf der Reise sich befindet, es kann im Laufe dieses Monats ankommen, ich habe mir immer gedacht, ich werde es zu Weihnachten erhalten, das wäre mir freilich das liebste Weihnachtsgeschenk. Das Plätzchen habe ich mir schon ausgesucht, und so gewählt, daß ich sehen könne, wenn ich auf dem Sopha, oder hinter dem Klavier sitze. Vom Sopha sehe ich es an der gegenüberstehenden Wand, vom Klavier sehe Ich es in den großen gegenüberhängenden Spiegel*". TA. "Apesar de aqui [Ilha do Governador] ser muito bonito, me alegro cada vez ao voltar para casa, pois lá esperam por mim todo tipo de atividade de dona de casa, e também lá estão, ao meu redor, todos os objetos dos quais eu gosto, vivos e sem vida. Lá encontro também o amado retrato de [minhas] crianças, e meu belo piano de cauda, que se encontra bem embaixo dele, estes são meus objetos sem vida preferidos, depois vem o jardim, que atualmente encontra-se lindamene florido". FA HCR, C 161, Ilha do Governador, 28.07.1847. "*So schön es hier ist, so freue ich mich jedes Mal doch, wieder nach Haus zu gehen, es wartet dort doch immer allerlei Geschäft auf mich als Hausfrau, und dann habe ich dort alle Gegenstände die mir lieb sind, belebte wie leblose, um mich herum. Dort finde ich auch mein liebes Kinderportrait wieder, und meinen schönen Flügel, der dicht darunter steht, das sind meine liebsten leblosen Gegenstände, dann kömmt der Garten, der jetzt in schönster Blüthe steht*". TA.

200 Anexo n°. 037.

201 FA HCR, D-CD, a bordo, 03.06.1846. "*peinlichen Abschiedsscenen*". TA.

202 Pouco antes de partir, Cécile doou para o Museu de História Natural de Berna uma coleção de 112 minerais por ela trazidos do Brasil. FA HCR, D-CD, prefácio, p. XIV. Informação obtida do diário do primo de Cécile Däniker, Ludwig Lauterburg (1817-1864), datada de 06.03.1846. O protocolo do Museu, datado de 8 de setembro de 1848 documenta esta doação e os minerais doados por Cécile Däniker-Haller encontram-se até hoje expostos na coleção do museu: informação dada por Dr. Beda Hoffmann, Museu de História Natural de Berna.

203 Anexo n°. 038.

Chamounix de Donizetti[204], a família embarcou em Liverpool, em direção ao Brasil. Durante a viagem marítima Cécile e sua irmã Henriette cantavam, acompanhando-se com o violão[205].

3.6 O retorno ao Brasil

Em julho de 1846, os Däniker-Haller desembarcam novamente no Rio de Janeiro, desta vez para uma estadia que duraria até 1852. Durante a sua ausência, o imperador se casara aos 18 anos com a princesa Teresa Cristina de Bourbon-Duas Sicílias (1822-1889), irmã do rei Fernando II de Nápoles, chegada ao Rio de Janeiro a 3 de setembro de 1843. Em 1846, recém regressada da Europa, Cécile anotou em seu diário o nascimento da princesa Isabel:[206]

> Logo ressoaram os sinos de todas as torres da cidade, canhões detonaram, fogueiras de alegria queimavam por todas as partes, bandas musicais passavam pelas ruas, e os negros e os meninos de rua gritavam "viva" - uma nova princesa havia nascido para este país.[207]

A Sociedade *Germania*, fundada em 1821, festejava neste ano de 1846 os seus 25 anos de existência, e uma festa foi organizada na ilha de Paquetá, da qual Cécile Däniker participou e deixou um relato. Tratava-se de um evento idêntico às *Musikfeste* que vinham acontecendo nos países germânicos, por inspiração inglesa, e que tinha aqui sua mais distante radiação trazida pelos imigrantes germânicos:

> O céu parecia não estar favorável ao projeto de uma sociedade alemã. 13 jovens senhores comprometeram-se em organizar uma festa para as senhoras alemãs, para a qual grandes preparativos foram feitos. Os senhores Millberg e Moers atuavam como diretores. Um vapor foi alugado e, apesar das ameaças de tempestade, no horário da partida encontravam-se lá mais de cem pessoas. Uma banda de música tinha que emprestar seu talento e durante a viagem [para a ilha de Paquetá]. Foram servidos sorvete e champanhe. Ao chegar lá fomos recebidas com foguetes de alegria, toda a

---

204 FA HCR, D-HD, Londres, 07.05.1846.
205 FA HCR, D-CD, a bordo, 05.06.1846.
206 Dona Isabel Cristina Leopoldina Augusta Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga de Bragança e Bourbon, (1846-1921), foi proclamada herdeira do trono a 10 de agosto de 1850, passando a ser designada princesa imperial.
207 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 29.07.1846. "*Bald darauf ertönte Glockengeläut aus allen Thürmen der Stadt, Kanonen donnerten, Freudensfeuer sprangen von allen Seiten in die Höhe, Musikbanden zogen durch die Straßen, und die nachlaufenden Neger und Gassenjungen schrien Viva - es war dem Lande eine Prinzessin geboren*". TA.

> sociedade passeou pela ilha até que fomos chamados à mesa. As longas mesas estavam decoradas com muito gosto, e delicadezas de todas as regiões e elementos, assim como frutas da temporada, pareciam uma pintura por entre as flores. Depois de se fazerem todos os brindes, durante os quais a música executou muito bem a sua arte, houve discursos e agradecimentos e ao cair da noite queimou-se novamente fogos de artifício. Depois se dançou durante muitas horas, em parte dentro de uma casa, em parte ao ar livre e os diretores quase se esqueceram do retorno. Às 8 horas embarcamos, mas só pudemos partir às 10. Logo começou uma tempestade e chovia muito. Nós estávamos bem protegidas, mas os movimentos do barco eram desagradáveis e toda a viagem de retorno aconteceu não completamente sem perigos. Os senhores tentavam nos animar cantando canções alegres nas quais nosso pastor também participava animadamente[208]. Também Srta. Löwe e outras mulheres fizeram-se ouvir. Depois da uma hora conseguimos chegar e a chuva parou, assim que chegamos à casa, secas, mas muito cansadas.[209]

Neste mesmo ano, parece ter havido uma desavença conjugal na casa dos Däniker-Haller, embora em julho ainda não houvesse sinal disso, como comprova o clima descontraído desta entrada de diário:

> No serão havia em nossa casa muita gente, fez-se música e dançou-se. O talento musical do negociante alemão Kalkmann e de suas duas filhas nos proporcionou a todos muita satisfação. Adoráveis foram as atuações teatrais de Sr. Prado, que imitou Candiani e outros cantores de ópera do teatro daqui, depois imitou até Grisi e Lablache para o

---

[208] É interessante o fato de Cécile ressaltar que o pastor participou animadamente dos cantos alegres, talvez ela o tenha feito justamente por isto não ser normal, pois o pastor Friedrich Avé-Lallemant era conhecido por ser muito conservador: "A comunidade [alemã do Rio de Janeiro] mostrou-se insatisfeita com a nomeação do Pr. Friedrich Avé-Lallemant, cujo caráter lhes era muito fervoroso e avesso a assuntos mundanos". Sylvia Ewel Lenz, "*A sociabilidade alemã no Rio de Janeiro (1821-1863): a Germania, a Igreja Evangélica e a sociedade beneficente"*, in *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, n°. 39, Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag, 2002, p. 113.

[209] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 09.10.1846. "*Der Himmel schien dem großen Projekt einer deutschen Gesellschaft nicht günstig zu sein. 13 junge Herren hatten es übernommen, den deutschen Damen ein Fest zu bereiten, wozu große Vorbereitungen gemacht wurden. Die Herren Millberg und Moers handelten als Directoren. Das Dampfboot wurde gemietet, und ungeachtet des drohenden Himmels fanden sich zur Zeit der Abreise über hundert Gebetene an Bord. Eine Musikbande mußte ihr Talent leihen, während Eis und Champagner, kurz- und langweiliges Gespräch die Zeit der Fahrt nach der Insel Paquetá verkürzen sollten. Dort angekommen, wurden wir unter dem Knallen von Freudenraketen empfangen, die ganze Gesellschaft spazierte auf der Insel herum, bis zu Tische gebeten wurde. Mit Geschmack und richtigem Takte waren die splendiden langen Tafeln geschmückt, Delikatessen jeder Zone und jedes Elementes, sowie Früchte jeder Jahreszeit nahmen sich zwischen Blumenvasen sehr malerisch aus. Nachdem die Gesundheiten getrunken waren, in welche die Tafelmusik kunstgerecht einfiel, Reden gehalten und Dank und Antwort gesagt waren, wurde bei anbrechender Nacht wieder allerlei Feuerwerk losgebrannt. Nun tanzte man mehrere Stunden theils in einem Hause, theils unter freiem Himmel, und die Directoren schienen die Rückfahrt ganz vergessen zu haben. Um 8 Uhr begab man sich an Bord, doch konnten wir erst gegen 10 losfahren. Bald brach ein starkes Gewitter los, der Regen fiel in Strömen, wir waren vor diesem gut geschützt, doch wurde die Bewunderung unangenehm, und die lange Rückfahrt war nicht ohne Gefahr. Die Herren suchten uns die Zeit zu verkürzen und Heiterkeit zu verbreiten, indem sie Gesänge munterer Art anstimmten, wobei unser Prediger sehr thätign Anteil nahm. Auch Fräulein Löwe und andere Frauenzimmer ließen sich hören. Nach 1 Uhr Nachts konnten wir endlich landen, eben hörte der Regen auf, und wir kamen ziemlich trocken, aber sehr ermüdet zu Hause an*". TA.

grande divertimento de nossa roda.[210]

Já, em dezembro, o tom era outro. Cécile encontrava-se na Serra e não pretendia voltar para o Rio de Janeiro. O motivo do desentendimento, nunca saberemos, pois as cartas de Cécile deste período não foram guardadas. Heinrich escreveu para sua esposa: "Esta semana peguei o violino várias vezes, e pratiquei, para que pelo menos em um ponto tu estejas satisfeita comigo, quanto retornares"[211]. Heinrich pretendia reconquistar a amizade da mulher através do exercício de música em ambiente doméstico. O aspecto interessante nesta questão da vida privada do casal é o fato da música estar presente mesmo nas cartas escritas neste período. Alguns dias mais tarde parecia ter-se dado um passo adiante na direção de uma reconciliação, embora o machismo de Heinrich Däniker continuasse visível:

> Sábado houve grande baile na casa do Coronel Pecia, no Catete, a casa nova, perto do Campo do Machado, que esteve vazia durante muito tempo. Parece ser que uma grande massa de pessoas esteve presente, aproximadamente 500 pessoas, e um acotovelamento ainda maior que aquela vez na casa dos Pinheiro. [...] Ontem tomei o pequeno almoço com Lefebvre, almocei com Sra. de Soter, onde se encontrava também Sr. Walsh, no serão tivemos música no nosso quarto de dormir, (que é meu salão, desde que tu partiste) com violoncelo e violino. Assim, passo meu tempo durante tua ausência, mas eu ainda vou preferir quando tu estiveres de volta, contanto que tu não pretendas que tudo tenha que se modelar conforme a tua cabecinha.[212]

E novamente a música parecia atuar um papel importante na reconciliação do casal, quando em carta escrita por Heinrich para sua esposa na Serra ele listava o que ela deveria deixar lá e o que deveria trazer de volta ao Rio de Janeiro:

> Sobretudo, não deixes o violão lá, talvez tu vás à ilha [do Governador], e lá tu não

---

210 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 31.07.1846. "*Am Abend war bei uns zahlreiche Gesellschaft, es wurde musizirt und getanzt. Das musikalische Talent des deutschen Kaufmanns Kalkmann und seiner beiden Töchter gewährte uns allen vielen Genuß. Possierlich waren die theatralischen Darstellungen des Herrn Prado, er ahmte Candiani und die anderen Opernsänger des hiesigen Theaters nach, und nachher sogar Grisi und Lablache zu der großen Belustigung der Gesellschaft*". TA.

211 FA HCR, C 148, Rio de Janeiro, 05.12.1846. "*Ich habe diese Woche die Geige mehrere Male vorgenommen, und studiert, damit Du wenigstens in einem Punkte mit mir zufrieden seyn könnest, wenn Du wieder kommst*". TA.

212 FA HCR, C 149, Rio de Janeiro, 07.12.1846. "*Sonnabend war großer Ball bei Oberst Pecia, in der Cattete, dem neuen Hause nahe am Campo do Machado, das sehr lange leer gestanden hat, es soll eine Maße Menschen versammelt gewesen seyn, etwa 500 Personen, und das Gedränge noch enger als einst bei Pinheiro. […] Gestern frühstückte ich bei Lefebvre, speiste bei Mrs. de Soter, wo auch Mr. Walsh zugegen war, Abends hatte ich in unserm Schlafzimmer (seit Du fort bist mein Salon) Musik von Violoncello und Violine. So vertreibe ich mir die Zeit in Deiner Abwesenheit, aber lieber wird es mir doch seyn, wenn Du wieder hier seyn wirst, vorausgesetzt Du habest Dir nicht vorgenommen, daß alles, alles nach Deinem Köpfchen sich gestalten müße*". TA.

> podes ficar sem ele. Adeus, minha amada criança, qual será o meu papel aqui quando tu voltares, só o céu sabe. Tenho que comprar logo um novo piano, senão tu terás mais uma desculpa para sair sempre de meu caminho.[213]

Alguns anos depois, decididamente tudo estava resolvido da melhor maneira possível e o tom da carta de Cécile parecia o de uma recém-apaixonada, e como sempre nesta família, a música e o seu exercício misturava-se em todos os momentos da vida cotidiana e era companheira de todos os estados de espírito:

> Tive saudades de ti hoje, e de tarde, enquanto ensaiava um septeto de Hummel, com a Doutora, exatamente no horário em que tu costumas aparecer, meu coração batia forte, e frequentemente meus olhos se desviavam da partitura para a porta – mas em vão.[214]

Em maio de 1847, chegou o novo piano de Cécile: "Meu novo piano de cauda [da marca] Hüni, que havia chegado de Hâvre há 8 dias, com o [navio] Rose, foi colocado na sala com grande esforço e cansaço"[215]. Em junho do mesmo ano a notícia da morte do príncipe herdeiro abala a cidade e, no mesmo mês[216], a tragédia acontecida na companhia lírica francesa seria motivo de comentários na cidade do Rio de Janeiro, durante muito tempo. Ayres de Andrade salienta que a companhia "ficara seriamente abalada ao perder um de seus esteios, a cantora Isabelle Mège, cuja morte trágica, logo após ter sido no Brasil a primeira Leonor, da *Favorita*, de Donizzetti, consternou profundamente a cidade"[217]. Cécile Däniker, em seu diário, lembrava-se dos detalhes do evento: "A primeira notícia que tive foi do assassinato da bela loira Mige [sic], a cantora francesa, cujo marido atravessou-lhe duas balas na cabeça quando ela estava em frente ao espelho vestindo o chapéu. Ele entregou-se imediatamente à polícia"[218]. Adèle Toussaint-Samson, em suas memórias publicadas em Paris, em 1883, relatou suas

---

213 FA HCR, C 145, 18.11.1846. "*Besonders laß die Guitarre nicht dort, Du gehst vielleicht auf die Insel, und dort ist sie Dir unentbehrlich. Adieu, mein liebes, gutes Kind, was soll ich für eine Rolle spielen, wenn Du hier seyn wirst, das weiß der Himmel. Ein Piano muß ich schnell wieder zuthun, sonst hast Du einen Vorwand mehr immer über den Weg zu laufen*". TA.

214 FA HCR, C 316, Constância, 30.05.1850. "*Ich sah mich auch heute nach Dir aus, und als ich mit der Doktorin diesen Nachmittag ein Septett von Hummel einübte, gerade zu der Zeit, wo Du deine Erscheinung zu machen pflegst, pochte mir doch das Herz, und oft schielten meine Augen über die Noten weg nach der Thüre – doch umsonst*". TA.

215 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 09.05.1847. "*Sonntag. Mein neuer Flügel von Hüni, vor 8 Tagen mit der Rose von Hâvre angekommen, wurde mit großer Mühe u. Anstrengung im Saale aufgestellt*". TA.

216 Ver transcrição integral do relato do enterro do príncipe D. Affonso no diário de Cécile Däniker, com detalhes sobre a música executada, no anexo n°. 039.

217 A. de Andrade, *Francisco Manuel...*, vol. 2, p. 14.

218 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 19.06.1847. "*Die erste Nachricht, die ich hörte, war die Ermordung der schönen blonden Mige, der Fr. Sängerin, welche ihr Mann mit zwei Kugeln durchbohrte, während sie, ihren Hut aufzusetzen, vor dem Spiegel stand. Er überlieferte sich sogleich der Polizei*". TA.

observações anotadas nos anos que viveu no Rio na década de 1850, e lembrava-se do evento gerado por excesso de ciúmes: "Depois de ter passado por um julgamento e ter sido absolvido pela lei, Mège continuava, porém, a tocar toda noite quadrilhas e polcas para a juventude brasileira dançar"[219]. Heinrich Däniker confirmou em uma carta de 1849, que efetivamente dois anos depois do assassinato de sua esposa, Mège tocava música de dança nos bailes cariocas:

> No serão de sexta-feira, o Sr. Leay deu um baile brilhante, no qual tomaram parte perto de cem pessoas. O quarto de visitas e o de dormir estavam sem móveis, no primeiro havia cadeiras em toda a volta, assim, que sobrava espaço para vinte pares dançarem; no quarto de dormir jogou-se [cartas] em três mesas, no meio havia um "sofá à turca". Na sala de chá, entre a sala de visitas e a de dormir tocava a música costumeira com *Milliet, Cavallier* e *Mège*.[220]

Em 1848, Cécile teve uma série de lições de canto com o barítono Francesco Massiani (182?-188?)[221] que durariam todo o ano[222]. Leo Théremin[223], cônsul da Prússia, a partir de 1844, foi quem introduziu Massiani no salão da família Däniker[224]. A partir da retomada da atividade lírica na capital brasileira, Francesco Massiani apareceu ao lado de Augusta Candiani na criação de *Norma*, um espetáculo que impressionou muito o casal suíço, em 1844. Em setembro de 1848, Massiani trouxe à casa dos Däniker os ingressos para o espetáculo em seu benefício[225], que aconteceu no dia 27, quando foi dada a ópera *I Lombardi* de Giuseppe Verdi. Cécile anotou: "Copiei partituras, depois encomendei uma cadeirinha e fui com Mathilde a Botafogo e São Clemente fazer visitas. No benefício de Massiani foi dado *I Lombardi* de Verdi. A

---

219 Maria Lucia Machado, *Adèle Toussaint-Samson – Uma parisiense no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Capivara, 2003, p. 107.

220 FA HCR, C 212, Rio de Janeiro, 11.02.1849. "*Am Freitag Abend gab Herr Leay einen brillanten Ball, an dem wohl nahe hundert Personen Theil nahmen. Besuch- und Schlafzimmer waren ganz ausgeräumt, in ersten waren rundum nichts als Stühle, so daß Raum war für zwanzig tanzende Paare; im Schlafzimmer wurde an drei Tischen gespielt, in der Mitte war ein Sopha à la Turquoise. Im Theezimmer, zwischen Besuch- und Schlafzimmer, spielte die gewöhnliche Musik, Milliet, Cavallier und Mège*". TA.

221 No Almanaque Laemmert do ano de 1848, Massiani vem citado como "Francisco Massiani", residente na Praça da Constituição, 62 e como sendo um dos dois barítonos do Theatro São Pedro de Alcântara ao lado de Filippe Tati.

222 Durante sua estadia no Brasil Cécile tomou também lições de desenho e pintura com Galot. Este professor é citado no Almanaque Laemmert deste ano de 1849 como: *Affonso Galot, r. d'El-Rey, 34, Nictheroy*. Depois do retorno definitivo para a Suíça, Cécile tomará também lições de violão, das quais trataremos no cap. 4.

223 Leo Théremin era também presidente da Sociedade Alemã de Beneficiência e segundo o Almanaque Laemmert de 1849, era *Cavalleiro da Águia Vermelha da Prússia, residente na R. do Sabão, 39*. Era filho de Wilhelm Théremin, ex-cônsul da Prússia no Rio de Janeiro, e membro fundador da Sociedade Alemã de Beneficiência e da Sociedade Germania.

224 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 03.09.1847.

225 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 18.09.1848.

dançarina Trattoni executou um balé. Mathilde teve o direito de ir conosco pela primeira vez"[226]. Em carta de 8 de outubro de 1848, Cécile contou à suas três filhas que haviam ficado em Zurique que a irmã mais nova, com 6 anos de idade, pôde ir pela primeira vez ao teatro[227]:

> Mathilde contou-lhes as suas diversas, agradáveis novidades. Ela foi pela primeira vez ao teatro. Ela quase não podia se conter já vários dias antes, e para não ficar com sono no serão do espetáculo, ela fez tudo o que pôde para dormir na manhã, depois da lição, o que, porém, não conseguiu, por causa de seu espírito irrequieto. Ela dormiu mesmo, porém durante o balé cômico, e só acordou quando, ao chegar a casa, foi carregada da carruagem. Desde este dia brinca-se de teatro entre as crianças vizinhas, eles se fantasiam, e o pequeno Eugênio distribui os papéis, podendo ser Barba Azul, Chapeuzinho Vermelho, Henrique VIII da Inglaterra, porém as crianças, enfeitadas com fitas e penas coloridas, parecem mais caciques do que as pessoas civilizadas que eles querem representar.[228]

Em novembro do ano seguinte, teve lugar o segundo espetáculo em benefício de Massiani com a ópera *Il Templario* de Nicolai, novamente com a presença no teatro do casal Däniker-Haller. Massiani, sobre quem conhecemos muito pouca informação biográfica, depois de sua fuga do Brasil por causa do surto de febre amarela em 1850[229], cantou na primeira execução no *Teatro Comunale di Bologna*, da ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, em 26 de dezembro de 1852.

Em 1848, ouvimos pela primeira vez um presságio da grande epidemia de febre amarela que seria a razão do retorno definitivo da família Däniker-Haller para a

---

[226] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 27.09.1848. "*Schrieb Noten ab, nahm eine chaise und fuhr mit M. Botafogo und S. Clemente, Besuche zu machen, gingen nach dem Theater, man gab als Massiani's Benefice die Lombardi von Verdi. Die Tänzerin Trattoni gab ein Ballet. Mathilde durfte zum ersten Male mitgehen*". TA.

[227] Além da companhia lírica italiana no Teatro São Pedro de Alcântara, uma companhia lírica francesa atuava neste ano de 1848, por iniciativa de João Caetano, primeiramente no Teatro São Francisco e depois no Teatro São Januário. A. de Andrade, *Francisco Manuel...*, vol. 1, p. 16.

[228] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 08.10.1848."*Mathilde hat Euch erzählt, wie sie in der letzten Zeit auch allerlei Erfreuliches gehabt hat. Sie ging zum ersten Male in das Theater, sie mußte sich schon mehrere Tage vorher vor Freude nicht zu faßen, und um an dem Abende der Vorstellung nicht schläfrig zu werden, gab sie sich alle erdenkliche Mühe, am Morgen nach dem Unterrichte zu schlafen, was der ungeduldigen Seele aber durchaus nicht gelingen wollte. Sie schlief auch richtig, während das lustigste Ballet getanzt wurde, glücklich ein, und erwachte nicht mehr, bis man sie, zu Hause angekommen, aus dem Wagen hob. Seither wird nun unter den Nachbarkindern immer „Theater" gespielt, sie verkleiden sich, und der kleine Eugenio vertheilt die Rollen, bald ist es Blaubart, dann Rothkäpchen, dann Heinrich der 8th von England, aber die, bunt mit Bänder und Federn gezierten Kinder sehen mehr einen Indianer-Fürsten ähnlich, als den civilisierten Personen, welche sie dastellen wollen*". TA.

[229] FA HCR, C 284, Rio de Janeiro, 18.04.1850

Suíça[230]: "No dia 3 de fevereiro atacou-me a febre que está reinando, passei seis dias na cama. O povo a chama de 'Febre Polka' e dizem que é um pré-estádio da febre amarela"[231]. Embora a medicina da época ainda não conhecesse um remédio para o mal, rapidamente percebeu-se que a febre amarela se restringia à região costeira e que não havia casos na Serra, embora não se compreendesse o porquê deste fenômeno[232]. Novamente em Constância, Cécile, para fugir do calor e talvez também da febre amarela, voltou a descrever a ocupação do tempo durante o veraneio:

> Durante a visita das quatro damas do Hutton Hall tudo foi muito divertido, cavalgar e passear. No serão, canto e dança. Sr. J[efferies] lê para nós, cavalgamos várias vezes curtas distâncias, procuramos um lugar na sombra do bosque, e passamos horas com Byron e papel de desenho. A música preenche uma boa parte de nosso tempo.[233]

Nos anos seguintes, durante estadias na Serra, o violão não era mais suficiente e um piano teve que ser carregado serra acima. Este era um empreendimento que tinha que ser planejado nos mínimos detalhes e uma intensa correspondência foi escrita entre Constância e o Rio de Janeiro sobre este assunto. Heinrich achava que o amigo da família, Richard Heath, inglês radicado em Teresópolis, proprietário do hotel onde Cécile descansava e que seria o proprietário do piano é que deveria dar as ordens: "Para desencaixotar e afinar o piano de Sr. Heath, parece-me possível conseguir o Sr. Schmidt, pois ele entende disso, para afinações futuras, pode-se fazer vir [nome ilegível]. Mas eu não quero e não posso dar nenhum passo sem receber ordens de Sr. Heath"[234]. O afinador que acompanharia o piano serra acima seria mesmo Schmidt. Como neste ano o filho do já antigo afinador na praça do Rio de Janeiro, Schmidt, já tinha seu próprio negócio independente do pai, não podemos afirmar de qual dos dois se

---

230 Há indicações de que uma epidemia de dengue teria atingido São Paulo, Rio e Bahia por volta de 1845-1849, a doença era conhecida como febre polca ou quebra-ossos.

231 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 03.02.1848. "*Am 3. Februar bekam ich das herrschende Fieber, hütete 6 Tage das Bett. Man nannte es Polka Fieber und wurde zum Vorläufer des gelben Fiebers*". TA.

232 Hoje sabemos que o mosquito transmissor da febre amarela não sobrevive acima de certa altitude. A defesa da ideia de que a febre amarela seria transmitida por um mosquito só seria apresentada na Academia Imperial de Medicina por Filogônio Utinguassú em 1885. H. Hinden, *Deutsche und deutscher Handel in Rio...*, p. 146.

233 FA HCR, D-CD, Constância, 05.04.1849. "*Während dem Besuche der vier Damen von Hutton Hall ging es sehr munter zu, reiten und spazieren. Abends Gesang und Tanz. Mr. J. liest uns vor, mehrere Male ritten wir auf kurze Entfernung aus, suchten uns ein Schattenplätzchen im Walde, und brachten da Stunden mit Byron u. Zeichnungspapier. Musik füllt auch einen guten Theil der Zeit aus*". TA.

234 FA HCR, C 212, Rio de Janeiro, 11.02.1849. "*Für das Auspacken und Stimmen von Heath's Piano soll es mir lieb seyn Schmidt, wo möglich, zu haben, da er die Sache versteht, für späteres Stimmen mag[ilegível]merhin kommen. Doch werde ich, und kann ich keine Sch[ilegível], bevor ich von Mr. Heath Ordre dazu bekomme*". TA.

tratava[235]. Os últimos preparativos para a viagem foram esclarecidos uma última vez por Heinrich Däniker em carta a sua esposa, e depois começou a epopeia:

> Esta manhã, recebi algumas linhas de Sr. Heath de Piedade, com a ordem de levar o afinador de piano comigo para a Serra; logo depois disso fui ter com Sr. Schmidt, e fiz a proposta da viagem, ele quer me dar a resposta amanhã cedo, se para ele será possível se afastar do Rio durante quatro dias. De qualquer maneira, eu levarei um afinador, e como eu viajarei no domingo, o Sr. Heath deve, sem falta, manter preparada em Piedade, até domingo pela tarde, uma cavalgadura para o afinador. […] Referente ao abrir da caixa do piano e da retirada do instrumento dela, creio que seria melhor esperar com isto até que o afinador chegue, pois no chão da caixa há provavelmente parafusos que, ao mesmo tempo, devem estar fixados no instrumento. Sr. Schmidt decidiu-se, depois de longa hesitação, me acompanhar no domingo; como ele leva um pequeno embrulho ou uma mochila com algumas roupas, seria oportuno se o Sr. Heath previsse para que ele pudesse afivelá-la na sela. Chuva forte.[236]

O ano de 1850 entrou para os anais do Rio de Janeiro, pelo dramático agravamento da epidemia de febre-amarela, que havia se manifestado pela primeira vez na capital do Império nos dois verões anteriores, como um *annus horribilis*, e deixou impressões fortes nas pessoas que presenciaram a tragédia, principalmente nos estrangeiros e recém chegados que eram os mais atacados. De cada 100 pessoas mortas de febre amarela, 88 eram estrangeiros e os atacados com mais frequência eram os recém chegados[237]. Logo nos primeiros meses do ano, os jornais já não faziam segredo a respeito da epidemia que se espalhava na cidade; contando com poucos médicos, sem os recursos adequados e com somente terapias empíricas, a população viveu dias difíceis, quase todas as atividades ficaram paradas, a vida carioca interrompeu-se durante alguns meses[238]. Esta foi a razão principal que fez o casal Däniker-Haller decidir deixar o Brasil, dois anos depois. Cécile passou períodos muito mais longos do que os costumeiros na Serra, durante os dois anos seguintes. Continuava-se fazendo

---

235 O Almanaque Laemmert do ano de 1849 indica na sua lista de afinadores de piano do Rio de Janeiro, *Schmidt, r. dos Ourives, 43* e *Schmidt, junior, r. dos Ourives, 52*.

236 FA HCR, C 214, Rio de Janeiro, 14.02.1849. "*Diesen Morgen empfing ich einige Zeilen von Mr. Heath aus Piedade, mit Ordre den Clavierstimmer mit mir auf die Serra zu nehmen; gleich darauf ging ich zu Mr. Schmidt, und proponirte ihm die Tour, er will mir morgen früh Antwort geben, ob er sich auf vier Tage von Rio entfernen könne. Jedenfalls werde ich einen Stimmer mitbringen, und da ich Sonntag reisen werde, so soll Mr. Heath unfehlbar bis Sonntag Mittag ein Reitthier für den Stimmer in Piedade bereiten halten. […] In Betreff des Oeffnens der Piano-Kiste, und dem Herausnehmen des Instrumentes, glaube ich, wäre es beßer damit zu warten, bis der Stimmer ankommt, indem im Boden der Kiste wahrscheinlich Schrauben seyn werden, die zugleich fest am Instrumente halten. Herr Schmidt hat nach langem Zögern sich endlich entschloßen mich Sonntag zu begleiten; da er einen Kleinen Bündel oder ein Felleisen mit etwas Wäsche haben wird, so wäre es wohl am Platze, wenn Mr. Heath dafür sorgen würde, daß er hinter den Sattel geschnallt werden könne. Starkes Regenwetter". TA.*

237 H. Hinden, *Deutsche und deutscher Handel in Rio…*, p. 145.

238 D. Renault, *O Rio antigo….* pp. 228 e s.

música para o lazer em ambiente íntimo, mas a alegria de certas pessoas chocava Cécile: "Dançou-se na casa dos Hutton, para mim incompreensível nesta época tristemente movimentada"[239].

A morte do afinador de pianos Henry Reeg[240] abalou muito os Däniker-Haller: "A alegria dos hóspedes está abafada pelas notícias que chegam do Rio, as diferentes febres estão aumentando, o afinador de pianos Reeg morreu disso"[241]. Preocupada com o futuro da viúva Reeg, Cécile organizou uma coleta de fundos entre os hóspedes do hotel onde se encontrava e anotou em seu diário: "Eu fiz uma subscrição para a viúva de Reeg, a qual foi aceita pelos hóspedes com entusiasmo. Já juntei 130.000 réis"[242]. A soma foi entregue pessoalmente por Heinrich à viúva Reeg: "I went to see Mrs. Reeg, rua do Lavradio N° 3"[243], e Heinrich continuou a se ocupar do futuro da viúva em uma conversa com um senhor chamado Dinghan, membro da Sociedade Inglesa de Beneficência: "I spoke to Mr. Dingham about Mme. Reeg"[244]. No caso do afinador de pianos Reeg, talvez certo grau de consciência pesada intensificasse as iniciativas do casal Däniker-Haller em favor da viúva: Henry Reeg teria voltado muito enfraquecido de uma viagem à Serra onde fora afinar o piano usado por Cécile Däniker, o que vem registrado em uma carta de Heinrich a sua esposa:

> Estive na casa de Reeg, só vi sua esposa, ela ralhou horrivelmente, ela diz que seu marido voltou muito febril para casa, que ele se queimou tanto que a pele de suas mãos está descascando. Ela não vai voltar a permitir que ele suba [a Serra], em casa ele ganha o mesmo.[245]

A filantropia era uma parte importante da ocupação de Heinrich Däniker, desde

---

239 FA HCR, D-CD, Serra, 01.04.1850. "*Es wurde bei Huttons getanzt, mir unbegreiflich in dieser traurigen bewegten Zeit*". TA.
240 Listado no Almanaque Laemmert como: "*Henrique Reeg, rua da Assembleia, 42"*.
241 FA HCR, D-CD, Serra, 05.03.1850. "*Die Munterkeit der Gäste wird sehr durch die Nachrichten aus Rio gedämpft, die verschiedenen Fieber nehmen zu, der Klavierstimmer Reeg ist daran gestorben*". TA.
242 FA HCR, D-CD, Serra, 10.04.1850. "*Ich machte eine Soupscription für die Wittwe Reeg, welches von allen Gästen mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. Schon habe ich 130.000 rs. beisammen*". TA.
243 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 12.04.1850.
244 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 14.04.1850. Segundo o Almanaque Laemmert de 1850, o presidente honorário do *British Benevolent Found* do Rio de Janeiro era o Reverendo George Graham, o secretário era Thomas Ewbank e o tesoureiro H. Johnson, todos os três amigos da família Däniker-Haller.
245 FA HCR, C 255, Rio de Janeiro, 16.02.1850. "*Ich bin bei Reeg gewesen, habe aber nur die Frau gesehen, sie schimpfte gräßlich, ihr Mann sey so erhitzt nach Hause gekommen, habe sich so verbrannt, und die Haut schäle sich von seinen Händen. Sie werde ihn nicht mehr da hinauf gehen laßen, er verdiene zu Hause eben so viel*". TA.

sua estada em São Petersburgo, onde fora membro da Sociedade Beneficente Suíça[246]. A Sociedade Filantrópica Suíça do Rio foi a primeira sociedade deste tipo fundada na cidade, no ano de 1821[247]. Heinrich Däniker foi seu presidente nos anos de 1848 e 1849[248], vice-presidente, nos anos de 1842 e 1854, e conselheiro, nos anos de 1841, 1847 e 1860[249]. Esta Sociedade foi fundada por negociantes suíços para se ocupar da precária situação dos colonos suíços na recém fundada colônia de Nova Friburgo, e se ocupava principalmente de viúvas e órfãos desamparados após a morte de um pai de família[250].

Antes de deixar o Brasil, os Däniker-Haller se preocuparam com o futuro de seus escravos[251]. Antonio e Caetano eram os escravos que, por trabalharem dentro de casa, tinham contato mais direto com a família e sobre eles lemos comentários frequentes nos diários de Cécile e Heinrich. Um testemunho da responsabilidade e do afeto que eles tinham pelos escravos, lê-se em uma de suas últimas entradas no diário de Cécile, escritas no Brasil:

> Escrevi cartas de despedidas, recebi visitas entre outros dos Lefèbvre, estes me disseram que vão acolher o velho Antonio. Com isto cai um peso dos meus ombros ao saber que o pobre velho estará amparado.[252]

Dois anos mais tarde, ao saber da morte de Caetano, Cécile escreveria em Zurique um longo poema, extremamente tocante, onde vinham relatadas as asperezas da vida de escravo[253]. Em 1860, Heinrich Däniker alforriou todos os seus escravos e

---

246 H.-U. Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller...*, p. 29. Seu pai, Martin Däniker, fora membro da Sociedade Filantrópica de Zurique.

247 Sylvia Ewel-Lenz, *Alemães no Rio de Janeiro – diplomacia e negócios, profissões e ócios (1815-1866)*, Bauru, Edusc, 2008, p. 116. A sociedade Beneficente Alemã foi fundada em 1844, pelo cônsul Leon Theremin, o músico amador Christian Stockmeyer, pai do músico profissional de mesmo nome, e pelo concunhado de Heinrich Däniker, Heinrich Gries.

248 Anexo n°. 040. "*Rapport du Comité de la Société Philantropique Suisse a l'Assemblée Générale ordinaire du 18 Décembre 1848, Président, MM. H. Daeniker*".

249 Seu filho Eduard Däniker seria conselheiro e tesoureiro da Sociedade Filantrópica Suíça do Rio de Janeiro, nos anos 1875 e 1876.

250 S. Ewel-Lenz, *Alemães no Rio de Janeiro...*, p. 116.

251 Por ser bem documentado, o relacionamento dos Däniker-Haller com seus escravos seria assunto para um trabalho histórico-sociológico, mas ultrapassaria aqui os objetivos de um trabalho musicológico.

252 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 13.06.1852. "*Schrieb noch Abschiedszeilen, empfing Besuche, u. a. Lefebvre, der mir sagte, er würde den alten Antonio zu sich nehmen, – mir ist nun eine Last vom Herzen, endlich den armen Alten versorgt zu wissen*". TA.

253 Anexo n°. 041 poema no original e com tradução nossa.

escravas e deu uma ajuda financeira para cada um começar uma vida nova[254].

Em carta de agosto de 1851, destinada às três filhas, Cécile Däniker lamenta o incêndio do Teatro São Pedro de Alcântara:

> Há poucos dias ardeu o grande teatro italiano, sem que a menor coisa pudesse ser salva, era um edifício bonito, construído e decorado com elegância, precisamente agora que se espera uma nova compania da Itália, os cantores e cantoras anteriores morreram quase todos de febre amarela.[255]

No seu último ano no Brasil, 1852, a família encomendou ao pintor Ferdinand Krummholz[256] um quadro de seus filhos Mathilde e Henry. Desde o ano anterior o pintor já era *habitué* dos Däniker-Haller. Fazer retratar os filhos pelo pintor da corte era um símbolo de status muito significativo e o fato da imperatriz querer ver o quadro era motivo de muito orgulho: "Krummholz teve que levar o quadro com nossas crianças até a corte para mostrá-lo à Imperatriz"[257]. O menino Henry Däniker, de dois anos de idade, era tido como muito parecido com o Imperador quando este tinha a mesma idade. O quadro também foi exposto por Krummholz na rua do Ouvidor, e isto era um símbolo de reconhecimento social, embora o comentário de Cécile Däniker quisesse deixar subentendido certo desinteresse de mulher protestante que não tinha o direito de ter

---

254 Com o montante recebido, as ex-escravas Joaquina e Carolina abriram uma quitanda. No anexo n°. 042, encontram-se os documentos conservados no FA HCR sobre os escravos da Família Däniker como recibos de compra e cartas de alforria.

255 FA HCR, C 351, Rio de Janeiro, 13.08.1851. "*Vor wenigen Tagen brannte das große italienische Theater ab, ohne daß das Geringste hätte gerettet werden können, es war ein schönes Gebäude, elegant gebaut und decoriert, gerade jetzt erwartet man eine neue Truppe aus Italien, die früheren Sänger und Sängerinnen sind fast alle am gelben Fieber gestorben*". TA. Uma gravura recortada do jornal *Courrier de Paris*, de 25 de outubro de 1851 que leva a legenda: *Incendie du théatre de San-Pedro d'Alcantara à Rio-Janeiro, le 9 août 1851*, pertencente ao espólio FA HCR, pode-se imaginar que tivesse sido recortado pela própria Cécile Däniker ou por seu marido; ver anexo n°. 043.

256 Ferdinand Krumholz (1810-1878) era sobrinho e discípulo do pintor de igrejas Stanislau Michael Krumholz. Ao completar dezesseis anos de idade ingressou na Academia de Belas Artes de Viena, tendo sido aluno de Amalie von Peter, Joseph Redl (1774- 1836), Johann-Nepomuk Ender (1793-1854) e do escultor Johann N. Schaller (1777-1842). Recomendado como pintor à corte portuguesa, fixou-se em Lisboa, no ano de 1844, onde retratou, entre outros nobres, a rainha Maria II e seu marido, além de pintar um quadro de grupo com os três filhos do casal real. Foi membro da Academia Portuguesa e Cavaleiro da Ordem de Cristo de Portugal. Chegou ao Brasil em 1848, estabelecendo-se no Rio de Janeiro entre os anos de 1849 a 1853, executou o retrato do imperador Dom Pedro II e da imperatriz Teresa Cristina, tornando-se pintor oficial da corte e membro honorário da Academia Imperial das Belas Artes. Ainda em 1849, concorreu à Exposição Geral da Academia, sendo agraciado com o título de Cavaleiro da Ordem Imperial da Rosa. Ainda em 1850, participou da Exposição Geral, recebendo, dois anos mais tarde, os títulos de Cavaleiro da Ordem de Francisco José da Áustria e da Real e Distinta Ordem de Carlos III da Espanha. Maria Elizabete Santos Peixoto, *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*, Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1989, pp. 55-65.

257 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 04.05.1852. "*Krummholz mußte das Bild unserer Kinder nach Hofe mitnehmen, um es der Kaiserin zu zeigen*". TA.

orgulho: "Ouvimos dizer que Krummholz expôs o quadro das crianças na Rua do Ouvidor, o que chamou muito a atenção"[258]. Moritz Schwarcz afirmou que "palco para diferentes encenações, a Rua do Ouvidor não só acumulava as lojas da moda como se tornava local privilegiado para o jogo simbólico de pertencimento a essa sociedade"[259]. O futuro pastor da Igreja protestante Hermann Billroth[260], sucessor de Louis Winkler, também deixou em suas memórias uma notável descrição da Rua do Ouvidor e da cultura no Rio de Janeiro imperial daqueles anos:

> Tudo nos parece um sonho, quando repentinamente nos encontramos na capital do Império Brasileiro, considerando a diversidade entre a selvagem grosseria da floresta e a cultura europeia. No serão, enquanto os ruídos da noite começam na floresta, milhares de cigarras chegam a escurecer os ares e com seus sons ruidosos aumentam o concerto dos animais noturnos, uma profunda escuridão cobre a floresta e seus habitantes, o Rio de Janeiro brilha de longe com sua iluminação a gás, e na Rua d'Ouvidor saem brasileiros, franceses, alemães e portugueses com roupas de Paris, passeando na rua lotada, debaixo do céu sem nuvens, no qual claras estrelas cintilam, como em um salão. Eles apreciam as grandes vitrines dos depósitos de manufacturas *à Notre Dame* e muitos outros; com as portas abertas, trabalham parisienses em coloridas flores de penas; passa-se em frente ao Hôtel d'Europa com seu excelente restaurante; italianos e espanhóis da Europa ou de La Plata entretêm os passantes, brancos, amarelos e pretos com seus violinos, realejos e suas harpas, e cantando e tocando as sentimentais melodias do *Trovatore*[261] que parecem nunca querer acabar. Quem, porém, desejar se entreter de outra maneira naquela vida fácil debaixo do céu sempre azul, vai na ópera italiana, no vaudeville francês, no circo, ou em um teatro português, principalmente quando sua majestade imperial honra o espetáculo com sua presença e chega com seus 40 cavaleiros de sua guarda de corpo e todos os funcionários da corte vestidos com a pompa exigida pela antiquada etiqueta.[262]

---

[258] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 10.05.1852. "*Wir hörten daß Krummholz das Bild der Kinder in Rua do Ouvidor ausgestellt habe, welches viele Beschauer anziehe*". TA. Nossos insistentes pedidos de uma reprodução fotográfica da pintura de Krummholz aos descendentes de Mathilde Däniker na cidade alemã de Aachen, atuais proprietários do quadro, ficaram sem resposta.

[259] Lilia Moritz Schwarcz, *As barbas do Imperador*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 108.

[260] O pastor Hermann Billroth (1834-1865) era um irmão mais novo de Theodor Billroth (1829-1894) um dos mais brilhantes cirurgiões do séc. XIX, ativo em Zurique, entre 1858 e 1862. Theodor era pianista e violinista amador, amigo de J. Brahms e E. Hanslick e foi autor do primeiro estudo científico sobre a musicalidade com o título *Wer ist musikalisch* – Quem é musical. Michaela Schmitz, *Theodor Billroth: Medicus et Musicus*, Köln, Diss. Univ. Köln, 2008.

[261] A ópera *Il Trovatore* de G. Verdi estreou no Rio de Janeiro, a 7 de setembro de 1854, somente um ano e meio depois da estreia absoluta em Roma, a 19 de janeiro de 1853. A. de Andrade, *Francisco Manuel...*, p. 52.

[262] Albert Billroth, *Ein Evangelist in Brasilien. Aus dem Nachlass des vormaligen Pfarrers der deutsch-evangelischen Gemeinde in Rio de Janeiro, Hermann Billroth*, Bremen, Verlag von Ed. Müller, 1867, pp. 57 e s. "*Es ist uns, als sei das Alles ein Traum, wenn wir uns plötzlich, ohne die mannigfache Abstufung zwischen der wildesten Rohheit im Urwalde und europäischer Cultur zu beachten, in der Hauptstadt des brasilianischen Kaiserreichs versetzen. Es ist Abend geworden, und während der Lärm der Nacht beginnt im Walde, Tausend von Zicaden fast die Luft verdunkeln und mit ihren lauten Tönen den Lärm des wilden Thierconcerts noch vermehren, und unheimliches Dunkel den Wald deckt und seine Bewohner: gläntzt Rio de Janeiro von weitem schon mit seinem strahlenden Gaslicht, und in der Rua d'Ouvidor ergehen sich lustwandelnd Brasilianer, Franzosen, Deutsche und Portugiesen in Pariser Kleidern, sie spazieren in der regen Straße unter dem wolkenlosen Himmel, von welchem helle Sterne*

Esta vida social acima descrita agradava ao casal Däniker-Haller e os relatos encontrados em suas cartas e diários não deixam margem a dúvidas de que eles realmente gostavam de morar no Rio, mas mesmo assim, a volta à Suíça teve que ser decidida. Ao pensamento sobre um retorno à terra natal, aliou-se a saudade das três filhas deixadas em Zurique, com a preocupação devido ao perigo da febre amarela. Este perigo não poria medo em um jovem empreendedor como Heinrich Däniker fora muitos anos antes, mas um pai de família consciente e responsável tinha que levar isto em consideração[263]. Quando Heinrich encontrou no jovem comerciante hamburguês Eduard Ferber, um sócio de confiança que estava de acordo em seguir com os negócios na capital brasileira, a firma mudou de nome para *Daeniker & Ferber*[264] e Heinrich Däniker resolveu voltar definitivamente para a Suíça.

Uma vez decidida a retirada do Brasil para sempre, a família tinha que se desfazer de muitos objetos e, como era costume na época, organizou-se um leilão para este fim. Na longa lista de objetos a serem leiloados, escrita em português, reencontramos o violão de Cécile, assim como um "pianoforte de sete oitavas"[265]. Já na lista de objetos que deveriam ser levados para Zurique, escrita em alemão, encontramos dois violinos, caixa de livros e partituras [266].

Heinrich Däniker escreveu também uma lista das caixas numeradas com os seus conteúdos e nesta lista reencontramos os seus dois violinos: caixa *HD N°. 5*[267], dois

---

herniederblincken, wie in einem Salon; sie betrachten die großen Schaufenster des Manufacturlagers à Notre Dame *und viele andere; bei offenen Thüren arbeiten Pariserinnen an bunten Federblumen; man passirt das Hôtel d'Europa mit seiner ausgesuchten Restauration; Italiener und Spanier aus Europa oder von La Plata unterhalten die Lustwandelnden, die Weißen, die Gelben und die Schwarzen mit ihren Geigen, Drehorgeln, Harfen, und das Absingen und Spielen der sentimentalen Melodien des* Trovatore *nimmt kein Ende. Wer aber anders sich vergnügen will in jenem leichten Leben unter dem immer blauen Himmel, der geht in die italienische Oper, das französische Vaudeville, den Cirzus, oder in ein portugiesisches Theater, zumal wenn des Kaisers Majestät das Schauspiel mit seiner Gegenwart beehrt und herannaht mit seinen 40 Reitern, seiner Leibgarde, und dem ganzen Troß geputzter Hofdiener und Chargen, welche die alterthümliche Etikette dort erfordert*". TA.

[263] H.-U. Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller...*, p. 54. Hinden lembra que depois de 1850 a população do Rio de Janeiro diminuiu sensivelmente devido às mortes e ao êxodo, causados pela febre amarela. Em 1849 moravam lá por volta de 270.000 pessoas e em 1856 somente 192.000; o primeiro número só seria re-alcançado em 1872. H. Hinden, *Deutsche und deutscher Handel in Rio...*, vol. 1, p. 146.

[264] No Almanaque Laemmert, de 1852, a firma de Heinrich Däniker apareceu duas vezes no registro de negociantes estrangeiros, com o nome antigo e com o nome novo: *Daeniker, Wegmann & C. (em liquidação), r. do Hospicio, 49* e *Daeniker & Ferber, r. do Hospicio, 49*.

[265] Ver *scan* desta lista de objetos a serem leiloados no anexo n°. 044.

[266] Na qual certamente se encontravam as partituras copiadas a mão por Cécile Däniker que até hoje se encontram depositadas no arquivo FA HCR, sobre as quais falaremos no cap. 4.

[267] No anexo n°. 045 encontram-se os *scans* correspondentes às caixas 3, 4, 5, 11, 12, 15, 16 e 17.

violinos, mas desta vez com a observação "para ficar no Rio", assim que não podemos saber se os violinos foram ou ficaram[268]. A caixa *HD N°. 3* continha livros e partituras no valor de 1.000 francos; a caixa *HD N°. 11* continha livros do seu antigo amigo decano Rädlinger, confessor da imperatriz Amélia, no valor de 300 francos; a caixa *HD N°. 12*, que ficaria no Rio, continha partituras e alguma miudezas; a caixa *HD N°. 16* continha os "melhores livros, entre eles um exemplar da obra de Humbold", com a anotação de que deveria ficar no Brasil; a caixa *HD N°. 17*, que também deveria ficar no Rio, continha livros, o jornal de Sr. Oldekop de São Petersburgo, e outros livros em russo.

3.7 A Suíça

Quando a família Däniker-Haller desembarcou em sua terra natal, em 1852, encontrou uma cidade muito diferente da que tinham deixado decênios antes. A ascensão de Zurique como a maior cidade e centro econômico da Suíça já tinha começado com a indústria têxtil no séc. XVIII, e agora, sob o comando de políticos liberais, e a fundação, a partir de 1846, de diversos bancos e seguradoras, a cidade também se estabeleu como centro financeiro e de prestação de serviços. A sua aparência física também havia mudado muito, principalmente devido à derrubada dos muros de fortificação em 1834[269].

Também nas artes musicais, Zurique atuava um papel significante dentro do país. O zuriquense *Sängervater* (pai dos cantores) Hans Georg Nägeli, já atingira importância nacional e internacional e com a atuação de pessoas como o pastor Johann Jakob Sprüngli[270] e o educador Johannes Wild[271], a prática de canto coral popular se

[268] Ou se Heinrich possuía quatro violinos, sendo que dois ficariam e dois iriam para a Suíça. É provável que tenham ficado, pois, como veremos adiante, ao chegar à Suíça, ele primeiro alugou um violino e mais tarde comprou um instrumento novo.

[269] A demolição dos muros que envolviam toda a cidade de Zurique, além de ter motivos práticos como o empecilho ao crescimento da cidade e aos transportes, tinha também motivos psicológicos e políticos: a população do cantão de Zurique via nos muros um símbolo do poder da cidade sobre o campo; por isso, depois das radicais mudanças políticas de 1830, a derrubada dos muros era vista como símbolo desta perda de poder.

[270] Johann Jakob Sprüngli (1801-1889), natural de Zurique estudou teologia em Zurique, Berlim, Bonn e Genebra. Foi pastor em Schlieren, de 1829 a 1835, e em Thalwil de 1835 a 1879. Conhecido durante sua vida pela alcunha *Sängerpfarrer* (pastor dos cantores) foi autor de grande quantidade de textos para canções infantis e patrióticas e presidente de diferentes associações de canto coral. HLS, vol. 11, p. 735.

estruturava e se enraizava na sociedade e cultura da região, culminando com a Festa Federal do Canto, que em 1828, 1838 e 1843 aconteceu em Zurique. As regiões rurais ao redor da cidade foram pioneiras na criação de agremiações de canto coral, sendo que a cidade, dominada pelo patriciado e *Geldadel*, mantinha-se fiel a formas mais tradicionais e elitistas de fazer música, com sua AMG, fundada em 1812, para a prática de música de concerto, e a *Singverein* de Casimir von Blumenthal[272], que se dedicava quase exclusivamente à música religiosa.

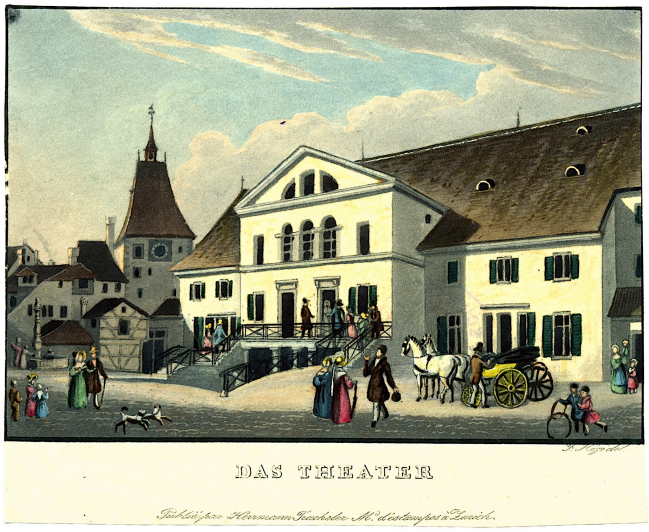


Fig. 12 – Franz Schmid (1796-1851), O teatro *Actientheater* de Zurique. Aquatinta. Public domain.

A fundação do teatro comprova o novo espírito na esfera cultural que vinha se formando durante o período da *Regeneração*[273]. Durante o domínio puritano que se seguiu à reforma da igreja, no séc. XVI, a recusa desta em permitir a existência de um

---

[271] Johannes Wild (1805-?), diretor de uma *Privat-Erziehungsanstalt* (escola particular) e *Bezirksschulpfleger* (responsável pelas escolas) da região de Wädenswil. Verzeichniß der Stadtbürger von Zürich auf das Jahr 1851, p. 249.

[272] Casimir von Blumenthal (1787-1849), nascido em Bruxelas, filho do barão Joseph e da baronesa Maria Therese von Blumenthal, foi compositor, violinista e maestro. Estudou com o abade Georg Joseph Vogler (1749-1814), sendo colega de C. M. von Weber e de G. Meyerbeer, e atuou como professor de música e como maestro em Viena, Praga, Brünn e Pressburg, até vir a ser maestro da AMG de Zurique em 1821. A partir da criação do teatro *Actientheater* em Zurique em 1834, Blumenthal regia suas representações líricas. AMG, URL: <http://www.amg-zürich.ch/rubrik-dokumentationen/dirigenten/blumenthal.html> (26.03.2013).

[273] *Regeneração*: período da história suíça compreendido entre os anos de 1830 e 1848, que sucedeu à *Restauração* (1815-1830). "Ao contrário dos Liberais na Alemanha e na França, os Liberais suíços conseguiram, na metade do séc. XIX, criar um Estado unificado. Após uma curta guerra em 1847, chamada *Sonderbundskrieg*, onde a secessão dos cantões católicos pôde ser evitada, trabalhou-se na formulação de uma nova constituição capaz de servir à reinstituída Federação Suíça". Eva Martina Hanke, *Wagner in Zürich, Individuum und Lebenswelt*, Kassel, Bärenreiter, 2007, p. 67.

teatro na cidade de Zurique, até entrado o séc. XIX, estava em claro contraste com o espírito europeu do iluminismo. Com os intensivos contatos internacionais mantidos pelo Liberalismo suíço das primeiras décadas do séc. XIX, esta postura não era mais aceitável. Ademais, para o espírito otimista da *Regeneração*, um teatro, assim como uma Universidade, deveriam influenciar positivamente a sociedade[274]. Assim sendo, no outono de 1830 Johann Georg Bürkli[275] e Leonhard Ziegler[276] – ambos amigos do casal Däniker-Haller – tomaram a iniciativa de criar uma sociedade, cujo capital social era formado por ações, para fundar um teatro. O novo governo liberal apoiou a iniciativa, vendendo em 1833, o prédio da antiga igreja *Barfüsserkirche*[277] que, depois de uma reforma planejada pelo arquiteto Louis Pfiffer, transformou-se no novo *Actientheater* de Zurique.

Esta iniciativa não deixou, porém, de ter também seus adversários, principalmente na pessoa do pastor da catedral *Grossmünster* de Zurique, Georg Gessner, que chegou a editar em 1832 um panfleto contra a construção do teatro e a favor das antigas tradições puritanas; iniciativa que não teve sucesso. O jornal *Neue Züricher Zeitung*, em 27 de novembro de 1833, elogiava o projeto como "idealista" e conclamava aos cidadão da cidade que comprassem as ações que financiariam o teatro. A primeira época áurea do *Actientheater* deu-se durante a intendência de Charlotte Birch-Pfeiffer[278], que entre 1838 e 1843 soube dar ao teatro zuriquense uma "mistura de instrução idealizante, brilhantismo social e entretenimento de colorido ligeiramente

---

274 Sigmund Widmer, *Zürich – eine Kulturgeschichte – Aufschwung mit dem Liberalismus*, Zürich, Artemis Verlag, 1982, vol. 9, p. 94.

275 Johann Georg Bürkli (1793-1851). Político e militar zuriquense, membro da AMG e fundador do *Actientheater,* viria a tocar flauta, contrabaixo e tímpanos na orquestra do teatro. Foi presidente da Sociedade Suíça de Música e escreveu diversas biografias de músicos. HLS, vol. 3, p. 124.

276 Leohnhard Ziegler (1782-1854), funcionário cantonal responsável pela saúde pública, membro da AMG e presidente da *Theatergesellschaft*. Colecionador de documentos sobre a história suíça, continuou e aumentou a coleção começada por seu pai Leonhard Ziegler zum Pelikan.

277 O preço cobrado foi de 17.500 florins. A construção tinha 60m de comprimento por 24m de largura, e depois da reestruturação, se transformou em um teatro com lugar para um público de 800 pessoas.

278 Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868), atriz e escritora originária de Stuttgart, autora de muitas peças teatrais e de adaptações dramáticas de obras em prosa de outros autores. Atuou como atriz em Viena, Munique, Berlim e Hamburgo. Dirigiu o teatro de Zurique entre 1838 e 1843, quando retornou à Alemanha onde trabalhou no teatro *Unter der Linden*, de Berlim, até se aposentar em 1865. Maya Widmer, "*Charlotte Birch-Pfeiffer"*, in Andreas Kotte (ed.), *Theaterlexikon der Schweiz*, vol. 1, p. 207. Sigmund Widmer é da opinião, de que Charlotte Birch-Pfeiffer "Pode ser considerada uma das primeiras mulheres inteiramente emancipadas a atuar em Zurique". S. Widmer, *Zürich – eine Kulturgeschichte...,* vol. 9, p. 87. "*Kann als eine der ersten voll emanzipierten Frauen in Zürich gelten*". TA.

erótico"[279].

O ambiente liberal de Zurique atraiu, nos últimos anos da década de 1840, e nos primeiros da seguinte, uma onda de refugiados políticos fugidos dos distúrbios dos anos 1847 e 1848, principalmente alemães, que vieram a contribuir no estabelecimento de uma época áurea para a cultura da cidade. Richard Wagner foi talvez o nome mais célebre dentre eles, mas de maneira nenhuma o único. Chris Walton lembra que este fenômeno se repetiu três vezes na história: "A vida cultural de Zurique teve um grande incremento graças a este fluxo de exilados, como sempre aproveitou em casos como este (pense-se no explendor cultural durante a primeira e a segunda grande guerra)"[280]. O mesmo autor salienta que a vida musical, como ela vem descrita por Wagner em *Mein Leben*, como provinciana e amadorística, não condizia com a realidade. Este autor lembra-se de nomes de bons compositores como Theodor Kirchner[281] e Johann Carl Eschmann[282], que viviam e trabalhavam na cidade e seus arredores, assim como músicos solistas de renome internacional como o violinista Nikolaus Gall[283] e o violoncelista Carl Leopold Böhm[284].

---

279 Sigmund Widmer, *Zürich – eine Kulturgeschichte – Revolution und Biedermeier*, Zürich, Artemis Verlag, 1980, vol. 8, p. 97. "Mischung von idealistischer Bildung, gesellschaftlichem Glanz und erotisch gefärbter Unterhaltung". TA.

280 Chris Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre, 1849-1858, Ein biografischer Index*, Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich, Kommissionverlag Hug & Co., 2000, p. 6. "*Zürichs Kulturleben hat dank diesem Flüchtlingsstrom einen grossen Aufschwung erlebt, wie es in solchen Situationen immer wieder profitiert hat (man denke an die kulturelle Blüte während des Ersten bzw. des Zweiten Weltkrieges)*". TA.

281 Theodor Kirchner (1823-1903), compositor e pianista alemão. Estudou em Leipzig, onde travou amizade com F. Mendelssohn e R. Schumann, obtendo dos dois, recomendações para um cargo de organista em Winterthur. Ensinava também piano a alunos de Zurique, cidade onde ficou amigo de A. Müller, F. Abt e W. Baumgartner. Era apreciado por Wagner como pianista, tendo tocado na primeira audição em esfera privada, do primeiro ato de *Walküre* na casa de Wagner a 26 de abril de 1856. Em 1862, passou a morar em Zurique onde regeu os concertos da AMG e foi organista na igreja *St. Peter*. Deixou a Suíça em 1872. Seu espólio se encontra no *Brahms-Institut* de Lübeck. C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, p. 32.

282 Johann Carl Eschmann (1826-1882), nascido em Winterthur no cantão de Zurique, filho de um maestro de banda militar, estudou piano, primeiramente com Alexander Müller, em Zurique e depois, de 1845 a 1847, no conservatório de Leipzig com Felix Mendelssohn-Bartholdy e Ignaz Moscheles. De volta à Suíça, ensinou piano e composição em Zurique, Winterthur e Schaffhausen. Em Zurique Eschmann foi um dos amigos íntimos de Richard Wagner e, a partir de 1866, de Johannes Brahms. C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, p. 19.

283 Este violinista, encontraremos mais tarde, participando dos exercícios de música em ambiente doméstico na casa da família Däniker-Haller.

284 Carl Leopold Böhm (1806-?), violoncelista e compositor austríaco, músico de câmara do principado de Fürstenberg. Estudou com Joseph Merk no conservatório de Viena, tocou violoncelo nos teatros *Josephstadt* e *Theater an der Wien*. Foi em 1828, a Donaueschingen onde tocou no teatro da corte sob a regência de Kalliwoda. Apresentou-se como solista nas décadas de 1830 e 1840, assim como no inverno de 1851-52 nos concertos da AMG de Zurique. Böhm foi membro honorário da Sociedade Suíça de Música. C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, p. 14.

Mas também fora do âmbito musical, Zurique abrigava importantes imigrantes, personalidades da cultura europeia como Georg[285] e Emma Herwegh[286], Wilhelm Rüstow[287], Julius Fröbel[288], Ludwig Snell[289], Ignaz Thomas Scherr[290], Gottfried Semper[291], assim como mecenas do porte de François[292] e Eliza Wille[293] e Otto e Mathilde Wesendonck[294]. Claudia Heine e Hans-Joachim Hinrichsen decrevem o ambiente cultural de Zurique em meados do séc. XIX nos seguintes termos:

> Apesar de Zurique ser, na metade do séc. XIX, com seus 17.000 habitantes, a maior cidade da Suíça alemã, dentro do contexto dos países de língua alemã ainda era uma cidade pequena. Mesmo sendo a medida feita neste critério externo de tamanho, o que se produziu no campo da música e do teatro na pequena cidade à beira do rio Limmat, no séc. XIX foi notável.[295]

---

285 Georg Herwegh (1817-1875), escritor, jornalista, tradutor alemão, lutador pelos direitos da classe dos trabalhadores. HLS, vol. 6, p. 322.

286 Emma Herwegh (1817-1904), *salonière* alemã que defendia ideias republicanas. Em seu salão em Zurique circulavam personalidades como Franz Liszt, François Wille e Gottfried Semper. HLS, vol. 6, p. 321.

287 Wilhelm Rüstow (1821-1878), cientista militar e autor alemão de literatura militar. HLS, vol. 10, p. 567.

288 Julius Fröbel (1805-1893), mineralogista e escritor democrata-radical alemão. Viveu entre 1833-48 e 1889-93 em Zurique. HLS, vol. 4, p. 844.

289 Ludwig Snell (1785-1854), professor de História e Filosofia, originário dos Países Baixos. Juntamente com seu irmão Wilhelm foi um dos mais influentes teóricos políticos da Suíça, influenciando acentuadamente o movimento radical-liberal no país. HLS, vol. 11, p. 558.

290 Ignaz Thomas Scherr (1801-1870), educador alemão. Foi a partir de 1825, professor na escola de cegos de Zurique e a partir de 1831, membro da comissão de educação de Zurique. Pioneiro de renome internacional no ensino de cegos e surdos. HLS, vol. 11, p. 42.

291 Gottfried Semper (1803-1879), arquiteto alemão. Professor de arquitetura em Dresden, a partir de 1834, cidade onde construiu o teatro da corte – *Hoftheater* – entre 1836 e 41. HLS, vol. 11, p. 433. Durante sua estadia em Zurique projetou um novo teatro para a ópera italiana do Rio de Janeiro, que deveria substituir o teatro chamado "Provisório", obra que não veio a se realizar, e cujos desenhos se encontram nos arquivos da Biblioteca ETH de Zurique.

292 François Wille (1811-1896), jornalista e político nascido em Hamburgo, de ancestrais suíços. Sua propriedade em Meilen, nos arredores de Zurique, transformou-se em um centro de ciências, cultura e artes na região. DBE, vol. 10. P. 645.

293 Eliza Wille (1809-1893), escritora e *salonière* alemã/suíça. Em seu salão em Meilen circulavam personalidades como R. Wagner, F. Liszt, F. Nietzsche, C. F. Meyer, L. Börne e G. Keller.

294 Otto Wesendonck (1815-1896), negociante e mecenas alemão. Com a idade de 18 anos passou a trabalhar nos Estados Unidos da América para uma casa comercial alemã. Casou-se em segundas núpcias com Agnes Luckemeyer, que ao casar-se adotou o nome de sua primeira esposa falecida, Mathilde. Em 1850, retirou-se de todos os negócios e com uma grande fortuna passou a viver em Zurique, onde fez construir pelo arquiteto suíço Leonard Zeugher sua *Villa Wesendonck*, atualmente local onde se encontra instalado o Museu Rietberg. Apoiou financeiramente R. Wagner e apesar do caso amoroso entre este e sua esposa, continuou, mais tarde, amigavelmente ligado a Wagner, o que vem largamente documentado pela correspondência entre os dois. Sua esposa, Mathilde Wesendonck (1828-1902), foi escritora, principalmente de literatura infantil, tradutora (dentre outros de Dante), *salonière*, assim como mecenas e musa de Richard Wagner. Foi autora de cinco poemas que, musicados por R. Wagner, receberam a denominação de *Wesendonck-Lieder*. De seus dramas, somente *Alkestes* chegou a ser representado, em 1881. DBE, vol. 10, p. 571.

295 H.-J. Hinrichsen/C. Heine, "*Der schwierige Weg zur Profissionalisierung...*, p. 137. "*Zürich war um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit seinen 17000 Einwohnern zwar die größte Stadt der Deutschsprachigen Schweiz, aber im Gesamtkontext des deutschen Sprachraums doch eher klein.*

Apesar deste ambiente cultural pulsante, o que Zurique não tinha para oferecer era uma vida social de corte, comparável à do Rio de Janeiro. Depois do retorno definitivo da família, Cécile queixou-se repetidamente da escassa vida social da cidade, ela sentia falta dos suntuosos bailes do Rio de Janeiro imperial, e não só ela, mas também as crianças esperavam um dia poder voltar a viver no Brasil. Mesmo dois anos depois, durante a quarta estadia de Heinrich Däniker no Brasil, Cécile anotou em seu diário o seu desejo de voltar ao Brasil: "A carta de Papá, de 14 de dezembro, de Pernambuco, causou grande júbilo e fez nascer em todos nós uma esperança de que ele nos chame a todos para o Rio"[296]. Esta entrada de diário também deixa espaço para uma interpretação de que o próprio Heinrich refletia sobre um possível retorno da família à América do Sul.

Uma vez estabelecidos em Zurique, Heinrich passou a assinar seu nome "Heinrich Däniker von Rio" para diferenciar-se dos três outros membros da família que tinham o mesmo nome[297]. E agora era necessário comprar um piano novo para a família. Heinrich e Cécile visitaram diversas vezes a fábrica de *Hüni & Hübert*, em Zurique, mas acabaram se decidindo por um piano Boisselot. Em janeiro de 1853, o piano chegou. Dois dias depois: "The Forte-Piano from Marseille was unpacked by Mr. Sieber, [...]. Evening at home & Play on the new instrument"[298].

No dia 16 de novembro de 1852, Heinrich voltou a tocar violino na orquestra da AMG, 36 anos depois de seu último concerto público na cidade[299]: "Evening. I ventured to play at the Musicsaal for the first time. Ouverture, Sommernachtstraum of Mendelssohn. Symphonie, first of Spohr"[300]. Depois deste primeiro ensaio seguiram-se

---

Gerade an diesem äußerlichen Kriterium der Größe gemessen freilich, ist das, was der damals noch kleinen Limmatstadt im 19. Jahrhundert hinsichtlich der Hervorbringung eines Musik- und Theaterlebens gelang, bemerkenswert". TA.

296 FA HCR, D-CD, Zurique, 17.01.1854. "*Großen Jubel verbreitete Papa's Brief aus Pernambuco, vom 14. December, alle die unsrigen schöpfen daraus Hoffnung, daß er uns nach Rio berufen werde*". TA.

297 A tradição naqueles anos para diferenciar pessoas que tivessem o mesmo nome, o que ocorria com bastante frequência, devido a tradições familiares, era acrescentar o sobrenome de solteira da esposa, e efetivamente encontramos com frequência o nome "Heinrich Däniker-Haller" (também podia-se acrescentar o nome do casarão onde a família morava), mas também com igual frequência encontramos o nome grafado "Heinrich Däniker von Rio", nomeadamente nos documentos da AMG de Zurique.

298 FA HCR, D-HD, Zurique, 10.01.1853.

299 Todos os programas dos concertos em que Heinrich Däniker tocou com a AMG neste período encontrão-se integralmente transcritos no anexo n°. 046, e os *scans* dos protocolos dos concertos entre os anos de 1852 e 1863, no anexo n°. 047.

300 FA HCR, D-HD, Zurique, 16.11.1852.

mais dois, nos dias 18 e 20, para depois acontecer o concerto no dia 23 de novembro de 1852. Na correspondência editada por Max Fehr, em 1922, entre diversos expoentes da vida musical de Zurique e de Winterthur, naquele ano de 1852, onde se tratava da organização dos concertos que seriam regidos por R. Wagner naquela temporada, constata-se sempre a falta que havia na cidade de bons violinistas amadores que reforçassem os músicos ditos "assalariados" na orquestra da AMG, de onde podemos imaginar o quão bem vindo foi um violinista "diletante" do calibre de Heinrich Däniker que, apenas chegado retomou imediatamente seu posto de ripienista na orquestra[301]. A menção das duas obras tocadas por Däniker no concerto deixa clara a prática da época que consistia em separar os instrumentos entre concertistas e ripienistas, sendo que os músicos amadores como Heinrich participavam das aberturas e sinfonias tocando como ripienistas. As peças onde a orquestra acompanhava uma voz ou um instrumento solista não eram executadas com a formação plena da orquestra. A cantora e pianista Fanny Hünerwadel[302], uma das mais interessantes personalidades musicais da Suíça daqueles anos, aparece neste concerto como pianista, tendo atuado também como cantora em concertos da mesma temporada, como veremos adiante. Heinrich também tocou no segundo concerto da temporada. O programa apresentado compreendia obras de Mozart, Donizetti, Baumgartner, Cherubini e Gade.

No terceiro concerto da temporada foi executado o oratório *Messias* de Händel e Heinrich fazia parte da orquestra: "Evening. Repetition at the Musicsaal. Händel's Messias. I accompanied Miss Hünerwadel home"[303]. Todos os concertos se realizavam com três ensaios, inclusive quando se apresentava uma obra de maior porte como um oratório. Os ensaios foram nos dias 11, 14 e 18 e o concerto no dia 21 de dezembro: "Evening. Concert in the Casino. Messias of Händel, the saloon very full. Mama and Cécile with me in the Concert"[304]. O protocolo deste concerto, ao contrário do habitual, não é detalhado e somente nomeia os solistas: "Sopran Frl. Hünerwadel, Alt Frl. Rordorf, Tenor Hr. Peyer, Baß Hr. Orth".

---

301 Max Fehr, *Unter Wagners Taktstock, Dreissig Winterthurer- u. Zürcherbriefe aus der Zeit der Wagnerkonzerte in Zürich, 1852*, Winterthur, Albert Hoster Verlag, 1922, pp. 2 e ss.

302 Fanny Hünerwadel (1826-1854), nascida na cidade de Lenzburg, no cantão da Argóvia. Estudou canto, piano, teoria e composição com Alexander Müller em Zurique. A partir de 1849 atuou como cantora e pianista nos concertos de Alexander Müller e de Richard Wagner com a AMG de Zurique. Em 1853, fez uma viagem de estudos para a Itália onde veio a falecer de febre tifóide. HLS, vol. 6, p. 540. Como veremos no cap. 4.2.1, Fanny Hünerwadel também participou de sessões de música em ambiente doméstico na casa da família Däniker-Haller.

303 FA HCR, D-HD, Zurique, 11.12.1852.

304 FA HCR, D-HD, Zurique, 21.12.1852.

Há pouco tempo chegado do Brasil, Heinrich recebeu de seu cunhado Adolf Methfessel uma proposta de negócio. Adolf pretendia abrir uma loja de música em Berna e precisava de um empréstimo em dinheiro: "Promenade with Mr. Methfessel. Our first conversation about the musical Cabinet"[305]. No dia seguinte, as negociações continuaram e Heinrich propôs que o outro cunhado, Heinrich Gries, também participasse do negócio: "Serão com Methfessel e sua esposa. Conversa sobre o planejado negócio de partituras. Ofereci-me para entrar com uma soma de até Fr 5.000, com a condição de que Gries entre com a mesma soma"[306]. O raciocínio de Heinrich parece claro, se ele ajudasse o marido da irmã pobre de sua esposa, o marido rico da outra irmã também deveria ajudar.[307]

3.8 Richard Wagner

No dia 8 de fevereiro de 1853 começaria uma nova etapa na vivência musical da família Däniker-Haller: "Repetition at the Music saal. I played for the first time under the direction of Mr. Richard Wagner"[308]. O casal vivenciaria os triunfos de Wagner em Zurique e Heinrich tocaria esporadicamente sob sua regência, quando suas constantes viagens de negócios não o impediam. Quando ele estava de viagem, Cécile relatava em carta os grandes acontecimentos musicais que agitavam a cidade naqueles anos.

Neste período, Wagner tinha recém concluído o trabalho em seu *Lohengrin* e se preocupava mais com seus escritos teóricos, entretanto, o *libretto* de sua gigantesca obra *Ring des Nibelungen* já começava a tomar forma. Embora acostumado com ambientes musicais mais brilhantes do que Zurique, Wagner não desdenhou em reger concertos das temporadas da AMG e representações líricas do *Aktientheater*[309]. Hinrichsen aponta para um interessante componente histórico-sociológico que consiste no fato de Richard

---

305 FA HCR, D-HD, Berna, 13.03.1853.

306 FA HCR, D-HD, Berna, 14.03.1853. "*Abend bei Methfessel und Frau. Conversation über beabsichtigte Musikalien-Handlung. Anerbot mich dazu eine Summe zu liefern, bis zum Belaufe von Fr. 5000,- , in so ferne Gries eine gleiche Summe dazu gebe*". TA.

307 Como vimos anteriormente, Heinrich Gries era amigo de Heinrich Däniker desde 1829, no Rio de Janeiro, e havia se casado com a irmã de Cécile Däniker, Henriette Gries-Haller, naquela cidade, em 1846, e tinha lá também feito grande fortuna como comerciante e agora se encontrava estabelecido em Hamburgo. Se o negócio se realizou ou não, não foi possível ser averiguado.

308 FA HCR, D-CD, Zurique, 08.02.1853.

309 Martin Hürlimann, *Vom Stadttheater zum Opernhaus, Zürcher Theatergeschichten*, Zürich, Werner Classen Verlag, 1980, p. 28.

Wagner, o revolucionário fugido da Alemanha, atar contatos mais estreitos com a elitista AMG de Zurique, composta essencialmente de famílias patrícias, do que com o pessoal do *Aktientheater*, liberal e essencialmente burguês, que era geralmente evitado pelas famílias da alta sociedade zuriquense[310].

Depois do primeiro ensaio que Däniker teve com Wagner[311], realizou-se outro no dia 12 de fevereiro. Nos dias entre os ensaios Heinrich anotou em seu diário ter praticado no violino as obras que seriam executadas no concerto, que veio finalmente a acontecer no dia 15 de fevereiro de 1853, Heinrich escreveu: "Evening, Concert, the first, directed by Richard Wagner. Numerous auditory"[312]. O programa e os solistas do concerto, que era o quinto da temporada, foi o seguinte:

Act 1
Ouverture, von Aloys Schmitt, op. 36.
Arie aus der Oper "Das Schloß am Aetna", von Marschner
Mad.me Rauch-Wernau
Phantasie über Motive aus der Oper "Moses", von Roßini, comp. V. Chalberg f. Clavier
Hr. Carl Eschmann
Duett aus der Oper "Jakob und seine Söhne" von Mehul[313], mit Orchesterbegleitung
Md.me Rauch u. Hr. Orth
Introduction u. Rondeau für 2 Violinen von Kalliwoda, op. 109
Hr. Eichler u. Eschmann
"Roland" Ballade v. Kopisch, "Soldatenabschied" v. W. Müller, comp. v. Wilh. Speier
Hr. Orth
Act 2
Sinfonie, A-dur, von L. van Beethoven, unter Direction von: Richard Wagner

Neste concerto, notamos também a presença do pianista Johann Carl Eschmann, e de seu primo, o violinista Jean Eschmann, o futuro professor de violino dos dois meninos Henry e Eduard Däniker. Jean era irmão de Henriette Eschmann, pianista e professora de piano que apareceria com bastante frequência nos exercícios de música em ambiente doméstico da família Däniker-Haller.

---

310 H.-J. Hinrichsen, *Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich...*, p. 51.
311 Que era na verdade o segundo deste programa, pois um primeiro ensaio, anotado por Heinrich Däniker em seu diário, já tinha sido feito no dia 5 de fevereiro sem a presença de Wagner.
312 FA HCR, D-CD, Zurique, 15.02.1853. Quando Heinrich Däniker escreveu "primeiro concerto regido por Wagner", quer dizer primeiro concerto regido por Wagner onde ele tocou violino, pois Wagner já vinha regendo concertos em Zurique desde 1850. E. M. Hanke, *Wagner in Zürich...*, p. 193.
313 Aqui parece tratar-se de um erro no protocolo, pois não existe nenhuma ópera de Mehul com este título. No arquivo da AMG encontramos uma abertura da ópera *Joseph* deste autor, com 29 partes cavas para orquestra sob a cota AMG XIII 3021 & a.ac. Como esta ópera também era conhecida como *Joseph en Égypte* ou *Joseph et ses frères*, acreditamos encontrar aqui a explicação para o engano do protocolista.

Do sexto concerto da temporada, Heinrich Däniker também participou. Os ensaios foram nos dias 26 de fevereiro e 5 de março e o ensaio geral na manhã do dia mesmo dia do concerto, "Cécile & jun. [Henry, com 3 anos de idade] were at the Casino repetition, directed by Mr. Wagner. Evening. Mama and Rosalie in the last Concert of the Company"[314]. Heinrich praticava nesta época assiduamente o violino; em cada dia sem ensaio ele anotava em seu diário ter praticado violino. Neste concerto, Wagner regeu a Sinfonia *Eroica* de Beethoven[315]. O impacto destes concertos dirigidos por Richard Wagner foi enorme, levando o presidente da AMG Hans Conrad Ott-Usteri a declarar, a partir de 1850/51, com regularidade em seus relatórios anuais das atividades da sociedade, a necessidade de se criar uma orquestra profissional em Zurique[316].

Cécile Däniker esteve presente em duas leituras públicas realizadas por Wagner, nos dias 18 e 19 de Fevereiro de 1853, no salão do hotel *Baur au Lac*, de sua "Canção do Nibelungo", tendo nesta ocasião o autor anunciado querer por este texto em música. Cécile anotou em seu diário:

> Ontem e hoje estive em uma leitura pública do Sr. Richard Wagner, o qual pretende compor em música uma parte da Canção do Nibelungo, tratada dramaticamente. Ele leu muito bem, com um fogo raro. A sinfonia de Beethoven, a qual o mesmo Wagner regeu recentemente, foi maravilhosa, assim, e de nenhuma outra maneira, Beethoven deve ser entendido e executado.[317]

Cécile Däniker-Haller e sua irmã Lina Methfessel-Haller visitaram a família Wagner na Rua *Zeltweg* e Cécile anotou em seu diário no dia 27 de abril de 1853:

> Lina Methfessel está aqui, eu a acompanhei recentemente à casa de Sr. Richard Wagner, o famoso compositor, ele e sua esposa nos receberam amigavelmente, eles moram nas

---

314 FA HCR, D-HD, Zurique, 08.03.1853. A partir desta época Heinrich nomeou sua esposa "Mama", para diferenciar da filha mais velha que tinha o mesmo nome da mãe, ou então as identificava em seu diário chamando a primeira de *Cecilia* e a segunda de *Cécile*.

315 Wagner já tinha regido a sinfonia n°. 7 de Beethoven, em janeiro de 1850, antes da família Däniker-Haller chegar a Zurique, dando com ela início a sua série das sinfonias deste compositor. A orquestra da AMG de Zurique contava neste período, com aproximadamente 29 músicos profissionais e 12 amadores. As sinfonias de Beethoven já tinham sido introduzidas ao público de Zurique pelo maestro Karl Friedrich Ochernal, a n°. 1 em 1811, e em 1816 a n°. 2. Edgar Refard, *Musik in der Schweiz*, Bern, Verlag Paul Haupt, 1952, p. 96.

316 Max Fehr lista todos estes comentários de Ott-Usteri no 105°. Anuário da AMG de Zurique correspondente ao ano de 1927. Para uma exaustiva e atualizada monografia sobre o período zuriquense de Richard Wagner ver E. M. Hanke, *Wagner in Zürich*...

317 FA HCR, D-CD, Zurique, 19.02.1853. "*Gestern und heute wohnten wir einer Vorlesung des Herrn Richard Wagner bei, welcher einen Theil des Nibelungenliedes, dramatisch behandelt, in Musik setzen will. Er las sehr schön, mit einem seltenen Feuer. Die Beethovensche Symphonie, welche derselbe Wagner neulich dirigirte, war wundervoll, so, und nicht anders, muß Beethoven verstanden und vertreten sein*". TA.

[casas] *Escherhäuser*, e estão estabelecidos com muito luxo.[318]

É impossível saber se durante uma visita de cortesia de duas senhoras os temas de conversação tocariam assuntos políticos ou filosóficos, é provável que não, mas neste contexto não podemos deixar de lembrar que Cécile Däniker-Haller era uma mulher de grande cultura, que viajara muito mais do que outras mulheres de sua classe social e que tivera sido bem educada e preparada para participar de conversas de salão que podiam ultrapassar os assuntos então considerados femininos[319].

Fig. 13 – Clementine Stockar-Escher, retrato de Richard Wagner (1853), litografia, coleção ZB ZH.

[318] FA HCR, D-CD, Zurique, 27.04.1853. "*Lina Methfessel ist hier, ich begleitete sie neulich zu Hrn. Richard Wagner, dem berühmten Componisten, er und seine Frau empfingen uns sehr freundlich, sie wohnen in den Escherhäusern, und sind mit großem Luxus eingerichtet*". TA.

[319] Talvez Cecile Däniker-Haller tenha contado algo sobre o Brasil, de onde ela tinha retornado no ano anterior; mas a curiosidade e atenção de Richard Wagner para o Brasil só se manifestaria quatro anos mais tarde ao receber cartas de Dr. Ernesto Ferreira França, filho do Conselheiro de mesmo nome, ex-Ministro das Relações Exteriores do Império do Brasil, que pretendia através da intercessão de Wagner, conseguir um posto na Universidade de Zurique. Ferreira França teria sugerido que Wagner dedicasse a ópera *Tristão e Isolda* ao imperador do Brasil, D. Pedro II, e que fosse ao Brasil pessoalmente reger a apresentação de sua ópera que seria cantada em italiano. Wagner escreveu sobre esta correspondência em *Mein Leben*. Sobre este contato de Richard Wagner com o Brasil e sobre seus encontros com o Imperador do Brasil em Berlim e Bayreuth ver Vasco Maris, "D. Pedro II e Wagner", in *Vida Musical*, *Artigos Publicados no suplemento Cultura de O Estado de São Paulo (1984-1991), além de ensaios e conferências diversas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

Exatamente nestes primeiros meses de 1853, a pintora suíça Clementine Stockar-Escher (1816-1886), uma das mais íntimas amigas de Cécile Däniker-Haller, retratou Richard Wagner e sua esposa Mina Wagner. Stockar-Escher era a proprietária da casa alugada por Wagner. A editora Breitkopf & Härtel editou a litografia deste retrato sem o nome de sua autora, o que fez Wagner escrever à editora dizendo que a artista era oriunda de uma das famílias mais ricas e importantes de Zurique, e que o respeitável nome da autora acompanhando seu retrato seria para a polícia de Dresden um sinal de que Wagner era estimado e respeitado na cidade[320].

Em maio de 1853, Wagner completaria 40 anos de idade e para esta ocasião organizaram-se três grandes concertos festivos onde somente obras de sua composição seriam executadas e onde somente músicos profissionais participariam, incluindo músicos convidados de outras cidades suíças e alguns da vizinha Alemanha.

> Durante a preparação dos concertos, ele [Wagner] aumentou consideravelmente seus contatos pessoais na cidade de Zurique e até mesmo em toda a Suíça. A partir do começo de 1852, começou a construir uma rede de contatos com a intenção de aumentar em número, com músicos de toda a Suíça, a orquestra da AMG de Zurique, contatos estes que lhe foram muito úteis, principalmente para os concertos de maio.[321]

"Estes *Wagner-Festspiele avant la lettre* foram possibilitados por um massivo patrocínio privado e público, e Wagner pôde vivenciar neles um primeiro ensaio de como seriam as utopias por ele esboçadas em seus escritos do período zuriquense"[322]. Os três concertos aconteceram nos dias 18, 20 e 22 de maio (este último, data do aniversário de Wagner) e Cécile Däniker esteve presente em todos os concertos.

---

320 E. M. Hanke, *Wagner in Zürich*..., p. 174.

321 E. M. Hanke, *Wagner in Zürich*..., p. 174. "*Während der Vorbereitungen zu seinen Musikaufführungen erweiterte sich sein persönliches Beziehungsnetz in der ganzen Stadt und sogar der ganzen Schweiz beträchtlich. Bereits ab dem Frühjahr 1852 war er für die Aufstockung des orchesters der AMG für seine Direktionen mit verschiedenen Musikern in der Umgebung in Kontakt getreten und hatte sich ein Netzwerk aufgebaut, das ihm vor allem für die Maikonzerte von erheblichem Nutzen sein sollte*". TA. Entre os músicos contatados por Wagner encontravam-se os irmãos Adolf Methfessel, de Berna, e Ernst Methfessel, de Winterthur, parentes da família Däniker-Haller; no anexo n°. 048 se encontra a carta de R. Wagner, datada de 7 de março de 1853, convidando E. Methfessel para participar dos concertos, atualmente guardada na *Studienbibliothek* de Winterthur. Como veremos adiante, os irmãos Methfessel efetivamente participaram dos concertos.

322 H.-J. Hinrichsen, *Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich*..., p. 52. "*Diese Wagner-'Festspiele avant la lettre' kamen durch eine massive private und öffentliche Unterstützungsaktion zustande, und Wagner konnte in ihnen eine erste Bewährungsprobe seiner in den Zürcher Kunstschriften entworfenen Utopien erblicken*". TA.

Heinrich, que havia recém partido para uma longa viagem de negócios[323], escrevia de Winterthur a sua esposa, declarando ter ficado sabendo que Wagner exigia a presença de todos os músicos em todos os ensaios, uma exigência inédita até então:

> Na quarta-feira, travei relações no vagão rápido (coupé) com um jovem Ziegler, que pertence a uma numerosa família muito musical. [...] Perto das 6 h fui com Sr. Hirzel ao concerto, onde eu vi um jovem que esteve no Rio, Blum da Bahia, o pianista Kirchner, o qual conhecemos na casa de Sr. Zeugheer. Methfessel e esposa, Sr. e Sra. Spieler (parentes). Spieler, presidente do tribunal da comarca, e o velho Ziegler, veterano da Sociedade Musical daqui, avô de meu companheiro de viagem. O homem de 78 anos tocou contrabaixo no concerto. Ele vinha de receber um bilhete de Sr. Meyer, mestre de capela em Zurique. Há seis ou oito dias, Meyer havia convidado alguns amigos da música daqui para participarem dos concertos regidos por Wagner. Wagner declarou, depois disso, que ele não queria ninguém na orquestra que não tivesse participado de todos os ensaios, desse modo, Meyer, querendo ou não, teve que retirar o convite feito em Winterthur. Ele, porém, empurrou a culpa aos caprichos de artista de Wagner, e se desculpou, eu, porém, acho que Wagner tem razão. Depois do concerto Hirzel deu um pequeno jantar do qual participaram os Srs. Methfessel e Stäbli, este último, professor de desenho. Ficamos juntos até depois das 11 h. […] O serão passarei na família de Sr. Ziegler, onde todas as sextas-feiras há serão familiar e onde se faz música.[324]

O ambiente na cidade era de euforia. Como os Däniker-Haller, desde que haviam retornado ainda não tinham podido alugar um camarote no Casino (provavelmente por todos estarem já alugados), tinham sempre que esperar serem convidados por amigos para sentarem-se nos seus camarotes[325]. Cécile relatou a seu

---

323 Durante esta viagem Heinrich visitaria em Karlsruhe a viúva do barão von Langsdorff, seu primeiro anfitrião no Rio de Janeiro, falecido no ano anterior, (FA HCR, D-HD, Karlsruhe, 06.05.1853) e o famoso viajante e cientista Carl Friedrich von Martius (1794-1868), assim como o pintor Johann Moritz Rugendas (1802-1858): "I spend the evening with Mr. Martius and family - Martius plays the violin - Grand Piano in the room. I paid a visit to Mr. Rugendas". TA. (FA HCR, D-HD, Munique, 11.05.1853).

324 FA HCR, C 383, Winterthur, 11.02.1853. "*Am Mittwoch machte ich im Eilwagen (im Coupé) die Bekanntschaft eines jungen Ziegler, der einer zahlreichen, sehr musikalischen Familie angehört. […] Gegen 6 Uhr ging ich mit Herr Hirzel in's Concert, wo ich einen jungen Biedermann sah, der in Rio war, Blum aus Bahia, den Piano-Spieler Kirchner, deßen Bekanntschaft wir bei Herr Zeugheer gemacht haben. Methfessel und Frau, Herr und Frau Spieler, (Verwandte.) Spieler, Präsident der hiesigen Bezirkgerichts, und den alten Ziegler, Veteran der hiesigen Musikgesellschaft, Großvater meiner Reisegefährten. Der Mann von 78 Jahren spielte im Concert den Contre-Baß, und hatte eben ein Billet bekommen von Herr Meyer, Kapellmeister in Zürich. Meyer hatte vor sechs bis acht Tage hiesige Musikfreunde zum mitwirken im Concert von Wagner dirigirt eingeladen. Wagner erklärte seitdem, er wolle im Concerte niemand im Orchester haben, der nicht alle Proben mitgemacht habe, und Meyer mußte bon gré, mal gré den Widerruf der Einladung nach Winterthur ergehen laßen. Er schob es allerdings auf Wagner's Künstlerlaune, und entschuldigte sich selbst, aber ich finde Wagner hat recht. Nach dem Concerte gab Hirzel ein kleines Abendeßen, an dem die Herren Methfessel und Stäbli, letzterer, Zeichnungslehrer, Theil nahmen. Wir waren bis nach eilf Uhr bei einander. […] Den Abend bringe ich in der Familie des alten Herrn Ziegler zu, wo jeden Freitag Familien-Abend seyn soll, und wo Musik gemacht wird*". TA.

325 Sentar-se na plateia não condizia com a sua posição social e para mulheres era ainda mal visto, por isso não encontramos nenhuma alusão a que algum membro da família jamais tenha se sentado na plateia do teatro.

marido suas tentativas em conseguir um lugar para os concertos e sobre as leituras públicas feitas por Wagner:

> Os concertos acontecerão na próxima semana, quarta, sexta e domingo dia 23. Methfessel chegará ao serão de domingo, Lina está atualmente em Winterthur. […] Sr. Wagner faz esta semana três leituras públicas, na primeira do "Navio Fantasma", estive com Cécile [filha], na grande sala do Casino, hoje ele lerá "Tannhäuser" onde eu pretendo ir. Antes de ontem, a Sra. Bodmer-Pestalozzi mandou me perguntar se queríamos ir juntas. Eu aceitei. Na hora de voltar para casa ela me deixou ir sozinha, sem me dizer nada, depois de eu ter longamente esperado por ela; ela, pelo contrário, juntou-se a outros amigos. Ela também me ofereceu um lugar em seu camarote para um dos concertos, eu, porém, não acredito muito nisso, ela já me prometeu várias coisas que depois não cumpriu.[326]

Cécile continuou na mesma carta, contando que os organizadores dos concertos procuravam lugar para alojar os músicos que vinham de fora. Os irmãos músicos Adolf e Ernst Methfessel tocaram nos concertos e alojaram-se na casa de Cécile Däniker. Adolf tocava violoncelo e flauta e Ernst tocava violoncelo e oboé[327]. Cécile, aliviada por ter conseguido os bilhetes para os três concertos, relatou a seu marido:

> Esperamos a chegada de Methfessel em uma hora, antes irei ainda à oração, pois pretendo tomar a comunhão amanhã. Ontem visitei Sra. Bodmer em Windegg, eles alugaram um camarote para os concertos. Em contrapartida, Sra. Bodmer-Stocker me mandou hoje um convite para o primeiro concerto, que será na próxima quarta-feira. De Sr. Usteri, consegui obter três lugares para sexta-feira, e para o domingo fui convidada pela Sra. Bodmer-Pestalozzi, somente hoje, com o que ela se desculpa por ter me abandonado no dia da leitura pública. Sendo assim, para mim tudo está arranjado para os três concertos, Lina, Cécile e Rosalie poderão ir uma vez cada uma.[328]

---

326 FA HCR, C 387, Zurique, 12.05.1853. "*Die Conzerte werden nun nächste Woche stattfinden, Mittwoch, Freitag und Sonntag, 23. Methfeßel wird am Sonnabend ankommen, Lina ist gegenwärtig in Winterthur […] Herr Wagner hält diese Woche drei Vorlesungen, der erste von Fliegenden Holländer, wohnte ich mit Cécile bei, im großen Casino Saale, heute giebt er „Tannhäuser" wo ich auch zu gehen gedenke. Vorgestern ließ mich Frau Bodmer-Pestalozzi fragen ob wir zusammen gehen wollen. Ich ging es ein. – bei Nachhausekommen ließ sie mich ganz ruhig gehen, ohne mir etwas zu sagen, nachdem ich lange auf sie gewartet hatte, sie schloß sich hingegen an andere Freunde an. Sie hat mir auch einen Platz in ihrer Loge für eines der Conzerte angeboten, ich baue aber gar nicht darauf, sie hat mir schon gar mancherlei versprochen, das sie nie gehalten hat*". TA.

327 Como vimos acima, Adolf era casado com a irmã de Cécile, Lina Methfessel-Haller, e era um importante músico na cidade de Berna, já seu irmão Ernst, era desde 1837 diretor musical do *Musikkollegium* de Winterthur e, a partir de 1839, também do coro *Stadtsängerverein* da mesma cidade. Ele era o representante na Suíça da *Wagner-Patronatsverein* (Associação de Patronato em favor de Richard Wagner). C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, p. 43. Para detalhadas informações biográficas de Ernst Methfessel ver também: Lothar Kempter (red.), *Musikkollegium Winterthur – Festschrift zur Feier des dreihundertjärigen Bestehens 1629–1929*, 2 Vols. Winterthur, Verlag des Musikkollegiums Winterthur, 1959, pp. 5-15.

328 FA HCR, C 388, Zurique, 14.05.1853. "*Wir erwarten Methfeßel in einer Stunde, ich werde aber noch in's Abendgebet gehen, da ich morgen zu communiziren gedenke. Gestern besuchte mich Frau Bodmer in Windegg, sie haben keine Loge zu den Conzerten genommen. Hingegen hat Frau Bodmer-Stocker mir für die erste Aufführung heute eine Einladung geschickt, sie findet künftige Mittwoch statt.*

Cécile tinha consciência de estar presenciando um evento histórico: "Os dois Methfessel já estão aqui – a tempestade musical começou, pena que tu não estás em Zurique"[329]; e anotou em seu diário:

> As apresentações de trechos das óperas de Wagner começaram, e são sob todos os pontos de vista excelentes. Somente artistas, a maioria da Alemanha e de outras cidades da Suíça, fazem parte da orquestra. A música é inusitadamente bela e rica em imagens.[330]

... Para continuar depois de acontecidos os dois primeiros concertos:

> Duas apresentações de Richard Wagner já aconteceram, e foram ricas em prazeres, acima de qualquer descrição. Sr. Wagner está sendo festejado e idolatrado de uma maneira que não aconteceu a muitos outros antes, em Zurique, mesmo que o céu não tenha sorrido para o seu projeto. Choveu nos dois dias, forte e sem parar.[331]

Sobre o último dos três concertos Cécile anotou em seu diário:

> A última apresentação de Wagner foi brilhante, hoje o herói do dia recebeu não somente buquês de flores, mas também lhe foi oferecida uma coroa de louros e uma taça de prata, um poema foi lido[332], em poucas palavras, ele foi assediado por todos os lados, e respondeu amavelmente: "Obrigado, obrigado meus bons amigos, este é um dos mais bonitos dias de minha vida". A adoração e o entusiasmo são generalizados.[333]

... Para, dois dias depois, escrever a seu marido dando detalhes interessantes, inclusive sobre a formação da orquestra e do coro:

Von Herr Usteri konnte ich drei Plätze bekommen für Freitag, - und für Sonntag hat mich Frau Bodmer-Pestalozzi eingeladen, auch erst heute, wo sie eine Entschuldigung machte, daß sie mich in der Vorlesung so verlaßen habe. Für mich ist also für alle drei Conzerte gesorget, Lina, Cécile und Rosalie können jede einmal gehen". TA.

329 FA HCR, C 389, Zurique, 16.05.1853. "*Die beiden Methfeßel sind nun hier – der musikalische Sturm hat begonnen, schade daß Du nicht in Zürich bist*". TA.

330 FA HCR, D-CD, Zurique, 18.05.1853. "*Die Aufführungen von Wagner's Opernauszügen haben begonnen, und sind in jeder Beziehung ausgezeichnet. Nur Künstler, die meisten aus Deutschland und anderen Städten der Schweiz, bilden das Orchester. Die Musik ist außerordentlich schön und bildreich*". TA.

331 FA HCR, C 390, Zurique, 21.05.1853. "*Zwei Aufführungen von Richard Wagner haben stattgefunden u. sind über alle Beschreibung genußreich. Herr Wagner wird aber auch gefeiert u. verehrt wie es noch nicht vielen in Zürich zu Theil geworden ist, obgleich der Himmel zu seinem Unternehmen nie gelächelt hat. Es regnete beide Tage heftig u. unaufhörlich*". TA.

332 O poema mencionado por Cécile Däniker era da autoria de Johanna Spyri-Heusser (1827-1901), autora de obras de literatura infantil e juvenil de teor religioso e didático. Sua obra que a fez famosa mundialmente foi *Heidi* (1880). C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, p. 58. Um irmão de Johanna Spyri, Jakob Christian Heusser (1826-1909) viajou pelo Brasil entre 1856 e 1859 e se estabeleceu depois na Argentina como grande proprietário rural.

333 FA HCR, D-CD, Zurique, 22.05.1853. "*Die letzte Wagnersche Aufführung war brillant, nicht nur wurde heute der Held des Tages mit Blumensträußen beschneit, ihm wurde eine Lorbeerkrone geboten, und ein schöner silberner Becher, ein Gedicht wurde gelesen, kurz er ward von allen Seiten bestürmt, er antwortete freundlich: "Danke, danke meine guten Freunde, dieses ist einer der schönsten Tage meines Lebens." Die Verehrung, der Enthusiasmus sind allgemein*". TA.

> Os concertos foram sublimes e tiveram grande aprovação. Os músicos acharam a música difícil, mas eu quero descrevê-la como técnica, ela descreve tudo o que o compositor quer dizer tão claramente e com imagens tão explícitas, que se pode imaginar estar vendo uma pintura do que ele queria representar. Para o terceiro serão, já não se podia encontrar bilhetes nem para o "juhe", o entusiasmo era fora do comum. Se no final do primeiro e do segundo serão foram jogados buquês de flores, no terceiro, foi uma verdadeira tempestade de flores, buquês, coroas, sonetos que voavam de todos os lados sobre o homenageado, uma coroa de louros deveria ser-lhe colocada (o que ele impediu que se fizesse) e uma bonita taça de prata lhe foi oferecida. Só existe uma opinião sobre suas composições feéricas, e a maneira magistral como elas foram executadas. Eu contei 28 violinos, 8 violoncelos, etc. e mais de 100 cantores e cantoras. Eu tinha te dito que eu não confiava no convite de Sra. Bodmer-Pestalozzi, dito e feito, no domingo não veio nenhum bilhete. O Coronel Usteri me cedeu o seu, o que eu apreciei extraordinariamente, pois ele próprio teve que abrir mão, ele só fez como condição que eu mesma o utilizasse, e se aparecesse outro bilhete eu deveria devolver o dele. Não apareceu nenhum – e eu utilizei o pomposo lugar - Nº 1 no primeiro camarote.[334]

Certa melancolia se lê no diário de Cécile Däniker quando os três concertos passaram, parecia que um encanto estava se desfazendo: "Os artistas estão todos se separando, também Methf[essel] partiu e levou Lina com ele para Berna"[335].

3.9 A família repartida entre duas realidades, Brasil e Suíça

Quando o sócio de Heinrich Däniker no Rio de Janeiro, Eduard Ferber, de Hamburgo, assim como o tesoureiro da firma, Karl Arnold, de Zurique, morreram, pouco tempo depois um do outro, de febre amarela, Heinrich teve de repente que viajar

---

334 FA HCR, C 291, Zurique, 24.05.1853. "*Die Conzerte waren herrlich, und fanden ungeheueren Beifall. Die Musik fanden die Musiker schwer, aber ich möchte sie sehr fachlich nennen, sie beschreibt alles was der Componist sagen will so deutlich und in so bildlichen Zügen, daß man ein Gemälde zu sehen glaubt, was dargestellt werden soll. Am dritten Abende war selbst für das „Juhe" kein Billet mehr aufzutreiben, der Enthusiasmus war außerordentlich. Wenn schon am ersten und zweiten Abende zum Schluße Blumensträuße geworfen wurden, so war es am dritten ein wahrer Blumenhagel, Sträuße, Kränze, Sonnette flogen von allen Seiten auf den gefeierten Mann, eine Krone von Lorbeerblättern sollte ihm aufgesetzt werden (was er aber verhinderte) und ein schöner silberner Becher wurde ihm überreicht. Es ist nur eine Stimme über seine feenhaften Compositionen, und die meisterhafte Art, wie sie ausgeführt waren. Ich zählte acht und zwanzig Violinen, acht Violoncelle – etc … und über hundert Sänger und Sängerinnen. Ich hatte Dir gesagt, daß ich der Frau Bodmer-Pestalozzi ihrer Einladung nicht ganz traute, richtig kam an jenem Sonntage kein Billet. Herr Oberst Usteri trat mir das seinige ab, was ich außerordentlich hoch anschreibe, denn er mußte selbst verzichten, er hatte die Bedingung gemacht, daß ich es selbst benutze, und sollte noch ein Billet von anderer Seite kommen, so möchte ich ihm das seine zurückschicken. Es kam keines – ich benutzte also den prächtigen Platz – es war N° 1 in der 1" Loge*". TA.

335 FA HCR, D-CD, Zurique, 23.05.1853. "*Die Künstler fliegen alle auseinander, auch Methf. reiste ab, und nahm Lina wieder mit nach Bern*". TA.

para cuidar dos negócios de sua firma[336]. Esta viagem, que não estava planejada, realizou-se com o vapor *Lusitania* que partiu de Liverpool no final de novembro de 1853. Do Rio, Heinrich relatou a sua esposa as circunstâncias da morte de seu jovem sócio Ferber, mas embora criticasse o exagero na vida social de seu sócio, ele mesmo não desdenhava em participar dos bailes, e sabia que sua esposa, na pacata Zurique, estaria interessada nos relatos de tais bailes. Aqui nos deparamos com a interessante questão da diferença do tipo de entretenimento em cidades tão diferentes como Zurique e Rio de Janeiro, sendo que era normal que os maiores bailes acontecessem no Rio de Janeiro, que era a sede católica de uma corte imperial, sendo que Zurique era nestes anos uma cidade que começava lentamente a se libertar de certos preceitos e costumes que vinham podando os prazeres tanto em esfera privada como pública, desde a atuação do reformador Zwingli no século XVI. Entre as diversas descrições de bailes e concertos particulares mandadas em forma de carta por Heinrich Däniker a sua esposa destacaremos a seguinte[337]:

> No dia 15, dia da partida do [vapor] Great Western, aconteceu a festa da Glória, Ascensão de Maria, o tempo foi ideal para a festa, e uma massa de povo estava de pé. No serão, Manoel Lopes Pereira Bahia, agora Barão de Merity, deu o habitual baile na sua casa na Glória, do qual nós costumávamos participar, a sociedade estava muito misturada, pessoas nobres e ricas, e uma massa de gentalha, caixeiros da Rua da Quitanda com seus tesouros. O Imperador e a Imperatriz estavam lá e, como de costume, fizeram todos os tipos de erros de etiqueta, como me contaram os embaixadores estrangeiros. No dia 22 deste mês, foi a grande soirée na casa de Sra. Thompson, na Rua da Quitanda, na casa de Manoel Pinto da Fonseca. Eu acho que tu já estiveste nesta mesma casa. Foi muito brilhante. [...] Eu ainda danço. Nos Westwood dancei cinco quadrilhas, com Sra. Fry, Sra. Gallop, Sra. McKinnell etc., e uma valsa com Srta. Clare Hutton. Nos Thompson dancei oito quadrilhas, com Sra. Gallop, Sra. McKinnel, Sra. Shannon, Sra. Hutton, Srta. Emily Hutton, Srta. Steinmetz, Srta. Steele, Sra. Leslie, e uma valsa com Sra. Leay. [...] Também se cantou algumas vezes ao piano, para o que Sra. Gallop e Srta. Lee acompanharam. Knight, Thompson e Srta. Lee cantaram um trio, Sra. Thompson cantou com seu marido, a ária de bravura de Srta. Taylor não deu certo. Voltei às 4 h para casa.[338]

---

336 FA HCR, Wolf-Meister, manuscrito, p. 85.

337 Para ler todos os relatos de bailes ver correspondência completa no anexo n°. 001.

338 FA HCR, C 420, Rio de Janeiro, [?].08.1854. *"Am 15., dem Tage der Ausfahrt des* Great Western*, war das Gloria Fest, Maria Himmelfahrt, der Himmel war dem Feste günstig, und eine Maße Volkes war auf den Beinen. Am Abende gab Manoel Lopes Pereira Bahia, jetzt* Barão de Merity*, den gewohnten Ball in seinen Hause an der Gloria, wo, wie früher, die Gesellschaft sehr gemischt war, vornehme und reiche Leute, und eine Maße von Gesindel, Caixeiros aus der rua da Quitanda mit ihren Schätzen. Kaiser und Kaiserin waren da, und haben, wie gewohnt, allerlei Verstöße gegen die Etiquette gemacht, wie ich jüngst bei den fremden Gesandten erfahren habe. […] Am 22. dies. fand eine große Soirée bei Mrs. Thompson starr, in rua da Quitanda, im Hause von Manoel Pinto da Fonseca. Mir scheint, Du bist auf schon im gleichen Hause gewesen. Es war sehr brillant.* […] *Ich tanze noch immer mit. Bei Westwood tanzte ich fünf Quadrillen, mit Mrs. Fry, Mrs. Gallop, Mrs. McKinnell auch, und einen Walzer mit Miss Clare Hutton. Bei Thompson, acht Quadrillen, mit Mrs. Gallop, Mrs. McKinnel, Mrs.*

Cécile, ao receber esta carta, anotou em seu diário ter sido a primeira escrita por Heinrich no Rio de Janeiro, mas a terceira a chegar a suas mãos, e a qualificou-a de "muito interessante"[339]. Ela deixou transparecer em seu diário que os bailes de Zurique não se podiam comparar aos do Rio, e relatando sobre um baile acontecido na cidade suíça ironizou: "grande baile, dos que aqui são chamados de brilhantes, dados pelo jovem casal Schindler no Hotel Baur"[340]. Cada carta que chegava do Rio de Janeiro continha relatos de diversos bailes. Cécile poderia estar triste por perder todos estes bailes, mas a presença de Richard Wagner em Zurique garantia, por outro lado, um outro tipo de prazer que Heinrich não estava tendo no Brasil. No terceiro concerto da temporada da AMG, que aconteceu no dia 27 de dezembro de 1853, Cécile esteve presente, e ao anotar em seu diário se enganou com a tonalidade da sinfonia de Beethoven executada: "O concerto foi bonito, principalmente a audição da 'Marcha da Paz' de 'Rienzi', e a sinfonia em si bemol menor [sic] de Beethoven"[341].

Do quarto concerto da temporada Cécile assistiu, além do concerto, também o ensaio geral, ambos no mesmo dia, 17 de janeiro de 1854, onde Wagner continuava com sua série de sinfonias de Beethoven. O programa atesta a popularidade dos compositores Johann Nepomuk Hummel, Carl Maria von Weber e Louis Spohr, compositores que também apareciam com frequência nos exercícios de música em ambiente doméstico da família Däniker-Haller[342], mas atesta também o paulatino desalojamento do repertório italiano dos programas da AMG. Este, como o concerto precedente e o seguinte, só apresentavam obras de compositores germânicos.

Em maio de 1854, Cécile teve que organizar, sem o auxílio de seu marido que se

---

Shannon, Mrs. Hutton, Miss Emily Hutton, Miss Steinmetz, Miss Steele, Mrs. Leslie, und einen Walzer mit Mrs. Leay. [...] Es wurde auch einige Male zum Piano gesungen, worauf Mrs. Gallop und Miss Lee begleiteten. Knight, Thompson & Miss Lee sangen ein Trio, Mrs. Thompson sang mit ihrem Mann, Miss Taylor's Bravoure Arie mißglückte. Ich kam um 4 Uhr Morgens nach Hause". TA.

339 FA HCR, D-CD, Zurique, 28.02.1854.

340 FA HCR, D-CD, Zurique, 24.01.1854. "*Grosser, hier genannt glänzender Ball von dem jungen Ehepaar Schindler, im Hôtel Baur*". TA.

341 FA HCR, D-CD, Zurique, 27.12.1853. "*Das Conzert war schön, besonders die Aufführung des Friedensmarsches aus Rienzi, und die B moll Symp. von Beethoven*". TA. A sinfonia executada foi a n°. 4, em Si bemol Maior, op. 60. O protocolo não especificava se a abertura e as árias de ópera eram regidas também por Wagner, ou se o próprio violino concertino regia tocando, e Wagner regeria somente suas composições e a sinfonia de Beethoven.

342 A AMG de Zurique publica, a partir de 1813, com bastante regularidade, até os dias de hoje, um boletim anual sobre um tema musical. C. M. von Weber foi homenageado em 1834 e Louis Spohr com uma edição em dois volumes nos anos 1862 e 1863. A lista destes boletins encontra-se on-line: <www.amg-zürich.ch/rubrik-publikationen/neujahrsblaetter/neujahrsblatt. html>.

encontrava ausente, a mudança para a nova casa. A família comprou uma grande residência chamada *Zum Oberen Schanzenberg* que continuaria na propriedade da família até o ano de 1901. Enquanto Cécile teve de confrontar-se com as fadigas da mudança de casa, Heinrich escrevia em seu diário que um de seus funcionários pretendia se fazer autônomo e se estabelecer como importador de pianos: "I received Maya's letter in which he declares, that he leaves my house, and I fand an advertisement in the paper of José Maya and João Ant°. de Campos, establishing a piano business"[343].

Em fevereiro de 1855, Heinrich Däniker recebeu no Rio de Janeiro carta de sua esposa relatando que no final de um concerto onde Wagner dirigiu diversas passagens de suas composições, a filha do casal, Emma Däniker junto com outra menina, Emma Huber, entregaram ao artista uma coroa de louros em nome da AMG de Zurique. Cécile anotou em seu diário:

> Junker Wyß pediu-me que, em nome da Sociedade Musical, nossa Emma junto com E. Huber, entregassem ao Sr. Wagner, depois de terminado o concerto, um laurel. O concerto foi muito bonito, principalmente a segunda parte, que se compunha exclusivamente de obras primas do compositor regente. Durante a veemente ovação, aplausos e gritos, as duas meninas vestidas de branco subiram ao palco, e entregaram a coroa de louros ao Sr. Wagner, depois de ele ter apertado a mão das duas crianças, ele fez uma fala, na qual ele explicou as razões de sua partida em breve para Londres. De tanta emoção ele quase não encontrava as palavras.[344]

... O que emociona o pai na longínqua Rio de Janeiro e o leva a escrever em carta, datada de 13 de abril de 1855:

> Os últimos momentos de Wagner em Zurique me interessaram. Então a música de Tannhäuser é mesmo bonita, original pelo menos, eu nunca a ouvi. O fato de uma das duas meninas que foram escolhidas pela Sociedade Musical para, em nome da mesma, entregar ao Sr. Wagner uma coroa de louros, tenha sido nossa criança, podemos entender como distinção, como um sinal de que o pai, embora distante, continua vivo na lembrança dos membros mais velhos da Sociedade Musical.[345]

---

[343] FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 04.09.1854. Efetivamente no Almanaque Laemmert de 1855 apareceu um novo nome na lista de negociantes de pianos do Rio de Janeiro: *J. Maya & Campos, grande deposito de Pianos Inglezes, r. dos Pescadores, 47.*

[344] FA HCR, D-CD, Zurique, 20.02.1855. "*Junker Wyß bat mich, im Namen der Musikgesellschaft unsere Emma mit E. Huber vereint, Hrn. Wagner nach vollendetem Conzerte, einen Lorbeerkranz überreichen zu dürfen. Das Conzert war sehr schön, besonders der zweite Theil, aus lauter Meisterwerken des dirigirenden Künstlers bestehend. Während dem heftigen Beifall, Klatschen und Rufen, gingen die beiden weißgekleideten Mädchen auf die Bühne, und überreichten den Kranz. Hr. Wagner, nachdem er beiden Kindern die Hand gedrückt, hielt eine kurze Rede, in der er den Grund seiner baldigen Abreise nach London angab. Er konnte vor Rührung kaum zu Worte kommen*". TA.

[345] FA HCR, C 452, Rio de Janeiro, 13.04.1855. "*Die letzten Hauptmomente Wagners in Zürich haben mich intereßiert. Die Musik vom Tannhäuser muß also doch schön seyn, originell wenigstens, ich habe sie nie gehört. Daß von den beiden Mädchen, welche von der Musikgesellschaft erkoren wurden, um*

Na *première* de *Tannhäuser* no *Aktientheater* de Zurique, Cécile Däniker também esteve presente:

> "Tannhäuser" foi representado pela primeira vez, o teatro estava completamente lotado, e, ao contrário do que se pensava, tudo deu certo na representação. O entusiasmo do público não esfriou até o fim, e ficou especialmente forte quando Richard Wagner, junto com os principais cantores, apareceu no palco, o que aconteceu no final do segundo e do terceiro ato.[346]

Dois dias depois, *Tannhäuser* foi repetido, e Cécile anotou em seu diário o êxito obtido: "Apresentação de *Tannhäuser*, regido por Wagner, que, ao final, foi bombardeado com buquês de flores. O teatro estava extremamente lotado"[347].

Já o último concerto da temporada, no dia 27 de fevereiro de 1855, sem a direção de Richard Wagner e sem os inúmeros músicos vindos de outras cidades que reforçavam a orquestra quando Wagner regia, foi desapontador, e Cécile anotou: "Último concerto de abonamento, não havia muito público e a orquestra parecia desfalcada. Também não foi muito longo"[348].

Do Rio de Janeiro, Heinrich dava notícias da festa organizada pelo coral alemão da cidade, festas estas nas quais Cécile também participava nos anos de sua estada no Brasil. Tratava-se do *Sängerbund*, dirigido por Cristiano Stockmeyer, que "durante alguns anos, foi o baluarte da música alemã no Rio de Janeiro"[349]:

> A festa do canto que foi dada pela Sociedade Alemã de Canto, aconteceu domingo, dia 29, em Paquetá. Eu mudei minha decisão e resolvi participar. Senhores e Senhoras se reuniram em frente ao Hotel Pharoux. Às 11h embarcamos em um barco a vapor e saímos. Uma excelente banda musical militar foi junto, provavelmente através da mediação de Lopes Gama, o qual participou da festa junto com sua filha mais nova. Uma vez chegados na ilha, tomou-se o pequeno almoço ao ar livre. Então a Sociedade de Canto se apresentou, dirigida pelo músico Stockmeyer. Antes do almoço, foi feito, *in corpore*, um longo passeio pela ilha, depois das 5h, sob a luz de um luar claro, velas e

---

Herrn Wagner im Namen derselben eine Lorbeerkrone zu überreichen eines unser Kind war, können wir als eine Auszeichnung ansehen, auch als ein Zeichen, daß der Vater, wenn auch fern, im Andenken der älteren Musikfreunde, die an der Spitze des Vereins stehen, fortlebet". TA.

346 FA HCR D-CD, Zurique, 16.02.1855. "*Tannhäuser wurde zum ersten Male aufgeführt, das Theater war gedrängt voll, und wider Erwarten gut gelang die Aufführung. Der Enthusiasmus des Publikums erkaltete nicht bis an's Ende, und wurde besonders laut, als Richard Wagner mit den Hauptsängern auf der Bühne erschien, welches am Ende des zweiten und dritten Aktes geschah*". TA.

347 FA HCR D-CD, Zurique, 23.02.1855. "*Aufführung des "Tannhäuser", von Wagner selbst dirigirt, der zuletzt mit Kränzen und bouquets ordentlich bombardirt wurde. Das Theater war gestopft voll*". TA.

348 FA HCR D-CD, Zurique, 27.02.1855. "*Letztes Abonnements-Conzert, es waren nicht sehr viele Leute, und das Orchester sah wie verwaist aus. Es dauerte auch nicht lange*". TA.

349 A. de Andrade, *Francisco Manuel...*, vol. 2, p. 239.

> lâmpadas, jantou-se. No serão dançou-se. Às 8h embarcou-se para o retorno à cidade, o que se fez ao som da música militar, chegando às 10h na praça do palácio. Eu acho que posso partir do princípio de que todos os convidados se divertiram bastante. O tempo foi maravilhoso, porém um pouco quente. Na mesa do almoço havia cerca de 150 pessoas. A música, que se constituía de cerca de 30 pessoas, tinha uma mesa separada. Pharoux ocupou-se da cozinha. O champanhe jorrou como água e muitos brindes foram feitos.[350]

No dia da festa Heinrich havia anotado em sua agenda: "This morning at 9 o'clock I went with young Hess to the Hotel Pharoux, where the party assembled. We embarked at 11 o'clock. At 1 at Paquetá. Lunch. Military music. Songs. Walk before dinner. Dance in a saloon, Miss Lopes Gama played"[351]. É interessante observar que a filha de um senador do império tocasse o piano para as danças na festa do coral alemão[352].

A ideia de nacionalidade propagada pela burguesia letrada entrelaçava-se com a realidade musical e com os procesos de raciocínio estético. Até mesmo um grupo coral de imigrantes alemães no Rio de Janeiro imperial, já tinha conciência que o *Lied* alemão era fator importante para sua identidade nacional[353]. "Ao canto em conjunto atribuía-se uma função de instigar a identidade nacional. A entidade do 'coro' com suas grandes

---

350 FA HCR, C 454, Rio de Janeiro, 14.05.1855. "*Das Sängerfest, das der Sängerverein gab, fand Sonntag den 29" May in Paqueta statt. Ich änderte meinen Entschluß, und wohnte dem Feste bei. Herren und Damen versammelten sich im Hotel Pharoux. Um 11 Uhr stiegen wir in ein Dampfboot, und fuhren ab. Eine excellente Bande Militaire-Musik fuhr mit, wahrscheinlich durch Vermittlung von Lopes Gama, der mit seiner jüngsten Tochter Constancia dem Feste beiwohnte. Auf der Insel angekommen wurde gefrühstückt unter freiem Himmel. Dann sang der Verein, von dem Musikus Stockmeyer dirigiert. Vor Tische wurde in corpore ein langer Spaziergang auf der Insel gemacht, nach 5 Uhr bei'm hellen Mondschein, Kerzen und Lampenlicht gegeßen. Abends getanzt. Um 8 Uhr embarquirte man sich wieder, fuhr bei'm Klange der Militaire-Musik nach der Stadt, und langte um 10 Uhr am Palastplatze an. Ich glaube wohl annehmen zu können, daß sich alle Gäste außerordentlich gut amusirt haben. Das Wetter war herrlich, aber etwas heiß. An der Mittagstafel waren circa 150 Personen. Die Musik, aus etwa 30 Mann bestehend, hatte ihren besonderen Tisch. Pharoux hatte die Küche zu besorgen. Es floß Champagner, wie Waßer, und viele Toaste wurden ausgebracht*". TA.

351 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 29.04.1855.

352 Caetano Maria Lopes Gama (1795-1864), Visconde de Maranguape, foi senador do império a partir de 1839, era irmão do padre Miguel do Sacramento Lopes Gama (1791-1852), escritor, jornalista e professor.

353 Ronald D. Cohen informa que festivais de canto alemão como este aconteciam na mesma época também nos Estados Unidos da América: *Folk festivals have ancient roots, but it seems natural to begin in the United States in the nineteenth century, when various small ethnic festivals took root. To take one small example, in October 1853 a number of German singing societies in Texas came together to form the Texas Saengerbund, or singers union, which quickly held a statewide singing festival. Indeed, such ethnic music festivals were probably common throughout the country, as immigrant communities attempted to preserve a particular culture that was threatened by outside cultural forces. Similarly, German Americans along the eastern seabord launched the Northeastern Singers Union in 1850 in Philadelphia. It held annual songfests in various communities into the next century. Swiss in New Glarus, Wisconsin, mounted festivals that featured music and attracted tourists as early as the 1850s.* Ronald D. Cohen, *History of Folk Music Festivals in the United States – Feasts of Musical Celebration*, Lanhan, Maryland, The Scarecrow Press, 2008, p. 1.

festas anuais, os coros masculinos e as associações esportivas que também cultivavam o canto [no mundo germânico], deveriam servir ao fortalecimento do sentimento de espírito comum nacional"[354].

Esta mesma sociedade alemã de canto reencontraremos logo a seguir cantando no Teatro Lírico Fluminense[355], em um concerto onde o pianista Sigismund Thalberg também tocou. O primeiro concerto de Thalberg ouvido por Heinrich Däniker no Rio de Janeiro aconteceu dia 27 de julho de 1855 e Däniker, depois de elogiar as qualidades de Thalberg como pianista, mostrou-se descontente com a desordem no teatro e escreve em seu diário que o público tivera sido "very foolish"[356]. No dia 29 de julho, Däniker anotou ter lido versos sobre Thalberg no *Jornal do Comércio*[357]. Estes versos eram de José de Alencar (1829-1877), autor que escreveu entre julho e outubro daquele ano naquele jornal, sendo que ele regularmente escrevia para o folhetim do *Correio Mercantil*[358]. José de Alencar comentou também que para este concerto, pela primeira vez, num espetáculo do gênero no teatro principal da cidade, as mulheres seriam admitidas na plateia[359]. Em sua carta do mês seguinte, Heinrich relatou a sua esposa:

> No dia 25, Thalberg deu seu primeiro concerto, no qual eu estive; ele não golpeia o piano, como muitos dos novos artistas, mas sim, destaca-se pela grande clareza no seu *piano* [dinâmica]. As pessoas andam enlouquecidas, estão sendo feitas honras extraordinárias a ele.[360]

Esta opinião de Heinrich Däniker de que os pianistas da atualidade – novos artistas – tocavam com excesso de força, voltaria a ser por ele proferida com frequência.

---

354 Irmgard Jungmann, *Sozialgeschichte der Klassischen Musik...*, p 111. *"Dem gemeinsamen Singen wurde nun eine national-identitätsstiftende Funktion zugeschrieben. Das Chorwesen mit seinen großen Musikfest-Veranstaltungen, die Männergesangs-vereine und die singenden Turnvereine sollten der Stärkung des nationalen Zusammengehörigkeits-gefühls dienen"*. TA.

355 O até o ano anterior chamado Teatro Provisório tinha recebido este novo nome por não mais se justificar a denominação antiga.

356 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 25.07.1855.

357 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 29.07.1855.

358 L. A. Giron, *Minoridade crítica...*, p. 185.

359 Ibidem, p. 186. As críticas de José de Alencar correspondentes aos concertos de Thalberg foram publicadas no *Jornal do Commercio* nos dias 27 de julho e 8 de agosto de 1855 e nelas o autor, além de relatar os triunfos de Thalberg, fala também sobre a prima-donna La Grua. É estranho que José de Alencar afirmasse ser este o primeiro concerto em que mulheres seriam admitidas na plateia, pois no concerto do *Saengerbund* do ano anterior, já se anunciava no *Jornal do Commercio*, na edição de 7 de outubro de 1854, que famílias seriam admitidas na plateia; vide anexo n°. 049 (imagem gentilmente cedida por Cristina Magaldi).

360 FA HCR, C 458, Rio de Janeiro, 13.08.1855. "*Am 25" Juli gab Thalberg sein erstes Concert, dem ich beiwohnte; er klopfte nicht auf das Piano, wie viele der neuen Künstler, sondern zeichnet sich durch große Klarheit in seinem Piano-Spiel aus. Die Leute sind aber rein verrückt, man erwies ihm ausgezeichnete Ehre*". TA.

No dia 8 de outubro, aconteceu mais um concerto com a participação de Thalberg, e Heinrich anotou em seu diário: "Evening - Concert to the benefice of the german philantropical society. Artists: Miss La Grua, Mme. Cassaloni, Mme. Charton, Mme. Kastrup, Mr. Thalberg, Mr. Van Marcke-Weiss, Sydow & Maersch-Pauché - A full house. No boxes to be had"[361], para, dois dias depois relatar o evento em carta a sua esposa, carta esta não desprovida de um delicioso exemplo do humor sarcástico que Heinrich Däniker podia ter:

> O vapor Avon chegou dia 8. No mesmo dia houve um concerto em benefício da Sociedade Alemã de Beneficência, o qual foi muito concorrido. O coral, composto por suíços e alemães, dirigido por Stockmeyer, cantou várias peças. Thalberg tocou sozinho e com Weiss em dois pianos. Depois se tocou a oito mãos em dois pianos. Nossas primeiras cantoras La-Grua, Cassaloni [sic], Charton e Kastrupp cantaram um quarteto de Rossini intitulado: Fé, Esperança e Caridade. La Grua, uma mulher muito bonita, tem um bigode. Eu pensei nesta ocasião: o barulho que quatro mulheres forçudas são capazes de fazer quando gritam com vontade.[362]

A última anotação no diário de Heinrich Däniker durante esta sua estadia no Brasil relatava um serão musical com a presença da cantora Casaloni onde vê-se que uma cantora do teatro lírico não desdenhava em cantar em ambiente doméstico um dueto com um negociante alemão[363]: "Evening party at Mrs. Reidner. I danced a quadrille with Mrs. Souza Franco. Miss Lucas and Mme. Cassaloni [sic] were there. Madame Cassaloni sang twice, once with Mr. Reidner, and Mrs. Reidner played"[364].

O próximo período na história da família, a partir de 1856 (ano em que Heinrich terá que ir novamente ao Brasil), seria marcado pelo casamento das duas filhas mais velhas, Cécile, com Rudolf Arnold Meier, em 1856 e Rosalie, com August Rübel[365], em

---

361 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 08.10.1855.

362 FA HCR, C 460, Rio de Janeiro, 15.10.1855. "*Der Steamer Avon langte am 8" an. Am gleichen Tage war ein Concert zum besten des Deutschen Hülfsverein, das stark besucht war. Der Sängerbund, aus Schweizern und Deutschen bestehend, von Stockmeyer dirigirt, sang mehrere Stücke. Thalberg spielte allein, und mit Weiss auf zwei Pianos. Dann wurde achthändig auf zwei Pianos gespielt. Unsere ersten Sängerinnen La-Grua, Cassalni, Charton und Kastrup, sangen ein Quartett von Rossini, betitelt: Fé, Esperança e Caridade. La Grua, eine sehr hübsche Frau, hat einen Schnurrbart. Ich dachte bei dieser Gelegenheit: Was doch vier kraftvolle Weiber für einen Lärm machen können, wenn sie aus voller Kehle schreien*". TA.

363 "As cantoras Casaloni e Charton deram origem aos dois mais combativos partidos de que há notícia na história do teatro lírico no Rio de Janeiro. A tal ponto chegaram eles em suas lutas no interior do Provisório, que não raro era necessário a intervenção da polícia para que o espetáculo pudesse prosseguir". A. de Andrade, *Francisco Manuel...*, vol. 2, p. 48.

364 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 09.04.1856. O Almanaque Laemmert registrava, neste ano de 1854, o comércio de Christian Reidner na rua do Sabão 69 e na rua d'Alfandega 60.

365 Para *scans* das páginas do livro genealógico da família Rübel onde os seus membros tratados neste trabalho são citados ver anexo n°. 008.

1858[366]. Ainda durante a estadia de Heinrich Däniker no Brasil começou uma intensa correspondência sobre este assunto entre o casal Däniker-Haller. Para Heinrich não importava se os pretendentes de suas filhas fossem ricos ou não, importante era que fossem boas pessoas, de boas famílias, inteligentes e trabalhadores, a riqueza viria com o trabalho, como foi o caso dele mesmo.

Esta visão de que a riqueza era o resultado natural do trabalho de uma pessoa inteligente era típica da maneira de pensar das elites protestantes do norte e centro da Europa daqueles anos[367]. No diário de Cécile Däniker deste mesmo ano encontramos um interessante testemunho de que uma mulher viajada e culta como Cécile podia, ao lado de seus interesses principais que eram a música e a pintura, inclusive, interessar-se por assuntos de economia: "Soirée na casa dos Cherbuliez. Sr. Cherbuliez presenteou-me com um de seus livros sobre economia política. O mestre de Capela [Franz] Abt[368] está de visita em Zurique e está sendo festejado"[369].

Para o casamento da filha mais velha, Cécile, ocorrido a 22 de abril de 1856, a família recebeu a visita do ex-pastor Louis Winkler, antigo amigo e companheiro de infindáveis horas de música em ambiente doméstico durante a estadia no Brasil. Cécile anotou também a presença de Gsell e Laquai[370], recém chegados do Rio de Janeiro[371],

---

366 O primeiro casamento da filha mais velha, Cécile, não duraria nem sequer meio ano, pois seu marido morreria de uma doença dos rins. Esta morte vem anotada no diário de Cécile como um acontecimento muito sofrido para a família e também nestes momentos de dor extrema os exercícios de música em ambiente doméstico serviam como consolo.

367 Até que ponto a reforma da igreja influenciou a história da economia é assunto ainda discutido na historiografia, especialmente a questão do significado do protestantismo na formação de uma mentalidade especificamente capitalista – questão posta por Max Weber em seu artigo *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* (1904-1905), onde o autor tenta provar que certas características do Calvinismo correspondem ao caráter da economia capitalista. A historiadora e socióloga Judith Flanders confirma que "*Protestantism, the religion of northwestern Europe, in its sanctification of hard work, and, by extension, the idea that worldly success was a sign of God's favour, developed in tandem with trade and finance to create a new ethos, named 'the spirit of capitalism' by the sociologist Max Weber*". Judith Flanders, *Consuming Passions...*, pp. 24-25.

368 Franz Abt (1819-1885), alemão natural de Wiesbaden, estudou na *Thomasschule* de Leipzig onde teve contato com Robert Schumann, Felix Mendelssohn e Albert Lortzing. Foi trazido a Zurique em 1841, como maestro do coro do teatro *Actientheater*, pela sua então diretora Charlotte Birch-Pfeiffer. Foi o sucessor de Casimir von Blumenthal como maestro da AMG de Zurique a partir de 1846. No verão de 1850 viajou a Weimar para ouvir a primeira audição de *Lohengrin*. Sucedeu Karl Ritter e Hans von Bülow como *Kapelmeister* no *Actientheater* de Zurique. Em 1852, foi nomeado Mestre de Capela da Corte em Braunschweig. Foi, juntamente com Richard Wagner, convidado de honra na Festa da Música de Zurique, em 1858. C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, p. 8.

369 FA HCR, D-CD, Zurique, 09.03.1856. "*Soirée bei Cherbuliez. Herr Ch. Schenkte mir ein von ihm geschriebenes Buch über Politische Oekonomie. Der Kapellmeister Abt ist auf Besuch in Zürich und wird fêtirt*". TA.

370 O negociante Laquai, que fez grande fortuna no Brasil com o comércio de sedas, (e que vem citado no diário de Heinrich Däniker como organizador de serões musicais no Rio de Janeiro), viria

mas o pai, Heinrich Däniker, teve problemas com seus negócios antes da partida do Rio de Janeiro e só conseguiu chegar em Zurique um mês depois do casamento[372].

Em 1857, Heinrich fundaria uma sucursal de sua empresa em Paris e trabalharia a partir daí revezando-se entre Zurique e Paris, tendo seu negócio no Brasil ficado nas mãos de seu novo sócio Johannes Vogel. Este novo jovem sócio era pessoa de confiança e Heinrich estava satisfeito do ponto de vista do negócio, mas via como ponto fraco de Vogel o fato dele não tocar nenhum instrumento musical, não cantar e não se interessar por conversação e bailes, o que Heinrich via como um empecilho para o desenvolvimento de uma vida em sociedade e, por conseguinte, para o alargamento dos contatos comerciais[373].

3.10 Os últimos anos

Somente um mês depois de estar de volta à Europa, Heinrich Däniker já retomou sua participação ativa nos concertos com a AMG de Zurique. Para isso, ele queria comprar um violino novo e experimentou diversos instrumentos da loja *Gebrüder Hug* até achar o que lhe convinha, tendo fechado o negócio em janeiro do ano seguinte[374]: "Paid account at Gebrüder Hug, arranged to keep the Violin for Fr 5 annually"[375]. O primeiro ensaio aconteceu a 27 de novembro de 1856, e Heinrich Däniker anotou em seu diário que a orquestra regida por Alexander Müller estava "bem organizada"[376]. O

---

a ser o avô do organista e compositor Reinhold Laquai (1894-1957). Clara Laquai, *Musiker-Memoiren von Reinhold und Clara Laquai*, Zürich, Kreisverlag, 1979.

371 FA HCR, D-CD, Zurique, 20.04.1856.

372 Deste ano de 1856, o arquivo FA HCR conserva papéis referentes a um concerto beneficiente organizado por Louise Corrodi, onde as jovens Rosalie e Emma Däniker cantaram como solistas, ver anexo n°. 050.

373 FA HCR, Wolf-Meister, manuscrito, p. 85. Somente quatro anos mais tarde, em 1861, Däniker descreveria uma melhora neste estado de coisas com o casamento de Vogel: "Ele [J. Vogel] parece querer participar da vida social, para o que a sua esposa é apta. Ela toca e canta bem, fala bem francês, só é pena ela não saber falar inglês". FA HCR C 549, a bordo, [?].05.1861. "*Er scheint gesellschaftlich leben zu wollen, wozu die Frau sich eignet. Sie spielt und singt hübsch, spricht gut französisch, schade nur daß sie nicht englisch kann*". TA.

374 Fundada em 1807, quando o pastor Jakob Christoph Hug (1776-1855) comprou a loja e a editora de música de Hans Georg Nägeli, o negócio de música *Musik Hug AG* existe até os dias de hoje.

375 FA HCR, D-HD, Zurique, 10.01.1857.

376 FA HCR, D-HD, Zurique, 27.11.1856. "*First musical repetition at the Musicsaal. The orchestre well organised, Müller director - till 9½ o'clock*". TA. Alexander Müller (1808-1863), natural de Erfurt, estudou com J. N. Hummel. Em 1833 conheceu Richard Wagner em Würzburg, o qual apreciava a capacidade improvisativa de Alexander Müller ao piano. Em 1834, transferiu-se para Zurique trabalhando como professor de piano, pianista e maestro. No mesmo ano, passou a dirigir o

segundo ensaio foi no dia 29 e o terceiro no mesmo dia mesmo do concerto. A entrada do diário de Heinrich Däniker deste dia confirma que os violinos eram repartidos entre concertistas e ripienistas e que ele havia tocado somente nos tuttis: "Repetition of the Concert at the Casino in the morning. Exercise in the afternoon. Evening. Concert at the Casino. Cécile with Rosalie, Emma and Mathilde went there. I played the Symphonie and the Ouverture"[377].

Esta foi uma época muito rica em exercícios de música em ambiente doméstico para a família Däniker-Haller e Heinrich também anotou com frequência ter praticado violino em casa, assim como suas frequentes visitas a espetáculos líricos no teatro *Actientheater*. Do segundo e do terceiro concerto da temporada da AMG de Zurique ele também participou e tocou novamente somente a sinfonia e a abertura[378]. Neste período, Heinrich anotou que a iluminação a gás havia sido utilizada pela primeira vez e que já não se utilizavam velas para a orquestra. No dia 13, aconteceu o ensaio geral e o terceiro concerto: "Repetition at the Casino. Concert. Gaz for the first time in the Casino. Mr. Nast played a Violin concert, and was very much applauded. Mama, Cécile, Rosalie & Mathilde were in the Concert. No more candle lights at the orchester"[379]. Cécile anotou em seu diário, além da novidade da iluminação a gás, as novas cadeiras estofadas para o público e elogiou a atuação do solista A. Nast[380].

No dia 27 de janeiro aconteceria o quarto concerto da temporada. Os ensaios foram nos dias 22, 24 e o ensaio geral no mesmo dia do concerto. No dia do segundo ensaio houve problemas com a nova iluminação a gás, esta, porém pôde ser resolvida até o dia do concerto. Neste concerto, "com a casa muito cheia", Heinrich Däniker participou somente da execução da sinfonia. Foi executada uma cantata adaptada com a música da "Cantata do Júbilo", op. 58 de Carl Maria von Weber, com o texto de Heinrich Cramer[381] com conteúdo patriótico suíço e o título, segundo o protocolo do

---

Listesche Singinstitut, o qual tinha sido fundado por Anton Liste, e em 1837, fundou um coro misto chamado *Müllerschen Gesangsverein*. Foi Alexander Müller quem abrigou Richard Wagner inicialmente em Zurique, quando este teve que fugir de Dresden, por causa de sua participação no *Maiaufstand*. Müller dirigiu os concertos da AMG de Zurique entre 1852 e 1863 e, esporadicamente, os espetáculos líricos no teatro *Actientheater* de Zurique. Em um concerto da temporada de 1851 da AMG de Zurique, Müller tocou com Wilhelm Baumgartner e Fanny Hünerwadel um arranjo seu para dois pianos a seis mãos da abertura da ópera *Rienzi* de R. Wagner. HLS, vol. 8, p. 804.

377 FA HCR, D-HD, Zurique, 02.12.1856.

378 FA HCR, D-HD, Zurique, 08.01.1857.

379 FA HCR, D-HD, Zurique, 13.01.1857.

380 FA HCR, D-CD, Zurique, 13.01.1857.

381 Heinrich Cramer (1812-1871), açougueiro, negociante de obras de arte, poeta popular zuriquense de assuntos patrióticos, principalmente no dialeto local, é tido como o fundador da festa

concerto, *Helvetia*[382]. Tanto Heinrich como Cécile deram à obra, em seus respectivos diários, o título "Cantata da Paz"[383].

No dia 3 de março, Heinrich Däniker participou da execução do oratório *A Criação* de J. Haydn no sexto concerto da temporada. Fora o ensaio geral que aconteceu no mesmo dia do concerto, Heinrich anotou somente dois ensaios nos dias 26 e 28 de fevereiro. No dia do segundo ensaio, Heinrich anotou: "Evening, repetition at the Casino, with a large party of singers, the Creation being performed"[384].

No dia 17 de março aconteceu o concerto em benefício de Alexander Müller, mas neste parece ser que Heinrich Däniker não participou ativamente, embora tenha estado presente[385]. O programa intercalava peças instrumentais e vocais como era o costume. A escolha das peças e a ordem em que eram executadas podem parecer à primeira vista aleatórias, mas, como Hinrichsen já salientou na sua análise destes programas, elas respeitavam uma lógica que já tinha sido balizada pela *Concert-Ordnung* (estatutos para a organização dos concertos[386]), estabelecida em 1808 por Hans Georg Nägeli e Rudolf Landolt[387]:

> No começo do século XIX, época em que na História da Música, frequentemente, e sem a necessária prudência, declara-se ter-se efetuado a emancipação da música instrumental, pensava-se esta proporção [entre a música instrumental e a vocal] ainda hierarquicamente[388].

Os estatutos repartiam os concertos em dois tipos bem diferenciados: os "concertos principais" e os "concertos galantes". Nos primeiros executavam-se oratórios, nos quais a maior parte possível dos membros da sociedade musical podia participar. Nos concertos galantes exigia-se um equilíbrio entre música vocal e

---

popular e parada anual *Sechseläuten*, na maneira como ela é celebrada até os dias de hoje na cidade de Zurique. HLS, vol. 3, p. 529.

382 O arranjo de Cramer da cantata de C. M. von Weber com um texto patriótico suíço é claramente uma manifestação do tipo nacionalista; era normal que este tipo de evento acontecesse, pois somente nove anos antes tinha sido fundada a Suíça na sua forma como ela existe até hoje. Em 1848, foi criada a primeira constituição federalista e liberal e com a cantada "Helvetia" preparavam-se as festividades do jubileu de 10 anos deste acontecimento histórico.

383 FA HCR, D-HD, Zurique, 22.01.1857, e D-CD, Zurique, 27.01.1857.

384 FA HCR, D-HD, Zurique, 28.02.1857.

385 FA HCR, D-HD, Zurique, 17.03.1857.

386 Este documento de valioso interesse histórico é o único de seu tipo conservado nos arquivos das diferentes sociedades musicais europeias do século XIX; anexo n°. 051.

387 H.-J. Hinrichsen, *Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich...*, p. 42.

388 Idem, p. 43. "*Im frühen 19. Jahrhundert, dem man in der Musikgeschichtsschreibung allzu leichtfertig die bereits vollzogene Emanzipation der Instrumentalmusik zuschreibt, wurde dieses Verhältnis in Wahrheit vielfach noch hierarchisch gedacht*". TA.

instrumental e o máximo de variedade possível[389]. O interessante é que esses estatutos codificam uma prática que era comum por toda a Europa, inclusive nos programas dos concertos da *Sociedade Filarmónica* criada por João Domingos Bomtempo (1775-1842), em Lisboa[390].

A partir deste ano de 1857, as filhas Emma e Mathilde tinham lições de canto e cantavam em quarteto com Ignaz Heim (1818-1880)[391], o grande promotor do canto coral em Zurique daqueles anos. As meninas também tinham lições de harmonia com Alexander Müller, uma das mais importantes figuras da vida musical zuriquense, demonstrando que para os pais Däniker-Haller, somente os melhores professores de música da cidade podiam ser bons o suficiente para suas crianças. No dia 9 de abril de 1857, a menina Emma Däniker fez sua primeira comunhão e neste mesmo dia, a família toda assistiu ao ensaio geral na Igreja *Fraumünster* do oratório *Die letzten Dingen* de L. Spohr[392]. O concerto aconteceria no dia seguinte para depois a família mais uma vez se separar: Heinrich viajou a negócios para Paris e Londres e Cécile foi visitar suas irmãs em Berna, onde Cécile pôde ouvir sua irmã Lina Methfessel-Haller tocar piano em um concerto público, no Casino de Berna, acompanhando seu marido Adolf Methfessel no

---

389 Os estatutos previam uma ordem fixa para as peças a serem executadas nos concertos: primeiro uma abertura, depois uma peça vocal, depois uma peça instrumental solística ou concertante, no final uma peça vocal a várias vozes (dueto, terceto, etc.). O estatuto previa também que se nas duas partes do concerto fossem executadas peças instrumentais solísticas ou concertantes, estas deveriam ser de estilo o mais diferente possível e se o concerto resultasse demasiadamente longo, dever-se-ia suprimir a abertura da segunda parte. Outra especificação estabelecida pelo estatuto previa que no caso de executarem-se três peças vocais, duas deveriam ser para voz feminina e uma para voz masculina e que se houvesse mais de um concerto para instrumento solista, estes deveriam ser para instrumentos diferentes. Nesta última regra, observamos sempre uma exceção quando o solista era um artista viajante que visitava a cidade e se apresentava nos concertos da Sociedade, tocando mais de uma peça instrumental solística no mesmo instrumento como será o caso que veremos adiante, dos concertos de Clara Schumann-Wieck em Zurique.

390 Manoel Carlos de Brito/Luísa Cymbron, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, pp. 138 e ss.

391 Ignaz Heim (1818-1880), nascido em Baden (Alemanha) de origem suíça, depois de uma curta atividade como farmacêutico, dedicou-se à música como maestro coral. Em Munique foi aluno de Kalliwoda. Em Freiburgo da Brasgóvia foi maestro dos corais *Liedertafel*, *Akademischen Verein* e *Cäcilienverein* e começou uma amizade com Felix Mendelssohn, que duraria até o fim da vida deste. Estudou aprofundadamente a canção popular de língua alemã e de outros países, acumulando uma grande coleção particular neste campo, tendo editado diversas coleções de *Lieder* que chegaram a vender, até finais do séc. XIX, a inusitada quantia de 500.000 exemplares. Devido às perseguições que se seguiram à revolução de Baden de 1849, transferiu-se em 1850 à Suíça onde foi maestro do coral masculino *Harmonie Zürich* como sucessor de Franz Abt, entre outros corais. Foi amigo e vizinho de Richard Wagner, em Zurique, e sua esposa, Emilie Heim-Müller, foi uma das melhores cantoras de seu tempo, intérprete das obras de Richard Wagner. Uma das praças centrais de Zurique leva o nome deste autor de importantes coleções de cantos populares e folclóricos suíços arranjados para corais masculinos, femininos e mistos. Ignaz Heim foi eleito membro honorário da AMG de Zurique, em 1862. HLS, vol 6, p. 223, e Eduard Schönenberger, *Ignaz Heim, Biographische Skizze*, Zürich, Fritschi-Zinggeler, 1881, p. 1 e ss.

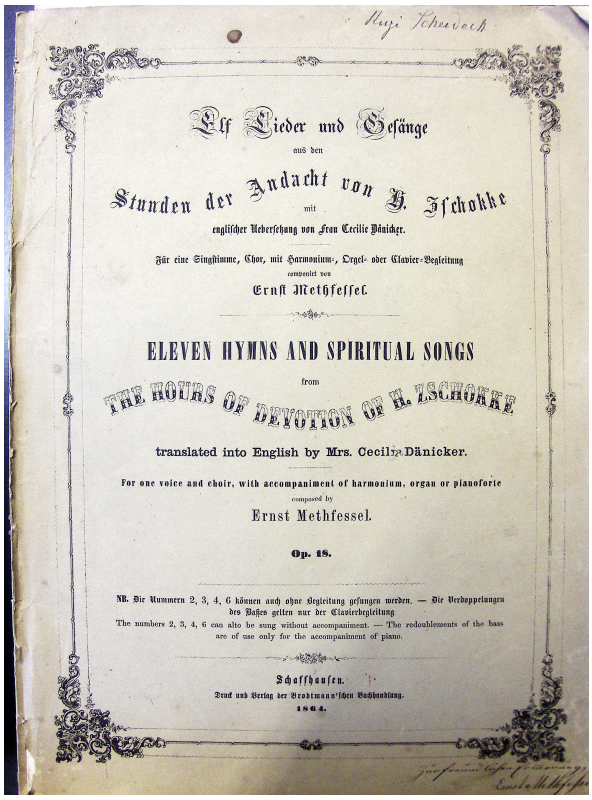
392 FA HCR, D-CD, Zurique, 09.04.1857.

violoncello, quando estes obtiveram um "belo sucesso"[393].

No dia 12 de novembro deste ano de 1857, Heinrich anotou ter presenteado sua esposa com a *Lyra Germanica*[394]. Acreditamos que possa se tratar da tradução inglesa dos hinos religiosos alemães *Allgemeinen evangelischen Gesangbuchs* de Christian Karl Josias von Bunsen[395], feitas por Catherine Winkworth (1827-1878), cuja primeira série foi editada na Inglaterra em 1855, novidade que poderia ter sido trazida por Heinrich que acabava de chegar de Londres.

Cécile Däniker faria o mesmo, anos mais tarde, traduzindo para o inglês textos religiosos de Heinrich Zschokke (1771-1848), postos em música pelo irmão de seu cunhado Ernst Methfessel, com o título *Eleven Hymns and Spirituals Songs, from The Hours of Devotion of H. Zschokke, translated into English by Mrs. Cecilia Däniker. For one voice and choir, with accompaniment of harmonium, organ or pianoforte, composed by Ernst Methfessel, op. 18*. Este livro foi editado por *Brodtmann'sche Buchhandlung*, em 1864, na cidade de Schaffhausen[396].

393 FA HCR, D-CD, Berna, 15.04.1857. "*M[ethfessel] und Lina spielten zwei Violoncell u. Piano mit schönem Erfolg*. TA.
394 FA HCR, D-HD, Zurique, 12.11.1857.
395 Christian Karl Josias von Bunsen (1791–1860), filólogo, egiptólogo e teólogo evangélico, embaixador da Prússia em Roma, Berna (1839–41) e Londres (1841–54). Editou, em 1833, seu *Versuch eines allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuchs zum Kirchen- und Hausgebrauch*. Mais tarde: *Die heilige Leidensgeschichte und die stille Woche. Die Liturgie der stillen Woche,* composta em música por Sigmund Neukomm (1841), da qual uma segunda versão modificada foi editada sem seu nome, com o título *Allgemeines evangelisches Gesangbuch* (1846). ADB, 1876, vol. 3, pp. 541 e ss.
396 Ver *scans* de todas as obras de E. Methfessel com tradução de C. Däniker no anexo n°. 052.



Elf Lieder und Gesänge

aus den

Stunden der Andacht von H. Zschokke

mit

englischer Uebersetzung von Frau Cecilie Dänicker.

Für eine Singstimme, Chor, mit Harmonium-, Orgel- oder Clavier-Begleitung

componirt von

Ernst Methfessel.

ELEVEN HYMNS AND SPIRITUAL SONGS

from

THE HOURS OF DEVOTION OF H. ZSCHOKKE

translated into English by Mrs. Cecily Dänicker.

For one voice and choir, with accompaniment of harmonium, organ or pianoforte

composed by

Ernst Methfessel.

Op. 18.

NB. Die Nummern 2, 3, 4, 6 können auch ohne Begleitung gesungen werden. — Die Verdoppelungen des Basses gelten nur der Clavierbegleitung

The numbers 2, 3, 4, 6 can also be sung without accompaniment. — The redoublements of the bass are of use only for the accompaniment of piano.

Schaffhausen.

Druck und Verlag der Brodtmann'schen Buchhandlung.

1864.

Fig. 14 – Capa da edição de 1864 de melodias religiosas de Ernst Methfessel com tradução inglesa de Cécile Däniker. Observa-se uma dedicatória escrita a mão pelo compositor no canto inferior direito. Coleção FA HCR.

Os concertos de abonamento da temporada 1857/58 foram marcados pela primeira apresentação em Zurique de Clara Schumann. Cécile esteve presente ao concerto e anotou em seu diário: "Primeiro concerto do abonamento, o tanger primoroso de Clara Schumann causou muita sensação"[397].

O ano seguinte começou para Cécile Däniker com uma agradável surpresa, ela anotou em seu diário: "Fiquei surpresa com uma correspondência musical de um velho amigo. Ferdinand Huber musicou minhas estrofes sobre o "Rigi" a quatro vozes e me mandou a música com uma simpática carta. Eu respondi imediatamente para São Gallo"[398]. Para depois relatar o acontecido a suas duas filhas mais novas que se encontravam em um internato perto de Lausanne:

Hoje eu tenho realmente uma surpresa depois da outra, primeiro a vossa amável

[397] FA HCR, D-CD, Zurique, 08.12.1857. "*Erstes Ab. Conzert, Clara Schumann's prachtvolles Spiel machte viel Aufsehen*". TA.

[398] FA HCR, D-CD, Zurique, 01.01.1858. "*Ward überrascht durch ein musikalisches Senden eines alten Freundes, Ferdinand Huber hatte meine Rigistrophen zu einem vierstimmigen Gesange arrangiert, und sandte sie mir mit freundlichem Briefe. Ich antwortete ihm sogleich nach St. Gallen*". TA. O manuscrito da canção de F. Huber encontra-se no arquivo FA HCR, mas a carta mencionada por Cécile não.

> lembrança, depois uma carta de um antigo amigo de meus pais, o Sr. Ferdinand Huber, de São Gallo, do qual eu passei uma eternidade sem ouvir notícias, que me manda agora uma composição a quatro vozes sobre o texto de meu poema "Rigilied", editado no "Berner Taschenbuch". Não é verdade que isto é muito amável? Eu respondi imediatamente e escrevi várias lembranças da casa de meus pais, espero que ele um dia venha nos visitar. Ele é o compositor de muitas canções suíças entre as quais o [aboio] "Heerdenreihen", que ele compôs em nossa casa.[399]

Ferdinand Fürchtegott Huber (1791-1863), nascido em São Gallo, estudou em Stuttgart com Johann Georg Nanz, onde aprendeu diversos instrumentos e trabalhou como trompetista na orquestra da ópera. Depois de seu retorno à Suíça, atuou como professor e organista em São Gallo e em Berna. Em Hinwil conheceu o poeta popular Gottlieb Jakob Kuhn, sobre cujos textos compôs várias canções. Huber foi um dos mais importantes colecionadores de melodias de canções populares alpinas e foi o responsável pela primeira tentativa de reintrodução do uso do Corno dos Alpes – *Alphorn* – na Suíça, tradição que tinha se perdido completamente durante o século XVIII[400]. Huber compôs canções com acompanhamento de piano e violão, obras corais sacras e profanas, trios para trompas, valsas, e *Ländler* para piano. Franz Liszt, que o conhecia pessoalmente, utilizou diversas de suas melodias em seu *Album d'un voyageur* e Felix Mendelssohn aceitou uma dedicatória de Huber na edição de uma de suas coleções de canções alpinas[401].

O poema de Cécile Däniker que exalta as belezas naturais da montanha *Rigi*, à beira do Lago dos Quatro Cantões, no interior da Suíça, foi editado em um almanaque da cidade de Berna, e lá recolhido por Ferdinand Huber para sua composição[402]. O

---

399 FA HCR, C 485, Zurique, 01.01.1858. "*Ich habe heute wirklich eine Ueberraschung um die andere, erst Eure lieben Andenken, dann ein Brief von einem alten Freund meiner Eltern, dem Herrn Ferdinand Huber, aus St. Gallen, von dem ich ewig lange nichts gewußt habe, und der mir jetzt eine vierstimmige Composition sendet zu den Worten meines, im Berner Taschenbuch erschienenen Rigiliedes. Nicht wahr, das ist lieb und freundlich ? Ich habe ihm auch sogleich geschrieben, und ihm verschiedene Erinnerungen an mein Vaterhaus zurückgerufen, ich hoffe, er wird uns einst besuchen. Er ist der Verfaßer vieler Schweizer-lieder, unter anderen des Heerdenreihens, den er in unserem Hause componiert hat*". TA.

400 Philipp Küsgens, em artigo baseado nos pensamentos de Hobsbawm sobre as "invenções de tradições", demonstrou que a utilização do Corno dos Alpes na música folclórica suíça só veio a se estabelecer definitivamente nos anos 30 do século XX como modo de "defesa intelectual" da identidade nacional da Suíça, na época das grandes guerras. Philipp Küsgens, "*Ein erfundener Erinnerungsort: Das Alphorn in der Schweiz"*, pp. 171-194, in *Schweizer Jahrbuch für Musik-wissenschaft,* Série 28/29, Berna, Peter Lang, 2011, pp 171-194.

401 HLS, vol. 6, p. 502.

402 A afirmação de Cécile Däniker de que seu poema teria sido editado no "Berner Taschenbuch" não pôde ser confirmada, pois apesar da leitura de todas as edições deste almanaque não encontramos o poema de Cécile Däniker, nem o poema editado sem o nome de sua autora de onde podemos imaginar que o poema tenha sido impresso em uma folha separada que acompanhava o almanaque. Este almanaque era escrito pelo primo de Cécile Däniker, Ludwig Lauterburg, e

arquivo familiar FA HCR conserva o manuscrito da canção de Ferdinand Huber, assim como o manuscrito do poema na caligrafia de Cécile Däniker[403]. A composição leva o título *Auf den Höhen*, para três vozes femininas e baixo, com acompanhamento de violão, e cada estrofe termina com nove compassos de melismas em estilo *Jodel*. Em julho do mesmo ano, Ferdinand Huber visitaria a família Däniker-Haller em Zurique, e uma visita destas não podia acontecer sem que Cécile registrasse uma sessão de música em ambiente doméstico: "Meu velho amigo F[erdinand] Huber nos visitou, comeu conosco, nós cantamos algumas de suas canções, com o que ele pareceu ficar encantado"[404].

Em março deste ano de 1858, Cécile Däniker começou a tomar lições de violão com Spalinger[405] e em julho aconteceria em Zurique a Festa Nacional do Canto, com um concurso de corais que duraria três dias, do qual o cunhado de Cécile Däniker, Adolf Methfessel-Haller, com seu coral de Berna, sairia vencedor. A vitória do coro de Methfessel impressionava os Däniker, pois a concorrência era ilustre: entre os coros concorrentes figuravam os de Ignaz Heim, Wilhelm Baumgartner e Franz Lachner e como convidados de honra, figuravam as pessoas de Franz Abt e Richard Wagner. Na primeira entrada do diário de Cécile sobre esta festa, ela mencionou pela primeira vez a presença do escritor suíço Gottfried Keller (1819-1890), uma das personalidades de maior relevo na cultura suíça do século XIX:

> Methfessel chegou com seu coral para a "Festa do canto". Durante a tarde, nós fomos à barraca e ouvimos a bela saudação de G[ottfried] Keller, cantada pelos coros de Zurique, alguns discursos e corais cantados por 1.500 vozes de homens. Os três corais de Estrasburgo e o de Paris se sobressaíram com suas belas bandeiras.[406]

O Poema de Gottfried Keller "*Wir haben hoch im Bergrevier*", foi posto em música por Wilhelm Baumgartner para coro masculino a quatro vozes[407]. No dia

---

impresso em sua editora *Haller'sche Buchdruckerei*, em Berna, a partir de 1852. Esta casa editora, fundada em 1725, existe até os dias de hoje com o nome *Hallwag Verlag*.

[403] Anexo n°. 053.

[404] FA HCR, D-CD, Zurique, 22.07.1858. "*Mein alter Freund F. Huber besuchte uns, aß mit uns, wir sangen einige seiner Lieder, über die er entzückt schien*". TA.

[405] Sobre as quais trataremos no cap. 4.4.3.

[406] FA HCR, D-CD, Zurique, 17.07.1858. "*Methfessel kam an, mit seiner Liedertafel zum Sängerfest. Wir gingen Nachmittags in die Hütte, und hörten den schönen Gruß von G. Keller von den Zürcher Chören gesungen, einige Reden und Choräle von den 1500 Männerstimmen gesungen. Die drei Straßburger Gesellschaften und die Pariser zeichneten sich durch ihre wunderschönen Fahnen aus*". TA.

[407] Wilhelm Baumgartner (1820-1867), compositor, maestro coral e pianista suíço. Estudou em Berlim com Wilhelm Taubert, sob indicação de Felix Mendelssohn. Em Zurique foi maestro de

seguinte a festa continuou:

> Domingo. Às 6h maravilhosos corais dos instrumentos de metais de Estrasburgo de cima da catedral, mais tarde outra banda na *Pfrundhaus*. Uma multidão nunca vista se reuniu em Zurique, facilitada pelo lindo tempo de verão. Depois do sermão matinal corais na barraca da festa, na tarde também.[408]

No terceiro dia da festa acontecia o concurso:

> Concurso com os 18 corais, na manhã canto folclórico, à tarde canto clássico, os berneses ganharam o primeiro prêmio, que consistia em uma bandeira lindamente bordada por mulheres de Zurique, uma taça e um laurel, o qual Methfessel recebeu como honra ao mérito. Os corais reunidos, regidos por Heim, Baumgartner, Abt e Lachner, foram altamente imponentes. Parece que os prazeres da mesa na barraca da festa duraram até a 1h.[409]

No dia seguinte: "Methfessel teve que regressar com sua comitiva triunfal para Berna, onde o esperava uma acolhida festiva. Linda noite de luar, ficamos até tarde com o violão no jardim"[410].

Depois de uma curta viagem de negócios a São Petersburgo, em maio e junho de 1859, Heinrich e Cécile Däniker-Haller tornaram-se avós pela primeira vez, com o nascimento de August Rübel (1859-1863), filho de Rosalie e August Rübel-Däniker. Durante esta viagem Heinrich organizou um local de estudo para seu sobrinho Gustav Methfessel, filho da irmã de Cécile, Lina Methfessel-Haller, que queria aprender luteria. Heinrich escreveu a sua esposa, de Regensburgo:

> Logo após a chegada visitei o Sr. Peter Schulz[411]; eu vi o fabricante de violinos, seu

---

diversos corais e consultor da fábrica de pianos *Hüni & Hübert* [fábrica que exportava pianos para o Brasil, através da firma de Heinrich Däniker]. Baumgartner foi um dos mais importantes promotores de Richard Wagner em Zurique e era, juntamente com Gottfried Keller, frequentemente convidado por Wagner e pelas suas patrocinadoras em Zurique, Mathilde Wesendonck e Eliza Wille. Em 1859 recebeu o título de "Diretor Musical" da Universidade de Zurique. HLS, vol. 2, p. 108.

408 FA HCR, D-CD, Zurique, 18.07.1858. "*Sonntag. Um sechs herrliche Choräle der Straßb. Metallinstrumente vom Großmünster herunter, später von einer andern Gesellschaft vom Pfrundhaus. Eine noch nie gesehene Volksmenge war in Zürich versammelt, durch das herrliche Sommerwetter begünstigt. Nach der Morgenpredigt Chöre in der Festhütte, nachmittags ebenfalls*". TA.

409 FA HCR, D-CD, Zurique, 19.07.1858. "*Wettgesänge der achtzehn Chöre, am Morgen Volksgesang, Nachmittag Kunstgesang, die Berner gewannen den ersten gekrönten Preis, bestehend in einer schöne gestickten Fahne der Frauen Zürich's, einem Pokale und der Lorbeerkrone, welche Methfessel als Ehrenzeichen erhielt. Die vollen Chöre, von Heim, Baumgartner, Abt u. Lachner dirigirt, waren höchst imposant. Die Tafelfreuden der Festhütte sollen bis 1 Uhr gedauert haben*". TA.

410 FA HCR, D-CD, Zurique, 20.07.1858. "*Methfessel mußte mit seinem siegreichen Zuge nach Bern, wo ein festlicher Empfang bereitet wurde. Schöne, mondhelle Nacht, wir blieben spät mit der Guitarre im Garten*". TA.

411 Peter Schulz, (1808-1871), estudou no atelier de Joseph Fischer em Regensburgo naturalizando-se em 1831 nesta cidade. Depois da morte de seu mestre, continuou a trabalhar no mesmo atelier, agora como mestre, até sua morte. Schulz foi um dos mais importantes lutiers alemães, destacando-

> filho e seu aprendiz. Gostei muito de todos, eles me deram boa impressão, também o local de trabalho é claro e agradável. Eu acho que Gustav [Methfessel] estará em boas mãos aqui. Além disso, o mestre parece entender de sua profissão[412].

Logo depois, em carta escrita a bordo do "belo vapor Radezki", entre Linz e Viena, Heinrich acrescentou: "Na noite de antes de ontem te escrevi de Regensburgo e te contei da minha visita ao fabricante de violinos Peter Schulz. Minha visita vai influenciar a maneira como nosso sobrinho Gustav será recebido lá, o homem percebeu com isso, que os familiares se preocupam com o jovem"[413]. Heinrich Däniker financiou todos os estudos de Gustav Methfessel, embora, em 1860 ainda não acreditasse no sucesso de sua carreira. Em uma carta escrita do Rio de Janeiro, Heinrich falava de maneira bastante negativa de seus sobrinhos, deixando transparecer um pedantismo que também era característico de sua pessoa: "Dos filhos Methfessel, parece ser que nenhum vai conseguir chegar a uma situação para ganhar devidamente a vida. Adolph talvez prospere, a fabricação de violinos é uma refrega"[414]. Heinrich Däniker não tinha razão especulando sobre um futuro malogrado para seu sobrinho: Gustav Methfessel viria a ser um dos mais renomados lutiers suíços[415].

Em setembro, Heinrich Däniker participou das reuniões que decidiriam o futuro da AMG de Zurique: "Great meeting of our Musical Society at the Music Saal. Warm discussion whether Concerts have to continue or not next winter"[416]. A crise existencial da AMG já vinha se anunciando há vários anos, e a tendência à profissionalização das orquestras na Europa, assim como a criação em 1862, exatamente no ano do jubileu de 50 anos de criação da AMG, da primeira orquestra profissional da Suíça, em Zurique,

---

se na construção de cítaras. Kultur der Oberpfalz, on-line:http://www.oberpfaelzerkulturbund.de/cms /pages /kultur-der-oberpfalz/, (15.04.2013).

412 FA HCR, C 497, Regensburgo, 20.05.1859, "*Gleich nach der Ankunft besuchte ich Herrn Peter Schulz; ich sah den Geigenmacher, deßen Frau, Sohn und ausgelernten Zögling. Alle gefielen mir wohl, und machten einen guten Eindruck auf mich, auch das Arbeits-Local ist hell und freundlich. Ich glaube Gustav werde da gut aufgehoben seyn. Ueberdies scheint der Meistern sein Geschäft gut zu verstehen*". TA.

413 FA HCR, C 498, a bordo, 22.05.1859. "*Ich schrieb Dir vorgestern Nachts aus Regensburg, und erzählte Dir von meinem Besuche bei dem Geigenmacher, Peter Schulz. Mein Besuch wird auf die Aufnahme unsers Neffen Gustav [Methfessel] jedenfalls eine gute Wirkung machen, der Mann ersah daraus, daß auch Verwandte sich um den Jungen bekümmern*". TA.

414 FA HCR, C 534, Rio de Janeiro, 07.09.1860. "*Von den Söhnen Methfessel scheint auch Keiner in eine Lage zu kommen, wo er etwas Ordentliches verdient. Adolph kann vielleicht gedeihen, die Geigenmacherei ist ein Lotterkram*". TA.

415 Gustav Methfessel (1839-1910) abriu seu atelier de luteria em Berna, em 1864, e veio a ser um dos mais importantes lutiers suíços; fabricou instrumentos utilizando, em partes, madeira muito antiga, obtida da demolição de antigas torres da cidade de Berna, instrumentos que gozam até os dias de hoje de bom renome no mundo musical. Ver fotografia dos irmãos Gustav, Adolf e Fritz Methfessel no anexo n°. 054.

416 FA HCR, D-HD, Zurique, 22.09.1859.

intensificaram a crise. A Sociedade tinha que se reorientar. Hinrichsen formulou o cerne da crise: o ideal econômico liberal representado pelo teatro *Actientheater* ganhava terreno com relação ao ideal conservador da AMG com seu modelo familiar-aristocrático[417].

Em dezembro deste ano de 1859, Heinrich partiria mais uma vez para o Brasil. Durante esta estadia no Rio de Janeiro, que duraria até maio de 1861, a parte mais interessante da correspondência entre o casal Däniker-Haller tem a ver com a educação musical de seus dois filhos menores, Henry e Eduard. Entre as diversas atividades sociais de Heinrich no Brasil, ressaltaremos o encontro deste com o pianista Oskar Pfeiffer em uma sessão de música doméstica: "I went by Gondola at 2¼ o'clock to Cosme Velho to Mr. & Mrs. Drenkhaer and dined with them in company of Mr. Pfeiffer, pianist of Vienna, a son of Ida Pfeiffer. After dinner Mr. Pfeiffer played the Piano"[418], encontro relatado em carta de Heinrich a sua esposa:

> A única coisa que ainda quero mencionar é um jovem Pfeiffer de Viena, pianista, filho da grande viajante Ida Pfeiffer. Um homem muito interessante, que depois da refeição tocou piano e parece ser mesmo muito forte.[419]

Em janeiro e fevereiro de 1861, Heinrich subiu a Serra pela última vez e visitou em Petrópolis, entre outros amigos, Bernardo de Souza Franco[420]: "I visited Mr. & Mrs. Souza Franco. 3 Sons and 3 Daughters. He was Presidente de Alagoas, Minister, Senator, Conselheiro de Estado. Play and songs"[421]. Desta estada na Serra, Heinrich escreve em sua última carta do Brasil endereçada a sua esposa, contando sua última oportunidade de tocar violino no Brasil, assim como o inesperado reencontro com o antigo piano *Hüni* por ele encomendado 12 anos antes:

> Tagarelamos todo o serão e eu peguei o violino nas mãos pela primeira vez em um ano, Sr. Heath presenteou o instrumento ao seu genro, Francisco, que tem muito gênio em tudo o que lhe cai nas mãos. Sem nunca ter tido um professor ele toca ordenadamente, afinado, e uns poucos conselhos que eu lhe dei sobre a postura do violino e sobre a condução do arco, ele saberá usar bem. […] No serão fez-se novamente música. […] No

---

417 H.-J. Hinrichsen, *Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich…*, p. 53. Sobre o processo de profissionalização da vida musical zuriquense ver também: H.-J. Hinrichsen/C. Heine, "*Der schwierige Weg zur Profissionalisierung….*

418 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 25.03.1860.

419 FA HCR, C 525, Rio de Janeiro, 08.04.1860. "*Der Einzige, deßen ich noch erwähnen will, war ein junger Pfeiffer aus Wien, Pianist, Sohn der großen Reisenden, Ida Pfeiffer. Ein sehr unterhaltender Mann, der nach Tische auf dem Piano spielte, und sehr stark zu seyn scheint*". TA.

420 Bernardo de Sousa Franco, visconde de Sousa Franco, (1805-1875).

421 FA HCR, D-HD, Petrópolis, 13.01.1861.

> dia 12, depois do pequeno almoço, cavalguei até Constância com o meu pajem Pedro. […] Perto da porteira na chapada, em frente à casa, encontrava-se uma figura feminina que, através de sua vestimenta me deixou na dúvida se se tratava de uma serva ou de uma dama. Ainda a cavalo, falei com ela e logo descobri que eu estava falando com a dama da casa. A esposa de Candido José de Araújo Vianna[422], uma camareira do Imperador. Ela me convidou a apear-me e logo travei relação com ela. Ela me acompanhou pelo jardim, até o açude, perto da queda d'água. Depois, entrei na casa grande, na varanda, no salão. No mesmo, encontrava-se o piano de Hüni, exatamente no mesmo lugar e coberto com a conhecida toalha vermelha. Eu presumi que o instrumento estaria abandonado e abrindo-o, encontrei, para minha grande admiração, tudo limpo e polido, e o mais importante, o piano estava em perfeita afinação. O senhor da casa, o qual eu não encontrei, pois ele estava na corte, parece ser muito musical e toca o piano com frequência. […] Eu contei à dama que eu tinha mandado vir este piano e sobre a eclosão de júbilo que ele tinha causado ao chegar em Constância. […] O serão passou novamente com música de violino e violão. […] Dia 13 de fevereiro, quarta-feira de cinzas, foi o último dia que eu passei em Solidade. Sr. Fischer e eu tínhamos ainda muito que nos contar, e assim passou a manhã. No serão fez-se novamente música, de minha parte, provavelmente pela última vez no Brasil.[423]

De volta a Zurique no verão de 1861, Heinrich retomou as reuniões que decidiam o destino da Sociedade Musical:

> Meeting of the members of our music society. Dinner at the Casino. Mr. Saell, Heisterhagen and Eschmann were invited. Sundry toasts, one of them, brought by Dr. Mausson to the members of the society, who were active musicians, or still are. I had Mr. Reutlinger to my left, Dr. Muralt to my right. Mr. Muralt provided us with extra wine. At 5½ o'clock I retired.[424]

---

422 Cândido José de Araújo Viana (1793-1875), primeiro e único visconde com grandeza e marquês de Sapucaí.

423 FA HCR, C 544, Serra dos Órgãos, entre 12 e 24.02.1861. "*Den Abend verplauderten wir, und ich nahm, seit mehr als Jahresfrist, zum Erstenmal wieder die Geige zur Hand, Mr. Heath hat das Instrument, das ich ihm verschafft hatte, seinem Schwiegersohn, Francisco, geschenkt, der ungemein viel Génie für alles hat, was er anfaßt. Ohne je einen Lehrer gehabt zu haben, spielt er recht ordentlich, rein, und einige wenige Andeutungen, welche ich ihm machte, betreffend die Haltung der Geige, den Bogenstrich, wird er zu benutzen wißen. […] Am Abend wurde wieder musiziert. […] Am 12" nach dem Frühstück ritt ich nach Constancia, mit meinem Pagen Pedro. […] Nahe an der Schlagthüre in der Fläche vor dem Hause, stand eine weibliche Figur, deren Anzug mich aber in der Ungewißheit ließ, ob es eine Magd oder Dame sey. Noch zu Pferde, redete ich sie an, und fand bald heraus, daß ich mit der Dame des Hauses spreche, der Frau von Candido José de Araújo Vianna, einer Kammerfrau des Kaisers. Sie bat mich abzusteigen, und bald hatte ich Bekanntschaft gemacht. Sie führte mich dann selbst im Garten herum, und bis zum Bade, am nahen Waßerfall. Später betret ich auch das Haupthaus, die Verandah, den Saal. In demselben stand Hüni's Piano ganz an der alten Stelle, mit dem Dir bekannten rothe Tuche bedeckt. Ich vermuthete das Instrument würde vernachläßigt worden seyn, und öffnete es, fand aber zu meinem Erstaunen alles rein und blank, und, was die Hauptsache ist, das Piano in bester Stimmung. Der Herr des Hauses, den ich nicht angetroffen, da er in der Stadt, am Hofe seyn soll, soll musikalisch seyn, und oft darauf spielen. […] Ich erzählte der Dame, daß ich das Piano habe kommen laßen, von deßen Einzug und jubelnder Begrüßung auf Constancia. […] Der Abend verging wieder bei Musik von Violine und Guitarre. […] Der 13" Februar, Aschmittwoch, war der letzte Tag, den ich auf Solidade zubrachte. Herr Fischer und ich hatten uns noch viel zu erzählen, und so verstrich der Vormittag. Am Abend wurde wieder musizirt, von mir wohl zum Letztenmal in Brasilien*". TA.

424 FA HCR, D-HD, Zurique, 26.09.1861.

Os concertos da AMG de Zurique eram agora tocados pela orquestra profissional da *Orchesterverein* por um cachê de 500 francos por concerto, podendo alguns de seus membros participarem como *tuttistas* quando isto fosse necessário[425].

Da relação de doações voluntárias em dinheiro – *freywillige Beiträge* –, referentes a este ano de 1861, que os cidadãos podiam fazer em nome da AMG, podemos tirar uma ideia da situação pecuniária da família Däniker-Haller e da importância por eles dada à sociedade musical: das 123 pessoas listadas adiciona-se um total de 3.134 francos de doações, o que resultou em uma média de 25 francos por doação; Heinrich Däniker com uma doação de 40 francos encontra-se acima da média, e com uma quantia idêntica à de Otto Wesendonck. Os únicos dois cidadãos que se destacam com uma quantia bastante superior à média são Ott-Imhof com 100 francos e Bodmer-Stockar com 200 francos. Nesta lista também encontramos o jovem casal Emma e Gustav Ott-Däniker com a quantia de 20 francos[426].

A família Däniker-Haller assistiu a todos os concertos da temporada, entre eles os concertos de Clara Schumann nos dias 17 e 18 de fevereiro[427]: "Evening at the Concert. Mrs. Clara Schumann, née Wick, played, and was saluted by trompets, when she mounted on the stage"[428]. Em setembro foi festejado o jubileu de 50 anos de fundação da AMG, da qual Heinrich tinha sido co-fundador e atualmente exercia o cargo de revisor de contas:

> Jubilaeum of 50 years of the General Music Society. Meeting at 11 o'clock on the Musik Saal. I reported to have examined the accont. Dinner at the Casino. I sat next to Mr. Hess, the president of our town-counsel. To my right was Dr. Muralt. I brought a toast to Mr. Bodmer-Stockar, who had presented the Company with 24 bottles of Champaign. Many toasts. Evening Concert in the Casino. After the Concert supper, dancing, and the Children Symphonie of Haydn, directed by Heim. Mr. Heim, Mr. Müller, and Mr. Baumgartner, were received as honorary members of our Society. At the evening party I was with Cécile, Rosalie and Mr. Keller.[429]

No verão de 1863, Heinrich e Cécile partiram em viagem que, passando por Paris, os levaria a Hamburgo, de onde Heinrich pretendia embarcar para sua sexta

---

425 Esta orquestra passaria a fazer parte da *Tonnhalle-Gesellschaft* a partir de 1868, orquestra profissional que existe até os dias de hoje e é subvencionada pela cidade e pelo cantão de Zurique.
426 AMG II B 1,37, Nr. 4.
427 Na relação de despesas da AMG de Zurique, referentes ao período de maio de 1861 a abril de 1862, lemos que o honorário recebido por Clara Schumann para estes dois concertos era de 400 francos, o mais alto da temporada, recebido, além dela, somente pelo cantor Julius Stockhausen (1826-1906). AMG, cota II B 1, 37.
428 FA HCR, D-HD, Zurique, 18.02.1862.
429 FA HCR, D-HD, Zurique, 25.09.1862.

viagem ao Brasil[430]. Em Hamburgo Heinrich Däniker sofreu um ataque cerebral [derrame, AVC ?] que o manteve paralisado e sem poder falar durante os últimos três anos de sua vida. Primeiramente internado na clínica La Matairie, na cidade de Nyon, cantão de Vaud, foi mais tarde transportado para sua casa em Zurique, onde foi tratado por sua mulher e morreu a 22 de novembro de 1866 com a idade de 71 anos.

Cécile Däniker-Haller passou a morar na casa chamada *Platanenhof*, com a família de sua filha Rosalie Rübel-Däniker, onde faleceu a 24 de junho de 1887, com a idade de 70 anos.

Fig. 15 – Retrato de Heinrich Däniker de autor desconhecido, óleo sobre tela sem data, coleção FA HCR, Zurique. Foto do autor.

Fig. 16 – Fotografia não datada de Cécile Däniker-Haller em idade avançada, coleção FA HCR, Zurique. Foto do autor.

[430] Em uma das últimas entradas do diário de Heinrich Däniker antes deste sair em viagem, ele anota ter conversado com seu amigo Caspar Klauser sobre as grandes mudanças que iam acontecendo na organização da AMG de Zurique, que culminaria com a dissolução da orquestra quando, em 1868, foi fundada com a *Tonnhallegesellschaft* a primeira orquestra inteiramente profissional de Zurique: "*I spoke to Klauser about the Orchester company*". FA HCR, D-HD, Zurique, 17.03.1863.

4. Os Däniker-Haller e a música em ambiente doméstico

4.1 A música doméstica no dia a dia dos Däniker-Haller no Brasil

4.1.1. O círculo sócio-musical

O círculo de pessoas que se relacionavam com a família Däniker-Haller no Brasil compunha-se essencialmente por comerciantes estrangeiros, mas também faziam parte dele fazendeiros, artistas, membros do clero e do corpo diplomático, assim como militares e nobres. Um quarto destas pessoas tinha nome alemão (alemães, suíços e austríacos), um quarto eram pessoas de nome inglês (alguns eram norte-americanos, mas na maioria, ingleses), um quarto de pessoas era de nome português (brasileiros na maioria, mas também, portugueses; algumas das senhoras que portavam nome português eram na verdade mulheres estrangeiras casadas com brasileiros, como as senhoras Galvão e Pinheiro), repartindo-se o último quarto entre belgas, franceses, italianos, russos, espanhóis, argentinos e outras nacionalidades[1].

O primeiro contato que Heinrich Däniker teve no Brasil com a música em ambiente particular foi ainda durante sua estadia em Salvador da Bahia, onde ele primeiro desembarcou, quando anotou em seu diário no dia 26 de julho de 1828: "Spend the evening with the French Consul, Mr. Guinebaud, in his house. He himself playes the piano excessively well"[2]. Uma semana mais tarde, antes de partir para o Rio de Janeiro, Heinrich Däniker escreveu em seu diário que mandou consertar o arco de seu violino, de onde concluímos que com o instrumento trazido de São Petersburgo[3] ele já praticava, pelo menos sozinho. No dia 19 de agosto, ele anotou ter tocado violino a bordo do navio, durante a viagem para o Rio de Janeiro, sendo esta somente a primeira de muitas informações que leremos em suas cartas e diários sobre a prática de música a bordo dos

---

1 Hans-Ulrich Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller, Ein bürgerliches Leben im 19. Jahrhundert: vom Wandergesellen zum Handelsherrn*, Zürich, Gelehrten Gesellschaft in Zürich, 1996, pp. 45-46.
2 FA HCR, D-HD, Salvador, 26.07.1828. Jacques-Nicolas Guinebaud (?-?), originário de Nantes, foi cônsul francês no Porto entre 1800 e 1801 e em Lisboa a partir de 1802, assim como em Salvador da Bahia a partir de 1820, deixou uma rica correspondência que vem frequentemente citada na historiografia baiana.
3 FA HCR, C 009, Rio de Janeiro, 25.08.1829.

navios durante as longas viagens atravessando os oceanos, sendo esta mais uma variante da prática musical em ambiente privado ou semiprivado.

No Rio de Janeiro, Heinrich Däniker morou primeiramente, como vimos no capítulo 3, na casa do Barão von Langsdorff, o qual era conhecido na sociedade carioca por organizar frequentes *soirées* musicais com músicos integrantes da orquestra do Teatro São João[4]. Alguns anos antes o Pe. José Maurício Nunes Garcia e o compositor austríaco Sigismund Neukomm também participavam destas *soirées*[5]. Tanto Däniker como Neukomm tinham vivido muitos anos na corte de São Petersburgo, muito embora não contemporaneamente, sendo normal que no Rio de Janeiro se relacionassem com o Barão von Langsdorff[6]. "Neukomm também deu lições à baronesa von Langsdorff, que já fora sua aluna em São Petersburgo[7]". Em uma casa tão musical, Däniker teve, sem dúvida muito cedo, contato com a música em ambiente doméstico da mais alta camada social do Rio de Janeiro, e principalmente, do círculo dos diplomatas que representavam os mais diferentes países na corte do Rio de Janeiro. Este era o círculo, como veremos,

---

[4] Em 1820, o viajante alemão Theodor von Leithold, mestre de equitação do Real Regimento dos Husaren da Prússia, comentou sobre um serão na casa de Langsdorff em homenagem aos oficiais de um navio russo ancorado no Rio de Janeiro: "Este baile aconteceu na chácara ou casa de campo que ocupa o Sr. Langsdorff a partir das sete horas. [...] O grupo musical se constituía de quatro pessoas da orquestra do teatro, entre eles um mulato que tocava o primeiro violino. Inicialmente a Sra. Langsdorff estava preocupada se os ditos músicos iriam ser impedidos de vir, e para este caso, ficou decidido que eu e outra pessoa presente tocaríamos alternadamente em um grande fortepiano inglês que se encontrava na sala; mas os músicos vieram e esta preparação foi cancelada". "*Dieser Ball wurde auf der Chacre oder dem Landhause des Herrn v. Langsdorff* [...] *des Abends um sieben Uhr eröffnet.* [...] *Das Chor Musici bestand aus vier Personen aus dem Orchester des Theaters, unter denen ein Mulatte die erste Geige spielte. Frau v. Langsdorff war anfangs sehr verlegen, glaubend, daß die erwähnten Musici vielleicht nicht würden erscheinen können, und es wurde daher verabredet, daß auf diesen Fall ich und noch einer aus der Gesellschaft auf einem großen englischen Fortepiano im Saale abwechselnd spielen sollten; allein das Chor Musici erschien und hob die Vorkehrung auf*". TA. Theodor Leithold, *Meine Ausflucht nach Brasilien oder Reise von Berlin nach Rio de Janeiro und von dort zurück*, Berlin, In der Maurerschen Buchhandlung, 1820, p. 158.

[5] Os cientistas Spix e Martius anotaram a presença de Neukomm e a musicalidade de Sra. Langsdorff: "A hospitaleira casa de Sr. Langsdorff era para muitos europeus presentes no Rio de Janeiro, um agradável ponto de encontro nos serões. Reinava aqui sempre um espírito de entretenimento alegre e animado, aumentados pelo talento musical da dona da casa e pela presença de Neukomm". "*Das gastfreie Haus des Hrn. V. Langsdorff war für viele in Rio de Janeiro anwesende Europäer am Abend ein sehr angenehmer Vereinigungspunct. Es herrschte hier stets der Geist froher und belebter Unterhaltung, die durch das musikalische Talent der Hausfrau und die Mitwirkung Neukomm's noch mehr erhöht wurde*". TA. Johann Baptist Spix/Carl Friedrich Philip von Martius, *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. König von Baiern*, Munique, M. Lindauer, 1823, p. 107.

[6] O barão Georg Heinrich von Langsdorff deixou o Brasil em abril de 1830. Neukomm dedicou, em 1819, a seus amigos Sr. e Sra. von Langsdorff a fantasia "L'amoureux", para pianoforte e flauta, composta durante sua estadia no Brasil, a primeira vez na história da música que um tema musical de origem popular brasileira, uma melodia do modinheiro Joaquim Manoel Gago da Câmera, era utilizada em uma obra "erudita" de música de câmara.

[7] Francisco Curt Lange, "A Música no Brasil durante o século XIX", in Robert Günther (ed.), *Sonderdruck aus Musikkulturen Lateinamerikas*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1983, p. 136.

onde se movimentava o jovem solteiro Däniker e por onde iria se movimentar mais tarde a família Däniker-Haller, em seus exercícios de música em ambiente doméstico, desde muito íntimos até verdadeiros concertos semipúblicos que podiam ou não anteceder a grandes bailes.

Para Heinrich Däniker, em seu primeiro período no Brasil, ainda como homem solteiro, trabalhando na implantação e estruturação de sua firma de importação e exportação, os serões musicais eram quase sua única possibilidade de sociabilidade. Neste período, que vai até seu primeiro retorno à Europa em 1834, Heinrich nunca chegou a escrever realmente um diário, mas sim, fazia somente anotações em sua agenda, onde anotava muito esporadicamente atividades musicais. Dos anos de 1830 e 1832 não possuímos nenhuma informação, pois suas agendas correspondentes a estes anos foram perdidas. Nas cartas escritas neste período, Heinrich falava com frequência de sua atividade musical, mas sem nunca entrar em detalhes e dar nomes, de onde concluímos que as anotações na agenda não espelham a verdadeira intensidade dessa atividade. Entre os anos de 1828 e 1834, os companheiros musicais de Heinrich Däniker no Brasil, de que temos notícia através de sua agenda, foram:

Tabela n°. 1

Nome	Nacionalidade	Instrumento	Período	Intervenções
Heinrich Gries	Alemão	Piano	1829	1
Heckel	?	Violino	1829	1
Dr. Stephan	Alemão	Violão e canto	1831	1
Ernst A. Romberg	Alemão	Violino	1831-1834	2
Romberg	Alemã	Piano	1833-1834	2
Gardner Sr.	?	?	1831	1
Emily Gardner	?	Canto	1831	1
Python	?	Violino	1833	1
Antonio Mauger	?	Flauta e piano	1833	3
José Wamosy	Húngaro	Quarteto	1833-1834	4
Jules Toussaint	Francês	Quarteto	1833-1834	4
Bento	?	Quarteto	1833-1834	4

O resultado da análise desta tabela deve ser feito com cautela, por saber-se que ela tem muitas lacunas. Seu companheiro musical deste período chamado Heinrich Gries[8], por exemplo, aparece uma única vez ao piano, era, porém um companheiro inseparável de Heinrich, e seria absurdo pensar que em 5 anos de companheirismo

[8] Seu futuro concunhado, pois este viria a se casar mais tarde com a irmã de sua esposa Cécile, Henriette Haller no Rio de Janeiro.

tenham tocado música juntos uma única vez. Outro, Ernst August Romberg[9], membro de importante família musical alemã[10], viria a ser um dos companheiros musicais mais importantes da família Däniker-Haller durante muitos anos, ele foi citado em 1831, pela primeira vez no diário de Heinrich, tocando duetos de violino com este[11], e reapareceria regularmente como companheiro musical até o ano de 1842[12]. A partir de 1833, apareceu também a jovem Romberg, sua irmã, que acompanhava os senhores ao piano. Em 1858, 1859 e 1862 Heinrich visitaria três vezes a família de seu amigo Romberg, que agora passara a morar em Hamburgo[13], na Alemanha, visitas estas que eram sempre pontuadas com sessões de música em ambiente doméstico:

> Evening party at Mr. & Mrs. Romberg. I met there Romberg's 2 Sons and 3 Daughters, a Sister of his, and his Brother, Mr. Henry Romberg, director of orchestra. 2 brothers Schuback[14] and their Ladies. Music made by two Misses Romberg and a musician. Singing of Mr. & Mrs. Schuback[15]. Sr. Romberg e sua esposa tomaram o chá conosco, as irmãs organizaram o necessário para que eu pudesse fazer música[16]. Sr. Romberg me buscou com a carruagem para que eu fosse fazer a refeição com sua família.

---

[9] Ernst August Romberg (1805-1883), amigo e companheiro de serões musicais de Heinrich Däniker no Rio de Janeiro, era filho de Andreas Jakob Romberg (1767-1821) violinista e compositor. Seu irmão, que vem citado por Heinrich Däniker como "Henry" era Heinrich Maria Romberg (1802-1859), diretor de orquestra da Ópera Imperial de São Petersburgo, a partir de 1827, mais tarde diretor de orquestra em Hamburgo. Martin Blindow, *Die Musikerfamilie Romberg – Münsters Musikleben zwischen Klassik und Frühromantik*, Münster, Ardey-Verlag, 2010, p. 177.

[10] "Os músicos da família Romberg tocaram para imperadores e reis. Suas inúmeras composições foram editadas em diversos países, e na sua época eram tão conhecidos como Dittersdorf e Beethoven. Mais tarde, o seu destino foi o mesmo como o de outros estimados compositores como Pleyel, Spontini, Winter, Paer, Mayr e outros. Ao lado de Beethoven, Schubert e Mendelssohn perderam a importância e a fama de outrora". Ibidem, p. 10. *Die Musiker der Familie Romberg konzertierten vor Kaisern und Königen. Ihre zahlreichen Kompositionen wurden in vielen Ländern gedruckt und sie waren zu ihren Lebzeiten genau so bekannt wie Diettersdorf und Beethoven. Später erging es den Rombergs dann allerdings wie vielen einstmals geschätzten Komponisten, etwa Pleyel, Spontini, Winter, Paer, Mayr und anderen. Neben Beethoven, Schubert oder Mendelssohn verloren sie ihre einstioge Bedeutung und Bekanntheit*. TA. Lütteken é de opinião de que Andreas Romberg teria sido um dos pioneiros da cultura musical burguesa no norte da Alemanha e o mais importante violinista virtuoso alemão antes de Louis Spohr. Laurenz Lütteken, "*Bürgerliche Musikkultur 1803-1918"*, in Klaus Hortschansky/Hans Galen (ed), *Musik in Münster*, Münster, Verlag Regensberg, 1994, p. 168.

[11] FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 14.02.1831.

[12] A empresa comercial de Romberg foi citada no Almanaque Laemmbert com o nome *Romberg Schleiden & Toepken*, se situando na Rua das Violas, 58.

[13] Nesta época a irmã de Cécile Däniker-Haller, Henriette Gries-Haller havia deixado o Rio de Janeiro e vivia em Hamburgo.

[14] Ernst August Romberg casou-se pela segunda vez em Hamburgo, em 1848, com Mariane Dorothea Schuback (1830-?). A família Schuback de Hamburgo era descendente de Jakob Schuback (1726-1784), advogado e músico amador de grande importância para a história da música de Hamburgo, que regeu a primeira audição do oratório *Messias* de G. F. Händel naquela cidade e era amigo e de C. Ph. E. Bach, assim como de Metastasio. M. Blindow, *Die Musikerfamilie Romberg...*, p. 177.

[15] FA HCR-D-HD, Hamburgo, 21.10.1858.

[16] FA HCR, D-HD, Hamburgo, 14.11.1859. "*Herr Romberg u. seine Frau nahmen den Thee mit uns, die Schwestern besorgten mir das Nöthige, um etwas zu musiziren*". TA.

> Naturalmente, fez-se muita música, porém no salão não aquecido.[17]

Ao escrever que a música tivera sido feita por "duas senhoritas Romberg e um musicista", Heinrich Däniker nos informa que a música em ambiente doméstico podia ser – e era – frequentemente executada por músicos amadores juntamente com músicos profissionais. Dentro de uma família como os Romberg não podia ser diferente, pois seus membros se repartiam entre músicos profissionais e comerciantes.

Ewel Lenz salienta a tradição entre as pessoas de língua alemã de se associarem[18], e Däniker confirmou que esta tradição era também mantida pelos jovens comerciantes alemães do Rio de Janeiro; em agosto de 1829, Däniker escrevia do Rio de Janeiro a seu tio Keller em Zurique:

> Há pouco tempo recebi um convite de uma associação de amadores que se reúne semanalmente, eu participo regularmente e o meu violino, um presente e cara lembrança de *São Petersburgo*, é tido como o melhor do *Rio de Janeiro*, eu gostaria de poder dizer o mesmo do violinista.[19]

Esta carta foi escrita em alemão e a expressão *Liebhaber Musikverein* não deixa margem a dúvidas de que no Rio de Janeiro, em 1829, existia uma orquestra de amadores que se reunia semanalmente para ensaiar. Já no diário de Heinrich, escrito em inglês, devemos diferenciar as expressões *musical reunion* e *musical society*, sendo que com a primeira ele entendia uma reunião informal em ambiente doméstico onde reunia-se para se tocar e cantar sem ouvintes, ou somente com poucos amigos íntimos, e com a segunda ele denominava as reuniões semanais desta orquestra de amadores onde ele costumava tocar desde pouco após sua chegada ao Rio de Janeiro. Qual terá sido esta associação de amadores? Ayres de Andrade registra, a partir de 1815, a *Assembléia Portuguêsa*[20], e a partir de 1823 a *Acadêmicos Filarmônicos*[21], cujos efêmeros empreendimentos culminavam com concertos públicos e que dificilmente seriam declarados por Däniker como uma *Liebhaber Musikverein*, além do que, estas duas

---

17 FA HCR, D-HD, Hamburgo, 20.11.1859. "*Herr Romberg holte mich im Wagen ab, um bei seiner Familie zu speisen. Natürlich wurde viel musizirt, zuletzt aber leider in ungeheiztem Salon*". TA.

18 Sylvia Ewel Lenz, "*A sociabilidade alemã no Rio de Janeiro (1821-1863): a Germania, a Igreja Evangélica e a sociedade beneficente*", in *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, n°. 39, Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag, 2002, pp. 159 e ss.

19 FA HCR, C 009, Rio de Janeiro, 25.08.1829. "*Vor einiger Zeit erhielt ich eine Einladung von einem Liebhaber Musikverein, der sich wöchentlich ein mal versammelt; ich wohne diesen Zusammenkünften regelmässig bei, und meine Geige, ein Geschenk und theures Andenken aus St. Petersburg wird für die beste in Rio de Janeiro gehalten, möchte man von dem Geiger dasselbe sagen können*". TA.

20 A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 1, p. 128.

21 Ibidem, vol. 1, p. 132.

agremiações, segundo o mesmo autor, pararam suas atividades depois da reabertura do novo teatro lírico em 1827, com o nome São Pedro de Alcântara, quando o interesse do público voltou a concentrar-se nas representações dramáticas [22].

A próxima iniciativa no sentido de criar uma associação musical, segundo Magaldi[23], seria a de Francisco Manuel da Silva que, em 1835, fundou a *Sociedade Filarmônica*. Exatamente neste intervalo histórico entre 1827, ano em que as primeiras associações musicais pararam suas atividades, e 1835, quando a próxima começou com as suas, Däniker afirmou (em 1829) estar tocando regularmente em uma orquestra de amadores. Tudo isto nos leva a crer que o que estava acontecendo naquele ano era uma iniciativa de cidadãos estrangeiros. Como fica claro neste trabalho, a grande maioria das amizades e dos companheiros musicais de Heinrich Däniker no Brasil era de estrangeiros e que entre estes, principalmente os de língua alemã, eram amantes e amadores praticantes de música, o que nos remete à *Gesellschaft Germania*. Podemos imaginar que suas atividades musicais em 1829 aconteciam no seio deste agrupamento: A Sociedade Germania foi fundada no Rio de Janeiro no ano de 1821, sendo a mais antiga sociedade recreativa do Brasil. No ano de sua fundação, a sede da Sociedade Germania oferecia uma sala de leitura, onde podiam ser lidos jornais alemães e brasileiros, uma mesa de bilhar, uma mesa de jogos de cartas e um piano. Ewel Lenz, comentando a criação da Sociedade Germania no Rio de Janeiro, explica as formas de associações que começavam a existir naqueles anos:

> Após meados do século 18, os alemães começaram a formar associações culturais livres – *Vereine*. Elas diferiam das antigas corporações, de caráter involuntário, determinadas pela nascença e estamento de seus membros. Nas associações, as pessoas se reúnem livremente, podem entrar e sair quando lhes aprouver, independentemente da posição social do indivíduo. Ao longo do século 19, sociedades de canto, música e arte foram fundadas e, a partir de 1840, outras atividades burguesas passaram a ser organizadas sob a forma de associações.[24]

Em 1825, ano em que a sede da sociedade seria reformada, resolveu-se vender o

---

[22] Ibidem, vol. 1, p. 133. Este teatro foi construído depois do incêndio que havia destruído o seu predecessor, Teatro São João, em 1824.
[23] Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 26.
[24] S. Ewel Lenz, *A sociabilidade alemã no Rio de Janeiro...*, pp. 159–160. Th. Nipperdey constata as primeiras associações na Alemanha no ano de 1765, estas eram porém associações patrióticas; as primeiras sociedades musicais só foram criadas nos últimos anos do séc. XVIII e primeiros do séc. XIX. Thomas Nipperdey, "Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert", in Thomas Nipperdey (ed.), *Gesellschaft, Kultur, Theorie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, pp. 174–183.

piano para substituí-lo mais tarde por outro de melhor qualidade[25]. A presença de um piano na sede da Sociedade Germania confirma, sem sombra de dúvida, que naquele clube também se praticava música em ambiente semiprivado. A música praticada em um clube como o *Germania*, do Rio de Janeiro, assume uma característica ambígua, podendo ser considerada uma espécie de *Hausmusik*, quando o repertório é idêntico ao executado em ambiente particular e quando o número de executantes e ouvintes é restrito; semiprivado, quando o número de ouvintes aumenta; e assumir até mesmo as dimensões de um concerto semipúblico, quando a música é ensaiada e apresentada aos colegas e amigos, sócios do clube, em um número mais elevado. Däniker nunca chegou a ser membro da Sociedade Germania, mas como era amigo de diversos membros e os estatutos da agremiação permitiam que os membros se fizessem acompanhar por amigos convidados, nada impedia que ele usufruísse das ofertas recreativas da *Germania*[26].

Nos primeiros anos da década de 1830 Däniker viveu o período mais intenso como músico amador ativo de sua vida no Brasil, tendo até mesmo chegado a tocar publicamente[27]. Python e Mauger apareceram mencionados em seu diário como violinista e flautista que tocavam em dueto com ele, sendo que Antonio Mauger, músico profissional, apresentou-se diversas vezes como solista em concertos no Teatro Imperial, atuando tanto com a flauta como com o piano[28].

Com Wamosy, Toussaint e Bento, Heinrich constituiu um quarteto de cordas

---

[25] H. Hinden, *Deutsche und deutscher Handel in Rio de Janeiro...*, p. 73.

[26] Trinta anos mais tarde, durante sua última estadia no Brasil, Däniker relatou em carta a sua esposa, datada de 8 de outubro de 1860, sua última visita à Sociedade Germania, onde ficou clara a relação amistosa de Heinrich Däniker com a comunidade alemã do Rio de Janeiro: "Depois da refeição, no dia 29, houve reunião dos membros da comunidade evangélica, no local da 'Germania'. Como nós jantamos tarde, só apareci lá mais tarde, depois que a reunião já havia começado, mesmo assim, fui saudado amigavelmente, como um deão. Todos me conhecem como veterano. Elegeu-se um novo contador, um novo professor para a escola e um novo organista, e como este último é o mesmo que o da igreja inglesa, o culto dominical da igreja alemã terá que começar às 9:30h". FA HCR, C 536, Rio de Janeiro, 08.10.1860. "*Nach Tische am 29" war Versammlung der Mitglieder der evangelischen Gemeinde, im Local der Germania. Da wir spät aßen, so erschien ich etwas spät, erst nach Beginn der Sitzung, wurde aber freundlich, wie ein Senior, begrüßt. Alles kennt mich als Veteranen. Es wurde ein neuer Cassier gewählt, ein neuer Schullehrer und Orgelspieler, und da Letzterer der nämliche ist, der die Orgel in der englischen Kirche spielt, so muß von nun an der sonntägliche Gottesdienst in der deutschen Kirche um 9½ Uhr beginnen*". TA.

[27] Como vimos no cap. 3.

[28] V. Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile...,* pp. 124-125. Cernicchiaro escreve "Manger" e Ayres de Andrade, talvez citando-o, também usa esta grafia. Parece-nos difícil acreditar que na mesma época, no Rio de Janeiro, vivessem dois flautistas de nomes Antonio Mauger e Antonio Manger, o que nos leva a crer qua a grafia antiga, onde as letras "n" e "u" podiam facilmente ser confundidas, ocasionou este mal-entendido. O Almanaque Laemmert (1850) anunciava Antonio Mauger como professor de flauta residente na Rua da Constituição, 54, usando a mesma grafia de Heinrich Däniker.

que ensaiava regularmente durante os anos de 1833 e 1834. De José Wamosy, sabe-se que era de origem húngara, dono de uma fábrica de chapéus, onde trabalhavam 40 funcionários entre livres e escravos. Jules Toussaint (1815?-1881), francês nascido no Brasil, *Maître a Danser*, depois de uma estadia em França voltou ao Rio de Janeiro por volta de 1849, acompanhado de sua esposa Adèle Toussaint-Samson (1826-1911). O professor Toussaint ensinava valsas, polcas e quadrilhas. Em 1856, ele foi nomeado, por decreto de D. Pedro II, *Mestre de Dança de Suas Altezas Imperiais*, e também ministrou as primeiras aulas de dança e boas maneiras no Colégio D. Pedro II[29]. Sobre o último membro do quarteto será impossível descobrir informações históricas, podendo o nome Bento ser um prenome ou um sobrenome (ou até mesmo uma parte de um sobrenome). Nunca saberemos quem era esta pessoa, não deixando de ser interessante que junto com três estrangeiros apareça este nome português ou brasileiro tocando quartetos de cordas com Heinrich Däniker em 1833-34.[30]

O segundo período histórico em que repartimos nosso trabalho é enquadrado pelos anos 1836, quando os Däniker-Haller vieram recém-casados ao Rio de Janeiro, e 1852, ano em que a família retornou definitivamente à Suíça. Dos quatro anos que vão de 1838 a 1842 perderam-se os diários de ambos Heinrich e Cécile, porém podemos, através das cartas, obter certas informações sobre esses anos. Sobre a prática de música em ambiente familiar durante sua estadia no Rio de Janeiro, Cécile Däniker-Haller escreveu a suas amigas Luise e Rosalie Meyer, em Zurique, já em 1836, que ela tinha no Rio "um piano muito bom"[31]. Nesta carta, Cécile nos informaria sobre o desenrolar do dia a dia de sua jovem família na nova cidade e da importância da música no seu quotidiano:

> A repartição de nosso tempo, organizamos desde o começo: Nós levantamos muito cedo, tomamos o pequeno almoço às sete horas, enquanto meu marido está na cidade, para onde ele vai diariamente, eu me ocupo de todos os tipos de trabalhos caseiros e femininos. De tarde, ele retorna para casa, nós almoçamos às quatro horas, depois passeamos habitualmente, fazemos visitas a amigos no serão, ou somos visitados.

[29] Maria Lucia Machado, *Adèle Toussaint-Samson – Uma parisiense no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Capivara, 2003, p. 18.
[30] Podemos imaginar que na referência a "Bento" pudesse tratar-se do importante copista e cantor da Capela Imperial Bento Fernandes das Mercês (1804/5-1887). O Almanaque Laemmert registra-o como "*Músico Cantor da Imperial Capela*" de 1849 a 1865; "*copista da Capela Imperial*" e "*copista e impressor de música da Capela e Casa Imperial*", de 1850 e 1857 a 1887, respectivamente; e "*Mestre-de-Capela honorário*", de 1862 a 1887. In: Marcelo Campos Hazan, "O acervo musical do Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro", online: http://acmerj.com.br/CMRJ_HIST.htm, (14.10.2011).
[31] FA HCR, C 024, Rio de Janeiro, 11.10.1836. "Ich habe ein sehr gutes Piano". TA.

> Quando estamos sozinhos em casa, o tempo passa de uma maneira agradável com música e leitura, pois eu tenho um bom piano, e na coleção de livros de meu marido, encontrei uma bela seleção de obras alemãs, francesas, inglesas e algumas portuguesas.[32]

No ano seguinte, ela escreveu às mesmas amigas:

> Unimo-nos cada vez na casa de uma família, dançamos, tocamos, cantamos e conversamos. Quando voltamos para casa depois de um serão assim prazeroso, normalmente damos ainda muitas risadas.[33]

O decênio mais bem documentado vai de 1842 a 1852. Neste período Cécile afirmava em uma carta: "muitos de nossos amigos são muito musicais"[34]. Neste período, as seguintes as pessoas participaram de serões musicais em ambiente privado junto com a família Däniker-Haller:

Tabela n°. 2

Nome	Nacionalidade	Instrumento	Período	Intervenções
Louis Winkler	alemã	piano	1848-1855	62
Hippolyt von Sonnleithner	austríaca	canto	1847-1855	60
Werner Honegger	suíça	flauta	1851-1856	22
Pinheiro	inglesa	piano	1847-1855	15
Cox	inglesa	canto/piano	1843-1852	12
Fry	inglesa	canto	1846-1854	12
Miers	inglesa	canto/piano	1851-1860	11
Léo Théremin	alemão	canto	1847-1849	9
Gallop	inglesa	canto/piano	1847-1854	9
Avé-Lallemant	alemã	piano	1847-1862	8
Klauser	suíça	violino	1847-1857	7
Kerstein	alemão	violoncelo	1846-1848	7
Emily Gardner	inglesa	canto/piano	1831-1850	7
Baronesa von Freytag	alemã	piano	1847-1849	7
Barão von Freytag	alemão	canto	1847-1849	6
Galvão	inglesa	canto/piano	1842-1856	6
Guilherme Weiss	russa	piano	1854-1855	5

[32] FA HCR, C 024, Rio de Janeiro, 11.10.1836. "*Die Eintheilung unserer Zeit haben wir gleich Anfangs geordnet w[...] stehen zimmlich früh auf, frühstücken um sieben Uhr, während mein Mann in der Stadt ist, wohin er täglich geht, beschäftige ich mich mit allerlei häuslichen und weiblichen Arbeiten. Nachmittags kömmt er wieder hinaus speist mit mir um vier Uhr, dann spazieren wir gewöhnlich, machen des Abends Besuche bei unseren Freunden, oder werden besucht. Sind wir allein zu Hause, so verschwindet die Zeit auf eine angenehme Weise unter Musik und Lecture, denn ich habe ein sehr gutes Piano, und unter der Büchersammlung meines Mannes fand ich eine hübsche Auswahl deutscher, französischer, englischer und einiger portugiesischer Werke*". TA. No anexo n°. 055 listamos as obras literárias citadas pelo casal Däniker-Haller.

[33] FA HCR, C 031, Rio de Janeiro, 30.11.1837. "*Man vereinigt sich oft bald in einer Familie, bald in der andere, man tantzt, spielt, singt und schwatzt. Wenn wir dann nach einem solchen vergnügten Abend nach Hause kehren, giebt es gewöhnlich Lachens genug*". TA.

[34] FA HCR, C 246, Rio de Janeiro, 14.07.1849. "*Mehrere unserer Freunde sind sehr musikalisch*". TA.

August Moeser	alemã	violino	1848-1849	4
Schröder	alemã	piano	1842-1849	4
Vinnassa	?	violino	1849-1851	4
Dr. Manico	brasileira	flauta	1843-1850	4

Encontramos ainda 59 pessoas nos diários e cartas da família Däniker que são mencionadas menos de 4 vezes em contexto de música em ambiente doméstico, entre elas a tendência é a mesma: as mulheres cantam e tocam piano, os homens cantam e tocam violino e flauta. O violão parece ter sido um instrumento considerado adequado aos dois sexos, pois o encontramos sendo tocado tanto por homens como por mulheres. Os outros dois instrumentos que aparecem esporadicamente são o violoncelo, tocado sempre por homens, e a harpa que podia ser tocada por homens e mulheres.

A senhora Pinheiro, vizinha e amiga dos Däniker, era uma inglesa casada com um brasileiro. Com ela se fazia muita música e inúmeras vezes espontaneamente. Senhora Pinheiro costumava acompanhar as danças, principalmente nos domingos quando ela nunca dançava[35]. No diário de Cécile, lê-se no dia 29 de abril de 1847:

> O Imperador voltou de sua viagem pelas províncias, a cidade foi iluminada e de todos os fortes e navios de guerra lançaram-se canhonadas de boas vindas. Na casa dos Pinheiro organizamos uma soirée improvisada. A Srta. Vernet de Buenos Aires cantou romances espanhóis adoráveis, Monsenhor[36] estava altamente bem disposto e divertido. No final organizou-se uma quadrilha, Sra. Pinheiro tocou, nossos "donzelos" eram 4 papás de mais de 50 anos e 2 meninos de cerca de 10 anos.[37]

Especial menção no diário de Cécile merece uma senhora alemã chamada Schröder, em agosto de 1842: "O Sr. e a Sra. Schröder passaram o serão conosco, ela é a melhor pianista do Rio"[38]. Senhora Schröder era esposa de Hermann Schröder (1783-

[35] Heinrich e Cécile Däniker-Haller escreviam frequentemente que os ingleses, por motivos de religião, nunca dançavam nos domingos e nos sábados, nunca depois da meia-noite, mas podiam estar presentes nas festas sem dançar e muitas vezes acompanhando as danças ao piano. Ver como exemplo, as cartas C 424 e C 536, assim como as entradas de diários de 08.05.1836 e 14.06.1843.

[36] Monsenhor Gaetano Bedini, núncio papal no Rio de Janeiro, era igualmente vizinho dos Däniker-Haller.

[37] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 29.04.1847. "*Der Kaiser kam von seiner Reise durch die Provinzen zurück, die Stadt wurde erleuchtet, und von allen Festungen und Kriegsschiffen donnerte ihm ein Willkommen entgegen. Bei Pinheiro's kamen wir zu einer schnell improvisierten Soirée. Die Fräulein Vernet von Buenos Ayres sangen allerliebste spanische Romanzen, Monsignor war höchst munter und unterhaltend. Am Ende wurde eine Quadrille arrangirt, Mme. Pinheiro spielte, und unsere Beaux waren 4 Papa's über 50, und 2 Knaben circa 10 Jahre alt*". TA.

[38] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, [?].08.1842. "*Herr und Madame Schröder brachten den Abend bei uns zu, sie ist die beste Klavierspielerin in Rio*". TA. Se a Sra. Schröder era de fato a melhor pianista do Rio nunca saberemos, mas em todos os casos não era a única em muito menos a primeira. Vinte anos antes, certa "Dona Marianna" merecia ser mencionada por Balbi (1822, vol. II, p. ccxii) nos

?), cônsul geral de Hamburgo no Rio de Janeiro[39]. É difícil saber se Cécile conhecia todos os pianistas do Rio de Janeiro, para poder julgar que a senhora Schröder fosse a melhor dentre todos eles, e também não é possível saber se o seu julgamento restringia-se ao grupo que atuava na esfera do privado. Mas o que é claro, é que a esposa de um cônsul dificilmente tocaria piano em concertos públicos; uma pianista dotada como senhora Schröder tinha que contentar-se em satisfazer seus anseios artísticos em ambiente privado ou semiprivado. Em 21 de julho de 1847, Cécile anotou em seu diário:

> Sra. S[chröder] fez-nos música sublime, debaixo de seus dedos o instrumento parece viver, o seu tanger é maravilhoso. Depois o Cônsul Geral da Prússia [Léo Théremin] nos regalou com algumas árias de *Lucrezia Borgia* e outras óperas.[40]

A senhora Schröder não aparece em nenhuma fonte da historiografia musical brasileira como pianista ativa em esfera pública. Na lista dos músicos ativos no Rio de Janeiro realizada por Ayres de Andrade[41] completada com anúncios do *Jornal do Commercio*, encontramos 23 pianistas profissionais na década de 40[42]. O fato de diversos destes professores aparecerem como dando aulas de piano "a partir de 1844" explica-se por ser este o ano do aparecimento da primeira edição do Almanaque Laemmert[43], onde eles eram listados. A lista de pianistas e professores de piano na década seguinte, segundo o mesmo almanaque, mais que duplicar-se-ia. Como se vê nos anúncios de cada um deles, quase todos ensinavam canto e piano, sendo que poucos eram realmente pianistas. De todos eles, os que pareceriam ter mais capacidade para

---

seguintes termos: "dame renommée à Rio-Janeiro pour sa grande force sur le piano; elle a même composé de jolies *modinhas*".

[39] Nesta época a Alemanha ainda não era um país unificado e diversas cidades livres e principados tinham suas representações diplomáticas no Rio de Janeiro. Segundo o Almanaque Laemmert, estas eram entre 1844 e 1860: Baden, Baviera, Bremen, Brunswick, Hamburgo, Hanover, Grão Ducado de Hessia, Lübeck, Mecklenburgo-Schwerin, Mecklenburgo-Strelitz, Oldenburgo, Prússia, Saxônia e Württemberg.

[40] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 21.07.1847. "*Mme. S. machte uns herrliche Musik, unter ihren Fingern scheint das Instrument sich zu beleben, ihr sSpiel ist wundervoll. Später regalirte uns der Preußische General Consul mit einigen Arien aus Lucrezia Borgia u. a. Opern*". TA.

[41] A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 2, pp. 131 e ss.

[42] Ver lista completa no anexo n°. 056.

[43] Almanaque editado entre 1844 e 1889, pelos irmãos Eduardo e Henrique Laemmert, fonte imprescindível para estudos de História do Brasil no séc. XIX. Atualmente, o acervo do Almanaque, que conta com 46 edições e com cerca de 55.000 imagens, foi disponibilizado pela Fundação Biblioteca Nacional do Brasil, por meio de seu sítio de Internet: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/ div_periodicos /almanak/almanak.htm.

competir com a senhora Schröder seriam Carlos Corty[44] e Francisco Xavier Muniz[45]. Por aqui se percebe claramente a diferença entre o grupo dos amadores e o dos profissionais, o próprio pastor da Igreja Protestante do Rio de Janeiro, Louis Winkler, um exímio pianista que se produzia tanto na esfera privada como na pública, e atuava também esporadicamente como professor de piano, não vem mencionado por não ser um profissional.

Outra família alemã estabelecida no Rio de Janeiro, que vem citada pelos Däniker e que apreciava muito a música e a praticava, eram os Klingelhöfer. Durante quase 20 anos, os Klingelhöfer apareceram nas listas de convidados de serões musicais e bailes. A empresa comercial *Klingelhoefer Gries e C.*, segundo o Almanaque Laemmert, domiciliada na Rua da Alfândega n°. 38, era uma sociedade entre Wilhelm Klingelhöfer e o cunhado de Cécile Däniker-Haller[46]. Um parentesco destes Klingelhöfer com a família de mesmo nome estabelecida em Lisboa, que colaborava com o Conde de Farrobo nos espetáculos do Teatro das Laranjeiras é comprovado, pois Wilhelm Klingelhöfer apareceria na lista dos membros da *Sociedade Germania* do Rio de Janeiro como sendo "originário de Lisboa"[47], assim como em uma correspondência consular em que o então cônsul da Prússia, Wilhelm Théremin listava os possíveis candidatos ao posto de vice-cônsul, onde Théremin descreveria os irmãos Klingelhoefer como "nascidos em Lisboa, dominam bem o idioma alemão, são comerciantes

[44] Ayres de Andrade, sempre sem mencionar as fontes, escreve sobre Corty: "Alemão. Chega ao Rio de Janeiro em 1841, dando no mesmo ano o primeiro concerto. Foi talvez o primeiro pianista a tocar peças de Liszt no Brasil, bem como foi ele quem primeiro tocou no Rio de Janeiro o *Conzertstück*, de Weber. Levou vida intensa como concertista. Radicando-se no Rio de Janeiro, exerceu o magistério de 1844 a 1851". A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 2, pp. 158-159.

[45] Sobre Xavier Muniz o mesmo Ayres de Andrade informa que: "Em 1837, foi o solista do concerto de Kalkbrenner (allegro) para piano e orquestra, numa academia de música vocal e instrumental em que tomaram parte Fasciotti, João dos Reis, Gabriel Fernandes da Trindade, Cândido Inácio da Silva, em suma, a nata dos musicistas da época no Rio de Janeiro. Escrevia Araújo Pôrto Alegre: O Sr. Francisco Muniz mostrou punho de mestre no seu concerto de piano... sua execução é nervosa e viva: foi um bom prazer para a plateia. Foi um dos bons professores do Rio de Janeiro". Ibidem, vol. 2, pp. 202-203.

[46] Heinrich Gries, casado com a irmã de Cécile, Henriette Gries-Haller que a havia acompanhado ao Rio de Janeiro em 1846.

[47] H. Hinden, *Deutsche und deutscher Handel in Rio de Janeiro ...*, p. 201. Sobre os Klingelhoefer de Lisboa ver: Manoel Carlos de Brito/David Cranmer, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, p. 85. Francesco Esposito, citando F. J. Almeida, salienta que um certo "Klingoloferes" [sic] seria "uno die musicisti dilettanti piú attivi nella vita musicale lisboeta", ver Francesco Esposito, *La vita concertistica lisboeta dell'ottocento*... p. 126, nota 234.

respeitados[48]. Era bastante comum que diferentes membros da mesma família de comerciantes se dividissem entre Portugal e o Brasil. Em 1860 Däniker descrevia as qualidades musicais das filhas dos Klingelhöfer:

> No serão, depois das 8h deixei Sammann e fiz minha primeira visita à família Klingelhöfer, que mora lá perto. Encontrei-os sozinhos, somente um velho amigo da família estava lá. Assunto para entretenimento não faltou, como tu podes bem imaginar. Nossas famílias têm semelhanças nos seus destinos e já se conhecem desde os casamentos das mulheres. Tomei o chá com a família. As meninas me agradaram muito. Nenhuma delas pode ser chamada de bonita, porém todas as três têm algo de atraente. Depois do chá, Emilie tocou magistralmente no fortepiano uma peça difícil. Pauline cantou acompanhada ao instrumento pela irmã. Ela tem uma voz bela e forte de contralto, que ainda será aperfeiçoada. Ela consegue tirar notas muito graves, redondas e de sonoridade cheia. A mais jovem, Henriette, alegou não ser musical. Provavelmente ela ainda não quer se produzir.[49]

A família norte-alemã Avé-Lallemant era numerosa e muito conhecida e respeitada no Rio de Janeiro. Quatro irmãos faziam parte do círculo de amizades e de prática de música em ambiente doméstico da família Däniker-Haller: Johann Heinrich Friedrich Louis (1802-1869)[50], Georg Friedrich Ludwig/Louis (1807-1876)[51], Friedrich August Alexander (1815-1868)[52] e Robert Christian Berthold (1812-1884)[53]. Estes

---

[48] Wolfgang Penkwitt, "*Preußen und Brasilien – Zum Aufbau des preußischen Konsularwesens im unabhängigen Kaiserreich (1822-1850)"*, in Norbert H. Schneeloch (ed.), *Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, vol. 27, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH, 1983, p. 185. "*Doch in Lissabon geboren und erzogen, der deutschen Sprache ziemlich mächtig, achtbare und angesehene Geschäftsmänner*". TA.

[49] FA HCR, C 527, Rio de Janeiro, 08.05.1860. "*Abends nach 8 Uhr verließ ich Sammann, und machte der Familie Klingelhoefer, die in der Nähe wohnt, meinen ersten Besuch. Ich fand sie allein, nur ein alter Hausfreund war zugegen. An Stoff zur Unterhaltung fehlte es nicht, wie Du dir leicht vorstellen kannst. Unsere Familie und diese haben Aehnlichkeit in ihren Schicksalen, und kennen sich seit der Frauen Verheirathung. Ich nahm den Thee mit der Familie. Die Mädchen gefielen mir. Es ist keine davon schön zu nennen, aber alle drei haben etwas Einnehmendes. Nach dem Thee spielte Emilie ein schwieriges Stück auf dem Forte-Piano, meisterlich. Pauline sang, von der Schwester auf dem Instrumente begleitet. Sie hat eine schöne, kräftige Altstimme, die noch ausgebildet werden wird. Sie bringt sehr tiefe Töne heraus, rund und voll im Klang. Die Jüngste Henriette, sagte, sie sey nicht musikalisch. Wahrscheinlich will sie sich einstweilen noch nicht produciren*". TA.

[50] Comerciante no Rio de Janeiro, a partir de 1825. Casou-se em 1833, com Mariana Machado (1814-1905).

[51] Pastor da Igreja protestante Alemã do Rio de Janeiro, de 1843 a 1848. A sua atuação como pastor no Rio de Janeiro causou muitas desavenças com a comunidade alemã local por causa de sua rigidez conservadora, que não ia ao encontro da espectativa da comunidade alemã no Rio de Janeiro, que consistia na sua maioria de homens de negócios. Publicou em 1854, em Lübeck, um livro de lembranças do Brasil, *Erinnerungen an Brasilien*, obra profundamente religiosa, destinada a um público jovem, em que as belezas naturais do Rio de Janeiro são louvadas em extremados superlativos.

[52] Diplomata, representante de Lübeck e comerciante, desembarcou no Rio de Janeiro em 1839. Casou-se em 1843 com Joaquina Rosa Machado (1819-1889).

[53] Médico, segundo o Almanaque Laemmert, residente na Rua da Alfandega, 48. Chegou ao Rio de Janeiro em 1837, ganhando grande notoriedade como especialista da febre-amarela. Publicou em Leipzig em 1859 *Reise durch Südbrasilien* (viagem pelo Sul do Brasil) e em 1860 *Reise durch*

quatro irmãos eram filhos do músico Jacob Heinrich Avé-Lallemant (1776-1852). Todos tiveram esmerada educação musical, em uma casa onde circulavam os mais importantes músicos do Norte da Alemanha[54]. Outro irmão, Theodor (1806-1890), foi professor de música e crítico musical em Lübeck e Hamburgo[55]. Entre as atividades musicais das famílias Däniker e Avé-Lallemant, salientaremos as seguintes:

> Fomos à casa de Dr. Lallemant onde tocamos um par de horas a quatro mãos, voltamos na hora da refeição. Para o chá vieram Klauser e Kerstein, tocamos trios[56]. Soirée musical na casa do Dr. Lallemant, os Stern, os Prytz, os Freytag, e muitos jovens alemães estavam presentes[57]. Fomos convidados para o serão na casa dos Todd com os Lallemant e alguns outros. Tocou-se e dançou-se. O ministro francês cantou a "Marseillaise" com fogo, Baguet e a pobre Ida o dueto do *Belisario* [Donizetti][58]. Muito calor e tempo chuvoso, mesmo assim, nosso círculo musical reuniu-se na casa de Lallemant.[59]

Friedrich August Alexander Avé-Lallemant tinha um órgão em sua casa no Rio de Janeiro, destinado ao exercício de recolhimento e devoção religiosa em ambiente doméstico[60], instrumento este que foi por ele emprestado à Igreja Evangélica Alemã da mesma cidade, em 1850, até que o novo templo com o novo órgão ficasse pronto[61]. Os irmãos Eduard e Heinrich Lämmert, frequentemente citados neste trabalho, como

---

Nordbrasilien (Viagem pelo norte do Brasil), ambas em dois volumes. Entre muitos outros escritos científicos, publicou em 1879 em Leipzig "Luiz de Camoens, Portugals größter Dichter", uma homenagem à memória no 300º ano da morte do poeta. NDB p. 465. Uma das filhas de seu primeiro matrimônio, Elizabeth (1843-1925), nascida no Rio de Janeiro, seria uma cantora de concertos e professora de canto em Manchester e em Hamburgo. Nikolaus Lührsen, *Die Familie Avé-Lallemant und ihre Töchternachkommen*, Deutsches Familienarchiv, Vol 23, Neustadt an der Aisch, Verlag Degener & Co, 1963, p. 232.

54 Entre os amigos da família Avé-Lallemant, destacam-se Clara e Robert Schumann, Johannes Brahms e Pyotr Tchaikovsky, que dedicou sua sinfonia n°. 5 a Theodor Avé-Lallemant. Wolfgang Sandberger (ed.), *Musikhandschriften und Briefe aus dem Familienarchiv Avé-Lallemant*, Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, Série Patrimonia n°. 197, 2001, pp. 11-12.

55 Heinrich Däniker visitou o músico Theodor Avé-Lallemant em Hamburgo, em 1862: D-HD, Hamburgo, 06.09.1862. Um dos filhos de Theodor, Carl Robert (1850-1896) atuou mais tarde, também, como comerciante de café no Brasil, era afilhado de Robert Schumann; seu irmão Johannes Friedrich Bernhard (1855-1911), comerciante na Venezuela, era afilhado de Johannes Brahms. N. Lührsen, *Die Familie Avé-Lallemant...*, p. 218.

56 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 01.05.1847. "*Wir fuhren zu Dr. Lallemant's wo wir ein Pr. Stunden vierhändig spielten, wir kamen zum Essen zurück. Zum Thee kamen Klauser u. Kerstein, wir spielten Trio*". TA.

57 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 04.09.1848. "*Musikalische Soirée bei Dr. Lallemant's, Stern's, Cm Prytz's, Freitag's, und viele junge Deutsche waren zugegen*". TA.

58 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 02.12.1848. "*Waren den Abend zu Tod's gebeten mit Lallemants und einigen anderen. Wurde gespielt und getanzt. Der franz. Minister sang die Marseillaise mit Feuer, Baguet u. die arme Ida das Duett aus Belisario*". TA.

59 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 06.12.1848. "*Sehr heiß und regnerisch, dennoch fand sich unser musikalischer Zirker Abends bei Lallemants ein*". TA.

60 A música como prática religiosa dentro de casa é uma variante da *Hausmusik* existente principalmente nos países protestantes; conforme foi visto no cap. 1.

61 H. Hinden, *Deutsche und deutscher Handel in Rio de Janeiro...*, p. 150.

editores do Almanaque Laemmert, foram os que mais se destacaram como organizadores da subscrição organizada entre os membros da comunidade evangélica alemã do Rio, para a compra de um órgão para a nova igreja, tendo conseguido a soma de 700 mil réis[62].

As duas personalidades que eram ao mesmo tempo os melhores amigos do casal Däniker, sendo as duas pessoas citadas com mais frequência em seus diários (em contexto musical) e sendo igualmente os melhores e mais assíduos companheiros nos serões musicais da família, que podiam ser em ambiente íntimo ou em salões musicais com muitos convidados, eram Winkler[63] e Sonnleithner[64]. Nos diários de Cécile e de Heinrich juntos, o pastor Winkler é citado 62 vezes e o barão von Sonnleithner 60 vezes, em um contexto de música em ambiente doméstico. Inumeráveis outras vezes Cécile anotou simplesmente: "no serão vieram Sonnleithner e Winkler" quando devemos acreditar que se tenha feito música. Muitas outras vezes, ela anotou simplesmente, em seu diário, "tivemos serão musical" ou "fizemos música até bem tarde" e através do diário de seu marido sabemos que Winkler ou Sonnleithner – ou ambos – estavam presentes.

No Barão von Sonnleithner encontramos no Rio de Janeiro da primeira metade do séc. XIX, um membro de uma das mais importantes famílias austríacas amantes da música. O Barão Hippolyt von Sonnleithner (1814-1897), secretário do consulado de

---

62 Ibidem, p. 150.

63 Pastor Johann Friedrich Ludwig Winkler (1813 ou 1820-1886), nascido em Braunschweig de família suíça, esteve à frente da Igreja Evangélica Alemã e Francesa do Rio de Janeiro de 1849-1855, os estatutos da igreja exigiam que o pastor fosse capaz de pregar em alemão e em francês.

64 Barão Hippolyt von Sonnleithner (1814-1897) era membro de uma família patrícia austríaca, depois de seus estudos na Academia Oriental de Viena trabalhou no consulado austríaco em Atenas de 1840-44, quando passou a ser o responsável pelos negócios austríacos no Rio de Janeiro, até sua aposentadoria, em 1876. Sonnleithner apoiou o geólogo Virgil von Helmreichen zu Brunnfeld (1805-1852), que traçou o primeiro perfil geológico do continente sul-americano, entre 1846 e 1851. BLKO, pp. 305-306. Helmreichen, que voltou doente de sua viagem pela América do Sul, participou de três serões de música em ambiente doméstico na casa da família Däniker-Haller, em 1851 (02.06.1851, 25.09.1851 e 09.11.1851), pouco antes de sua morte. Sobre Hippolyth von Sonnleithner sabemos também que mantinha correspondência com o escritor dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875), com o qual tinha se encontrado em 1841, em Atenas; segundo Daniel Bertsch, Andersen e Sonnleithner teriam conversado, no dia 12 de abril de 1841, na casa do cônsul Anton Prokesch em Atenas, sobre os *Allemanische Lieder* do poeta Johann Peter Hebel (1760-1826). Daniel Bertsch, *Anton Prokesch von Osten (1795-1876), ein Diplomat Österreichs in Athen und an der Hohen pforte. Beiträge zur Wahrnehmung des Orients im Europa des 19. Jahrhunderts*, Oldenburg, Verlag GmbH Munchen, 2005, p. 257. Sonnleithner foi, a partir de 1875, membro da Real e Imperial Sociedade Geográfica Austríaca. Seu filho, Barão Maximilian von Sonnleithner, nascido em Petrópolis em 1859, viria a ser igualmente diplomata, cônsul da Áustria em diversos países, e responsável pela ampliação da rede consular austríaca no Brasil e na Argentina.

Áustria na capital do Império, citado no Almanaque Laemmert pela primeira vez, em 1846, com o nome traduzido: Hipolito de Sonnleithner, Comendador da Ordem Pontifícia de São Gregório Magno e cavaleiro da Real Ordem Grega do Salvador, cavaleiro a partir de 1861, e barão a partir de 1869, era filho de Ignaz von Sonnleithner (1770-1831), irmão de Leopold (1797-1873) e sobrinho de Joseph Ferdinand (1766-1835)[65]. Seu pai Ignaz foi membro fundador, em 1812, da "Sociedade dos Amigos da Música" de Viena, e, juntamente com o irmão mais velho de Hippolyt, Leopold, encabeçou um salão musical entre 1815 e 1824, no qual muita música vocal e instrumental dos compositores vienenses mais atuais eram executadas em primeira audição. Franz Schubert foi introduzido neste salão musical, em 1816, e a partir daí, foi sempre muito incentivado e protegido pela família von Sonnleithner. Leopold auxiliou na subscrição que possibilitou a primeira edição do Opus 1, de Schubert, na editora Cappi & Diabelli. Ele escreveu inúmeros ensaios sobre músicos vienenses do começo do séc. XIX e era igualmente amigo de Ludwig van Beethoven.

Hippolyt von Sonnleithner vivenciou em sua infância e juventude o salão musical promovido por seu pai e seu irmão maior, e teve contato direto com Franz Schubert, o que pode justificar o seu entusiasmo pela obra deste compositor, entusiasmo este que fica claro com a leitura dos documentos deixados pela família Däniker-Haller. Muito embora o primeiro destes documentos onde é citado o nome de Schubert date de 1849, este mesmo documento deixa claro que as suas composições já faziam parte do seu dia a dia musical antes desta data. Trata-se de uma carta escrita por Cécile Däniker-Haller durante o verão de 1849 na localidade de Constância, na Serra da Estrela:

> Além disso, seria muito bom se tu mandasses para cá as valsas e quadrilhas que chegaram, para que eu pudesse estudá-las, para depois tocá-las contigo. Se tu desejares mandar também outros duetos cá para cima, encontrarás as partes de piano no armarinho da alcova, na segunda gaveta da direita, misturadas com as canções inglesas, onde poderás escolher à vontade. Das canções alemãs eu gostaria especialmente da "Wanderer"[66] de Schubert, inglesas não quero nenhuma.[67]

---

[65] Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Viena, 1878., vol. 36, p. 14. No *Wurzbach-Lexikon* assim como na *Allgemeinen Deutsche Biographie* são citados pequenos erros nas biografias de diferentes membros da família Sonnleithner, erros estes que se repetem em diversas obras subsequentes; aqui é de grande valor e ajuda a obra de Otmar Seemann, *Bibliographia Sonnleithneriana*, Viena, Wiener Geschichtsblätter, Verein für Geschichte der Stadt Wien, caderno 4, 1998.

[66] Magaldi salienta que depois de os *Lieder* de Schubert passarem a fazer parte do repertório dos concertos de câmara no Rio de Janeiro, nos anos 80, o Lied *Der Wanderer* de Schubert era o preferido do público. Cristina Magaldi, *Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro*, Latin America Music Review, vol 16, Nr 1, Austin, University of Texas Press, 1995, p. 28.

Um mês mais tarde, as partituras de Schubert ainda não tinham sido enviadas por Heinrich, e Cécile voltaria a escrever, desta vez, deixando transparecer um tom irônico que lhe era típico quando ela não estava satisfeita com algo:

> Meu piano me dá muita satisfação, só é pena que eu não tenha trazido mais partituras, mas é difícil pedir que tu escolhas, senão eu pediria isto. Diversas canções de Schubert estão na primeira prateleira do armário de partituras na alcova. As partituras para piano solo estão na segunda, se tu pudesses escolher algumas e me mandar, eu ficaria feliz. Se for um incômodo mandar as partituras, deixe estar, eu saberei me arranjar.[68]

No diário de Cécile Däniker-Haller, Sonnleithner aparece frequentemente cantando Lieder de Schubert, como em agosto de 1850[69], ou Junho do mesmo ano, onde Cécile anotou que ele teria experimentado seus "novos" *Lieder* de Schubert[70]. A obra do compositor vienense era, ainda neste período, desconhecida do público carioca, e teria feito sua entrada no ambiente musical brasileiro através de salões musicais de famílias estrangeiras, como os que temos vindo a apresentar. Tendo Sonnleithner crescido em uma casa onde composições de Schubert eram executadas em primeira audição, e vindo diretamente de Viena ao Rio de Janeiro, não é impossível imaginar que tenha sido ele o primeiro a entoar seus *Lieder* nos quentes ares cariocas, acompanhado ao piano por Cécile Däniker-Haller[71]. Estas *Schubertiades* tropicais promovidas por estas duas famílias, são um fenômeno típico de sociabilidade, praticado em países que tinham uma burguesia letrada forte, o que só parcialmente poderia se dizer do Brasil de meados do século XIX, o que as torna especialmente interessantes e historicamente singulares. Seria absurdo pensar que o Brasil não tinha uma elite intelectual, mas nos parece

---

67 FA HCR, C 216, Constância, 28.02.1849. "*Dann wäre es auch sehr gut, wenn Du die erhaltenen Walzer und Quadrillen heraufschicktest, damit ich dieselben einüben, und dann mit Dir aufführen könne. Solltest du gern noch andere Duette für uns beide heraufbringen, so findest Du die Klavierparthien im Alkovenschränkchen, 2. Laden, rechts, mit Engl. Liedern vermischt, wo du nach Belieben wählen könntest. Von deutschen Liedern hätte ich besonders gern den Wanderer von Schubert, Engl. will ich keins*". TA.

68 FA HCR, C 233, Constância, [?].03.1849. "*Mein Klavier macht mir viel Freude, ich wollte nur ich hätte mehr Musikalien mitgebracht, es ist aber schwer, Dich auswählen zu laßen, sonst würde ich Dich darum bitten. Verschiedene Lieder von Schubert sind auf dem obersten Brette im Notenkasten der Alkove. Die Musikalien für Piano allein sind auf dem zweiten, wenn Du mir einiges auswählen und schicken könntest, so wäre ich froh. Wenn es nicht bequem ist, Musikalien zu schicken, so laße es nur bleiben, ich werde mich dann behelfen*". TA.

69 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 05.08.1850.

70 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 27.06.1850.

71 A primeira apresentação em público de um Lied de Schubert no Rio de Janeiro deu-se no ano de 1854. Ver Luiz Alves da Silva, "Die Ursprünge der Rezeption von Franz Schuberts Musik in Brasilien", *Schubert: Perspektiven*, (H.-J. Hinrichsen/T. G. Waidelich, Hrg.) Band 10, Heft 2, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2010.

sensato dizer que esta elite era proporcionalmente menor que as de Viena, Paris e Londres. Mas mesmo na Europa, este tipo de Schubertiades era ainda, casos muito específicos de práticas musicais de camadas especialmente cultas da burguesia. Normalmente a música operática dos compositores italianos e franceses, com suas inúmeras formas de arranjos e adaptações, cobria plenamente a demanda de repertório exigido para o salão musical da primeira metade do séc. XIX. Por outro lado, o Brasil e Portugal, com suas modinhas, possuíam um repertório específico para a prática em ambiente doméstico único, que, como vimos, tinha correspondente nos países de língua alemã e inglesa nas melodias folclóricas. Em 1847 Cécile Däniker nos informou que embora Sonnleithner fosse amante dos Lieder de Schubert, não desdenhava cantar em ambiente doméstico, também, um repertório que hoje veríamos como mais ligeiro ou popular: "Sra. Galvão veio para cá, também Sr. Sonnleithner, o qual nos entreteve com adoráveis cançõezinhas tirolesas"[72]. Neste período, não se fazia muita distinção entre estes repertórios, a distância entre um *Lied* de Schubert e uma canção popular tirolesa era pequena, e, como vimos no cap. 1, vivenciava-se naqueles anos o apogeu do coletarem-se e editarem-se canções populares e folclóricas, sendo o próprio tio de Hippolyt, Joseph Ferdinand Sonnleithner, uma das figuras mais importantes neste assunto. Cantava-se e tocava-se com frequência e muitas vezes, durante horas a fio, como mostra uma entrada de diário de 1848: "Ficamos muito felizes em termos Egger este serão conosco. Ele aprimorou ainda mais sua bela voz de tenor. Ele, Sonnleithner e eu cantamos todo o serão sem ficarmos saciados"[73]. No ano seguinte Sonnleithner ainda estava lá, desta vez cantando trechos de um oratório de Felix Mendelssohn: "Ocupei-me da casa e do jardim, para o chá vieram Klauser e von Sonnleithner, cantamos *Paulus*"[74]. Em 1852, pouco antes de voltar definitivamente à Suíça, Cécile ainda anotou em seu diário: "[...] e Sr. von Sonnleithner que passa quase todos os serões conosco - ele deve se aborrecer em casa"[75].

---

[72] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 07.11.1847. "*Mme. Galvão kam herüber, auch Sonnleithner, welcher uns mit allerliebsten Tyrolerliedchen unterhielt*". TA. O tio de Hipolyt, Joseph Ferdinand, além de ter sido o libretista da ópera *Fidelio* de Beethoven e um dos fundadores da Sociedade dos Amigos da Música de Viena, foi um dos primeiros colecionadores de música folclórica austríaca.

[73] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 03.09.1848. "*Sehr froh waren wir, Egger's den Abend noch bei uns zu sehen, er hat seine schöne Tenor-Stimme noch vervollkommnet, er, Sonnl, und ich sangen den ganzen Abend, ohne es satt zu werden*". TA.

[74] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 25.04.1849. "*Beschäftigte mich in Haus und Garten, zum Thee kamen Klauser u. Sonnleithner, sangen im 'Paulus'*". TA.

[75] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 10.05.1852. "[...] *und Hr. v. Sonnleithner, der fast jeden Abend bei uns zubringt - er hat wohl Langeweile zu Hause*". TA. Muitos anos depois dos Däniker-Haller terem deixado o Brasil, Sonnleithner ainda morava no Rio de Janeiro: no *Dicionário Biográfico do Império*

O outro amigo musical dos Däniker era o pastor Winkler. Em carta escrita no Rio de Janeiro, a 13 de agosto de 1849, por Cécile endereçada a sua filha Rosalie em Zurique, fica claro que Winkler era um companheiro musical assíduo:

> Sr. Winkler é nosso pregador alemão, ele vem frequentemente aqui, e é muito gentil com Mathilde. Ele toca muito bem piano, e vem todos os sábados aqui, para tocar comigo a quatro mãos, então ele pernoita em nossa casa, e vai no domingo bem cedo para a cidade, para preparar o seu sermão.[76]

Em carta escrita no mesmo ano para suas três filhas mais velhas que se encontravam em Zurique, Cécile falou do pastor: " Sr. Winkler, nosso pregador alemão, é um tocador de piano muito hábil, ele me faz trabalhar bastante, e vem todos os sábados para tocar comigo"[77]. Winkler tocava extremamente bem o piano, por isso Cécile via nele uma espécie de mentor musical. Entre 1848 e 1852, o pastor Winkler foi um companheiro musical muito assíduo da família Däniker-Haller. Em 1854, voltaram a tocar juntos em Zurique, e em 1862, os Dänikers visitaram Winkler então estabelecido em Munique. Na primeira entrada do diário de Cécile onde Winkler é citado, datada de 3 de outubro de 1848, pouco depois de ele ter chegado ao Brasil, ele já aparece tocando junto com o violinista August Moeser[78].

Cécile nos informou diversas vezes sobre o repertório executado por ela e pelo pastor nos serões musicais dos sábados: sonatas a quatro mãos de Beethoven e Mozart, primeiro andamento da *Sonate Symphonique* de Moscheles e, em 6 de julho de 1850: "Sr. Winkler trouxe pela manhã algumas sinfonias de Mozart que nós ensaiamos. No serão não pudemos fazer música, pois ele e Sonnleithner quebraram algo no piano de

---

Austríaco do ano de 1878, o barão Hippolyt von Sonnleithner ainda aparece como "Ministro Plenipotenciário na Corte do Rio de Janeiro" Wurzbach afirma ter pedido mais informações sobre Hippolyt à sua família, sem obter resposta. Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Viena, 1878, p. 305. No anexo n°. 057 encontra-se um poema escrito por Sonnleithner, datado de 6 de março de 1847, e dedicado a Cécile Däniker-Haller nos seguintes termos: "Como grata lembrança de nossas horas musicais".

[76] FA HCR, C 248, Rio de Janeiro, 13.08.1849. "*Herr Winkler ist unser deutscher Prediger, der oft zu uns kommt, und mit Mathilde sehr freundlich ist. Er spielt sehr schön Klavier, und kommt jeden Samstag Abend zu uns, damit ich mit ihm vierhändig spielen könne, dann schläft er in unserem Hause, und fährt Sonntag ganz früh nach der Stadt, um sich auf seine Predigt vorzubereiten*". TA.

[77] FA HCR, C 246, Rio de Janeiro, 14.07.1849. "*Unser deutscher Prediger, Herr Winkler, ist ein sehr geschickter Klavierspieler, er macht mich tüchtig arbeiten, und kommt dann jeden Sonnabend, um mit mir zu spielen*". TA.

[78] Sobre Moeser voltaremos a falar adiante.

cauda"[79]. E cinco dias depois: "Fomos no serão até a casa de Winkler para a distração musical. No seu maravilhoso piano de cauda Boisselot nossa Sinfonia Pastoral soa muito bonita"[80]. Cécile adorava cavalgar e era uma excelente amazona, mas gostava mais ainda de tocar piano: "Havíamos combinado com Ferber uma cavalgada até o Brocó, se Winkler e von Sonnleithner não tivessem aparecido. Tocamos um quarteto de Haydn"[81]. Ela e o pastor Winkler pareciam ser insaciáveis de música, como na noite de 22 de janeiro de 1851: "No serão toquei com Sr. Winkler três sinfonias de Haydn"[82]. Três anos depois do primeiro encontro, Cécile ainda falava do pastor como um professor, embora este tivesse quase a mesma idade dela:

> Pintei um pouco, costurei, dei a lição de piano de Mathilde e a vesti para o baile dos Azevedo. Sr. Winkler exercitou comigo a 4ª sinfonia de Beethoven.[83] Fizemos muita música, no serão, Sr. Winkler tocou-nos o maravilhoso adágio da 5ª sinfonia de Beethoven, Senhor Sonnleithner cantou.[84]

Por outro lado é interessante que Cécile, triste pela morte de um conhecido suíço, escrevesse em seu diário que naquela noite fizera música com o pastor: "No serão toquei o Stabat Mater com Sr. Winkler"[85]. Embora não escreva de que *Stabat Mater* se trate, é interessante o fato de que ela e o pastor protestante usassem uma música tão claramente católica para se consolarem pela perda do amigo. É perfeitamente imaginável que se tratasse do *Stabat Mater* de Rossini, composto em 1832, tendo sido em 1842, editada uma versão para piano a quatro mãos[86].

---

[79] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 06.07.1850. "*Hr. Winkler brachte mir Vormittags einige Symphonien v. Mozart, die er mit mir probierte. Abends konnten wir nicht spielen, da er mit Sonnl. etwas am Flügel verdarb*". TA.

[80] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 11.07.1850. "*Fuhren Abends zu Winkler, zu musikalischer Unterhaltung. Auf seinem herrlichen Flügel von Boisselot klingt unsere Symphonie Pastorale sehr schön*". TA.

[81] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 18.01.1851. "*Wir hatten mit Ferber einen Ritt nach Brocó verabredet, wären uns nicht Winkler u. Sonnl. dazwischen gekommen. Spielten ein Quartett von Haydn*". TA.

[82] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 22.01.1851. "*Spielte Abends mit Hrn. Winkler drei Symphonien von Haydn*". TA.

[83] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 17.05.1851. "*Malte etwas, nähte, gab Mathilde ihre Klavierstunde und putzte sie für den Ball bei Azevedo's heraus. Herr Winkler übte die 4. Symphonie von Beethoven mit mir*". TA.

[84] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 09.09.1851. "*Wir musizirten viel, Abends spielte Herr Winkler uns unter anderm das herrliche Adagio der 5. Symphonie von Beethoven vor. Hr. v. Sonnleithner sang*". TA.

[85] FA HCR, D-CD, Rio, 12.12.1851. "*Spielte Abends das Stabat Mater mit Hrn. Winkler*". TA.

[86] Curt Lange informa que Francisco Manoel da Silva teria apresentado, em 1844, o Stabat Mater de Pergolesi, no Rio de Janeiro, como tentativa de lutar contra as *lamentáveis deturpações* introduzidas na música sacra, principalmente por Pedro Teixeira de Seixas, com seus arranjos de música de salão e de teatro com textos sacros. F. C. Lange, *A Música no Brasil...*, p. 143.

Em carta, escrita em outubro de 1854, Heinrich escreveu à sua esposa já estabelecida em Zurique contando sobre um serão musical na casa de uma senhora Miers[87] onde, entre outros, é citado na lista de convidados o pianista e organista Neyts[88]:

> Finalmente às 9 h foi tomado o chá, então as duas Sras. Miers cantaram a canção alemã "Die Schwalbe". Depois veio a vez de Winkler tocar no piano de cauda Broadwood, e tocou música clássica de Mozart, Beethoven, tudo de memória.[89]

A expressão "música clássica" chama a atenção em uma carta escrita em 1854, e nos remete ao pensamento de Weber que explica que o novo estilo operático lançado por Rossini, a partir de 1810, coincidindo com o aparecimento dos primeiros instrumentistas virtuosos viajantes que rivalizavam entre si como Liszt e Thalberg, contribuíram para o aparecimento de um novo idioma musical internacional que dominaria a vida concertista europeia da primeira metade do séc. XIX[90]. Weber segue explicando que o estilo clássico alemão, que tivera seu apogeu entre 1750 e 1820, tendeu a aparecer com menos frequência nos programas dos concertos depois deste ano e que só voltaria a fazer parte do repertório concertístico duas décadas mais tarde, passando a partir daí a ser considerado já um repertório "clássico", repertório este encabeçado pelas figuras de Haydn, Mozart e Beethoven, em contraste com o repertório romântico de meados do século. Heinrich Däniker confirmava este raciocínio chamando a música de Mozart e Beethoven de "clássica" em sua carta escrita no Rio de Janeiro, em 1854, onde, neste período o romantismo franco-italiano dominava esmagadoramente o interesse de executantes e ouvintes na esfera pública[91]. O fato de Däniker se lembrar de salientar que Winkler tocou "tudo de memória" demonstra que, naquele período, tocar música de memória para um homem era considerado um ato heróico e digno de menção, já das mulheres nunca se esperava que tocassem de memória, pois isto era

---

87 Da família do botânico e engenheiro britânico John Miers (1789-1879).

88 O Almanaque Laemmert, de 1849, anunciava sobre Neyts: "*Pedro Carlos Napoleão Neyts, do Real Conservatório de Paris – piano, canto e órgão, - organista da igreja inglesa, Largo da Lapa, 62".* Cécile Däniker-Haller escreveu sobre Neyts em seu diário de 26.7.1846: *Domingo. Fui com Sra. Fry na Igreja Inglesa. O órgão é bonito, porém Neyt toca-o sem sentimento religioso.*

89 FA HCR, C 435, Rio de Janeiro, 14.10.1854. "*Man nahm endlich um 9 Uhr den Thee, dann sangen die beiden Frauen Miers das deutsche Lied 'Die Schwalbe'. Jetzt kam Winkler an den Flügel von Broadwood, und spielte klaßische Musik, von Mozart, Beethoven, alles aus dem Kopfe*". TA.

90 W. Weber, Die Entwicklung des klassischen Repertoires..., pp. 22-23.

91 O *Jornal do Commercio* só anunciaria em 1886 (4 de outubro) que "a musica clássica começa a adaptar-se ao gosto do nosso público, e não hesitamos em atribuir esta transformação do nosso gosto artístico ao muito que para tal tem feito a Sociedade de Concertos Classicos".

visto como uma tentativa de interpretar em vez de somente reproduzir a música, o que não era bem visto[92].

No ano seguinte, depois do retorno definitivo de Winkler para a Alemanha, Däniker informou sua esposa em carta de 13 de junho:

> Sr. Winkler foi condecorado com a "Ordem da Rosa" depois de sua partida daqui. Agora ele é Cavaleiro da Ordem da Rosa. Os alemães balançaram as cabeças e se perguntaram: por quê? Ele parece ter dado lições de piano para a filha de um homem importante[93]. Laemmert diz que Winkler foi consultado algumas vezes em assuntos de ensino público.[94]

A partida do pastor se deu depois de constatar-se um progressivo abandono dos fiéis da Igreja Evangélica do Rio de Janeiro. Um conflito não chegou e ser localizado pelos estudos da história daquela igreja[95], Karl Wagner-Grob informou em um relatório escrito em 1867, enviado à *Konferenz der Basler Brüder*[96], sobre a situação da Igreja Alemã do Rio que "Winkler era conhecido como um pianista muito bom, mas menos bom como pastor"[97]. Em carta escrita em 1854, Heinrich confirmou a sua esposa que não havia desavença com o pastor:

> O piano de cauda vai ficar bem no salão da nova casa, porém o fato de o salão ser separado pela entrada da casa é desconfortável, e vai exigir muita cautela. Falar do piano de cauda me faz lembrar que nosso músico e pastor Winkler apresentou sua demissão do conselho da igreja. Lämmert, que já há muitos anos tem feito muito pelo conselho da igreja, lamenta que Winkler saia, e elogia suas qualidades. Nunca houve desde que Winkler é pastor, o mais mínimo desacordo entre ele e o conselho da igreja

---

92 S. Sabin, *Frauen am Klavier*..., p. 45.

93 O próprio Heinrich Däniker confirmou em carta de 1854 que Louis Winkler atuava no Rio de Janeiro também como professor de piano: FA HCR, C 420, Rio de Janeiro, 15.05.1854.

94 FA HCR, C 455, Rio de Janeiro, 13.06.1855. "*Herr Winkler wurde seit seiner Abreise mit dem „Ordem da Rosa" decorirt. Er ist also Ritter des Rosen-Ordens. Die Deutschen streckten die Köpfe zusammen, und fragten wofür? Er soll den Töchtern eines einflußreichen Mannes Clavier Unterricht gegeben haben; Laemmert sagte, W. sey einige Male über Punkte des öffentlichen Unterrichts zu Rathe gezogen worden*". TA.

95 A historiadora Sylvia E. Lenz constata um "esvaziamento da igreja nos anos de 1853 e 54" em seu artigo: *A Igreja Evangélica Alemã do Rio de Janeiro (1837-1863): Serviços Religiosos, sociais, Educacionais e Assistenciais*, on line: <http://www.editoraufjf.com.br/revista/index.php/numen/article/view/824> (07.09.2011). Embora o motivo concreto da desavença não seja conhecido, podemos imaginar que tenha sido o interesse extremado do pastor Winkler pela música e certo desleixo de sua parte ao preparar os sermões dominicais, e talvez o fato de ele ter se apresentado em público como pianista no Teatro da Corte. Na carta C 248 Cécile Däniker-Haller conta que Winkler vinha sempre à sua casa nos sábados para tocar com ela piano a quatro mãos e ali dormia para depois sair no domingo bem cedo para escrever o sermão, de onde não se pode imaginar que os seus sermões fossem muito ponderados.

96 Organização missionária da Igreja Protestante estacionada em Basiléia, Suíça.

97 "*Winkler war als sehr guter Pianist bekannt, aber als ein etwas weniger guter Prediger*". TA. Karl Wagner-Grob, "*A história da Igreja"*, in A Imprensa Evangélica, Rio de Janeiro, 1868, N XVIII, p. 142.

> ou entre ele e os fiéis. Também será difícil encontrar um pastor alemão que fale francês, bem o suficiente para pregar em francês. Em poucas palavras, aqui também só se saberá dar valor ao homem e apreciá-lo, quando sentir-se falta dele e for necessário substituí-lo.[98]

O ponto mais alto da vida de Winkler no Rio de Janeiro no que diz respeito à música aconteceu no dia 7 de outubro de 1854, dia do concerto da Sociedade de Beneficência Alemã, Däniker relatou a sua esposa:

> Na minha última carta, falei sobre um concerto que deveria acontecer em benefício da Sociedade Beneficente Alemã. Foi no dia 7 deste mês, no teatro São Pedro d'Alcântara, onde tudo saiu-se bem. Todos os camarotes estavam ocupados, muitos deles com famílias alemãs; até mesmo a plateia estava cheia de gente, com os bilhetes custando 5.000 réis, e em um camarote ao lado do palco encontravam-se o Imperador e a Imperatriz. O primeiro ato começou com a abertura da ópera "A Flauta Mágica" de Mozart, então cantaram as senhoras Jacobson e Kastrupp, esta última a grande ária de "O Franco Atirador". Winkler tocou um concerto de Beethoven com acompanhamento da orquestra, o qual foi demasiadamente longo e não adaptado para o nosso público. Uma peça para violino de Ernst. Duas obras corais cantadas por entre 30 e 40 alemães e suíços terminaram o primeiro ato. O segundo começou com a abertura da ópera "O Carregador de Água" de Cherubini. Cantaram novamente as senhoras Jacobson e Kastrupp, esta última o "Erlkönig". Um concerto para violino, uma peça no piano, tocada pelo amador Weiss. O final foi composto por coros de "O Franco Atirador". As outras peças corais foram: "A Capela" de Kreutzer, "A Despedida do Caçador" de Mendelssohn, "Die Käferknaben" de Thurn, uma marcha de Abt. Os cantores e a orquestra estavam em cima do palco, assim como um grande piano de cauda Erard. Os corais alemães foram os preferidos, foi algo original para o Rio de Janeiro. Stockmeyer dirigiu o concerto como maestro excelentemente. Nos camarotes encontravam-se, entre outras, as famílias Miers, Fry, Klingelhoefer, Gries, Pécher, Lallemant, Witzmann, Garlieb, Stockmeyer, Lakmeyer, Gallop.[99]

---

[98] FA HCR, C-410, Rio de Janeiro, 13.02.1854. "*Der Flügel wird sich gut ausnehmen im großen Saale des neuen Locals, aber daß das Local durch den Hausgang getrennt ist, ist eine große Unbequemlichkeit, und erfordert viel Vorsicht. Da ich vom Flügel spreche, erinnert mich dies daß unser Musikus und Pastor Winkler dem Kirchenrath seinen Abschied eingereicht hat. Lämmert, der sich seit vielen Jahren als Kirchenrath um die Kirche verdient gemacht hat, bedauert Winkler sehr, und lobte seine Eigenschaften. Nie habe, seitdem Winkler Pfarrer sey, die geringste Mißhelligkeit zwischen ihm und dem Kirchenrath oder der Gemeinde stattgefunden. Auch wird es schwer seyn einen deutschen Geistlichen zu finden, der, der französischen Sprache so mächtig ist, daß er französisch predigen kann. Kurz man wird auch hier den Werth des Mannes erst kennen und schätzen lernen, wenn man ihn vermißt, und ersetzen soll*". TA.

[99] FA HCR, C 435, Rio de Janeiro, 14.10.1854. "*In meinem letzten Brief sprach ich von einem Concerte, das stattfinden soll, zum Besten des Deutschen Hülfsvereins. Es wurde am 7" Dies im Theater de S. Pedro d'Alcantara gegeben, und fiel gut aus. Alle Logen waren besetzt, viele darunter mit deutschen Familien; selbst das Parterre war voll Leute zu 5.000rs. das Billet, und in einer Loge, neben der Bühne, waren Kaiser und Kaiserin. Der erste Act begann mit der Ouverture für die Oper-Zauberflöte von Mozart, dann sangen die beiden Damen Jacobson und Kastrupp, letztere die große Arie aus dem Freischutz. Winkler spielte ein Concert von Beethoven, mit Begleitung des Orchesters, das zu lange dauerte, und nicht für unser Publikum berechnet war. Ein Stück für die Violine, von Ernst. Zwei Chorgesänge von etwa dreißig bis vierzig Deutschen und Schweizern, - bildeten den ersten Act. Der zweite begann mit der Ouverture aus der Oper: Der Waßerträger, von Cherubini. Es sangen wieder die Damen Jacobson und Kastrupp, letztere, den Erlkönig. Ein Concert für die Violine, ein Stück auf dem Piano, von dem Liebhaber Weiss, gespielt. Den Schluß bildete ein Chorgesang aus dem Freischütz. Die*

Ayres de Andrade fala sobre este concerto: "Assim, pôde o Rio de Janeiro ouvir em 1854, pela primeira vez, um *Concêrto* de Beethoven, para piano e orquestra, o *Concêrto* em dó menor, cujo solista modestamente se ocultava no programa sob o pseudônimo de *Um curioso*"[100]. Hoje, sabemos, graças à documentação deixada pela família Däniker-Haller, que o solista daquele concerto foi Johann Friedrich Ludwig Winkler[101], pastor da Igreja Evangélica Alemã daquela cidade[102].

Diversos membros do corpo diplomático também apreciavam muito a música, Cécile falou do cônsul da Prússia, Léo Théremin[103]:

> Passei a maior parte do dia com preparações para a soirée e praticando o acompanhamento das danças. Já pouco depois das 7h vieram os Leay, os Lefebvre e os Pinheiro, o resto dos convidados só uma hora depois. Depois que o chá foi servido, os mais velhos e os senhores diplomatas sentaram-se à mesa de jogos, nós outros fizemos

---

anderen Chorgesänge waren: die Kapelle von Kreutzer, Des Jägers Abschied, von Mendelssohn. Die Käferknaben, von Thurn. Ein Marsch von Abt. Sänger und Instrumental-Orchester waren auf der Bühne, und ein großer Flügel von Erard. Die deutschen Chorgesänge gefielen am besten, es war etwas originelles für Rio. Stockmeyer leitete das concert, als Director, ganz vortrefflich. In den Logen befanden sich unter anderen die Familien Miers, Fry, Klingelhoefer, Gries, Pécher, Lamann, Witzmann, Garlieb, Stockmeyer, Lakmeyer, Gallop, u.s.w. Am Sonntag 8" speiste ich bei Gries, bei denen die ganze Familie Klingelhoefer war, und Miss Clarmont, die Herren Winkler, Stengel und Ulrich. Winkler spielte nach Tische, zum Genuß der ganzen Gesellschaft. Seit Sonntag bin ich nirgends mehr gewesen, denn, wenn ein Packet im Hafen ist, so muß man arbeiten". TA.

[100] A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 2, pp. 238-239. Cernicchiaro explica que "Si dava il nome di *curioso* a tutti i dilettanti e cultori di musica che non vivevano dell'arte. Triste a dirsi, essi avevano, sino al 1860, la preoccupazione di nascondere i loro nomi ogni volta che suonavano in pubblico. Cio era dovuto al preconcetto coloniale, che, purtroppo, perdurava ancora a quei tempi". V. Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile...,* p. 131.

[101] Uma vez estabelecido na Europa, Winkler mudou de profissão, passando a dedicar-se à edição musical e a realizar uma enorme quantidade de arranjos para piano a duas e a quatro mãos de obras sinfônicas e de câmara de compositores antigos e modernos. Em 1856, ano do casamento da filha mais velha do casal Däniker-Haller, na lista de presentes recebidos pelo casal, o nome de Louis Winkler aparece presenteando dois volumes de sonatas para piano de Beethoven. Anexo n°. 058.

[102] Magaldi também comenta este concerto: "*Although the program blended classic genres, operatic excerpts, variations, fantasies, and songs – the usual format for benefit concerts of this period – the emphasis of this "concerto clássico" was on the works of Mozart and Beethoven. Considered a "historical concert" by the critic of the Jornal do Commercio, this event pleased the public not only for its program but also for the achievement of choir, singers, and conductor. The critic, who claimed to be a student of José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), recalled the "old times" when Brazilians had the opportunity to listen to such works as Pergolesi's Stabat Mater, Mozart's Requiem, and Haydn's Creation. The Saengerbund society continued to promote benefit concerts in the same vein*". Cristina Magaldi, *Music for the Elite...* pp. 29-30.

[103] Louis Guillaume Leon Théremin (1812-1877). Que o cônsul da Prússia tivesse afinidade com o casal Däniker-Haller era natural pois sua mãe era uma suíça, de Berna como Cécile, e ele crescera em Yverdon, estudando na escola de Pestalozzi. Wolfgang Penkwitt, "*Preußen und Brasilien – Zum Aufbau des preußischen Konsularwesens im unabhängigen Kaiserreich (1822-1850)"*, in Norbert H. Schneeloch (ed.), *Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, vol. 27, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH, 1983, p. 156. A irmã mais nova de Théremin, nascida já no Brasil, tinha o divertido nome Louise Marie Brasilha (1822-1913) e também é citada em contexto de música em ambiente doméstico com a família Däniker-Haller.

> música e dançamos alternadamente. Sr. Théremin cantou duas belas árias de "Marino Faliero" e de "Lucrezia Borgia". Sr. von S[onnleithner] cantou a canção de Prock [Proch] "S'ella pensa ancor di me" e outras.[104]

O filho de Thomaz Guido (1788-1866), ministro plenipotenciário de Buenos Aires[105] no Rio de Janeiro, de 1841 a 1849, Thomaz Guido Junior (1818-1867)[106], que era secretário da legação, tocava violoncelo; sua irmã tocava piano e cantava e a opinião de Cécile Däniker-Haller era de que "Srta. Guido cantou adoravelmente"[107]. Em um serão musical realizado na casa da família Pinheiro a 8 de novembro de 1847, Guido Junior apresentou com Heinrich e Cécile um *Trio instrumental tirado de Anna Bolena*. Quatro dias antes do serão musical da família Pinheiro, Thomaz Guido vem ensaiar o trio com o casal Däniker-Haller[108]. Finalmente, no dia 8 de novembro de 1847, Cécile descreve o evento em seu diário:

> Nós, as vizinhas, pilhamos nossos jardins para mandar flores para Sra. Pinheiro. Depois das 8h, os músicos convidados chegaram. Sra. Saturnino, a esposa do ministro das relações estrangeiras começou com um dueto com Tati, depois cantou a Sra. Duque Estrada, depois veio nosso Trio instrumental tirado de "Anna Bolena". Assim, seguiram-se as peças uma depois da outra, Srta. Guido cantou adoravelmente, Sra. Nasarro tocou piano com infinitos ornamentos, depois se dançou, Giannini tocou para a dança. Sra. Freytag cantou horrivelmente e fez uma infeliz escolha de canções. A Viscondessa de Mareuil alegou estar resfriada.[109]

A vizinhança decididamente se dava muito bem naquele bairro do Rio de

---

[104] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 02.10.1847. "*Brachte den größten Theil des Tages mit Zubereitungen für die Soirée und Einüben von Begleitungen und Tänze zu. Schon gleich nach 7 kamen Leay's, Lefebvre's und Pinheiro's, die übrige Gesellschaft erst eine Stunde später. Nachdem der Thee herumgetragen war, setzten sich die älteren u. diplomatischen Herren an die Spieltische, wir andern musicirten und tanzten abwechselnd. Hr. Théremin sang zwei schöne Arien aus Marino Taliero und Lucrezia. Hr. v. S. das Lied von Prock, S'ella pensa ancor di me und anderes*". TA. A ópera *Lucrezia Borgia* de G. Donizetti (estreada em 1833 em Milão) foi executada 7 vezes em 1846 no Rio de Janeiro. Marino Faliero, também de Donizetti, (estreada em 1835 em Paris) foi executada 3 vezes em 1849. Heinrich Proch (1809-1878), maestro, compositor, violinista e pedagogo vienense.

[105] Nesta época. a Argentina ainda não existia como país unificado e este ministro representava somente a província de Buenos Aires.

[106] Diego Santillán, *Gran Enciclopédia Argentina*, Buenos Aires, Adiar Soc. Anon. Editores, 1959, p. 671.

[107] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 08.11.1847. "*Fräulein Guido sang sehr lieblich*". TA. Outro irmão que acompanhou a família ao Rio de Janeiro, Carlos, viria a ser um dos mais importantes poetas argentinos do séc. XIX. DBA, p. 497.

[108] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 04.11.1847.

[109] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 08.11.1847. "*Wir Nachbarinnen alle plünderten unsere Gärten, um Mme. Pinheiro Blumen zu schicken. Nach 8 versammelten sich die musikalischen Gebetenen. Mme. Saturnino, die Frau des Ministers der ausw. Angel. fing mit einem Duett mit Tati an, dann sang Mme. Duque Estrada, dann kam unser Instrumental Trio aus A. Bolena. So folgten sich die Stücke Schlag auf Schlag, Fräulein Guido sang sehr lieblich, Mme. Nasarro spielte, sich unendlich zierend, Klavier, dann wurde getanzt, Giannini spielte dazu. Mme. Freitag sang elend, und hatte eine traurige Auswahl von Liedern. Die Vicomtesse de Mareuil schützte Schnupfen vor*". TA.

Janeiro: "Sra. Pinheiro passou o serão comigo para tocar piano. Neste mesmo momento Monsenhor Bedini, que está dando um grande jantar diplomático, manda sorvetes para suas vizinhas"[110]. O Núncio papal, Monsenhor Gaetano Bedini (1806-1864), também participava como ouvinte de exercícios de música em ambiente doméstico com a família Däniker-Haller. Cécile contou que: "Depois do chá tive que cantar e tocar no piano do Núncio"[111]. Outra vez: "O Núncio e Sr. Sonnleithner passaram o serão conosco, fizemos música e Monsenhor recitou lindos poemas italianos com muita expressão"[112]. Este é um dos exemplos de serões lítero-musicais que aconteciam no ambiente doméstico dos Däniker. A tradição de aliar o exercício musical com leituras de textos literários e declamações de poemas era, já naquele período, bem antiga e sempre foi muito apreciada e cultivada por esta família como em 1849: "Sr. Jefferies leu-me em voz alta seus poetas preferidos, também continuamos a ler no Dombey [Dickens], e fizemos música no serão"[113]; ou em 1859: "O serão foi tranquilo e agradável, Sr. Scholl leu-nos algo sobre a vida de Mozart, Mathilde tocou um pouco"[114]. É interessante a amizade musical entre uma família protestante e o representante máximo da igreja católica no Brasil, principalmente sabendo-se que Bedini tentou influenciar a política de imigração de países germânicos para o Brasil de maneira que fosse dada preferência para famílias católicas[115]. Quando o Núncio foi chamado de volta à Europa, em outubro de 1847, Cécile escreveu em seu diário estar triste pela perda deste amigo e vizinho. Sobre o serão musical em sua despedida, Cécile anotou:

> Em homenagem ao Núncio, que vai embora com o próximo paquete, organizamos uma pequena soirée musical. Percebemos que entre as várias nacionalidades dos convidados,

---

110 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 28.09.1847. "*Mme. Pinheiro brachte den Abend mit mir zu, um Klavier zu spielen. Eben schickt Monsignor Bedini, der ein großes diplomatisches Diner gibt, Sorbeti bei seinen Nachbarinnen herum*". TA.

111 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 12.04.1848. "*Nach dem Thee mußte ich an dem Klaviere des Nuncio singen und spielen*". TA.

112 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 25.09.1847. "*Der Nuncio u. Hr. v. Sonnleithner brachten den Abend bei uns zu, wir machten Musik und Monsignor recitirte mit schönem Ausdrucke mehrere italienische Gedichte*". TA. Nos anexos deste trabalho encontram-se uma imagem do Papa Pio IX e um poema em italiano escrito por Bedini, ambos dedicados a Cécile Däniker-Haller, na folha onde o poema está escrito colou-se posteriormente – possivelmente a própria Cécile – um recorte de jornal datado de 1864, dando a notícia do falecimento do já então Cardeal Bedini, ocorrido nos Estados Unidos da América. Anexo n°. 059.

113 FA HCR, D-CD, Constância, 08.03.1849. "*Mr. Jefferies liest mir seine Lieblingspoeten, auch lesen wir immer noch gemeinschaftlich in Dombey, und musiziren Abends*". TA. O romance *Dombey and Son* de Charles Dickens foi publicado no ano anterior de 1848.

114 FA HCR, C 500, Zurique, 06.09.1859. "*Der Abend war still und angenehm, Herr Sch[oll] las uns Einiges vor, aus dem Leben von Mozart, Mathilde spielte ein wenig*". TA.

115 Matteo Sanfilippo, *Monsignor Gaetano Bedini e l'emigrazione verso le Americhe,* Studi Emigrazione – 106, 1992, pp. 277 e ss.

> só os alemães estavam em condição de apresentar algo [musicalmente falando]: Sra. Lallemant e sua irmã, Sra. Baronesa von Freytag[116], Sr. Théremin e Sr. von Sonnleithner.[117]

Vários registros nos diários assinalam um nome português quando se trata de música em ambiente doméstico, como por exemplo, o do médico Dr. Manico que tocava flauta, e os irmãos Leal:

> M[anoel] P[into] da F[onseca] fez a música tocar durante a refeição, depois os brasileiros dançaram. No serão cantou-se na grande sala com acompanhamento de violão. Os irmãos Leal, sobrinhos do gordo Câmara, têm vozes belas e muito bom gosto.[118]

A presença de Manoel Pinto da Fonseca no hotel onde Cécile passava suas férias na Serra era para ela extremamente desagradável e ela frequentemente escrevia em termos depreciativos quando se referia àquele que era conhecido como um dos maiores traficantes de escravos do Brasil, e até mesmo a música por ele oferecida seria ruim[119]:

> Recebemos um convite para o baile dado naquele serão pelo rico traficante de escravos Manoel Pinto da Fonseca no nosso hotel. Nos fizemos desculpar. A música profundamente ruim soou até uma hora depois da meia noite.[120]

---

116 Esposa de Carlos de Freytag-Ehringhoven, primeiro secretário da Legação russa no Rio de Janeiro.

117 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 29.11.1847. "*Wir hatten, dem Nunzius zum Ehren, der mit nächstem Packet abreist, eine kleine musikalische Soirée. Wir merkten, daß unter den Gebetenen viererlei Nationen nur die Deutschen im Stande waren, etwas zu leisten, Mme. Lallemant, ihre Schwester, Frau Bar. v. Fr., Herr Theremin u. v. Sonnleithner*". TA. Está claro que quando os Däniker-Haller falam de "alemães" querem dizer "pessoas de língua alemã", tanto porque a nacionalidade alemã ainda não existia, definindo-se naquele período a unidade da cultura alemã através da língua.

118 FA HCR, D-CD, Serra, 25.12.1847. "*M. P. da F. ließ die Musik während des Essens aufspielen, darauf tanzte die brasilianische Gesellschaft. Am Abend wurde in dem großen Saale mit Begleitung der Guitarre gesungen, die Brüder Leal, Neffen des dicken Camara, haben hübsche Stimmen und viel Geschmack*". TA. Esta famosa família de médicos cariocas (Leal) era conhecida por sua musicalidade tendo quatro gerações deles participado ativamente da vida musical do Rio de Janeiro. A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 1, pp. 49-50. Sobre as aptidões musicais da família Leal, ver também: Alberto José Vieira Pacheco, *Castrati e outros virtuoses – A prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*, São Paulo, Annablume Editora, 2009, pp. 122-126.

119 Não devemos esquecer de que o tráfico de escravos estava proibido desde 1851 e que durante o quinquenio liberal (1844-1848) a perseguição dos traficantes já vinha se intensificando. Manoel Pinto da Fonseca seria processado por contrabando em 1850-51. Aurélio Rocha, "*Contribuição para o estudo das relações entre Moçambique e o Brasil no século XIX (Tráfico de escravos e relações políticas e culturais)"*, in *Estudos Afro-Asiáticos*, n°. 21, Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, 1991, p. 219. Na entrada de seu diário escrita dois dias depois da anterior acima citada, única vez onde Cécile sobrepuja sua aversão e escreve o nome do traficante por extenso, graças à qual sabemos de quem se trata quando Cécile escreve: *M P da F*.

120 FA HCR, D-CD, Serra, 27.12.1847. "*Wir bekamen eine Einladung auf den Abend zu einem Balle, den der reiche Sclavenhändler Manoel Pinto da Fonseca in unserm Hotel gab, ließen uns aber entschuldigen. Die grundschlechte Musik ertönte bis 1 Uhr nach Mitternacht*". TA.

É difícil saber se a qualidade da execução musical teria sido ruim ou se o repertório escolhido não condizia com o gosto de Cécile, pode-se inclusive pensar na hipótese de certa falta de objetividade da parte dela devido à sua antipatia pelo traficante.

Outro segmento importante das relações sociais e musicais dos Däniker-Haller eram os músicos profissionais que atuavam em ambiente doméstico. Como vimos no cap. 1, era normal no século XIX que músicos profissionais se produzissem em ambiente doméstico e muitas vezes juntamente com músicos amadores[121]. Quanto aos diletantes, Stefano Crise acredita que: "Con la maggiore diffusione dell'istruzione musicale nel corso dell'Ottocento, si assiste ad un progressivo aumento del numero di dilettanti dalle buone capacità tecnico-esecutive"[122]. Assim, os Däniker também tiveram várias oportunidades de fazer música doméstica junto com músicos profissionais, tanto no Rio de Janeiro como em Zurique, podendo se tratar de artistas estabelecidos nas respectivas cidades ou de artistas viajantes. Nestes eventos sociais onde artistas profissionais se produziam em ambiente restrito, estes podiam ser contratados e receber um cachê para sua atuação quando se tratava de grandes salões musicais. Podiam, porém, também acontecer espontâneas manifestações musicais onde os interesses comerciais dos artistas eram indiretos: um artista que fazia música em ambiente doméstico com amadores ou que se fazia ouvir em salões da aristocracia e da burguesia letrada – e endinheirada – garantia com isso a venda dos ingressos para os concertos em seu benefício.

O primeiro artista de renome internacional que visitou os Däniker no Rio de Janeiro foi o violinista August Moeser (1825-1859)[123]. Pouco depois de chegar, o jovem

---

121 Sobre a prática da música doméstica por músicos profissionais e amadores juntos, mas também o seu papel na ultrapassagem de barreiras sociais, ver C. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*..., pp. 34 e ss.

122 S. Crise, *Un silenzio cantato*..., p. 9. O mesmo autor cita como exemplo de musicista amador de alto nível Matvej Wielhorski, mecenas russo de origem polonesa que, juntamente com seu irmão Michail, reunia um salão musical em São Petersburgo onde atuaram Schumann, Rossini, Liszt e Glinka. Matvej era um violoncelista diletante mas de evidentes qualidades (tocava habitualmente em um instrumento Stradivari) a quem Mendelssohn dedicou sua Sonata em Ré Maior op. 58 e Schumann seu Quarteto para piano e cordas op. 47. O violoncelista Cyprian Friedrich Romberg (1807-1865) também fazia parte do círculo musical da família Wielhorski em São Petersburgo, e este, sendo amigo de Heinrich Däniker poderia ter introduzido o jovem suíço naquele ambiente; por outro lado o nome Wielhorski aparece na lista de alunos da escola onde Heinrich Däniker lecionava francês e matemática em São Patersburgo. Cyprian era irmão do comerciante Ernst August Romberg que fazia música em ambiente doméstico com os Däniker-Haller no Rio de Janeiro.

123 August Ludwig Moeser nasceu em Berlim, em 1825, filho do violinista e mestre de capela Carl Moeser (1774-1851) de quem foi aluno. Moeser faleceu em 1859, durante uma turnê pela América

violinista de 23 anos foi levado à casa da família suíça pelo cônsul da Prússia: "Théremin trouxe e nos apresentou o violinista Moeser, um jovem genial, que já viu muita coisa e que observa e entende bem"[124]. Um mês depois, os Däniker davam em sua residência um serão musical, onde o jovem violinista se fez ouvir tocando junto com o pastor da Igreja Alemã:

> Na nossa soirée do dia 3, tivemos o prazer de ouvir juntos Moeser e Winkler, ficamos todos principalmente impressionados com a atuação ao violino do primeiro, ele tocou ainda várias de suas próprias composições, porém exigia silêncio absoluto[125], o que desgostou a algumas jovens damas tagarelas que tinham vontade de dançar.[126]

O serão acima citado é um exemplo típico de atuação de um músico profissional em ambiente restrito visando fazer-se conhecer na nova cidade e preparando o terreno para sua atuação em público. E esta atuação pública não se faria esperar, duas semanas mais tarde, Moeser tocou no Teatro São Pedro de Alcântara[127]. Três meses mais tarde aconteceria o segundo concerto em benefício de August Moeser, no Rio de Janeiro, e através do diário de Cécile Däniker-Haller sabemos que o próprio artista tinha que ir à casa de seus conhecidos para vender os ingressos de seu concerto: "Srta. Adamson veio para o almoço, o artista Moeser também me visitou, e trouxe um ingresso para o seu benefício"[128]. Depois de acontecido o concerto, Cécile anotou: "Benefício de Moeser. Ele tocou bem, só as execuções dramáticas foram ruins"[129]. A leitura desta opinião de Cécile Däniker pode nos dar a sensação de que ela tinha certa desconfiança relativamente a tudo o que excedia o seu círculo, não podemos, porém, deixar de lê-la em seu contexto e compará-la com outras opiniões dela e de seu marido que

---

do Norte. Curt Lange afirma que August Moeser era afilhado de Humboldt. Francisco Curt Lange, "La música en la Argentina del siglo XIX", in Robert Günther (ed.), *Die Musikkultur Lateinamerikas im 19. Jahrhundert – Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, vol. 57, Gustav Bosse Verlag, 1982, p. 73.

124 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 22.09.1848. "*Theremin führte den berühmten Violinspieler Moser bei uns ein, ein genialer junger Mann, der schon viel gesehen hat, und gut beobachtet und auffaßt*". TA.

125 O problema do comportamento para ouvir música e a discussão sobre este fenômeno está a emergir neste momento histórico, ver James H. Johnson, *Listening in Paris: a cultural history*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 228 e ss.

126 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 03.10.1848. "*Bei unserer Soirée vom 3. hatten wir das Vergnügen Möser und Winkler zusammen zu hören, wir waren alle besonders über das Violinspiel des ersteren entzückt, er spielte noch mehreres von seinen eigenen Compositionen, verlangte aber gänzliche Stille, was einige gesprächigen und tanzlustigen jungen Damen nicht so gefiel*". TA.

127 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 21.10.1848.

128 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 18.01.1849. "*Miss Adamson kam zum Lunch, auch besuchte mich der Künstler Moeser, und brachte mir ein Billet zu seinem Bénéfice*". TA.

129 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 29.01.1849. "*Moesers Benefice. Er spielte gut, allein die dramatischen Darstellungen waren schlecht*". TA.

frequentemente podem ser também positivas, levando-nos a concluir que suas opiniões eram geralmente honestas e quando a qualidade do espetáculo apresentado era boa louvava-se, quando não o era, repreendia-se[130].

O violinista e pianista espanhol Manuel Francisco Ciriaco Fenollosa del Pino, nascido em Málaga, em 1818, tocou no Rio de Janeiro, em 1849, com Cécile, em ambiente semi-privado, em um salão musical dado pela família inglesa Hutton, e com Heinrich Däniker-Haller, em ambiente doméstico:

> Depois de terminarmos com os trabalhos de casa e as lições, tomamos com M[athilde] o ônibus e fomos à casa de Sra. Hutton. No serão passeamos bastante no parque, depois vieram vários jovens e houve dança. Eu tive que acompanhar ao piano o artista espanhol Fenollosa que toca violino.[131]

Neste mesmo ano de 1849, encontramos nos diários do casal suíço a informação de que havia no Rio de Janeiro um quarteto de cordas, que se reunia regularmente para tocar em salões musicais de famílias estrangeiras: "Srta. Gaye e Srta. Collings me convidaram para passar o serão na casa dos Collings, onde se fez música e dançou-se. Tocou o quarteto de alemães com Schulze, Stockmeyer, Gerber e Becher"[132]. Os membros deste quarteto não eram músicos profissionais, mas sim, comerciantes alemães que viviam no Rio de Janeiro. Christian Stockmeyer era natural de Hannover, amigo da família Däniker-Haller, regia inicialmente o *Saengerbund* do Rio de Janeiro e era membro da Sociedade *Germania*. Seu filho, Cristiano Stockmeyer foi apresentado pelo pai ao casal Däniker-Haller, logo depois de retornar da Europa, onde teria ido estudar música. A partir de 1850, o filho passou a reger o *Saengerbund* substituindo ao pai. Segundo Ayres de Andrade, Cristiano Stockmeyer, de volta ao Rio de Janeiro em 1850, passou a ser "um grande propagandista da música alemã no Rio de Janeiro,

---

130 Segundo Cécile Däniker-Haller, este concerto aconteceu no dia 29 de janeiro de 1849. Como, segundo Ayres de Andrade, o Teatro São Pedro de Alcântara esteve fechado para obras neste ano de janeiro a junho ou o teatro fechou depois do dia 29 de janeiro, ou o concerto em benefício de Moeser aconteceu em outro teatro da cidade. A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 2, p. 17.

131 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 27.07.1849. "*Nachdem wir unsere Haus- und Unterrichts-Angelegenheiten beseitigt hatten, nahm ich mit M[athilde]. den Omnibus und fuhr zu Mrs. Hutton. Abends spazierten wir stundenlang in den Anlagen herum, dann kamen einige junge Leute, es wurde getanzt. Ich mußte den spanischen Künstler Fenollosa zu seinem Violinspiel begleiten*". TA. Três dias depois: "Fenollosa tocou com D[änike]r duetos para violino". FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 30.07.1849. "*Fenollosa spielte mit D[änike]r. Violinduette*". TA.

132 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 03.12.1849. "*Miss Gaye u. Miss Collings luden mich ein den Abend bei Collings zuzubringen, wo musizirt und getanzt wurde. Deutsches Quartett von Schulze, Stockmeyer, Gerber u. Becher*". TA.

circunstância esta que lhe confere uma certa condição de desbravador, porquanto bem pouco conhecida no Rio de Janeiro era aquela música"[133]. Comerciante abastado, os salões musicais na casa da família Stockmeyer podiam incluir músicos profissionais contratados, como a estrela da ópera do Rio de Janeiro Berta Kastrup se produzindo junto a amadores membros da alta sociedade[134].

O ano de 1850 foi muito interessante, musicalmente falando, na vida dos Däniker-Haller, pois neste ano eles foram apresentados a mais dois músicos de renome internacional: Vincent Wallace (1812-1865) e Camillo Sivori (1815-1894). O encontro com o compositor irlandês nunca chegou a se aprofundar em amizade e os Däniker nunca chegaram a tocar com Wallace: "Fizemos uma visita a Hitchings, onde encontramos o compositor Wallace e sua irmã, Sra. Bushel com sua amiga, Srta. Stoepel, a pianista"[135]. Depois da partida de Wallace e Stoepel para os Estados Unidos da América, a irmã do compositor resolveu estabelecer-se no Brasil como professora de canto[136].

A moda de exigir silêncio durante uma execução musical era novidade naqueles anos, e assim como o anteriormente citado Moeser, também Wallace e Sivori não aceitavam fazer música de fundo: "Baile na casa de Sra. Hitchings. Foi altamente brilhante. O compositor Wallace estava lá com sua irmã, a qual cantou, e uma senhorita alemã que tocou piano com muita arte. Nem ele, nem o famoso violinista Sivori quiseram fazer-se ouvir, porque não se queria fazer silêncio"[137].

---

133 A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, p. 239.

134 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 30.08.1850.

135 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 06.01.1850. "*Machten einen Besuch bei Hitchings, wo wir Wallace, den Componisten trafen, u. dessen Schwester, Mrs. Bushel sammt ihrer Freundin, Miss Steupel, der Klavierspielerin*". TA. Nesta altura Wallace ainda não podia apresentar a senhora Stoepel como sua mulher, pois, oficialmente ainda estava casado com outra mulher, a partir do ano seguinte, Hélène Stoepel apareceria nos programas de concertos como "Mrs. Wallace". Nicholas Temperley, entrada "Vincent Wallace" in *NGroveD*, vol. 20, p. 176.

136 FA HCR, C 262, Rio de Janeiro, 26.02.1850. Como a irmã de Wallace, de nome Bushel, nunca chegou a ser citada no Almanaque Laemmert como professora de canto e Heinrich Däniker afirmava que ela anunciava suas aulas no jornal, concluímos que sua estadia no Brasil tenha sido mais longa que a do irmão mas não definitiva. Na entrada FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 07.07.1850 lemos que: "*Wir hörten, daß Wallace, der Componist, auf der Reise nach New Orleans am Fieber gestorben [sei]*" – "Ouvimos dizer que o compositor Wallace morreu de febre durante a viagem para New Orleans". TA. Este boato resultaria falso, pois Vincent Wallace viveu até o ano de 1865.

137 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 14.04.1850. "*Ball bei Mrs. Hitchings. Er war höchst brillant. Der Componist Wallace war da mit seiner Schwester, welche sang und ein deutsches Fräulein, das kunstvoll Klavier spielte. Weder er, noch der berühmte Violinspieler Sivori wollten sich hören lassen, da man nicht ruhig genug bleiben wollte*". TA. Mais tarde as "damas tagarelas" aprenderiam a ouvir música em silêncio: o *Jornal do Commercio* de 7 de setembro de 1885 parabeniza as damas que assistiram a um concerto da Sociedade de Concertos Clássicos na Escola da Glória pois estas

A relação dos Däniker-Haller com o violinista italiano Camillo Sivori, o único aluno que Paganini teria tido[138], foi um pouco mais profunda, pelo menos é isto que podemos deduzir de uma entrada do diário de Cécile Däniker-Haller em que um serão musical em sua casa era citado. A naturalidade como Cécile anotou ter feito música com Sivori sugere que esta poderia não ter sido nem a primeira nem a única vez, e que Sivori já era *habitué* dos Däniker-Haller: "No serão música com Winkler, Sonnleithner e Sivori"[139]. No dia 2 de janeiro de 1850, Sivori voltou a apresentar-se no Teatro São Pedro de Alcântara[140] e recebeu do Imperador D. Pedro II "un ricchissimo anello" e foi nominado Cavaleiro da Ordem da Rosa, "inoltre la corporazione musicale locale gli offre una medaglia d'oro del peso di 250 grammi"[141].

Em 1850, apareceu na vida da família Däniker-Haller, na figura do alemão

---

"*mostrárão heroicamente, sem fallar e sem dormir, que as obras antigas dos bons mestres as impressionam e comovem*". Desde as cartas de Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), publicadas em 1776, com o título "*Briefen eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend*" [Cartas de um viajante atento com o que diz respeito à música], as sátiras de E. T. A. Hoffmann (1776-1822), e as crônicas em jornais durante todo o séc. XIX são repletas de denúncias de mau comportamento do público de concertos. P. Gradenwitz, *Literatur und Musik...*, p. 184.

[138] Se Sivori tinha realmente sido aluno de Paganini era já naqueles anos motivo de discussão, como se vê em um artigo assinado por Heinrich Heine em 1843: "Os matadores desta temporada foram Sivori e Dreyschock. O primeiro é violinista, e só por isso o coloco acima do segundo, que é um horrível golpeador de piano. Como ele nasceu em Gênova e talvez quando criança, nas estreitas ruas de sua cidade natal, onde não é possível desviar-se uns dos outros, é provável que tenha encontrado Paganini, e por isso foi aqui proclamado como aluno deste. Não, Paganini nunca teve alunos, não poderia tê-los, pois o melhor que ele sabia, o que é o mais alto nas artes, não é possível nem ensinar nem aprender". Heinrich Heine, artigo escrito para o jornal *Augsburger Allgemeine Zeitung* em Paris, a 20 de março de 1843, editado em Ensaios II, Sobre a França, Seg. parte, 1853. "*Die Matadoren der diesjährigen Saison waren die Herren Sivori und Dreyschock. Ersterer ist ein Geiger, und schon als solchen stelle ich ihn über letztern, den furchtbaren Klavierschläger. [...] Da er in Genua geboren ist ind vielleicht als Kind in den engen Straßen seiner Vaterstadt, wo man sich nicht ausweichen kann, dem Paganini zuweilen begegnete, hat man ihn hier für einen Schüler desselben proklamiert. Nein, Paganini hatte nie einen Schüler, konnte keinen haben, denn das Beste, was er wußte, das, was das Höchste in der Kunst ist, das läßt sich weder lehren noch lernen*". TA.

[139] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 01.12.1849. "*Abend Musik mit Hrn. Winkler, Sonnl. u. Sivori*". TA. Sivori se exibiu ao público do Rio de Janeiro no dia 10 de novembro de 1849. Neste mesmo ano de 1849, em uma carta escrita por Camillo Sivori durante sua estadia na América do Sul, a seus irmãos na Itália, o violinista confirmou o gosto do público sul-americano pelos arranjos de temas operísticos: "*Mi dimenticavo di dirvi che ho composto un nuovo pezzo sui migliori motivi della Norma, e che già suonai in pubblico con grandissimo sucesso, col seguito ne comporrò altri giaché vedo che questo genere di composizione piace moltissimo*". Luigi Inzaghi, *Camilo Sivori – Cartezzi del Grande Violinista e Compositore Allievo di Paganini*, Varese, Zecchini Editore, 2004, p. 128.

[140] Segundo Cernicchiaro, o repertório deste concerto consistia em "la *Campanella* del secondo concerto di Paganini, la *Preghiera di Mosè*, il *Carnevale di Venezia*, la *Fantasia sul finale dell'opera Lucia di Lammermoor*, e il *Canto di Sinsonte* o il *Carnavale di Cuba*, un pezzo di sapore giocondo e bizzaro, con variazioni capricciose e ritmi di danze popolari, che compone durante il suo viaggio da Porto Principe a Santa Croce, col quale mette in delirio gli uditorii del nuovo mondo". V. Cernicchiaro, *Storia della Musica nel Brasile...,* p. 465-466.

[141] L. Inzaghi, *Camilo Sivori...*, p. 33. Embora Pierrottet afirme que tal medalha de ouro "gli viene rubata nel suo salottino di Genova", V. Cernicchiaro afirma ter estado na casa de Sivori em 1893 e de ter visto o objeto mostrado pelo próprio Sivori. Ibidem, p. 65.

Maersch, um dos mais importantes impulsionadores da música no Brasil dos próximos anos. Adolfo (Adolf ou Adolph) Maersch chegou ao Brasil em 1849[142], depois de ter estudado na Academia Real e Filarmônica de Berlim, alegando ter sido aluno de Liszt. Ayres de Andrade informa que no ano seguinte ele já anunciava lições de composição, canto e piano "por um método prático nôvo, por meio do qual até meninos de pouca idade farão os mais rápidos progressos"[143]. Maersch teria experiência com didática musical para crianças, pois Cécile Däniker nos informou:

> Sr. v[on] Sonnl[eithner] nos introduziu o professor de música Maersch, que lhe havia sido recomendado pelo Arquiduque Johann, cujos filhos tiveram aula de música com ele. Ele tocou e cantou.[144]

Em uma carta de 5 de janeiro de 1844[145] Cécile falou igualmente de dois negociantes de partituras, Lämmert e Klier: Os irmãos alemães Eduard e Heinrich Lämmert – ou Eduardo e Henrique Laemmert, como eram conhecidos no Brasil – originários de Rosenberg, livreiros e tipógrafos, editavam o famoso "Almanaque Laemmert". Segundo seu próprio almanaque eram "Editores, mercadores de livros e de música, Rua da Quitanda 77, entre a Rua do Ouvidor e do Rosário". Eram colegas de Heinrich Däniker no Conselho da Igreja Alemã do Rio, assim como o seu concorrente Bartolomeu Klier.

> O clarinetista alemão João Bartolomeu Klier, originário de Bremen, estabelecido no Rio de Janeiro desde 1828 e proprietário de uma das lojas de música mais antigas da cidade a partir de 1834. Como editor publica, a partir de 1837, a Terpsícore Brasileira, coleção de peças de autores nacionais e estrangeiros. A partir de 1840, toca como instrumentista avulso na Capela Imperial. Foi professor de clarinete até 1859.[146]

---

142 Neste mesmo ano foi editado o libreto de uma sua ópera: *Lord und Sänger, Singspiel in einem Akt von E*[duard] *Hartenfels. Musik von A*[dolph] *Maersch, Frankfurt a. M., Gedruckt bei Streng und Schneider, 1849*. Um exemplar deste libreto se encontra digitalizado pela Bayerische Staatsbibliothek. Outra ópera de Maersch intitulava-se: *Die Findlinge, oder ein Tag auf der Veste Coburg, Komische Oper in zwei Akten von Adolph Maersch. Druck und Commissionsverlag von Fischer und Kürsten, Leipzig, s. d*. Existe um exemplar do libreto na coleção Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn da Universidade de Colônia.

143 A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 2, p. 189. Adolfo Maersch foi o autor da ópera *Marília de Itamaracá* que, composta em 1854, seria "a primeira manifestação de nacionalismo introduzindo-se no teatro lírico [brasileiro]". Ibidem, p. 190.

144 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 05.01.1850. "*Hr. v. Sonnl. introduzirte den Musiklehrer Maersch, der ihm vom Erzherzog Johann empfohlen war, und dessen Kinder er Musik-Unterricht gab. Er spielte und sang*". TA. Como vimos no cap. 1, o arquiduque Johann fora o principal responsável pelas primeiras coletâneas de canções populares na Áustria.

145 FA HCR, C 108, Ilha do Governador, 05.01.1844.

146 A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 2, p. 183. Ayres de Andrade parece aqui ter-se enganado, pois Bartolomeu Klier morreu em 1855, não podendo ter ensinado até 1859. Klier tinha sua loja na Rua do Hospício 85, mesma rua onde se encontrava o estabelecimento comercial de

Em um serão musical na casa do negociante alemão Christian Reidner[147], em abril de 1856, na época da quarta estadia de Heinrich Däniker no Brasil, a cantora contralto Annetta Casaloni[148], recém-chegada à cidade, não se inibia em apresentar-se em salões musicais mesmo cantando em duo com um negociante alemão: "Festa no serão na casa de Sra. Reidner. Eu dancei uma quadrilha com Sra. Souza Franco. Srta. Lucas e Sra. Cassaloni [sic] estavam lá. Sra. Cassaloni cantou duas vezes, uma com Sr. Reidner, e Sra. Reidner tocou"[149]. Casaloni estrearia no mês seguinte no teatro – o Teatro Provisório passou a se chamar, a partir deste ano, Teatro Lírico Fluminense – com a ópera *La Cenerentola* de Rossini[150].

O pianista austríaco Oscar Pfeiffer[151] também teve contato com Heinrich Däniker no Rio de Janeiro. Oscar e seu irmão teriam recebido sua primeira educação musical da própria mãe[152]. A biografia deste pianista contém dados contraditórios. A *Allgemeine Deutsche Bibliographie* (ADB) cita-o na biografia de sua mãe como "pianista e compositor, a partir de 1864, no Rio de Janeiro, mais tarde em Buenos Aires" e cita como ano de sua morte 1891. Já Salgado afirma, erroneamente, que Oscar Pfeiffer teria nascido em Montevideo durante uma viagem de seus pais ao Uruguai (os dois filhos de Ida Pfeiffer nasceram antes de ela começar suas viagens) e que "todos los diarios de la época se apresuraron en anunciar que el pianista considerado en Europa a la altura de Thalberg y de Liszt había nascido en Uruguay"[153]. A *Deutsche Biographische Enzyklopädie* cita o ano de 1842 como o ano da primeira viagem de Ida Pfeiffer e 1846, como ano de sua primeira viagem para a América do Sul. O que é certo é que em 1858, Oscar Pfeiffer tocou com grande sucesso no Teatro Solís de

---

Heinrich Däniker, no número 45, e segundo o Almanaque Laemmert tinha "o maior estabelecimento de música, instrumentos e todos os artigos concernentes a esta arte".

147 Segundo o Almanaque Laemmert de 1854, Christian Reidner tinha estabelecimentos comerciais de importação e exportação na Rua do Sabão 69 e na Rua d'Alfandega 60.

148 Annetta Casaloni, antes de ir cantar no Brasil, cantou do papel de Maddalena na criação da ópera *Rigoletto* de Verdi, em 1851, no *Teatro La Fenice* de Veneza. Mais tarde, passou a lecionar canto e piano em Turim.

149 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 09.04.1856. "Evening party at Mrs. Reidner. I dansed a quadrille with Mrs. Souza Franco. Miss Lucas and Mme. Cassaloni were there. Madame Cassaloni sang twice, once with Mr. Reidner, and Mrs. Reidner played". TA.

150 A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 2, p. 53. Magaldi informa que Annetta Casaloni cantou o papel de Dido na première da ópera *Les Troyens* de Berlioz no dia 4 de novembro de 1863, em Paris. C. Magaldi, *Music for the Elite...*, p. 33.

151 Oscar Pfeiffer (1824-1891 ou 1906), filho de Ida Pfeiffer (1797-1858), importante naturalista e escritora de literatura de viagem.

152 NDB, p. 320.

153 DMEH, pp. 746-747.

Montevideo: "He was in all ways, the precursor of the virtuoso Gottschalk. At a time when almost no one knew anything about Gottschalk and his music, Pfeiffer was the first to introduce the piano works of the New Orleans composer in his Solís recitals"[154]. No concerto dado no dia 4 de novembro de 1858, no Teatro San Felipe de Montevideo, Pfeiffer tocou a primeira peça de Gottschalk ouvida no Uruguai: *El bananero*. Ele é citado no Almanaque Laemmert pela primeira vez na edição de 1860, como professor de piano e composição, residente no Hotel de Inglaterra, no Caminho Novo de Botafogo n°. 6, o que comprova que ele já estava no Brasil antes da data citada pela ADB[155].

A 25 de março de 1860 Heinrich Däniker anotou o primeiro encontro com Pfeiffer[156], para depois relatá-lo a sua esposa em carta: "A única coisa que ainda quero mencionar é um jovem Pfeiffer de Viena, pianista, filho da grande viajante Ida Pfeiffer. Um homem muito interessante, que depois da refeição tocou piano e parece ser mesmo muito forte"[157].

4.1.2. Os repertórios

A análise dos repertórios praticados pela família Däniker-Haller em ambiente doméstico durante sua estadia no Rio de Janeiro deixa claro que neste período histórico não se fazia uma diferenciação entre música erudita e popular do ponto de vista qualitativo. Entre uma sonata para piano de Beethoven e "adoráveis cançõezinhas tirolesas"[158], tudo podia ser utilizado para o entretenimento musical caseiro. Onde sim se fazia uma separação muito clara era no repertório preparado para salões musicais, serões musicais com ouvintes convidados; sendo estes eventos sempre preparados com antecedência e muito bem ensaiados. Nos salões musicais tocava-se o repertório

---

154 Susana Salgado, *The Teatro Solís, 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*, Middletown,Wesleyan University Press, 2003, p. 33.

155 Oscar Pfeiffer trabalhou durante sua estadia no Rio de Janeiro, a pedido de sua mãe, na organização e na edição do livro sobre sua quinta viagem "Viagem a Madagascar", que foi editada em Viena, em 1861. Katharina Lehmann, *Reiseberichte von Frauen im 19. Jahrhundert. Eine Analyse des Werkes von Ida Pfeiffer und ihrer Legitimationsstrategien als weibliche Autorin*, Diplomarbeit, Universität Wien, Viena, 2009, p. 93.

156 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 25.03.1860. "*I went by Gondola at 2¼ o'clock to Cosme Velho to Mr. & Mrs. Drenkhaer and dined with them in company of Mr. Pfeiffer, pianist of Vienna, a son of Ida Pfeiffer. After dinner Mr. Pfeiffer played the Piano*". TA.

157 FA HCR, C 525, Rio de Janeiro, 08.04.1860. "*Der Einzige, deßen ich noch erwähnen will, war ein junger Pfeiffer aus Wien, Pianist, Sohn der großen Reisenden, Ida Pfeiffer. Ein sehr unterhaltender Mann, der nach Tische auf dem Piano spielte, und sehr stark zu seyn scheint*". TA.

158 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 07.11.1847. "*Allerliebsten Tyrolerliedchen*". TA.

operático da tradição franco-italiana, e aqui o repertório dos Däniker era igual àquele praticado pelos melômanos cariocas. Magaldi esclarece que a música impressa disponível no mercado carioca era basicamente importada de Paris. A mesma historiadora dá o exemplo do comerciante de partituras dinamarquês Johann Christian Müller, em cujo catálogo de partituras disponíveis no ano de 1837, contendo 1584 unidades, uma ostensiva maioria era da autoria de compositores ativos em Paris, e a maioria das peças tinha título francês ou eram traduções francesas de óperas italianas[159]. A família Däniker-Haller, neste ponto, não representava uma exceção, sendo que o repertório por eles executado em salões musicais era sempre composto de arranjos de óperas francesas e italianas, como a versão para violino e piano tocada por Heinrich e Cécile com bastante frequência, da ópera *Robert le Diable* de Meyerbeer[160].

Um bom exemplo de salão musical onde o casal suíço se apresentou em um ambiente semipúblico, tocando um arranjo para violino e piano de uma abertura de ópera, vem relatado no diário de Heinrich:

> Festa no serão. Srta. Steinmetz e Srta. Nousen, Sr. e Sra. Galvão e Srta. Löwe. Cécile e eu tocamos a abertura da "Muette de Portici" e Honegger e eu tocamos o 1° dos duetos de Walckiers. Wegmann, Sra. Miers e Cécile cantaram, Winkler tocou. Voltamos para casa à 1½h.[161]

Já, em ambiente doméstico íntimo, os Däniker ou ensaiavam para as apresentações em salões musicais com o repertório acima descrito ou, quando se tratava de entretenimento diário espontâneo e sem ouvintes – ou somente poucas pessoas íntimas, tendia a outro repertório, que se compunha por um lado de música de câmera alemã, majoritariamente de Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert, ou, por outro lado, música folclórica. Quanto ao repertório alemão, Magaldi salienta que houve no Brasil certo interesse por este repertório na época de D. João VI, principalmente pelos quartetos de cordas de Haydn e por algumas obras de Mozart, mas que depois de Sigismund Neukomm ter deixado o Brasil, e especialmente depois da independência, "the initial interest for the music of the German tradition had waned drastically, even in

---

159 C. Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro...*, p. 7.

160 Hoje pouco gravada ou apresentada, *Robert le Diable* estreou em Paris, no ano de 1831, e foi a ópera mais popular de sua época.

161 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 27.11.1851. "*Evening party. Miss Steinmetz and Miss Nousen, Mr. & Mrs. Galvão & Miss Löwe. Cécile and I played the ouverture of the Muette de Portici and Honegger and I played the 1st. Of Walckier's Duett. Wegmann, Mrs. Miers & Cécile sang, Winkler played. We got home at 1½ o'clock*". TA.

select circles"[162]. Estes "círculos seletos" que perderam o interesse na música alemã teriam sido os brasileiros, pois, como temos visto, a população de estrangeiros do Rio de Janeiro, principalmente os de língua alemã e inglesa continuaram a praticar o repertório alemão, criando um ambiente musical "a parte" na cidade, mas não desprezível em número[163].

No verão de 1850 Cécile, da localidade de Constância, na Serra da Estrela, escreveu a seu marido no Rio de Janeiro, salientando o ambiente íntimo que era destinado à execução do repertório alemão e as pessoas especiais que por ele se interessavam:

> O salão está cheio a todas as horas do dia, nós podemos fazer pouca música. Com o Sr. Peschke da Bahia eu toco a quatro mãos, mas não com frequência, ele toca muito bem, e é um apreciador de Beethoven e Mozart, entra, pois, na nossa categoria.[164]

O salão, neste caso, era o espaço físico do maior compartimento do hotel e exatamente nele se encontrava o piano destinado, por um lado, à prática de música em ambiente restrito a poucas pessoas, assim como à realização de "salões musicais". O fato de o senhor Peschke entrar "na nossa categoria" poderia salientar que este senhor conhecia e apreciava dois compositores alemães pouco ouvidos no Rio de Janeiro, onde o repertório do romantismo ítalo-francês dominava a programação dos teatros e concertos. Cécile não lança necessariamente com esta expressão um julgamento estético colocando Mozart e Beethoven acima de outros compositores apreciados e executados pelos melômanos cariocas – e por ela.

A utilização pela família Däniker-Haller de repertórios tão distintos como a música de câmara erudita alemã, ao lado das canções folclóricas demonstra o espírito do romantismo, começando a fazer parte de sua sensibilidade. Não é coincidência o fato de que as primeiras coletâneas de melodias folclóricas tenham sido realizadas no período histórico correspondente à transição na Europa do movimento *Sturm und Drang* ao Romantismo. O pensamento romântico se opunha ao racionalismo do Iluminismo e fez

---

[162] Cristina Magaldi, *Sonatas, Kyries, and Arias: Reassessing the Reception of European Music in Imperial Rio de Janeiro*, policopiado, cedido pela autora, s.d., p. 5.

[163] O interesse público pelo repertório alemão só se instalaria muito mais tarde, na década de 70 com os concertos da Sociedade Philarmonica Fluminense: "A first move toward German music is noticeable in the programs of the 1870s, with the inclusion of pieces by Mendelssohn and Schumann". C. Magaldi, *Music for the Elite...*, p. 7.

[164] FA HCR, C 268, Constância, 10.03.1850. "*Der Saal ist zu jeder Stunde des Tages voll, wir können wenig musizieren. Mit Herrn Peschke aus Bahia spiele ich vierhändig, aber nicht oft, er spielt sehr hübsch, und ist ein Bewunderer Beethovens, Mozarts, geht also in unsere Cathegorie*". TA.

crescer o interesse de poetas e músicos pelos ideais de simplicidade, naturalidade, autenticidade e pureza que se pensava encontrar na poesia e na música da população camponesa[165].

Cécile praticava com frequência em ambiente doméstico o repertório camponês suíço: Heinrich escreveu de Liverpool ter conhecido um casal chamado Simpson e que "O Sr. Simpson e sua esposa falam alemão, e eu fiquei impressionado ao ouvir, depois da refeição, a Senhora cantar os mesmos aboios que tu cantas também. O marido e a esposa tocam piano"[166]. Estes aboios[167] fariam parte do repertório de música em ambiente doméstico praticado por Cécile Däniker durante sua estadia no Rio de Janeiro. Pode-se ter como certo, ou pelo menos bastante provável, de que a fonte de onde Cécile cantava seus aboios fosse a coleção editada pelo seu próprio tio, o livreiro e editor Ludwig Albrecht Haller, em Berna em 1805, com o título *Acht Schweizer Kühreigen mit Musik und Text*, ou a quarta edição do mesmo livro[168], desta vez com o título *Schweizer Kühreihen und Volkslieder*, editado por Johann Rudolf Wyss (1782-1830), também em Berna em 1826. Esta quarta edição, luxuosa e cara, destinada claramente a um público citadino e de posses, anunciada no mesmo ano no *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*[169], continha como acompanhamento das melodias das canções alpinas, folclóricas e populares, não só uma versão para piano, mas também, em sua maior parte, um acompanhamento para violão, instrumento que fazia parte do dia a dia musical da família[170].

Desde a publicação, em 1732, do poema épico *Die Alpen* de Albrecht von Haller (1708-1777), tio-avô de Cécile, e dos esforços deste e de outras figuras de cultura enciclopédica, típicas do iluminismo, em reaproximar os cidadãos das metrópoles às

---

165 W. Suppan, *Volkslied...*, p. 33.

166 FA HCR, C 22, Liverpool, [?].[?].1836. "*Herr Simpson und Frau sprechen Deutsch, und ich war erstaunt als die Frau nach Tische dieselben Kühreihen mit Deutschen Worten sang, die Du gewöhnlich singst, auch Herr Simpson hat eine schöne Stimme, Mann und Frau spielen das Piano*". TA.

167 Aboio, em alemão "Kuhreihe" ou "Kuhreige", em francês "Ranz de Vaches"; são canções cujas melodias têm origem em "chamados" que os camponeses dos Alpes utilizam para que as vacas voltem ao estábulo no fim da tarde. A primeira edição de um *Ranz des Vaches* conhecida, encontra-se em uma dissertação sobre a nostalgia, de Theodor Zwinger (1658-1724), no seu *Fasciculus dissertationum medicarum selectiorum, Basileae, 1710*.

168 As diferentes edições foram sucessivamente aumentando de tamanho e a quarta edição já comportava 76 canções em vez das 8 da primeira edição.

169 AMZ, 28, 1826, p. 257. O anunciante informa ser costume dos turistas que visitavam a Suíça, levarem litografias de paisagens suíças e coleções de canções alpinas como lembrança.

170 Outra publicação muito conhecida era *Recherche sur Les Ranz des Vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse*, editada em Paris, em 1813, por George Tarenne; este livro também se encontra no arquivo familiar FA HCR, porém não podemos dizer a qual ancestral da família ele tenha pertencido.

suas origens campesinas, tentou-se ver nos Alpes não um estorvo e uma ameaça, mas sim, um idílio, e na música alpina uma sublimação dos ideais de simplicidade e sensatez que seriam características dos habitantes dessa região.

Em 5 de agosto de 1836, Cécile nos confirmava que o que ela chamava de *árias suíças*, fazia parte de seu repertório para música em ambiente doméstico e que os ingleses eram amantes deste repertório: "Passamos o serão mais agradavelmente que o anterior pois fomos convidados a tomar o chá na casa da amável família J. Gardner. Fizeram-me tocar e cantar algumas árias suíças"[171]. Um interessante artigo que apareceu no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, sem o nome de seu autor, em 16 de janeiro do ano de 1840, nos informava que os aboios suíços já eram "célebres" e que já se tinha notícias deles no Brasil[172].

Do primeiro período que deveria durar até 1834, ano em que Heinrich deveria retornar à Suíça para casar-se, ele deu-nos uma primeira informação concreta sobre o repertório utilizado para música em ambiente doméstico quando, pouco antes de embarcar, lembrou-se de devolver a um certo senhor Bruletout as partituras dos Opus 8 e 14 para flauta e violino de Eugène Walkiers (1793-1866). A menção deste compositor por Heinrich Däniker e o fato dele ter sido tocado pela sua família durante muitos anos, nos remete ao fenômeno de compositores que durante suas vidas tiveram certo grau de celebridade, justamente por terem composto música direcionada ao salão musical e à esfera íntima familiar[173].

Muito interessante, com relação ao já citado amigo Romberg, é uma afirmação de Cécile Däniker, escrita na Serra, em Araras[174], a 6 de março de 1843, onde ela contava a seu marido, no Rio de Janeiro, que sua filha adoentada se consolara cantando

---

171 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 05.08.1836. "*Nous passâmes la soirée plus agréablement que la précédente car nous étions invités à prendre le thé chez l'aimable famille J. Gardner. On me fit jouer et chanter quelques airs suisses*". TA. Um ano depois, em evento também registrado no diário, Cécile voltou a cantar as árias suíças: "De volta à casa jantamos, depois do que, chegaram Sr. e Sra. Keehmle com Sr. Thomas Hunter e o cônsul americano Sr. Slacum. Eles me fizeram cantar algumas árias suíças". FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 22.10.1837. "*De retour à la maison nous soupâmes, après quoi Mr. Et Mrs. Keehmle arrivèrent avec Mr. Thomas Hunter et le consul américain Mr. Slacum. Ils me firent chanter quelques airs suisses*". TA.

172 *Jornal do Commercio*, 16.11.1840. A transcrição integral do artigo pode ser lida no anexo n°. 060.

173 Walckiers compôs 19 solos para flauta, 113 duos, 19 trios e 13 quartetos entre outras obras, sendo que todas elas foram editadas durante sua vida. Com a decadência da prática da música de câmera em ambiente doméstico compositores como Walckiers caíram no esquecimento; ele não é mencionado nem no *NGroveD* nem no *MGG*. Deste mesmo compositor, ressaltamos o seu op. 13 intitulado *Fantaisie sur un Air Suisse pour la Flûte*.

174 A Fazenda Araras daria o nome do atual bairro pertencente ao segundo distrito do Município de Teresópolis.

uma canção de negros:

> Como eu já te disse, ele [o remédio contra vermes] cansou-a muito, e a *Gargunda de mamai* [sic, em português no original] teve que suportar. Ao cair da noite ela melhorou um pouco, e quando eu a levei para a cama, ela começou a cantar, com voz fraca, a canção de negros do Sr. Romberg, o que eu gostei mais de ouvir do que o mais lindo concerto vocal e instrumental[175].

Fica em aberto se o Sr. Romberg compusera uma canção no estilo das canções dos negros ou se ele costumava cantar para as crianças uma canção de negros, com tal regularidade, que ela ficasse conhecida na família como "a canção de negros do Sr. Romberg". Em todos os casos, o que fica claro é que uma família europeia, amante de Mozart e Beethoven, pertencente à mais alta camada social da burguesia, não via problemas em entrar em contato direto com a música dos negros, principalmente – ou talvez unicamente – no que tinha a ver com a música para crianças, que eram os elementos das elites cariocas daqueles anos, que tinham contato mais direto com a música dos negros, através das escravas-amas e suas canções de brincar e de ninar.

No verão de 1843, o Dr. Manico encontrava-se também na Serra e cada vez que ele aparecia trazia sua flauta; Cécile anotou: "Sr. Manico chegou com sua amada, a flauta, e eu tive que ir buscar o violão"[176]. Na mesma temporada na Serra, Cécile nos deu uma curta informação sobre o repertório executado: "Depois do almoço fizemos música, Sr. Cox acompanhou-se em uma linda canção espanhola"[177]. Esta informação é pequena, mas somada com todas as outras vezes em que canções espanholas foram citadas na documentação da família Däniker-Haller, podemos chegar à conclusão que a música espanhola era muito apreciada pelos moradores estrangeiros, principalmente de língua alemã e inglesa, e frequentemente executada em ambiente doméstico.

Por outro lado, temos também, cartas onde há informações muito mais detalhadas sobre repertório, como naquela escrita por Heinrich para acompanhar um pacote de encomendas de sua esposa que se encontrava veraneando na Serra, em março

---

175 FA HCR, C 096, Araras, 06.031843. "*Wie ich schon gesagt, hat es sie sehr ermüdet, und die Gargunda de mamai mußte oft herhalten, gegen den Abend aber hellte sie sich ein wenig auf, und als ich sie zu Bett brachte, fing sie mit schwacher, kranker Stimme an, Herr Romberg's Negerlied zu singen, was ich lieber hörte, als das schönste Vocal und Instrumental Concert*". TA.

176 FA HCR, D-CD, Serra, 10.04.1843. "*Herr Manico zog seinen Liebling, die Flöte, aus der Tasche, und ich mußte die Guitarre holen*". TA.

177 FA HCR, D-CD, Serra, 25.04.1843. *Nach Tisch machten wir Musik, Herr Cox begleitete sich zu einem sehr hübschen spanischen Liede*". TA.

de 1849. Nesta carta Heinrich listava as partituras enviadas[178]:

Beyer, Opus 80, 2 cadernos, "Zigeunerbube" e "Dein ist mein Herz"
Beyer, Opus 90
Schubert, Opus 52
Schubert, Schwanengesang
Schuster, Opus 8
Bartholdi, Opus 63
Meyerbeer, "Robert le Diable"
Musard, quadrilhas
Donizetti, pot-pourri

Os Opus 80 e 90 de Ferdinand Beyer (1803-1863) trazem o título *Six Morceaux élégants pour le piano des Airs allemandes favoris*. Interessante deste compositor é a edição intitulada *Collection de Chants Patriotiques* para piano a duas e a quatro mãos, onde Beyer reúne cantos típicos, tradicionais e patrióticos de 44 países de todo o mundo: o Brasil é representado com o *Himno Nacional* de Francisco Manoel da Silva, Portugal com o *Hymne Constitutionnel* de D. Pedro IV e a Suíça com o *Ranz de Vaches au départ* de Ferdinand Stuber. Que a família Däniker-Haller tenha possuído um exemplar desta publicação podemos ter como bastante provável, mas não podemos comprovar por não se ter conservado no arquivo familiar.

Quanto ao opus 52, de Franz Schubert, não fica claro se Heinrich Däniker se referia ao ciclo completo com suas 7 canções[179] ou somente ao *Ellens Dritter Gesang*[180], que, como veremos adiante, foi copiado por Cécile, a mão, durante sua estada no Brasil. Já o ciclo de 14 *Lieder* para voz e piano que postumamente recebeu o título de *Schwanengesang* (D 957), podemos crer que Cécile possuía sua integralidade, se assim não fosse, Heinrich denominaria cada *Lied* separadamente e não o título do ciclo completo[181].

As variações para violão solo sobre uma canção popular da Bohêmia Op. 8, de

[178] FA HCR, C 217, Rio de Janeiro, 01.03.1849.
[179] Uma escolha de textos tirados de *The Lady of the Lake* de W. Scott, em tradução alemã de Adam Storck, três para voz feminina, duas para barítono, uma para coro feminino a três vozes e uma para coro masculino a quatro vozes. Se neste envio de Heinrich Däniker de fato se tratasse do opus completo, encontramos aqui um primeiro exemplo de música para coro nas mãos da família Däniker-Haller, no Rio de Janeiro.
[180] *Hymne an die Jungfrau* (D839), conhecido como "Ave Maria".
[181] Deste ciclo, como veremos abaixo, Cécile Däniker também copiou a mão três *Lieder*, os quais poderiam ser os seus preferidos.

Vincent (ou Vinzenz) Schuster (?-1863)[182], editadas por Diabelli em Viena, apresentam um grau de dificuldade relativamente elevado e demonstram que a qualidade de Cécile como violonista ultrapassava o simples acompanhar canções com acordes.

O Opus 63 de Felix Mendelssohn-Bartholdy contém seis duetos para duas vozes com acompanhamento de piano, compostos entre os anos de 1836 e 1844, com poemas de Heinrich Heine, Hoffmann von Fallersleben e Victor Hugo. Da ópera *Robert le Diable* de Meyerbeer não deixa de ser possível que Heinrich tenha enviado uma partitura da ópera completa, porém o que é muito mais provável é que se trate de variações sobre temas tirados desta ópera para piano solo ou piano e violino. Na entrada do diário de Heinrich Däniker de 18.10.1849, meio ano depois de Cécile ter recebido as partituras, lê-se: "Toquei com Cécile *Robert le Diable* e *Il Pirata*"[183], de onde subentende-se que ela teria, durante o veraneio na Serra, estudado a parte do piano para depois tocar com o marido no violino[184].

Philippe Musard (1792-1859) era conhecido no séc. XIX como "o rei das quadrilhas",[185] e muito cedo no séc. XIX, já era apreciado no Rio de Janeiro. Renato Almeida escreve que "[a quadrilha] apareceu no começo do século XIX e pela época da Regência fazia furor no Rio, trazida por mestres e orquestras de dança franceses, como Milliet e Cavalier, que tocavam as músicas de Musard – o pai das quadrilhas – e Tolbecque"[186]. Milliet e Cavalier eram muito conhecidos dos Däniker e vêm citados com frequência como no comentário sobre um grande baile dado pelo comerciante Leay, no ano de 1849, onde Däniker diz: "Na sala de chá, entre a sala de visitas e a de

[182] Vinzenz Schuster (?-1863), guitarrista, violoncelista e compositor. Proprietário de uma loja antiquária de partituras em Viena que também alugava partituras e fazia trabalhos de copista entre 1825 e 1830. Era músico diletante e participou dos serões musicais de Ignaz von Sonnleithner. A partir de 1823, tocou o instrumento inventado por J. G. Staufer, arpeggione, e convenceu Schubert de compor sua *Arpeggione-Sonate* D821, que foi criada por Schuster. Dicionário on-line, Österreichische Akademie der Wissenschaft: <http://www.musiklexikon.ac.at/ml?frames=yes>, (26.02.2014).

[183] FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 18.10.1849. "*I played with Cécile Robert the Devel, the Pirate*". TA.

[184] O casal Däniker assistiu duas representações da ópera *Robert le D iable*, em Berna, em 1845 e em Zurique, em 1854: FA HCR, D-HD, Berna, 13.01.1845 e FA HCR, D-CD, Zurique, 10.11.1854. Não podemos, porém, descartar a possibilidade que se trate do Opus 21, de Ivan Padovec (1800-1873), tratando-se neste caso de variações para violão sobre temas da mesma ópera de Meyerbeer ou de qualquer outra das inúmeras variações compostas sobre temas desta ópera por outros compositores como Carl Czerny etc.

[185] Heinrich Däniker esteve em um concerto de Musard em Paris em 18.02.1835 e anotou nesta data em seu diário que o preço do ingresso era de 1 franco.

[186] Renato Almeida, *História da Música Brasileira*..., p. 188.

dormir, tocava a música costumeira com Milliet, Cavallier e Mège"[187]. No *Jornal do Commercio*, em maio de 1840, Milliet anunciava:

> Mr. Milliet, diretor da orchestra dos bailes do Catete, dos Extrangeiros, da Harmonia, de Mattacavallos tem a honra de participar aos curiosos de musica que se acha em sua casa por preço comodo, huma collecção completa de valsas de Strauss e de quadrilhas de contra danças de Musard e Tolbecque, tudo com grande orchestra, ou separadamente para flauta, rabeca ou piano. Dirijão-se á travessa da Barreira n. 11. Acaba tambem de receber um novo repertorio de valsas e quadrilhas assim como um sortimento de pequenas e grandes clarinetas de 13 chaves.[188]

Cécile Däniker copiou a mão uma série de partituras que seriam, mais tarde, encadernadas em diferentes livros que seriam dados como presente de casamento às suas 4 filhas[189]. Na entrada de seu diário, referente ao dia 27 de setembro de 1848, no Rio de Janeiro, ela escreveu: "Copiei partituras, depois encomendei uma cadeirinha e fui com M[athilde] a Botafogo e São Clemente fazer visitas"[190], onde podemos confirmar que copiar partituras fazia esporadicamente parte das atividades de Cécile no Brasil. Somente o livro destinado à filha Rosalie conservou-se até nossos dias. Este livro, encadernado com couro verde e com a legenda "Rosalie" em letras douradas, contém peças musicais copiadas por diversas mãos, sendo que, dentre elas, a caligrafia de Cécile pode ser facilmente identificada. Analisando-se as obras copiadas por ela e sabendo-se que pelo menos uma parte delas tenha sido copiada no Rio de Janeiro podemos ter uma ideia do repertório destinado à prática de música em ambiente doméstico utilizado por esta família. As Obras cujos compositores são conhecidos são[191]:

Tabela n°. 3

Compositor:	Obras:	Observações:
Wilhelm Baumgartner (1820 Rorschach-1867 Zürich)	"Du bist wie eine Blume"	Lied, op. 10, N° 1
Ferdinand Hiller (1811 Frankfurt-1885 Köln)	"Chanson de Malherbe"	Lied, em alemão
Giuseppe Concone	"Plaintes de Saul"	Chanson, em francês

187 FA HCR, C 212, Rio de Janeiro, 11.02.1849. "*Im Theezimmer, zwischen Besuch und Schlafzimmer spielte die gewöhnliche Musik, Milliet, Cavallier und Mège*". TA.
188 *Jornal do Commercio*, 10.05.1840.
189 Segundo Hans-Ulrich Rübel, bisneto de Cécile-Däniker-Haller, sua bisavó teria feito boa parte deste trabalho ainda durante sua estadia no Brasil. Informação dada em diversas entrevistas realizadas informalmente e de curta duração, respeitando a idade avançada (91 anos) do entrevistado, durante o ano de 2010.
190 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 27-09-1848. "*Schrieb Noten ab, nahm eine chaise und fuhr mit M[athilde]. Botafogo und S. Clemente, Besuche zu machen*". TA.
191 De autor anônimo encontramos ainda *Santa Lucia* do folclore napolitano, em tradução alemã, e *Bairisches Volkslied*, canção folclórica bávara. Todas as partituras encontram-se no anexo n°. 061.

(1801 Torino-1861 Torino)		
Heinrich Marschner (1795 Zittau-1861 Hannover)	"In die Ferne"	Lied, op. 177
Franz Schubert	"Aufenthalt" "Morgenständchen" "Nachtgesang" "Sei mir gegrüsst" "Am Meer" "Des Mädchens Klage" "Ständchen" "Hymne an die Jungfrau"	Lied, D 957 Lied, D 889 Coro a 4 vozes, D 913 Lied, op. 20, D 741 Lied, D 957 Lied, op. 58, D 191 Lied, D 957 Lied, op. 52, D 839
Felix Mendelssohn	"An die Entfernte" "Der Blumenstrauß" "Alnächtlich im Traum Seh ich dich" "Trennung" "Höre Israel!" "Meine Seele dürstet nach Gott"	Lied, op. 71 N° 8 Lied, op. 47 N° 5 Lied, op. 86 Nº 4 Lied, op. 99 Nº 5 Ária do oratório *Elias* Psalm 42 op. 42, ária nº 2
Georg Friedrich Händel	"Er weidet seine Heerde" "Ich weiss dass mein Erlöser lebet"	Ária do *Messias* Ária do *Messias*
Luigi Cherubini	"Gruss an Maria" "Ave Maria"	Lied, em alemão Lied, em alemão
Giovanni Battista Martini	Psalm 86	Ária, em alemão
Franz X. S. von Wartensee (1786 Luzern-1868 Frankfurt)	"Trost"	Lied
Carl Ph. Emanuel Bach	"Wende dich"	Ária do oratório *Petrus*
Gioachino Rossini	"Deh! Calma o ciel"	Preghiera da ópera Otello
S. Huber	"Aufdehösen" (?) "Das Wilde Lieslein"	Lied Lied

Na Ilha do Governador, um local de veraneio apreciado pelas elites estrangeiras do Rio pelas suas belezas naturais[192] e clima mais ventilado do que na cidade, a 5 de janeiro de 1844, Cécile escreve a seu marido:

> A Sra. Jones queria ir hoje para a cidade, ela diz, porém, que não quer ir enquanto eu estiver aqui, e sendo assim, eles ficam – isso se ela não mudar novamente de ideia. Ela deseja comprar algumas partituras no Lämmert ou no Klier, eu ofereci os teus serviços. Se tu passares por uma destas lojas de partituras, faz-me a gentileza de comprar e mandar os Galopes Fortuna[193] e Veneziano[194] de Strauss.[195]

As obras de Johann Strauss (pai) faziam furor em todo o mundo ocidental, e os dois galopes citados por Cécile haviam sido compostos dez anos antes, em 1834, na

[192] Local onde hoje se encontra o aeroporto internacional do Rio de Janeiro.
[193] Johann Strauss (pai), Fortuna-Galopp op. 69.
[194] Johann Strauss (pai), Venezianer-Galopp op. 74. O jornal *Signale für die musikalische Welt* (3°. ano, 1845, p. 13) assinala que no ano de 1845 haviam sido impressos 300.000 exemplares deste galope de Strauss. Nicolai Petrat, "*Hausmusik um 1840"...*, p. 256.
[195] FA HCR, C 108, Ilha do Governador, 05.01.1844. "*Mrs. Jones wollte heute nach der Stadt gehen, sie sagt aber, sie wolle nicht freiwillig fort, so lange ich hier sei, und nun bleibt sie bei uns – wenn sie nicht noch einmal ihre Meinung ändert. Sie wünscht einige Noten bei Lämmert oder Klier zu kaufen, ich bot ihr Deine Dienste an, wenn Du also bei einem dieser beiden Musikalienhändler vorbeigehst, so thust Du mir einen Gefallen, den Fortuna- und den Venezianer-Galopp von Strauß zu kaufen und mitzuschicken*". TA.

época em que Strauss começava a fazer sucesso internacionalmente, através de suas primeiras turnês na Alemanha, França e Inglaterra. No mesmo ano de 1844, em que ela ensaiava na Ilha do Governador os Galopes de Strauss, o filho deste começava a despontar nos palcos vienenses como concorrência ao pai[196]. Isto demonstra a atualidade e modernidade do repertório de dança conhecido e utilizado no Rio de Janeiro daqueles anos[197].

Cécile passou longas semanas na Ilha do Governador no verão 1843/44, onde Sra. Jones possuía um excelente piano de cauda, no qual a acompanhava em hinos religiosos nos domingos[198]. As duas amigas também gostavam de cantar duetos acompanhando-se com o violão. A encomenda das partituras dos Galopes de Strauss confirma o costume de Cécile Däniker-Haller e de suas amigas de, durante o verão, praticarem as músicas com as quais acompanhariam as danças em pequena sociedade. Aqui não estamos falando de bailes, mas sim, de reuniões informais de poucos amigos onde espontaneamente se decidia dançar e onde as damas e cavalheiros da sociedade revezavam-se acompanhando as danças ao piano[199].

É difícil traçar uma divisão nítida entre música de dança em ambiente doméstico e verdadeiros bailes. Heinrich Däniker relatava numa carta de setembro de 1854, por exemplo, uma reunião com entre 50 e 60 convidados onde primeiro cantava-se e tocava-se em uma espécie de concerto semiprivado e depois passava-se à dança:

> Dia 16, Sra. Gallop deu uma soirée musical, onde participaram entre 50 e 60 pessoas. A senhora da casa foi quem teve mais mérito, por ter tocado primeiro com sua sobrinha a quatro mãos e depois ter acompanhado todos os cantos. Winkler não havia sido convidado, ao contrário, um certo Weiss de Riga[200] que, como diletante, desenvolveu

---

196 Heinrich Eduard Jacob, *Les Strauss et l'Histoire de la Valse*, Paris, Editions Corrêa, 1955, pp. 85 e ss.

197 Talvez o entusiasmo pela música dos Strauss, pai e filho, que era muito maior no Brasil que em Portugal, tivesse a ver com as relações dinásticas da coroa brasileira com a Áustria.

198 Segundo Cécile Däniker-Haller, os ingleses, nos domingos, só cantavam hinos religiosos.

199 Para os concertos privados dados nos salões musicais, ensaiava-se sempre acuradamente. Isto vem atestado na carta FA HCR, C 209, Rio de Janeiro, 31.01.1849: "Ontem esteve alguém aqui para estudar comigo no piano a quatro mãos, pois nós temos frequentemente serões musicais, para os quais temos muito que ensaiar". "*Gestern war jemand bei mir, um sich vierhändig auf dem Klavier mit mir zu üben, denn wir haben oft musikalische Abende, auf welche es allerlei einzustudieren gibt*". TA.

200 Ayres de Andrade escreve sobre Weiss: "Guilherme Weiss, pianista e professor de piano. Único aluno que teve Thalberg, no Rio de Janeiro, quando êste célebre pianista visitou o Brasil em 1855. Escolhido por Thalberg para parceiro na execução em público de uma peça a dois pianos, Weiss, que até então trabalhava no comércio, entusiasmado com tão significativa distinção, abandonou o emprêgo e dedicou-se à música, como profissional. Passava por ser brasileiro. Mas o jornal "*Courrier du Brésil*", editado no Rio de Janeiro, em francês, afirmava que ele era russo e primo do

> muito talento no piano. A família Braga (cujo homem é o arrendador da casa dos Gallop) estava muito numerosamente presente e duas jovens cantaram árias de bravura italianas. Além disso, ambas as Sras. Miers cantaram um dueto; uma inglesa, Srta. Tutle; Sr. e Sra. Thompson, Gallopp e Knight. Perto da meia noite, começou-se a dançar algumas quadrilhas, valsa, schotisch etc. Eu dancei uma quadrilha com Sra. Westwood e uma valsa com Srta. Nousen. [...] Weiss, Lallemant e Sra. Gallop tocaram alternadamente para a dança.[201]

Como as pessoas que se alternavam para acompanhar as danças eram convidadas, talvez possamos utilizar este parâmetro para diferenciar a dança em ambiente doméstico dos verdadeiros bailes, onde a música era executada por músicos profissionais contratados. Outra maneira para traçar esta diferença é respeitar o próprio vocabulário dos Däniker-Haller que deixaram sempre claro se o evento social a que se referem era um "baile" ao contrário de uma "festa" ou de uma "soirée musical", como no exemplo anterior. Este exemplo de evento social onde os próprios convidados acompanhavam a dança depois de ter sido dado um concerto onde novamente os próprios convidados se produziam, foi também anotado por Heinrich Däniker[202]. Havia também vezes onde toda a mobília da casa era retirada, inclusive das alcovas, e dançava-se em diversos cômodos, como na festa dada pelos Däniker-Haller em julho de 1847:

> A nossa festa aconteceu de maneira a nos satisfazer completamente, havia cerca de 90 pessoas que pareciam bem prazerosas. Havíamos preparado a casa toda para isto. O mulato tocou para a dança. Richard, o assalariado, seus ajudantes, e outros servidores se ocuparam do jantar. Dançou-se e jogou-se cartas e xadrez até duas horas.[203]

---

engenheiro que planejara as fortificações de Sebastopol, na guerra da Crimeia, em 1854. Brasileiro ou não, o fato é que tomou parte ativa na vida musical do Rio de Janeiro, quer como pianista, quer como professor". A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 2, p. 246. A partir de 1856, anunciava no Almanaque Lemmert: *Guilherme Weiss, discipulo de Sigusmundo Thalberg, piano, r de S. Amaro, travessa de S. Isabel, chacara do Sr. Torres n.2, e r. do Ouvidor 84, ou r. da Quitanda, 77.*

[201] FA HCR, C 434, Rio de Janeiro, 30.09.1854. "*Am 16" gab Mrs. Gallop eine musikalische Soirée, woran 50 bis 60 Personen theilnahmen. Die Dame vom Hause hat sich dabei am meisten verdient gemacht, indem sie erst mit ihrer Nichte vierhändig spielte, und dann alle Gesänge begleitete. Winkler war nicht eingeladen, dagegen ein gewißer Weiss aus Riga, der, als Dilettant, viel Talent auf dem Piano entwickelte. Die Familie Braga (der Mann, Gallops Hausherr) sehr zahlreich war da, und zwei der jungen Damen sangen italienische Bravoure-Arien. Ferner sangen die beiden Mrs. Miers ein Duett; eine Engländerin, Miss Tutle; Mr. & Mrs. Thompson, Gallop and Knight. Gegen Mitternacht fing man an zu tanzen, einige Quadrillen, Walzer, Schottisch etc. Ich tanzte eine Quadrille mit Mrs. Westwood, und einen Walzer mit Miss Nousen.* [...] *Weiss, Lallemant und Mrs. Gallop spielten abwechselnd zum Tanze*". TA.

[202] FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 16.9.1854.

[203] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 05.07.1847. "*Die Party lief zu unserer gänzlichen Zufriedenheit ab, es waren bei* [sic] *90 Personen, schienen sehr vergnügt. Wir hatten das ganze Haus dazu eingerichtet. Der Mulatte spielte zum Tanz. Richard, der Lohnbediente, sein Gehülfe, und andere Bedienung besorgten das Souper. Bis zwei Uhr wurde getanzt u. Karten u. Schach gespielt*". TA.

Este evento social pode ser posicionado no meio termo entre exercício de dança em ambiente particular e pequeno baile privado. Como a própria Cécile não chama o evento de "baile", mas sim de "festa", concluímos que ela mesma fazia uma diferença entre os grandes bailes por eles frequentados, onde o número de convidados podia ultrapassar as 1000 pessoas, e uma festa com 90 convidados onde se cantava e se dançava dentro de uma casa particular. Muito revelador é o fato de "o mulato" ter tocado para a dança. Espanta ver que este músico, por ser mulato, não mereçia ser chamado pelo seu nome, se compararmos com as outras entradas de diários dos Däniker-Haller onde se relatam eventos semelhantes, tratando-se dos nominados sempre de músicos estrangeiros, por conseguinte, brancos[204].

Outra soirée dada pelos Däniker-Haller aconteceu no ano seguinte e novamente cantou-se e dançou-se, desta vez alternadamente. Na noite anterior ainda ensaiou-se: "No serão vieram Sonnleithner e Théremin, para ensaiar alguns cantos para a nossa soirée que acontecerá amanhã"[205]. No dia seguinte, a festa foi um sucesso: "A soirée foi excelente, todos ficaram altamente divertidos e alegres, cantou-se entre as danças. Durhan[206] cantou muito bem a canção *Deh! Non voler* de *Anna Bolena*"[207]. Em uma carta datada de 10 de abril de 1851, destinada às três filhas que se encontravam em Zurique, Cécile deu-nos um belo exemplo de dança executada em ambiente doméstico:

> Uma vez veio um agricultor brasileiro para Constância, eu estava naquele momento tocando piano, o qual, fora uma caixinha de música, nunca tinha visto ou ouvido um instrumento musical, nossos amigos me pediram que tocasse algo, o que eu fiz, primeiro a duas mãos, depois com Mathilde a quatro mãos. O velho homem ficou extasiado, ele saiu e, como ele disse, iria buscar seu "menino". Voltou com um jovem de seis pés de altura para perto do piano, ambos apalparam o mesmo e fizeram perguntas esquisitas. Como nós olhávamos as notas musicais, nas quais eles não podiam reconhecer nada, eles acharam que se tratava de afetação e diziam "isto não pode ser". Depois fizemos os pequenos dançarem, eles executaram a caxuxa, o solo inglês, o sorongo, a gavote e outras danças, sobre o que eles pouco comentaram, provavelmente eles preferem as vulgares danças dos seus escravos negros, do que nossas graciosas, porém algo maneiradas danças. Assim mesmo, eles foram embora encantados com o que viram e

[204] Como, por exemplo, os músicos Milliet (FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 25.10.1847), Giannini (FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 08.11.1847), Mège (FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 11.09.1848), e os três juntos Milliet, Cavallier e Mège (FA HCR, C 212, Rio de Janeiro, 11.02.1849).
[205] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 16.08.1848. "*Abends kamen Sonnleithner und Theremin, um einige Gesänge für unsere morgen stattfindende Soirée zu üben*". TA.
[206] Mencionado no Almanaque Laemmert deste ano de 1848 na relação de negociantes estrangeiros como: *Durhan, filho e C., rua d'Alfandega, 27*.
[207] FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 17.08.1848. "*Die Soirée lief vortrefflich ab, alle waren höchst vergnügt und munter, es wurde zwischen den Tänzen gesungen. Durhan sang das Lied "Deh! Non voler" aus Anna Bolena sehr hübsch*". TA.

ouviram e provavelmente contarão coisas maravilhosas em casa.[208]

Em 1854, dois anos depois de a família ter retornado definitivamente à Suíça, Heinrich encontrava-se novamente no Rio de Janeiro para tratar de seus negócios e escrevia a sua esposa relatando os eventos sociais de que participava. Uma *soirée* musical descrita com apreciável riqueza de detalhes foi dada pela família alemã Wehner, a 23 de setembro daquele ano, em que ficamos sabendo quanto se tinha que pagar para que seis músicos profissionais acompanhassem a dança em um serão musical particular[209]. O citado contrabaixista, Baguet, era de nacionalidade francesa. Ayres de Andrade sabia sobre ele que:

> August Baguet chega ao Rio de Janeiro por volta de 1843, pois a partir desse ano, seu nome começa a aparecer nas folhas de pagamento da Capela. Suas atividades, porém, se processam mais nos salões de baile. Baguet era muito cotado como diretor de orquestra para dança. Escreveu muita música para esse fim, via de regra, calcada em motivos de peças em voga. Teve durante certo tempo uma editora musical. Em 1868, era regente da orquestra da companhia dramática nacional, no Teatro S. Pedro de Alcântara. De 1851 a 1856 exercia na Sociedade de Música o cargo de fiscal. Até 1877 seu nome figura no Almanaque Laemmert como diretor de orquestra.[210]

4.2 A música no dia a dia dos Däniker-Haller na Suíça

Em 1852, a família Däniker-Haller se reunificou em Zurique. A casa onde puderam se instalar no outono de 1855 era conhecida pelo nome *zum Oberen Schanzenberg*, de grandes dimensões, convinha com o tamanho e com a posição social

---

[208] FA HCR, C 345, Rio de Janeiro, 10.04.1841. "*Einmal kam ein brasilianischer Pflanzer nach Constancia, ich war gerade am Klavier, und da er außer einer Musikdose noch nie ein musikalisches Instrument gesehen oder gehört hatte, sagten mir unsere Freunde, ich möchte ihm etwas aufspielen, ich that es, erst zweihändig, dann mit Mathilde vierhändig, der alte Mann war außer sich vor Erstaunen, er ging hinaus um wie er sagte, seinen menino (Knaben) zu holen, brachte denselben, einen sechs Fuß hohen Jungen, zum Klavier, die beiden betasteten dasselbe, und machten die sonderlichsten Fragen. Daß wir die Noten ansahen, an denen sie nichts besonderes entdeckten, nahmen sie uns als Affektation auf, isto não pode ser, sagten sie, (das kann nicht sein). Nun ließen wir die Kleine tanzen, sie führten die Caxuxa, solo inglez, sorongo, gavotte, und andere Tänze auf, dazu sagten sie weniger, wohl gefielen ihnen die derben Negertänze ihrer Sclaven beßer, als unsere graziösen, aber doch etwas manierierten Tänze. Dennoch gingen die Beiden entzückt von dem was sie gesehen und gehört, von dannen, und mögen wohl zu Hause Wunderbares erzählt haben*". TA. Salta aos olhos a impressionante semelhança entre este episódio verídico vivido por Cécile Däniker e uma cena na peça teatral de Martins Pena (1815-1848), *Um sertanejo na corte*, citada por Moritz Schwarcz, onde o caipira Tobias não consegue entender o que é, nem para que serve o piano, e insiste em chamá-lo de "pião, pião, seja lá como for". L. Moritz Schwarcz, *As barbas...*, p. 112.

[209] FA HCR, C 434, Rio de Janeiro, 30.09.1854.

[210] A. de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 2, p. 142.

da família. O local era altamente privilegiado e nobre, com os jardins *Rechberg* à sua frente e os jardins *Florhof*[211] dando vista para o centro da cidade.

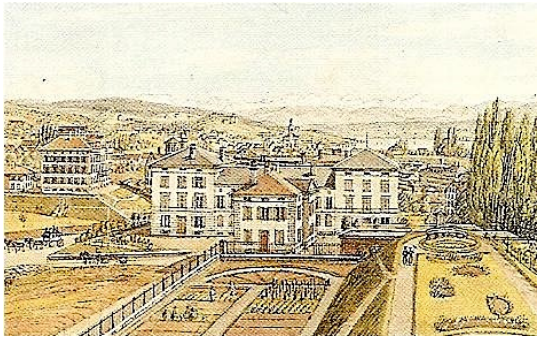


Fig. 17 – Aquarela de Franz Schmid (1796-1851). À esquerda vê-se a Rua Rämi, no centro a casa *zum Oberen Schanzenberg* com as casas *Schanzenberg* por trás.[212]

Depois do retorno definitivo à Suíça, uma nova e intensa atividade musical em ambiente doméstico teve início. Quando havia convidados em casa se fazia sempre música e aconteciam também serões expressamente destinados à prática musical, salões musicais com repertório preparado, previamente ensaiado, que aconteciam com regularidade nos sábados. Nas listas de convidados para estes serões musicais encontramos sempre nomes da alta sociedade de Zurique misturados com nomes de artistas e de negociantes estrangeiros de passagem pela cidade; algumas vezes as prestações musicais podiam exceder às expectativas de convidados menos melómanos:

> Sábado tivemos soirée, Diretor Finsler, Baumann e Goedeke, Lebert, Ulrich, Heim e suas famílias. Fizemos muita música, talvez demais para o gosto de alguns convidados. Duas Srtas. Camuzzi e Sr. F. Meyer também estiveram aqui. Domingo, Sr. Honegger de Nova York nos visitou, fomos juntos ao teatro.[213]

A grande diferença era que, a partir de então, as filhas mais velhas já podiam – e deviam – participar ativamente na prática musical em ambiente doméstico, o que ampliava bastante as possibilidades de variação na formação dos grupos musicais e distribuição das partes nas peças de música de câmara. Efetivamente, observamos agora a prática de canto em quarteto, uma formação que não havíamos encontrado na casa dos

---

211 Local onde hoje se encontra o Conservatório de Música de Zurique.
212 H.-U. Rübel, *"Freut Euch des Lebens"...*, p. 14.
213 FA HCR, D-CD, Zurique, 27.2.1857. "*Sonnabend hatten wir Soirée, Dir. Finler's, Baumann u. Goedeke, Lebert's, Ulrich's, Heim's. Es wurde viel musizirt, vielleicht zu viel für den Geschmack einiger Gäste. Am Sonntag besuchte uns Herr Honegger aus New York, wir gingen zusammen in's Theater".* TA.

Däniker-Haller no Rio de Janeiro:

> Sr. Diretor Finsler também esteve uma horinha comigo, no serão veio sua esposa para o chá, com Sra. Laroche, nós cantamos para eles o trio do "Blumengruss"[214], onde eu naturalmente fui ótima no si agudo. Quando as senhoras se retiraram cantamos ainda vários quartetos, eu a terceira, a tia, a quarta voz. Cantamos também o "Elias", onde Rosalie aceitou fazer a voz grave, enquanto eu canto a primeira, até agora, porém, saiu mais risada do que voz nas notas graves, sem som e sem cor.[215]

Outra importante diferença que se pode observar nos exercícios de música em ambiente doméstico, depois de a família ter se estabelecido em Zurique, desta vez porém em salões musicais – festas com convidados e música previamente ensaiada – é o fato da mãe se produzir sempre menos, enquanto que suas filhas, em idade de se casar, se produziriam cada vez mais[216]. A mãe tocava agora mais para acompanhar as danças, enquanto as filhas se produziam em salão com obras solísticas para piano, para piano a quatro mãos ou cantando árias e peças a diversas vozes.

Por outro lado, encontramos o casal Däniker-Haller tocando juntos com bastante frequência em ambiente íntimo, restrito aos dois somente. O período entre 1852 e 1857 foi muito intenso para Heinrich, como violinista em esfera pública, o que o obrigava a exercitar-se frequentemente, sendo que em certos períodos chegamos a encontrá-lo tocando violino todos os dias de uma semana, entre ensaios de orquestra, música doméstica com sua esposa ou exercitando-se em casa sozinho.

As lições de música das meninas, a partir de agora, preencheriam grande parte do tempo destinado à música no ambiente particular da família. Entregues aos melhores professores da cidade, as meninas cantavam em quartetos de diferentes grupos de jovens, cuja formação ia se modificando com o passar dos anos, quando alguma delas se casava e deixava o grupo. Interessante é que três das filhas da família (Emma, Rosalie e Mathilde) encontraram seus futuros maridos nestas lições de música, em grupos que aconteciam dentro de sua residência. Para os jovens burgueses que conviviam com uma regulamentação estrita das formas de sociabilidade antes do casamento, a prática de

---

214 Karl Friedrich Curschmann (1805-1841), *Blumengruß*, op. 22 (1839), para três vozes femininas.

215 FA HCR, C 475, Zurique, 04.05.1857. "*Herr Director Finsler war auch ein Stündchen bei mir, und am Abend kam seine Gemahlin zum Thee, mit Frau Laroche, wir sangen ihnen das Trio vom Blumengruß, wo ich natürlich im hohem si excellire. Als die Damen fort waren sangen wir eine Menge Eurer Quartette, ich dritte, Tante vierte Stimme. Auch der Elias haben wir gesungen, wo Rosalie durchaus die tiefe Stimme übernehmen will, während ich erste singe, bis jetzt kam aber mehr Lachen heraus, als Singen, bei den Ton- und Farblosen tiefen Tönen*". TA.

216 Este fenômeno da mãe que não toca mais em salão quando as filhas alcançam a idade de se produzir, foi estudado por Stefana Sabin. S. Sabin, *Frauen am Klavier*..., p. 27.

música em conjunto oferecia uma das poucas possibilidades de encontro com jovens do sexo oposto, onde a constante vigia a que eram submetidos podia vir a ser ligeiramente abrandada[217].

As primeiras lições de música que as meninas tiveram em Zurique começaram em finais de 1853, com Amalia Louise Corrodi[218]. Os Däniker já conheciam esta cantora desde que haviam chegado do Brasil e ela participava eventualmente de seus serões musicais[219]. Amalia Louise (1821-1868), filha do professor de música Heinrich Corrodi (1796-?), chegou a festejar certo sucesso público, colhendo os seus melhores lauréus no papel de Júlia em *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini no *Aktientheater* de Zurique, mas mesmo assim, como frequentemente no caso de mulheres, é muito difícil encontrar maiores detalhes de sua biografia[220]. As lições de música terminavam com exames públicos que aconteciam em uma das salas do Casino[221]:

> Exames de canto [da classe] de Srta. Corrodi, adoráveis soaram as vozes das crianças, principalmente em coro, depois de terminado o canto dançou-se, E[mma] e M[athilde] apresentaram sua dança "Bergmännchentanzt" [dança dos pequenos montanheses], entre outras coisas.[222]

Um comentário em uma carta de 1860, de Heinrich Däniker, que se encontrava mais uma vez no Rio de Janeiro, deixa a entender que as lições com Louise Corrodi terminaram em 1856, de maneira não amistosa, mas não fica claro o motivo da animosidade, a não ser a impressão de que Heinrich achava o preço das lições demasiadamente alto[223]. Seja como for, as meninas não podiam ficar sem professor de canto, e os Däniker contrataram para este fim ninguém menos do que Ignaz Heim[224], o mais importante professor de canto e maestro de corais da cidade. A partir deste momento, Heim e sua esposa, a cantora Emilie Heim, passaram a frequentar

---

217 Gunilla-Friederike Budde, *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840-1914*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1994, p. 446.
218 FA HCR, C 410, Rio de Janeiro, 13.02.1854.
219 FA HCR, D-CD, Zurique, 25.09.1852.
220 Almanaque *Verzeichniß der Stadtbürger von Zürich auf das Jahr 1855*, ZB ZH, LS 94 FBE 600.
221 Construído em 1806 por Hans Caspar Escher, o Casino de Zurique tinha, além da grande sala de concerto, um salão de bailes e dois salões menores onde este tipo de atividades podia acontecer.
222 FA HCR, D-CD, Zurique, 12.02.1854. "*Singexamen bei Frln. Corrodi, lieblich klangen die Kleinkinderstimmen, besonders im Chor, nach Beendigung des Gesanges wurde getanzt, E. u. M. führten ihren Bergmännchentanzt auf, u. a. m*". TA.
223 FA HCR, C 535, Rio de Janeiro, 25.09.1860.
224 Ver informações biográficas de I. Heim na nota 391 do capítulo 3.10.

assiduamente a residência familiar[225]. As lições de canto com Heim começaram em janeiro de 1857[226]. A filha mais velha, Cécile, já estava casada e a segunda filha, Rosalie já estava noiva e se casaria no ano seguinte, assim que as lições de canto estavam previstas para as duas filhas mais novas, Emma de 17 anos e Mathilde de 15 anos de idade, quando as duas meninas teriam lição juntas[227]. Ignaz Heim preparava as meninas para que estas se produzissem em sociedade e a partir deste ano também começou a dirigir os salões musicais sabatinos na casa dos Däniker-Haller: "Evening. First little party in the new saloon. Vocal music, under the direction of Mr. Heim"[228]. A filha mais velha, Cécile, lembrava-se, em carta a seu pai, dos serões musicais em família: "Je me berce déjà dans le doux espoir des jolies soirées, que nous passerons quand nous serons tous de nouveau ensemble. Ces belles soirées musicales que nous avons eues, quant nous étiez [sic] encore à la maison me manquent tout à fait"[229].

As lições de canto duraram vários anos e, conforme as filhas iam casando, ia mudando a formação do quarteto vocal, e aqui confima-se, de acordo com afirmação feita no cap. 1, que as lições particulares de música se encaixam no conceito de música doméstica. A filha mais nova, Mathilde, cantava em quarteto, em 1860, com sua amiga Fanny Ulrich,[230] e os jovens Baumann, filhos de uma das famílias mais íntimas dos Däniker, em que todos tocavam algum instrumento e cantavam, quando apareceu um

---

[225] Emilie Heim-Müller (1830-1911), filha do presidente da Corte Superior de Rheinfelden, cantão de Argóvia, participou como soprano solista nos concertos de Richard Wagner, em maio de 1853, em Zurique. Nos concertos de abonamento da AMG, cantou em janeiro de 1852, a música incidental *Egmont* de Beethoven para soprano e orquestra e no concerto em benefício dos funcionários do teatro, em março de 1854, cantou *Am Meer* de Schubert, assim como *Frühlingswehen* de Mendelssohn, acompanhada ao piano por Richard Wagner. Ela cantou a parte de *Sieglinde* na primeira execução em ambiente privado do primeiro ato da *Walküre* na casa de Wagner, a 26 de abril de 1856, acompanhada ao piano por Theodor Kirchner, depois, novamente a 22 de outubro de 1856, com F. Lizst ao piano, quando Wagner cantou, ele mesmo, as outras partes vocais; esta execução (do primeiro ato, assim como uma cena do segundo) foi feita em homenagem ao aniversário de Liszt. C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, p. 28. Emilie Heim-Müller era uma mulher de grande beleza, com cabelos muito loiros e olhos azuis, que podiam levar homens ao delírio. Richard Wagner, que durante vários anos foi vizinho de porta do casal Heim-Müller nas casas *Escherhäuser* em Zurique, parece ter também apreciado não somente os encantos de sua voz; mas também Alfred Escher (1819-1882), o irmão da proprietária da casa, Clementine Stockar-Escher, deputado federal em Berna, um dos homens mais influentes na Suíça do séc XIX, deixou pitoresca correspondência com o conselheiro de estado Jakob Dubs (1822-1879), onde os dois políticos comentam o seu entusiasmo pela cantora que, em 1855, cantava em Berna colhendo enormes aplausos. Joseph Jung, *Alfred Escher (1819-1882) – Aufstieg, Macht, Tragik*, 4ª edição ampliada, Zurique, Verlag NZZ, 2009, pp. 95-97

[226] FA HCR, D-HD, Zurique, 10.01.1857.

[227] FA HCR, D-HD, Zurique, 03.02.1857.

[228] FA HCR, D-HD, Zurique, 21.02.1857. No arquivo FA HCR encontra-se o manuscrito de uma composição de I. Heim em estili folclórico suíço dedicado a Rosalie Däniker, anexo n°. 062.

[229] FA HCR, C 394, Du Basset, 25.09.1853.

[230] FA HCR, D-CD, Zurique, 22.01.1860.

jovem vindo de Leipzig, de nome Friedrich Gontard que tinha uma "bela voz de tenor". Este viria a ser o primeiro marido de Mathilde. A mãe Cécile contou a seu marido em carta o primeiro encontro com Friedrich:

> Já faz algum tempo que um jovem de Leipzig, chamado Gontard, foi introduzido na sociedade daqui, e foi muito bem recomendado aos Muralt, aos Wesendonck e ao diretor Escher, ele tem uma bela voz de tenor, e Sr. Heim, assim como os Srs. Baumann, desejam que ele cante em quarteto com Fanny Ulrich e Mathilde. […] Ele cantou algumas canções nas quais eu o acompanhei.[231]

Os serões musicais se repartiam agora em sessões separadas, destinadas às diferentes idades; agora havia serões específicos para os jovens, nos quais, depois de se fazer música em conjunto, dançava-se[232]. Quando os ensaios onde estes serões eram preparados aconteciam na casa do professor Ignaz Heim, também senhoras casadas podiam participar, como Emma Däniker, em 1860 já Emma Ott-Däniker, que ajudava a completar os quartetos quando era necessário[233].

Alexander Müller[234] foi outro professor que deu aulas durante vários anos para as crianças e jovens da família Däniker. Lições de piano e de canto não eram tudo o que o casal achava necessário para suas crianças, assim que Müller foi contratado a partir de 1854, para dar aulas de harmonia. Müller também dava lições de piano a quatro mãos, substituindo Barbara Cramer[235], que tinha lecionado esta matéria durante um curto período. Uma entrada no diário de Heinrich também nos leva a crer que ele esporadicamente contratava músicos profissionais para se fazer acompanhar em sessões de música em ambiente doméstico: "I played with Miss Cramer for the first time"[236].

As atividades musicais foram tomando intensidade com o passar dos anos, e isto por diversas razões: a família se reentrosava na sociedade local, Cécile ia travando amizade com velhos amigos de Heinrich que ela ainda não conhecia, as meninas

---

231 FA HCR, C 521, Zurique, 05.02.1860. "*Seit einigen Zeit ist ein Junger Leipziger, Namens Gontard, hier in Gesellschaft eingeführt, und sehr gut empfohlen an Muralt's, Wesendonk's, Director Escher, er hat einen sehr schönen Tenor, und Herr Heim, so wie die Herren Baumann, wünschen daß er im Quartett mit Fanny Ulrich und Mathilde mitsinge.* […] *Er sang einige Lieder, ich begleitete ihn.* TA.

232 Estes serões vêm descritos com frequência nos diários do casal Däniker como, por exemplo: FA HCR, D-HD, 07.03.1857.

233 Como exemplo vide: FA HCR, C 521, Zurique, 05.02.1860.

234 Para informações biográficas de Alexander Müller, ver nota 376 do cap. 3.10.

235 Informações biográficas sobre mulheres são frequentemente muito difíceis de serem encontradas, a única informação que temos é seu ano de nascimento, 1819, e que, originária de Buch am Irchel, não era natural de Zurique. *Verzeichniß der Stadtbürger von Zürich auf das Jahr 1851*, ZB ZH, LS 94 FBE 600, p. 44.

236 FA HCR, D-HD, Zurique, 01.12.1852.

participavam ativamente da vida social, o tamanho da família ia crescendo com os casamentos das filhas, e, como veremos, esperava-se dos genros que estes também participassem dos serões musicais. A partir deste período, observamos também uma atividade musical em esfera pública bem mais intensa daquela a que tínhamos assistido no Rio de Janeiro. Assim que, havia semanas em que todos os dias eram pontuados com música, em casa, no teatro, na sala de concerto, em salões musicais, em bailes:

> Acabo de vir do piano, onde passei quase uma hora tocando. Cécile está muito rouca, ela deve hoje ajudar Sr. Obricht a cantar os quartetos em uma numerosa sociedade, mas ela diz agora que não quer ir, veremos. Papa gosta muito de ir à sociedade, e fica muito tempo lá, na quarta-feira, fomos na casa dos Goedecke, até depois das onze horas cantou-se e tocou-se. Na segunda-feira Papa e eu iremos à casa de Bodmer-Stockar, as meninas irão à casa de Fanny Ott, na sociedade inglesa. Quinta-feira teremos nós mesmos *soirée*.[237]

4.2.1 O círculo social-musical

O que chama muito a atenção na análise dos nomes das pessoas que praticavam música em ambiente doméstico com os Däniker-Haller é o quão ilustre era o grupo de amigos e conhecidos e a grande quantidade de músicos profissionais que participavam destas sessões, podendo ser estes tanto músicos estabelecidos em Zurique como artistas viajantes. Na tabela abaixo, enumeramos os músicos amadores que aparecem em sessões de música doméstica da família Däniker-Haller ou em seções às quais eles são convidados:

Tabela n°. 4

Nome	Instrumento	Anos
Bodmer-Stockar (casal)	piano (ambos)	1852-1862
Cherbuliez (um jovem e duas irmãs)	piano/canto	1856-1862
Luise Cramer	piano	1852-1858
Esslinger (senhora)	canto	1857
Fritz H.	?	1853
Hirzel (jovem senhora)	?	1856
Sr. Huber (de Berna/Rio de Janeiro)	?	1856-1862
Hans Caspar Klauser-Heß	flauta	1852-1863
Louise Meyer	piano	1856-1859

[237] FA HCR, C 489, Zurique, 05.03.1858. "*Eben komme ich wieder vom Klavier, wo ich fast eine Stunde lang gespielt habe. Cécile ist sehr heiser, sie soll heute in sehr zahlreicher Abendgesellschaft bei Herr Obricht helfen Quartett singen, sie sagt aber jetzt, sie wolle nicht gehen, wir werden sehen. Papa geht gern in Gesellschaft, und bleibt gern lange dort, am Mittwoch waren wir bei Goedecke's, bis nach eilf, wurde gesungen und gespielt. Am Montag gehen Papa und ich zu Bodmer-Stocker, die Mädchen zu Miss Fanny Ott, in die englische Gesellschaft. Am Donnerstag werden wir selbst Soirée haben*". TA.

Müller (irmã de Alexander Müller)	?	1852
Pestalozzi-Hoffmeister (casal)	?	1853
Schulze (3 pessoas com este nome)	?	1857
Clementine Stockar-Escher (pintora)	piano/harpa	1853-1862
Zeugheer (duas jovens)	piano	1852-1853
Trabotti (irmãos)	?	1853
Emil Zeiss	violoncelo	1856-1857
Jakob Ziegler (de Winterthur)	contrabaixo	1853
Theodor Ziegler (de Winterthur)	violino	1853
Ziegler (2 senhoras)	piano e canto	1853

Heinrich Bodmer-Stockar (1796-1875), proprietário de uma fábrica de sedas, colecionador de obras de arte, era o cidadão mais rico da cidade[238]. Foi membro da AMG desde 1818, da qual foi também membro da comissão organizadora. Aparece em 1825 como subscritor da coleção de canções *Liederkränze* de Hans Georg Nägeli, editada em Zurique pelo próprio autor e distribuída em sistema de comissão em diversas cidades europeias. No discurso proferido no dia do enterro de Bodmer-Stockar[239], somos informados sobre o amor que ele tinha pelo teatro e pela música e sobre sua amizade pessoal com G. Rossini, assim como sobre a prática de música em ambiente doméstico dentro de sua casa:

> Nos pomposos aposentos de sua casa, um quarteto de cordas soava muito bem, e o canto e a música ressoavam longamente naqueles átrios. Que me seja permitido expressar aqui meu desejo de que este belo costume em casa se preserve.[240]

Aqui podemos arriscar uma comparação entre os gostos dos dois Heinrichs, por um lado Bodmer-Stockar e por outro Däniker-Haller: amigos de idade idêntica, ambos

---

238 Esposa: Anna Stockar (*1801), casados em 1819; filhos: Heinrich (*1821), Conrad Albert (*1822), Anna Cäcilia (*1835). HLS, vol. 2, p. 530.

239 Era costume em Zurique editarem-se os discursos mortuários de pessoas importantes para depois serem distribuídos entre parentes e amigos. No caso de Heinrich Bodmer-Stockar, é interessante que o exemplar guardado na Biblioteca Central de Zurique (ZB ZH, cota Bro 15177 6) tenha sido legado à biblioteca em 1914 pelos descendentes do casal Däniker-Haller, conforme documenta a anotação a mão "*Der Stadtbibliothek Zürich geschenkt von den Erben des Herrn Ott-Däniker*" – "Doado à Biblioteca Municipal de Zurique pelos herdeiros de Sr. Ott-Däniker"; sendo Gustav Ott-Däniker marido da filha do casal Däniker-Haller, Emma Ott-Däniker.

240 ZB ZH, Bro 15177 6, p. 13. "*In den Räumen seines prächtigen Haus-Vestibuls hörte sich aber so ein Streichquartett auch gar wunderbar schön an, und Gesang und Musik tönte lange und oft durch die Hallen. Möge es mir vergönnt sein, hier den Wunsch auszusprechen, daß dieser schöne Usus im Hause erhalten bleibe*". TA. A preocupação do autor do discurso mortuário, que humildemente cobria sua identidade sob as iniciais "G. H.", com uma possível perda, no futuro, da tradição da *Hausmusik* seleta, não parecia infundada em 1875, pois nestes anos, conforme vimos no cap. 1, a música de salão célere já dominava os salões do mundo ocidental, suplantando a música clássica. Ver transcrição e tradução integral do trecho referente à música deste discurso mortuário, inclusive a interessante passagem sobre a "música do futuro" de R. Wagner, no anexo n°. 063.

educados musicalmente ainda na época tardia do baixo-contínuo, nutriam por um lado uma idolatria pela música já então conhecida como "clássica" de Haydn, Mozart e Beethoven, compositores citados no discurso mortuário de Bodmer-Stockar como seus preferidos "poetas dos sons"; mas preferiam a música operática italiana à música "futurista" de Wagner. Também de Däniker conhecemos passagens onde ele se demonstrava relativamente neutro ou distante com relação às composições de Wagner[241], enquanto sua esposa, Cécile, 20 anos mais jovem, era uma entusiasta wagneriana.

Dois casais de nome idêntico aparecem com frequência em seus exercícios de música doméstica: Stockar-Escher[242]. Entre 1845 e 1860, o nome aparece na documentação deixada pelos Däniker-Haller, sendo muitas vezes impossível saber com precisão de quem se trate, como, por exemplo, no caso: "À noite grande Soirée na casa do Sr. Diretor Escher. Cantaram Sr. Kühnle, Srta. Ott de Salzhaus. Tocaram Sr. Ott-Imhof e irmã, Srta. Jahn, Sr. Schleich, Sra. Stockar-Escher"[243]. Qual das duas primas Stockar-Escher é aqui citada não podemos saber, o que sim sabemos é que Clementine Stockar-Escher, além de conceituada pintora, retratista e aquarelista, era bastante musical e tocava igualmente bem piano e harpa.

Hans Conrad Pestalozzi-Hofmeister (1793-1860), comerciante, banqueiro e político, sentia na juventude, afinidade à poesia e queria estudar na Alemanha, para seguir carreira literária, o que não lhe foi permitido pela família. Em vez disso, seguiu a carreira de comerciante do pai, aumentando o negócio familiar de fabrico de sedas, alcançando grande fortuna pessoal. Foi presidente da *Museumsgesellschaft* (gabinete de

---

241 FA HCR, C 452, Rio de Janeiro, 13.04.1855.

242 A igualdade dos nomes não é coincidência, os dois homens eram irmãos e as duas mulheres de dois ramos diferentes da família Escher: Hans Stockar-Escher (1811- 1873), negociante casado em 1841 com Anna Escher (1819-1893) foi membro da AMG, a partir de 1828 e Kaspar Stockar-Escher (1812-1882), engenheiro de minas, casado em 1837 com Clementine Stockar-Escher (1816-1886). A pintora, desenhista, aquarelista e retratista Clementine Stockar-Escher nasceu em 1816 em Zurique, filha de Heinrich Escher-Zollikofer, negociante que tinha feito grande fortuna nos Estados Unidos da América. Seu irmão Alfred, nascido em 1819, que viria a ser uma das mais influentes personalidades suíças no séc. XIX, industrial e político, pioneiro das estradas férreas, foi retratado por sua irmã diversas vezes. De suas aproximadamente 800 obras, 600 são aquarelas sendo que um quarto delas se encontra no arquivo gráfico da Biblioteca Central de Zurique. Entre 1840 e 1872 Stockar-Escher sempre participou das exposições do *Schweizerischen Kunstverein*, porém nunca vendeu uma tela, impossibilitada pelo seu *status* social. Richard e Minna Wagner moraram diversos anos em uma residência de propriedade de Stockar-Escher, que retratou a ambos em 1853. ZB, Zürich, URL: http://www.zb.uzh.ch/aktuell/galerie-aktuell/index.html.de. (15.04.2013).

243 FA HCR, D-HD, Zurique, 19.02.1846. "*Abends große Soirée bei Herrn Director Escher. Sangen Herr Kühnle, Fräulein Ott im Salzhaus. Spielten Herr Ott-Imhof und Schwester, Fräulein Jahn, Herr Schleich, Frau Stockar-Escher*". TA.

leitura), e da *Kunstgesellschaft* (associação em prol das artes) de Zurique. A grande quantidade de partituras (exclusivamente música vocal) que se encontra no espólio de Pestalozzi-Hofmeister, depositado no Arquivo Municipal de Zurique[244] (SdtAZH) espelha o seu amor pela música. Entre elas encontram-se *Lieder* especialmente compostos por diferentes membros da família para festividades familiares, principalmente aniversários, o que atesta uma intensa atividade musical em ambiente doméstico. Neste espólio também se encontram peças de música maçônica, provavelmente destinadas à Loja *Modestia cum Libertate*, da qual Pestalozzi-Hofmeister era membro[245]. Os serões musicais na casa chamada *Schönbühl*, pertencente aos Pestalozzi-Hofmeister, uma das mais imponentes moradas particulares da cidade[246], vêm relatados por Heinrich: "Evening small soirée at the Schönbühl. Present Mrs. Hirzel, Mr. & Mrs. Pestalozzi, Mr. & Mrs. Bourgeois, Mama, Emma and myself. Conversation and music"[247], e por Cécile: "Visitei Sra. Diretor Pestalozzi em Schönbühl que acaba de voltar de uma viagem à Itália. Fritz H. tocou comigo uma sonata de Mozart que despertou em mim velhas lembranças"[248].

O acima mencionado Fritz H., que aparece duas vezes em 1853 no diário de Cécile Däniker, tocando com ela piano a quatro mãos, era Rudolf Friedrich [Fritz] Hafner (1830-1913), pastor na cidade de Aeugst, que viria a se casar em 1856, com Charlotte Nägeli. Embora estas duas citações sejam curtas, não deixam de ter interesse, pois dão informação sobre o repertório praticado. Na primeira, como vimos acima, toucou-se uma sonata de Mozart[249]. Na segunda ocasião tocou-se uma ópera: "Toquei

---

244 Cota VII. 390. A lista do material depositado no espólio pode ser consultada on-line: <http://amsquery .stadt-zuerich.ch/Dateien /0/D3677.pdf>.

245 Casou-se em primeiras bodas, em 1821, com Sara Hirzel (1798-1843) e em segundas bodas em 1847, com Henriette Hofmeister (1812-1889). Pestalozzi-Keyser Hans, *Geschichte der Familie Pestalozzi*, livro eletrônico on-line: <http:// www.pestalozzi.net/history/familienbuch/>, pp. 180 e ss.

246 Existente até os dias de hoje, próxima à estação de trens *Stadelhofen* na *Kreuzbühlstrasse* 36.

247 FA HCR, D-HD, Zurique, 12.12.1856.

248 FA HCR, D-CD, Zurique, 12.12.1853. "*Ich besuchte Frau Director Pestalozzi im Schönbühl, eben von einer Reise in Italien zurück. Fritz H. spielte mit mir eine Sonate von Mozart, bei der mir alte Erinnerungen auftauchten*". TA. Quais lembranças esta sonata de Mozart despertou em Cécile, não podemos saber, talvez se trate de saudades dos serões no Rio de Janeiro, onde Cécile tocava Mozart a quatro mãos com o pastor Louis Winkler. Winkler vem neste capítulo listado entre os músicos profissionais, por ter mudado de profissão, depois do retorno do Brasil, deixando a profissão de pastor e tendo passado a trabalhar como arranjador para piano e editor de seus arranjos; no capítulo relacionado ao Brasil ele se encontra na lista dos músicos amadores, porque ainda exercia a profissão de pastor.

249 As cinco sonatas de W. A. Mozart para piano a quatro mãos KV 19d (1765), KV 381 (1772), KV 358 (1774), KV 497 (1786) e KV 521 (1787), e o arranjo para quatro mãos da sonata KV 570

Euryanthe de Weber com Fritz H[afner]"[250].

Entre os músicos não profissionais, a pessoa citada com maior frequência foi Emil Zeiss, que aparece 14 vezes tocando trios com Heinrich e Cécile Däniker. Zeiss (1833-1910) foi um pastor evangélico e pintor alemão, que estudou teologia primeiramente em Marburg para, a partir de 1857, continuar seus estudos em Zurique. Era natural que uma pessoa que se interessasse por religião, música e pintura, uma vez em Zurique, viesse a travar contato com os Däniker. Na maioria das entradas de diário de Cécile não encontramos informações sobre o repertório de trios por eles executados. Estas entradas se limitam a informar: "Sr. Huber do Rio tomou chá conosco, tocamos trios com Sr. Zeiss"[251]. Numa única entrada em que comentou um serão musical na casa da família Cherbuliez, Zeiss apareceu tocando um trio com o professor de violino dos meninos Däniker, Jean Eschmann[252], de onde podemos concluir que provavelmente tocava violoncello[253], sendo que Jean Eschmann era violinista e a jovem senhora Cherbuliez dificilmente tocaria outro instrumento que não piano. Desta entrada de diário também encontramos a indicação de que, em certas casas da elite zuriquense deste meio de século, o repertório do classicismo vienense ainda era cultivado em ambiente doméstico.

A família do economista Antoine Élisée Cherbuliez[254] apareceu frequentemente nos diários, organizando serões musicais. Amigo de antiga data de Heinrich, Cherbuliez também tinha sido, na sua juventude (entre 1817 e 1825), professor particular em São Petersburgo, exatamente nos mesmos anos em que Däniker viveu naquela cidade, como

---

(1787), são algumas das primeira obras compostas para piano a quatro mãos de toda a história da música. Ver nota 12 do cap. 4.1.

250 FA HCR, D-CD, Zurique, 24.11.1853, "*Spielte Webers Euryanthe mit Fritz H*". TA. A ópera *Euryanthe* de Carl Maria von Weber, estreada em Viena, em 25 de outubro de 1823 (com Henriette Sontag no papel título, então com 17 anos de idade), veio e ser um dos maiores triunfos na vida do compositor e logo foi arranjada em diversas versões para uso doméstico: para um piano a quatro mãos, dois pianos a quatro mãos, dois pianos a oito mãos, e inclusive uma versão de Friedrich Kuhlau para flauta e piano, editada inicialmente em 1825, e posteriormente, revista e reeditada em 1870, por Louis Winkler, amigo da família Däniker, ex-pastor da igreja protestante do Rio de Janeiro, com indicação de dedilhado por ele sugerido.

251 FA HCR, D-CD, Zurique, 10.12.1856. "*Herr Huber von Rio trank den Thee mit uns, wir spielten Trios mit Herrn Zeiß*". TA.

252 FA HCR, D-CD, Zurique, 22.03.1857.

253 FA HCR, D-HD, Zurique, 14.03.1857.

254 Antoine Élisée Cherbuliez (1797-1869), economista suíço liberal pessimista, adepto fervoroso do utilitarismo de Bentham. HLS, vol. 3 p. 332. Foi avô do musicólogo suíço de mesmo nome Antoine Élisée Cherbuliez (1888-1964), presente na bibliografia deste trabalho, autor da primeira obra em língua alemã inteiramente dedicada à história da música na Espanha, Portugal e América Latina: Antoine Élisée Cherbuliez, *Musikgeschichte von Spanien, Portugal, Lateinamerika*, Zürich, Pan-Verlag, 1957.

professor. Em um destes serões musicais na casa dos Cherbuliez reencontramos o antigo pastor da Igreja Luterana do Rio de Janeiro, Louis Winkler, que estava de visita a Zurique[255].

Nestes serões musicais, também podiam ser apresentadas peças teatrais, comédias e *vaudevilles*, com participação dos jovens das famílias presentes, como foi o caso, em março de 1862, na casa dos Cherbuliez onde, depois de apresentada a peça teatral, Cécile tocou para acompanhar as danças[256]. Oito anos antes a opinião de Heinrich era ainda outra, as meninas eram demasiado jovens para participarem das representações de teatro[257].

Também a família do arquiteto Leonhard Zeugheer[258] foi citada com frequência em contexto de música doméstica, onde também se misturavam amadores da alta sociedade com músicos profissionais:

---

[255] FA HCR, D-CD, Zurique, 29.03.1856. "Grande soirée nos Cherbuliez, Sr. Winkler tocou". "*Große Soirée bei Cherbuliez, Hr. Winkler spielte*". TA. O casal Däniker-Haller também visitaria Louis Winkler na Alemanha em 1862: FA HCR, D-HD, Munique, 28.08.1862. "*Mr. Winkler went with us to the Pinakothek. We took Caffee at Mr. Winkler's home, and then went to the Hoftheater, where we saw Götz von Berlichingen, a fine piece of Goethe. I was much interested in it. It began at 6 o'clock, and finished at 10*". TA.

[256] FA HCR, D-HD, Zurique, 12.03.1862.

[257] FA HCR, C 410, Rio de Janeiro, 13.02.1854. "*Sehr wohl hast Du gethan nicht zu erlauben, daß Rosalie eine Parthie in der Comödie übernehme, in einem verliebten Stücke, in dem zwei Mädchen und fünf Knaben spielen. Nie würde ich zu so etwas Hand bieten; es ist nicht nöthig die Phantasie von Mädchen zu erhitzen, eher sollte alles entfernt werden, was in diesem Sinne wirken kann. Auch leidet die Sittsamkeit, die Bescheidenheit, dadurch, und artet in ein zu freies Wesen aus, das bei Mädchen in hohen Grade mißfällt*". TA. Apesar de Heinrich Däniker ter sido educado no espírito do iluminismo e se demonstrasse moderno em sua maneira liberal de pensar, isto não queria dizer, como era de se esperar naqueles anos, que sua imagem da posição da mulher na sociedade não fosse presa em uma mentalidade reacionária que, por seu lado, também era típica para pessoas de sua posição social. Esta mentalidade mostrava-se com maior clareza quando se tratava da educação das meninas. Foi o caso de quando a filha Emma demonstrou ter boa voz e talvez tenha tido a coragem de pensar poder vir a fazer uma carreira como cantora, quando o pai, então no Brasil, escreve a sua esposa nos seguintes termos: "Que Emma tenha uma boa voz me alegra. Sobre o uso desta voz eu penso como tu – cantora nunca". FA HCR, C 460, Rio de Janeiro, 15.10.1855. "*Daß Emma eine schöne Stimme hat, freut mich. Ueber deren Anwendung denke ich wie Du, - zur Sängerin nie*". TA. Aqui vemos que o amor do casal Däniker-Haller pela música tinha limites que vinham à tona quando se apresentava uma oportunidade de vir a fazer da música uma profissão. Lembremos aqui que o próprio futuro marido de Emma, Gustav Ott, ele também filho do *Geldadel* de Zurique, foi um dos principais pintores paisagistas de sua geração, mas nunca vendeu uma só tela durante sua vida, pois a pintura não podia ser vista como profissão para uma pessoa de seu *status* social.

[258] Leonhard Zeugheer (1812-1866), filho do professor de música Johannes Zeugheer e irmão do violinista e maestro Jakob Zeugheer – estabelecido na Inglaterra e igualmente amigo dos Däniker-Haller. Estudou arquitetura em Neuchâtel, Paris e Liverpool tendo vindo a ser um dos mais renomados arquitetos suíços de sua geração, construindo em estilo classicista tardio, neo-renascentista e neogótico. Entre suas diversas obras encontramos o Hospital Cantonal de Zurique, a igreja *Neumünster*, assim como a residência da família Wensendonck (atual Museu Rietberg) e a casa por eles mandada construir ao lado da sua, onde Richard Wagner se estabeleceu a partir de 1857, e que receberia a denominação de *Asyl* – asilo. HLS on-line: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/ D19958.php> (17.03.2014).

> Estivemos na casa de Sr. Zeugheer, em uma soirée musical, a qual foi seguida de um rico jantar. Estavam presentes Sr. e Sra. Heisterhagen, com o irmão dela Sr. Steinmetz, Sr. Alex Müller e sua irmã, Srs. Schleich, Kirchner de Winterthur, Falk, Gessner, etc. Algumas difíceis sonatas de Schubert foram tocadas em trio.[259]

Caspar Klauser (1794-?), funcionário do governo cantonal de Zurique, flautista amador, apareceu 8 vezes, entre 1852 e 1863 tocando em trios com Heinrich e com Cécile, ou tocando os já mencionados duetos de Eugène Walckiers para violino e flauta. Klauser foi membro da AMG entre 1818 e 1862[260], e devia ter especial amizade por Alexander Müller pois no dia do funeral deste, Heinrich Däniker anotou em seu diário o estado de espírito de Klauser: "Funeral of the musician "Alexander Müller". The musical Societies accompanied his coffin. Trompets at Church. Singing during the funeral service. Mr. Klauser sorrowful"[261]. O que nos leva a crer que este senhor Klauser seja parente do violinista amador de mesmo nome que já encontramos fazendo música em ambiente doméstico com os Däniker-Haller no Rio de Janeiro entre 1847 e 1857 é uma entrada no diário de Cécile Däniker onde ela, recém-chegada do Brasil, informava ter recebido uma encomenda de lá: "Ribeiro mandou-me os Jornais do Co[mércio] de julho. Sra. Klauser [mandou] flores e Sr. Klauser partituras. No serão tocamos algumas sonatas de Mozart"[262].

---

[259] FA HCR, D-CD, Zurique, 23.09.1852. "*Wir waren bei Herrn Zeugheer, an einer musikalischen Abendunterhaltung, auf welche ein kostbares Nachtessen folgte. Es waren gegenwärtig Herr u. Mme. Heisterhagen, nebst ihrem Bruder Steinmetz, Herr Alex Müller u. Schwester, Herren Schleich, Kirchner v. Winterthur, Falk, Gessner, etc. Einige schwere Sonaten von Schubert wurden im Trio aufgeführt*". TA. Sobre o compositor, pianista e organista Theodor Kirchner (1823-1903), que estava presente neste serão, Cécile tinha feito jocosa anotação alguns anos antes durante uma visita a Winterthur: "De noitinha passeamos até a igreja, onde o belo novo órgão foi tocado. O organista Kirchner toca muito bem, porém não se pode ver as estranhas caretas e movimentos que ele faz, os quais acompanham de maneira muito grotesca a sua expressão e seu sentimento ao tocar". "*Gegen Abend spazierten wir nach der Kirche, wo die schöne neue Orgel gespielt wurde. Der Organist Kirchner spielt sehr gut, doch darf man seinen sonderbaren Gesichtern und Bewegungen nicht zusehen, welche auf sehr groteske Art dem Ausdrucke seines Spiels, mithin seiner Empfindung folgen*". FA HCR, D-CD, Winterthur, 05.06.1845. TA.

[260] AMG Archiv IIIB 3. As qualidades de Klauser como flautista vêm elogiadas no jornal *Allgemeine Musikalische Zeitung*, editado em Leipzig, n°. 34 de 21 de agosto de 1822, onde toda a temporada de concertos da AMG daquele ano é comentada, o que não deixa de ser surpreendente para um músico amador.

[261] FA HCR, D-HD, Zurique, 31.01.1863.

[262] FA HCR, D-CD, Zurique, 27.09.1852. "*Ribeiro schickte mir die Jornaes de Co. vom Juli. Frau Klauser Blumen, und Herr Kl. Noten. Abends spielten wir einige Mozart'sche Sonaten*". TA. A firma comercial *Klauser, Ribeiro & C.* que vinha mencionada no Almanaque Laemmert até 1852, como domiciliada na Rua dos Pescadores 23, a partir de 1853, vinha mencionada com o mesmo nome, mas com o adendo entre parênteses *p. p. Joh. Voigt*. Em 1853, efetivamente encontramos tanto Klauser como Ribeiro em Zurique e John Voigt teria sido a pessoa responsável pelo negócio no Rio de Janeiro. A empresa comercial de Klauser & Ribeiro, assim como a de Heinrich Däniker, importava para o Brasil, além de outros produtos, também pianos.

Os Ziegler, originários de Winterthur, eram uma família acentuadamente musical e que tiveram bastante contato com os Däniker. O primeiro encontro de Heinrich Däniker com os membros da família Ziegler, narrado no cap. 3, já foi cheio de experiências musicais e Däniker não escondia sua admiração pela musicalidade desta família. Em 1853, Heinrich ouviu em Winterthur um concerto onde dois membros da família participaram: "I started at 2 o'clock for Winterthur. Mr. Theodor Ziegler was my companion in the Coupé. He plays the Violin. Evening at the concert. I became acquainted with old Mr. Ziegler, 78 years of age, he played the Contre-Bass"[263]. O deão da família, Jakob Ziegler-Pellis (1775-1863), tinha talento para quase tudo, foi professor de física, político, industrial (tecidos, telhas, tintas, pólvora), inventor e músico amador. Em 1799, foi diretor e de 1825 a 1863, foi presidente do *Musikkollegium*, de Winterthur, uma das mais antigas agremiações musicais da Suíça, fundada em 1629[264]. Ziegler foi responsável pela instalação de um órgão na Igreja Municipal de Winterthur em 1809, e quem o financiou de seu próprio bolso, sendo este o primeiro órgão a funcionar em uma igreja protestante da Suíça alemã, depois da Reforma Protestante no séc XVI[265]. Jakob Ziegler era conhecido por ser um exímio contrabaixista[266] e por ter uma bela e bem treinada voz de baixo[267]. O salão musical da família Ziegler funcionava normalmente nas sextas-feiras e Heinrich Däniker esteve presente diversas vezes, como em fevereiro de 1853: "Evening, spent at Mr. Ziegler's family. At the piano two Ladies played and two Ladies sang"[268].

A família de Hans Conrad Ott-Imhof (1796-1859) era muito ligada aos Däniker-Haller. Os dois homens, praticamente de mesma idade, se conheciam de longa data, sendo ambos membros da AMG desde suas juventudes. Ott-Imhof era um exímio clarinetista que mereceu inclusive aplausos no *Allgemeine Musikalische Zeitung* de

263 FA HCR, D-HD, Winterthur, 09.02.1853.
264 O *Musikkollegium* de Winterthur existe até os dias de hoje.
265 Tratava-se de um órgão construído por Karl Joseph Riepp (1710-1775) para a igreja do monastério cisterciense de Salem, no Lago de Constância, que havia sido desmontado depois da desativação do monastério nos primeiros anos do séc. XIX.
266 Jakob Ziegler não deve ser confundido com outro contrabaixista de mesmo sobrenome, Leonhard Ziegler (1782-1825), sendo este, membro da AMG desde sua fundação (já era membro de uma das sociedades predecessoras a partir de 1803), tendo sido o bibliotecário da sociedade responsável pelo primeiro catálogo de suas partituras.
267 www.winterthur-glossar.ch, visitado 02.04.2013.
268 FA HCR, D-HD, Winterthur, 11.02.1853. O final da vida de Jakob Ziegler foi abalado por um evento trágico. Uma de suas empregadas morreu na cozinha de sua residência quando Ziegler fazia experiências com pólvora. Ziegler foi condenado por homicídio involuntário, mas morreu pouco antes de cumprir a pena na prisão.

Leipzig[269] e de Richard Wagner em *Mein Leben*[270]. Fehr enumerou 60 concertos da AMG, entre 1817 e 1849, onde Ott-Imhof atuou como solista e, além disso, ressaltou que "é raro que um diletante alcance a classe de verdadeiro artista profissional, Sr. Ott alcançou-a"[271]. Na temporada de concertos de 1849, Ott-Imhof tocou uma fantasia para clarinete composta por Alexander Müller sobre temas da ópera *Tannhäuser* de R. Wagner. Ott-Imhof foi *questor* das finanças e vice-*Capellmeister* da AMG, tendo chegado a assumir o cargo de *Capellmeister* quando não havia um maestro profissional contratado; também foi membro da comissão organizadora da Sociedade. Festas da mais alta sociedade zuriquense foram anotadas nos diários do casal Däniker-Haller com a participação ativa de Ott-Imhof[272], mas também os serões musicais na casa desta família foram registrados, como em março de 1859, quando, mais uma vez, aconteceu um evento onde músicos profissionais e amadores se revezavam ou atuavam juntos. As meninas Emma e Mathilde Däniker se produziram cantando: "Evening. Party at Miss Ott. Emma & Mathilde sang. The two cousins Eschmann, Mr. Schleich and Miss Cécile Meyer played. Supper. Col' Usteri and Ott-Imhof were there"[273].

Para festejar o noivado de Emma Däniker e Gustav Ott[274], Ott-Imhof, o tio do noivo, deu uma festa para as duas famílias no local mais nobre da cidade para este tipo de evento social naqueles anos:

> Evening at the Hotel Baur. Mr. Ott-Imhof gave a party to the families Ott and Daeniker. Mr. Ott played the Clarinett accompanied by Miss Cécile Meyer. Miss Ott and Miss Meyer played à quatre mains, Emma and Mathilde sang, Mr. Eschmann, Heisterhagen,

---

269 Jornal *Allgemeine Musikalische Zeitung*, editado em Leipzig, n°. 34 de 21 de agosto de 1822. Nesta edição ficamos sabendo que Ott-Imhof tocou naquela temporada três vezes como solista: no segundo concerto, Variações de L. Kreuzer [?], no quinto concerto com variações para clarinete de Giovanni Battista Gambaro (1785-1828), e na sexta apresentação um concerto para clarinete de autor não nominado "*ungemein zart vorgetragen*" (tocado com extraordinária delicadeza).

270 Richard Wagner, *Mein* Leben, , München, Paul Liste Verlag, Lizenzausgabe für die *Neue Schweizer Bibliothek,* Martin Gregor Delling (ed.), 2 vols., 1969, vol. 2, p. 471.

271 Max Fehr, *Hans Conrad Ott-Usteri und seine Aufzeichnungen über das Zürcherische Musikleben 1834-1866*, 115. Neujahrsblatt der AMG, Zürich, Art. Institut Orell Füßli, 1927, p. 29. "*Es ist selten, daß es einem Dilettanten gelingt, sich zum Range des wahren Künstlers von Beruf emporzuschwingen, Herr Ott hat diese Stufe erreicht*". TA. Fehr faz, em 1927, seguir a esta citação a data de 1860, de onde podemos imaginar que se trate de parte da oração fúnebre depois da morte de Ott-Imhof ocorrida em 1859.

272 FA HCR, D-HD, Zurique, 19.02.1846.

273 FA HCR, D-HD, Zurique, 17.03.1859.

274 Os pais de Gustav eram Caspar (1801-1880) e Caroline (1803-1892) Ott-Trümpler. Caspar era proprietário da fábrica de sedas Ott-Muralt e diretor do banco *Meisenbank* de Zurique, viviam em um casarão chamado *Rosenbühl*, para eles construído em 1837 pelo arquiteto Leonhard Zeugheer, que se encontra até os dias de hoje na Rua *Kreuzbühlstrasse* n°. 26.

Schleich and ... played two Quartetts of Mozart and Beethoven[275].

A alegria das duas famílias seria de pouca duração, pois no mesmo ano ocorreria a morte de Hans Conrad Ott-Imhof. Cécile anotou sete meses depois do noivado: "Observamos desde a *hohen Promenade* o enterro do profundamente lamentado Sr. Ott-Imhof, e ouvimos os lindos cantos do coro masculino"[276].

Como se vê até aqui, é bastante difícil separar os músicos profissionais dos amadores na descrição dos eventos de música em ambiente doméstico na casa da família Däniker-Haller e nas de seus amigos. Quando os amadores tocavam e cantavam, podiam ser acompanhados pelos profissionais ou as atuações se revezavam. Entre as 45 pessoas[277] citadas nas entradas de diários e cartas do casal participando de uma maneira ou de outra de suas sessões musicais, 21 eram músicos profissionais:

Tabela n°. 5

Nome	Instrumento	Anos
Baumann	cantora	1854-1858
Corrodi, Amalia Louise	cantora, professora de canto	1852-1854
Eschmann, Henriette	pianista, aluna de A. Müller	1857-1861
Eschmann, Jean	violinista e violista	1860-1862
Eschmann, Johann Carl	pianista	1859-1861
Gall, Nikolaus	violinista, contrabaixista	1856
Heim, Emilie	cantora, esposa de I. Heim	1857-1858
Heim, Ignaz	maestro, professor de canto	1857-1861
Heisterhagen, Henriette	pianista, esposa de W. Heisterhagen	1859

[275] FA HCR, D-HD, Zurique, 26.03.1859. Ao fazer esta anotação em seu diário, Heinrich Däniker não se lembrava, ou não sabia, o nome da pessoa que tocou viola no quarteto, deixando o espaço vazio para eventualmente ser preenchido posteriormente. Sendo Eschmann e Heisterhagen ambos violinistas e Schleiden violoncelista, falta de fato, o nome do violista. Acreditamos que o violista teria sido Adam Bauer (1821-1878), pois além de ser Bauer violista da AMG desde 1841, tocava em quarteto com os outros acima citados, e viria a ser professor de violino do menino Henry Däniker, a partir do ano seguinte. Quando Cécile Däniker escolheu este professor para o menino, Heinrich se encontrava no Brasil e de lá ele respondeu: "Eu não me lembro de Sr. Bauer, não sei se o conheço ou não", FA HCR, C 535, Rio de Janeiro, 25.09.1860, "*Ich erinnere mich Herrn Bauer's nicht, weiß nicht, ob ich ihn kenne oder nicht*". TA.

[276] FA HCR, D-CD, Zurique, 16.10.1859. "*Wir sahen von der hohen Promenade das Begräbniß des tief betrauerten Hrn. Ott-Imhof, und hörten die schönen Männerchöre*". TA. Cécile anotou ter estado no parque Promenade, distante do cemitério cerca de 50m, porque naqueles anos as mulheres não participavam de cerimônias fúnebres. No mesmo pequeno cemitério particular no centro da cidade de Zurique onde Ott-Imhof foi sepultado seriam mais tarde sepultados igualmente Cécile e Heinrich Däniker, e por se tratar de um cemitério particular as tumbas se encontram preservadas até o dia de hoje.

[277] Esta cifra deve ser levada em conta com muita cautela, pois na realidade, o número de pessoas que fizeram música com a família Däniker-Haller deve ser sensivelmente mais alto: por um lado nem todos os exercícios de música em ambiente doméstico foram anotados nos diários, por outro, muitas anotações fazem saber que houve música, mas não dizem quem eram as pessoas presentes. Ainda há o caso em que Cécile anotou algumas das pessoas presentes, mas não todas, e Heinrich anotou outros nomes, o que deixa claro que nunca podemos ter certeza da totalidade dos convidados.

Heisterhagen, Wilhelm	violinista	1852-1861
Huber, Ferdinand	compositor	1858
Hünerwadel, Fanny	cantora, pianista	1852-1854
Kirchner, Theodor F.	pianista, organista em Winterthur	1845-1862
Knopp, Auguste	cantora (cega)	1853
Methfessel-Haller, Adolf	violoncelista, maestro em Berna	1853-1862
Methfessel-Haller, Lina	pianista, irmã de Cécile Däniker	1853-1862
Methfessel, Ernst	oboista, maestro, compositor	1853-1862
Müller, Alexander	maestro, pianista	1852-1863
Schleich, Adam	violista	1852-1859
Steinmetz, Georg	pianista, irmão de H. Heisterhagen	1852
Winkler, Louis	pianista, arranjador	1856-1862

Wilhelm Heisterhagen[278], Adam Schleich[279], Adam Bauer[280] e Heinrich Honegger[281] eram membros do quarteto de cordas profissional *Zürcher Streichquartett* – Quarteto de Cordas de Zurique –, que também se apresentava com os nomes *Heisterhagen Quartett* ou *Heisterhagen-Schleich Quartett*.

O violinista e contrabaixista Nikolaus Gall, músico da capela da corte do principado de Fürstenberg, em Donaueschingen, que tinha sido maestro da AMG por um curto período entre 1820 e 1821, encontrava-se em 1856, em uma viagem de concertos em Zurique, e foi convidado pela família Däniker-Haller para um serão em sua residência. Heinrich anota: "Evening. Mr. Gall, violinist with us. He played a piece of music with Mama. Emma sang. Mr. Gall promised to introduce Kalliwoda in March or April"[282]. Cécile também anotou o encontro: "O adorável velho violinista Gall passou o serão conosco, fizemos algo de música, também iluminamos a árvore [de Natal] uma

[278] Wilhelm Heisterhagen (1812-1899), originário de Deckbergen em Hessen, era casado com Therese Steinmetz, nascida em Fulda em 1819. Almanaque *Verzeichniß der Stadtbürger von Zürich auf das Jahr 1855*, ZB ZH, LS 94 FBE 600. Heisterhagen era violinista, aluno de Spohr, a partir de 1835, apareceu tocando na orquestra do teatro de Berna, a partir de 1852, violino concertino em Winterthur e a partir de 1850, violino concertino na orquestra da AMG. Casado em segundas bodas com a pianista Henriette Heisterhagen. C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, p. 29.

[279] Segundo o Almanaque *Verzeichniß der Stadtbürger von Zürich auf das Jahr 1855*, ZB ZH, LS 94 FBE 600, Schleich era "professor de música", casado com Emilie Hofmann, nascida em 1814, em Islikon na Turgóvia. Adam Schleich (1814-1840), violoncelista originário de Munique na Baviera, estabeleceu-se em Zurique a partir de 1850 onde trabalhou como professor de música e violoncelista na orquestra da AMG, Schleich tinha dois irmãos músicos que vieram com ele para Zurique, Carl (*1821) e Eduard (*1828). C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, p. 55.

[280] Adam Bauer (1821-1878), violista originário de Erbendorf na Baviera. Nos anos 40, 50 e 60 do séc. XIX tocou viola na orquestra da AMG, e esporadicamente também violino e clarinete. Também trabalhava como copista para aquela Sociedade. Era casado com Anna Elisabeth Hochstrasser de Herrliberg e em 1860 naturalizou-se em Zurique. C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, p. 9.

[281] Heinrich Honegger (1823-?), natural de Dürnten, cantão de Zurique, trabalhava nos anos 50 como violinista da AMG, assim como seu irmão Jakob (*1824). C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, p. 30.

[282] FA HCR, D-HD, Zurique, 26.12.1856.

segunda vez"[283]. Johann Wenzel Kalliwoda[284] era um compositor muito respeitado naqueles anos, em 1841, já tinha sido eleito membro honorário da AMG, e naquele momento tentava-se organizar para que Kalliwoda voltasse a se apresentar em Zurique. Heinrich Däniker, como membro da AMG que viajava muito e tinha muitos contatos, se fazia útil para estes trabalhos de organização, mas se o desejado encontro com Kalliwoda chegou a acontecer, não sabemos.

Em um serão musical na casa da já citada família Bodmer-Stockar, Cécile anotou a presença de duas cantoras profissionais: "A cantora cega Auguste Knopp[285], Srta. Hünerwadel e Sra. Stockar-Escher fizeram música"[286].

A pianista e cantora Fanny Hünerwadel chegou a se relacionar intimamente com os Däniker. O primeiro contato parece ter sido quando Heinrich participou ativamente como violinista na execução do oratório *Messias* de Händel, onde Hünerwadel cantou a parte solística de soprano: "Evening. Repetition at the Musicsaal. Händel's Messias. I accompanied Miss Hünerwadel home"[287]. Cécile anotou em seu diário uma visita de Hünerwadel em sua casa: "Tive visita de Srta. Hünerwadel, que está de partida para sua viagem à Itália"[288], assim como o serão musical, já acima citado, na casa da família Bodmer-Stockar, onde a cantora participou juntamente com Auguste Knopp, para somente quatro meses mais tarde lamentar a morte da jovem cantora: "Dia 27 de abril

---

283 FA HCR, D-CD, Zurique, 26.12.1856. "*Der liebenswürdige alte Violinist, Gall, brachte den Abend bei uns zu, machten etwas Musik, illuminierten auch den Baum ein zweites Mal*". TA.

284 Johann Wenzel Kallivoda, também *Jan Křtitel Václav Kalivoda* (1801-1866), violinista e compositor, foi mestre de capela do Principado de Fürstenberg, em Donaueschingen, de 1822 a 1866. MGG, vol. 7, p. 454. O arquivo da AMG possui deste compositor 5 sinfonias, 10 aberturas, 1 concertante, 4 valsas e 8 duetos para violinos.

285 Agathe Auguste Knopp (1822-1877), nascida em Berlim, cantou pela primeira vez em público com a idade de 14 anos, quando chamou a atenção de Spontini e este lhe possibilitou uma bolsa de estudos e acolheu a jovem cantora em sua própria casa. Depois de um curto contrato no teatro real de Berlim, seguiu em 1840, para Stettin onde obteve enorme sucesso. Cantou sucessivamente em Frankfurt, Hamburg, Berlim (onde cantou o papel de Agathe, na execução que festejava o jubileu de 25 anos de composição da ópera *Freischütz*), Stuttgart, Colônia, Riga, Praga (onde se casou em segundas núpcias com o ator Karl Knopp) e outras cidades. Knopp era conhecida por interpretar igualmente bem papéis dos repertórios alemão, italiano e francês e por brilhar principalmente nos papéis cômicos. ADB, vol 16, p. 325. A *Allgemeine Deutsche Biographie* não menciona nada sobre a cegueira de Auguste Knopp e sobre em que época da vida ela teria perdido a visão.

286 FA HCR, D-CD, Zurique, 20.01.1853. "*Soirée bei Hrn. Bodmer-Stockar, sehr zahlreich, die blinde Sängerin Auguste Knopp, Fräulein Hünerwadel und Fr. Stockar-Escher musizirten*". TA.

287 FA HCR, D-HD, Zurique, 11.12.1852. No final dos ensaios, os senhores se repartiam para acompanhar as senhoras até suas respectivas casas, nenhuma senhora podia voltar desacompanhada. O mesmo acontecia na saída dos concertos e do teatro, onde as senhoras podiam ir – mas não voltar – desacompanhadas. Este costume vem anotado com bastante frequência nos diários de Heinrich e Cécile Däniker, sempre especificando quem acompanhou quem.

288 FA HCR, D-CD, Zurique, 15.07.1853. "*Hatte Besuch von Frl. Hünerwadel, die nun ihrer Reise nach Italien antritt*". TA.

morreu a Srta. F[anny] Hünerwadel, em Roma, de febre nervosa. O seu tio tinha lhe possibilitado a estadia nas capitais da Itália para aprimorar seus talentos, musicais e outros"[289].

Em 1858, voltou a aparecer na vida de Cécile uma pessoa que ela não tinha encontrado desde sua infância em Berna: Ferdinand Fürchtegott Huber (1791-1863). A este reencontro (relatado no cap. 3) seguiram-se algumas sessões de música em ambiente doméstico com a presença do importante compositor suíço: "Meu velho amigo F[erdinand] Huber nos visitou, comeu conosco, nós cantamos algumas de suas canções, com o que ele pareceu ficar encantado"[290]. E na semana seguinte: "Sr. Huber veio no serão, cantou-se muito e ficamos juntos até as 11h"[291].

Sobre a família Methfessel já nos ocupamos no cap. 3, com informações biográficas e relatando seus êxitos nas Festas Nacionais de Canto, e a atuação dos dois irmãos Ernst e Adolf nos concertos regidos por R. Wagner em Zurique. Resta-nos agora falar sobre a prática da música em ambiente doméstico. Na maioria das vezes é difícil – ou impossível – reconhecer a quem se estão referindo quando Heinrich ou Cécile escrevem "Sr. Methfessel". A formalidade do tratamento dos cunhados que nunca se davam de "tu", e nunca se chamavam pelo prenome, também dificulta a tarefa, como no caso da entrada do diário de Heinrich Däniker acima citada. Já em outros casos, Heinrich parecia prever o engano possível, quando anotava: "Mr. A. Methfessel arrived again from Winterthur. He arranged my Violins"[292], deixando claro com o prenome abreviado que embora Methfessel estivesse vindo de Winterthur, não se tratava de Ernst, oboísta e maestro que lá residia, mas sim, de Adolf, violoncelista de Berna, que teria ido visitar seu irmão em Winterthur, e de lá retornando, estaria de passagem por Zurique. Alguns anos mais tarde Heinrich anotou a seguinte sessão de música em ambiente doméstico: "After dinner I played Duetts of Spohr with Mr. Methfessel"[293]. Já a irmã de Cécile Däniker, Lina Methfessel-Haller, casada com Adolf Methfessel,

---

289 FA HCR, D-CD, Zurique, 08.05.1854. "*Am 27. April starb Fn. Fanny Hünerwadel in Rom, am Nervenfieber. Ihr Onkel hatte ihr einen Aufenthalt in den Hauptstädten Italiens verschafft, damit sie ihre musikalischen und andern Talente ausbilde*". TA.

290 FA HCR, D-CD, Zurique, 22.07.1858. "*Mein alter Freund F. Huber besuchte uns, aß mit uns, wir sangen einige seiner Lieder, über die er entzückt schien*". TA.

291 FA HCR, D-CD, Zurique, 29.07.1858. "*Hr. Huber kam am Abend, es wurde viel gesungen, u. man blieb bis eilf Uhr beisammen*". TA. Da entrada do diário de Heinrich Däniker deste dia, sabemos que também Adolf Methfessel estava presente neste serão musical. FA HCR, D-HD, Zurique, 29.07.1858. "*Evening - Mr. Methfessel, Mr. Huber and my family made music*".

292 FA HCR, D-HD, Zurique, 25.07.1858.

293 FA HCR, D-HD, Zurique, 28.01.1862.

deveria ser uma pianista realmente de talento, pois em uma carta, a filha mais velha do casal Däniker-Haller, Cécile, anotou que: "Ontem recebi uma carta da querida Lina Methfessel, na qual ela diz que está tendo aulas com o Sr. Adler[294], um pianista muito bom, e que ela pratica 4 a 6 horas por dia. Assim é possível ficar habilidoso!!!"[295]. De Lina Methfessel sabemos também que chegou a tocar em concertos públicos em Berna; um destes concertos, onde Lina acompanhou ao piano o marido que tocava violoncelo, vem mencionado por Cécile Däniker que acrescentou que o concerto teria tido muito sucesso[296]. Não existe nem uma única anotação nos documentos da família Däniker sobre as duas irmãs, Cécile e Lina, tocando juntas, o que nos remete à reflexão de que este tipo de atividade era tão corriqueira e comum que não merecia ser anotada. É praticamente impossível imaginar que as duas irmãs que se davam muito bem e tocavam bem o piano, também, nunca tocassem juntas.

4.2.2 Os repertórios

Os estudos de William Weber[297] sobre o desenvolvimento dos repertórios nas cidades europeias entre 1808 e 1870, baseados no conceito de divisão de classes sociais de Pierre Bourdieu, concentram-se especificamente nos repertórios de concertos, sem considerar a esfera privada. Weber conclui que o programa de concertos públicos naquele período resultava de um compromisso entre gostos musicais bastante diferentes de indivíduos que podiam ir desde a mais alta nobreza até trabalhadores manuais, passando pela burguesia e pela alta burguesia letrada. Mesmo assim, estes estudos não deixam de ser úteis para nossas reflexões, pois se pode pensar que o que o público gostava de ouvir nos concertos, pelo menos em partes, seria o que eles quereriam levar para dentro de casa como repertório de exercícios de música em ambiente doméstico. Isto era o que acontecia com as reduções para piano a quatro mãos de sinfonias, por exemplo. Mas, analisando a prática musical da família Däniker-Haller, e comparando-a com os catálogos de venda de música composta para o ambiente privado, veremos que a

[294] Vincent Adler (1826-1871), compositor e pianista húngaro, ensinou no conservatório de Genebra a partir de 1864. Adler compôs estudos para piano e peças de salão virtuosas com colorido húngaro. OeBL, vol. 1, p. 8.
[295] FA HCR, C 369, Zurique, 28.03.1852. "*Gestern bekam ich einen Brief von der lieben Lina Methfeßel, in dem sie sagt, sie nehme einige Zeit bei Herrn Adler, einem sehr geschickten Klavierspieler, Stunden, und übe sich täglich 4 – 6 Stunden. Da kann man wohl geschickt werden!!!*". TA.
[296] FA HCR, D-CD, Berna, 15.04.1857.
[297] W. Weber, Die Entwicklung des klassischen Repertoires..., pp. 101 e ss.

realidade era outra.

Assim como os gostos do público podiam diferir sensivelmente, este fenômeno se intensificava dentro de casa, pois cada família executava seu repertório preferido nos ambientes íntimos, tendo que levar em conta os gostos de outros somente em salões musicais com convidados. Ou seja, cada um praticava, dentro de casa, a sua música predileta e, o que é mais importante, a música que era compatível com suas capacidades técnicas ao cantar e tocar um instrumento. Weber reconheceu que as profissões liberais e funcionários públicos se aliaram às elites financeiras, influenciando os repertórios de concertos na direção de um repertório "clássico"[298]. Este fenômeno se intensificou depois das revoluções que abalaram diversos países europeus em 1848-49, quando, exatamente nos anos 50 do séc. XIX, sobre os quais estamos tratando neste capítulo, uma nova autoridade intelectual de gostos se estabeleceu. A partir de 1850, o repertório clássico, majoritariamente de compositores mortos, foi aumentando em porcentagem nos concertos públicos, indo de 40 por cento das peças executadas na *Gewandhaus* nos anos 1840, por exemplo, até 80 por cento nos concertos da Filarmônica de Viena nos anos 1860[299].

Uma análise dos nomes dos compositores (e as datas de suas mortes) citados nominalmente nos documentos da família Däniker-Haller, no período posterior ao retorno da família à Suíça (1852), oferece efetivamente campo para que se imagine que os compositores executados em ambiente particular eram compositores pertencentes à esfera cultural alemã, já mortos e consagrados, por público e crítica e colocados acima de gostos, preferências e idiossincrasias pessoais, considerados gênios: G. F. Händel (1759), W. A. Mozart (1791), C. M. von Weber (1826), L. van Beethoven (1827), F. Schubert (1828), F. Mendelssohn (1847).

Esta lista de nomes célebres, que coincide com os nomes dos compositores mais tocados em concertos públicos, não deve, porém ocorrer em conclusões errôneas: que estes seriam os compositores mais importantes e executados com maior frequência dentro da esfera privada; estes eram mais que isto, os compositores que mereciam ser mencionados, nomes através dos quais membros da elite pensante, à qual os Däniker-Haller, sem dúvida, pretendiam fazer parte, se diferenciavam e se distanciavam de

[298] Ibidem. Magaldi também reconheceu que nas últimas décadas do séc. XIX, no Brasil, o repertório de concertos públicos também tendia cada vez mais ao repertório clássico e instrumental. Cristina Magaldi, *Concert life in Rio de Janeiro...,* pp. 105 e ss.
[299] W. Weber, *Die Entwicklung des klassischen Repertoires...*, p. 110.

outras camadas mais baixas da burguesia. O mercado musical europeu era estruturado de maneira que formas de expressão musical mais complexas eram reservadas a uma camada muito pequena de privilegiados[300]. Analogicamente às camadas sociais da população, resultava também uma estruturação de repertórios em camadas que, com o desenrolar do séc. XIX, cada vez mais se repartiam em peças segundo as dificuldades técnicas para sua execução. Quando Cécile Däniker anotou em seu diário que, em um serão musical na casa do arquiteto Leonhard Zeugheer, foram tocadas "difíceis" sonatas de Schubert em trio[301], fica claro que a brecha que já existia entre música composta para o uso doméstico e música composta para músicos profissionais e para uma camada muito pequena de músicos amadores, especialmente bem treinados, começava a se transformar em um verdadeiro abismo. Os próprios compositores – como Beethoven, Schubert e outros mestres – sabiam disso, e compunham paralelamente às suas "difíceis" obras de música absoluta, também música de execução mais acessível para venda em larga escala.

Por outro lado, encontramos com os compositores Hummel e Spohr, igualmente citados nominalmente pela família Däniker, representantes de uma classe de compositores que gozaram de grande celebridade durante suas vidas, compuseram obras de indiscutível valor artístico, mas mesmo assim, são executados hoje em concertos somente muito esporadicamente. As obras pianísticas de Hummel davam margem a demonstrações de virtuosismo, quase-virtuosismo, ou pseudo-virtuosismo, que eram muito bem-vindas em salões musicais de meados do século, e não é sem orgulho que a mãe Cécile anotava a peça de uma certa bravura pianística executada por sua filha em uma *soirée* da alta sociedade zuriquense: "Sra. Wolfensberger deu uma bela soirée, onde os jovens dançaram, Rosalie tocou 'La bella Capricciosa' de Hummel"[302]. A *Polonaise pour le piano-forte La Bella Capricciosa*, op. 55, composta entre 1811 e 1815, é uma típica peça de caráter – *Genrestück* – baseada em uma ideia musical simples e algumas variações mais ou menos virtuosas e uma parte central contrastante, que na execução da menina Rosalie deve ter tido boa aceitação, pois a mãe não anota

[300] François de Capitani, *Musik in Bern – Musik, Musiker, Musikerinnen und Publikum in der Stadt Bern vom Mittelalter bis heute*, Berna, Historischer Verein des Kantons Bern, 1993, p. 125.
[301] FA HCR, D-CD, Zurique, 23.09.1852.
[302] FA HCR, D-Cd, Zurique, 23.12.1853. "*Madame Wolfensberger gab eine hübsche Soirée, wo die jungen Leute tanzten, Rosalie spielte die bella Capricciosa von Hummel*". TA.

nada em contrário, como seria de se esperar se fosse o caso[303].

Os duetos de Spohr citados por Heinrich Däniker nos confrontam com um duplo enigma[304]. A primeira questão é qual dos diversos parentes de nome Methfessel se tratava, pois agora, no ano de 1862, já podemos incluir os sobrinhos Gustav, Adolf e Fritz, ao lado do cunhado Adolf e seu irmão Ernst, como possíveis participantes dos exercícios musicais domésticos. A segunda questão seria de quais duetos se trata, mas como Spohr não compôs duetos para violino e violoncelo ou violino e oboé, que eram os instrumentos dos dois últimos, e sim duetos para dois violinos ou violino e viola[305], é provável que se tratasse do jovem Gustav que tocava violino, então com 23 anos de idade, filho de Adolf e Lina Methfessel-Haller, que fazia sua aprendizagem de luteria na Alemanha, e que estaria passando alguns dias na casa dos tios Däniker-Haller em Zurique.

O único compositor citado, cujo nome hoje definitivamente não pertence ao cânone dos grandes compositores da história da música, é Eugène Walckiers, com seus duetos para flauta e violino que Heinrich Däniker vinha tocando com diversos amigos flautistas desde os primeiros anos de sua estadia no Brasil. Walckiers compunha música especificamente para o ambiente doméstico e chegou a ser bastante conhecido na primeira metade do séc. XIX, mas como sua música não se adapta a concertos, e com a decadência da prática da *Hausmusik*, o nome de Walckiers praticamente desapareceu da cena musical. Este compositor aparece aqui como representante do que realmente era a *Hausmusik* em meados do séc. XIX, tanto na Europa como no Brasil, com os compositores conhecidos e apreciados na primeira metade do séc. XIX, amplamente listados na tabela de composições para uso doméstico, oferecidas a venda nas cidades do Rio de Janeiro e Zurique, que se encontra nos anexos deste trabalho[306], compositores hoje quase todos esquecidos.

A família Däniker faz parte da finíssima camada da burguesia letrada que, em

---

303 O estudo da documentação deixada pela família Däniker-Haller deixa claro que em uma família suíça protestante do séc. XIX não se faziam grandes elogios quando uma criança se dava bem em atuações artísticas ou tinha boas notas na escola, mas sim, considerava-se que ela não teria feito mais do que sua obrigação; por outro lado, quando a atuação não tinha o efeito desejado, a crítica era imediatamente anotada, muitas vezes em termos bastante ácidos. Como exemplo, ver carta 494, onde Heinrich Däniker afirma se envergonhar da caligrafia da filha mais velha, Cécile.

304 FA HCR, D-HD, Zurique, 28.01.1862.

305 Um duo para violino e viola op. 13 (1808) e 14 duos para dois violinos op. 3 (1802-03), op. 9 (1808), op. 39 (1816), op. 67 (1825), op. 148 (1855), op. 150 (1855), op. 153 (1855).

306 Anexo n°. 064.

seus exercícios de música em ambiente doméstico, tinha acesso a repertórios que cada vez mais se restringiam ao uso de virtuosos profissionais em esfera pública, principalmente no caso de Heinrich, cujas capacidades violinísticas parecem de fato ter margeado o profissionalismo. Quando trios de Beethoven eram executados na casa do economista Antoine-Élisée Cherbuliez[307], por um violinista profissional junto com um violoncelista e uma pianista amadores, encontramos aqui mais uma variante de como estes burgueses letrados arranjavam-se para ter acesso a repertórios mais exigentes tecnicamente: convidando – ou pagando – músicos profissionais para exercícios de música doméstica.

Sinfonias arranjadas para piano a quatro mãos compunham importante parte do repertório destinado ao uso doméstico, sendo que estas podiam aparecer em sessões muito íntimas como quando Cécile recebia a visita de sua filha Rosalie, agora casada: "Rosalie veio com o bebê e a ama. Nós tocamos juntas uma sinfonia de Haydn"[308], ou quando Cécile tocava com uma amiga na presença de outras amigas: "Toquei com Sra. Stockar uma sinfonia de Beethoven"[309].

Também era costume, naqueles anos, compor música para eventos familiares, conforme vimos acima no caso da família Ott-Imhof, e aqui encontramos Cécile Däniker como compositora de pelo menos uma destas pequenas canções de ocasião: "Evening , Music and play. The four seasons. Rosalie sang a farewell song made by her Mama"[310]. Tratava-se da despedida do pai Heinrich, que partia para mais uma de suas regulares viagens de negócios, desta vez para Londres[311]. É significativo e característico que Heinrich utilizasse o verbo "fazer" em vez de "compor" quando anotava que sua mulher fez a canção: de uma mulher não se esperava que ela fosse capaz de compor música, mas sim, quando muito, combinar poemas caseiros com melodias simples para o uso particular e íntimo, sem que estas fossem vistas como composições musicais.

A citação de "as quatro estações", sem maiores detalhes de autor, nos leva em

---

307 FA HCR, D-CD, Zurique, 22.03.1857.

308 FA HCR, D-CD, Zurique, 20.09.1859. "*Rosalie fuhr mit Baby u. Nurse zu uns. Wir spielten zusammen eine Symphonie von Haydn*". TA.

309 FA HCR, D-CD, Zurique, 14.09.1854. "*Spielte mit Frau Stockar eine Beethovensche Symphonie*". TA.

310 FA HCR, D-HD, Zurique, 07.08.1857.

311 No arquivo FA HCR encontra-se uma grande quantidade de poemas escritos por Cécile Däniker comemorando eventos da família como aniversários, nascimentos e jubileus, mas também, poemas de luto pela morte de algum amigo ou conhecido, mas eventuais composições musicais suas não se guardaram.

um primeiro momento a pensar no oratório de J. Haydn[312]. Mas não podemos descartar também uma remota possibilidade de se tratar da composição de 1747 de Johann Jakob Ott (1715-1769)[313], a três vozes, baseada na versão alemã de B. H. Brockes dos poemas de James Thompson (os mesmos poemas, na versão alemã de G. van Swieten foram utilizados por Haydn para seu oratório), editada em Zurique, em 1759, no livro de música religiosa *Des singenden Christen Festlieder* de Joh. Rud. Ziegler[314]. Os retornos das viagens também eram festejados com música, e no exemplo seguinte encontramos Cécile Däniker tocando pela primeira vez com o menino Henry, então com 12 anos de idade, um dueto para violino e piano com temas de uma ópera de F. von Flotow: "Chegada de Däniker de Paris. Henry e eu lhe tocamos um dueto de Martha"[315].

A música religiosa fecha o círculo dos repertórios de música doméstica praticada pelos Däniker-Haller, com a importante diferença de que esta, assim como os aboios e canções folclóricas, nunca apareciam nos salões musicais, mas eram praticadas em ambiente íntimo e restrito aos membros da família. Principalmente nos domingos que não tinham serviço religioso, praticava-se a devoção religiosa em casa, cantando[316].

Em uma viagem recreativa pelo interior da Suíça, no ano de 1860, encontramos os Däniker-Haller em Vitznau, cidadezinha da Suíça Primitiva, à beira do Lago dos Quatro Cantões, a meia distância entre Lucerna e Brunnen, onde mais uma vez demonstraram sua, para a época pouco comum, facilidade de contatos com pessoas de religião católica (talvez devido aos muitos anos passados no Brasil, tendo como vizinho e amigo o núncio papal), onde sessões de música em ambiente privado aconteceram utilizando o órgão da igreja: "O padre nos permitiu que tocássemos o órgão, com a sua ajuda e a do professor, que é muito jovem, cantamos muitos corais"[317], e alguns dias

---

312 Desta obra, a família Däniker poderia ter tocado a redução para piano a duas mãos e coro realizada por A. E. Müller, logo após a edição da partitura, em 1802, por Breitkopf & Härtel oferecida a venda, em Zurique, por Nägeli, ou a versão para piano a quatro mãos de E. F. Rimbault (1816-1876), editada em Londres, por D'Almaine and C°. em 1850.

313 Johann Jakob Ott (1715-1769, aluno de Johannes Gessner, co-fundador da *Naturforschende Gesellschaft* – Sociedade de Estudos Naturais de Zurique. Em sua granja em Wipkingen (hoje um bairro da cidade de Zurique), Ott dedicou-se à difusão do plantio da batata na Suíça. Ott foi não somente comerciante, agrônomo e botânico, mas também ocupou-se da teoria e da prática musical. HLS on-line: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d /D26085.php>, (20.04.2013).

314 Antoine-Élisée Cherbuliez, *Geschichte der Musikpädagogik in der Schweiz*, Berna, Schweizerischer Musikpädagogischer Verband, 1944, p. 291.

315 FA HCR, D-CD, zurique, 09.04.1862. "*Ankunft von D[äniker] aus Paris. Henry und ich spielten ihm ein Duett aus Martha vor*". TA.

316 FA HCR, D-CD, Zurique, 25.06.1854.

317 FA HCR, D-CD, Vitznau, 31.07.1860. "*Der Pfarrer erlaubte uns, auf der Orgel zu spielen, mit seiner, und des blutjungen Schulmeisters Hülfe sangen wir viele Choräle*". TA.

mais tarde: "Emma cantou algumas árias do 'Messias' com o órgão"[318]. No dia da despedida o ambiente já era bastante fraternal: "Os bons donos do hotel nos rogaram que viéssemos ao seu salão, onde as meninas cantaram para a nossa despedida, o alegre padre também veio com um irmão religioso e cantou junto"[319].

A alusão a Händel nos remete ao fenômeno da redescoberta dos repertórios antigos que, em meados do séc. XIX, fazia furor. Assim como a arquitetura, também a prática musical foi influenciada no séc. XIX pelo historicismo e os repertórios de séculos anteriores, principalmente do séc. XVIII, passaram a fazer parte da cultura musical burguesa, principalmente depois da primeira apresentação pública da Paixão Segundo São Mateus de Bach, dirigida por Mendelssohn, em 1829, na *Sing-Akademie* de Berlim. A cidade de Zurique já tinha tido um papel pioneiro neste assunto com as edições de obras de J. S. Bach por Nägeli, nos primeiros anos do século. Era de fato uma realização arrojada para o jovem Nägeli, em 1801, editar *Das Wohltemperierte Klavier* na pequena cidade que Zurique era, ao mesmo tempo que as edições de Simrock em Bonn, Hoffmeister & Kühnel em Leipzig e Imbault em Paris (todos entre 1800 e 1802). Logo após, Nägeli editou igualmente as *Goldberg-Variationen*, assim como a *Kunst der Fuge*[320]. O papel que a música barroca atuaria daqui para frente na música doméstica Ocidental só iria aumentar e Händel seria um dos compositores preferidos: "Passei um serão interessante em sociedade em Schönbühl, uma cantora cega nos regalou com algumas árias do *Messias*. Soirée em honra de Sra. Pestalozzi-Hoffmeister"[321]. A partir de 1846, Vincent Novello editou na Inglaterra, uma série de oratórios de Händel em redução para piano com preços acessíveis, e a família Däniker, com suas frequentes viagens àquele país poderia ter tido acesso a estas reduções muito cedo, e, como vimos no cap. 4.1.2, Cécile também chegou a copiar a mão, árias do *Messias*, ainda durante sua estadia no Rio de Janeiro.

---

318 FA HCR, D-CD, Vitznau, 04.08.1860. "*Emma sang einige Arien aus 'Messias' z. d. Orgel*". TA.
319 FA HCR, D-CD, Vitznau, 10.08.1860. "*Die guten Wirthsleute baten uns am Abend in ihre Stube, wo die Mädchen uns zum Abschied sangen, auch der heitere Pfarrer kam noch, mit einem geistl. Bruder, und sang mit*". TA.
320 Thomas Meyer, *Musik & Hug – 1807-2007*, Zürich, Hug Musikverlag, 2007, p. 15.
321 FA HCR, D-CD, Zurique, 12.01.1853. "*Brachten den Abend in interessanter Gesellschaft im Schönbühl zu, eine blinde Sängerin gab uns einige Arien aus Messias* ". TA.

4.2.3 Confrontação dos repertórios da música doméstica no Brasil e na Suíça

Para se ter uma melhor ideia dos repertórios utilizados por famílias como os Däniker-Haller nas cidades do Rio de Janeiro e Zurique na primeira metade do séc. XIX, passaremos agora a analisar a oferta de partituras de repertório destinado ao ambiente doméstico que existia naquelas duas cidades. Para o Rio de Janeiro utilizaremos o catálogo da loja de música Müller & Heinen, de 1837, e para a cidade de Zurique o catálogo da loja de música Irmãos Hug:

> "*Catalogo da biblioteca musical de J. C. Müller e H. E. Heinen: fornecedores de musica de sua Magestade Imperial. Rio de Janeiro: Typographia Imp. E const. de J. Villeneuve e C°., 1837*". [322]

> "*Catalogus älterer und neuer Musikalien, welche zu haben sind in der Musikalienhandlung und Leihbibliothek der Gebrüder Hug in Zürich, 1822*". [323]

Tendo consciência de que os anos de 1837, para o Rio de Janeiro e 1829, para Zurique, representam somente um momento histórico, ainda mais com oito anos de defasagem, as listas de partituras analisadas podem, assim mesmo, ser tidas como representativas para o período histórico tratado neste trabalho, e trazer à luz algumas ideias novas sobre o que eram realmente os repertórios domésticos mais executados naquelas cidades.

Procedemos a uma listagem dos 443 compositores representados nos dois catálogos com obras destinadas ao uso doméstico[324], entre elas, obras como reduções para piano e canto de óperas, árias, *Lieder* e canções avulsas em diversas línguas para canto com acompanhamento de piano e/ou violão; música para violão solo; músicas originais para piano; aberturas e sinfonias arranjadas para piano a duas e a quatro mãos; danças diversas para piano; sonatas para piano com ou sem acompanhamento de violino, flauta ou outro instrumento; solos, duos, trios e quartetos para violino,

---

322 Citado integralmente no anexo II da tese de Cristina Magaldi, *Concert life in Rio de Janeiro, 1837-1900*, Tese, Los Angeles, University of California, 1994.

323 "*Catálogo de partituras antigas e modernas que se encontram na loja de partituras e biblioteca de empréstimos dos irmãos Hug em Zurique, 1822*", completado com os suplementos posteriormente editados até 1829. Presente na sessão de impressos raros da Biblioteca Central de Zurique sob a cota RES 1420.

324 Lista completa no anexo n°. 064.

violoncelo, flauta, clarinete e outros diversos instrumentos de sopro e óperas completas sem texto, arranjadas para piano solo[325].

Em Zurique encontramos 332, um número maior de compositores, mas no Rio de Janeiro, representado com 184 compositores, encontramos maior diversidade de repertório, como canções em língua espanhola e inglesa que não aparecem no catálogo suíço; mais compositores italianos, ingleses e norte-americanos e mais compositores locais como Simão Portugal, Francisco Manuel da Silva, Cândido Inácio da Silva, Manuel Pimenta Chaves e o imperador D. Pedro I[326]. Uma grande parte dos compositores que aparecem no catálogo suíço é representada com somente uma única peça de música (169 de 332 = 50%), já no Rio de Janeiro esta cifra é ligeiramente inferior (84 de 184 = 45%), sendo estes, em grande parte, nomes sobre cujas biografias nada podemos saber. Muitos destes não seriam realmente compositores, mas na verdade arranjadores de obras de outros compositores. Uma análise dos 20 compositores mais presentes nos catálogos de venda das duas cidades revela interessantes e substanciais diferenças assim como algumas similitudes:

Tabela n°. 6

	Compositor	Müller/Heinen Rio de Janeiro	Compositor	Geb. Hug Zurique
		número de obras		número de obras
1	Czerny, C	191	Diabelli, A.	53
2	Herz, H.	154	Auber, D. F. E.	52
3	Rossini, G	123	Mozart, W. A.	42
4	Hünten, F.	91	Hünten, F.	39
5	Strauss, J.	52	Rossini, G.	36
6	Diabelli, A.	49	Beethoven, L. v.	26
7	Auber, D. F. E.	43	Czerny, C	26
8	Lanner, J.	32	Herz, H.	26
9	Adam, A.	26	Hérold, F	22
10	Marcks, C. W.	22	Strauss, J.	21
11	Wanhall, J. B.	21	Hummel, J. N.	18
12	Beethoven, L. v.	21	Weber, C. M.	18
13	Moscheles, I.	20	Boieldieu, F.-A.	16
14	Weber, C. M.	20	Spohr, L.	14
15	Kuhlau, F.	20	Haydn, J.	13
16	Mozart, W. A.	19	Koch, H. Ch.	12
17	Donizetti, G.	18	Küffner, J.	12

[325] As obras presentes nos dois catálogos, que não serão utilizadas em nossas reflexões, são todas aquelas que normalmente não podem ser executadas em ambiente doméstico, como partituras orquestrais, música sacra com orquestra como oratórios e cantatas, concertos para instrumento solista e orquestra, música para órgão e música para bandas.

[326] Como curiosidade presente no catálogo de obras oferecidas à venda no Rio de Janeiro, assinalaremos 20 árias de óperas de Rossini, com texto em espanhol, assim como a presença de duas compositoras: Baronesa de Sesse e Henriette Sonntag.

18	Kalliwoda, J. W.	13	Pixis, J. P.	12
19	Boieldieu, F.-A.	12	Schmitt, J.	12
20	Kirmair, F. J.	12	Meyerbeer, G.	11

O que fica claro ao primeiro olhar dado às obras oferecidas à venda de cada um destes compositores, é que a música para piano era de fato a mais procurada, isto em ambas as cidades. No Brasil, a música para dança parecia ser mais importante do que em Zurique; somente de J. Strauss e J. Lanner juntos, ofereciam-se, no Rio de Janeiro, 84 partituras de música de dança; já em Zurique, ofereciam-se de Strauss somente 21 peças e Lanner não aparece na lista dos preferidos[327]. Isto vem confirmar o que viemos observando até agora: o ambiente de residência de uma corte imperial no Rio de Janeiro[328], com seus frequentes e luxuosos bailes, promovia o gosto pela dança e fazia com que os repertórios de dança, principalmente em seus arranjos para piano, entrassem dentro do ambiente íntimo das famílias. Não que em Zurique não se dançasse, mas no Rio de Janeiro, decididamente, dançava-se mais, o que inclusive, como vimos, vem comentado algumas vezes por Cécile Däniker. No contexto suíço, sente-se também muito mais a falta da ópera ao nível da música doméstica. Por outro lado, a música religiosa tem mais peso, o que tem certamente a ver com a componente laica do protestantismo. No Rio, sente-se, além da presença da corte, certo cosmopolitismo que está relacionado com o fato de se tratar de um país novo, em formação, aberto a gentes de diferentes proveniências e influências culturais variadas.

O repertório utilizado em ambiente privado no Brasil parece ter sido mais germânico do que se poderia pensar. A significativa quantidade de 45% dos compositores oferecidos à venda no Rio de Janeiro são germânicos (83 de 184), ou pelo menos têm um nome que nos leva a pensar que sejam germânicos[329]. Maior ainda é a porcentagem dos compositores germânicos presentes entre os vinte mais editados no Rio de Janeiro, com 70% (14 de 20). Poderia-se pensar que por serem os vendedores (Müller e Heinen) de origem nórdica, seria esta a preferência destes; mas como homens

[327] Aqui os 8 anos de diferença entre as listas das duas cidades não deixam de ter certa importância pois tanto Strauss como Lanner só começaram a ser realmente famosos e editados nos anos 30 do séc. XIX, sendo, por esta razão, natural que apareçam menos na lista de Zurique.

[328] Para uma comparação com a importância dada à música de dança em um ambiente de corte, no caso, aquela lisboeta, ver Francesco Esposito, *La vita concertistica lisboeta dell'ottocento: 1822-1853*, Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2008, pp. 139 e ss.

[329] Nesta cifra deve ser considerada uma pequena margem de erro devido aos compositores sobre os quais nada se sabe a respeito de suas biografias e somente os seus nomes nos soarem germânicos.

de negócios que eram, dificilmente poriam à venda obras que não tivessem demanda do público. Embora o repertório ítalo-francês dominasse por completo a cena lírica do Rio de Janeiro em esfera pública, dentro das casas se fazia mais música de origem germânica do que o registrado até hoje na historiografia musical brasileira, dando margem à reflexão de que a presença de uma princesa Habsburgo na pessoa da Imperatriz Leopoldina teria promovido a importação de uma cultura vienense que se cultivaria mais em ambiente doméstico que no público. Por outro lado, a presença de uma corte imperial acarretava na presença de um corpo diplomático que, na maioria das vezes, era recrutado entre os comerciantes estrangeiros abastados já presentes na corte. Estes comerciantes e diplomatas estrageiros traziam consigo seus instrumentos musicais e seus repertórios preferidos[330].

Entre os gêneros musicais muito comuns e apreciados no século XIX e fortemente representadas nas listas acima descritas, encontramos o *Romance* e a *Ballade*[331] (com a *Modinha* como o seu correspondente no mundo luso-brasileiro). Embora o *Romance* já existisse na França desde o séc. XVIII, foi através dos poemas em forma de *Romance* de F. R. de Chateaubriand que a forma tomou novo impulso, a partir de 1810, e se popularizou enormemente até meados do séc. XIX[332]. Na lista dos compositores vendidos no Rio de Janeiro e em Zurique encontramos especial número de compositores de romances como Solié, Righini, Duvernoy, Adam, Auber, Halévy, Hérold, Paccini e Jean-Auguste Andrade (1797-?), este último professor de canto do conservatório de Paris. Já as *Ballade* alemãs e *ballads* inglesas são formas típicas do romantismo em tom popular, que contam histórias muitas vezes feéricas, intercalando trechos em estilo *parlando* com trechos melódicos *cantabile*[333]. Elas eram popularíssimas nos salões burgueses do séc. XIX, sendo representadas nas listas de Müller/Heinen e Irmãos Hug com compositores como Reichardt, André, C. Kreutzer, Schubert e Wölffl[334].

---

330 Heinrich Däniker foi cogitado como cônsul da Suíça no Brasil, mas nunca chegou a aceitar o cargo que, apesar de representar alto *status* social, dava mais trabalho do que trazia rendimento pecuniário.

331 Não entraremos aqui em detalhes sobre os primórdios da forma do Romance ibérico no séc XV e seguintes, nem da Ballada medieval, para nos concentrarmos em suas formas como elas se apresentavam no séc. XIX.

332 MGG, vol. 11, p. 848.

333 MGG, vol. 1, p. 1129.

334 Para uma aprofundada análise comparativa entre *domestic ballad, Victorian ballad, canzonetta, cavatina, romance, Romanze, Lied* e *Mélodie*, ver Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980, pp. 84 e ss.

O exemplo do compositor Franz Hünten[335], que coincidentemente aparece em quarta posição entre os compositores mais presentes em ambas as cidades, é emblemático: com suas composições para piano sem exageradas dificuldades técnicas e baseadas em melodias das óperas preferidas pelo público, compositores como Hünten alcançaram grande popularidade. Hünten recebia encomendas de editoras chegando a receber 200 francos por uma página de música e, com isso, acumulou grande fortuna com a venda de suas obras. As formas preferidas por Hünten eram o rondó, a valsa e as variações. Também suas obras escolásticas para piano, como seu op. 60, eram construídas dando menos importância ao método e mais ao entretenimento[336]. As obras de Hünten, assim como outros compositores como Henry Herz e Friedrich Kalkbrenner estiveram muito na moda em meados do séc. XIX, e são típicas para o salão burguês daqueles anos; com a decadência daquela forma de sociedade, as músicas destes compositores perderam sua função social e caíram no esquecimento. Significativo é um artigo assinado por G. W. Fink no *Allgemeine Musikalische Zeitung* do ano de 1837, onde o autor se refere a Hünten nos seguintes termos:

> Este compositor de nossos dias é tão preferido do grande público que nenhum outro pode se por acima dele quando se fala sobre quem pode contar mais mãos de crianças felizes tocando suas obras. Ele subiu ao mais alto cume dos honorários que um compositor mortal de piano alcançou até os dias de hoje em toda a Terra, assim que ninguém pode por-se ao seu lado, nem um mesmo. No seu exemplo aprendemos o que significa ser popular, e que não é qualquer um que pode vir a ser popular, nem que se estique até rasgar.[337]

A popularidade de Hünten era enorme, e é isto que devemos lembrar quando queremos saber que música a burguesia ocidental praticava em casa em meados do século. A música composta no séc. XIX que hoje conhecemos e praticamos é a música

---

335 Franz Hünten (1792-1878), filho do organista Daniel Hünten, estudou primeiramente com seu pai e já dava lições de piano aos 16 anos em Koblenz, sua cidade natal. Incentivado por Henry Herz, também aluno de seu pai, matriculou-se em 1819, no Conservatoire de Paris, onde estudou com L. B. Predher, A. Reicha e Cherubini, onde ao terminar seus estudos já era um afamado e procurado professor de piano (foi entre outros, professor de Ch. Gounod). Em 1848, retornou definitivamente a Koblenz onde trabalhou como professor de piano (entre outros, da princesa Louise da Prússia) e como compositor. NDB on-line: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118707795.html>, (29.04.2013).

336 MGG, vol. 6, p. 840.

337 AmZ, n°. 5, 01.02.1837, p. 70. "*Dieser Componist unserer Tage ist ein so grosser Liebling eines weit verbreiteten Publikums, dass kein Einziger sich über ihn stellen kann, wenn davon die Rede ist, wer unter den glücklichen Kindern der Welt die meisten Hände zählt, die ihn spielen. Er hat den höchsten Gipfel des Honorars erstiegen, den ein sterblicher Klaviercomponist auf Erden bis auf diesen Tag erreicht hat, so dass sich ihm Keiner hierin an die Seite stellen kann, auch nicht Einer. An seinem Exempel lernen wir, was populär heisst, und dass nicht Jeder sich populär machen kann, wenn er sich auch zerrisse*". TA.

de concerto, e esta era naquela época menos ouvida do que ela o é hoje, e esta prática atual nos dá uma ideia falsa do que era a realidade musical naqueles anos. Para um cidadão ouvir uma sinfonia com orquestra, em meados do séc. XIX, tinha que ir a um concerto, pagar ingresso, ou até mesmo, dependendo de onde vivia, fazer uma viagem. Hoje que podemos ouvir a música gravada, sem termos que executá-la nós mesmos, ou irmos a um concerto, dificilmente escolheremos um rondó de Hünten, quando podemos ouvir sonatas de Beethoven e Schumann.

4.3 A música e as crianças

Não existe nenhum outro período da história moderna no qual a condição de "ser criança" tenha passado por transformações tão fundamentais como na primeira metade do séc. XIX[338]. Com a implementação de uma política de educação burguesa, o espaço e a forma de vida da criança começaram a mudar radicalmente. Como vimos nos capítulos 1 e 3, o pensador suíço Pestalozzi, e o franco-suíço Rousseau, tiveram um papel pioneiro e primordial na formação das novas reflexões sobre a infância e a maneira de se tratar dela; e a geração de Heinrich Däniker, nascida nos últimos anos do séc. XVIII, foi das primeiras a vivenciar estas mudanças. Antes delas, a criança era vista como um adulto pequeno, incompleto, imaturo e a infância como um período enfadonho da vida a ser deixado para trás o mais rapidamente possível. A passagem da infância à vida profissional – e à condição de pai e mãe de família – era imediata e sem preparação. O Iluminismo e a nova pedagogia dele saída viam na criança um ser nascido racional, que se transformaria em um membro racional e sensato da sociedade, contanto que para isto fosse bem orientado[339]. Em uma primeira fase do Iluminismo, John Locke (1632-1704) ainda opinava que a criança vinha ao mundo em um estado espiritual de *Tabula rasa* e que através da educação ela se transformaria em um ser sensato. Com sua maneira de pensar ainda fortemente influenciada pelo Puritanismo Elisabetano, Locke reivindicava respeito para com a criança e sua individualidade.

Já para Jean Jacques Rousseau (1712-1778), o principal atributo da infância era

338 Pius Dietschy *Schulkind und Musik im 19. Jahrhundert*, Basel, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 1983, p. 47.
339 Volker Gastreich, *Kindheit und absolute Musik*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH Europäische Verlag der Wissenschaften, 2002, p. 33.

sua singularidade, exatamente o fato de uma criança não ser um adulto em menores dimensões. O filósofo franco-suíço, que na segunda metade do séc. XVIII revolucionou a pedagogia musical, como vimos no cap. 1, postulava, devido a esta singularidade da infância, que não fosse exigido das crianças o mesmo desempenho que dos adultos, e que o repertório musical a elas destinado deveria ser condizente com a mentalidade infantil[340]. Rousseau reivindicava que as canções infantis, sob certas circunstâncias, fossem inventadas e desenvolvidas pelas próprias crianças[341]. Enquanto Comenius[342] postulava, desde o séc. XVII, que o aprendizado deveria acontecer gradativamente com a construção de um saber sem lacunas, a chamada de Rousseau para um "retorno à natureza" fez crescer a crítica aos métodos de ensino quase exclusivamente mecânicos que mortificavam os jovens em vez de estimulá-los[343]. Johann Gottfried Herder (1744-1803), finalmente, levando adiante as reflexões de Rousseau, postulava que a visão iluminista fosse suplantada e que a atenção do educador deveria se concentrar na "verdadeira natureza da criança". Para Herder a educação de uma criança era muito mais a germinação de uma semente que seria a predisposição já nela existente[344].

Uma nova era na pedagogia musical iniciou-se com as ideias e a atuação de Heinrich Pestalozzi. Embora Pestalozzi não tenha se ocupado diretamente com questões da didática musical, não se hesitou em utilizar suas ideias tanto no campo da didática como da pedagogia musical, principalmente no que diz respeito à educação musical popular, no senso de educação escolar, para todas as camadas da população[345]. A maior diferença entre Rousseau e Pestalozzi é que aquele, na verdade com insistência visionária, exigia que as populações de menores recursos tivessem acesso à educação musical, como Pestalozzi, mas tinha mais como ponto de mira a convicção de que somente nas camadas mais baixas da população, nos completamente iletrados, nos que não sofriam influências das artes e dos costumes citadinos, se encontrariam as pessoas

340 MGG, *Musikpädagogig*, vol. 6, p. 1487.
341 Cherbuliez é de opinião que esta reivindicação de Rousseau correlaciona-se diretamente com ambições da ditática musical moderna que utiliza a improvisação no trabalho com crianças. Cherbuliez, p. 343.
342 Jens Amos Komensky (1592-1670), filósofo, teólogo, pedagogo, cientista, escritor e bispo protestante da Igreja Moraviana tcheca, considerado o pai da didática moderna.
343 Pius Dietschy confirma, em sua obra sobre o ensino musical em Zurique, que até finais do séc. XVIII o ensino do canto nas escolas públicas, quando não se limitava simplesmente a exigir a memorização de textos e melodias – analogicamente ao ensino de ler e escrever – consistia em uma cansativa repetição de salmos e corais, os quais não condiziam com o raciocínio infantil nem do ponto de vista melódico nem no conteúdo de seus textos. P. Dietschy, *Schulkind und Musik...*, p. 7.
344 V. Gastreich, *Kindheit und absolute Musik...,* p. 39.
345 Antoine-Élisée Cherbuliez, *Geschichte der Musikpädagogik in der Schweiz*, Bern, Schweizerischer Musikpädagogischer Verband, 1944, p. 344.

intactas e naturais que ele aspirava para realizar seus ideais pedagógicos. Já Pestalozzi era motivado por uma real e profunda simpatia pelos mais pobres dos pobres, órfãos sem recursos, miseráveis, mas assim mesmo, suas ideias pedagógicas se dirigiam a todas as camadas sociais. Esta ideia fundamental foi assumida por Nägeli: educação do povo e educação do ser humano, através de iniciativa pessoal e com objetivos pessoais e responsabilidade pessoal, possibilitada a todas as camadas sociais, principalmente através do canto coral[346].

Em 1810 e 1813 editaram-se as duas obras de pedagogia musical que podem ser consideradas como epocais:

> – *Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätze, pädagogisch bearbeitet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli* – "Método de canto seguindo os princípios de Pestalozzi, tratado pedagogicamente por Michael Traugott Pfeiffer e adaptado metodicamente por Hans Georg Nägeli", editada em 1810 em Zurique.
>
> – *Anleitung zur Unterweisung im Singen für Lehrer in Volksschulen* – "Instrução para o ensino de canto para professores das escolas populares", de B. Chr. L. Natorp[347], editado em 1813 em Potsdam.

A estas seguiram-se inumeráveis publicações de música vocal destinada às escolas públicas, principalmente no mundo anglo-alemão. O acento dado ao canto – solístico e coral – foi tão importante, que em 1821, Goethe assinalava, através da voz de seu personagem Felix Meister, quando este recebia sua formação em uma *pädagogische Provinz*[348], que:

> Em nosso país o canto é o primeiro degrau da educação, todo o resto associa-se a ele e é através dele tornado possível. [...] Quando ensinamos as crianças a escreverem com sinais no quadro-negro as notas que estão cantando, para depois, vendo estes sinais, voltarem a encontrá-las em suas gargantas, e fazendo-as acrescentar o texto em baixo, exercitamos assim, ao mesmo tempo, suas mãos, ouvidos e olhos. [...] Por isso escolhemos a música, entre todos os elementos imagináveis, para nossa educação, pois dela surgem caminhos que levam em todas as direções.[349]

---

346 Ibidem, p. 345.

347 Bernhard Christoph Ludwig Natorp (1774-1846), pedagogo e pastor neo-humanista prussiano.

348 Estas reflexões de Goethe sobre a pedagogia foram formuladas na primeira edição de seu romance *Wilhelm Meisters Wanderjahre* – "Os anos de Aprendizado Itinerante de Wilhelm Meister" (vol. 2, cap. 1), e na edição definitiva e completada de 1829 sofreu somente pequenas modificações.

349 Apud, J. Müller-Blattau, *Gehörbildung*, MGG, vol 4, p. 1535. "*Bei uns ist der Gesang die erste Stufe der Bildung, alles andere schliesst sich daran und wird dadurch vermittelt.* [...] *Indem wir die Kinder üben, Töne, welche sie hervorbringen, mit Zeichen auf der Tafel schreiben zu lernen und nach Anlass dieser Zeichen sodann in ihrer Kehle wiederzufinden, ferner den Text darunter zu fügen, so üben sie*

O período histórico tratado neste trabalho foi marcado por uma nova postura e a fundamentação de novos princípios de pedagogia e didática musical. O novo desejo burguês de uma prática ativa no campo das artes gerava consigo uma exigência de qualificação, capacidade e competência. O anseio burguês de aumentar seus conhecimentos musicais motivou uma série de publicações crítico-musicais, no começo, entre as quais se encontrava *Critica Musica* (1722) de Mattheson[350] e culminou no séc. XIX com edições de jornais anuais, mensais e semanais sobre assuntos musicais como os dois mais importantes *Allgemeine Musikalische Zeitung* (1789-1882) e o *Neue Zeitschrift für Musik* (1834 – quase sem interrupções até os dias de hoje)[351], em que se observa um crescimento do número de artigos que se ocupavam do ensino musical das crianças e onde se refletia criticamente sobre a atuação musical de crianças no salão burguês[352].

As grandes transformações que o ensino musical sofria na virada do séc. XVIII para o XIX, principalmente nas zonas anglo-germânicas e com uma difusão muito mais limitada nos países do sul, através de sua separação da esfera religiosa e ao mesmo tempo pela atenção dada à criança, começada com Rousseau e os filantropos, passando por Nägeli, Natorp, Erk[353] e outros mais, resultaram, na opinião de P. Dietschy, em três aspectos novos:

> 1 – Com a imposição da obrigatoriedade escolar, todas as crianças passaram, através do ensino musical, sem importar sua origem social e seu talento, a ter um contato com a

---

zugleich Hand, Ohr und Auge. [...] *Deshalb haben wir denn unter allem Denkbaren die Musik zum Element unserer Erziehung gewählt, denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten*". TA.

350 Johann Mattheson (1681-1764), editou em Hamburgo o primeiro volume de sua revista *Critica Musica* em 1722, a segunda parte do primeiro volume em 1723, o segundo volume em 1725. Podem ser consultados em digitalização on line: <http://de.wikisource.org/wiki/ Critica_Musica#Band_1_. 281722.29>, (17.03.2014).

351 Nicolai Petrat listou 73 jornais musicais no mundo germânico, editados durante a primeira metade do séc. XIX, entre eles o *Neujahrsgeschenk an die Zürcherische Jugend von der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich* – Presente anual à juventude zuriquense da AMG – anuário musical que continua a ser editado até os dias de hoje, encontrando-se em sua 199ª edição. Petrat Nicolai, *Hausmusik des Biedermeier...*, pp. 273 e ss. No ambiente brasileiro, Paulo Castagna apresentou em artigo de 2008, a atual situação dos estudos dos periódicos musicais brasileiros listando os mais antigos destes jornais lançados no país. Paulo Castagna, "*Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música*", VII Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, Anais, Juiz de Fora, Centro Cultural Pró-Música, 2008, pp. 21 e ss.

352 N. Petrat, *Hausmusik des Biedermeier...*, pp. 223 e ss. A problemática da criança usada pelos pais para demonstrações públicas de seu *status* social foi mencionada no cap. 4.3.1, através de artigos da imprensa musical da época.

353 Ludwig Christian Erk (1807-1883), compositor e professor de música alemão, colecionador de canções populares.

música. Com isto um ensino musical mínimo fica garantido para todas as crianças.

2 – O ensino musical libera-se paulatinamente de sua ligação com a esfera religiosa e passa a ter uma função puramente humanista, o que ocasiona necessariamente novos conteúdos nos planos de ensino. Ao lado de corais religiosos aparecem cada vez mais canções profanas.

3 – Com a nova metódica de ensino introduzida por Pestalozzi, adaptada ao campo musical por Nägeli, Natorp e outros, e realizada nas escolas públicas, criaram-se as condições para um ensino musical sistemático.[354]

A ânsia burguesa de promover a formação musical das crianças fundamentava-se em motivos emancipatórios: impor o diletantismo burguês como alternativa às estruturas musicais aristocráticas. A destreza na prática musical e o saber discernir sobre música passaram a ser um símbolo de *status* de círculos abastados e letrados da burguesia, e neste contexto Adorno reconheceu que: "Até entrado o séc. XX, crianças da burguesia média e alta aprendiam violino ou piano porque a capacidade de tocar sonatas de Mozart ou Beethoven era honorificada dentro de um mundo por um lado letrado, mas que também já começava a ser problemático"[355].

A partir de princípios do séc. XIX, com esta nova situação, com a oferta de todo um instrumental didático com metas, programas e métodos com os quais a criança seria preparada para a vida adulta, permitia-se à pessoa viver um período intermediário de juventude até então inexistente. Reconhecemos este fenômeno no caso da educação das crianças da família Däniker-Haller, o que fica claro quando o pai não aceita que as meninas se casem antes de atingirem a idade de 19 anos e não tenham terminado os estudos que o pai achava necessários para a formação de uma mulher[356]. Estes estudos consistiam, no caso das meninas, basicamente na aprendizagem da doutrina cristã, trabalhos manuais, música – na maioria das vezes canto e piano – dança, equitação, línguas estrangeiras e literatura que possibilitasse à mulher expressar-se em conversação

354 P. Dietschy, *Schulkind und Musik...*, p. 22.

355 Th. W. Adorno: *Dissonanzen*, 1956, p. 107, apud, P. Dietschy, *Schulkind und Musik...*, p. 21. "*Noch bis ins 20. Jahrhundert hinein Kinder aus dem mittleren und oberen Bürgertum Geige oder Klavier lernten, weil die Fähigkeit, Mozart- und Beethovensonaten zu spielen, innerhalb einer wie sehr auch bereits fragwürdigen Bildungswelt honoriert wurde*". TA.

356 Embora esta idade de 19 anos nos pareça hoje bastante baixa para o casamento, era normal que se casasse ainda muito mais jovem. No caso de uma família de amigos ingleses de nome Mording, Däniker anotou que os pais da menina Edla, de 15 anos de idade, consideravam que sua educação estava terminada e ela pronta para o casamento. FA HCR, C 413, Rio de Janeiro, 23.03.1854.

de salão[357]. Dos meninos esperava-se, no campo musical, que aprendessem um instrumento que pudesse ser utilizado na música de câmara e que soubessem cantar e dançar.

Nos países latinos a generalização do ensino musical nas escolas deu-se muito mais tarde. Brito e Cymbron registram em Lisboa o ensino de música na Casa Pia a partir de 1833 e no Colégio dos Nobres a partir de 1838, mas fora estas instituições só se podia aprender música na Sé, mesmo depois de extinta a Patriarcal, onde o ensino se orientava aos meninos do coro[358]. Desta instituição surgiam, aqui e ali, os músicos profissionais, como a partir de 1835 do Conservatório de Música, ligado à Casa Pia – ou, como era o caso da aristocracia e da burguesia endinheirada, tinha-se lição particular de música em casa. Mas, de um ensino musical que atingisse a grande massa, principalmente dos mais pobres, não se poderá falar até entrado o séc. XX. O mesmo acontecia no Rio de Janeiro onde o Colégio D. Pedro II, fundado em 1837, oferecia, entre as 22 matérias lecionadas, também aulas de música vocal[359]. No ano de 1835 cada freguesia do Rio de Janeiro tinha sua escola primária, além disso, a capital do Império oferecia doze cadeiras de ensino secundário, três de latim, inglês e francês e uma de cada de grego, retórica e filosofia. Algumas das escolas primárias ofereciam esporadicamente ensino musical, mas, como se vê em um anúncio do *Jornal do Commercio* do ano de 1835, este ensino não era regular e acontecia nas "horas vagas". Efetivamente o anúncio da professora Maria Joaquina de Lorena, proprietária de estabelecimento de ensino primário para meninas domiciliado na freguesia da Candelária declarava que: "Ali têem direito gratuitamente ás lições de ler, escrever, contar, grammatica portugueza, doutrina Cristã e costuragem, as meninas de qualquer freguesia desta Côrte, [...] nas horas vagas que lhe pertencem lecciona desenho, francez e música"[360]. Já no anúncio do "Novo Collegio inglez e francez para meninas" de

---

357 "Não havia uso social para uma instrução feminina de nível superior, mercê da inexistência de expectativas profissionais". José Mattoso (dir.), *História da Vida Privada em Portugal*, *A Idade Moderna*, Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2011, p. 82.

358 Manoel Carlos de Brito/Luísa Cymbron, *História da Música Portugesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p. 144. Sobre o ensino musical em Portugal em princípios do séc. XIX ver também: Joseph Scherpereel, "*Os Meninos do Coro da Sé de Lisboa e sua organização até a Revolução liberal de 1834"*, in Manuel Carlos de Brito (dir.), *Revista Portuguesa de Musicologia*, n°. 13, Lisboa, 2003; assim como Cristina Fernandes, *"Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento". O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

359 Karl Michael Lorenz, *O Collegio de D. Pedro II e a Modernização do Currículo da Escola Secundária Brasileira*, Online: <http://works.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1021&context=karl_lorenz>. p. 50, (10.05.2013).

360 Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 25.05.1835. Apud D. Renault, *O Rio antigo...*, p. 128.

propriedade de Eliza Wilmont, lê-se que as lições de música pagavam-se separadamente[361].

A regulamentação do ensino da música no Brasil só tomaria feições institucionais na década de cinquenta do séc. XIX, quando "um decreto federal de 1854 regulamentou o ensino de música no país e passou a orientar as atividades docentes, enquanto, no ano seguinte, um outro decreto fez exigência de concurso público para a contratação de professores de música"[362]. Mas o ensino musical através do canto coral oferecido a todas as crianças, de todas as classes sociais, como postulava Nägeli nos países germânicos, nunca chegou a se concretizar nos países latinos[363]. Segundo testemunho de Heinrich Däniker, havia no Rio de Janeiro no ano de 1859 uma escola alemã para meninos onde, entre outras matérias, ensinava-se também música vocal:

> I went to rua do Rezende, and assisted at the examination of the german school, hold by the clergyman Schmidt and the teacher, Mr. Steinle. I heard the boys examined in arithmétique, in french, german, singing, gymnastic, and was very satisfied. Some boys are from the Hülfsverein and get educated there, and nourished.[364]

Notável nesta escola alemã no Rio de Janeiro é que alguns meninos órfãos recebiam educação financiada pela *Hülfsverein* – Sociedade Filantrópica. Quanto à educação musical das crianças, havia senão, como em quase todos os outros campos da vida social, um grande abismo entre a baixa e a alta burguesia. Enquanto as crianças da baixa burguesia começavam a receber alguma instrução musical através do canto, pelo menos no mundo anglo-germânico, com uma orientação religiosa e patriótica, as crianças da alta burguesia, além disso, aprendiam música como instrumento para se produzir em sociedade e, assim, cimentar estruturas sociais que limitassem com clareza as fronteiras entre as camadas sociais. Já este tipo de ensino musical, orientado às famílias abastadas, destinado a performances em ambiente doméstico, era generalizado em todos os países do Norte e do Sul, e aconteciam na maioria dos casos com professores particulares dentro de casa, ou as crianças eram ensinadas pela mãe ou outros parentes. Conforme vimos no cap. 3, Heinrich Däniker era de opinião que, graças

---

361 "Pensionistas, 20$ rs; meias pensionistas, 16$ rs; discípulas externas, 8$ rs, por mez – Lições a parte – Muzica, piano, 6$ rs, desenho, 6$ rs; língua franceza, 4$ rs; dança 6$ rs, por mez". Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 27.08.1836. Apud, D. Renault, *O Rio antigo...*, p. 137.

362 Rita de Cássia Fucci Amato, "*Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira*", in *Opus*, Revista Eletrônica da ANPPON, vol. 12, Dezembro, 2006, p. 147.

363 No séc, XX, H. Villa-Lobos realizou louváveis iniciativas no campo do canto orfeônico no Brasil mas que também não resultaram em um fenômeno generalizado e duradouro.

364 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 23.12.1859.

à formação musical recebida durante sua juventude, suas capacidades violinísticas tinham lhe aberto portas de uma camada social superior a sua, e que mais do que simples entretenimento, a música serviria como meio para amalgamar uma rede de sociabilidades que, ao fim das contas, seria útil – e necessária – inclusive para os negócios.[365]

No mundo lusófono, a elite intelectual, que aprende e assimila os movimentos europeus da cultura científica, literária, artística e política é bastante reduzida[366]. Luísa Cymbron apresenta o exemplo da família de António José de Vasconcelos, comerciante da ilha portuguesa de São Miguel, nos Açores, onde a educação musical das crianças da família é analisada em detalhe, baseando-se em um espólio familiar composto de cartas e partituras, semelhante, embora em menores proporções, àquele da família Däniker-Haller. As conclusões tiradas pela autora não deixam margem a dúvidas de que a educação musical infantil de famílias ricas era muito similar em todo o mundo ocidental, até mesmo em regiões bastante periféricas. Falando sobre a educação das irmãs Vasconcelos, a autora conclui que:

> Este predomínio da música na educação das mulheres tem em vista objetivos funcionais, em contextos privados, como forma de entretenimento próprio ou de animação de reuniões sociais. A esse nível, os testemunhos recolhidos e a análise do repertório contido no espólio da família Vasconcelos, mostram-nos que, em S. Miguel, a vida musical doméstica está muito próxima da sua congénere lisboeta.[367]

4.3.1 A educação musical das crianças como requisito para a prática da música doméstica

Da época em que a família Däniker-Haller estava separada, com as três filhas maiores tendo ficado em Zurique para frequentar uma escola, a qual provavelmente era considerada pelos pais como melhor do que aquelas oferecidas no Rio de Janeiro,

---

365 Vanda Bellard Freire reconheceu que o salão particular era um espaço "intermediário entre o público e o privado" onde se recepcionavam com frequência pessoas importantes para o mundo de atuação dos homens. Bellard Freire Vanda, *Canções e Papéis Femininos, em Teatros e Salões do Rio de Janeiro (1860-1930)*, in Sônia Ray (org.), *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, Uberlândia, 2011, p. 897.

366 D. Renault, *O Rio antigo...*, p. 162.

367 Cymbron Luísa, *Algumas Modinhas de bom Gosto, e duetos Italianos para Meninas – a música e a educação de uma família micaelense do início do século XIX*, Ponta Delgada, *Revista Arquipélago – História*, 2009, p. 117.

aprendemos bastante, através da correspondência dos pais no Brasil com as filhas na Suíça, a propósito das opiniões dos Däniker-Haller sobre a educação – musical – das crianças. Em carta de 1847, por exemplo, a mãe encorajava as meninas à prática musical prometendo para o futuro não somente satisfação, mas também utilidade. Falando primeiramente sobre a filha menor, Mathilde, que tinha retornado ao Brasil acompanhando os pais, Cécile escreveu:

> Mathilde é muito viva, e corre lá fora como um pequeno veado. Porém quando eu estou dentro, sentada, trabalhando, ela gosta de estar ao meu lado. Brinca tranquilamente, porém canta sempre, e quando ela acabou com todas as canções que conhece, então ela faz palavras próprias com melodias próprias. Atualmente a sua canção preferida é "Des Kindes Engel"[368], a qual ela canta três ou quatro vezes todas as estrofes.

Para logo após continuar falando sobre os prazeres e a utilidade do estudo da música:

> É muito bom que a mulher do pastor cante regularmente convosco. E que tu queiras esforçar-te para fazer tão bem quanto os filhos de tua mãe adotiva, os quais certamente já sabem tocar muito bem. O estudo da música é difícil e no começo enfadonho, porém depois muito gratificante. Tudo o que tu aprenderes agora, terá, em uma idade madura, utilidade e importância.[369]

Em outra carta do ano seguinte, a mãe salientaria a importância do canto e de seu promotor mais importante, ainda atual naqueles anos: "E o canto? Provavelmente vós cantais canções de Nägeli a duas vozes, ou também cantos sacros"[370]. Cécile Däniker dava lições todos os dias para suas filhas, nos períodos em que a família se encontrava reunida, de ler e escrever, inglês e francês, religião, trabalhos manuais e piano. Esta ocupação vem anotada com frequência nos diários: "Como sempre, de manhã cedo ocupada com o jardim, depois a lição de Mathilde, depois fui à casa de Sra.

---

368 A menção por Cécile Däniker, em 1847, da canção *Des Kindes Engel*, comprovaria que a família Däniker tinha no Rio de Janeiro acesso a repertórios bastante atuais, se se tratasse do op. 196, n°. 10, de Carl Reinecke (1824-1910), editada pela primeira vez em 1841 pelo *Verlag der Daunheimer'schen Buchhandlung* em Esslingen, mas não podemos descartar também a possibilidade de se tratar do *Lied* de Karl Gotthilf Gläser (1784-1829) composto ca. 1824.

369 FA HCR, C 161, Rio de Janeiro, 28.07.1847. "*Mathilde ist sehr lebhaft, und tummelt sich draußen herum, wie ein kleines Reh. Doch wenn ich drinnen an der Arbeit sitze, da ist sie gern an meiner Seite. Spielt ruhig, aber immer singt sie dazu, und wenn sie alle ihre Lieder erschöpft hat, dann macht sie eigene Worte mit eigenen Melodie. Gegenwärtig ist ihr Lieblingslied „Des Kindes Engel" das singt sie jedes Mal drei bis viermal durch alle Strofen. – Es ist schön, daß Frau Pfarrerin bisweilen mit euch singt, und daß Du Dich recht anstrengen willst, um bald so viel zu können wie die Kinder Deiner Pflegemutter, welche gewiß schon recht hübsch spielen. Das Studium der Musik ist schwer und im Anfang langweilig, aber später wie belohnend. Alles was Du jetzt lernst, wird Dir in reiferem Alter von nutze und Bedeutung sein*". TA.

370 FA HCR, C 197, Rio de Janeiro, 10-09-1848. "*Und mit dem Gesang? singet ihr wohl zweistimmige Lieder von Nägeli oder wohl auch Kirchengesänge*". TA.

Gallop para, com ela, tocar a quatro mãos"[371]. Os progressos da pequena Mathilde eram sempre relatados pela mãe às outras três filhas em Zurique, e no seguinte exemplo confirmamos que paralelamente aos exercícios de dedilhado e escalas no piano, havia um repertório musical condizente com a mentalidade infantil:

> Nossa pequena Mathilde tem muito prazer nos seus exercícios diários no piano, ela ainda não conhece as notas muito bem, mas aprende facilmente o que se lhe demonstra, e toca muitos exercícios de dedos e escalas. Ela toca e canta *Hop, hop, hop* e *Ein Bäumchen trug schon jung und zart* e outras coisas. Nós temos tanta música em nossa casa, que seria estranho se ela não assimilasse algo. A música é sempre nosso entretenimento no serão, canta-se, toca-se, e o piano é acompanhado com diversos instrumentos.[372]

O ensino oferecido às crianças, naqueles anos, ainda podia acontecer dentro de casa, ministrado pela mãe ou por professores particulares, como era o caso nas camadas mais elevadas da sociedade; mas havia também no Rio de Janeiro escolas particulares para onde as famílias estrangeiras podiam enviar seus filhos. Em sua maior parte nas mãos de estrangeiros, o ensino privado dispunha de alguns mestres competentes. Muitos abandonavam o país após algum tempo; outros, de origem nobre e de recursos, se radicavam definitivamente no Brasil, como Isabel Clement Heatheley, viúva do cônsul inglês na corte, que informava no *Jornal do Commercio* a abertura de um "collegio de meninas no caminho de Christovão n°. 89", onde lecionava francês, inglês, italiano, português, piano, canto e desenho[373]. Em 1850, Cécile Däniker refletia sobre se era já tempo de mandar a pequena Mathilde, então com oito anos de idade, para a escola:

> Sra. Lutz passou vários dias aqui, ela vai se mudar para uma casa aqui muito perto que dá direto no meu jardim, assim que passaremos muito tempo juntas. Ela me perguntou se poderia dar algumas lições a Mathilde, o que eu com prazer permitirei, isto se eu não decidir finalmente mandá-la para a escola, depois que retornarmos da Serra, isto me parece muito provável, eu me ocuparei então somente das lições de religião, música e desenho, que é melhor que ela tenha em casa. Com a música ela vai indo bem enquanto pratica, mas ela tem uma memória deplorável, e tem que prestar muita atenção para não esquecer imediatamente o que acaba de aprender. Sr. Winkler, nosso pregador, que é

---

371 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 28.10.1847. "*Wie immer früh beschäftigt mit dem Garten, dann M[athilde]'s Unterricht, dann ging ich zu Mme. Gallop um mit ihr vierhändig zu spielen*". TA.

372 FA HCR, C 196, Rio de Janeiro, 23.08.1848. "*Unsere kleine Mathilde hat viel Freude an dem täglichen Klavierunterrichte, sie kennt die Noten noch nicht sehr gut, lernt aber sehr leicht, was man ihr vorspielt, und spielt viele Fingerübungen und Scalen. Sie spielt Hop, hop, hop, und singt es dazu, und „ein Bäumchen trug schon jung und zart" und anderes. Wir haben so viel Musik in unserem Hause, daß es sonderbar wäre, wenn sie nicht etwas davon auffaßen würde. Es ist immer unsere beste Abendunterhaltung, bald wird gesungen, bald gespielt, und das Klavier mit verschiedenen Instrumenten begleitet*". TA.

373 Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 13.03.1844. Apud D. Renault, *O Rio antigo...*, p. 187.

> um pianista excelente, anima-a com frequência, e se interessa pelos seus progressos, o que ele faz também com a amiga dela, Emma. E as crianças têm sempre que tocar para ele o que acabam de aprender, então ele as leva na casa de seus conhecidos e toca com elas a quatro mãos, então as pequenas meninas se dão todas as penas imagináveis para passarem no teste.[374]

Na carta acima citada, reconhecemos também, como o pastor Winkler levava as meninas de oito anos para tocarem em sociedade na casa de famílias amigas. Mais do que entretenimento para os adultos, via-se estas apresentações de crianças para famílias amigas como exercício para as futuras prestações em salão que as meninas teriam, mais cedo ou mais tarde, que se submeter, independentemente de sua vontade e talento. As escolas particulares para crianças estrangeiras no Rio de Janeiro também ofereciam regularmente bailes infantis onde as crianças aprendiam a se movimentar em salão, dançar, e se portar em sociedade, e Cécile falou sobre uma destas festas em carta às suas filhas:

> Nós fomos, na semana passada, em um baile infantil na escola que era antigamente de Sra. Binns, e que pertence agora a uma Srta. Steinmetz. Tua pequena irmã se divertiu muito. Mesmo nunca tendo aprendido a dançar, ela é capaz de acompanhar na quadrilha e na valsa, o que ela gosta muito de fazer.[375]

Em 1851, Mathilde passou a frequentar a escola de Srta. Steinmetz, mas as lições de música em casa continuavam a acontecer todos os dias[376]. Durante as férias de verão na Serra também se fazia muita música e a pequena Mathilde continuava

---

374 FA HCR, C 253, Rio de Janeiro, 24.01.1850. "*Frau Lutz hat mehrere Tage mit mir zugebracht, sie zieht jetzt in ein Haus, ganz in unserer Nähe, das an meinen Garten stößt, da werden wir wohl viel beisammen sein. Sie hat mich gefragt, ob sie Mathilde einige Stunden Unterricht ertheilen dürfe, was ich gern zugeben werde, wenn ich mich nicht endlich dazu entschließe, dieselbe nach unserer Rückkunft vom Gebirge in die Schule zu schicken – dieses kömmt mir sehr wahrscheinlich vor, und ich werde mir dann nur Religion, Musik und Zeichnen vorbehalten, die sie am besten zu Hause thun kann. Mit der Musik geht es gut, so lange sie täglich übt, aber sie hat ein liederliches Gedächtnis, und ich muß immer wieder aufpaßen, damit sie nicht gleich das Erlernte wieder vergeße. Herr Winkler, unser Prediger, der ein trefflicher Klavierspieler ist, muntert sie beständig auf, und interesßiert sich sehr für ihre Fortschritte, mit ihrer kleinen Freundin Emma macht er es eben so, und die Kinder müßen ihm immer aufspielen, was sie gelernt haben, dann nimmt er sie bisweilen zu seinen Bekannten mit, und spielt mit ihnen vierhändig, dann geben sich die kleinen Mädchen alle erdenkliche Mühe, um gut zu bestehen*". TA.

375 FA HCR, C 248, Rio de Janeiro, 13.08.1849. "*Wir waren vorige Woche auf einem Kinderballe, in der Schule, die früher Mrs Binns gehörte, und nun eines Fräulein Steinmetz. Deine kleine Schwester hat sich köstlich unterhalten. Wenn sie schon nie tanzen gelernt, so kann sie doch in der Quadrille und ein Walzer nachkommen, und das thut sie sehr gern*". TA.

376 FA HCR, C 330, Rio de Janeiro, 23.01.1851. Quatro anos mais tarde Heinrich Däniker, então sozinho no Rio de Janeiro, contaria em carta a sua esposa em Zurique, que Eugénie Python, amiga de Cécile Däniker e sua companheira de sessões de música em ambiente doméstico, passara a dar lições de música na escola de Srta. Steinmetz e que tinha muito trabalho. FA HCR, C 460, Rio de Janeiro, 15.10.1855. O marido Python, comerciante na praça do Rio de Janeiro, também tocava violino e é citado tocando duetos com Heinrich Däniker.

praticando. O interessante na carta seguinte são os detalhes sobre o repertório praticado ao piano pela menina Mathilde que a esta altura consistia em valsas de Strauss e arranjos de melodias de óperas da moda, um repertório que já ia se adaptando àquele de uso em salão:

> Mathilde faz aqui [na Serra] mais progressos na música do que no Rio, onde ela quase não pode praticar, pois ela passa o dia todo na escola. Para sua distração ela pratica agora, a quatro mãos, uma valsa de Strauss: "Mittel gegen den Schlaf"[377], a qual ela deseja apresentar a seus amigos e amigas no dia de seu aniversário. Pela primeira vez ela está tocando o baixo, senão eu a faço sempre tocar o *discant* em peças a quatro mãos. A duas mãos ela toca um *potpourri* de "Romeu e Julieta", depois de ter terminado com o "Franco Atirador". Ela aprende fácil e rapidamente, porém, também rapidamente esquece tudo, se ela ficasse uma semana sem tocar esqueceria tudo o que aprendeu durante muito tempo.[378]

Um exemplo representativo de edição de música simplificada, destinada a um público infantil e jovem, onde árias de ópera arranjadas para piano solo aparecem, como aquelas tocadas pela menina Mathilde Däniker, é aquela de F. Schubert intitulada "*Os jovens músicos. Árias de ópera, danças e canções populares agradáveis em arranjos facilitados para pianoforte*", editada pelo Verlag Bock, sem data (cerca de 1860)[379]. Editado com peças de dificuldade crescente, encontramos em um primeiro momento majoritariamente arranjos a três vozes onde oitavas quase nunca são exigidas, figuras de acompanhamento simples e melodias quase sempre a uma voz, onde a maioria das peças se encontram nas tonalidades Dó Maior, Sol Maior e Fá Maior e quase todas em tempos lentos:

---

377 A valsa de J. Strauss *Mittel gegen den Schlaf* – Remédio contra o sono – op. 65, foi estreada em Viena a 28 de agosto de 1833 e editada no mesmo ano por Tobias Haslinger em versões para piano a duas e a quatro mãos.

378 FA HCR, C 343, Constância, 17 de março de 1851. "*Mathilde hat hier mehr Fortschritte in der Musik gemacht, als in Rio, wo sie nicht zum Ueben kommt, weil sie den ganzen Tag in der Schule ist. Zu ihrer Erholung studiert sie jetzt an einem vierhändigen Walzer von Strauss: 'Mittel gegen den Schlaf' den sie ihren Freunden und Freundinnen an ihrem Geburtstage aufspielen will. Zum ersten Male spielt sie den Baß, ich laße sie sonst immer bei vierhändigen Stücken den Discant spielen. Zweihändig spielt sie ein Pot-pourri aus 'Romeo und Julia', nachdem sie mit dem 'Freischütz' fertig geworden ist. Sie lernt leicht und schnell, aber leider vergießt sie eben so schnell, wenn sie eine Woche lang nicht spielen würde, so würde sie Langerlerntes wieder ganz vergeßen*". TA.

379 "*Die jungen Musikanten. Beliebte Opern-Arien, Tänze und Volkslieder in leichten Arrangement für das Pianoforte*". No autor F. Schubert pode se tratar do compositor da côrte de Dresden Franz Schubert (1808-1878), ou eventualmente de seu filho de mesmo nome (?-?), mas em todo caso é muito pouco provável que se trate do professor vienense Ferdinand Schubert (irmão do famoso compositor Franz Schubert), pois este aparece sempre nos catálogos como F. L. Schubert.

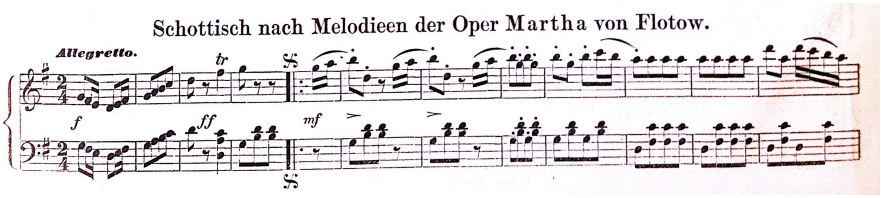



Fig. 18 – FA HCR, F. Schubert, *Die junge Musikanten*... p. 4.

Na segunda parte os arranjos a quatro vozes são a regra e oitavas são exigidas nas duas mãos, também os acompanhamentos são mais complexos e as melodias aparecem em terças, sextas e oitavas paralelas; além do que, pode-se constatar maior diversidade nas tonalidades e paralelamente aos tempos lentos aparecem também tempos médios:

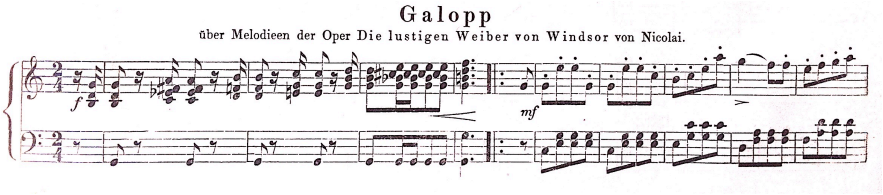



Fig. 19 – FA HCR, F. Schubert, *Die junge Musikanten*... p. 18.

Já na terceira parte encontramos variedade de tonalidades e tempos rápidos:

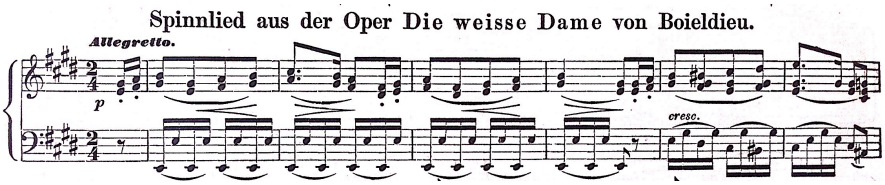



Fig. 20 – FA HCR, F. Schubert, *Die junge Musikanten*... p. 54.

Mas também encontramos exemplos de melodias que embora sejam obras de compositores conhecidos, são exibidas com o título de *Volkslied* – canção popular, por já terem entrado no cânone popular segundo processo deslindado no cap. 1, como a ária "*Nel cor piú non mi sento*" da ópera *La Molinara* de Giovanni Paisiello:

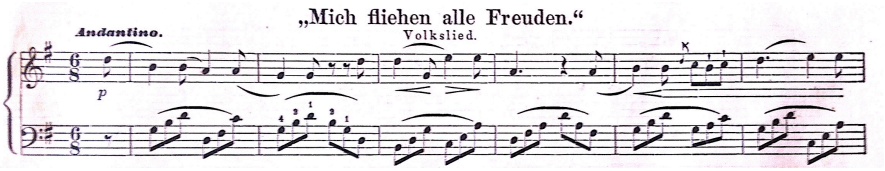



Fig. 21 – FA HCR, F. Schubert, *Die junge Musikanten*... p. 45.

Interessante é também a presença da canção folclórica suíça *Steh nur auf, junge*

Schweizerbub, melodia que gozou de notoriedade em âmbito europeu e mereceu ser parafraseada e variada por diversos compositores[380]:

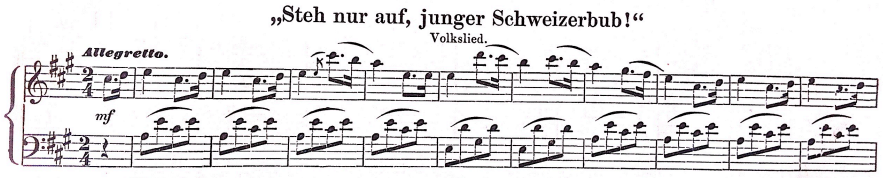



Fig. 22 – FA HCR, F. Schubert, *Die junge Musikanten…* p. 15.

Em Zurique estes cadernos eram vendidos na loja *Gebrüder Hug* a um preço de 2 francos cada. Um exemplar desta coleção encontra-se no arquivo familiar FA HCR, embora não possamos dizer com certeza que tenha pertencido às crianças Däniker-Haller, isto não deixa de ser bastante provável, e nos proporciona uma visão clara sobre os repertórios destinados às crianças desta família em meados do séc. XIX. Uma análise do conteúdo deste caderno deixa claro que o que aqui é oferecido para o deleite das crianças burguesas não passa de uma versão reduzida de músicas em voga, uma versão facilitada da música consumida pelos adultos. Em maior número são representadas as canções folclóricas e populares de diferentes países europeus, canções estudantescas e de soldados, assim como alguns arranjos de *Lieder*; eles aparecem em versões mais ou menos simples a três ou quatro vozes ou transformadas em paráfrases ou fantasias. As versões de árias de ópera são todas tiradas de óperas muito populares (principalmente de compositores mais antigos[381]) sendo Mozart o compositor mais presente. Estas canções e árias são intercaladas por danças (principalmente valsas e polcas) e por arranjos de obras do repertório clássico instrumental como o Andante da sinfonia n°. 94 de Haydn e o Adágio da Fantasia em dó-menor (K 475) de Mozart. Longe das fábricas e da produção agrícola, onde as crianças das camadas sociais menos privilegiadas tinham que trabalhar, as crianças da burguesia podiam permitir-se um prazer estético ao piano com estas versões facilitadas do repertório praticado pelos adultos[382], como era o caso das crianças da família Däniker-Haller.

---

380 Entre eles citaremos as variações para piano de Johann Friedrich Marcks (?-?) publicadas por Lischke em Berlim em 1833; as variações fáceis para piano de Diederich Krug (1821-1880), editadas por Schuberth em Leipzig em 1857; e as variações para violoncelo com acompanhamento de piano de Adolphe Meinhard (?-?) publicadas por Nagel em Hannover em 1844.

381 Os compositores presentes são: Auber (6 obras), Beethoven (1), Bellini (2), Boieldieu (3), Cherubini (2), Dittersdorf (1), Donizetti (1), Flotow (1), Gluck (1), Hérold (2), Mozart (15), Méhul (1), Nicolai (1), Rossini (2), Wagner (1), Weber (1), Weigl (1).

382 P. Dietschy, *Schulkind und Musik…*, p. 253.

Das três filhas que haviam ficado em Zurique em 1846, a mais velha, que tinha o mesmo nome da mãe, parecia ser a que tinha mais dificuldades com a música. A mãe, do Rio de Janeiro, tentava animar a filha para a prática do piano:

> Tu te lamentas, amada criança, de ter dificuldades ao tocar piano, em sustentar teus dedos em ordem, isto me parece estranho, eu não me lembro de que isto tenha sido assim antigamente. Mas não te deixes desanimar por isso, também não se tuas irmãs mais novas avançam com maior facilidade. Cada um faz o que pode. Com perseverança tu também chegarás ao ponto em que farás prazer para ti e para mim. Não só com a música, mas com todos os outros estudos é assim, dons e talentos são repartidos desigualmente, cada um deve utilizar e desenvolver os seus da melhor maneira possível, e não deixar-se aborrecer quando os outros conseguem melhor.[383]

Dois anos mais tarde a mãe continuava animando a filha, e nesta carta de outubro de 1849, percebemos que Cécile Däniker considerava que para uma boa execução musical era necessário ter também cultura musical, a par da técnica pianística:

> Se tu tens vontade de desenhar e pintar, deves no futuro te ocupar mais com isto, provavelmente é suficiente o tempo que tu gastas na escola para aprender os princípios e para copiar bons modelos. Com a música não é tão fácil. Tem-se que começar muito cedo, e praticar longamente, até que os dedos fiquem flexíveis e se adquira os conhecimentos que são necessários para uma boa execução.[384]

Esta carta, a primeira vista aparentemente de pouca importância, é ao contrário, fundamental para que se compreenda que a educação dada às filhas da família Däniker ultrapassava o modelo tradicional, no qual a menina era educada para não dar grandes voos intelectuais. O principal motivo para esta primorosa educação foi aquele deslindado por Y. Schütze[385], autora que descreve a paulatina passagem da educação das crianças das mãos do pai àquelas da mãe: até cerca de 1820 era o pai o responsável

---

383 FA HCR, C 165, Rio de Janeiro, 24.11.1847. "*Du klagst, liebes Kind, Du habest so Mühe, beim Klavierspielen deine Finger ordentlich zu halten, dieses wundert mich, ich erinnere mich nicht, daß es früher so gewesen wäre. Laß Dich aber darum nicht entmuthigen, auch nicht, wenn Deine jüngere Schwester mit größerer Leichtigkeit Dir vorausschreitet. Ein jedes thut was es kann, mit Ausdauer bringst Du es doch noch dazu, daß es einst Dir und mir Freude macht. Nicht nur mit der Musik, auch mit allen anderen Studien ist es so, Gaben und Talente sind verschieden ausgetheilt, ein jedes soll das seinige nach besten Kräften benutzen und ausbilden, und es sich nicht verdrießen laßen, wenn anderen beßer gelingt*". TA.

384 FA HCR, C 249, Rio de Janeiro, 09.10.1849. "*Wenn Du Lust am Zeichnen und Malen hast, so mußt Du dann auch später Dich mehr daran beschäftigen, einstweilen begnüge Zeit, die Vorkenntnißе dazu zu erlangen, welche in der Schule gezeigt werden, oder gute Modelle nachzuzeichnen. Mit der Musik ist nicht so leicht. Dazu muß man frühe anfangen, und lange üben und studieren, bis die Finger geschmeidig und die Kenntnißе erlangt sind, welche zu einer guten Execution nothwendig sind*". TA.

385 Schütze Yvonne, "*Mutterliebe – Vaterliebe, Elternrolle in der bürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts*", in Ute Frevert (ed.), *Bürgerinnen und Bürger*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1988, pp. 118 e ss.

pela educação das crianças, e a mãe tinha um papel de auxiliar e de inspeção da realização das ordens dadas pelo pai. Nos finais do séc. XVIII, Rousseau ainda postulava que a mãe deveria ser a verdadeira ama e o pai o verdadeiro professor. Rousseau considerava a mulher inapta para uma tarefa tão importante devido ao caráter do sexo feminino e achava lastimável que as crianças tivessem que passar os primeiros seis ou sete anos de vida nas mãos de mulheres, como vítimas de seus caprichos[386]. A partir de 1820, observa-se uma radical mudança nesta postura e o casal Däniker, preparava suas filhas para que estas assumissem no futuro um papel mais importante na educação de seus descendentes. Tanto Heinrich como Cécile tinham experiência prática em pedagogia e não podiam deixar de ser abertos a estas novidades. Além disso, com a industrialização e o aumento da complexidade do aparato burocrático, a linha demarcadora entre a vida profissional e a vida de família passou a ganhar sempre mais clareza: o pai não era mais em primeiro plano um *pai de família* para passar a ser um *profissional*, e com isto, o papel da mulher dentro de casa ganhava em importância.

Esta última carta dá também margem a imaginar que na família com quatro filhas (os dois filhos só nasceriam em 1850 e 1852), e um pai já beirando a idade onde uma morte súbita seria considerada normal, pensava-se que no caso de faltarem os pais, as meninas deveriam estar bem preparadas para enfrentar a vida sozinhas. Este foi o caso da própria mãe, Cécile, que perdeu os pais quando ainda era muito jovem e graças à sua primorosa educação e às suas capacidades intelectuais, pôde viver dignamente como professora no internato onde fora aluna, até encontrar o marido que lhe conviesse. Em um caso normal, para uma jovem mulher, tocar algumas variações de temas operáticos para entreter visitas era tudo o que se esperava no campo da música; já Cécile Däniker afirma considerar importante saber refletir sobre a música, conhecê-la e entendê-la: Cécile deveria estar pensando em um repertório naqueles anos já considerado "clássico" com sonatas de Haydn, Mozart e Beethoven, que são músicas que merecem mais uma reflexão intelectual do que pecinhas de salão divertidas e espirituosas.

Dietschy reconheceu que, em Zurique, durante todo o séc. XIX, a promoção de atividades culturais se encontrava nas mãos de particulares e eram sempre iniciativas de associações independentes do governo. Aqui se inclui também, o ensino musical. Embora Nägeli exigisse um engajamento mais profundo da parte governamental, os

[386] Ibidem.

resultados obtidos foram modestos e se restringiam ao ensino do canto coral nas escolas públicas. Quem quisesse se aprofundar em assuntos musicais ou aprender um instrumento teria que tomar a iniciativa no âmbito particular. A socialização das artes e da cultura só se concretizaria em Zurique no séc. XX[387]. Assim sendo, as meninas da família Däniker tinham lições particulares de piano e a mãe acompanhava de longe os progressos das filhas e se interessava pelo repertório por elas praticado:

> Alegro-me ao ouvir que vós fazeis progressos no piano. A querida Emma encontrou prazer, ou é necessário lembrá-la sempre de praticar como é o caso de sua irmã Mathilde? Eu também toco uma peça baseada na canção *Ach, wenn du wärst mein eigen* arranjada por Beyer, a vossa é também de Beyer? Eu penso que não, pois seria difícil demais. Eu gosto que me conteis sempre o que estais tocando, e de quem são as peças, assim eu posso julgar o quanto vos adiantáreis e o que já sois capazes de realizar.[388]

E as meninas respondiam descrevendo o repertório que praticavam: "No piano temos agora um caderno de Mozart, onde aparecem muitos trinados"[389]. Não podemos aqui esquecer de que estamos tratando da educação musical de uma finíssima camada abastada da sociedade. Tocar sonatas de Mozart não era uma evidência para uma criança no séc. XIX se esta não pertencesse à camada mais alta da sociedade e a uma zona geográfica influenciada pela cultura germânica. Embora em 1832 tivessem sido introduzidas em Zurique inovações no campo do ensino com a obrigatoriedade da escola, inovações que foram, em 1859, institucionalizadas na nova Lei do Ensino[390] – *Unterrichtsgesetz* –, estas inovações praticamente não mudavam nada no ensino – musical – das crianças da alta burguesia, com o prosseguimento dos privilégios que tinham com uma educação melhor em escolas particulares ou professores dentro de casa.

No dia 12 de agosto de 1851 festejou-se o primeiro aniversário de Henry Däniker no Rio de Janeiro. com uma festa infantil, e a maneira como as coisas se desenrolavam e o repertório musical executado assim como as danças de salão

---

387 P. Dietschy, *Schulkind und Musik...*, p. 44.

388 FA HCR, C 327, Rio de Janeiro, 23.11.1850. "*Es freut mich zu hören, daß Ihr im Klavier Fortschritte machet, hat lieb Emma auch Freude daran, oder muß man sie stets an das Ueben erinnern wie ihre Schwester Mathilde? Ich spiele auch ein Stück über das Lied „ach, wenn Du wärst mein eigen" von Beyer arrangirt, ist das Eurige auch von Beyer? Ich denke nicht, das wäre doch etwas zu schwer, - es ist mir lieb wenn Ihr mir immer erzählt, was Ihr spielt, und von wem, - ich kann dann eher urtheilen, wie weit Ihr sein möget, und was ihr schon leisten könnt*". TA.

389 FA HCR, C 326, Rio de Janeiro, 11.11.1850. "*Auf dem Klavier haben wir jetzt ein Heft von Mozart, in welchem viele Triller vorkommen*". TA.

390 P. Dietschy, *Schulkind und Musik...*, p. 65.

praticadas pelas crianças das famílias estrangeiras no Brasil daqueles anos, como de costume, vêm relatadas por Cécile Däniker em carta. É interessante o fato de que cada vez que Cécile Däniker se refere a danças espanholas, seja sempre dentro de um quadro de atividades infantis[391]; se isto é somente uma coincidência ou se as danças espanholas eram vistas como especialmente adaptáveis às brincadeiras infantis é difícil de se constatar. O que sim fica claro é que a festa infantil se estruturava de uma maneira muito parecida com os bailes dos adultos – valsa, quadrilhas, escocesas e polcas – precedidas de prestações musicais solísticas[392]:

> Tudo estava preparado e iluminado festivamente, bateram sete horas e as crianças chegaram umas depois das outras, e muitos adultos também, pais ou irmãos das crianças e suas governantas, também outros amigos de nossa casa, assim que logo estavam aqui 25 meninos e meninas e aproximadamente 30 adultos. Primeiro fiz que dançassem algumas fantasias e danças espanholas, depois servimos chá para as crianças em duas grandes mesas, assim como pão com manteiga e diversos tipos de bolos. Sra. Fry me ajudou fielmente, depois foram dançadas valsas, quadrilhas, escocesas e polcas, nas quais os adultos participaram, principalmente perto do final. […] Papa tocou algumas danças no violino, as quais eu acompanhei ao piano, Mathilde tocou sua quadrilha e valsas a quatro mãos comigo, e alguns outros senhores e senhoras tocaram também. (Hoje meu piano de cauda está desafinado pra valer). Entre as 9 e 10 horas foram servidos refrescos, pastéis, bolos, e todo tipo de coisas, quentão e outras bebidas, então se recomeçou a dançar com vontade, até aproximadamente 11 horas quando todos se retiraram.[393]

Em muitas outras cartas os repertórios tocados pelas crianças da família Däniker são listados, como os acima já citados cadernos de piano de F. Beyer[394], intitulados *Les Délassements*, melodias de óperas conhecidas em arranjos fáceis para piano a quatro

---

391 Ver o exemplo da carta C 345.

392 Inclusive o horário das festas infantis era semelhante ao dos adultos no serão. Enquanto encontramos nos relatos dos Däniker-Haller festas infantis que duravam até depois da meia-noite, não encontramos relatos de festas deste tipo que acontecessem durante o período da tarde. É interessante notar que se trata da festa de uma criança de 1 ano de idade que praticamente não é referida.

393 FA HCR, C 353, Rio de Janeiro, 13.09.1851. "*Alles war nun bereit, und festlich erleuchtet, es schlug sieben Uhr und nach und nach kamen die Kinder alle, und auch viele große Leute dazu, Eltern oder Geschwister der Kinder, und Gouvernanten, auch andere unserer Hausfreunde, so daß bald fünf und zwanzig Knaben und Mädchen, und bei dreißig Erwachsenen da waren. Nun ließ ich erst einige Phantasie – u. Spanische Tänze tanzen, dann servirten wir den Thee für die Kinder an zwei großen Tischen, nebst Butterbrot und allerlei Kuchen, Mrs. Fry half mir treulich, nachher wurden Walzer, Quadrillen, Schottisch und Polkas getanzt, mitunter traten die erwachsenen auch ein, besonders gegen das Ende. […] Papa spielte einige Tänze auf der Violine, zu denen ich auf dem Klavier begleitete, Mathilde spielte ihre Quadrille und Walzer vierhändig mit mir, und einige andere Herren und Damen spielten. (Heute ist mein Flügel tüchtig verstimmt.) Zwischen neun und zehn Uhr wurden Erfrischungen gereicht, Pastetchen, Kuchen, und sonst allerlei gutes Zeug, Glühwein, und andere Getränke, dann fing man mit neuer Lust zu tanzen an, bis etwa eilf Uhr, wo sich alle zurückzogen*". TA.

394 Ferdinand Beyer (1803-1863), compositor e pianista alemão. Seu op. 101, *Vorschule im Klavierspiel* (1851), é utilizado por alguns professores de piano até os dias de hoje.

mãos[395] ou fantasias de Hummel "mais difíceis"[396].

Depois do retorno definitivo da família à Suíça, ocorrido em 1852, começou-se logo com a tradição de dar serão musical nos sábados. Cécile anotou o que se esperava das crianças como prestação nestas tertúlias: "O piano de cauda nos proporciona sempre mais prazer. Amanhã, assim como sempre aos sábados, cada criança terá que apresentar algo, ou uma peça para piano ou uma canção, porém de maneira séria, para que eles se habituem a tocar em público"[397].

Na carta citada a seguir podemos nos aprofundar no raciocínio didático do pai Heinrich Däniker. Depois de comentar demoradamente as lições de desenho e pintura, continua falando sobre a música; ele entendia que aprender a tocar peças no piano não era o suficiente e que seria necessário entender a música, suas estruturas e harmonias e isto deveria ser estudado aprofundadamente com um livro de teoria musical[398]:

> Aprender harmonia com Sr. Müller também é útil, para isto, porém, ela [a filha Cécile] deveria usar paralelamente um livro que trate disso e onde ela pode estudar para ajudar na lição, para que esta não se prolongue desnecessariamente. Assim, não se deve deixar de comprar uma boa obra onde se explique amplamente o que o professor só pode explicar em poucas palavras e onde o aluno encontra muitas coisas que ajudam na lição. Igualmente aprovo que tenhas parado com as lições a quatro mãos com Srta. Cramer, desde a partida de Rosalie, e que tu mesma toques com Cécile. Saúde Sr. Müller. Ele mostrou-se sempre muito indulgente comigo na orquestra e reconheceu a boa vontade como força.[399]

Mas todo este aprofundamento no conhecimento teórico da música pela parte da família Däniker não deve nos levar a tirar conclusões errôneas sobre a utilidade que se pretendia tirar das lições de música: as meninas deveriam ser capazes de tocar em salão e de discutir e conceituar sobre música, mas nunca mais do que isto. Uma opção

---

395 FA HCR, C 357, Zurique, 30.10.1851.
396 FA HCR, C 355, Zurique, 26.10.1851.
397 FAHCR, C 380, Zurique, 28.01.1853.
398 Talvez Heinrich se lembrasse do tratado de teoria musical de Leonhard Euler recomendado por seu pai 43 anos antes, quando se tratava de sua própria educação, como vimos no cap. 3.1.3.
399 FA HCR, C 428, Rio de Janeiro, 14.08.1854. "*Auch das Lernen der Harmonie bei Herr Müller ist nützlich; daneben sollte sie aber ein Buch haben, das daran handelt, und worin sie studieren könnte, um diesen Unterricht nachzuhelfen, und denselben nicht zu sehr in die Länge zu ziehen. So darf bei keinem Unterrichte verabsäumt werden ein gutes Werk anzuschaffen, wo weitläufig erklärt ist, was der Lehrer nur in Kürze vortragen kann, und wo der Lernende manches findet, das dem Unterrichte nachhilft. Eben so billige ich, daß Du, seit Rosalie's Abreise die vierhändige Stunde bei Fräulein Cramer aufgehoben hast, und selbst mit Cécile spielst. Grüße Herr Müller. Er zeigte sich im Orchester immer gütig und nachsichtig gegen mich, und nahm den Willen für die Kräfte*". TA.

profissional no campo da música era absolutamente impensável[400].

Comentando a boa voz da filha Emma em carta escrita no ano seguinte, Heinrich, falando sobre a primeira apresentação pública de suas crianças na *Musiksaal* – a sala de concertos da cidade de Zurique naqueles anos –, dá o exemplo mais cruel de quanto rigorosa era sua mentalidade no que diz respeito às prestações artísticas infantis:

> No dia 28 de janeiro tomei o chá na casa de Sr. von Sonnleithner, no mesmo dia foi o concerto na Musiksaal. Não tem importância se Rosalie não tocou tão bem como no ensaio, amadores não se apresentam como artistas, mas também não devem ter pretensões. Bom é, assim mesmo, que ela tenha terminado a peça, mais ou menos bem, é indiferente. Só empacar é o que não se pode. Uma bela voz é um grande dom da natureza, que vale a pena ser aprimorado. Eu me alegro muito que Emma tenha esta disposição. Esperemos que ela seja sempre modesta e seja consciente de que uma aparência natural e recatada atrai mais aplausos sinceros do que o reconhecimento de seus talentos. […] Eu acredito que a maior parte dos aplausos que Emma recebeu neste serão são devidos mais à sua naturalidade de jovem mulher que ainda pouco desabrochou, pois a sua prestação só pode ter sido sem importância.[401]

As meninas passavam esporadicamente curtos períodos em internatos no Cantão de Vaud para se aprimorarem na língua francesa, mas mesmo lá as lições de piano não podiam parar e as meninas chegaram mesmo a escrever aos pais pedindo que tivessem duas em vez de uma lição de piano semanal. A resposta foi positiva, mas Heinrich, como bom homem de negócios que era, controlava as despesas detalhadamente e não permitia exageros:

> Je vois que vous et votre seur ont payé dans ce deux mois frs. 164.- pour leçon particulière 45.- louage du piano frs. 209,- Et a juger des comptes les leçons de Piano sont d'une heure à fr. 3.- pour une personne. […] Pour le louage du piano, et pour l'accorder de temps en temps, vous deux avez payé le 22 Juillet la somme de fr. 45,- du 22 Avril au 22 Juillet donc pour trois mois, ce qui revient à fr. 180,- par an. Est-ce vous seules, qui touchez sur ce Piano, ou y a-t-il encore d'autres demoiselles qui s'en servent ? Dans ce dernier cas la depence est extraordinaire, fabuleuse.[402]

---

400 FA HCR, C 460, Rio de Janeiro, 15.10.1855.

401 FA HCR, C 466, Rio de Janeiro, 15.03.1856. "*Am 28" Januar nahm ich bei Herr von Sonnleithner den Thee, am gleichen Abende war das Concert auf dem Musiksaale. Es hat nichts zu bedeuten, wenn Rosalie schon nicht so gut gespielt hat, wie in der Probe, Liebhaber treten nicht als Künstler auf, dürfen aber auch keine Prétentionen machen. Gut ist es jedoch daß sie das Stück durchgeführt hat, etwas mehr oder weniger gut, ist Nebensache. Nur Steckenbleiben darf man nicht. Eine schöne Stimme ist eine große Naturgabe, die wohl des Ausbildens werth ist. Wohl freut es mich, daß in Emma diese Anlage vorhanden ist. Möge die immer bescheiden bleiben, und überzeugt, daß bescheidenes natürliches Auftreten mehr noch wohlwollenden Beifall hervorruft, als Anerkennung des Talents.* […] *Weitaus den größere Theil des Beifalls, den Emma an dem musikalischen Abende erntete, schreibe ich dem natürlichen Auftreten der kaum erblühenden Jungfrau zu, den ihre Leistungen können nur unbedeutend seyn*". TA.

402 FA HCR, C 482, Paris, 21.09.1857.

As meninas aprendiam piano e canto, os meninos aprenderiam violino, quanto a isto não havia na casa dos Däniker espaço para desvios do caminho previsto pelo pai. A crônica familiar atesta que Heinrich ensinava violino aos seus dois filhos diariamente às cinco horas da manhã[403]. Quando Heinrich teve que se ausentar para o Brasil, os meninos passaram a tomar lições primeiramente com Jean Eschmann[404]. A ideia inicial de Heinrich era de que eles deveriam aprender primeiro um pouco de piano antes de passar para o violino, mas Eschmann era de outra opinião e "achou aconselhável começar diretamente com o violino, Henry já teve duas horas de lições"[405]. As cartas se cruzavam naqueles anos devido à grande distância e aos meses que se passavam até chegarem as respostas vinda do outro lado do oceano, assim que, quando o menino já tinha começado com as lições de violino em Zurique, o pai, no Rio de Janeiro, continuava a refletir sobre a maneira mais correta de começar a ensinar-lhe música, demonstrando muita sensatez e modernidade em sua maneira de pensar:

> Há algum tempo tu formulaste a questão, se já não seria tempo que Henry começasse com lições de violino. Eu acho que seria melhor começar com o fortepiano, quando tu quiseres, e depois, talvez em dois anos, por-lhe o violino na mão. Ele fará assim, neste último instrumento, progressos mais rápidos, o que muitas vezes é necessário para que a vontade não se apague já no começo, por causa das grandes dificuldades que se devem suplantar.[406]

Em julho daquele ano, Heinrich passou a dar recomendações bastante concretas de como ele achava que estas lições deveriam ser. Como foi elucidado na primeira parte deste capítulo, a ideia de que o aprendizado de um instrumento deveria trazer prazer à

---

403 Hans-Ulrich Rübel, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller, Ein bürgerliches Leben im 19. Jahrhundert: vom Wandergesellen zum Handelsherrn*, Zürich, Gelehrten-Gesellschaft in Zürich, 1996, p. 63.

404 Jean Eschmann, nascido em 1826 em Wädenswil, cantão de Zurique, e falecido em 1869 nesta cidade. Foi violinista e violista, irmão da pianista Henriette Eschmann e primo do pianista e compositor Johann Carl Eschmann. Estudou na Alemanha e tocou alguns anos na orquestra da corte de Donaueschingen sob a regência de J. W. Kalliwoda. Mudou-se depois para Zurique onde trabalhou como professor de violino. Foi Membro da orquestra da AMG e sucessor de Heinrich Honegger na estante de segundo violino no quarteto de cordas *Zürcher Streichquartett*. Uma parte de seu espólio encontra-se na Biblioteca Central de Zurique. C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, pp. 18-19.

405 FA HCR, C 526, Zurique, 30.04.1860. "*Herr Eschmann fand es rathsam, sogleich mit den Violine anzufangen, Henry hat schon zwei Stunden Unterricht gehabt*". TA.

406 FA HCR, C 527, Rio de Janeiro, 08.05.1860. "*Du hast vor einiger Zeit die Frage aufgeworfen, ob es nicht Zeit wäre Henry Unterricht auf der Geige nehmen zu laßen. Ich glaube, ich würde mit dem Forte-Piano anfangen, sobald Du willst, und dann vielleicht nach zwei Jahren ihn die Violine zur Hand nehmen laßen. Er wird dann auf letzterm Instrumente schnellere Fortschritte machen, was oft nöthig ist, damit die Lust zu dem Instrument nicht schon im Anfang gedämpft werde durch die schwer zu überwindenden Schwierigkeiten*". TA.

criança, era relativamente nova. Através da carta transcrita a seguir podemos reconstruir a maneira de pensar de Heinrich Däniker sobre música e seu aprendizado e nos damos conta de que ele tinha absorvido as ideias modernas de pedagogia que tentavam evitar o tédio:

> Henry aprende o violino com Sr. Eschmann. Com qual violino Henry toca? Deveria-se comprar um violino menor. Violinos ordinários são longos demais para os seus braços, e cansam-no demasiadamente. Em Paris, encontra-se o que se quer ter. Deve-se prestar atenção que ele não dobre as articulações dos dedos para baixo ao invés de para cima, ao tocar o violino, assim como ao escrever. Um erro que se transforma em costume é depois muito difícil de se corrigir. Eu saúdo os Srs. Heim, Müller e Eschmann. Eschmann deve dar a lição com afinco e dar muita atenção à postura do violino e à conduta do arco. Sou contrário aos instrumentos de sopro porque eles atacam os pulmões. O violino é difícil e necessita muito estudo para se realizar pouco, mas que prazer será para o menino mesmo que ele só consiga o suficiente para poder tocar em uma orquestra, e para isto não é necessário tanto, pois violinos são sempre procurados e são sempre bem vindos. Henry deve praticar meia hora todos os dias, até que ele ganhe prazer em praticar mais tempo. […] O canto também deve ser cultivado por quem tem uma voz. A ruína de muita gente jovem em Zurique é a perda de tempo, é muito cedo visitarem casas de café e nos serões sentarem-se em casas de cerveja, lá beberem e fumarem e conversarem coisas inúteis, ao invés de utilizarem melhor o valioso tempo, principalmente nestes anos de juventude. Tu, como mãe, tens que entregar-te a esta tarefa, que será muito mais difícil do que foi com as meninas, pois o anseio de independência só pode ser guiado com sensatez.[407]

As lições de violino não tiveram o sucesso esperado. Eschmann não tinha a paciência necessária para trabalhar com crianças pequenas e foi substituído por Adam Bauer[408]. Cécile escreveu relatando as vantagens de Bauer como professor:

> Sr. Eschmann que esteve por um prolongado tempo em Sankt Moritz, passou Henry

[407] FA HCR, C 530, Rio de Janeiro, 09.07.1860. "*Henry lernt die Geige bei Herrn Eschmann. Auf was für eine Geige spielt Henry? Man sollte ihm eine etwas kleinere Geige kaufen. Gewöhnliche Geigen sind für seinen Arm zu lang, und ermüden ihn zu sehr. In Paris bekommt man, was man haben will. Aufgepaßt muß werden, daß er die Fingergelenke nicht einwärts, anstatt auswärts, biege, bei'm Geigen wie bei'm Schreiben. Etwas Schlechtes, das zur Gewohnheit geworden ist, ist später nicht mehr zu ändern. Ich laße die Herren Heim, Müller und Eschmann grüßen. Eschmann soll den Unterricht gründlich geben, sehr auf Haltung der Geige sehen, und auf die Führung des Bogens. […] Blas-Instrumente bin ich abhold, weil sie die Brust angreifen. Die Geige ist schwierig, und es bedarf viel Studium, um nur wenig darauf zu leisten, aber was für ein großer Genuß für den Knaben, wenn er es nur so weit gebracht hat, daß man ihn im Orchester gebrauchen kann, und dazu bedarf es nicht so gar viel, denn Geigen werden immer gesucht, und sind willkommen. Henry muß aber alle Tage, wenigstens eine Halbe Stunde spielen, bis es ihm Freude macht länger zu studieren.* […] *Auch der Gesang muß cultivirt werden, wenn Stimme vorhanden ist. Der Ruin vieler junger Leute in Zürich ist die Zeitverschwendung, daß sie früh schon die Caffeehäuser besuchen, des Abends in's Bierhaus sitzen, dort trinken und rauchen und unnutzes Zeug schwatzen, anstatt die, in diese Jahren besonders, so köstliche Zeit nützlich anzuwenden. Du hast da, als Mutter, eine Aufgabe zu lösen, die viel schwieriger ist, als sie bei den Mädchen war, denn das Streben nach Independenz läßt sich nur mit Klugheit lenken, nicht bemeistern*". TA.

[408] Dados biográficos de Adam Bauer na nota 280 do cap. 4.2.1.

> para Sr. Bauer, o qual suplantou os difíceis e altamente aborrecidos princípios no violino com muita paciência. Gosto muito mais de Sr. Bauer e quero continuar com ele, ele é também muito mais barato (exatamente a metade), e tem muita paciência. Não sei como arranjar isto sem ferir Sr. Eschmann, vamos ver. Encontrei uma oportunidade de comprar um violino pequeno muito bom para Henry, no qual ele poderá tocar mais 3 ou 4 anos. Ele custou 30 francos. Sr. Eschmann diz poder revendê-lo a qualquer momento pelo mesmo preço.[409]

O pai responde do Rio de Janeiro satisfeito, mas repetitivo e insistente como era, até os limites do pedantismo:

> Estou muito contente por tu teres encontrado um violino pequeno para Henry, um instrumento ordinário faria com que ele perdesse o gosto pelo estudo por cansá-lo demasiadamente. Fique com Sr. Bauer se ele ensina mesmo minuciosamente, é sempre atento à postura do violino e à condução do arco, enfim, se tu acreditas em sua capacidade como professor. Ele não necessita ser um artista, é até melhor se ele não o for. Eschmann pode ser um bom professor para alunos que já alcançaram certa destreza, para principiantes ele não serve, é muito aborrecido para ele e ele não se esforça o necessário. Além do mais, ele tagarela uma parte da lição, até 15 minutos, apesar de nós pagarmos mais caro do que outras pessoas da cidade, das quais ele cobra 2 francos por hora. Nós pagamos 2⅓ francos. As lições de Mathilde com Eschmann podem continuar, para Henry tu podes despedi-lo, em meu nome, se tu quiseres. Eschmann não se envergonhou em insistir em ganhar 28 francos, enquanto seu preço mais alto na cidade é de 24 francos, e ele dá lições até pela metade deste preço. Nós também não nos envergonharemos, tanto quanto na época de Srta. Corrodi. Além do mais, acredito que Henry vai aprender mais de Sr. Bauer.[410]

A partir de 1860 os meninos Däniker se apresentavam regularmente na sala de concertos do Casino de Zurique, onde aconteciam os exames públicos de música, e tocavam em serões musicais infantis em sua casa ou na casa de famílias amigas. Os

---

409 FA HCR, C 531, Zurique, 18.08.1860. "*Herr Eschmann, der längere Zeit in St. Moritz war, hatte Henry dem Herrn Bauer übergeben, der die schwierigen und höchst langweiligen Anfangsgründe auf der Violine mit ihm geduldig überwand. Herr Bauer gefällt mir viel beßer, ich möchte ihn gern behalten, ist auch viel billiger (gerade die Hälfte), und hat viel Geduld. Ich weiß nicht, ob ich das, ohne Herr Eschmann zu verwunden arrangiren kann, ich will sehen. Ich habe eine vortreffliche kleine Geige für Henry zu kaufen Gelegenheit gehabt, welche er noch 3 – 4 Jahre spielen kann. Sie kostete 30fr. Herr Eschmann will sie jeden Augenblick zu diesem Preis wieder anbringen*". TA.

410 FA HCR, C 535, Rio de Janeiro, 25.09.1860. "*Sehr froh bin ich, daß Du für Henry eine kleine Geige gefunden hast, ein gewöhnliches Instrument müßte ihm das Studium verleiden, weil es ihn zu sehr ermüden würde. Behalte Bauer, wenn er wirklich gründlich lehrt, auf Haltung der Geige, auf den Bogenstrich sieht, kurz wenn Du Zutrauen zu seinen Fähigkeiten als Lehrer hast. Selbst braucht er kein Künstler zu sein, beßer noch, wenn er es nicht ist. Eschmann mag gut seyn für Schüler, die es schon zu einer gewißen Fertigkeit gebracht haben, für Anfänger taugt er nichts, es ist ihm zu langweilig, und er wird sich nicht gehörig Mühe geben. Dann schwänzt er einen Theil der Stunde, bis 15 Minuten, trotzdem daß wir ihn theuer bezahlen, als andere Leute auf Stadtgebiet, von denen er selbst nur zwei Franken pro Stunde verlangt. Wir bezahlen ihm so 2⅓. Mit Mathilde's Unterricht mag Eschmann fortfahren, für Henry kannst Du ihn verabschieden in meinem Namen, wenn Du willst, Eschmann hat sich nicht géniert auf fr 28 zu bestehen, während sein höchster Preis auf Stadtgebiet Fr 24 ist, und er Stunden hat zur Hälfte dieses Preises. Wir wollen uns auch nicht géniren, so wenig, wie seiner Zeit mit Fräulein Corrodi. Zudem, glaube ich, daß Henry bei Bauer mehr lernen werde*". TA.

meninos também cantavam e tinham lições de dança. Em 1862, Heinrich continuava acompanhando de perto os estudos de seus meninos e escreveu de Paris orientando sua esposa de como deveria apoiar o menino em seus estudos diários no violino:

> Tu deverias, como eu, ver e ouvir diariamente, durante meia hora, como Henry pratica música, somente por causa do compasso, senão ele pratica tudo errado e depois é muito mais difícil conseguir acertar o compasso. Na afinação ele toca muito baixo o si na 4ª corda com o 2º dedo, sol na 3ª corda com o 3º dedo, ré na 2ª corda com o 3º dedo, lá na corda fina com o 3º dedo, e outros mais.[411]

Na última carta que conhecemos escrita por Heinrich Däniker em Paris, em maio de 1862, onde o assunto por ele tratado são os progressos de Henry no violino, aprendemos que ele era da opinião de que o ritmo seria a "alma da música", e nela ele dá novamente demonstração de ser conhecedor aprofundado em assuntos de didática, experiência que ele vinha tendo desde sua juventude, como professor em São Petersburgo:

> Que Henry tenha feito progressos no violino eu sei. Eu lhe inculquei uma ideia de compasso, a alma da música, que o professor em dois anos não conseguiu ensinar-lhe porque ele, em vez de fazer com que o menino procure o compasso por conta própria, sempre demonstra tocando a passagem, como uma babá esmigalha a comida de uma criança.[412]

Vinte e dois anos mais tarde, em 1884, August Reissmann sintetizaria em sua publicação sobre o significado da música doméstica na história cultural ocidental, os princípios de ensino musical para crianças que, principalmente no que dizem respeito à prática musical dentro de casa, vão perfeitamente de acordo com as ideias do casal Däniker-Haller sobre este assunto[413]. O germe destas ideias pode ser buscado em Rousseau e depois, passando por Pestalozzi e Nägeli, se cristalizaria na percepção de toda uma geração de pais e ensinadores que se preocupavam com uma nova maneira de ver e ensinar a música – sem nunca esquecer que aqui estamos tratando de uma camada

---

411 FA HCR, C 556, Paris, 05.05.1862. "*Du solltest, wie ich, täglich eine halbe Stunde zusehen und zuhören, wenn Henry Musik übt, einzig des Takts wegen, sonst studiert er alles falsch ein, und dann ist der richtige Takt viel schwieriger zu erlangen. In der Intonation greift er zu tief h auf der 4" Saite, mit dem 2" Finger; g auf der 3" Saite, mit dem 3" Finger; d auf der 2" Saite, mit dem 3" Finger; a auf der dünnen Saite, mit dem 3" Finger und Anderes mehr*". TA.

412 FA HCR, C 557, Paris, 13.05.1862. "*Daß Henry auf der Geige Fortschritte gemacht hat, weiß ich. Ich habe ihm eine Idee vom Takt, der Seele der Musik, beigebracht, die der Lehrer ihm in zwei Jahren nicht beibringen konnte, weil er, anstatt ihn zu leiten, den Takt selber auszufinden, ihm die Stellen vorspielte, wie eine Amme dem Kinde das Eßen vermunzt*". TA.

413 A. Reissmann, *Die Hausmusik...*, pp. 72 e ss.

abastada da sociedade, que tinha acesso a estas ideias e que dispunha dos meios para realizá-las. Reissmann insiste que a criança deve ter prazer nas lições de música, mas deve também ser iniciada nos mistérios mais profundos da arte, e salienta que a infância é o período mais importante para a formação não somente do caráter do futuro adulto, mas também de suas capacidades musicais. A família Däniker-Haller, pondo em prática esta opinião, ainda em meados do séc. XIX, alçava-se ao mais alto nível social existente na Suíça daqueles anos, completando o já alcançado por Heinrich no ponto de vista pecuniário – uma grande fortuna – com o nível intelectual e cultural da alta burguesia. Reencontramos aqui a, acima citada, ânsia burguesa de promover a formação musical das crianças por motivos emancipatórios: impor o diletantismo burguês como alternativa às estruturas musicais aristocráticas, sendo este um passo importante da burguesia para primeiro igualar-se e depois suplantar a aristocracia.

4.4 Os instrumentos na música doméstica da família Däniker-Haller

Neste capítulo, serão apresentadas reflexões sobre os três instrumentos utilizados pela família Däniker-Haller em seus exercícios de música doméstica: o violino, o piano e o violão. Sendo vastíssima a literatura organológica sobre estes três instrumentos, nos restringiremos a ressaltar dela as informações relevantes à compreensão do uso feito destes mesmos instrumentos pela família estudada, assim como, um diálogo das fontes primárias por ela deixadas e a literatura disponível.

4.4.1 O violino

O violino é "*bey den meisten Musiken fast unentbe*[h]*rliches Instrument*" ("em quase todas as músicas um instrumento quase imprescindível"), escreve Leopold Mozart, no prefácio de seu método de violino[414], o que caracteriza a posição central que o violino, e com ele toda a família das cordas já tinham na vida musical de seu tempo[415].

[414] Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule,* Augsburg, 1756.
[415] Fuchs, Ingrid, *Violinspiel im öffentlichen und privaten Musikleben Wiens des 19. Jahrhunderts*, in Sabine Haag (ed), *Der Himmel hängt voller Geigen – Die Violine in Biedermeier und Romantik*, Viena, Kunst Historisches Museum, 2011, p. 15. Sobre a história do violino e suas implicações sociais ver também: David Schoenbaum, *The Violin – a Social History of the World's most Versatile Instrument*,

No séc. XIX o papel do violino na música solística, de câmera e orquestral seria ainda mais importante e não se pode imaginar sem ele a prática musical naquele século, tanto em esfera pública como privada.

A obra pedagógica que se pode considerar a mais importante que circulava na Europa durante a infância de Heinrich Däniker é a acima citada *Violinschule* de Leopold Mozart, do ano de 1756. Outros métodos ainda mais antigos eram todos do período barroco, como os de Daniel Merck, Michel Corrette e Francesco Geminiani. Métodos mais modernos e sistemáticos foram aparecendo no começo do séc. XIX na França, depois da fundação do Conservatório de Paris, em 1795. Alguns autores importantes deste período são Pierre Rode, Pierre Baillot e Rodolphe Kreutzer, que juntos editaram a *Méthode de Violon par Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par Baillot*, em Paris, em 1803[416], assim como Charles-August de Bériot[417], Jacques Féréol Mazas[418] e Louis Spohr[419], na Alemanha.

O que atesta a atualidade que o método de L. Mozart conservava até princípios do séc. XIX são as diversas reedições e adaptações como a *Neue theoretische und practische Violin-Schule – Ein zweckmessiger Auszug aus der grossen Violin Schule von Mozart*[420] de Johann Baptist Schiedermayr (1770-1840) e a *Mozart's vollständige Violin-Schule*[421] de Sigismund Neukomm (1778-1858). Como vimos anteriormente, Hans Georg Nägeli oferecia à venda em sua loja de partituras em Zurique, nos primeiros

---

New York/London, W. W. Norton & Company, 2013; David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Raltionships to the Violin and Violin Music*, London, Oxford University Press, 1965; 1968; Eduard Melkus, *Die Violine – Eine Einführung in die Geschichte der Violine und des Violinspiels*, Mainz, Schott, 2000; Walter Kolneder, *Das Buch der Violine – Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogig, Komposition*, Zürich, Atlantis, 1972; E. van der Straeten, *The History oft he Violin – Its Ancestors and Collateral Instruments From Earliest Times*, 2 vols., New York, Da Capo Press; este último autor comete erro grave ao citar, sem controlar, um concerto para violino e cordas de [suposta] autoria de José Maurício Nunes Garcia que se encontraria na *Sächsischen Landesbibliothek* de Dresden. A verdade é que o dito concerto é da pena de um compositor de nome "Gacia" ou "Gaccia" e foi evidentemente composto vários decênios antes do nascimento do compositor brasileiro. Ver cota 4155-O-1, Schrank II, do arquivo "*Musik der Dresdener Hofkapelle*" da citada bilblioteca.

[416] A edição em alemão deu-se em 1814, em Leipzig, o que não impede que Heinrich Däniker tenha tido contato com este método antes desta data, pois a língua francesa era largamente praticada pelas elites de Zurique. A edição em língua alemã, editada em Viena, também em 1814, é encurtada para aproximadamente a metade do tamanho da edição original.

[417] Charles-Auguste de Bériot (1802-1870) editou em Paris seus métodos de violino *Le Premier guide des violonistes* e *Méthode de violon*, em 1858.

[418] Jacques Féréol Mazas (1782-1849), suas duas principais obras didáticas para violino são *Méthode de violon* op. 34, Viena, 1834 e *Études brillantes* op. 36, Bonn, 1843.

[419] Louis (também Ludwig) Spohr (1784-1859) publicou sua *Violinschule* em Viena, em 1832.

[420] Editada por volta de 1800, em Viena, pela Chemische Druckerei e por Haslinger, sem indicação exata do ano.

[421] Editada em 1806, pelo editor suíço Tranquillo Mollo, em Viena.

anos do séc. XIX, exatamente no momento em que o menino Heinrich aprendia a tocar violino, os métodos para este instrumento de L. Mozart e J. A. Hiller[422], assim como música violinística de fácil execução, destinada ao uso doméstico de autores como Durant, Lacroix, Wranitzky e Wölfl.

John Huber, analisando detalhadamente os métodos para violino existentes, constata, a partir de finais do séc. XVIII, uma significante mudança nas técnicas violinísticas que, originadas em uma tradição virtuosística italiana importada e amadurecida em Paris, principalmente por Viotti[423], se formalizaria com as metodologias do *Conservatoire*, espalhando-se por toda a Europa, acompanhando os exércitos de Napoleão[424]. Aqui vemos que Heinrich Däniker, nascido no mesmo ano da fundação do *Conservatoire* (1795), e aprendendo violino nos primeiros anos do séc. XIX, pertence a uma geração que vivenciou as importantes mudanças nas técnicas do instrumento e sofreu com o real problema que significava retornar a mão esquerda para as primeiras posições depois de excursões em tessituras extremas[425], um problema que só começaria a ser resolvido por Viotti e finalmente, seria encontrada uma solução satisfatória com a invenção da queixeira por Louis Spohr por volta de 1820. Isto talvez explique as diversas compras de instrumentos novos que Heinrich fez durante sua vida. Não sabemos exatamente quantos violinos Heinrich Däniker possuiu, mas a leitura de seus diários e cartas leva-nos a crer que eles foram pelo menos quatro. A acima citada invenção da queixeira, por exemplo, foi uma inovação importante que não poderia passar despercebida por Heinrich Däniker, que sempre se demonstrou extremamente interessado por progressos técnicos em todos os campos das ciências. Conservador no que diz respeito à moral e aos constumes, porém entusiasta da industrialização e de sua automatização, não podemos saber onde Däniker se posicionava com relação aos progressos nas técnicas violinísticas. Podemos, contudo, imaginar que, ao tocar diversas sinfonias de Beethoven em concertos públicos, sob a regência de Richard Wagner, em Zurique, na década de 1850, Heinrich dificilmente utilizaria um instrumento que hoje chamaríamos de *clássico*, uma característica bastante provável de seus primeiros

[422] Johann Adam Hiller (1728-1804), *Anweisung zum Violinspielen, für Schulen und zum Selbst-unterrichte*, 1792 e 1795.
[423] Giovanni Battista Viotti (1755-1824), violinista e compositor italiano, é tido como pai da técnica violinística moderna.
[424] John Huber, *The development of the modern violin: 1775-1825*, Frankfurt a. M., Verlag Erwin Bochinsky GmbH & Co., 1998, p. 5.
[425] A parte tecnicamente mais difícil era a volta da terceira à primeira posição pois acima da terceira posição a palma da mão se apoiava no corpo do instrumento dando maior liberdade de movimento aos dedos.

instrumentos, mas sim, um instrumento, e principalmente um arco, muito próximos dos modelos atuais.

Em finais do séc. XVIII o violino já tinha um campo de atuação amplo, começando com sua utilização como importante instrumento de orquestra – juntamente com os outros instrumentos da família das cordas: violas, violoncelos e contrabaixos – formando o âmago das orquestras de teatro e das capelas privadas da aristocracia, nas quais músicos profissionais atuavam. Estas orquestras e capelas, quando não eram regidas pelo continuista, eram chefiadas pelo violino concertino que regia com o arco do violino, como o exemplo de Franz Clement[426], nas "academias" organizadas nos diferentes teatros vienenses[427]. Mas o que queremos ressaltar neste trabalho é a utilização do violino na esfera privada, por um violinista amador, e para isto, lembraremos que as exigências técnicas da música do salão burguês da primeira metade do séc. XIX eram pouco mais empenhativas do que aquelas explicadas no método de Leopold Mozart. As dramáticas mudanças técnicas aparecidas na quase década que separa a "Sinfonia Londres" de Haydn (1795) e a sinfonia "Eroica" de Beethoven (1803-04) demonstra a rapidez com que elas aconteciam, mas também sublinham, a cada vez mais acentuada diferença que se cristalizava entre três tipos diferentes de violinistas: o virtuoso, o violinista de orquestra e o diletante. A música de orquestra passava a exigir cada vez mais um nível profissional dos músicos, e diletantes como Heinrich Däniker que ainda podiam atuar como ripienistas nas orquestras das sociedades musicais, tinham os dias de suas atuações em esfera pública contados[428]. Ao mesmo tempo, observamos a cristalização de um repertório já na época chamado de "clássico" – Haydn, Mozart e Beethoven – como base do repertório da música instrumental da *Hausmusik* nas casas da alta burguesia. Enquanto a música orquestral moderna se tornava cada vez mais, de difícil execução, a música de salão se repartia entre, por um lado, a música "clássica" nos salões seletos e, por outro, a música célere nas casas burguesas em geral.

O violino era considerado um instrumento estritamente masculino e as exceções

[426] Franz Joseph Clement (1780-1842), violinista, pianista, maestro e compositor austríaco.
[427] Ingrid Fuchs, *Violinspiel...*, p. 15.
[428] Conforme vimos no cap. 5, nos últimos anos de sua vida, Heinrich Däniker participou das discussões sobre o futuro da orquestra da AMG e da necessidade de se criar na cidade uma orquestra profissional.

à regra eram raras[429], tanto que quando uma jovem estudava violino isto era motivo de espanto e merecia ser anotado no diário: "Cécile e eu, e Cécile [filha] e Rosalie almoçamos com Sr. e Sra. Marcon e Srta. Belknap. Rosalie cantou, Mama tocou, Srta. Belknap estuda violino"[430]. Um exemplo paradigmático de uma carreira de artista influenciada pelos preconceitos da sociedade da época encontramos na biografia da cantora Gertrud Elisabeth Mara (1749-1833), que apesar de extremamente virtuosa no violino desde a mais tenra infância, teve que desistir deste instrumento *weil einige englische Damen es nicht kleidend für ein Mädchen fanden* ("porque algumas damas inglesas não achavam correto para uma menina")[431].

As informações deixadas por Heinrich Däniker em suas cartas e diários sobre o violino não permitem traçar um quadro das artes violinísticas no Brasil do começo do séc. XIX, por serem demasiadamente esparsas e desordenadas. Apesar disso, podemos ressaltar que ao chegar ao Brasil, em 1828, conforme vimos no cap. 3, a primeira impressão que Heinrich teve foi positiva: ele elogiou a qualidade da música executada na Casa da Ópera de Salvador da Bahia, cidade onde, já na sua primeira semana no Brasil, teve que mandar consertar o arco de seu violino trazido de São Petersburgo[432]. No Rio de Janeiro havia uma acanhada cena violinística, que não deixava de ter seus

---

429 Entre as primeiras mulheres a tocarem violino profissionalmente, encontram-se Anna Maria dal Violin (1696-1782), e Regina Strinasacchi Schlick (1761-1839), ambas alunas do *Conservatorio della Pietà* em Veneza. No séc. XIX, as irmãs italianas Teresa (1827-1904) e Maria (1832-1848) Milanollo obtiveram enorme sucesso como crianças prodígio. Outra contemporânea das anteriores foi Wilma Neruda (1839-1911), era considerada a mais importante violinista de seu tempo. Um exemplo extraordinário de carreira musical profissional feminina, encontramos na pessoa da violinista e clarinetista suíça Caroline Krähmer, nascida Schleicher, em 1794, em Stockach. Era filha de um maestro de banda militar contratado na corte ducal de Stuttgart. Caroline aprendeu violino naquela corte com Baumiller e, com a idade de 9 anos, começou a estudar clarinete. Enquanto a menina fazia muitos progressos na música, o pai resolveu retornar à Suíça, onde ele e a filha foram contratados como *Salarierte*, músicos pagos, na orquestra da AMG. Caroline Krähmer também atuou em concertos na corte de Baden e em Viena, onde conheceu seu marido, o oboísta J. E. Krähmer, faleceu em cerca de 1868, em Viena. Edmund van der Straeten, *The History oft he Violin – Its Ancestors and Collateral Instruments From Earliest Times*, 2 vols., New York, Da Capo Press, 1968, p. 424. Como Caroline Krähmer, somente um ano mais velha que Heinrich Däniker, esteve em Zurique no ano de 1805 e teve lições de violino com Karl Friedrich Ochernal, um dos professores com quem Däniker também pode ter tido lições, é possível que as duas crianças se conhecessem.

430 FA HCR, D-HD, Zurique, 06.01.1858. "Cécile and I, and Cécile & Rosalie dined with Mr. & Mrs. Marcon and Miss Belknap. Rosalie sang, Mama played, Miss Belknap studies the Violin". TA.

431 *Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara*, editada por O. von Riesemann no jornal *Allgemeine Musikalische Zeitung*, vol. 10, 1875, p. 515.

432 Como vimos no cap. 3, Heinrich afirma ter ganhado um violino em São Petersburgo e o levado consigo para o Brasil; mas não podemos imaginar que se trate de um violino de fabricação russa pois, segundo Walter Kolneder, a luteria russa só daria seus primeiros frutos de valor bem passada a metade do séc. XIX, sendo até este período, toda a vida musical russa dominada por artistas estrangeiros que traziam consigo seus instrumentos. Walter Kolneder, *Das Buch der Violine...*, p. 230.

expoentes como Manoel Joaquim, o único que mereceu ser citado por Balbi, em 1822, como sendo "*premier violon du grand théâtre de Rio-Janeiro et de la chapelle royale*"[433] e Gabriel Fernandes da Trindade[434], autor das mais antigas peças de música de câmara para violino conhecidas, compostas no Brasil, por um compositor brasileiro daquele período (c. 1814): os *Três Duetos Concertantes*, dedicados ao seu professor de violino, o italiano Francesco Ignazio Ansaldi, chegado ao Brasil, em 1810, para se tornar o primeiro violino da Capela Real[435].

Como vimos acima, Heinrich logo passou a participar de uma orquestra de amadores que se reunia regularmente para ensaiar, fundou um quarteto de cordas com colegas negociantes, chegou a atuar em esfera pública, no Teatro São Francisco de Paula, onde se apresentava o teatro francês da cidade, e, depois de casado, tocava regularmente com sua esposa para acompanhar danças em festas particulares em sua própria residência ou em casas de amigos. Heinrich e Cécile também se produziam juntos em salões musicais, onde o repertório era invariavelmente composto por arranjos e variações para violino e piano, de melodias de óperas em voga. Vimos também como Heinrich teve diversas oportunidades de tocar em dueto com violinistas profissionais de renome como Camilo Sivori e August Möser. À parte destes temas que já foram tratados, ressaltaremos aqui um novo tema que tem a ver com a história do violino no Brasil, baseado na documentação deixada pelo casal Däniker-Haller: a história da compra de um violino como informação de interesse histórico pela sua riqueza de detalhes, sobre como este tipo de transação comercial podia acontecer no Rio de Janeiro dos anos 40 e 50 do séc. XIX.

W[?] Heath, filho de Richard Heath, um inglês administrador da fazenda de George March, depois proprietário de uma fazenda e de um hotel na localidade de

---

433 Balbi, vol. II, p. ccix. Este violinista de nome Manoel Joaquim (Cernicchiaro grafa Manuel Joaquim, em V. Cernicchiaro: *Storia della Musica...,* p. 91) não deve ser confundido nem com o modinheiro Joaquim Manoel (Joaquim Manoel Gago da Câmera), igualmente citado por Balbi (vol II, p. ccxiii), nem com o violinista Manuel Joaquim de Macedo (1847-1925), tido como sendo o maior virtuoso brasileiro do violino no séc. XIX, que chegou a ser *spalla* no teatro Covent Garden de Londres, sob indicação de H. Vieuxtemps. EMB, pp. 643-644.

434 Para informações biográficas sobre este compositor e cantor, consultar o Dicionário Biográfico do Núcleo Caravelas, on-line: <http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html>.

435 Ver: Paulo Castagna: *Gabriel Fernandes da Trindade: os Duetos Concertantes*, in Anais do II Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, Centro Cultural Pró-Música, Petrobras, Universidade de Juiz de Fora, 1997. p. 64-111, assim como a edição integral da música acompanhada de aparato crítico em: Paulo Castagna (coord.): *Gabriel Fernandes da Trindade – obra Completa*, Patrimônio Arquivístico–Musical Mineiro, vol. 6, Belo Horizonte, Governo de Minas Gerais, Secretaria de Estado de Cultura, 2011.

Constância, onde hoje se encontra a cidade de Teresópolis, queria organizar uma grande festa em seu hotel, onde as danças deveriam ser acompanhadas por piano e violino[436]. Para isto, Heath pediu a Cécile que escrevesse a seu marido no Rio de Janeiro encomendando a compra de um violino:

> Sr. Heath tem, a propósito, grandes planos para o 25 de março. Os Hutton estão todos convidados, do Rio virão vários. No grande salão trabalha-se energicamente, ele deve ficar pronto, e o piano levado para lá. Com canto e dança festejar-se-á duplamente, o aniversário de Heath e o dia do casamento dos Barberson. Sr. Heath solicita-te que compres um violino e o mandes para cá. Para o preço ele não te dá nenhum limite, mas sim, tu deverás escolher a tua maneira.[437]

A resposta não tardou a chegar: "Eu me ocuparei do violino, e se eu não encontrar nada que sirva, mandarei o meu próprio. Sr. Heath faz bem em não impor limites, mas ele sabe que eu negociarei para ele como se fosse para mim"[438]. Cinco dias mais tarde, Heinrich comentou sobre o mercado de instrumentos no Rio de Janeiro: "Um violino antigo, bom e barato ainda não pude encontrar, e os novos raramente valem algo"[439]. Que o violino fosse "antigo, bom e barato" pode parecer uma exigência contraditória que, de fato, dificultaria a transação, mas não podemos esquecer que Däniker era um homem de negócios e comprar e vender era o âmago de sua atividade. Então ele preferiria esperar até encontrar uma oferta realmente vantajosa, apesar de W. Heath ter-lhe dado carta branca com relação ao preço do instrumento. Por outro lado, a alusão a que "violinos novos raramente valem algo", informa-nos que já naqueles anos a procura de violinos antigos era grande, mas também que violinos novos podiam ser, em casos "raros", na opinião de Däniker, bons instrumentos. Onde Heinrich procuraria o instrumento é difícil saber, segundo o Almanaque Laemmert daquele ano, de 1849, as lojas que vendiam violinos no Rio de Janeiro eram: João Bartholomeu Klier, Rua do

---

436 Como vimos no cap. 5.7, o piano que lá se encontrava tinha sido encomendado por Heinrich Däniker na fábrica de pianos *Hüni & Hübert* de Zurique.

437 FA HCR, C 216, Constância, 28.02.1849. "*Mr Heath hat übrigens große Pläne für den 25. März. Hutton's sind alle eingeladen, aus Rio werden wohl Mehrere sich einfinden. Am großen Saale wird tüchtig gearbeitet, er soll ganz fertig werden, und, das Klavier dahin transportiert, mit Gesang und Tanz die doppelte Feier von Heath's Geburtstag, und Barbenson's wedding-day würdig gehalten werden. Mr Heath ersucht dich, eine Geige für ihn zu kaufen, und dieselbe heraufzuschicken. Wegen denn Preise gibt er Dir kein Limiten, sondern bittet Dich, ganz nach Deinem Gutdünken zu wählen*". TA.

438 FA HCR, C 218, Rio de Janeiro, 03.03.1849. "*Für die Geige werde ich besorgt seyn, und sollte ich nichts finden, das paßt, meine eigene schicken. Mr. Heath thut wohl kein Limiten zu geben, er weiß aber schon, daß ich für ihn, nach umständen, wie für mich selbst handeln werde*". TA.

439 FA HCR, C 223, Rio de Janeiro, 08.03.1849. "*Eine Geige, alte, gut und billig, habe ich noch nicht auftreiben können, und die neuen taugen selten etwas*". TA

Hospício, 85 (não alude diretamente à venda de violinos, mas oferece indistintamente "*instrumentos das melhores fabricas da Allemanha e da França*", e por oferecer também cordas, concluímos que vendia também violinos) e Manoel Ferreira d'Esmoriz, Rua do Ouvidor, 116 (vende "*todos os instrumentos de musica, tanto de sopro, como de cordas, que são necessarios para formar qualquer banda ou orchestra; vendem-se soltos e por junto, com garantia*")[440]. Como Klier era membro da Sociedade Germania, da Igreja Evangélica do Rio de Janeiro e da Sociedade Beneficiente Alemã, três instituições das quais Heinrich Däniker também era próximo, concluímos que ele tenha primeiramente passado pela sua loja que, além de tudo isso, ficava na mesma rua do escritório de Heinrich Däniker: *Daeniker, Wegmann & Co*., Rua do Hospício, 49.

Do conteúdo da próxima carta, extraímos que era o próprio Däniker quem tocaria na festa, acompanhado ao piano por sua esposa: "A propósito do violino, tu não precisas te apressar, Sr. Heath diz que se tu não encontrares um antigo, tu poderias tocar com o velho. Porém tu não deves te esquecer das partituras"[441]. Mas Heinrich não queria tocar com o violino "velho" que visivelmente já estaria à disposição na Serra, e anotou no *post scriptum* de sua próxima carta: "A propósito do violino é extremamente desagradável para quem toca, ter um instrumento ruim"[442]. Däniker andava visivelmente muito ocupado e não encontrou tempo para comprar o violino, mas interessante é a sua opinião de que um excelente pianista como o pastor Louis Winkler valeria o mesmo que uma pequena orquestra:

> Por causa de meus muitos negócios não pude procurar com calma o violino, e quando eu penso que para ensaiar danças e outras coisas necessita-se muito tempo, não sei para que serviria um violino neste domingo. Diga ao Sr. Heath que Sr. Winkler vale mais que meia dúzia de violinos. Mas um violino tem que ir à Constância e até o próximo verão eu terei organizado isto.[443]

---

[440] Os outros negociantes de instrumentos musicais listados ofereciam somente pianos para venda e aluguel: Eduardo e Henrique Laemmert, Schmidt, Juan Durant, Machado, Honorio Frion, Isidoro Bevilacqua, José Green, assim como os depósitos de pianos de João Broadwood e filhos, H. Herz e Erard.

[441] FA HCR, C 226, Constância, 12.03.1849. "*Wegen der Geige brauchst Du auch nicht so eigen zu sein, Mr. H. sagt, wenn Du keine alte findest, so könnest Du dieselbe alt spielen. Du mußtest aber die Musikalien nicht vergeßen*". TA.

[442] FA HCR, C 228, Rio de Janeiro, 15.03.1849. "*Was die Geige anbetrifft, so ist es für den Spielenden höchst unangenehm, ein schlechtes Instrument zu haben*". TA.

[443] FA HCR, C 230, Rio de Janeiro, 19.03.1849. "*Wegen einer Geige habe ich mich wegen anhaltend vielen Geschäften nicht gehörig umsehen können, und wenn ich berücksichtige, daß zum Einstudieren von Tänzen und anderen es doch total an Zeit gebricht, so weiß ich nicht, was die Geige am Sonntag dort nützen würde. Sage Mr. Heath Herr Winkler versehe ihm ein Halbdutzend Geigen. Doch soll eine Geige nach Constancia, und ich werde bis nächsten Sommer eine solche dahin schaffen*". TA.

De fato, no verão seguinte, o novo violino já se encontrava na Serra e Däniker dava instruções sobre sua manutenção: "Diga ao Sr. Heath, que eu já soltei as cordas do violino e que ele deve mantê-las em um local seco, em uma prateleira, não no chão, onde a humidade pode causar danos. A umidade é a única coisa que pode prejudicar o instrumento"[444]. Doze anos mais tarde, Heinrich reencontraria o mesmo violino, durante sua útima estadia na Serra dos Órgãos:

> Tagarelamos todo o serão e eu peguei o violino nas mãos pela primeira vez em um ano, Sr. Heath presenteou o instrumento ao seu genro, Francisco, que tem muito gênio em tudo o que lhe cai nas mãos. Sem nunca ter tido um professor ele toca ordenadamente, afinado, e uns poucos conselhos que eu lhe dei sobre a postura do violino e sobre a condução do arco, ele saberá usar bem.[445]

Em uma carta escrita durante sua última estadia no Brasil, em 1860, Heinrich aludia ao uso do violino em exercício de música doméstica em um evento social, que seria um exemplo paradigmático dos salões seletos de estrangeiros do Rio de Janeiro de meados do séc. XIX:

> No dia 12 de janeiro passei o serão em companhia de duas famílias inglesas. […] Depois do chá, fez-se muita música, tive a impressão de que Sra. Miers se aperfeiçoou muito, tanto no canto como no piano. Ela tocou sonatas de Beethoven com o jovem Meyer, que, como amador, toca violino muito bem, e cantou com Sr. Maylor. Este tem uma primorosa voz de tenor, um som como eu raramente ouvi, mas ainda em estado bruto, não trabalhada. O serão passou rapidamente com conversação e música, somente depois das 11h as duas famílias se retiraram.[446]

Sobre a fabricação de violinos no Brasil, na primeira metade do séc. XIX, pouco ou nada se sabe. Até mesmo em toda a América do Sul, pouco se sabe. Conhece-se um lutier de origem italiana de nome Rovatti, ativo em Buenos Ayres, que não hesitava em acrescentar o nome *Stradivarius* ao seu próprio nome, o que lhe possibilitava colar

---

444 FA HCR, C 255, Rio de Janeiro, 16.02.1850. "*Sag Herrn Heath: That I already loasened the strings of the Violin, and he is now to keep it in a dry place, on a shelf, not on a ground floar, where dampness might injure it. Dampness is the only thing, that might do harm to the instrument.*" TA. Aqui se encontra um exemplo de como os Däniker costumavam mudar de língua dependendo do assunto tratado.

445 FA HCR, C 544, Serra dos Órgãos, entre 12 e 24.02.1861.

446 FA HCR, C 522, Rio de Janeiro, 07.02.1860. "*Am 12. Januar brachte ich den Abend in Gesellschaft zweier englischen Familien zu. […] Nach dem Thee wurde viel musiziert; es kam mir vor, als habe Mrs. Miers sich noch vervollkommnet, sowohl in Gesang als Spiel. Sie spielte Beethovsche Sonaten mit dem jungen Meyer, der, als Liebhaber, recht hübsch die Violine spielte, und sang mit Mr. Maylor. Dieser hat eine prachtvolle Tenor Stimme, einen Klang, wie ich selten gehört habe, aber in rohen Zustande, nicht ausgebildet. Der Abend verging schnell bei Conversation und Musik, erst nach eilf Uhr zogen sich die beiden Familien zurück*". TA.

etiquetas em seus violinos com o seguinte texto: "*Thomas Stradivarius Rovatti / fece in Buenos Ayres...*"[447]. Mas se pensarmos que a tradição de luteria em Portugal era sólida, pelo menos desde os trabalhos em Lisboa de João José de Souza (?-1780)[448], que se formou em Mirecourt e Paris[449], algo disso teria sido exportado ao Brasil[450].

No Arquivo Familiar FA HCR, encontramos no meio dos papéis trazidos por Heinrich Däniker do Brasil, um recorte de jornal ou almanaque, com um anúncio de venda pelos correios de cordas de violinos, violoncelos e contrabaixos, de um negócio da cidade de Bolzano, no Tirol do Sul. Daqui podemos imaginar que Däniker podia também encomendar cordas para seus clientes, além daquelas que ele mesmo necessitava para seu violino e para o violão de sua esposa. O anúncio é assinado por *Joh. Thuille, comerciante de artes e de música*. Ele promete *verdadeiras cordas italianas de tripa*, explicitando o preço de cada corda e os preços avantajados para encomendas grandes, o anúncio garante também que as cordas "são sempre frescas":

Aecht italienische Darmsaiten!

werden von der unterzeichneten Kunst- und Musikalienhandlung stets frisch zu nachstehenden Baarpreisen abgegeben:

Violin E Saiten	extrafeine	4fädige	und	4zügige	1 Bund (à 30 Stück)	. . . . .	1	Thlr. 26	Ngr.
do. – –	–	–	–	3zügige	–	. . . . .	1	– 20	–
– – –	feine	3fädige	–	3 –	I. Qualität 1 Bund	. . . . .	1	– 8	–
– – –	–	–	–	3 –	II. Qualität 1 –	. . . . .	—	– 26½	–
– A –	–	I. Qualität	1	Bund		. . . . .	1	– 10	–
– – –	–	II. –	1	–		. . . . .	1	– —	–
– D –	–	I. –	1	–		. . . . .	1	– 10	–
– – –	–	II. –	1	–		. . . . .	1	– —	–
Violonzell A	–		1	–		. . . . .	1	– 24	–
– D	–		1	–		. . . . .	2	– 20	–
Contrabass G			1	Stück		. . . . .	—	– 12	–
– D			1	–		. . . . .	—	– 20	–
– A			1	–		. . . . .	1	– —	–

Vorzüglich reine und starke **Conzert-Violin-Saiten** E A und D 1 Bund . . . . 2 – 20 –

Bei einem Auftrage von wenigstens 20 Thlrn. und Einsendung des Betrages in K. Sächs. oder Preuss. Papiergelde expedire die Bestellung franco (exclusive Zollgebühren) per Post. Nach einer Probesendung wird sicher jede Handlung, welche sich mit diesem Artikel befasst, zu ferneren Bestellungen veranlasst werden.

Botzen (Süd-Tirol.) **Joh. Thuille**'sche Kunst- u. Musikalienhandlung.

Druck von Alexander Wiede in Leipzig.

Fig. 23 – FA HCR, recorte avulso de jornal, almanaque ou uma publicação do gênero, Alexander Wiede, Leipzig, s. d.[451]

---

447 W. Kolneder, *Das Buch der Violine...*, p. 218.

448 Como veremos no cap. 4.4.3, este lutier lisboeta além de violinos fabricava também violões. O museu de Bruxelas possui de sua autoria uma viola de oito cordas que porta a seguinte etiqueta: "João Jozé de Souza, artista de violas francezas e Liras, Rabecas e Rabecoes: vende cordas para os mesmos instrumentos em Lisboa na calçada dos Caldas, n°. 86". René Vannes: *Dictionnaire Universel des Luthiers*, 2ª edição revista e aumentada, Bruxelles, Les Amis de la Musique, 1951. p. 339.

449 W. Kolneder, *Das Buch der Violine...*, p. 171.

450 Uma relação entre a história do violino e o Brasil não pode deixar de ser aludida: o fato de que a partir dos trabalhos do fabricante francês de arcos François-Xavier Tourte (1747-1835) todos os arcos de violino de alta qualidade eram fabricados com madeira Pau-Pernambuco (também Fernambouc), uma subespécie da madeira Pau-Brasil (*Caesalpinia echinata*) que cresce na Mata Atlântica e com especial qualidade no nordeste do Brasil. Para arcos de menor qualidade utilizava-se o Pau-Brasil comum. W. Kolneder, *Das Buch der Violine...*, p. 43.

451 Pode-se pensar tratar-se de um recorte extraído do jornal "*Die Bühne – Mittheilungen aus dem Gebiete der Musik- und Theaterwelt: mit einer Stahlstichgallerie gefeierter Künstler und Schriftsteller*", (O palco – avisos do campo da música e do teatro, com uma galeria de gravuras de artistas e escritores festejados), editado por Alexander Wiede em Leipzig por volta de 1850. O que

Durante sua última estadia no Brasil, em 1861, Heinrich parece ter continuado a aceitar encomendas de cordas de violino para o Rio de Janeiro, aqui porém, por tratar-se de um caso isolado, não podemos dizer se a transação era uma gentileza entre amigos ou uma encomenda comercial: "I wrote to Mr. Fischer, send him some Indienne croisé and Violin-Cords"[452].

Na Suíça, encontraremos dados referentes à fabricação de violinos diretamente relacionados à família Däniker-Haller: Os fabricantes suíços de violino mais importantes foram Hans Krouchdaler e Franz Straub, ambos no séc. XVII, Jean Emery, em Genebra, na primeira metade do séc. XVIII, Charles Frédéric Borel (?-1824) e seu filho Jérôme Emmanuel (?-1837) de Neuchâtel, Ernest Fleischmann em Aarau, por volta de 1806, Franciscus Maria Pupunatus (1805-1868)[453], assim como Gustav Methfessel (1839-1910), sobrinho do casal Däniker-Haller, o mais célebre lutier suíço do séc. XIX, que teve sua formação por eles organizada e financiada, e "não somente construiu ótimos violinos, mas também fez um trabalho excelente como reparador e especialista em mestres italianos"[454]. Entre os intérpretes suíços de música violinística também encontraremos pessoas que se relacionavam com os Däniker-Haller[455] como Jakob Zeugheer[456] (1803-1865), Jules Edele (1811-1863); François Lagarin (1814-?), aluno de Kreutzer no *Conservatoire* de Paris[457].

Um detalhe extraído da correspondência do casal Däniker-Haller que, à primeira vista, pode parecer irrisório, traz, ao contrário, importante informação sobre o *status* do

---

poderia falar contra esta teoria é o fato de o documento ser impresso somente de um lado do papel, ao contrário do que costuma ser normal em jornais.

[452] FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 12.03.1861.

[453] W. Kolneder, *Das Buch der Violine...*, p. 226.

[454] "*Er baute nicht nur sehr gute Geigen, sondern hat auch als Reparateur und Spezialist für italienische Meister hervorragendes geleistet*". W. Kolneder, *Das Buch der Violine...*, p. 226. TA. No cap. 3 já relatamos como Heinrich Däniker financiou os estudos de luteria de seu sobrinho Gustav Methfessel e apresentamos informações biográficas sobre este.

[455] Entre os mais importantes violinistas suíços, anteriores ao período tratado neste trabalho, destacam-se Caspard Fritz (1716-1782), que depois de estudar em Torino com G. L. Somis atuou por 30 anos em Genebra e foi elogiado por C. Burney, assim como Giovanni Henrico Albicastro (1670-1738), na verdade Johann Heinrich von Weissenburg, ativo na Holanda por volta de 1700, sua nacionalidade suíça, embora citada por diversos autores, inclusive Johann Gottfried Walther em seu *Musikalischen Lexikon*, de 1732, não é comprovada documentalmente.

[456] No cap. 3 apresentamos os dados biográficos de J. Zeugheer, assim como detalhes de sua relação amistosa com a família Däniker-Haller.

[457] Como frequentemente na história da Suíça, por causa de sua situação geográfica no meio da Europa e por ser um país pequeno e de constantes movimentos migratórios, muitas vezes é difícil decidir se um artista deve ser considerado suíço ou não, como é o caso de Joachim Raff (1822-1882) que, embora nascido e crescido na Suíça, em Lachen, cantão de Schwyz, era filho de pai alemão e mãe suíça, mas nunca chegou a ter oficialmente a nacionalidade suíça.

musicista a paulatina profissionalização da profissão de músico orquestral. Trata-se na correspondência, em princípio, da troca de crinas em um dos arcos de violino de Heinrich Däniker:

> Para Bär, músico que tem uma loja de especiarias atrás da Krone, deixei um papel escrito por mim mesmo, nas mãos de Sra. Bär, dizendo que meu arco de violino deveria ser entregue a Sr. Wolf, meu primo, o qual pagará pela troca de crinas. É preciso que se pergunte novamente.[458]

Pedante, irritadiço e repetitivo como Heinrich podia ser, quando algo não se passava da maneira como ele pretendia que fosse, ele volta a escrever 40 dias mais tarde, desta vez, da Alemanha:

> Parece-me ser que meu arco de violino ainda não foi buscado. Eu deixei uma mensagem escrita para Sra. Bär, cujo marido se propôs a trocar as crinas do arco, e não o fez no tempo estipulado, dizendo que o arco deveria ser entregue ao Sr. Wolf, meu primo, na Münsterhof, e que o Sr. Wolf pagaria pelo trabalho. Aborrece-me ter que escrever sobre isto novamente. Sr. Bär tem uma pequena loja de especiarias, atrás da Krone, na rua principal, e é também empregado como músico na orquestra de nossa Sociedade Musical.[459]

Aqui nos damos com um músico *salarierte* – assalariado, da AMG que, ao lado de seu trabalho como músico de orquestra, tinha uma loja de especiarias e ainda fazia ocasionalmente trabalhos de consertos de instrumentos. Na pessoa de Bär, encontramos o meio termo entre os outros dois tipos de músicos que tocavam na orquestra daquela sociedade: havia, por um lado, os músicos profissionais que viviam exclusivamente da música, mas estes seriam poucos, e por outro, os músicos amadores, membros da Sociedade. Entre estes dois grupos se movimentavam os músicos como Bär, membros da baixa burguesia, que sabiam tocar bem um instrumento e atuavam na orquestra como músicos pagos, sem serem membros da Sociedade[460]. A lista dos membros da AMG de

---

458 FA HCR, C 392, São Petersburgo, 04.07.1853. "*Bei Bär, Musikus, der einen Specerei-Laden hinter der Krone hat, hinterließ ich der Frau Bär eigenhändig, schriftlich, daß mein Geigenbogen an Herr Wolf, Vetter, abzuliefern sey, der das Behaaren des Bogens bezahlen werde. Es muß also nachgefragt werden*". TA.

459 FA HCR, C 393, Elberfeld, 14.08.1853. "*Meine Geigenbogen ist, wie es scheint, noch nicht nachgefragt worden. Ich habe Mme. Bär, deren mann das Behaaren des Bogens übernommen, und ihn nicht zur versprochenen Zeit mir ablieferte, schriftlich hinterlaßen, daß der Bogen an Herrn Wolf, Vetter, auf dem Münsterhof abzuliefern sey, und daß Herr Wolf das Behaaren des Bogens bezahlen werde. Es thut mir leid, daß ich noch einmal darüber schreiben muß. Bär hat einen kleinen Specerei Laden, hinter der Krone, in der Hauptstraße, und ist auch als Musikus angestellt im Orchester unserer Musikgesellschaft*". TA.

460 Nos arquivos da AMG encontram-se nos documentos deste período histórico cinco músicos com este sobrenome: 1-Jakob Bär (?), 2-Rudolf Bär (1818-1908, trompete e trompa), 3- Hans Jakob Bär

Zurique não deixa margem a dúvidas de que todos eles faziam parte da alta burguesia endinheirada e das famílias patrícias da cidade.

4.4.2 O piano[461]

> A burguesia reinante não tem que se redimir de seus pecados somente suportando tragédias e trilogias clássicas, que não são clássicas; mas sim, os poderes celestes presentearam-na com um prazer artístico ainda mais horripilante: o pianoforte, do qual já não é possível se esquivar, pois ele é ouvido em todas as casas, todas as sociedades, dia e noite. Sim, pianoforte chama-se o instrumento de tortura com o qual a sociedade requintada atual é atormentada e castigada por todas as suas usurpações. Somente, se o inocente não tivesse que sofrer junto! Esta eterna tocação de piano não se pode mais suportar! (Ah! minhas vizinhas do lado, jovens filhas de Albion, tocam neste exato momento uma peça brilhante para duas mãos esquerdas). Estes penetrantes arranhos sem surdina, estes zunidos sem coração, estes barulhos arquiprosaicos deste fortepiano matam todos os nossos pensamentos e sentimentos, e nos tornamos abobalhados, parvos, embrutecidos, estúpidos. Este excesso de pianos e os triunfos de seus virtuosos são característicos de nosso tempo e testemunham na verdade a vitória da máquina sobre o espírito.[462]

(1823-1870, violoncelo), 4-Conrad Bär (1829-1881, flauta), 5-[?] Bär (trombone). Os números 2, 3 e 4 eram irmãos, filhos do número 1. Para informações biográficas sobre a família de músicos Bär ver: C. Walton, *Richard Wagners Zürcher Jahre...*, pp. 8-9.

[461] Para uma visão abrangente da história técnica e social do piano ver *Piano Roles – Three Hundred Years of Life with the Piano*, James Parakilas (ed.), New Haven e Londres, Yale University Press, 1999, este livro contém também um capítulo sobre a representação do piano em obras literárias de Jane Austen; para uma mais completa imagem da importância do piano na literatura do séc. XIX ver Regula Hohl Trillini, *The Gaze of the Listener – English Representations of Domestic Musik-Making*, Rodopi, New York, 2008. Para a história social do piano ver Rebecca Grotjahn, "Eine Art Klauenseuche unter den Pensionatstöchter und den Mädchen überhaupt – Klavier, Gender, Massenkultur", in in Roland Prügel (ed.), *Geburt der Massenkultur*, Beiträge det Tagung des WGL-Forschungsprojekts "Wege in die Moderne, Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert" im Germanischen National Museum, Nürnberg, Verlag des Germanischen Mationalmuseums, 2014, pp 122 e ss; Peter Gradenwitz, *Kleine Kulturgeschichte der Klaviermusik*, München, List, 1986; Stefana Sabin, *Frauen am Klavier*, Frankfurt, Insel Verlag, 1998; Arthur Loesser, *Men, Women, and Pianos: A Social History*, New York, Simon and Schuster, 1954.

[462] Heinrich Heine: Ensaios II: Sobre a França, Lutetia, Seg. Parte, n°. 55, para o jornal *Augsburger Allgemeine Zeitung*, 20 de março de 1843. "*Die herrschende Bourgeoisie muß ihrer Sünden wegen nicht bloß alte klassische Tragödien und Trilogien, die nicht klassisch sind, ausstehen, sondern die himmlischen Mächte haben ihr einen noch schauderhaftern Kunstgenuß beschert, nämlich jenes Pianoforte, dem man jetzt nirgends mehr ausweichen kann, das man in allen Häusern erklingen hört, in jeder Gesellschaft, Tag und Nacht. Ja, Pianoforte heißt das Marterinstrument, womit die jetzige vornehme Gesellschaft noch ganz besonders torquiert und gezüchtigt wird für alle ihre Usurpationen. Wenn nur nicht der Unschuldige mit leiden müßte! Diese ewige Klavierspielerei ist nicht mehr zu ertragen! (Ach! meine Wandnachbarinnen, junge Töchter Albions, spielen in diesem Augenblick ein brillantes Morceau für zwei linke Hände.) Diese grellen Klimpertöne ohne natürliches Verhallen, diese herzlosen Schwirrklänge, dieses erzprosaische Schollern und Pickern, dieses Fortepiano tötet all unser Denken und Fühlen, und wir werden dumm, abgestumpft, blödsinnig. Dieses Überhandnehmen des Klavierspielens und gar die Triumphzüge der Klaviervirtuosen sind charakteristisch für unsere Zeit und zeugen ganz eigentlich von dem Sieg des Maschinenwesens über den Geist.*" TA.

O lamento de Heinrich Heine, acima transcrito, referindo-se aos excessos na utilização do piano nos salões burgueses de meados do séc. XIX, além de ser picaresco, não deixa de espelhar uma realidade inerente às sociabilidades burguesas ocidentais daquele período histórico. A difusão e vulgarização do piano estão diretamente interligadas à ascensão da burguesia europeia. Como consequência do Iluminismo, a cultura passou a não ser mais um atributo da aristocracia. A burguesia já não aceitava fazer parte de uma classe social submissa e a sua prosperidade permitia-lhe ter acesso a uma abastança cultural.

Raras eram as famílias de boa situação econômica que não dispusessem de um ou mais pianos em suas residências, bem como vários "pianistas" na família e no seu círculo próximo de conhecidos e amigos, o que fazia das noites em que aconteciam reuniões sociais, ocasiões sempre propícias para *performances* musicais, individuais ou coletivas. S. Sabin chama a atenção para o fato de que a família burguesa vivia e morava de uma maneira completamente diferente da família aristocrática[463]. Os pais não dormiam em asas separadas de um palácio. A família burguesa vivia na intimidade, não só do ponto de vista físico, mas também emocional. A burguesia, ao contrário da aristocracia, cultivava uma vida familiar. Fazer música em família passou a ser um elemento simbólico do culto da família burguesa. Durante o desenrolar do séc. XIX, o percurso vitorioso do piano alcançou o seu ápice e passando do salão burguês europeu, para o salão dos pioneiros do continente americano acabou por conquistar todo o mundo e transformou-o no instrumento mais popular em geral. A fabricação em grande escala de pianos verticais, que ocupam menos do limitado espaço existente nas casas da burguesia, e que custam um preço muito mais acessível do que grandes pianos de cauda, também contribuiu para o sucesso do piano como o instrumento musical mais generalizado no séc. XIX[464].

Na segunda metade do séc. XIX a problemática da supremacia do piano na vida cultural ocidental já era discutida, assim como as vantagens e desvantagens do piano como instrumento ideal para as práticas de música doméstica. August Reissmann já sublinhava em 1886 que, por um lado, o piano podia substituir uma orquestra, mas que por outro lado ele facilitava uma maneira superficial de se fazer música com peças de pseudo-virtuosismo e efeitos pouco profundos, o que reprimia as chances de se ganhar

463 S. Sabin, *Frauen am Klavier...*, p. 14.
464 Kenneth van Barthold/David Buckton, *The Story of the Piano*, London, British Broadcasting Corporation, 1975, pp. 67 e ss.

prazer em uma expressão artística verdadeira[465]. Max Weber tentou sintetizar em uma frase as principais razões do estabelecimento do piano como centro das atenções no salão burguês ocidental:

> Sua atual posição imperturbável baseia-se na universalidade de sua utilização para a apropriação doméstica de quase todo o patrimônio da literatura musical, na imensa abundância de sua própria literatura e, finalmente, na sua especificidade como instrumento universal de acompanhamento e aprendizagem.[466]

James Parakilas ressalta que quando os soldados e negociantes ingleses levaram o piano para a Índia, a partir de 1790, e os médicos alemães o levaram para o Japão, a partir de 1820, eles não tinham ideia da importância social do que estavam fazendo. Eles simplesmente queriam continuar a poder gozar da música da maneira como estavam acostumados. Eles não pensavam em despertar o interesse dos indianos e japoneses pelo piano e pela sua música[467]. No Brasil, o fenômeno foi diferente: o piano foi importado por uma elite europeia já ali estabelecida há muito tempo e por uma elite local que se orientava desde muito nos padrões e modas europeias. Depois da vinda da corte portuguesa, em 1808, e principalmente depois de o país ter se liberado do jugo colonial, em 1822, as cidades já se alinhavam com a nova ordem burguesa e o piano pode fazer sua entrada triunfal e definitiva no ambiente musical brasileiro. Com Mário de Andrade, podemos completar o raciocínio anteriormente citado de Max Weber, acrescentando à lista de razões da preeminência do piano nos salões, desta vez, brasileiros, a profanização dos repertórios:

> A expansão extraordinária que teve o piano dentro da burguesia do Império [brasileiro] foi perfeitamente lógica e mesmo necessária. Instrumento completo, ao mesmo tempo solista e acompanhador do canto humano, o piano funcionou na profanização da nossa música, exatamente como seus manos, os clavicímbalos, tinham funcionado na profanização da música europeia.[468]

Esta profanização dos repertórios não era sempre bem vista, e não faltavam as vozes críticas, como em publicação de 1910, sobre o comércio no Rio de Janeiro, onde

---

[465] A. Reissmann, *Die Hausmusik...*, p. 80.
[466] M. Weber, *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música...*, p. 149.
[467] J. Parakilas, *Piano Roles...*, p. 301. Sobre a história do piano no Japão ver Yûko Tamagawa, "*Das Mädchen am Klavier. Entstehungsgeschichte eines Klischees in Japan*", in Rebecca Grotjahn/Fria Hoffmann (ed.) *Geschlechter – Polaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Herbolzheim, Centaurus Verlag, 2002.
[468] Mário de Andrade, *Aspectos da Música Brasileira*, Rio de Janeiro-Belo Horizonte, Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991, p. 12.

o comentário elitista insistia em não querer aceitar o *maxixe* brasileiro como um repertório respeitável para o piano:

> Não há de negar que, [o piano] bem tocado, deleita o espírito e é um agradável e encantador passatempo, mas, torna-se um verdadeiro flagelo, um insuportável martírio quando pretencioso amador ou amadora leva dia e noite a martelar sem arte, sem gosto e sem compasso o *Vem cá mulata*, o *Corta jaca*, ou qualquer outro dos amaxixados tangos populares.[469]

Ayres de Andrade lembra que, como não podia ser de outra maneira, o comércio de partituras para piano começava a aparecer na imprensa local e cita que em 1829:

> J. Christian Müller, mestre, consertador e afinador de piano promove a primeira publicação de música em série de que se há notícia no Brasil. Pelo Diário do Rio de Janeiro, anuncia que pretende mandar abrir uma chapa para uma coleção de música para piano, tirada dos seguintes autores: Rossini, Mozart, Haydn, Beethoven, C. M. de Weber, Gelinek, Tolbecque, Boldoin, Conde de Oginski, etc.[470]

Nesta época, a música para piano conhecida e praticada no Brasil era ainda prioritariamente inspirada em melodias da ópera e suas variações assim como música para dança. O piano ainda não era reconhecido como um instrumento capaz de entreter sozinho, uma sociedade em um serão musical, ele servia como acompanhador do canto e de outros instrumentos. Analisando o repertório executado por Cécile Däniker-Haller e suas companheiras musicais estrangeiras, no Rio de Janeiro dos anos 30 e 40 do séc. XIX, podemos admitir que nos salões musicais estrangeiros o processo de emancipação do piano como instrumento solista poderia ter acontecido antes da conscientização do público carioca para este fenômeno. Esta conscientização só aconteceria a partir da aparição dos primeiros virtuosos estrangeiros, viajantes que atuaram no Rio de Janeiro, principalmente depois da vinda de Thalberg, fenômeno registrado por Magaldi: "Before Thalberg, the piano was commonly regarded as a salon instrument to accompany singers, but after his visit it began to serve as a medium for more serious compositions"[471]. A "pianomania" no Brasil alcançou tal grau de difusão que em meados do séc. XIX, o Rio de Janeiro era tido como "a cidade dos pianos", e na opinião de Robert Günther, a então capital do Brasil ocupou realmente, no que diz respeito à comercialização de pianos, por algum tempo, um lugar destacado frente a outras cidades

---

469 Ernesto Senna, *O Velho Comércio do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Livraria Garnier Irmãos, 1910, p. 178.
470 Ayres de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, p. 135.
471 Cristina Magaldi, *Concert life in Rio de Janeiro...,* p. 250.

e países[472].

Na Suíça, com relação aos repertórios dedicados ao piano e nele executados em ambiente doméstico, a realidade não era muito diferente: o piano acompanhava essencialmente o canto ou algum instrumento melódico em diferentes arranjos de melodias operáticas, assim como peças compostas ou arranjadas para piano a duas ou a quatro mãos. A maior diferença que se pode observar nas duas realidades onde a família Däniker-Haller se movia, a carioca e a zuriquense, era que em Zurique cantava-se com bastante frequência música sacra em momentos de devoção cristã caseira e no Rio de Janeiro, como vimos, a presença do repertório de dança de salão era muito mais acentuada.

O piano foi no séc. XIX o instrumento feminino por excelência[473]. Diversos fatores competiram para que o piano chegasse a ocupar esta posição. A vestimenta feminina, assim como os movimentos necessários para a execução musical e a postura corporal de uma mulher adaptariam-se melhor ao piano do que posturas ao tocar outros instrumentos que poderiam chamar, ao espírito do ouvinte, ideias na época tidas como indecentes[474]. As próprias características físicas do instrumento, que não se move quando é tocado, contribuiu para que o piano fosse considerado adaptado ao decoro exigido das mulheres e meninas naquela época. A discussão sobre este decoro, que era esperado das mulheres ao fazerem música, desencadeou-se no final do séc. XVIII e culminou com a publicação (1783) pelo filólogo e compositor Carl Ludwig Junker (1748-1797) de seu opúsculo *Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens* – "Sobre a maneira das mulheres praticarem música" – onde o autor declarava a trompa, o violoncelo, o fagote e o trompete como instrumentos masculinos e o piano, a harpa e a cítara como instrumentos femininos[475]. O fato de o piano ter vindo a ser um instrumento

---

[472] Robert Günther, *Die Musikkultur Lateinamerikas im 19. Jahrhundert – Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, vol. 57, Gustav Bosse Verlag, 1982, p. 25.

[473] A lamúria anotada pelo personagem *Johannes Kreisler* "na última página da partitura das Variações Goldberg de Bach, editadas em Zurique por Nägeli", na obra de E. T. A. Hoffmann de 1815: *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters musikalische Leiden*, ilustra exemplarmente, não sem um tom de ironia parodística, a função que a mulher, principalmente a mulher jovem, tinha no salão burguês do século XIX. E. T. A. Hoffmann, *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters musikalische Leiden*, München, Winkler-Verlag, 1960, pp 27-29. Ver transcrição e tradução no anexo n°. 065. Hoffmann inspirou-se provavelmente nas experiências que ele próprio acumulou como professor de música das "melhores casas" de Bamberg. Sabine Schutte/Hartmut Fladt/Martin Geck, *Musik im 19. Jahrhundert, Aspekte bürgerlischer Musikkultur*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1981, p. 10.

[474] Uma preocupação repetidamente apontada por Heinrich Däniker em suas cartas, Däniker acredita ser o piano um instrumento musical que está conforme ao "caráter feminino".

[475] S. Sabin, *Frauen am Klavier...*, p. 31.

tão "feminino" deve-se também a ele ser autosuficiente e existir durante todo o séc. XIX, um sempre maior e diversificado repertório para este instrumento, ideal para a prática em ambiente doméstico; além do que, o piano, sendo um instrumento ideal para o acompanhamento, possibilitava à dona de casa se autoacompanhar cantando e acompanhar suas crianças, seus esposos e as visitas, e transformava assim, a mulher no centro da família e da convivência social. O "acompanhar", por outro lado, sublinhava o papel secundário da mulher na qualidade de subalterna que lhe era dado pela sociedade burguesa[476]. O prazer musical era, na maioria dos casos, função feminina, porque a casa era o templo do repouso masculino, onde a mulher predispunha e ordenava todos os detalhes domésticos, inclusive os entretenimentos[477].

Uma gravura editada na França, por volta de 1840, não deixa margem a dúvidas de quais instrumentos eram admitidos às mulheres: o piano, o violão e a harpa:

Fig. 24 – *Musique d'Amateurs*. Gravura colorida de autor anônimo, editada por Pellerin em Épinal, ca. 1840. Public domain.

Compor música expressamente destinada às mulheres não era por nada uma novidade no começo do séc. XIX[478], porém, melhoras e simplificações na fabricação de

476 Ibidem, p. 35.
477 S. Crise, *Un silenzio cantato...*, p. 9.
478 Já em 1768 Johann Adam Hiller anunciava no jornal *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (n°. 50 de 13 de junho de 1768) a edição de novas *Clavierstücke für Frauenzimmer* – "Peças de piano para mulheres". P. Gradenwitz, *Literatur und Musik...*, p. 209. Gradenwitz, estudando a maneira como as meninas eram educadas durante a virada do séc. XVIII para o XIX, conclui que o repertório a elas destinado, que se constiuía de *Kleinigkeiten* – peças fáceis, e canções de devoção religiosa – já vinha sendo recomendados, em publicações sobre a educação feminina desde a primeira metade do séc XVIII. Assim, encontramos na *Frauenzimmer-Bibliothek* – Biblioteca Feminina, editada em Hamburgo, no ano de 1724, as recomendações para as leituras destinadas às mulheres repartidas em oito capítulos, sendo que a música se encontra em

instrumentos que acabavam custando um preço mais acessível, assim como a ascensão material e cultural da burguesia, fizeram com que o círculo que consumia estas composições aumentasse consideravelmente.

Nos séculos XVIII e principalmente XIX, fazia parte da boa educação das filhas da burguesia endinheirada, ter também aulas de música. Na maioria dos casos ensinava-se piano e canto, o que fazia aumentar as chances de um casamento favorável para a jovem. Com esta generalização do ensino do piano, porém, o nível qualitativo de execução instrumental e vocal não tendia a subir, pois a qualidade da execução musical exigida das meninas era mínima e até preferia-se que elas não dessem vôos demasiadamente altos no campo interpretativo, o que poderia parecer presunção e falta de modéstia. Intenções profissionais eram raramente seguidas com estes estudos[479]. A música era um adorno que deveria contribuir para dotar a futura mãe de família de maiores encantos na hora do matrimônio; era uma espécie de dote que se uniria à beleza, à delicadeza e à fidalguia familiar[480].

Durante o desenrolar da primeira metade do séc. XIX, época em que a família Däniker-Haller viveu no Brasil, as mulheres dos sobrados e palacetes do Rio de Janeiro se faziam mais frequentes nos espaços públicos.

> Na elegante Rua do Ouvidor, apreciavam vitrines e faziam compras, sempre preocupadas em seguir os ditames da última moda de Paris. O novo hábito dos saraus e visitas valorizava as anfitriãs, que deviam tocar piano, recitar poemas – de preferência em francês – e comentar as novidades dos teatros e da literatura. Mulheres das elites transformavam-se, assim, em capitais políticos importantes dos maridos, ostentando o conforto burguês da família e tecendo laços de solidariedade.[481]

A função que a mulher burguesa tinha no contexto das sociabilidades oitocentescas fica claramente ilustrada em uma correspondência do casal Däniker, na qual o marido, em viagem de negócios a Buenos Ayres, escreve a sua jovem mulher o que ele esperava dela como entretenimento musical no ambiente social que os recém-casados mantinham no Rio de Janeiro:

---

terceiro lugar, precedida por assuntos religiosos e de governo doméstico, e seguida de assuntos de geografia, ciências naturais, conversação e estética. Ibidem.

[479] Carreiras musicais de mulheres como Clara Wieck, depois Schumann, eram a excessão. De maior liberdade gozavam as cantoras de ópera, cujas vozes eram exigidas nas óperas da moda.

[480] Amelia Die Goyanes, "*Mujeres en la música*", in Marisa Manchado Torres (ed.), *Música y Mujeres – género y poder*, Madrid, Peters Edition Limited, 1995, p. 215.

[481] A. Marzano/V. Andrade Melo (org.), *Vida divertida...*, p. 107.

> Tu dizes que tens que tocar e cantar bastante, isto eu posso entender, isto é um prazer para o ouvido dos americanos, que lhes é raramente oferecido no Rio. Talvez às vezes tu fiques azeda e o canto te entristeça, porém cuida-te, sê alegre por tu poderes fazer algo para entreter alguns amigos e conhecidos.[482]

Mais de dois decênios mais tarde, já bem entrada a segunda metade do séc. XIX, ainda encontramos nas cartas e diários da família Däniker-Haller, testemunhos de que o papel de mulheres e meninas de famílias abastadas em ambiente social continuava o mesmo: entreter os convidados. Exemplo deste tipo de testemunho é a carta escrita por Heinrich, em Petrópolis, em 1861: "Às 8h a carruagem parou em frente de casa e nós fomos na soirée do embaixador russo, cuja filha, com sua bela voz, canto cultivado e acurado tanger do piano, contribuiu essencialmente para o entretenimento"[483].

Cécile Däniker, ao contrário de sua irmã Lina Methfessel-Haller, nunca chegou a participar de um concerto público, seja tocando piano ou cantando. Subir em um palco era ainda um passo difícil a ser dado por uma mulher protestante de alta posição social, embora neste período, em Zurique, encontremos já corais que atuavam em concertos com repertórios de música sacra, onde senhoras da sociedade local participavam. O máximo que se podia esperar de Cécile Däniker eram prestações musicais em ambiente doméstico ou acompanhando danças em festas mais ou menos privadas: "Visitei com M[athilde] a Sociedade dos Lanceiros no Casino, e como os músicos não vieram, pude me fazer útil tocando"[484].

Este "fazer-se útil tocando" vem sendo observado e comentado na literatura musicológica atual de uma maneira bastante diferenciada. Rebecca Grotjahn chama à atenção o fato de que embora a "mulher ao piano" possa representar a essência da mulher burguesa no séc. XIX, essa mesma mulher não era por isso ociosa. O "trabalho" não deve ser confundido com o "trabalho por dinheiro", e esta diferença era também válida no séc. XIX. A ação de ganhar dinheiro era sempre associada a uma atividade fora de casa, na esfera pública, mas uma mulher que não trabalhava fora, por dinheiro,

---

[482] FA HCR C 028, Buenos Aires, 15.10.1837. "*Singen und spielen mußt Du also viel, das kann ich wohl begreifen, das ist für die Amerikaner ein Ohrenschmaus, der ihnen in Rio selten zutheil wird. Es mag Dir freilich oft sauer werden, und wenn das Singen dich angreift, so nimm Dich in Acht, sey aber froh, daß Du etwas kannst womit Du auch das deinige beiträgst, einige Freunde und Bekannte zu unterhalten*". TA.

[483] FA HCR, C 542, Petrópolis, 24.01.1861. "*Um 8 Uhr stand der Wagen vor dem Hause, und wir fuhren en soirée zum rußischen Gesandten, Mr. Glinke, deßen Tochter durch ihre schöne Stimme, ihren gebildeten Gesang und ihr fertiges Spiel zur Abendunterhaltung wesentlich beitrug*". TA.

[484] FA HCR, D-CD, Zurique, 20.01.1860. "*Besuchte mit M*[athilde]. *die Lancier Gesellschaft im Casino, u. da die Musiker nicht kamen, konnte ich mich mit Spielen nützlich machen*". TA.

também não deveria ser ociosa, isto tão pouco representava o ideal burguês daqueles anos. Pelo contrário, esperava-se dela que se ocupasse com atividades sensatas e úteis, como costurar, bordar, cuidar do jardim, pintar e fazer música. Estas atividades não eram, porém, vistas como passatempos, mas sim, na expressão incisiva de Rebecca Grotjahn, como "prestação de serviços"[485].

Não sabemos se o primeiro piano de Cécile Däniker no Rio de Janeiro fora trazido da Suíça ou comprado no Rio de Janeiro. Como vê-se na listagem anexada[486], praticamente todas as grandes marcas de construtores de pianos tinham seus representantes no Rio de Janeiro. Durante sua estadia no Brasil, a família Däniker-Haller mudou constantemente de piano, comprando sempre um modelo mais moderno. Em 1846, Heinrich Däniker encomendou um piano de cauda na fábrica Hüni & Hübert, em Horgen, perto de Zurique, na Suíça, pelo qual pagou o preço de 206 florins[487], sendo esta a manufatura de pianos de onde Heinrich Däniker fazia vir os pianos encomendados por seus clientes. Esta loja Hüni era também um dos locais de onde o casal encomendava as suas partituras. Antes de chegar o novo piano, o velho foi retirado da casa enquanto Cécile se encontrava na Serra; Heinrich escreveu em carta de 25 de outubro de 1846: "Ontem fiz levarem o piano, e tive calafrios quando o instrumento, ao qual eu te imaginava sentada, foi carregado de casa"[488]. Em maio do ano seguinte, seria a vez de Cécile anotar a chegada do novo instrumento: "Domingo. Meu novo piano de cauda Hüni, que havia chegado de Hâvre há 8 dias com o [navio] Rose, foi colocado na sala com grande esforço e canseira"[489].

Frequentemente eram também anotadas as compras de novos pianos, feitas por amigos e conhecidos: "Domingo. Fomos à Ilha do Governador, passamos um serão tranquilo e agradável na casa dos Gardner. Emily trouxe um belo piano Chickering dos

485 R. Grotjahn, "Eine Art Klauenseuche...", p. 126.
486 No anexo 069 encontram-se listadas todas as lojas que ofereciam intrumentos musicais à venda no Rio de Janeiro nas décadas de 1840 e 1850, que aparecem citados no *Almanaque Laemmert* ou no *Jornal do Commercio*.
487 FA HCR, D-HD, Zurique, 17.04.1846.
488 FA HCR, C 133, Rio de Janeiro, 25.10.1846. "*Gestern ließ ich das Piano forttragen, es überlief mich ein kalter Schweiß, als ich das Instrument, an dem ich Dich sitzend dachte, aus dem Hause tragen sah*". TA.
489 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 09.05.1847. "*Sonntag. Mein neuer Flügel von Hüni, vor 8 Tagen mit der Rose von Hâvre angekommen, wurde mit großer Mühe u. Anstrengung im Saale aufgestellt*". TA.

Estados Unidos da América"[490].

Durante o verão de 1849, Cécile que mais uma vez fugia para a Serra da canícula carioca, pediu a seu marido que mandasse um piano encomendado pelo proprietário do hotel, Sr. Heath, e Heinrich fez subir a Serra um piano da marca suíça Hüni. A difícil empreitada – relatada no cap. 3 – ampliava agora sensivelmente as possibilidades de entretenimento musical doméstico durante as estadias de verão na Serra, as quais eram, até o momento, acompanhadas principalmente com o violão.

Costumava-se também anotar as afinações e consertos realizados nos pianos da família Däniker-Haller, e aqui encontramos nomes conhecidos neste campo profissional como Srs. Schmidt – pai e filho, Francisco Cope e Henrique Reeg, mas também nomes que não aparecem nos anais da história do Rio de Janeiro como trabalhando neste setor. Exemplificando, nomearemos certo Sr. Nielsen que consertou o piano de Cécile Däniker em 1849[491], mas que não consta na lista destes profissionais no Almanaque Laemmert[492].

Quando, para o trabalho a ser feito no piano, tinha-se que levar o instrumento à oficina, outro instrumento era organizado para substituí-lo, pois a família não podia ficar sem instrumento, mesmo que fosse um piano vertical:

> Sra. Wegmann tem agora um maravilhoso piano de cauda de Marsilha. Ela toca tão bem que é digna de um instrumento tão bonito. Meu piano de cauda de Hüni não se portou bem, agora ele está na cidade para ser consertado, momentaneamente temos aqui um piano [vertical].[493]

Em Zurique, a família Däniker-Haller chegou a possuir três pianos contemporaneamente em sua residência, na já decrita casa *zum Oberen Schanzenberg*:

---

490 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 06.08.1848. "*Sonntag. Fuhren nach der Ilha do Governador, brachten einen stillen angenehmen Tag bei Gardner's zu. Emily brachte ein hübsches Piano von Chickering aus den V. St. mit*". TA.

491 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 22.07.1849.

492 Esta ausência sugere precaução da parte do historiador ao utilizar o Almanaque Laemmert como fonte de informação. Nele vinham listados somente os profissionais mais importantes de cada campo ou os que exerciam principalmente aquelas atividades. A firma de Heinrich Däniker importava também pianos para o Brasil, mas nunca foi citada no Almanaque Laemmert como importadora de pianos, sendo citada sempre na lista de "comerciantes estrangeiros". Ver os "*afinadores e concertadores*" [sic] de piano listados pelo Almanaque Laemmert, nas edições de 1849 e 1850, no anexo n°. 066.

493 FA HCR, C 349, Rio de Janeiro, 10.06.1851. "*Frau Wegmann hat jetzt einen prachtvollen Marseiller-Flügel, sie spielt aber so schön, daß sie eines so schönen Instrumentes würdig ist. Mein Flügel von Hüni hat sich nicht sehr gut gehalten, er ist jetzt in der Stadt und wird repariert, wir haben unterdeßen ein Klavier hier*". TA.

um piano de cauda Boisselot de Marsilha[494] e dois pianos verticais. A nomenclatura utilizada pelo casal Däniker-Haller para definir os pianos, analisada detalhadamente, pode contribuir na discussão sobre a terminologia deste instrumento, terminologia esta que, devido a diversas mudanças de significado de palavras durante a história e à utilização de termos idênticos com significados diferentes em línguas diferentes, é motivo de discussão até hoje[495]. A tabela completa[496] com a listagem das 231 vezes que o instrumento vem citado pelo casal, entre os anos de 1818 e 1862, revela detalhes interessantes na gradativa mudança de significado durante o desenrolar do séc. XIX[497].

Quando os Däniker-Haller utilizam o termo "Piano" em textos escritos em inglês (75 vezes) e o termo "Klavier" em textos escritos em alemão (71 vezes), estamos tratando da regra que não deixa margens a discussões; interessantes são, por outro lado, as exceções a esta regra. Pelo termo "Pianoforte" aparecer uma única vez no remoto ano de 1818, ele parece ter sido deixado completamente de lado pelo casal Däniker-Haller como uma terminologia antiquada. Já o termo "Fortepiano" aparece 9 vezes esporadicamente durante todo o período estudado. Revendo os contextos em que este último termo foi utilizado, chegamos à conclusão de que ainda nos anos 30 do séc. XIX ele era utilizado como sinônimo de "Piano", mas que com o decorrer dos decênios passou a identificar um instrumento velho ou antigo que era forçosamente um piano de armário. Interessante neste contexto é a utilização, já depois de virada a metade do século, do termo "Clavier", com a antiquada ortografia com "C" igualmente para

494 Os detalhes sobre a compra do piano de cauda Boisselot, com detalhes da transação comercial, encontram-se descritos no anexo n°. 067.

495 Para um detalhado e acurado trabalho sobre a terminologia de cravos e pianos no Brasil até o ano de 1830, ver a tese de mestrado de M. Pereira: Mayra Pereira, *Do cravo ao pianoforte no Rio de Janeiro – Um estudo documental e organológico*, Dissertação de Pós-Graduação, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

496 Anexo n°. 068.

497 A importância dada ao piano pela sociedade zuriquense e a preocupação das cabeças pensantes locais em formular reflexões sobre seu uso e sua história alcançaram seu primeiro cume com a escolha do piano como tema da 49ª publicação anual da AMG, no ano de 1861: "O piano e seus antecessores". Interessante nesta publicação é que a nomenclatura do instrumento já era tida como problemática naqueles anos. O autor anônimo sente-se obrigado a começar seu opúsculo desculpando-se pelo complicado que é decidir-se sobre como chamar o instrumento. Ele declara-se contrário ao termo "Piano" (argumentando que, sendo assim, o instrumento poderia também chamar-se "Forte") e por não poder decidir-se entre "Fortepiano" e "Pianoforte" acaba declarando querer utilizar o termo "Clavier", sem antes deixar de explicar que este termo também não é ideal por ser arcaico, para depois, durante o desenrolar do texto, voltar a misturar a terminologia e chamar o intrumento de "Fortepiano", "Clavier" e "Piano" alternadamente. O opúsculo vem completado com uma biografia de Muzio Clementi (1752-1832), e precedido de um retrato deste pianista, compositor, pedagogo, maestro, editor musical e fabricante de piano. *Das Fortepiano und seine Vorgänger, 49. Neujahrsgeschenk an die zürcherische Jugend von der Allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich auf das Jahr 1861*, Zurique, Druck von Orell, Füßli und Comp., 1861.

designar instrumentos velhos, antigos ou de pequenas dimensões, o que fica claro na carta n°. 499[498], onde se lê que o instrumento chamado de "Clavier" era de pequenas dimensões, encontrava-se em um quarto pequeno e era utilizado para fazer música e acompanhar canções com as crianças pequenas[499]. Os termos "Flügel" e "Grand-piano" estavam para o piano de cauda, mas quando se falava do ato de tocar o instrumento o termo "Klavierspiel" se impunha, indiferentemente se tratar de um piano de cauda ou de armário.

A única vez que o casal Däniker-Haller se refere ao piano em um texto em Português, é na lista de objetos que seriam leiloados quando a família decidira deixar definitivamente o Brasil[500]. Aqui encontramos como n°. 157 da listagem, um "fortepiano de 7 oitavas", sendo a especificação da extensão do instrumento um indício de que no Rio de Janeiro de 1852 ainda havia pianos de diferentes extensões, o que exigiria a precisão[501].

4.4.3 O Violão

> Qualquer trabalho sobre o violão deve necessariamente partir do estudo da palavra que o designa, mero aumentativo de viola, vocábulo empregado para este instrumento única e exclusivamente nos países de língua portuguesa. Em todas as outras principais línguas, a denominação do instrumento é derivada do árabe *qitara*, por sua vez tomado do grego *kithara*: em francês *guitarre*, em alemão *Gitarre*, em inglês, *guitar*, em italiano, *chitarra*, em espanhol, *guitarra*.[502]

---

498 FA HCR, C 499, Zurique, 04.09.1859.

499 A compra de um piano também chamado de "Clavier" vem documentada na carta FA HCR, C 473, Paris, 06.04.1857, onde o preço de 400 francos só pode significar tratar-se de um piano de segunda mão ou de pequenas dimensões e, em todos os casos, um piano de armário. Este instrumento foi presente de casamento dado à filha mais velha, Cécile, que depois de casar-se passou a residir em Lyon (para comparação do preço: o piano de cauda de *Boisselot & Fils* encomendado pelos Däniker em Marsilha em 1852, custou 1.680 francos).

500 Anexo. n°. 044 – Lista feita em português pela mão de Heinrich Däniker, em 1852, em uma página livre de uma agenda mais antiga.

501 Os primeiros pianos de sete oitavas (85 teclas) foram construídos por Erard por volta de 1823. MGG, Vol 7, p. 1105.

502 Marcia Taborda, *Violão e identidade nacional...*, p. 23. A problemática da nomenclatura do violão, acima explicada por Marcia Taborda, torna-se ainda maior em textos escritos em outras línguas: Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff comete, por exemplo, em sua importante obra sobre a luteria, o erro mais comum de autores estrangeiros quando traduzem textos do português referentes ao violão: falando do lutier português João José de Souza (Lisboa, séc. XVIII) interpreta o termo português "viola" como se se tratasse de uma viola de braço ou violeta. Depois do que o autor afirma entender que se o lutier português fabricava violas francesas, isto seria uma indicação de sua ligação com a tradição de luteria violinística francesa. Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff,

Nos primeiros anos do séc. XIX, a viola[503] e a viola francesa, que mais tarde passaria a ser chamada de violão, conviviam paralelamente no ambiente musical carioca. Ayres de Andrade registra a presença do instrumento falando sobre o violonista italiano Bartolomeo Bortolazzi:

> A mais antiga referência a este músico é encontrada no [jornal] *Spectador brasileiro* de 10 de fevereiro de 1826: *Bartholomeu Bortolazzi, morador na Rua dos Inválidos n°. 80, faz ciente ao respeitável público que, quem quiser aprender música, cantar, tocar viola, viola francesa ou mandolina, que ele ensina; para o que terão a bondade de o mandar procurar na sua moradia, para com ele tratar*.[504]

Trata-se, até o momento, segundo M. Taborda, da mais antiga referência à viola francesa documentada no Rio de Janeiro[505]. Já uma década depois a viola francesa já trocara de nome e passara a ser chamada de violão[506], como comprova um anúncio publicitário no *Jornal do Commercio* de 1°. de março de 1837: "Na imprensa de música de Pierre Laforge na Rua da Cadeia n°. 89, acaba-se de imprimir as peças seguintes: [...] Methodo de violão, segundo o systema de Carulli e Nava, traduzido do italiano por J. Crocco".[507]

Heinrich Däniker conheceu a figura mais importante do Rio de Janeiro da primeira metade do séc. XIX, que vem relacionada com a introdução da viola francesa na realidade musical brasileira: o acima citado italiano Bartolomeu Bortolazzi (1772-1846), violonista e bandolinista, que nasceu na província de Brescia[508] filho de um

---

Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Vol. 2, Frankfurt a. M., Verlag von Heinrich Keller, 1913/1975, p. 149.

503 Por "viola" se entende nos países de língua portuguesa, os instrumentos cordofones beliscados de cinco ordens duplas (às vezes triplas) de cordas, desenvolvidos a partir da vihuela espanhola, enquanto que a viola francesa (mais tarde "violão"), introduzida em Portugal no séc. XVIII, e no Brasil em princípios do XIX, tem seis cordas simples. As múltiplas variações existentes da "viola" espelham-se na variedade de seus nomes: viola de arame, viola de dez cordas, viola caipira, viola sertaneja, viola beiroa, viola braguesa, viola campaniça, viola de arame micaelense, viola de arame terceirense, viola toeira, viola amarantina e outros mais. Ernesto Veiga Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

504 Ayres de Andrade, *Francisco Manuel da Silva...*, vol. 2, p. 144-145.

505 M. Taborda, *Violão e identidade...*, p. 72.

506 No único documento em português deixado pela família Däniker-Haller, onde se alude ao instrumento, ele já vem denominado "violão", o que comprova que esta terminologia já tinha se firmado até mesmo para famílias de estrangeiros no Rio de Janeiro. Trata-se da lista de objetos que seriam oferecidos em leilão quando a família resolveu deixar o Brasil. No número 107 lê-se "um violão com caixa". Anexo n°. 044.

507 Jornal do Commercio, 1° de março de 1837, apud M. Taborda, *Violão e identidade...*, p. 73.

508 O decreto de naturalização de Bortolazzi no Brasil, de 31 de outubro de 1831 afirma que Bortolazzi era originário de Veneza. Coleção de Leis do Império de Brasil – 1831, p. 174, vol. 1, pt I, on-line: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret_sn/1824-1899/decreto-37644-31-outubro

fabricante de papel. Com a idade de 18 anos encontava-se já em turnê por localidades do norte da Itália juntamente com os violonistas Bazzani e Lena e com o cantor cômico Pietro Ferrari, atuando em praças, tavernas e teatros[509]. Teve também sucesso em atuações na França e em diversas regiões da Áustria, até alcançar Viena, aonde veio a se fixar. Em 1796, nasceu seu filho Giacomo Giuseppe Bortolazzi[510] com quem mais tarde tocaria em duo em longas turnês pela Europa. Convidado, em 1799, pela loja maçônica *Brothers of the Lodge of Pilgrims*, foi a Londres, onde se encontrou com Johann Nepomuk Hummel, quem lhe dedicou seu concerto para bandolim e orquestra em Sol Maior. Entre 1803 e 1805 atuou em diversas cidades da Alemanha, como solista de bandolim, acompanhado ao violão pelo seu filho de então cerca de 7 anos de idade. Na edição de março de 1804[511], o jornal *Allgemeine Musikalische Zeitung* elogia um concerto dado pelos Bortolazzi, pai e filho, em Paris no dia 27 de março, onde foram executados solos e variações para bandolim com acompanhamento de violão. Depois de se fixar em Viena, a partir de 1805, todas as fontes europeias[512] desconhecem o fato de Bortolazzi ter ido ao Brasil e afirmam que ele falecera em data desconhecida em Viena. Marcia Taborda, referindo-se a Bartolomeo Bortolazzi, opina que:

> Embora não tenha alcançado lugar de destaque no reino dos grandes compositores e executantes, Bortolazzi adquiriu importância ao deixar uma obra pequena, mas objeto de difusão e divulgação do instrumento, num momento em que este era quase que totalmente desconhecido. É importante sobretudo destacar sua preocupação com a elaboração de um método, pois assim a introdução do ensino de viola francesa no Rio de Janeiro contou com a orientação de um profissional qualificado.[513]

A música de Bortolazzi se difundiu pelo Brasil e ainda foi tocada durante vários

---

-1831-564730-publicacaooriginal-88670-pl.html>, (13.03.2014). Informação gentilmente cedida por Dr. Rogério Budaz.

509 Franco Poselli, *Apporto di Federico Moretti alle scuole chitarristiche italiana e spagnola*, Tesi di laurea in storia della musica - Università degli studi di Trieste, Facoltà di lettere e filosofia, 1971-1972, apud *Just Classical Guitar Club*, on-line: <http://wwwjustclassicalguitar.com/en/guitar-history/19th-century/list/bartolomeo-bortolazzi>, (19.02.2014).

510 Alexander Weinmann afirma erroneamente na entrada dedicada aos Bortolazzi no MGG que pai e filho teriam o mesmo nome. MGG, suplemento, vol. 15, p. 971.

511 AmZ, n°. 26, 28 de março de 1804, p. 431.

512 MGG, suplemento, vol. 15, p. 971. Grove não o cita. Valentini chega a declarar que Bortolazzi teria morrido em um naufrágio com a esposa e o único filho, depois de 1814: on-line: <http://www.federmandolino.it/inde.html>, (19.02.2014).

513 Marcia Taborda, *O violão no Rio de Janeiro: difusão da técnica e da constituição do repertório de concerto*, on-line: <http://blogfestivalleobrouwer.blogspot.ch/2011/10/o-violao-no-rio-de-janeiro-difusao-da.html>, (10.02.2014). A primeira obra publicada no Brasil para o aprendizado do violão foi editada por volta de 1850, por Rafael Coelho Machado, com o título "Methodo completo de Violão [...] por Matteo Carcassi", mas é sabido que outras obras editadas na Europa circularam no país antes desta data, como a acima citada obra de Carulli e Nava, e inclusive a de Bortolazzi eventualmente trazida pelo próprio autor.

decênios, como atesta um anúncio do jornal *A Imprensa* de São Luís do Maranhão de 1861[514]:

> Em casa de Bernardino do Rego Barros, praia de Santo Antonio, n. 15, há a venda as seguintes Muzicas: Saudades de Napoles, Valsa composta e dedicada a S.M. I. D. Thereza Christina Maria, por Bartholomeu Bortolazzi. Offerecida pessoalmente pelo author, e a mesma Augusta Senhora, benignamente se dignou a aceitá-la.[515]

Heinrich Däniker atuou com Bortolazzi pelo menos uma vez, documentalmente comprovada. Trata-se de um ensaio para um concerto da orquestra de amadores do Rio de Janeiro – já citada no cap. 3 – onde Heinrich participava regularmente, por ele registrada em seu diário: "Sexta-feira estive na sociedade musical e toquei com o violino de Mr. Heckel. Bortolazzi tocou violão"[516]. Se se trata de Bortolazzi pai ou filho é difícil dizer, pois nem sequer sabemos se o filho Giacomo Giuseppe acompanhou o pai ao Brasil; mas como Heinrich afirma que Bortolazzi teria tocado violão poderia se tratar do filho que era violonista, embora o pai, sendo um renomado bandolinista, também tocasse violão. Do ponto de vista das idades, seria possível para os dois estarem presentes neste envento: o pai teria então 59 e o filho 35 anos. Neste evento relatado por Däniker encontramos mais um exemplo da atuação de músicos amadores e profissionais lado a lado, tão comum até meados do séc. XIX.

O fato de o violão ter sido considerado na sociedade brasileira por muito tempo, a partir da segunda metade do séc. XIX, um instrumento das classes populares e por isso, desprezado pelas elites, não deve eclipsar o fato de que em períodos anteriores ele era considerado um instrumento digno do salão burguês e aristocrata. Como veremos no caso de Cécile Däniker, o violão era na primeira metade do séc. XIX largamente utilizado pela mais alta sociedade. Mas mesmo na Europa, o violão era capaz de um espacate entre cidadãos cultos e povo iletrado, como observou Gradenwitz:

> Cantar, na virada dos séculos [XVIII-XIX], principalmente com acompanhamento do violão, era algo especialmente apreciado em sociedade e contribuiu essencialmente para fazer conhecer os poetas – as composições de Zelter e Reichardt sobre poemas de

---

514 Uma rápida pesquisa na internet confirma que a música de Bortolazzi nunca deixou de ser tocada e editada até os tempos atuais, principalmente por artistas especialistas de música de bandolim.

515 *A Imprensa*, São Luís, ano 5, n. 71, 07.09.1861. Apud João Costa Gouveia Neto, *Ao som de Pianos, Flautas e Rabecas – Estudo das vivências musicais das elites na São Luís da segunda metade do século XIX*, Dissertação de Pós-Graduação, Teresina, Universidade Federal do Piauí, 2010, pp. 127-128.

516 FA HCR, D-HD, Rio de Janeiro, 28.01.1831. "*Friday. I was in the musical society, and played on Mr. Heckel's fiddle. Bortolazzi played the guitar*". TA.

> Goethe fizeram o nome e a obra do poeta serem conhecidos por círculos da população que nem sequer sabiam ler. O violão foi o instrumento de acompanhamento para o canto solístico e em conjunto em casa e em passeios; ele foi depois substituído pelo piano: 'naquela época' – escreveu Karl Friedrich von Klöden, nascido em 1786, em suas memórias da juventude – 'ouviam-se muitas canções em passeios, convescotes e serenatas, que agora se estinguiram, porque o piano não pode ser levado consigo'.[517]

Esta *double life* do violão, nos termos de Rogério Budasz, já vinha sendo observada ainda em épocas mais remotas:

> The fact that the guitar was highly appreciated by the aristocrats and the wealthy bourgeoisie did not prevent it from experiencing some sort of double life. Francisco Manuel de Melo, exiled in Bahia from 1655 to 1658, deplored what he regarded as a downgrading of the guitar: 'being an excellent instrument, it was enough now that blacks and scoundrels knew how to play it, that honourable men no longer wanted to put it in their arms.[518]

Hinden alude às mulheres brasileiras que eram descritas pelos viajantes estrangeiros, suas feições, penteados, roupas, brilhos dos olhos, para depois ajuntar a seguinte informação:

> Os dedos finamente formados, deixavam reconhecer, no indicador e no polegar, unhas bem cuidadas, as quais tinham uma função peculiar. Com as pontas das unhas elas tocavam o violão e cantavam ao seu som, modas simples, frequentemente tristes, com infindáveis repetições.[519]

Um viajante atento que deixou impressões sobre as atividades musicais no Rio de Janeiro, na primeira metade do séc. XIX, foi Louis Freycinet. Dele não podemos deixar de citar aqui a já frequentemente citada passagem onde são descritos os talentos musicais do violonista modinheiro Joaquim Manuel Gago da Câmara:

---

517 Peter Gradenwitz, *Literatur und Musik...*, p. 178. "*Das Singen, um die Jahrhundertwende vor allem zur Begleitung einer Gitarre, war in Gesellschaften besonders beliebt und es trug wesentlich zum Bekanntwerden der Dichter bei – die Vertonungen Goethe'scher Gedichte durch Zelter und Reichardt haben Werk und Namen des Dichters in Kreisen der Bevölkerung bekannt gemacht, die selbst nicht lesen konnten. Die Gitarre war das Begleitinstrument für Gesangsvorträge und gemeinsames Singen im Hause und auf der Wanderung; sie wurde schließlich vom Klavier abgelöst: "zu jene Zeit" – schrieb der 1786 geborene Karl Friedrich von Klöden in seinen Jugenderinnerungen – "hörte man viele Lieder auf Spaziergängen, Landpartien und auf Ständchen, die jetzt verstummt sind, weil man das Fortepiano nicht mitnehmen kann*". TA.

518 Rogério Budasz, *Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil*, in Tess Knighton (ed.), *Early Music*, Oxford University Press, Vol. XXXV/1, 2007, pp. 3-21.

519 H. Hinden, *Deutsche und deutscher Handel in Rio de Janeiro...*, p. 23. "*Die feingeformte Finger liessen an Daumen und Zeigefinger lange sogfältig gepflegte Nägel erkennen, die einen eingenartigen Zweck erfüllten. Mit den Spitzen der Fingernägel schlugen sie nämlich die Gitarre und sangen zu deren Klang einförmige, bald traurige Weisen mit endlosen Wiederholungen*". TA.

Pour l'exécution, rein ne m'a paru plus étonnant que le rare talent, sur la guitare, d'un autre mulâtre de Rio de Janeiro, nommé Joachim Manuel. Sous se doigts, cet instrument avoit un charme inexprimible, que je n'ai jamais retrouvé chez nos guitaristes européens les plus distingués. Le même musicien est aussi auteur de plusieurs modinhas, espèces de romances fort agréables, dont M. Neucum a publié un recueil à Paris.[520]

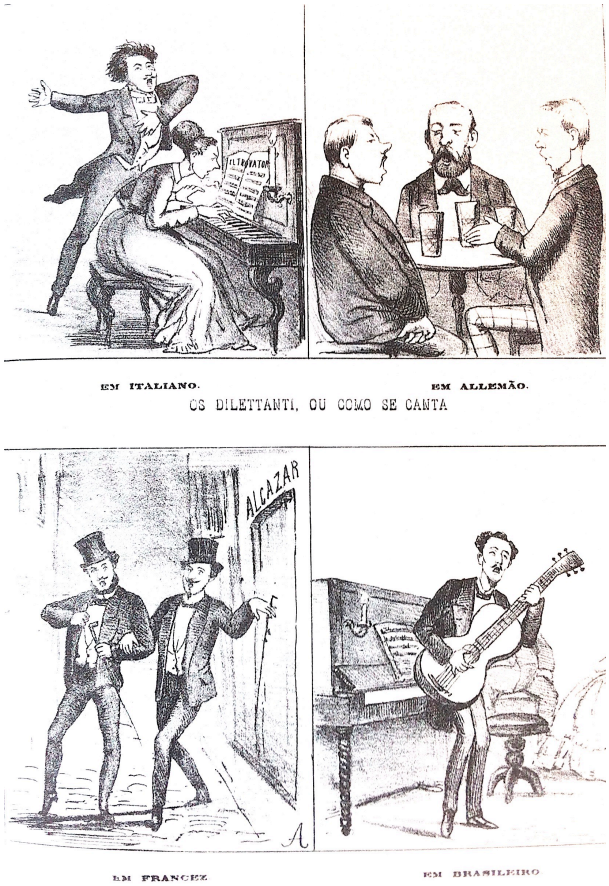


Fig. 25 – *Os Dilettanti*, Caricatura de autor anônimo, no periódico *A Vida Fluminense*, de 15 de abril de 1868.[521]

Na caricatura acima reproduzida, editada no jornal *A Vida Fluminense*, em 1868, seu autor ridiculariza as diferenças existentes entre os músicos amadores de Itália, Alemanha, França e Brasil. O italiano canta efusivamente, o que não pode deixar de ser uma ária lírica; os alemães cantam bebendo cerveja; os franceses parecem saírem embriagados de um cabaré; e o brasileiro canta acompanhando-se ao violão. O contraste crucial nesta caricatura, na opinião de James Parakilas, não é o fato de o diletante brasileiro cantar acompanhando-se ao violão, enquanto os europeus se acompanham ao piano ou cantam sem nenhum acompanhamento instrumental. A diferença essencial está no fato do piano encontrar-se à disposição atrás do cantor, com uma partitura em sua

520 Louis de Freycinet, *Voyage autour du monde,* Tome premier, Paris, chez Pillet Aîné, 1827, p. 216.
521 Apud J. Parakilas, *Piano Roles: Three Hundred Years...*, p. 209.

estante, pronto para ser utilizado, eventualmente pelo mesmo executante. Aqui reconhecemos como já no Brasil de meados do séc. XIX, os dois instrumentos, com suas associações históricas e de classes sociais, conviviam lado a lado[522].

Edward Lee, descrevendo a música em ambiente doméstico na Inglaterra da virada do século XVIII para XIX, explica que as obras musicais que continuam hoje conhecidas daquele repertório são as peças que ainda hoje podem ser executadas com instrumentos modernos, obras para flauta, violino, piano de autores como Mozart, Haydn e Quantz; e que:

> Our interest is naturally centred upon those pieces which employ the better known modern instruments, in combination easily arranged, but it is interesting to find, in view of present-day trends, that the lute, and English and Spanish guitars were very popular. [...] The Spanish guitar enjoyed a steadily increasing popularity until the 1830s. Handel, Haydn, Boccherini and Paganini all played it.[523]

De fato, das anotações feitas por Cécile Däniker em seu diário durante as primeiras estadias na Serra, lê-se que o instrumento mais usado para fazer música era *meine blaubebänderte Guitarre* – meu violão com fitas azuis. No dia 4 de novembro de 1841, Cécile escreveu da Serra para seu marido que ficara trabalhando no Rio, pedindo que lhe mandasse um envelope com cordas de tripa para refazer dois trastes e diz que o violão é muito importante para ajudar a passar o tempo, principalmente nos dias de tempo ruim[524]. Seguem-se nos diários e cartas da família Däniker diversas descrições de eventos musicais ao ar livre, onde se tocava violão com flauta ou com canto a uma ou duas vozes[525]; deles evidenciaremos uma entrada de diário que exemplifica como a presença de um violão em uma roda de amigos já era naqueles anos uma fonte garantida de alegria e divertimento:

> Há alguns dias, quando estávamos sentados na frente da casa fazendo música, chegou um mensageiro dos Tullys com um convite para o almoço do dia seguinte, - não deveríamos, de jeito nenhum, esquecer o violão, poderíamos entregá-lo diretamente ao servo que o carregaria já para lá. Nós decidimos levá-lo nós mesmos, e assim o fizemos quando, no dia seguinte, equipados com casacos, chapéus, partituras e violão, pusemo-nos a caminho. [...] Depois do almoço fizemos música, Sr. Cox acompanhou-se em uma

522 J. Parakilas, *Piano Roles: Three Hundred Years...*, pp. 298-300.
523 E. Lee, *Music of the People...*, p. 59.
524 FA HCR, C 047, Serra, 04.11.1841.
525 Como exemplo pode-se ver: FA HCR, D-CD, Serra, 04.04.1843, FA HCR, D-CD, Serra, 10.04.1843, FA HCR, D-CD, Serra, 14.04.1843.

linda canção espanhola.[526]

Decididamente os imigrantes ingleses pareciam mesmo apreciar as canções espanholas acompanhadas ao violão; Cécile anotou certo senhor de nome Hopkins, que parecia ter todo um repertório de canções espanholas: "Passamos o serão na casa de Sra. Daniel. Sr. Hopkins tocou violão e cantou suas canções espanholas"[527].

Quando chegava o momendo de retornar ao Rio de Janeiro, Heinrich escrevia a sua esposa "Sobretudo não deixe o violão lá, talvez tu vás à ilha, e lá tu não podes passar sem ele"[528]. Heinrich se referia aos fins de semana prolongados que a família passava ocasionalmente na Ilha do Governador, nos quais o violão era um companheiro imprescindível.

Quando a família retornou definitivamente à Suíça, em 1852, encontrou um ambiente musical onde o violão vivia anos de apogeu de popularidade. Esta realidade vem documentada em uma crônica do zuriquense Jakob Stutz (1801-1877), do ano de 1854, em que o professor, escritor e amante do violão descrevia a vida rural suíça:

> Nenhum outro instrumento musical se popularizou tanto no meio do povo como o violão. Se se passeia no serão em um vilarejo, com certeza escutam-se aqui e ali seus doces sons acompanhando o canto de um jovem ou de uma senhorita, ou passando em frente a uma cabana solitária, ao parar e calar-se, ouvem-se os agradáveis sons do violão que se aproximam. Se o ouvido for capaz de padecer estes sons simples e sem artifícios, então se tem com certeza nestes momentos, um prazer rico que possivelmente nem as melhores óperas poderiam proporcionar.[529]

---

526 FA HCR, D-CD, Serra, 25.04.1843. "*Vor einigen Tagen, als wir eben vor dem Hause saßen und musizierten, kam ein Bote von Tully's mit einer Einladung zum Mittagessen am folgenden Tage, - wir sollten ja die Guitarre nicht vergessen, lieber sie dem Bediensteten übergeben, damit er sie gleich hintrage. Wir entschlossen uns, sie lieber selbst zu nehmen, und so thaten wir auch, als wir am anderen Tage, mit Mänteln, Schirmen, Noten und Guitarre gehörig equippirt, uns auf dem Weg machten. […] Nach Tisch machten wir Musik, Herr Cox begleitete sich zu einem sehr hübschen spanischen Lied*". TA.

527 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 08.11.1849. "*Wir brachten den Abend bei Mrs. Daniel zu. Mr. Hopkins spielte Guitarre u. sang seine spanischen Lieder dazu*". TA.

528 FA HCR, C 145, Rio de Janeiro, 18.11.1846. "*Besonders laß die Guitarre nicht dort, Du gehst vielleicht auf die Insel, und dort ist sie Dir unentbehrlich*". TA.

529 Jakob Stutz, *Ernste und heitere Bilder aus dem Leben unseres Volkes*, 4. Jg., Nr. 12, Schaffhausen, 1854, p. 353, apud Christoph Jäggin, *Das romantische Gitarrenlied der Bodenseeregion*, em *Dissonance*, caderno 111, Basel, Schweizerischer Tonkünstlerverein, 2010, p. 37. "*Wol kein Musikinstrument hat sich seit einigen Jahren so sehr unterm Volk verbreitet, wie die Guitarre. Gehst du Abends irgend durch ein Dorf, sicherlich hörst du von hie und da die sanften Töne dieses Spiels den Gesang eines Jünglings oder einer Jungfrau begleiten, oder an einsamen Hütten vorbei, du stehst stille, lauschest und es schweben dir die gemüthlichen Klänge einer Guitarre entgegen. Kann dein Ohr das einfache und Kunstlose ertragen, wahrlich, dann hast du oft in solchen Augenblicken reichen Genuss, den dir die beste Oper vielleicht nicht reichlicher hätte gewähren können*". TA.

Este comentário, datado de meados do séc. XIX, uma época em que os heróis dos primórdios da história do violão como Fernando Sor (1778-1839) ou Mauro Giuliani (1781-1829) já estavam mortos há muitos anos, comprova que de decadência do instrumento não se podia falar, mas sim, de uma popularização generalizada assim como de um período histórico onde o instrumento era igualmente utilizado tanto pelas camadas mais simples da sociedade rural, como pela burguesia endinheirada citadina.

De fato, uma vez estabelecidos em Zurique, o violão não deixou de ser utilizado pela família Däniker, pelo contrário, Cécile comprou um novo instrumento e passou a tomar lições de violão com um professor da cidade de nome Heinrich Spalinger: "I went with Cécile to Mr. Spalinger and bought a Guitarre fr. 60,- Etui Fr. 15,- total fr. 75.-"[530]. O preço de 60 francos pagos pelo violão parece equivaler ao preço de um excelente instrumento se o compararmos com o preço pago pelo piano de cauda Boisselot (1.500 francos), sendo o preço do piano 25 vezes mais alto que o preço do violão[531]. Heinrich Spalinger (1816-1875), ensinava canto, violão e flauta em Zurique, quando nos deparamos com um interessante paralelo com as listas do *Almanaque Laemmert* do Rio de Janeiro, onde é bastante comum encontrarem-se professores que dão lições de diferentes instrumentos e onde, com frequência, observa-se que quase todos os professores de piano e violão também lecionavam canto. Spalinger Publicou em Zurique em 1852, na editora *Orell, Füssli & Co.*, o método de canto *Theoretisch-praktische Gesangsanleitung mit rhythmischen, melodischen und dynamischen Beispielen*[532], assim como o opúsculo dedicado à música nas escolas *Anleitung zum Gebrauche des Gesangsbüchleins für die Gemeindeschule*, editado em duas partes, em

530 FA HCR, D-HD, Zurique, 10.03.1858.

531 A termos de comparação: partindo-se do princípio de que um piano de cauda, que em 1852 custou 1.500 francos, teria hoje o valor de 76.000 francos e este seria 25 vezes mais caro que um violão, atingiríamos um preço atual de 3.000 francos por um violão, valor com o qual pode-se de fato comprar um bom instrumento. Este valor foi obtido comparando os preços de diversos ítens listados com seus preços em Zurique no ano de 1852 e o preço atual dos mesmos ítens; tabela histórica de preços, on-line: <http://www.fri-tic.ch/psfiles/2679/Fabrikarbeiterfamilie_Grafik.pdf>, (13.03.2014).

532 Spalinger publicou igualmente uma coleção de *Lieder* a duas, três e quatro vozes na editora S. Höhr, em 1854 e em 1867, igualmente em Zurique, na editora Orell, Füssli & Co., uma coleção de *Lieder für schweizerische Freimaurer-Logen* – canções para as Lojas Maçônicas Suíças. Antoine-E. Cherbuliez, *Geschichte der Musikpädagogik...*, p. 368. Em interessante documento conservado no arquivo da AMG (cota: 1445), Heinrich Spalinger pede à comissão, em carta datada de 19.10.1849, a permissão para organizar um concerto em benefício da compra de uma nova flauta de metal, invenção moderna de Theobald Böhm, e pede que lhe seja concedida a permissão pela flauta ser cara e por ele ser membro da Sociedade desde 1830.

1851 e 1853, respectivamente, em Lucerna[533].

Entre os amigos e conhecidos de Cécile Däniker, quem mais tinha chance de agradá-la eram as pessoas musicais[534], assim, lemos em uma carta escrita por uma das crianças da família, destinada ao pai que se encontrava em viagem de negócios:

> Sr. von Luternau é muito sereno, de temperamento calmo e circunspecto, e agrada principalmente à mamãe. Por ele ser muito musical e especialmente forte no violão, temos feito muita música em nossa casa nos últimos dias.[535]

Em uma entrada de diário de 1860, aprendemos que também durante as viagens de recreação empreendidas pela família, levava-se o inseparável violão. Em Vitznau, cidadezinha à beira do Lago dos Quatro Cantões, Cécile escreveu: "No grande restaurante ao lado de nosso salão cantavam as sete filhas do dono do hotel, nós nos reunimos a elas e logo meu violão foi trazido, cantamos canções suíças em grande coro"[536]. Aqui nos deparamos com um repertório de aboios e melodias alpinas, que vinha sendo praticado por Cécile desde os primeiros anos de seu casamento, utilizando as luxuosas edições a que aludimos no cap. 1, onde muitas das canções trazem um acompanhamento opcional para violão, ao lado do acompanhamento de piano.

No exemplo abaixo estampado, aboio n°. 9, da mais importante coleção de

---

533 O compositor e pedagogo musical norteamericano William Batchelder Bradbury (1816-1868), que viajou pela Europa entre 1847 e 1849 visitando instituições de ensino musical, deixou de sua estadia em Zurique a seguinte nota sobre sua visita à Escola Cantonal: "*Herr Heinrich Spalinger is the music teacher. The lads receive the most thorough training, sing in two and three parts, and with great precision. They have the most magnificent class and music room I have ever seen. As in all the other schools I have visited, so also here, the method of improving the pupils [...] is by keeping constantly supplied with new and interesting music, rather than by long drilling upon elementary exercises*". Apud Juanita Karpf, "«*Would that it were so in America!*»*: William Bradbury's Observations of European Music Educators, 1847-49*", in Journal of Research in Music Education, vol. 24, n°. 1, Ithaca College, 2002, pp. 28.

534 Cécile não era a única: Renault, citando o viajante Carl Schlichthorst lembra que "A guitarra era um instrumento bastante difundido, quem tinha aptidões musicais tocando a guitarra ou cantando a modinha era tratado na palma da mão". Carl Schlichthorst, *O Rio de Janeiro como é*, trad. Emy Dodt e Gustavo Barroso, Rio de Janeiro, Editora Getulio Costa, 1943, apud D. Renault, *O Rio antigo...*, p. 97.

535 FA HCR, C 593, Zurique, 26.10.1858. "*Herr von Luternau ist sehr gemüthlich, vom ruhigem, vernünftigem Temperament und gefällt besonders Mama gut. Da er sehr musikalisch und besonders stark auf der Guitare ist, so wird seit einige Tagen viel Musik in unserem Hause getrieben*". TA. Trata-se aqui de Fritz von Luternau (1834-1901), militar em serviço no exército de Nápoles, que se casaria dois anos mais tarde, em 1860, com a sobrinha de Cécile, Lina Methfessel (1835-?). A filha deste casal, Lina von Luternau (1863-1928), se casaria em 1888 com o filho mais novo de Cécile e Heinrich Däniker, Eduard Däniker (1852-1928), e seria a autora da cópia feita a mão do livro genealógico da família, por volta de 1896 do original, atualmente perdido, de Johannes Däniker (1729-1815), uma das principais fontes de informações biográficas deste trabalho.

536 FA HCR, D-CD, Vitznau, 29.07.1860. "*In der großen Wirthstube neben unserem Salon sangen die sieben Töchter des Wirthes, wir gesellten uns zu ihnen, bald ward meine Guitarre gebracht, und wir sangen Schweizerlieder im großen Chor*". TA.

canções folclóricas suíças da primeira metade do séc. XIX, peça que pode ser tida como fazendo seguramente parte do repertório de Cécile Däniker para seus exercícios de *Hausmusik*, reconhecemos como a parte do violão vem anotada, em um só pentagrama, em clave de sol, uma oitava acima do som produzido[537]:

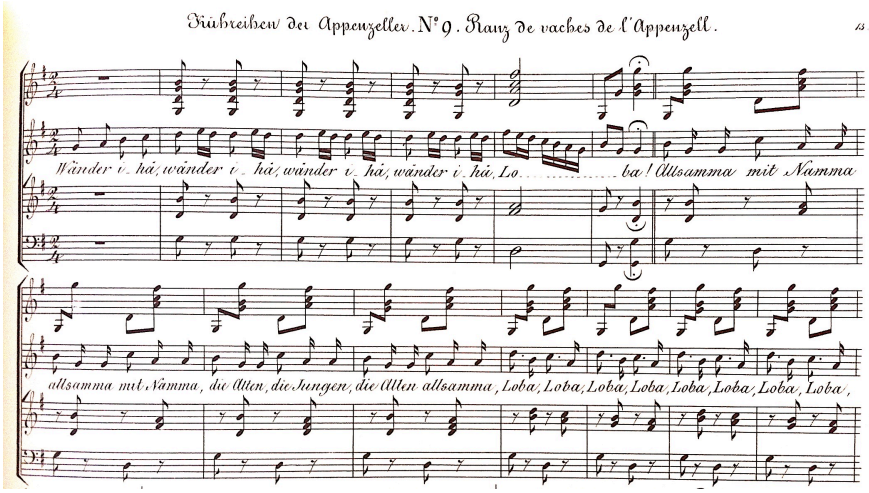


Fig. 26 – Johann Rudolf Wyss, *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*, Bern, J. J. Burgdorfer, 1826, p. 13. Foto do autor.

Esta notação que veio substituir a notação em tabulatura ainda se encontrava em um estado de transição. As primeiras tentativas de anotar a música guitarrística de uma maneira próxima à que conhecemos hoje foram editadas em Paris por Giacomo (ou Joseph Bernard) Merchi, em 1761[538] e por Michel Corrette[539], em 1763, igualmente em Paris. Nestas notações ainda não se podia ler a duração exata de cada nota. Mauro Giuliani foi o primeiro, a princípios do séc. XIX, a separar as diferentes vozes, juntar pausas e esclarecer acuradamente a duração de cada nota. Giuliani, Sor e Carcassi foram mestres desta notação guitarrística moderna, mas até ela se impor como sistema generalizado, deveremos esperar até meados do séc. XIX[540]. Já a notação por cifras que indicavam os acordes a serem tocados sem pentagramas nem notas, que começou a difundir-se na Suíça por volta de 1850, princialmente graças às publicações de Franz

[537] Esta era a notação já na primeira edição da obra, em 1818.
[538] As biografias dos irmãos Giacomo (?-?) e Joseph Bernard Merchi (1730-1789) são tão intrincadas que na maioria dos casos é difícil saber de qual dos dois se trata. Com a obra "Le guide des écoliers de guitarre" Merchi (provavelmente Joseph) lançou as bases da pedagogia guitarrística moderna. MGG, vol. 9, p. 117.
[539] Michel Corrette (1707-1795), "Les Dons d'Apollon: Méthode pour apprendre facilement à jouer de la Guitarre".
[540] Johannes Klier/Ingrid Hacker-Klier, "*Die Gitarre – Ein Instrument und seine Geschichte*", in Santiago Navascués (ed.), *Biblioteca de la Guitarra*, Bad Schussenried, Sandmaier & Sohn, 1980, p. 142.

Saman (1812-1861)[541], foi, na opinião de Christoph Jäggin, responsável por um empobrecimento dos acompanhamentos das canções populares[542].

Duas personalidades que atuaram um papel relevante para a disseminação do uso do violão na Suíça durante o séc. XIX, tinham contato muito íntimo com a família Däniker-Haller: por um lado, o compositor Ferdinand Fürchtegott Huber, compositor, arranjador e editor entre os mais importantes na primeira metade do século, por outro, Ernst Methfessel, irmão do cunhado de Cécile Däniker, maestro na cidade de Winterthur, que editou, na segunda metade do século, diversas coletâneas de canções com acompanhamento de violão, pela editora *Brodmann'sche Buchhandlung* da cidade de Schaffhausen.[543]

Fig. 27 – *Gitarrenspielerin*, Ludwig Vogel (1788-1879), Museu Nacional Suíço[544].

Contemporâneo do casal Däniker, Ludwig Vogel ilustrou com o desenho de uma dama da alta sociedade suíça acima reproduzido, onde um momento íntimo de prazer

[541] As principais publicações de Franz Saman foram *Praktische Guitarr-Schule* editada em Wesel em 1838 e *Zweite Sammlung beliebter Guitarrlieder*, em dois volumes editados nos anos de 1842/43, com um total de 1095 canções. Christoph Jäggin, *Das romantische Gitarrenlied*..., p. 41.
[542] Ibidem
[543] Para informações biográficas de Huber e Methfessel e sobre suas sessões de música em ambiente doméstico com os Däniker-Haller, ver capítulos 3 e 4.
[544] Apud catálogo da exposição: *Musikinstrumente der Schweiz, 1685-1985*, Europäisches Jahr der Musik, Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, 1985, p. 87.

musical doméstico ao violão semelhante àqueles por Cécile vivenciados. O que tranformava o violão no instrumento preferido da sociedade burguesa intelectual pós-iluminista era a sua sonoridade suave que garantia a compreensão do texto cantado e não oferecia concorrência às vozes pouco trabalhadas de diletantes, e sendo, ao contrário do piano, facilmente transportável, era frequentemente utilizado em sessões de música ao ar livre e a bordo.

4.5 A música ao ar livre

A prática de música ao ar livre vem frequentemente registrada em documentos escritos e iconográficos desde a Antiguidade. Neles encontramos desde cenas muito simples de pastoreio acompanhadas com flautas, piqueniques mais ou menos refinados acompanhados ao violino e/ou violão, e até cenas de grande aparato militar com bandas musicais, ligadas às nobrezas reinantes, serenatas debaixo de janelas de donzelas desejadas, e infindáveis outras manifestações musicais que aconteciam quase que exclusivamente nos meses de verão. A música que acompanhava o trabalho de mineradores, lavradores, pastores, mercadores, soldados e escravos também acontecia geralmente ao ar livre. Outros gêneros mais ou menos marginais na história da música que aconteciam ao ar livre eram as músicas dos mendigos[545], a música dos xamãs, profetas de rua, mágicos e artistas de teatro ambulante[546], assim como os sinais de caça e dos postilhões geralmente executados com corneta natural. No mundo alpino muitas manifestações musicais eram estreitamente ligadas ao ambiente aberto e aos efeitos acústicos naturais das montanhas, como o eco, o que acentuava a relação da música à natureza, local onde ela era executada.

No ambiente doméstico, cerne deste trabalho, os jardins particulares podiam se transformar em uma espécie de grande sala de estar, principalmente nos meses de verão nos países frios e nos meses de inverno nos países quentes. Assim, encontraremos com frequência, a família Däniker-Haller praticando música em ambiente doméstico ao ar

[545] Aonde o realejo veio a substituir a viela de roda. Em países como o México e o Paraguai, a harpa também é um instrumento frequentemente utilizado por mendigos e, em Veneza, Tartini afirmava ter aprendido violino com os mendigos violinistas da cidade. MGG, vol. 9, p. 1100.

[546] Por volta de 1830, em Paris, a música de rua era feita, segundo a polícia local, por 271 músicos ambulantes, 220 saltimbancos, 106 tocadores de realejo e 135 cantores. Peter Bloom (ed.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, in: Musical Life in 19th-Century France, Vol. IV, New York, Pendragon Press, 1987, pp. 299-311.

livre nos meses de julho e agosto, tanto na Suíça como no Brasil, por serem estes os meses menos frios em Zurique e menos quentes no Rio de Janeiro. Por outro lado, todos os casos de prática de música ao ar livre no Brasil nos meses de verão, entre novembro e março, só aconteciam quando a família, ou parte dela, se encontrava na Serra, onde o clima mais ameno possibilitava esta prática – com algumas exceções de fins de semana prolongados passados na Ilha do Governador, onde também se cantava com o violão ao ar livre: "Sra. J.[ones] veio para fora e, à luz da lua cheia, sentamo-nos na varanda e cantamos com acompanhamento do violão"[547]. Mas o clima quente também tinha seus inconvenientes que muitas vezes impossibilitavam a prática musical ao ar livre: "Sr. Heath e Sr. Elster almoçaram conosco e ficaram até tarde. Sentamo-nos no jardim, ao luar, com o violão, mais tarde os mosquitos nos obrigaram a entrar, onde jogamos *ecarté*"[548].

Algranti, estudando a vida doméstica na América portuguesa, lembrou o papel dos jardins como espaço de sociabilidade e intimidade, portanto, de lazer[549], e as famílias estrangeiras no Brasil, principalmente as de origem anglo-germânicas, sociedades onde a prática de música em ambiente íntimo familiar manifestava-se pronunciadamente, não podiam deixar de aproveitar o bom clima e intensificar estas atividades nos jardins de suas residências no Brasil. Neste campo, o intercâmbio entre famílias estrangeiras e brasileiras era ainda muito raro:

> Varandas que se abriam para o quintal monopolizavam o burburinho das atividades, e este último se transformava em espaço de confinamento e fiscalização de mulheres da elite, cujos momentos de lazer ao ar livre eram, às vezes, controlados por seus familiares. O viajante Saint-Hilaire, em 1822, acrescentou: *os jardins sempre situados por detrás das casas, são para as mulheres uma fraca compensação de seus cativeiros, e como as cozinhas, interditados aos estrangeiros*.[550]

A varanda, como meio termo físico entre o salão e o jardim, oferecia-se como local ideal para a prática musical descontraída e despretensiosa, não somente para as mulheres, como na citação acima, mas também para homens, como na cena retratada

---

547 FA HCR, D-CD, Ilha do Governador, 01.01.1844. "*Mrs. J. kam herüber, draußen beim Licht des Vollmondes saßen wir auf der Veranda und sangen zur Guitarrebegleitung*". TA.

548 FA HCR D-CD, Serra, 12.02.1843. "*Herr Heath und Herr Elster aßen bei uns zu Mittag und blieben bis spät. Wir saßen draußen mit der Guitarre im Mondschein, die Moskitos trieben uns am Ende herein, wo wir Ecarté spielten*". TA.

549 Leila Mezan Algranti, *Famílias e vida doméstica*, in Laura Mello e Sousa (org.), *História da Vida Privada no Brasil*, vol. 1, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 114.

550 Mary Del Priore, *Em casa fazendo graça: domesticidade, família e lazer entre a Colônia e o Império*, in Andrea Marzano e Victor Andrade de Melo (org.), *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*, Rio de Janeiro, Apicuri, 2010.

por Debret, na aquarela de 1826 abaixo estampada. Nela encontram-se quatro homens em atmosfera de *siesta*, entretendo-se com uma flauta e um bandolim ou cistre[551].

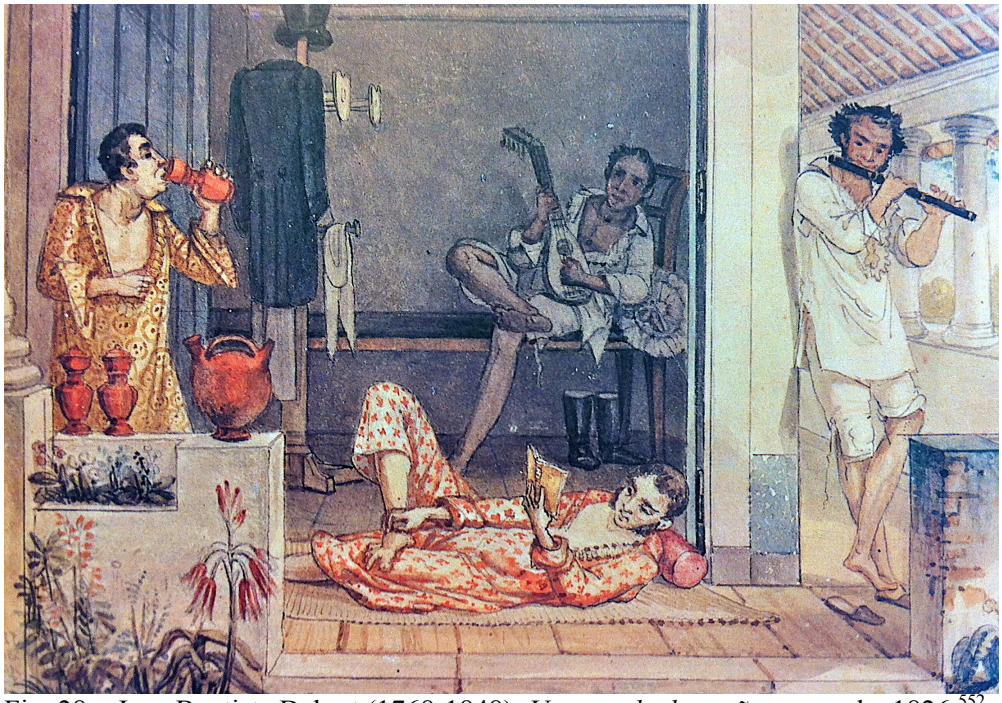


Fig. 28 – Jean Baptiste Debret (1768-1848), *Uma tarde de verão*, aquarela, 1826.[552]

O casal Däniker também observava os costumes da população local que aconteciam ao ar livre deixando suas observações, como a que resultou de um passeio que foi feito por eles na companhia de amigos ao Morro do Corcovado:

> A alguma distância de nós, havia uma dúzia de jovens brasileiros que se divertiam infernalmente. Quatro deles tinham instrumentos, uma flauta, um saltério, um bandolim e um tambor; dois dançavam fazendo diferentes movimentos estranhos em que os braços não faziam pouco, um deles tinha um lenço branco como avental e se ajoelhava em frente a uma enorme panela de cujo conteúdo fervente saía um delicioso aroma que provavelmente os animava ainda mais.[553]

---

551 Aqui nos damos com mais um dos quebra-cabeças nos documentos iconográficos de Debret. O mais provável é que se trate neste caso de um bandolim, embora tenha dez cravelhas (que poderiam se dispor em cinco cordas duplas ou duas triplas e duas duplas). Pode também tratar-se de um cistre (até o século XVIII esse termo aparece em português e espanhol como cítara; depois, nessas línguas, o termo cítara passou a ser utilizado para os instrumentos de mesa). Um instrumento muito parecido aparece algumas vezes em Rugendas, como na gravura intitulada "a alcoviteira", sendo ali o braço mais longo. O autor agradece Dr. Rogério Budasz por estas informações.

552 Apud Joaquim Romero Magalhães (dir.), *Oceanos – Viver no Brasil colónia*, n°. 42, Lisboa, Gráfica Maiadouro, 2000, p. 138.

553 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 24.05.1843. "*In einiger Entfernung von uns waren ein Duzend junge Brasilianer, die sich höchlich zu belustigen schienen. Vier von ihnen hatten Instrumente, nämlich eine Pfeife, ein hackbrett, eine Mandoline und eine Trommel, zwei tanzten mit allerlei sonderbaren Bewegungen, wobei die Arme nicht wenig dabei zu tun hatten, einer aus ihnen hatte sich ein weißes*

Durante uma visita de Cécile Däniker a sua amiga Srta. Cox, no bairro carioca de Santa Teresa, a observadora suíça registrou mais sonoridades ao ar livre, desta vez, relacionadas às festas juninas de São João: "Sra. Glover chegou para a refeição, tomamos café no jardim durante o crepúsculo, o mar brilhava, um serão encantador; na nossa proximidade ouvia-se o som de várias harpas. Do vale subiam aos ares foguetes e balões, em honra de São João"[554]. Outra festa junina registrada por Cécile era a de São Pedro e Paulo, celebrada no dia 29 de junho com música ao ar livre:

> O Barão von Freytag me convidou para ir com ele ao teatro, a Sra. Schröder também veio. Era véspera da festa de São Pedro e Paulo - por todos os lados havia foguetório, até a meia-noite ainda encontramos bandas que perambulavam pelas ruas com canto e toada.[555]

Depois de a família Däniker-Haller ter voltado a se estabelecer em Zurique, os registros de prática de música ao ar livre em ambiente doméstico são muito mais raros e se restringem quase que exclusivamente ao mês de julho. Assim, os encontramos no verão de 1858, com o violão a tocar e cantar no jardim, segundo anotação de Cécile: "Linda noite de luar, ficamos até tarde com o violão no jardim"[556]. No verão seguinte seria Heinrich a anotar um serão parecido: "Evening, music, Beer in our garden"[557].

Tuch umgeschürzt, und kniete emsig vor einer ungeheuren Pfanne, deren siedender Inhalt durch die guten Düfte, die er weithin sandte, nicht wenig zu der Begeisterung der Gesellschaft beitragen mochte". TA.

554 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 23.06.1850. "*Mr. Glover kam zu Tische, tranken den Caffe im Dämmerlichte im Grünen, der Mond schien hell, das Meer erglänzte, der reizendste Abend, in unsere Nähe ertönten die Klänge mehrerer Harfen. Ringsum in der Ebene stiegen Raketen, Leuchtkugeln u. Ballons in die Luft zu Ehren des S. João*". TA.

555 FA HCR, D-CD, Rio de Janeiro, 28.06.1847. "*Baron Freitags luden mich ein, mit ihnen in's Theater zu fahren, Mme. Schroeder kam auch mit. Es war Vorabend des Festes San Pedro e Paulo - überall war Feuerwerk, noch um Mitternacht trafen wir ganze Banden, die mit Sang und Klang durch die Straßen zogen*". TA.

556 FA HCR, D-CD, Zurique, 20.07.1858. "*Schöne, mondhelle Nacht, wir blieben bis spät mit der Guitarre im Garten*". TA.

557 FA HCR, D-HD, Zurique, 20.07.1859.

CONCLUSÃO

A presente tese oferece um certo número de conclusões que poderão vir a ter relevância no contexto das musicologias brasileira e suíça, por ela se aprofundar em um assunto até hoje pouco estudado em ambos os países: a prática musical doméstica. A moderna historiografia desenvolveu-se de uma história de acontecimentos políticos com seus atores, para uma *histoire totale* que se interessa por um conjunto muito amplo de fenômenos, através da compreensão de estruturas e processos alargados à todas as camadas sociais e aos acontecimentos do dia a dia. Assim também a musicologia histórica preocupa-se com a história da recepção musical em diversas camadas da sociedade. Ela reconhece que a primeira metade do séc. XIX destaca-se, sob uma perspectiva da historiografia musical, através de um enorme incremento de atividades musicais onde as transformações das práticas musicais resultantes dos acontecimentos políticos e sociais de finais do séc. XVIII trouxeram consigo novas formas para estas práticas em que a música doméstica passa a espelhar aspirações de representação da burguesia ascendente.

Na primeira metade do séc. XIX, *Hausmusik* e música de salão ainda eram muito próximas; o repertório executado no salão com convidados ouvintes era ainda muito similar ao da *Hausmusik*. O que depois passou a ser conhecido como música de salão é um fenômeno da segunda metade do século XIX, período em que uma música mais álacre, de menores dificuldades técnicas para sua execução e destinada mais à diversão alegre, que a um prazer intelectualmente mais profundo, passou a dominar os salões. Neste período, a música de câmara erudita desapareceu dos salões mundanos da burguesia, e passou a repartir sua existência entre o pódio de concertos públicos e o ambiente doméstico íntimo.

O casal Däniker-Haller personifica exemplarmente o fenômeno do imigrante europeu de elite no novo mundo e, apesar de seu amor pela música ser indiscutivelmente a parte mais importante de sua relação com esta arte, demonstramos como ela era também utilizada como ferramenta de inclusão social com as camadas idênticas e mais altas à sua, e de exclusão com relação às camadas mais baixas da sociedade. A gosto musical servia como demarcador de limites sociais por eles

claramente traçados. A formação musical recebida na infância, tanto no caso de Heinrich como no de Cécile, ia além, no seu propósito, do mero deleite artístico, chegando até mesmo a atuar como alavanca de uma ascensão social. Aliadas ao cosmopolitismo de quem viveu em vários países, à sua aptidão para falar vários idiomas, ao espírito empreendedor, e à mentalidade de comerciante, as capacidades artísticas do casal estudado (música, pintura, poesia) possibilitava-os se movimentarem em ambientes de elite onde podiam encontrar personalidades importantes da época como Wagner, Malibran, entre outros.

A família Däniker-Haller levou novos repertórios para os salões brasileiros, assim, foram apresentados nesta tese os documentos mais antigos até hoje encontrados onde a prática de *Lieder* de Schubert no Rio de Janeiro vem registrada. Uma atividade inversa, ou seja, que tenham trazido novos repertórios quando regressaram à Suíça não pôde ser observada. Aliando esta informação à análise das obras oferecidas à venda nas lojas de música da capital imperial, concluímos que a importância do repertório germânico no ambiente doméstico carioca era maior do que vinha sendo registrado na historiografia até hoje. Se eles se apropriaram do repertório local, durante sua estadia no Brasil não pôde ser comprovado documentalmente, mas nossas conclusões indicam na direção de uma prática de anotação, em diários e cartas, de eventos e pessoas especialmente importantes. Assim os compositores anotados são na maioria dos casos aqueles já mortos e célebres no momento da anotação. Neste contexto não podemos deixar de mencionar que um compositor como Frédéric Chopin, um dos mais importantes autores de música pianística do séc. XIX, não vem citado nem uma única vez pelo casal Däniker-Haller, o que nos remete à importância de ser cauteloso com conclusões tiradas somente da lista de nomes citados. Assim sendo, se o casal Däniker-Haller chegou a utilizar música de autores brasileiros em suas práticas musicais domésticas, principalmente a Modinha, esta prática seria tida como tão corriqueira e prosaica que não merecia ser registrada, ao contrário de uma sonata de Mozart, por exemplo, que seria anotada por se tratar de um evento excepcional.

As principais diferenças entre a música doméstica praticada pela família Däniker no Rio de Janeiro e em Zurique têm mais a ver com o crescimento das crianças da família do que com o local onde a música era praticada: quando do retorno da família à Suíça as filhas se produziam em salão e a mãe passa a atuar um papel menos importante, se concentrando no acompanhamento das danças de salão ao piano, já os

repertórios praticados eram idênticos. Neste período observa-se mudanças que ocorriam na sociedade zuriquense, principalmente depois da criação do *Actientheater* em 1832, e durante todo o desenrolar do séc. XIX tornando-a uma cidade de costumes menos rígidos, e mais cosmopolita.

Os companheiros de prática de música doméstica dos Däniker foram neste trabalho largamente listados e comentados e percebe-se que se tratava por um lado de diletantes oriundos das altas camadas sociais das cidades onde a família viveu. Entre eles encontramos membros da aristocracia como o barão von Stiglitz em São Petersburgo, membros do corpo diplomático como o barão von Sonnleithner no Rio de Janeiro, assim como membros do *Geldadel* como o magnata Heinrich Bodmer-Stockar em Zurique; por outro lado a presença frequente de músicos profissionais fazendo música juntamente com amadores pôde ser frequentemente documentada como os violinistas Camilo Sivori e Nikolaus Gall, que tocaram em dueto com Heinrich Däniker em ambiente doméstico no Rio de Janeiro e em Zurique respectivamente.

O repertório praticado em ambiente íntimo era na maioria dos casos diferente daquele praticado em salões com ouvintes convidados. No primeiro tendia-se a um repertório composto por um lado por música de câmara, por outro de canções tradicionais, *Kunstlieder*, música para crianças, e música religiosa. Nos salões musicais apresentava-se aos convidados um repertório previamente ensaiado onde as melodias preferidas de óperas da moda eram as obras mais frequentes, seguidas de sessões de dança de salão. Não haveria diferença entre repertórios utilizados por homens e por mulheres, até mesmo porque as práticas musicais domésticas uniam frequentemente os dois sexos. Onde sim, havia uma grande diferença era nos instrumentos utilizados. Havia instrumentos destinados ao uso exclusivo dos homens, como as cordas e os sopros em geral, e havia instrumentos considerados adaptados às mulheres como o piano, a harpa e o violão, mas não havia instrumentos destinados exclusivamente ao uso destas últimas.

As referências à música para crianças, muito abundantes no espólio estudado, demonstram que a prática musical infantil enquadrava-se no conceito de música doméstica. A prática musical espontânea, quotidiana, composta por canções que acompanhavam as brincadeiras infantis e as canções de ninar, mas também as lições de música dadas às crianças no ambiente privado visavam justamente o preparo das crianças para as prestações em sociedade. Evidenciamos também a importância dada à

pedagogia musical na Suíça, principalmente graças aos impulsos dados pela atuação de Hans Georg Nägeli.

Os repertórios de música apropriada para a esfera doméstica oferecido à venda em lojas de Zurique e do Rio de Janeiro eram bastante similares. Uma pequena diferença percebe-se numa certa predominância da música de dança no Rio de Janeiro e naquela de música sacra em Zurique. Havia, no período histórico estudado, compositores especializados em suprir o mercado com obras específicas para a esfera privada, presentes em ambas as cidades. Assim sendo, a imagem sonora que temos hoje do séc. XIX, a qual é moldada e dominada, por um lado, pela música de concerto sinfônica e de câmara, por outro, pela ópera lírica, é bastante distinta daquela que tinham no seu quotidiano as pessoas que viveram no séc. XIX. Para ouvir uma sinfonia na sua formação original, ou um espetáculo lírico, era necessário ir a um teatro, o que já excluía uma grande maioria da população citadina pobre, e aquela do campo, deste prazer estético. Quem tinha a capacidade de tocar uma sinfonia em uma versão para piano a quatro mãos ou cantar uma ária com acompanhamento de piano fazia parte de uma fina camada abastada da sociedade, e mesmo estes faziam uso para sua prática musical doméstica, na maioria dos momentos, de um repertório composto especialmente para este fim. Assim sendo, a imagem sonora que a grande maioria da população tinha, os sons que entravam em seus ouvidos no dia a dia, se restringia a um repertório que ia de canções populares, hinos com temas religiosos, música de rua, e a música de qualidade mais ou menos alta oferecida nas missas e cultos dominicais, dependendo da importância do templo em que elas aconteciam. Mas também em se tratando da elite da burguesia ilustrada, demonstramos neste trabalho que seu dia a dia musical estava longe de se compor exclusivamente da música que hoje conhecemos, praticamos e ouvimos dos compositores célebres do séc. XIX; e esta nossa prática musical atual nos dá uma imagem falsa do que era na verdade a realidade: aquele quotidiano era repleto de experiências estéticas e cognitivas vivenciadas através de composições de autores hoje completamente esquecidos. A música doméstica burguesa tinha uma essência sonora hoje por nós completamente desconhecida: enquanto um melômano atual orgulha-se em ser capaz de reconhecer os temas das diferentes sinfonias de Mozart, Schumann, etc, quem hoje é capaz de assobiar de memória os duos de Walkiers ou os rondós de Hünten?

SUMÁRIO DAS FONTES PRIMÁRIAS

Material manuscrito do arquivo FA HCR:

FA HCR, 201 cartas, transcritas e traduzidas.
FA HCR, 1056 entradas de diários de HD e CD, transcritas e traduzidas.
FA HCR, 5 entradas de diários de grandes dimensões relatando eventos importantes.
FA HCR, Heinrich Däniker, relato de viagem de ao interior de Minas Gerais em 1830.
FA HCR, Wilhelm Wolf-Meister, A vida de Heinrich Däniker-Haller von Rio, relato manuscrito, baseado em informações de viva voz de Cécile Däniker-Haller.
FA HCR, 83 páginas de partituras copiadas a mão por Cécile Däniker-Haller.
FA HCR, 3 páginas manuscritas de uma canção de Ignaz Heim dedicada a Rosalie Däniker.
FA HCR, *Stammbuch der Familie Däniker*. Livro genealógico da família Däniker escrito por Johannes Däniker, (1729-1815), completado por Johann Konrad Däniker (1826-1906) e copiado a mão por Lina Däniker-Luternau em 1896.

Documentos manuscritos na Biblioteca Central de Zurique:

ZB ZH, 256 cartas de H. e C. Däniker para sua filha E. Ott-Däniker, cota FA Ott 197d.
ZB ZH, 252 cartas de Emma Ott-Däniker aos pais H. e C. Däniker, cota FA Ott 197d.
ZB ZH, 7 cartas de Emma Ott-Däniker a seu pai H. Däniker, cota FA Ott 197d.
ZB ZH, 1 carta de H. Däniker a seu genro Gustav Ott-Däniker, cota FA Ott 197c.
ZB ZH, AMG ZH, Documentos históricos da Sociedade Geral de Música de Zurique.
ZB ZH, Cartas de Jakob Laurenz Gsell, *Briefe aus Rio*, transcrição datilografada por Renate Altwegg-Im Hof, cota ZB 02 GP 1127, 1-5.

Conteúdo das seis caixas do aquivo FA HCR com o material utilizado neste trabalho:

Caixa 1, Cécile Däniker (CD) correspondência:

Envelope 1: CD, cartas para HD, 1840–1844 durante sua primeira estadia no Brasil.
Envelope 2: CD, cartas para HD, 1846–1852 durante sua segunda estadia no Brasil.
Envelope 3: CD, cartas para suas três filhas em Zurique, 1ª. parte, 1845–1849.
Envelope 4: CD, cartas para suas três filhas em Zurique, 2ª. Parte, 1850–1852.
Envelope 5: CD, carta a sua mãe Susanna Haller-Lauterburg.
Envelope 6: CD, cartas de e para amigas e conhecidos.
Envelope 7: CD, cartas para HD no Rio de Janeiro, 1859–1861.
Envelope 8: CD, cartas para HD no Rio de Janeiro, 1853–1856.
Envelope 9: HD e CD, cartas para seus filhos.
Envelope 10: CD, cartas para a filha Rosalie Rübel-Däniker.
Envelope 11: CD, cartas para HD, 1856–1859, durante sua estadia na Europa.
Envelope 12: CD, cartas para HD, 1861–1863.
Envelope 13: HD, cartas para CD, 1856–1859, durante sua estadia na Europa.
Envelopes 14-19: cartas de datas posteriores ao limite estabelecido neste trabalho.

Caixa 2, Henrich Däniker (HD), correspondência:

Envelope 1: HD, cartas para CD, 1837–1842, durante sua primeira estadia no Brasil.
Envelope 2: HD, cartas para seus pais.

Envelope 3: HD, cartas para seu tio Konrad Keller-Däniker e sua tia, 1829–1832.
Envelope 4: HD, cartas para seus filhos, genros e noras.
Envelope 5: HD, cartas do Rio de Janeiro para CD na Europa, 1853–1856.
Envelope 6: HD, cartas para CD, 2ª. parte, 1849–1853.
Envelope 7: HD, cartas para CD, 1ª. parte, 1846–1848.
Envelope 8: CD, cartas para HD, 1844–1846, durante sua estadia na Europa.
Envelope 9: HD, cartas para CD, 1845–1846, durante sua estadia na Europa.
Envelope 10: HD, cartas para CD, 1861–1863.
Envelope 11: HD, cartas comerciais.
Envelope 12: HD, cartas para CD, 1853–1853, durante sua estadia na Europa.
Envelope 13: HD, cartas de e para amigos e conhecidos.
Envelope 14: HD, cartas do Rio de Janeiro para CD na Europa, 1859–1861.

Caixa 3, documentos de HD:

1. HD, documentos relacionados à sua juventude em Zurique e Neuchâtel.
2. HD, *grand tour*, Munique, Viena, São Petersburgo. Livro de viagem, passaporte.
3. HD, São Petersburgo, instituto educacional.
4. HD, documentos particulares: oração póstuma 18.02.1836 na igreja de Kloten, mapa de Schönenberg, lista de empregados, lembrança de Srta. Rosalie Meier de 23.08.1835, lista dos diferentes endereços de moradias dos Däniker.
5. HD, documentos: atestado de batismo, certidão de casamento, passaportes.
6. HD, documentos de compra e alforria de escravos.
7. HD, documentos comerciais: instruções a August Rübel depois do ataque cerebral de HD em 1863. Credores de Rudolf Sprüngli em Buenos Ayres, 1838.
8. HD, Notícias sobre sua vida. Sociedade finlantrópica suíça do Rio de Janeiro.
9. HD, Sociedade Dominical Safran, fundada em 1821.
10. HD, Gerência dos bens na Suíça por Wilhelm Wolf até 1864, incluvise impostos.
11. HD, Documentos sobre a estadia no Hospital de la Metairie em Nyon 1863/64, tentativas de escrever depois do ataque cerebral, aviso mortuário de 22.11.1866.
12. HD, legado, faturas, agradecimentos.
13. HD, testamentos dos anos de 1846, 1852, 1859 e 1861.
14. HD, herança, impostos.

Caixa 4: HD, cadernos de notícias.

Caixa 5: documentos de CD:

1. CD, espólio documental
2. CD, cartas recebidas de, e escritas para não parentes
3. CD, pensão das filhas em Zurique e informações recebidas no Rio de Janeiro.
4. CD, herança recebida dos pais e presentes recebidos do marido.
5. CD, cartas recebidas dos pais na pensão Molteno em Payerne.

Caixa 6: documentos de CD:

Diários, cadernos de notícias, *Liber amicorum*, cadernos de poesias, cadernos de orçamentos domésticos.

As caixas n°. 7 a n°. 32 contêm material correspondente a outros membros da família de épocas posteriores àquelas tratadas neste trabalho ou onde nada pôde ser encontrado com relevância para sua realização.

BIBLIOGRAFIA

Obras de referência:

ARIÉS, Philippe/DUBY, Georges, *História da Vida Privada - vol. IV: Da Revolução à Grande Guerra*, Lisboa, Edições Afrontamento, 1990.

BALBI, Adrien, *Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve comparé aux autres états de l'Europe, et suivi d'un coup'oeil sur l'État actuel des sciences, des lettres et des beaux-arts parmi les portugais des deux hémishéres*, 2 vols., Paris, Reych Gravier Libraires, 1822.

BAYLY, Christopher A., *The Birth of the Modern World: Global Connections and Comparisons, 1780-1914,* Oxford, Blackwell, 2004.

BOURDIEU, Pierre, *A Distinção. Crítica social do julgamento*, São Paulo, Edusp, 2007.

CERNICCHIARO, Vincenzo, *Storia della Musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*, Milano, edit. Fratelli Riccioni, 1926.

DAHLHAUS, Carl (ed.), *Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert*", Regensburg, Bosse, 1967.

————, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980.

FLANDERS, Judith, *Consuming Passions – Leisure and Pleasure in Victorian Britain*, London, Harper Perennial, 2007.

HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

HILMAR, Ernst/JESTREMSKI, Margret (ed.), *Schubert-Enzyklopädie*, Tutzing, Hans Schneider, 2004.

HOBSBAWM, Eric, *Europäische Revolutionen - 1789 bis 1848*, Zürich, Kindler, 1978.

————*, The age of capital – 1848-1875*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1975. Na tradução alemã: *Die Blütezeit des Kapitals. Eine Kulturgeschichte der Jahre 1848–1875,* Frankfurt, Fischer Verlag, 1980.

————*,* /RANGER, Terence, *The invention of tradition*, Cambridge, Canto, 1999.

HONEGGER, Marc, *Dictionaire de la Musique, Formes, Technique, Instruments,* Paris, Bordas, 1976.

MATTOSO, José (dir.), *História da Vida Privada em Portugal*, *A Idade Moderna*, Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2011.

OSTERHAMMEL, Jürgen, *Die Verwandlung der Welt – eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Verlag C. H. Beck, 2009.

ROBERTS, John Morris, *The New History of the World*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

ROSSELLI, John, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London, B. T. Batsford, 1991.

SANTILLÁN, Diego, *Gran Enciclopédia Argentina*, Buenos Aires, Adiar Soc. Anon. Editores, 1959.

SENNETT, Richard, *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

STEGER, Horst, *Musiklexikon*, Leipzig, VEB Deutsche Verlag für Musik, 1966.

VIEIRA, Ernesto, *Diccionário Biográphico de Músicos Portugueses, História e Bibliographia da Música em Portugal*, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

WAGNER, Richard, *Mein Leben*, München, Paul Liste Verlag, Lizenzausgabe für die Neue Schweizer Bibliothek, 2 vols., 1969.

WEBER, Max, *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, São Paulo, EDUSP, 1995.

WURZBACH , Constant von, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Viena, 1878.

VV.AA. *Allgemeine Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1971.

VV.AA. *Brokhaus Riemann Musiklexikon*, Oldenburg, Atlantis Musikbuch-Verlag, 1998.

VV.AA. *Diccionario Biográfico Argentino*, (ed. Enrique Udaondo), Buenos Aires, Imprenta y Casa Editora Coni, 1938.

VV.AA. *Dicionario de la Música Española e Hispanoamericana*, (Emilio Casares Rodicio, coord.), Madrid, Sociedade General de Autores y Editores, 2001.

VV.AA. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, (Blume, Friedrich, ed.), Kasse, Basel, London, Bärenreiter Verlag, 1994-2008.

VV.AA. *Enciclopédia da Música Brasileira*, 2ª ed., São Paulo, Ars Editora, 1998.

VV.AA. *História da Vida Privada no Brasil* (Fernando Novais, coord.), São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

VV.AA. *Historisches Lexikon der Schweiz*, (Marco Jorio, ed.), Basel, Stiftung HLS, 2002.

VV.AA. *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1953.

VV.AA. *Neue Schweizer Biographie,* Berichthaus, Basel, 1938.

VV.AA. *Österreichisches Biographisches Lexikon* (OeBL – Dicionário Biográfico Austríaco.

VV.AA. *The Garland Encyclopedia of Word Music*, New York & London, Garland Publishing, 2000.

VV.AA. *The New Grove Dictionary of Music ans Musicians*, (Stanley Sadie, ed.), London, Macmillan Publishers Limited, 2001.

Livros e artigos sobre a história e a história da música do Brasil:

ALENCAR, Edgar de, *O carnaval carioca através da música*, Rio de Janeiro, Livraria Freitas Bastos, 1965.

ALMEIDA CARDOSO, Lino de, *O Som Social, Música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*, São Paulo, edição do autor, 2011.

ANDRADE, Ayres de (Ayres Pinto de Andrade Filho), *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865: Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, 2 vol., Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1967.

ANDRADE, Mário de, *Aspectos da Música Brasileira*, Rio de Janeiro/Belo Horizonte, Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

ANTUNES, Paranhos, *O Pintor do Romantismo, Vida e obra de Manoel de Araujo Porto-alegre*, Rio de Janeiro, Zelio Valverde Editor, 1943.

ARAUJO, Maria W. de Aragão (pesquisa e elaboração), *D. Pedro II e a cultura*, Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1977.

ALMEIDA, Renato, *História da Música Brasileira*, seg. ed., Rio de Janeiro, F. Briguiet & comp. Editores, 1942.

ALVES DA SILVA, Luiz, "Reflexões sobre a prática musical na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro inspiradas em uma pintura de Debret", in Maria Elizabeth Lucas/Rui Vieira Nery (ed.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime – Repertórios, Práticas e Representações*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

——————, "Die Ursprünge der Rezeption von Franz Schuberts Musik in Brasilien", in Hans-Joachim Hinrichsen/Till G. Waidelich (ed.), *Schubert: Perspektiven*, vol. 10, caderno 2, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2010.

BELLARD FREIRE, Vanda, "Canções e Papéis Femininos, em Teatros e Salões do Rio de Janeiro (1860-1930)" in *Anais do XXI Congresso da ANPPOM* (Sônia Ray, org.), Uberlândia, s.e., 2011.

BITTENCOURT DE SÁ, Jussara, *Nação em Cena – Brasil, teatro, século XIX*, Florianópolis, Editora ufsc, 2010.

BREMM, M. Heinz, *Das Liederbuch von Hertha Despessel Schneider*, Frankfurt am Main, M. Heinz Bremm Verlag, 1996.

BUDASZ, Rogério, "Black guitar-players and early African-Iberian music in Portugal and Brazil", in Tess Knighton (ed.), *Early Music*, Oxford University Press, vol. XXXV/1, 2007.

CAPELARI NAXARA, Márcia Regina, *Cientificismo e Sensibilidade Romântica – Em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*, Brasília, Editora UnB, 2004.

CARDOSO, André, *A Música na Capella Real e Imperial do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, 2005.

CARVALHO FRANÇA, Jean Marcel, *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro Oitocentista*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999.

——————, *Mulheres viajantes no Brasil (1764-1820)*, Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 2008.

CASTAGNA, Paulo, "Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música", in *VII Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, Anais*, Juiz de Fora, Centro Cultural Pró-Música, 2008.

——————/BINDER, Fernando, *Trombetas, clarins, pistões e cornetas no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil*, artigo apresentado no XV Congresso Nacional da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música realizado no Rio de Janeiro em Julho de 2005, URL: <https://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/2651/11537>.

CASTRO ROCHA, João Cezar de, *Literatura e Cordialidade, O Público e o Privado na Cultura Brasileira*, Rio de Janeiro, Editora da UERJ, 1998.

CHERBULIEZ, Antoine-Élisée, *Musikgeschichte von Spanien, Portugal, Lateinamerika*, Zürich, Pan-Verlag, 1957.

D'ASSUNÇÃO BARROS, José, *O Brasil e sua Música*, Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música, 2002.

EWBANK, Thomas, *A vida no Brasil: ou, Diário de uma visita à terra do cacaueiro e das palmeiras, com um apêndice contendo ilustrações das artes sul-americanas antigas* (trad. Jamil Almansur Haddad), São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

EWEL LENZ, Sylvia, *Alemães no Rio de Janeiro – diplomacia e negócios, profissões e ócios (1815-1866)*, Bauru, Edusc, 2008.

————, "A sociabilidade alemã no Rio de Janeiro (1821-1863): a Germania, a Igreja Evangélica e a sociedade beneficente", in *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, N°. 39, Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag, 2002.

————, "*A Igreja Evangélica Alemã do Rio de Janeiro (1837-1863): Serviços Religiosos, sociais, Educacionais e Assistenciais"*, on line: <http://www.editoraufjf. com.br/revista/index.php/numen /article/view/824>, (07.09.2011).

FAGERLANDE, Marcelo, "Joaquim Manoel Gago da Câmera: um improvisador de modinhas redescoberto", in *Anais VIII Encontro de Musicologia Histórica*, Juiz de Fora, Editora UFJF, 2010.

FONSECA FERNANDES DA CUNHA, Lygia da (ed.), *Jakob Steinmann – Souvenir de Rio de Janeiro 1839*, edição fac-símile, s.e., s.d..

FUCCI AMATO, Rita de Cássia, "Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira", in *Opus, Revista Eletrônica da ANPPON*, vol. 12, Dezembro, 2006.

GIRON, Luís Antônio, *Minoridade crítica – A ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*, São Paulo, Edusp, 2004.

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*, Dissertação de Pós-Graduação, Teresina, Universidade Federal do Piauí, 2010.

GÜNTHER, Robert, *Die Musikkultur Lateinamerikas im 19. Jahrhundert – Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, vol. 57, Gustav Bosse Verlag, 1982.

HEITOR, Luiz, *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956.

KÜHL, Paulo M., "A música e suas histórias na obra de Araújo Porto-Alegre", in Julia Kovensky/Leticia Squeff (org.), *Araújo Porto-Alegre Singular & Plural*, São Paulo, Câmara Brasileira do Livro, 2014.

LANGE, Francisco Curt, "A Música no Brasil durante o século XIX" in *Sonderdruck aus "Musikkulturen Lateinamerikas"*, Robert Günther (ed.), Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1983.

LEITHOLD, Theodor, *Meine Ausflucht nach Brasilien oder Reise von Berlin nach Rio de Janeiro und von dort zurück*, Berlin, In der Maurerschen Buchhandlung, 1820.

LIMA MARTINS, Luciana de, *O Rio de Janeiro dos Viajantes, O Olhar Britânico*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

MACHADO, Maria Lucia, *Adèle Toussaint-Samson – Uma parisiense no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Capivara, 2003.

MACHADO NETO, Diósnio, "'A Mestra dos Costumes': Uma Opinião sobre Música do Acadêmico José Bonifácio de Andrada", in *Revista Música*, São Paulo, vol. 9 e 10, 1998-1999.

MAGALDI, Cristina, *Music in Imperial Rio de Janeiro, European Culture in a Tropical Milieu*, Oxford, The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, Toronto, 2004.

————, *Sonatas, Kyries, and Arias: Reassessing the Reception of European Music in Imperial Rio de Janeiro*, sd, policopiado, cedido pela autora.

————, "Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro", in *Latin America Music Review*, vol. 16, n°. 1, Austin, University of Texas Press, 1995.

————, *Concert life in Rio de Janeiro, 1837-1900*, Tese, Los Angeles, University of California, 1994, cópia cedida pela autora.

MALERBA, Jurandir/HEYNEMANN, Cláudia Beatriz/TEIXEIRA RAINHO, Maria do Carmo (org.), *Festas Chilenas – sociabilidade e política no Rio de Janeiro no ocaso do império*, Porto Alegre, ediPUCRS, 2014.

MALIGERE DE SOUZA, Ítalo Matheus, "A representação de tipos no Brasil", in *Anais do XXI Encontro Estadual de História*, Campinas, ANPUH-SP, 2012.

MARINHO, Henrique, *O teatro brasileiro - alguns apontamentos para a sua história*, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1904.

MARIS, Vasco, "*D. Pedro II e Wagner"*, in *Vida Musical*, *Artigos Publicados no suplemento Cultura de O Estado de São Paulo (1984-1991), além de ensaios e conferências diversas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1996.

MARTINS DE SOUZA, Silvia Cristina, *Carpinteiros Teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista – ensaio de história social da cultura*, Londrina, Eduel, 2010.

MARZANO, Andrea/ANDRADE DE MELO, Victor (org.), *Vida divertida: histórias do lazer no Rio de Janeiro (1830-1930)*, Rio de Janeiro, Apicuri, 2010.

MATTOSO MAIA FORTE, José, *A Colonização de Petrópolis*, Boletim do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, s.e., s.d.

MAURO, Frédéric, *A Vida Cotidiana, O Brasil no Tempo de Dom Pedro II*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

MERHY, Silvio Augusto, "As transcrições das canções populares em Viagem pelo Brasil de Spix e Martius", in *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, UFRJ, v. 23/2, 2010.

MONTEIRO, Hamilton, *Brasil Império*, São Paulo, Editora Atica S.A., 1994.

MONTEIRO, Mauricio, "Aspectos da Música no Brasil na primeira metade do século XIX", in José G. Vinci de Morares/Elias T. Saliba (org.), *História e Música no Brasil*, São Paulo, Alameda, 2010.

MORAIS, Manuel de, "Domingos Caldas Barbosa (fl. 1775-1800) – Compositor e Tangedor de Viola?", in Rui Vieira Nery (coord.) *A Música no Brasil Colonial – Colóquio Internacional*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

MORITZ SCHWARCZ, Lilia, *As barbas do Imperador*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

————————, *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na Corte de D. João (1816-1821)*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

NAPOLITANO, Marcos, *História & Música – História cultural da música popular*, 3ª ed., Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2005.

NASCIMENTO SELL, Zélia Maria, *Altdeutschen: A história que não foi contada*, Vicentina Gráfica Editora, Curitiba, 2009.

PAIVA, Rejane, "A Modinha no espaço musical erudito do final do século XVIII", in *Anais VIII Encontro de Musicologia Histórica*, Juiz de Fora, Editora UFJF, 2010.

PENKWITT, Wolfgang, "Preußen und Brasilien – Zum Aufbau des preußischen Konsularwesens im unabhängigen Kaiserreich (1822-1850)", in Norbert H. Schneeloch (ed.), *Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte*, vol. 27, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH, 1983.

PEREIRA, Mayra, *Do cravo ao pianoforte no Rio de Janeiro – Um estudo documental e organológico*, Rio de Janeiro, Dissertação de Pós-Graduação, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

————————, *Aerofones no Rio de Janeiro nos séculos XVIII e XIX: uma abordagem a partir de documentos alfandegários*, Rio de Janeiro, I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2010, URL: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/ article/view File/2751/2063>.

PERSON DE MATTOS, Cleofe, *José Maurício Nunes Garcia – Biografia*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 1997.

PINHO, Wanderley, *Salões e Damas do Segundo Reinado*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1959.

RENAULT, Delso, *O Rio antigo nos anúncios de jornais*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1969.

ROCHA, Aurélio, "Contribuição para o estudo das relações entre Moçambique e o Brasil no século XIX (Tráfico de escravos e relações políticas e culturais)", in *Estudos Afro-Asiáticos*, n°. 21, Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, 1991.

SALDANHA LEMOS, Juvencio, *Os Mercenários do Imperador – A primeira corrente imigratória alemã no Brasil (1824-1830)*, Porto Alegre, Palmarinca, 1993.

SANTOS PEIXOTO, Maria Elizabete, *Pintores alemães no Brasil durante o século XIX*, Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1989.

SENNA, Ernesto, *O Velho Comércio do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Livraria Garnier Irmãos, 1910.

SOUSA, Galante de, *O Teatro no Brasil*, 2 vols., Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960.

SPIX, Johann Baptist/MARTIUS Carl Friedrich Philip von, *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Joseph I. König von Baiern*, Munique, M. Lindauer, 1823.

TABORDA, Marcia, *Violão e identidade nacional, Rio de Janeiro, 1830-1930*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos, *História Social da Música popular Brasileira*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990.

————————, *As Festas no Brasil Colonial*, São Paulo, Editora 34, 2000.

———————, *Os negros em Portugal : uma presença silenciosa*, 2a ed., Lisboa, Caminho, 1997.

VEIGA, Manuel, "O estudo da modinha brasileira", in *Latin American Music Review*, vol 19, Austin, University of Texas Press, 1998.

VIEIRA NERY, Rui, "O Olhar Exterior: Os Relatos dos Viajantes Estrangeiros como Fontes para o Estudo da Vida Musical Luso-Brasileira nos Finais do Antigo Regime", in Rui Vieira Nery (ed.), *A Música no Brasil Colonial: Colóquio Internacional – Lisboa 2000*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

———————,"Algumas considerações sobre as origens e o desenvolvimento da Modinha Luso-Brasileira", prefácio in Manoel Morais, *Modinhas, Lunduns e Cançonetas com acompanhamento de Viola e Guitarra Inglesa (Séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.

VIEIRA PACHECO, Alberto José, "Recitativos de salão: apresentando um género luso-brasileiro", in Sônia Ray (org.), *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, Uberlândia, 2011.

———————, *Castrati e outros virtuoses – A prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*, São Paulo, Annablume editora, 2009.

VON SECKENDORFF, Suzane/VON SPRETI, Heinrich, *Das Reisejournal des Grafen Friedrich von Spreti, Brasilianische Kaiserhochzeit 1829*, München, s.e., 2008.

WAGNER-GROB, Karl, "A história da Igreja", in *A Imprensa Evangélica*, Rio de Janeiro, 1868, N XVIII, s.d..

WEHRS, Cristiano Carlos João, *O Rio Antigo – Pitoresco & Musical – Memórias e Diários*, Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, 1980.

YUMI JINZENJI, Mônica, *Cultura impressa e educação da mulher no século XIX*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

Obras sobre a história e a história da música da Suíça:

AERNI, Heinrich, "Zürichs Musikalisches Gedächnis", in *Sonus Musikwelt Schweiz*, Zürich, ZB ZH, 2008.

BAUMANN, Walter, *Ansichten und Episoden aus dem Alten Zürich – Ein Streifzug durch die Jahrhunderte*, Munique, edição especial para a Weltbild Verlag de Olten, Heinrich Hugendubel Verlag, 1999.

BLASS-LAUFER, Heinrich, *Geschichte der Familie Blass*, Zurique, edição particular da família Blass, 1956.

BLOESCH, Hans, *Die Bernische Musikgesellschaft 1815-1915*, Berna, Gustav Brunau, 1915.

CAPITANI, François de, *Musik in Bern – Musik, Musiker, Musikerinnen und Publikum in der Stadt Bern vom Mittelalter bis heute*, Berna, Historischer Verein des Kantons Bern, 1993.

CHERBULIEZ, Antoine-Élisée, *Geschichte der Musikpädagogik in der Schweiz*, Bern, Schweizerischer Musikpädagogischer Verband, 1944.

CHRIST-VON WEDEL, Christine, "Der Tempel im Haus: zur Bedeutung der geistlichen Hausmusik zwischen Reformation und Idealismus", in *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 4, s.e., 2004.

DÄNIKER-PFISTER, Hans Ulrich, *Chronik der Familie Däniker von Zürich 1473-1988*,

Zurique, edição particular, Staatsarchiv Zürich Db D 10, 1988.

DAVID, Thomas/ETEMAD, Bouda/SCHAUFELBUHEL, Janick, *Schwarze Geschäfte, Die Beteiligung von Schweizern an Sklaverei und Sklavenhandel im 18. und 19. Jahrhundert*, Zürich, Limmat Verlag, 2005.

DIETSCHY, Pius, "Musikerziehung in Zürich – gestern und heute", in 163. Neujahrsblatt der AMG, Zürich, Kommissionsverlag Hug & Co., 1979.

————, *Schulkind und Musik im 19. Jahrhundert*, Basel, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 1983.

ERISMANN, Hans, *Das fing ja gut an…Geschichten und Geschichte des Opernhauses Zürich*, Zürich, Verlag NZZ, 1984.

FEHR, Max, "Hans Conrad Ott-Usteri und seine Aufzeichnungen über das Zürcherische Musikleben 1834-1866", in 115. Neujahrsblatt der AMG, Zürich, Art. Institut Orell Füßli, 1927.

————, *Unter Wagners Taktstock, Dreissig Winterthurer- u. Zürcherbriefe aus der Zeit der Wagnerkonzerte in Zürich, 1852*, Winterthur, Albert Hoster Verlag, 1922.

————,/SIEBER, Paul/WALTER, Georg, "Zürichs musikalische Vergangenheit im Bild", in 164. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich, Kommissionsverlag Hug & Co, 1945.

GEHRIG, Jacob, *Glarnerische Musikpflege im Wandel der Zeiten*, Glarus, Verlag Tschudi & Co., 1939.

GERHARD, Anselm, "Leonhard Euler, die Französische Gemeinde zu Berlin und die ästhetische Grundlegung der 'absoluten Musik'", in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, caderno 17, Berna, Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, 1997.

HANKE, Eva Martina, *Wagner in Zürich, Individuum und Lebenswelt*, Kassel, Bärenreiter, 2007.

HELBLING, Barbara, *Jakob Christian Heusser (1826-1909), Briefe an die Familie*, Zürich, Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2011.

HINRICHSEN, Hans-Jochim, *Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich – Gründungsphase und Blütezeit im historischen Kontext*, 169°. Neujahsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich, Amadeus, 2011.

————, /HEINE, Claudia, "Der schwierige Weg zur Profissionalisierung. Die Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich und das öffentliche Konzertwesen im 19. Jahrhundert", in Christian Thorau/Andreas Odenkirchen/Peter Ackermann (ed.), *Musik – Bürger – Stadt, Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel*, Regensburg, ConBrio Verlagsgesellschaft, 2011.

HÜRLIMANN, Martin, *Vom Stadttheater zum Opernhaus, Zürcher Theatergeschichten*, Zürich, Werner Classen Verlag, 1980.

JÄGGIN, Christoph, "Das romantische Gitarrenlied der Bodenseeregion", in *Dissonance*, caderno 111, Basel, Schweizerischer Tonkünstlerverein, 2010.

JAKOB, Friedrich, *Die Hausorgel im Landgut Zur Schipf in Herrliberg-Zürich*, 146. Neujahrsblatt der AMG Zürich, Zürich, Kommisssionsverlag Hug & Co., 1961.

JENNI, Marcel (ed.), *Leonhard Euler, 1707-1783: Beiträge zu Leben und Werk*, Basel, Birkhäuser, 1983.

JUNG, Joseph, *Alfred Escher (1819-1882) – Aufstieg, Macht, Tragik*, 4ª ed. ampliada, Zurique, Verlag NZZ, 2009.

KARLEN, Stefan/TOBLER, Hans Werner, "Massen- und Einzelauswanderung aus der Schweiz nach Lateinamerika im 19. und 20. Jahrhundert", in *Traverse: Zeitschrift für Geschichte*, vol. 5, cad. 2, Zürich, Chronos Verlag, 1998.

KEMPTER, Lothar (red.), *Musikkollegium Winterthur – Festschrift zur Feier des dreihundertjärigen Bestehens 1629–1929*, 2 Vol. Winterthur, Verlag des Musikkollegiums Winterthur, 1959.

KUHN, Konrad (ed.), *Festschrift zum 175-jährigen Jubiläum*, Zürich, Opernhaus Zürich, 2009.

KÜSGENS, Philipp, *Horizonte nationaler Musik – Musikgesellschaften in Süddeutschland und der Deutschschweiz 1847–1891*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2012.

————, "Ein erfundener Erinnerungsort: Das Alphorn in der Schweiz", in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Série 30, Berna, Lang, 2011.

————, "Das Alphorn als erfundene Tradition der Schweiz seit dem 19. Jahrhundert", in Roland Prügel (ed.), *Geburt der Massenkultur*, Beiträge det Tagung des WGL-Forschungsprojekts "Wege in die Moderne, Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert" im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Verlag des Germanischen Mationalmuseums, 2014.

LAQUAI, Clara, *Musiker-Memoiren von Reinhold und Clara Laquai*, Zürich, Kreisverlag, 1979.

LÖW, Rudolf, *Die Hausmusik einst und jetzt*, in *Bericht über die Töchterschule in Basel 87-1888*, Wissenschaftliche Beilage, Basel, Druckerei von Fr. Bürgin, 1888.

MEYER, Thomas, *Musik & Hug – 1807-2007*, Zürich, Hug Musikverlag, 2007.

NAEGELE, Verena/EHRISMANN, Sibylle, *Alpenmythos im 19. Jahrhundert – Richard Wagners Wanderungen in der Schweiz*, Zürich, Kommissionverlag Hug & Co., 2009.

OTT-USTERI, Hans Conrad, *Biographie von Hans Georg Nägeli*, 26. Neujahrsstück der Allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich, Zürich, Orell Füssli, 1838.

PAHLEN, Kurt, *Die Schweiz als Reise- und Asylland grosser Komponisten*, Berna, Benteli Verlag, 1971.

PESTALOZZI-KEYSER, Hans, *Geschichte der Familie Pestalozzi*, URL: <http://www.pestalozzi.net/history/familienbuch/>.

PFENNINGER, Friedemann Arthur, *Zürich und sein Theater im Biedermeier*, Zürich, Kommissionsverlag Hug & Co., 1980.

REFARDT, Edgar, *Musik in der Schweiz*, Bern, Verlag Paul Haupt, 1952.

RINDLISBACHER, Otto, *Das Klavier in der Schweiz – Klavichord, Spinett, Cembalo, Pianoforte – Geschichte des Schweizerischen Klavierbaus 1700-1900*, Berna, Francke Verlag, 1972.

RINGLI, Dieter, *Schweizer Volksmusik - von den Anfängen um 1800 bis zur Gegenwart*, Altdorf, Mülirad Verlag, 2006.

RUOFF, Wilhelm Heinrich, *Zur älteren Geschichte der Däniker von Zürich: ein Zwischenbericht*, Zürich, Schulthess, 1946.

RÜBEL, Hans-Ulrich, "'Freut Euch des Lebens' und die Geschichte des Platanenhofes in

Zürich-Fluntern", in *Separatum aus dem Züricher Taschenbuch auf das Jahr 1993*, Zürich, Buchdruckerei a/d Sihl AG, 1992.

————, *Heinrich und Cécile Däniker-Haller, Ein bürgeliches Leben im 19. Jahrhundert: vom Wandergesellen zum Handelsherrn*, Neujahrsblatt der Gelehrten Gesellschaft in Zürich, vol. 159, Zürich, Beer, 1996.

RÜBEL-BLASS, Eduard, *Lebenslauf von August Rübel-Däniker und die Geschichte des Platanenhofes in Zürich-Fluntern*, Zürich, Berichthaus, 1935.

————, *Tagebuch von Cécile Däniker-Haller, I-III, 1836-1863*, Zürich, Schulthess & CO, 1934.

SACKMANN, Dominik, "Eine schweizerische Musikgeschichte?", in *Musikleben in der Schweiz*, St. Gallen, Pro Helvetia, 1991.

SCHANZLIN, Hans Peter, *Basels private Musikpflege im 19. Jahrhundert*, Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1961.

SCHMID, Regula, "Luaged, vo Bergen u Thal – Das Lied als Erinnerungsort", in *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte 61*, n°. 3, Bern, 2011.

SCHÖNENBERGER, Eduard, *Ignaz Heim, Biographische Skizze*, Zürich, Fritschi-Zinggeler, 1881.

SCHULTHESS-RECHBERG, Gustav, *Frau Barbara Schultheß, die Freundin Goethes und Lavaters*, Zürich, Schultheß & Co., 1912.

SCHULTHESS, Wilhelm, *Zürcherisches Kleinstadtleben – Streiflichter aus dem Jahre 1837 im Spiegel des Tagblatt der Stadt Zürich*, Zürich, Buchdruckerei Berichthaus, 1937.

WALTON, Chris, *Richard Wagners Zürcher Jahre, 1849-1858, Ein biografischer Index*, 184. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich, Zürich, Kommissionverlag Hug & Co., 2000.

————, *Richard Wagner's Zurich, the Muse of Place*, New York, Camden House, 2007.

ZELGER-VOGT, Marianne/HONEGGER, Andreas (ed.), *Hundert Jahre Musiktheater in Zürich 1891-1991*, Zürich, Verlag NZZ, 1991.

ZULAUF, Max, "Der Musikunterricht in der Geschichte des bernischen Schulwesens von 1528-1798", in *Berner Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft*, Caderno 3, Berna, 1934.

————, *Das Volkslied in der Schweiz im 19. Jahrhundert*, Bern, Verlag Paul Haupt, 1972.

WIDMER, Maya, "Charlotte Birch-Pfeiffer", in Andreas Kotte (ed.), *Theaterlexikon der Schweiz*, vol. 1, Zürich, Chronos, 2005.

WIDMER, Sigmund, *Zürich – eine Kulturgeschichte – Revolution und Biedermeier*, Bd. 8, Zürich, Artemis Verlag, 1980.

————, *Zürich – eine Kulturgeschichte – Aufschwung mit dem Liberalismus*, Bd. 9, Zürich, Artemis Verlag, 1982.

ZWICKI VON GAUEN, J. P., "Die Familie Hüni von Horgen", in *Sonderdruck aus Archiv für Schweizerische Familienkunde*, vol. II, Zürich, Genealogisches Institut J. P. Zwicki, 1945.

Obras sobre a imigração suíça no Brasil:

BITTERLI, Urs, *Schweizer entdecken Amerika – Reiseberichte aus zwei Jahrhunderten*, Zürich, Verlag NZZ, 1991.

————, *Die 'Wilden' und die 'Zivilisierten' – Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, München, Verlag C. H. Beck, 1991.

DAVATZ, Thomas, *Memórias de um Colono no Brasil, 1850*, trad., pref. e notas de Sérgio Buarque de Holanda, São Paulo, Ed. Itatiaia, 1980.

DEWULF, Jeroen, "'Verbrasilianern': L'émigration suisse au Brésil et la question de l'integration", in Raleigh Whitinger (ed.) *Seminar – A Journal of German* Studies, vol. XLII, n°. 3, University of Toronto Press, 2006.

————, *Brasilien mit Brüchen – Schweizer unter dem Kreuz des Südens*, Zürich, Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2007.

DOMINGUES, Ângela, "Dom João, *príncipe esclararecido e pai dos povos*, e a fundação das colônias sueca de Sorocaba e suíça de Nova Friburgo", in Luís Valente de Oliveira/Rubens Ricupero (org.), *A Abertura dos Portos*, São Paulo, Editora Senac, 2007.

FAUTH, Adonis Valdir, *A Imigração Suíço-Valesana no Rio Grande do Sul*, Vol. 1-2 Santa Cruz do Sul, Edição da Associação Valesana do Brasil, 2000.

FREITAS OLIVEIRA, Waldir, *A Saga dos Suíços no Brasil, 1557-1945*, Joinville, Editora Letradágua, 2007.

GERTSCH, Albert, *Premier Centenaire des Relations Officielles entre la Suisse et le Brésil*, Lausanne, Librairie Payot & Cie., 1929.

HINDEN, Heinrich, *Deutsche und deutscher Handel in Rio de Janeiro – zur Hundertjahrfeier der Germania, 1821-1921*, 2 vols., Gesellschaft Germania, Rio de Janeiro, 1921.

LIMA ABIB, Alberto, *A Família Wermelingen, uma aventura em dois continentes, a imigração suíça de 1819/1820*, Nova Friburgo, Gráfica da APAE, 2000.

MÜLLER-LHOTSKA, Urs Alfred, *Jakob Laurenz Gsell, 1815-1896, Vom Unternehmer in Rio de Janeiro zum Bankier in St. Gallen*, Zürich, Verlag Neuer Zürcher Zeitung, 2008.

NICOULIN, Martin, *A Saga de Nova Friburgo*, Fribourg, Biblioteca Estadual e Universitária, 1998.

OBERACKER, Carlos H. Júnior, "Vestígios Suíços na História do Brasil", *Separata da Revista de História*, nº. 72, São Paulo, 1967.

ZIEGLER, Béatrice, "Schweizerische Kaufleute in Brasilien im 19. Jahrhundert", in *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, vol 25, Bad Feilnbach, Schmidt Periodicals GmbH, 1988.

————, /KLEINER, Beat (ed.), *Als Kaufmann in Pernambuco 1888-1891 ein Reisebericht mit Bildern aus Brasilien von Hermann Kummler*, Zürich, Chronos Verlag, 2001.

————, "Schweizerinen wandern aus", in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, vol 44, Zürich, 1994.

Livros e artigos musicológicos sobre outras temáticas:

ALTENBURG, Detlef/BAYREUTHER, Rainer (ed.), *Musik und kulturelle Identität – Bericht über den XIII. Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung*, vol 1, Weimar, Bärenreiter, 2004.

ANGERMÜLLER, Rudolph, (ed.), *Bürgerliche Musikkultur im 19. Jahrhundert in Salzburg*, Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, 1981.

BARON, John Herschel, *Intimate Music, A History of The Idea of Chamber Music*, Stuyvesant, New York, Pendragon Press, 1998.

BASHFORD, Christina., *Public Chamber-Music Concerts in London, 1835–50: Aspects of History, Repertory and Reception*, diss., U. of London, 1996.

————————, *Learning to Listen: Audiences for Chamber Music in Early-Victorian London, Journal of Victorian Culture*, iv, Oxford, Oxford Brookes University, 1999.

————————, *Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain*, Journal of the American Musicological Society, vol. 63, n°. 2, University of California Press, 2010.

BALLSTAEDT, Andreas/WIDMAIER, Tobias, *Salonmusik – zur Geschichte und Funktion einer Bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989.

BAUMANN, Max Peter, *Musik im interkulturellen Kontext*, Nordhausen, Traugott Bautz, 2006.

BECI, Veronika, *Musikalische Salons – Blütezeit einer Frauenkultur*, Zürich, Artemis & Winkler, 2000.

BECK, Enrique, *Federico Garcia Lorca, Las nanas infantiles*, Düsseldorf, Diederichs, 1954.

BLANNING, Tim, *Triumph der Musik, von Bach bis Bono*, Munique, Edition Elke Heidenreich bei C. Bertelsmann, 2010.

BLINDOW, Martin, *Die Musikerfamilie Romberg – Münsters Musikleben zwischen Klassik und Frühromantik*, Münster, Ardey-Verlag, 2010.

BLOOM, Peter (ed.), "Music in Paris in the Eighteen-Thirties", in *Musical Life in 19th-Century France*, Vol. IV, New York, Pendragon Press, 1987.

BONDS, Mark Evan, *La música como pensamiento – El público y la música instrumental en la época de Beethoven*, trad. Francisco López Martín, Barcelona, Acantilado, 2014.

BOYDEN, David D., *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Raltionships to the Violin and Violin Music*, London, Oxford University Press, 1965.

BRITO, Manuel Carlos de/CRANMER, David, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

————————— /CYMBRON, Luísa, *História da Música Portugesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.

BUDDE, Gunilla-Friederike, *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840-1914*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1994.

BUSH, Geoffrey, *Music in Britain: the Romantic Age, 1800–1914*, London, ed. N. Temperley, 1981.

CARPENTER, Hoyle, "Salon Music in the Mid-nineteenth Century", in *Civil War History*, vol. 4, n° 3, The Kent State University Press, 1958.

CARVALHO COTA, Cristina Maria de, "A viagem da música religiosa nos navios de carreira para o Brasil (séc. XVI e XVII), in Alberto José Vieira Pacheco (ed.) *Atas do Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico"*, Lisboa, CESEM, FCSH-UNL, 2013.

CHANAN, Michael, *Musica practica : the social practice of Western music from Gregorian chant to postmodernism*, London, Verso, 1994.

CHIMÈNES, Myriam, *Mécènes et Musiciens – Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004.

CLAUDON, Francis, "Schubert in Frankreich", in Hans-Joachim Hinrichsen/Till G. Waidelich (ed.), *Schubert: Perspektiven*, 8°. ano, caderno 1, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008.

CLINKSCALE, Martha Novak, *Makers of the Piano, 1700-1820*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

CLIVE, Peter, *Schubert and his World: a Biographical Dictionary*, Oxford, *Oxford* University Press, 1997.

COHEN, Ronald D., *History of Folk Music Festivals in the United States – Feasts of Musical Celebration*, Lanhan, Maryland, The Scarecrow Press, 2008.

COSTA, Jorge Alexandre (coord.), *Olhares sobre a história da música em Portugal*, Vila do Conde, Verso da História, 2015.

CRISE, Stefano, *Un silenzio cantato. Hausmusik e scrittori nella Trieste asburgica*, Varese, Zecchini Editori, 2006.

CYMBRON, Luísa, "Algumas Modinhas de bom Gosto, e duetos Italianos para Meninas – a música e a educação de uma família micaelense do início do século XIX", Ponta Delgada, *Revista Arquipélago – História*, 2009.

————, *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX – Ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa, Edições Colibri, 2012.

————, "A Música em Portugal no Século XIX: Uma Panorâmica", in Jorge Alexandre Costa (coord.), *Olhares sobre a História da Musica em Portugal*, Matosinhos, Verso da História, 2015.

DAUSEND, Gerd-Michael, *Die klassische Gitarre (1750-1850)*, Essen, Verlag Hubertus Nogatz, 2002.

DE NORA, Tia, *Beethoven and the Construction of Genius – Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1995.

————, *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

DETTKE, Manfred, *Lehrwerke für die sechssaitige Konzertgitarre in deutschsprachigen Ausgaben des 19. und 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, 1991.

DIE GOYANES, Amelia, "Mujeres en la música", in Marisa Manchado Torres (ed.), *Música y Mujeres – género y poder*, Madrid, Peters Edition Limited, 1995.

DINGLINGER, Wolfgang, "Sonntagsmusiken bei Abraham und Lea Mendelssohn Bartholdy", in Hans-Günther Klein (ed.), *Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohn – Ein musikalischer salon?* Leipzig, Symposium, 2. September 2006.

DÜRHAMMER, Ilja, *Schuberts literarische Heimat: Dichtung und Literaturrezeption der Schubert-Freunde*, Viena, Böhlau,1999.

DEUTSCH, Otto Erich, *Schubert: Memoirs by his Friends*, London, A & C Black, 1958.

DE VAL, Dorothy, EHRLICH, Cyril, *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge, D. Rowland, 1998.

EIBACH, Joachim, "Die Schubertiade. Bürgerlichkeit, Hausmusik und das Öffentliche im Privaten", in *Themenportal Europäische Geschichte* (2008), URL: <http://www.europa.clio-online.de/2008/Article=307>.

ENGELS, Irmgart, *W. A. Mozart in der Hausmusik*, Leipzig, C. F. Peters, 1941.

ERICKSON, Raymond (ed.), *Schubert's Vienna*, New Haven, Yale University Press, 1997.

ESPOSITO, Francesco, *La vita concertistica lisboeta dell'ottocento: 1822-1853*, Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 2008.

ETZION, Judith, "Música sabia: the Reception of Classical Music in Madrid (c1830–1870)", in *International Journal of Musicology*, viii, 1999.

FERNANDES, Cristina, *"Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento". O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

FINSCHER, Ludwig, *Hausmusik und Kammermusik*, R. Baum e W. Rehm (ed.), Kassel, Musik und Verlag, 1968, pp. 68–76.

FISCHER, Kurt von, "Die Begegnung der Abendländischen Tonkunst mit der aussereuropäischen Musik", in Max Silberschmidt (ed.), *Europa und der Kolonialismus*, Zürich, Artemis Verlag, 1962, p. 267.

FAUQUET, Michel, *Les sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Hayen, Mardaga éditeur, 1997.

FUCHS, Ingrid, *Violinspiel im öffentlichen und privaten Musikleben Wiens des 19. Jahrhunderts*, in Sabine Haag (ed.), *Der Himmel hängt voller Geigen – Die Violine in Biedermeier und Romantik*, Viena, Kunst Historisches Museum, 2011.

GASTREICH, Volker, *Kindheit und absolute Musik*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002.

GERSTNER-HIRZEL, Emily, "*Das Kinderlied"*, in *Handbuch des Volksliedes*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1973.

GOMES DA CRUZ, Gabriela, *A Modinha, o quotidiano e a tradição musical portuguesa em finais do séc. XVIII*, in Gerhard Doderer (dir.) *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991.

GRADENWITZ, Peter, *Literatur und Musik in geselligem Kreise*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991.

————, *Kleine Kulturgeschichte der Klaviermusik*, München, List, 1986.

GROTJAHN, Rebecca & HOFFMANN, Freia (ed.), *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Herbolzheim, Centaurus Verlag, 2002.

GUT, Serge, PISTONE, Danièle, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918*, Paris, H. Champion, 1978/1985.

HANNING, Barbara R., *Conversation and Musical Style in the Late Eighteenth-Century Parisian Salon*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1989.

HANSON, Alice M., *Musical Life in Biedermeier Vienna*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

HASCHER, Xavier, "Schubert's reception in France: a chronology (1828-1928)", in *The Cambridge Companion to Schubert*, Christopher H. Gibbs (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

HECK, Thomas F., *The birth of the classic guitar and its cultivation in Vienne, reflected in the career and compositions of Mauro Giuliani*, dissertação policopiada, Yale University, 1970.

HENN, Frank, *Instrumentalklänge als Metaphern von Familien – Eine interkulturelle Studie zur Rezeption von musikalischen Klängen in Deutschland und Brasilien*, Berlin, uni-edition GmbH, 2007.

HINRICHSEN, Hans-Joachim, *Franz Schubert*, München, Verlag C. H. Beck, 2011.

————————/ PIETSCHMANN, Klaus, *Jenseits der Bühne – Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert*, Kassel, Bärenreiter, 2011.

HOHL TRILLINI, Regula, *The Gaze of the Listener – English Representations of Domestic Musik-Making*, New York, Rodopi, 2008.

HUBER, John, *The development of the modern violin: 1775-1825*, Frankfurt a. M., Verlag Erwin Bochinsky GmbH & Co., 1998.

HUGILL, Stan, *Shanties from the Seven Seas. Shipboard Work-Songs and Songs Used from Great Days of Sail*, Mystic, Seaport Museum Publications, 2003.

————————, *Windjammerlieder. Das raue Leben und die lustigen Lieder der alten Fahrensleute*, Düsseldorf, Claassen Verlag, 1978.

INZAGHI, Luigi, *Camilo Sivori – Cartezzi del Grande Violinista e Compositore Allievo di Paganini*, Varese, Zecchini Editore, 2004.

JACOB, Heinrich Eduard, *Les Strauss et l'Histoire de la Valse*, Paris, Editions Corrêa, 1955.

JOHNSON, James H., *Listening in Paris - A Cultural History (Studies on the History of Society and Culture)*, Los Angeles, University of California Press, 1995.

JUNGMANN, Irmgard, *Sozialgeschichte der Klassischen Musik – Bildungsbürgerliche Musikanschauung im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart e Weimar, Verlag J. B. Metzler, 2008.

KELDANY-MOHR, Irmgadr, *Unterhaltungmusik als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1977.

KLEIN, Hans-Günther, "Wir haben viel Musik gemacht – Hausmusik und privates Musizieren bei Felix Mendelssohn Bartholdy", in *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, Mainz, Schott Musik GmbH, 2010.

KLIER, Johannes/HACKER-KLIER, Ingrid, "Die Gitarre – Ein Instrument und seine Geschichte", in Santiago Navascués (ed.) *Biblioteca de la Guitarra*, Bad Schussenried, Sandmaier & Sohn, 1980.

KLUSEN, Ernst, *Volkslied – Fund und Erfindung*, Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1969.

KOLNEDER, Walter, *Das Buch der Violine – Bau, Geschichte, Spiel, Pädagogig, Komposition*, Zürich, Atlantis, 1972.

KRAMER, Lawrence, "Performance and Social Meaning in the Lied: Schubert's Erster Verlust", in *Current Musicology*, n°. 56, 1994.

LABAJO VALDÉS, Joaquina, "El controvertido significado de la educación musical femenina", in Marisa Manchado Torres (ed.), *Música y Mujeres – género y poder*, Madrid, Peters Edition Limited, 1995.

LAFORÊT, Claude, *La vie musicale au temps romantique (Salons, Théâtres et Concerts)*, New York, Da Capo Press, 1977.

LANGE, Francisco Curt, "La música en la Argentina del siglo XIX", in Robert Günther (ed.), Die Musikkultur Lateinamerikas im 19. Jahrhundert – Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, vol. 57, Gustav Bosse Verlag, 1982.

LEE, Edward, Music of the People, A study of popular music in Great Britain, London, Barrie & Jenkins, 1970.

LEMACHER, Heinrich, Handbuch der Hausmusik, Graz, Verlag Anton Pustet, 1948.

—————— /SCHMIDT, Hugo Wolfram, Der Almanach der Hausmusik: für Kenner und Liebhaber, Colônia, Musikverlag Hans Gerig, 1958.

LICHTENHAHN, Ernst, "Salonmusik. Ein ästhetisches und gesellschaftliches Problem der Schumannzeit", in Neue Zeitschrift für Musik, 146°. ano, n°. 11, 1985.

LOESSER, Arthur, Men, Women and Pianos – A Social History, New York, Simon and Schuster, 1954.

LORENZO ARRIBAS, Josemi, "La história de las mujeres y la história de la música: ausencias, presencias y cuestiones teórico-metodológicas", in Marisa Manchado Torres (ed.), *Música y Mujeres – género y poder*, Madrid, Peters Edition Limited, 1995.

LEUNG-WOLF, Elaine, *Women, Music and the Salon Tradition: its Cultural and Historical Significance in Parisian Musical Society*, New York, DMA Diss. Julliard School, 1996.

LÜTGENDORFF, Willibald Leo Freiherr von, *Die Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, vol. 2, Frankfurt a. M., Verlag von Heinrich Keller, 1913.

MARÓTHY, János, *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974.

MARQUES, António Jorge, *A obra religiosa de Marcos António Portugal*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012.

McCOLL, Sandra, *Music Criticism in Vienna, 1896–1897: Critically Moving Forms*, Oxford, Oxford University, 1996, pp 53–63.

MEINE, Sabine & NOESKE, Nina (ed.), *Musik und Popularität – Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute*, Münster, Waxmann, 2011.

MELKUS, Eduard, *Die Violine – Eine Einführung in die Geschichte der Violine und des Violinspiels*, überarbeitete Neuaflage, Mainz, Schott, 2000.

METTELE, Gisela, "Der private Raum als öffentlicher Ort. Geselligkeit im bürgerlichen Haus", in Dieter Hein/Andreas Schulz (ed.), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert*, München, Bildung, Kunst und Lebenswelt, 1996.

MORROW, Mary Sue, "Somewhere between beer and Wagner: The cultural and musical impact of german Männerchöre in New York and New Orleans", in Michael Saffle (ed.), *Music an Culture in America 1861-1918*, New York, Garland Publishing, 1998.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

PARAKILAS, James (ed), *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano*, New Haven e Londres, Yale University Press, 1999.

PELLEGRINI-BRANDAUER, Gisela, *Ritter Sigismund von Neukomm und seine Oratorien*, dissertação de doutorado na Faculdade de Filosofia da Universidade Ludwig Maximilian de Munique, 1936, cópia fotografada.

PETRAT, Nicolai, *Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815-1848)*, Hamburg, Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner, 1986.

————————, "Hausmusik um 1840", in *Musica 3*, Kassel, Musikverlag Bärenreiter, 1988.

PLANTINGA, Leon, *Nineteenth-Century Piano Music*, New York, ed. R. L. Todd, 1990.

POLO PUJADAS, Magda, *La Música de los sentimientos – Filosofía de la música de la Ilustración*, Murcia, edit.um, 2011.

————————, *Música pura y música programática en el Romantismo*, Barcelona, Colección L'Auditori, 2011.

REISSMANN, August, *Die Hausmusik, in ihrer Organisation und kulturgeschichtlichen Bedeutung*, Berlim, Verlag von Robert Oppenheim, 1884.

RIEHL, Wilhelm Heinrich, *Hausmusik – Fünfzig Lieder deutscher Dichter, in Musik gesetzt von W. H. Riehl*, Stuttgart & Augsburg, Cotta Verlag, 1860.

RINGER, Alexander (ed.), *The early Romantic Era – Between Revolutions: 1789 and 1848*, New Jersey, Prentice Hall, 1991.

SÁ MARTINS SILVA, Vanda de, *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*, Tese de doutoramento em Musicologia, Universidade de Évora, 2008, policopiada.

————————, /FERNANDES, Cristina (coord.), *Música instrumental no final do Antigo Regime*, Lisbosa, Edições Colibri, 2014.

SABIN, Stefana, *Frauen am Klavier*, Frankfurt, Insel Verlag, 1998.

SALGADO, Susana, *The Teatro Solís, 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*, Middletown,Wesleyan University Press, 2003.

SALMEN, Walter, *Haus- und Kammermusik: Privates Musizieren in gesellschaftlichem Wandel zwischen 1600 und 1900*, *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, vol. 4, 1969/1982.

SCHIFERER, Beatrix, *Salon- und Hausmusik einst und heute*, Viena, Edition Volkshochschule, 2000.

SCHOENBAUM, David, *The Violin – a Social History of the World's most Versatile Instrument*, New York/London, W. W. Norton & Company, 2013.

SCHUTTE, Sabine/FLADT, Hartmut/GECK, Martin, *Musik im 19. Jahrhundert, Aspekte bürgerlischer Musikkultur*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1981.

SCOTT, Derek, *The Singing Bourgeois: Songs of the Victorian Drawing Room and Parlour*, Ashgate, Aldershot, 2001.

SIEVERS, Heinrich, *Kammermusik in Hannover: historisches, gegenwärtiges – Kritiken, Meinungen*, Tutzing, Hans Schneider, 1980.

SPRANGER, Eduard, *Rede über die Hausmusik*, Kassel, Bärenreiter, 1958.

STEMPNIK, Astrid, *Caspar Joseph Mertz: Leben und Werk des letzten Gitarristen im österreichischen Biedermeier – eine Studie über den Niedergang der Gitarre in Wien um 1850*, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang, 1990.

STEPHAN, Rudolf, *Überlegungen zur Funktion der Hausmusik heute*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Vol 9, Berlin, Merseburger, 1968.

SUPPAN, Wolfgang, *Volkslied – Seine Sammlung und Erforschung*, Stuttgart, Metzler, 1978.

————, "Alpensänger – und die Verbreitung alpenländischen Singens in Europa und in Amerika in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts", in Pierre Béhar/ Herbert Schenider (ed.), *Das Österreichische Lied und seine Austrahlung in Europa*, Musikwissenschaftliche Publikationen, Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 2007.

TARUSKIN, Richard, *Music in the Nineteenth Century, The Oxford History of Western Music*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

TIERSOT, Julien, *La chanson populaire et les écrivains romantiques*, Paris, Librairie Plon, 1931.

TUNLEY, David, *Salons, Singers and Songs: A background to romantic French song 1830-1870*, Hants, Ashgate, 2002.

————, Music in the 19th-century Parisian Salon, Armidale, University of New England, 1997.

VALENTIN, Erich, *Musica domestica. Von Wesen und Geschichte der Hausmusik*, Trossingen, Hohner, 1959.

VAN BARTHOLD, Kenneth/BUCKTON, David, *The Story of the Piano*, London, British Broadcasting Corporation, 1975.

VAN DER STRAETEN, Edmund *The History oft the Violin – Its Ancestors and Collateral Instruments From Earliest Times*, 2 vols., New York, Da Capo Press, 1968.

VAN HOEK, Jan-Anton, "Die Gitarrenmusik im 19. Jahrhundert: Geschichte, Technik, Interpretation", in Walter Kolneder (ed.), *Musikpädagogische Bibliothek*, vol. 26, Wilhelmshaven, Heinrichshofen's Verlag, 1983.

VANNES, René, *Dictionnaire Universel des Luthiers*, 3ª edição revista e aumentada, Bruxelles, Les Amis de la Musique, 1975.

VON DER HEYDEN-RYNSCH, Verena, *Europäische Salons - Höhepunkt einer versunkenen weiblichen Kultur*, München, Artemis & Winkler, 1992.

VONDUNG, Klaus, *Das wilhelminische Bildungsbürgertum*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976.

WEBER, William, *Music and the Middle Class – The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, New York, Holms and Meier, 1976, 2ª edição revista, Ahsgate, 2004.

———— "Die Entwicklung des klassischen Repertoires in Frankfurt und anderen europäischen Städten von 1808 bis 1870", in Christian Torau/Andreas Odenkirchen/ Peter Ackermann (ed.), *Musik – Bürger – Stadt, Konzertleben und musikalisches Hören im historischen Wandel*, Regensburg, ConBrio Verlagsgesellschaft, 2011.

Obras sobre questões metodológicas e tratamento de fontes:

DIAZ, Brigitte, *L'Histoire d'un esprit*, Paris, Champion, 2003.

LOOS, Helmut/SEIDEL, Wilhelm (ed.) *Felix Mendelssohn Bartholdy, Sämtliche Briefe*, vol. 1 1816 a 1830, por Juliette Appold e Regina Back, Bärenreiter, Kassel, 2008; vol. 2 1830 a 1832, por Anja Morgenstern e Uta Wald, Kassel, Bärenreiter, 2009.

SAUKKO, Paula, *Doing Research in Cultural Studies, An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*, London, Sage Publications, 2003.

TRAVANCAS, Isabel/ROUCHOU, Joëlle/HEYMANN, Luciana (org.), *Arquivos Pessoais – reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*, Rio de Janeiro, FGV Editora, 2013.

Obras literárias

HOFFMANN, E. T. A., *Johannes Kreislers, des Kapellmeisters musikalische Leiden*, München, Winkler-Verlag, 1960.

MÓNICA, Maria Filomena, *Os Cantos – A Tragédia de uma Família Açoriana*, Lisboa, Alêtheia Editores, 2010.

Catálogos de exposições e de coleções particulares

GAEHTGENS, Thomas W. (ed.), *Bilder aus der Neuen Welt – Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts*, München, Prestel-Verlag, 1989.

HAAG, Sabine (ed), *Der Himmel hängt voller Geigen – Die Violine in Biedermeier und Romantik*, Viena, Kunst Historisches Museum, 2011.

HOHLER-WELTI, Rosmarie (coord.), *Vom Alphornruf zum Synthesizerklang – Schweizer Musik aus 150 Jahren*, Stadt Luzern, Internationale Musikfestwochen Luzern, 1991.

JORDAN GSCHWEND, Annemarie/BELTZ, Johannes, *Elfenbein aus Ceylon: Luxusgüter von Katharina von Habsburg (1507-1578)*, Zürich, Verlag Museum Rietberg, 2010.

KOPPEL, Susanne, (org.), *Catálogo Biblioteca Brasiliana da Robert Bosch GmbH*, Rio de Janeiro, Livraria Kosmos Editora, 1992.

LÜTTEKEN, Laurenz, *Bürgerliche Musikkultur 1803-1918*, in Klaus Hortschansky/ Hans Galen (ed.), *Musik in Münster*, Münster, Verlag Regensberg, 1994.

OTTOMEYER, Hans (ed.), *Biedermeier. Die Erfindung der Einfachheit*, Viena, Albertina Publikationen, 2007.

VV.AA., *Música no Rio de Janeiro Imperial, 1822-1870, Exposição Comemorativa do Primeiro Decênio da Seção de Música e Arquivo Sonoro*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1962.

VV.AA., *Musikinstrumente der Schweiz, 1685-1985*, Europäisches Jahr der Musik, Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, 1985.

VV.AA., *La Colection Brasiliana, Les peintres voyageurs romantiques au Brésil (1820-1870)*, Paris, Musée de la Vie Romantique, 2005.

ZANDER-SEIDEL, Jutta/PRÜGEL, Roland (ed.), *Wege in die Moderne – Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert*, Ausstelung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2014.

Varia

ABUFALIA, David, *Das Mittelmeer – eine Biografie*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2013.

ADORNO, Theodor, *Vierhändig, noch einmal*, in *Gesammelte Schriften 17, Musikalische Schriften 4*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.

ARCHER, Margaret Scorford, "The Myth of Cultural Integration", in Frank Adloff/Sebastian M. Büttner/Stephan Moebius/Rainer Schützeichel (ed.), *Kultursoziologie, Klassische Texte – Aktuelle Debatten*, Frankfurt a. M., Campus Verlag, 2014.

ASSMANN, Aleida, *Einführung in die Kulturwissenschaft, Grundbefriffe, Themen, Fragestellungen*, seg. ed. revisada, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2009.

BILLROTH, Albert, *Ein Evangelist in Brasilien. Aus dem Nachlass des vormaligen Pfarrers der deutsch- evangelischen Gemeinde in Rio de Janeiro, Hermann Billroth*, Bremen, Verlag von Ed. Müller, 1867.

BRENNER, José Antonio, *Imigração alemã – a saga dos Niederauer*, Santa Maria, Editora da UFSM, 1995.

BYTSENKO, Anastassia, *Imigração da Rússia para o Brasil no início do século XX*, Tese de Pós-Graduação de Literatura e Cultura Russa, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

FRICK, Friedrich, *Kleines biographisches Lexikon der Violinisten*, Books on Demand GmbH, 2009.

CHALMEL, Loïc, *Réseaux philanthropiniste et pédagogie au 18^{e} siècle*, Bern, Peter Lang AG, 2004.

CÔRTE-REAL, Maria de São José, "Revendo cidadania: migração e fado no jogo de identidades nos Estados Unidos", in Maria de São José Côrte-Real (coord.), *Revista Migrações – Número Temático Música e Migração*, Lisboa, Acidi, outubro de 2010.

DÖRING, Christian (ed.), *Adelbert von Chamisso, Reise um die Welt*, Berlin, Die Andere Bibliothek, 2012.

FLANDERS, Judith, *The Making of Home*, London, Atlantic Books, 2014.

————, *The Victorian House: Domestic Life from Childbirth to Deathbet*, London, Harper Perennial, 2004.

GRAHAM, Maria, *Voyage to Brazil, and residence there, during part of the years 1821, 1822, 1823*, Londres, Longman, Hurst, Orme, Brown and Green, 1824.

GROTJAHN, Rebecca, "Eine Art Klauenseuche unter den Pensionatstöchter und den Mädchen überhaupt – Klavier, Gender, Massenkultur", in Roland Prügel (ed.), *Geburt der Massenkultur*, Nürnberg, Verlag des Germanischen Mationalmuseums, 2014.

GUIMARÃES, Carlos Gabriel, "Finanças e comércio no Brasil da primeira metade do século XIX", in José Murilo de Carvalho/Adriana Pereira Campos (org.) *Perspectivas da cidadania no Brasil Império*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2011.

HERZ, Deborah, *Die jüdischen Salons im alten Berlin, 1780-1806*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995.

JOERG, Guido Johannes, "Zur Verwendung des Volkslieds 'Freut euch des Lebens' in den Werken Gioachino Rossinis", in Rüdiger Krüger (ed.), *Rossini Miniaturen, La Gazzetta*, Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft, n°.1, 1992.

KOUKOURAKI, Kyriaki, *Interkulturelle Beziehungen am Beispiel von Bayern und Griechen unter Otto I. (1833-1843)*, Hamburg, Verlag Dr. Kovac, 2009.

LEHMANN, Katharina, *Reiseberiche von Frauen im 19. Jahrhundert. Eine Analyse des Werkes von Ida Pfeiffer und ihrer Legitimationsstrategien als weibliche Autorin*, Dissertação, Viena, Universität Wien, 2009.

LEISCHING, Peter, "Die Sonnleithners", in: *Zeitschrift für Genealogie und Heraldik*, vol. 3, Heraldik Genealogische Gesellschaft Adler, Wien, 1995.

LOUSADA, Maria Alexandre, "A rua, a taberna e o salão", in Maria da Graça A. Mateus Ventura (coord.), *Os Espaços de Sociabilidade na Ibero-América (Sécs. XVI-XIX)*, Lisboa, Edições Colibri, 2004.

LOZAR, Pedro Sérgio, "Gonzaga na Rússia", in Ana Maria de Almeida/Guiomar de Grammont (ed.), *Revista de Filosofia, Arte e Cultura*, Ouro Preto, Universidade de Ouro Preto, n°. 4, 1997.

LÜHRSEN, C. Nikolaus, "Die Familie Avé-Lallemant und ihre Töchternachkommen", in *Deutsches Familienarchiv*, vol. 23, Neustadt an der Aisch, Verlag Degener & Co, 1963.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, "Kulturraumstudien und Interkulturelle Kommunikation", in Ansgar Nünning/Vera Nünning (ed.), *Einführung in die Kulturwissenschaften*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 2008.

MAEDER, Eva, "Die Zürcher Theologen Johannes und Eduard von Muralt in St. Petersburg", in *Von Zürich nach Kamtschatka, Schweizer im Russischen Reich*, Mitteilung der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, vol. 75, Zürich, Chronos, 2008.

MORROW, Mary Sue, "Somewhere between beer and Wagner: The cultural and musical impact of german Männerchöre in New York and New Orleans", in Michael Saffle (ed.), *Music and Culture in America 1861-1918*, New York, Garland Publishing, 1998.

MOTA GOMES, Itania Maria, *Efeito e Recepção – a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os medias*, Rio de Janeiro, E-papers Serviços Editoriais, 2004.

MURICY, Kátia, *A razão Cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

NIPPERLEY, Thomas, "Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert", in Thomas Nipperdey (ed.), *Gesellschaft, Kultur, Theorie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1976.

NÜNNING, Ansgar/NÜNNING, Vera (ed.), *Einführung in die Kulturwissenschaften*, Stuttgart, Verlag J. B. Metzler, 2008.

PRÜGEL, Roland (ed.), *Geburt der Massenkultur*, Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojekts "Wege in die Moderne, Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert" im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Verlag des Germanischen Mationalmuseums, 2014.

ROLLAND, Denis/FERREIRA DOS SANTOS, Marie-José/RODRIGUES, Simele (coord.), *Le Brésil, territoire d'histoire – historiographie du Brésil contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2013.

SANDBERGER, Wolfgang (ed.), *Musikhandschriften und Briefe aus dem Familienarchiv Avé-Lallemant*, Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, Série Patrimonia n°. 197, 2001.

SANFILIPPO, Matteo, *Monsignor Gaetano Bedini e l'emigrazione verso le Americhe,* Studi Emigrazione – 106, 1992.

SARASIN, Philipp, "Fast Forward, Kulturtheorien und Kulturkonzepte im Überblick", in Thomas Forrer/Angelika Linke (ed.), *Wo ist Kultur? Perspektiven der Kulturanalyse*, Zürich, vdg Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, 2014.

SCHMITZ, Michaela, *Theodor Billroth: Medicus et Musicus*, Köln, Diss. Univ. Köln, 2008.

SCHÜTZE, Yvonne, "Mutterliebe – Vaterliebe, Elternrolle in der bürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts", in Ute Frevert (ed.), *Bürgerinnen und Bürger*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.

SEEMANN, Otmar, *Bibliographia Sonnleithneriana*, Viena, Wiener Geschichtsbläter, Verein für Geschichte der Stadt Wien, caderno 4, 1998.

SOUZA, Teotónio R, "A literatura de viagens e a ambiguidade do encontro de culturas: o caso da Índia", in Rui Manuel Loureiro/Ana Luísa Balmori (ed.), *Cadernos Históricos VIII*, Lagos, Comissão Municipal dos Descobrimentos, 1997

STRAUSS, Dieter, *Der Grüne Baron – Georg Heinrich von Langsdorff, der Humboldt Brasiliens und seine Expedition von Rio de Janeiro zum Amazonas 1822-1829*, Frankfurt am Main, Peter Lang GmbH, 2012.

TREICHLER, Hans Peter, *Ein Seidenhändler in New York – Das Tagebuch des Emil Streuli (1858-1861),* Zürich, Verlag NZZ, 2010.

VON FELLENBERG, Valentine, "Russische Spuren des Zürcher Künstlers Hans Jakob Oeri (1782-1868)", in MAEDER, Eva/NIEDERHÄUSER, Peter (ed.), *Von Zürich nach Kamtschatka, Schweizer im Russischen Reich*, Mitteilung der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, vol. 75, Zürich, Chronos, 2008.

VV.AA., Max Silberschmidt (red.), *Europa und der Kolonialismus*, Zürich, Artemis Verlag, 1962

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abt, Franz.....55, 143, 163, 167, 171, 199
Adam, Adolphe Charles.....252, 254
Alencar, José de.....160
Alexander I, czar da Rússia.....95
Alighieri, Dante.....143
Alves de Lima e Silva, Luís.....117
Amélia, imperatriz do Brasil.....93, 95, 103, 138
Andersen, Hans Christian.....191
Andrada e Silva, José Bonifácio de.....63
Andrade, Jean-Auguste.....253
André, Johann.....54
Anschütz, Ernst.....57
Antonio, escravo.....135
Araújo Porto-alegre, Manuel de.....91, 188
Araújo Vianna, Candido José de.....173
Arnim, Ludwig Achim von.....52
Arnold, Karl.....154
Arnstein, Franziska (Fanny) von.....27, 28
Auber, Daniel-François-Esprit..116, 251, 253, 268
Auguste von Bayern, vice-rei da Itália.....95
Avé-Lallemant, Carl Robert.....190
Avé-Lallemant, Friedrich A. Alexander...127, 189
Avé-Lallemant, Georg Friedrich Ludwig.....189
Avé-Lallemant, Jacob Heinrich.....189
Avé-Lallemant, Johann Heinrich F. Louis.....189
Avé-Lallemant, Johannes F. Bernhard.....190
Avé-Lallemant, Robert Christian Berthold.....189
Avé-Lallemant, Theodor.....190
Azevedo, Joaquim José de.....49, 196
Bach, Carl Philipp Emanuel.....85, 180, 220
Bach, Johann Sebastian.....86, 249, 295
Badarzewska, Thekla von.....33
Baguet, August.....190, 224
Baillot, Pierre.....280
Bär, Jakob e família.....289, 290
Barmann, Johann Friedrich.....85
Bartók, Béla.....54
Batchelder Bradbury, William.....310
Bauer, Adam.....238, 240, 276
Baumann-Diezinger, Johann Jakob.....225, 227
Baumgartner, Wilhelm.....142, 163, 170
Beckford, William.....45
Bedini, Gaetano.....79, 186, 201, 202
Beethoven, Ludwig van.....3, 24, 33, 45, 48, 85, 91, 148, 156, 180, 192, 194-196, 199, 200, 211–213, 231, 238, 244–247, 251, 254, 259, 270, 281–282, 287, 294
Bellini, Vincenzo.....4, 45, 111, 116, 120, 124, 227, 268
Bement, William.....4
Benda, Franz.....85
Bento, [?].....179, 183-184
Bériot, Charles-Auguste de.....280
Bériot, Charles-Wilfrid de.....66
Berlioz, Hector.....33, 210
Bermann, Moritz.....27
Berthier, Louis Alexandre.....89
Beutler, Franz.....93–95
Bevilacqua, Isidoro.....285
Beyer, Ferdinand.....38, 217, 271–272
Billroth, Hermann.....137
Birch-Pfeiffer, Charlotte.....141, 162
Blum, Carl.....56
Blumenthal, Casimir von.....121, 124, 140, 162
Boccherini, Luigi.....37, 308
Bodmer, Johann Jakob.....110
Bodmer-Pestalozzi, família.....151–154
Bodmer-Stockar, Heinrich e família.....152, 174–175, 230-231, 241, 320
Böhm, Carl Leopold.....142
Böhm, Theobald.....310
Boieldieu, François-Adrien.....251, 268
Bomtempo, João Domingos.....166
Bonaparte, Napoléon.....64, 82, 89, 92, 281
Borel, Charles Frédéric.....289
Borel, Jérôme Emmanuel.....289
Borghi, Luigi.....83
Bortolazzi, Bartolomeo.....303–305
Bortolazzi, Giacomo Giuseppe.....303–305
Bösche, Eduard Theodor.....65, 108
Brahms, Johannes.....20, 31, 137, 142, 190
Breitinger, Johann Jakob.....110
Brentano, Clemens.....52
Brockes, Barthold Heinrich.....247
Bülow, Hans von.....162
Bunsen, Christian Karl Josias von.....166
Bürkli, Johann Georg.....124, 141
Byron, George Gordon.....51, 132
Caetano, escravo.....135
Caldas Barbosa, Domingos.....44–45
Calvin, Jean.....39, 61, 162
Camões, Luís Vaz de.....40
Campi, Antonia.....27
Campos, João Antonio de.....156
Candiani, Augusta.....120, 127, 130
Carcassi, Matteo.....304, 312
Carolina, escrava.....135
Carulli, Ferdinando.....303-304
Carvalho e Melo, Luís José de.....49
Casaloni, Annetta.....161, 210
Castro Canto e Melo, Domitilia.....115
Cavalier, Charles Juste.....116, 218
Cervantes, Miguel de.....4, 40
Chabry, João Vítor.....108

Charton, Anne Arsène.....160-161
Cherbuliez, Antoine Élisée.....162, 230, 234–235, 246
Cherubini, Luigi.....145, 199, 220, 253, 268
Chopin, Frédéric.....29, 319
Clement, Franz.....27, 282
Clementi, Muzio.....27, 301
Coelho Machado, Rafael.....304
Concone, Giuseppe.....220
Cope, Francisco.....300
Corrette, Michel.....280, 312
Corrodi, Amalia Louise.....162, 227, 239, 277
Corrodi, Heinrich.....227
Corty, Carlos.....187
Cox, família.....185, 216, 308, 316
Cramer, Barbara.....229, 273
Cramer, Heinrich.....164
Cramer, Louise.....230
Crescentini, Girolamo.....85
Crüger, Johann.....40
Cunha Barbosa, Januário da.....45
Curschmann, Karl Friedrich.....225
Czerny, Carl.....218, 251
Däniker, Cécile (Meier/Rüsch).....115, 162
Däniker, Eduard.....102, 135, 147, 172, 311
Däniker, Emma (Ott).118, 157, 166, 174, 229, 238
Däniker, Henry.....147, 172, 248, 275–278
Däniker, Jakob.....39, 83
Däniker, Mathilde (Gontard/Erler)...117, 130, 166
Däniker, Rosalie (Rübel).....115, 161, 171
Däniker-Haller, Cécile – – –
Däniker-Haller, Heinrich – – –
Däniker-Simmler, Martin.....14, 81, 134
Däniker-Simmler, Regula.....14, 81
Debret Jean, Baptiste.....315–316
Debussy, Claude.....75
Denis, Ferdinand.....48
Despessel Schneider, Hertha.....65
Diabelli, Anton.....192, 217, 251
Dietler, Johann Friedrich.....126
Ditters von Dittersdorf, Johann Carl.....180, 268
Döhler, Theodor.....29
Donizetti, Gaetano.....45, 102, 125, 145, 190, 201, 217, 251, 268
Dubois, Théodore.....66
Dubs, Jakob.....228
Dulon, Friedrich Ludwig.....85
Duque Estrada, Sra. [?].....201
Durant, Juan.....285
Duvernoy, Frédéric Nicolas.....253
Ebel, Ernst.....49–50
Edele, Jules.....289
Egli, Johann Heinrich.....83
Eliason, Eduard.....37
Elßner, Fanny.....124
Emery Jean.....290
Erk, Ludwig Christian.....258
Escher, Alfred.....228
Escher, Hans Caspar.....229, 232
Escher, Hans Conrad.....88, 93
Eschmann, Henriette.....147, 239
Eschmann, Jean.....147, 234, 238–239, 275–277
Eschmann, Johann Carl....142, 147, 174, 238–239
Esmoriz, Manoel Ferreira de.....285
Euler, Leonhard.....90, 273
Ewbank, Thomas.....67, 134
Farrobo, Conde de.....188
Fasciotti, Giovanni Francesco.....188
Fellenberg, Philipp Emanuel von.....42
Fenollosa del Pino, Manuel Fr. Ciriaco.....206
Ferber, Eduard.....101, 138, 154, 196
Fernandes da Trindade, Gabriel.....188, 283–284
Fernando II, rei de Nápoles.....126
Ferreira da Veiga, Evaristo.....114–115
Ferreira França, Ernesto.....149
Finsler-Heß, Elisabeth Caecilie.....226
Finsler-Heß, Hans Georg.....121, 124, 226
Fleischmann Ernest.....289
Flotow, Friedrich von.....248, 268
Francisco I, imperador de Áustria.....96, 109
Freycinet, Louis.....306
Freycinet, Rose.....12
Freytag-Ehringhoven, Barão C. De...185, 190, 318
Freytag-Ehringhoven, Baronesa de...185, 190, 203
Friederike, rainha da Baviera.....95
Frion, Honorio.....285
Fröbel, Friedrich.....57
Fröbel, Julius.....142
Gade, Niels Wilhelm.....145
Gago da Câmera, Joaquim Manoe.....l46, 178, 306
Gall, Nikolaus.....142, 240, 320
Gallenberg, Wenzel Robert.....27
Gallop, família.....155, 185, 199, 221–22, 265
Galot, Affonso.....130
Galvão, Sra. [?].....177, 185, 194, 212
Gambaro, Giovanni Battista.....237
Garcia Lorca, Federico.....58
Gardner, Emily.....115, 179, 215, 299
Gellert, Christian Fürchtegott.....40
Geminiani, Francesco.....280
Gerhard, Paul.....39
Gersbach, Joseph.....84
Gessner, Georg.....141, 235
Gessner, Johannes.....247
Giannini, Gioacchino.....201, 223
Giuliani, Mauro.....309, 312
Gläser, Karl Gotthilf.....263
Gleim, Johann Ludwig.....40
Gluck, Christoph Willibald.....28, 268
Goedecke-Honegger, Theodor.....230
Goethe, Johann Wolfgang von.....40–41, 46, 52, 83, 122, 235, 257, 305
Gontard-Däniker, Friedrich.....229
Gonzaga, Tomás Antônio.....99

Goudimel, Claude.....39–40
Gounod, Charles.....253
Graf, Friedrich Hermann.....83
Graham, George.....134
Gries-Haller, Heinrich.....135, 146, 180, 198
Gries-Haller, Henriette.....125–126, 146, 179–180, 188, 198
Grisi, Giulia.....111, 127
Gruber, Franz Xaver.....84
Gsell, Jakob Laurenz.....112, 162
Guido, Srta [?].....201
Guido, Thomaz.....201
Guido Junior, Thomaz.....201
Guinebaud, Jacques-Nicolas.....177
Gyrowetz, Adalbert.....27
Hafner, Rudolf Friedrich [Fritz].....233
Halévy, Jacques Fromental.....253
Haller, Albrecht von.....109, 214
Haller, Bernhard Albrecht von.....109
Haller, Emanuel.....109
Haller, Ludwig Albrecht.....214
Haller-Lauterburg, Susanna von.....109
Hamann, Johann Georg.....51
Hamilton, Charles.....119–120
Händel, Georg Friedrich.....86, 88, 145, 220, 241, 244, 248–249
Hänsel, Peter.....27
Harnett, William.....4–5
Haydn, Joseph.....20, 24, 30–31, 40, 48, 85, 87–88, 94, 164, 175, 196–197, 200, 212, 231, 247, 251, 268, 270, 282, 294, 308
Heath, Richard.....118–119, 132–133, 173, 284
Heath, W[?].....284–285
Heatheley, Isabel Clement.....264
Hecht, Eduard.....37
Heim, Ignaz.....53, 166, 170, 175, 225, 227–229, 239, 276
Heim-Müller, Emilie.....166, 227, 239
Heine, Heinrich.....33, 84, 208, 218, 291
Heinen, H.[?] E.[?].....17, 212, 249, 251–253
Heisterhagen, Henriette.....235, 238
Heisterhagen, Wilhelm.....174, 235, 238–240
Heiz, Caspar Wilhelm.....6
Helmreichen zu Brunnfeld, Virgil von.....191
Herder, Johann Gottfried von.....51–52, 73, 256
Hérold, Ferdinand.....251, 253, 268
Herwegh, Emma.....142
Herwegh, Georg.....142
Herz, Henri.....253, 285
Hiller, Ferdinand von.....40, 219
Hiller, Johann Adam.....280
Hindemith, Paul.....55
Hindrichs, Carl.....50
Hirzel, Conrad Melchior.....84
Hirzel, Heinrich.....150–151, 233
Hirzel, Isaak.....83
Hoffmann, E. T. A.....208, 295
Hoffmann von Fallersleben, Heinrich.....57, 218
Hoffmeister, Franz Anton.....85
Högger, Susanne.....113
Honegger, Heinrich.....240, 275
Honegger, Werner.....185, 212, 225
Huber, Ferdinand Fürchtegott.....53, 168, 241, 313
Hübert, Niklaus.....124, 299, 170, 284
Hug, Jakob Christoph.....163
Hugo, Victor.....218
Humboldt, Alexander von.....63, 101, 205
Hummel, Johann Nepomuk.....35, 129, 156, 245, 251, 272, 304
Hünerwadel, Fanny.....145, 239, 241
Hüni, Heinrich.....124, 299, 170, 284
Hünten, Franz.....251, 253, 254, 321
Isabel, princesa imperial do Brasil.....126
Jacobson, Amalia.....199
João VI, rei de Portugal.....62, 67, 212
Joaquina, escrava.....135
Johann, arquiduque de Áustria.....55, 209
Jommelli, Niccolò.....93
Jones, Sra. [?].....220–221
Joséphine, imperatriz de França.....122
Junker, Carl Ludwig.....295
Kalkbrenner, Friedrich.....188, 254
Kalliwoda, Johann Wenzel.....142, 147, 166, 175, 240–241, 251
Kant, Immanuel.....23, 73
Kastrup, Berta.....160–161, 199, 207
Kauer, Ferdinand.....27
Kayser, Philipp Christoph.....40
Keller, Conrad.....7
Keller, Gottfried.....170
Kestner, Hermann.....46
Kindersley, Jemima.....11
Kirchner, Theodor.....142, 150, 235, 239
Kirmair, Friedrich Joseph.....251
Klauser, dito "von Rio".....185, 190, 194
Klauser-Heß, Hans Caspar.....175, 231, 236
Klier, João Bartolomeu.....209, 220, 285
Klingelhöfer, Wilhelm.....188–189
Klöden, Karl Friedrich von.....305
Klopstock, Friedrich Gottlieb.....40
Knopp, Auguste.....239, 241
Koch, Heinrich Christoph.....36, 251
Kodály, Zoltán.....54
Komensky, Jens Amos (Comenius).....256
Kozeluch, Leopold Anton.....28, 97
Krähmer, Caroline.....282
Kreutzer, Rodolphe.....93–94, 280, 289
Kreuzer, Conradin.....199, 253
Krouchdaler, Hans.....289
Krug, Diederich.....267
Krummholz, Ferdinand.....136
Küffner, Joseph.....107, 251
Kuhlau, Friedrich.....233, 251
Kuhn, Gottlieb Jakob.....168

Kummler, Hermann.....68–69
Kunzen, Adolf Karl.....88
Lablache, Luigi.....128
Lachner, Franz.....170-171
Laemmert, Eduardo.....187, 190, 198, 209, 285
Laemmert, Henrique.....187, 190, 209, 285
Laforge, Pierre.....303
Lagarin, François.....289
La Grua, Emmy.....160–161
Landolt, Rudolf.....165
Langsdorf, barão Georg Heinrich von.....101, 107, 150, 178
Lanner, Joseph.....251
Laquai, [?].....162
Laquai, Reinhold.....162
Lauterburg, Ludwig.....125, 169
Leal Moreira, António.....45
Lebert, Hermann.....225
Leithold, Theodor von.....178
Leopoldina, imperatriz do Brasil..63, 96, 126, 252
Lery, Jean de.....61
Lessing, Gotthold Ephraim.....40
Lichnowsky, príncipe Karl Alois.....91
Liste, Anton.....163
Liszt, Franz.....15, 55, 121–122, 142–143, 169, 187, 197, 204, 209–210, 228
Lobe, Johann Christian.....34–35
Lobwasser, Ambrosius.....39
Locke, John.....255
Lopes Gama, Caetano Maria.....158–159
Lopes Gama, Miguel do Sacramento.....159
Lopes Pereira Bahia, Manoel.....155
Lorena, Maria Joaquina de.....260
Löwe, Sophie.....124
Löwe, Srta [?].....127, 212
Lütgendorff, Willibald Leo von.....302
Luther, Martin.....39
Lutz, Sra. [?].....264
Maciel da Costa, Ana Francisca Rosa.....49
Macquaire, Elizabeth.....11
Maersch, Adolf.....209
Malibran, Marie.....56, 110–111, 122, 319
Manico, Dr. [?].....186, 203, 216
Mara, Gertrud Elisabeth.....283
March, Georg.....118–119, 284
Maréchal, Pedro Anselmo.....46
Marcks, Johann Friedrich.....267
Maria I, rainha de Portugal.....44
Maria II, rainha de Portugal.....136
Marschner, Heinrich.....147, 219
Martín y Soler, Vicente.....85
Martini, Giovanni Battista.....220
Martins Pena, Luís Carlos.....78, 224
Martius, Carl F. Ph. von.....47, 150, 178
Massarellos, Pedro Gabe de.....46
Massiani, Francesco.....120, 130–131
Mattheson, Johann.....22, 258
Mauger, Antonio.....108, 179, 183
Maurício, José.....24
Maximilian I, rei da Baviera.....95, 178
Maya, José.....156
Mayer, Karl.....29
Mazas, Jacques Féréol.....280
Mège, Emilio.....130, 218, 223
Mège, Isabelle.....130
Méhul, Étienne-Nicolas.....268
Meier, Rudolf Arnold.....162
Meiners, Christoph.....39
Meinhard, Adolphe.....267
Meister, Casimir.....66
Mendelssohn, Fanny 24
Mendelssohn, Felix.....24, 31, 34, 56, 142, 144, 162, 166, 169, 170, 180 194, 199, 204, 213, 218, 220, 228, 244, 249
Merchi, Giacomo (ou Joseph Bernard).....312
Merck, Daniel.....280
Methfessel Adolf.....172, 245
Methfessel, Ernst.....123, 150–152, 167, 239, 242, 313
Methfessel, Fritz.....172, 245
Methfessel, Gustav.....123, 171–172, 245, 289
Methfessel-Haller, Adolf.....123, 145, 151–152, 166, 169–171, 239, 242, 246
Methfessel-Haller, Lina.....148, 151, 166, 171, 239, 242, 246, 298, 311
Metternich, Klemens W. L. von.....63, 83
Meyer, Louise.....184, 230
Meyer, Rosalie.....115, 184
Meyerbeer, Giacomo.....56, 116, 140, 212, 217–218, 251
Milanollo, Maria.....282
Milanollo, Teresa.....282
Milcent, Francisco Domingos.....46
Milliet, [?].....130, 218, 223
Miró, António Luiz.....58
Moeser, August Ludwig....185, 195, 204–205, 207
Mohr, Joseph.....84
Mollo, Tranquillo.....280
Moscheles, Ignaz.....27, 195, 251
Mozart, Leopold.....85, 279–280, 282
Mozart, Wolfgang Amadeus.....20, 24, 26, 30–31, 37, 40, 48, 77, 83, 85, 93, 145, 195, 197, 199–200, 202, 212–213, 216, 231, 233, 236, 238, 244, 251, 259, 268, 270–271, 282, 294, 308, 319, 321
Müller, Alexander.....142, 145, 163, 165–166, 175, 229–230, 235–236, 238, 273, 276
Müller, August Eberhard.....247
Müller, Johann Christian.....17, 212, 249, 251–253
Muralt, Johannes von.....97
Musard, Philippe.....110, 116–117, 217–219
Nägeli, Charlotte.....233
Nägeli, Hans Georg.....16, 41–42, 54, 59, 83–88, 94, 139, 163, 165, 231, 247, 249, 256–258, 261, 263, 270, 278, 280, 295

Nanz, Johann Georg.....168
Nasarro, Sra. [?].....201
Natorp, Bernhard Christoph Ludwig.....257–258
Nava, Antonio Maria.....303
Neruda, Wilma.....282
Neukomm, Sigismund.....167, 178, 212, 280
Neyts, Pedro Carlos Napoleão.....116, 197
Nicolai, Otto.....131, 268
Novello, Vincent.....249
Nunes Garcia, José Maurício....102, 178, 200, 279
Ochernal, Karl Friedrich.....85, 88, 148, 283
Oldekop, Evstafij.....97–98, 139
Orell, Johann Caspar von.....90
Orell, Johann Conrad von.....90–91
Orth, Franz.....145, 147
Ott, Fanny.....230, 232, 238
Ott, Johann Jakob.....247
Ott-Däniker, Gustav.....174, 231, 235, 238
Ott-Imhof, Hans Conrad.....124, 174, 232, 237–239, 247
Ott-Trümpler, Caroline.....238
Ott-Trümpler, Caspar.....238
Ott-Usteri, Hans Conrad.....148, 238
Paccini, Giovanni.....253
Padovec, Ivan.....218
Paganini, Niccolò.....55, 207–208, 308
Paisiello, Giovanni.....267
Palmerim, Luís Augusto.....58
Paradies, Maria Theresia von.....28
Pavesi, Stefano.....102
Pedro I, imperador do Brasil, Pedro IV, rei de Portugal.....36, 50, 63, 96, 102–103, 107, 115, 217, 250
Pedro II, imperador do Brasil.....11, 63, 70, 102, 106, 114–115, 136, 149, 184, 208
Pereira de Vasconcelos, Bernardo.....117
Pereira, Francisco Antonio.....115
Pereira-Arnstein, Henriette von.....27
Pergolesi, Giovanni Battista.....196, 200
Pestalozzi, Johann Heinrich.....41, 57, 84, 86, 97, 200, 255–259
Pestalozzi-Hofmeister, Hans Conrad.....230, 232–233, 249
Pfeiffer, Ida.....172–173, 210–211
Pfeiffer, Michael Traugott.....41, 257
Pfeiffer, Oskar.....172–173, 210–211
Pfiffer, Louis.....141
Pimenta Chaves, Manuel.....250
Pinheiro, família.....128, 177, 185–186, 177, 200–201
Pinto da Fonseca, Manoel.....155, 203
Pixis, Johann Peter.....56, 251
Pohl, Johann Emanuel.....63
Portugal, Marcos António.....102
Portugal, Simão.....250
Proch, Heinrich.....200–201
Pupunatus, Franciscus Maria.....289
Púshkin, Alexander.....97, 99
Python, família.....179, 185, 265
Quantz, Johann Joachim.....308
Raff, Joachim.....34, 289
Rauch-Wernau, Rosa.....147
Reeg, Henry.....134, 300
Rego Barros, Bernardino do.....304
Reicha, Anton.....253
Reichardt, Johann Friedrich.....85, 208, 305
Reidner, Christian e família.....161, 210
Reinecke, Carl.....263
Reis Pereira, João dos.....188
Rheinberger, Joseph.....66
Riepp, Karl Joseph.....237
Righini, Vincenzo.....253
Rist, Johann.....19
Ritter, Karl.....162
Röckel, Eduard.....29
Rode, Pierre.....280
Romberg, Andreas e família.....94–85, 180–181
Romberg, Cyprian Friedrich.....204
Romberg, Ernst August e família.....179–180, 204, 215–216
Romberg, Heinrich (Henry).....180
Rordorf, Henriette.....145
Rosenheim, Jakob.....37
Rossini, Gioachino.....47, 49, 83, 110, 116, 125, 161, 196–197, 204, 210, 220, 231, 249, 251, 267, 294
Rousseau, Jean-Jacques.....51, 55, 57, 86, 122, 255–259, 278
Rovatti, Thomas.....287
Rübel-Blass, Eduard.....7, 118
Rübel-Däniker, August.....6, 161, 171
Rübel-von Schulthess, Hans-Ulrich.....7–8, 219
Rubini, Giovanni Battista.....111
Rudolph, arquiduque de Áustria.....91
Rüstow, Wilhelm.....142
Salieri, Antonio.....28
Saman, Franz.....312
Santos, João Caetano dos.....109, 131
Saturnino, Sra. [?].....201
Schäffer, Georg Anton von.....62–63
Scherr, Ignaz Thomas.....142
Schiedermayr, Johann Baptist.....280
Schindler, Conrad.....41
Schindler, família.....155
Schleich, Adam.....232, 235, 237, 240
Schlichthorst, Carl.....311
Schmid, Franz.....140
Schmidt [afinador].....132–133, 285, 300
Schmidt júnior [afinador].....132–133, 285, 300
Schmitt, Aloys.....37, 147
Schmitt, J.[?].....251
Schnyder von Wartensee, Franz Xaver.....84, 220
Schopenhauer, Arthur.....110
Schopenhauer, Johanna.....110

Schröder, Hermann.....186
Schröder, Sra. [?].....186–187, 317
Schuback, Jakob.....180
Schuback, Mariane Dorothea.....180
Schubert, Franz (1797-1828).....20, 27, 31, 34–35, 37, 48, 78–79, 180, 192–194, 212, 217, 219, 228, 235, 245, 253, 319
Schubert, Franz (1808-1878).....266–268
Schulthess, Barbara.....40
Schulz, Johann Abraham Peter.....40
Schulz, Peter.....171
Schumann, Clara.....165, 167–168, 175, 190, 297
Schumann, Robert.....18, 29, 31, 33–35, 37, 43, 142, 162, 190, 204, 213, 254, 321
Schuppanzigh, Ignaz.....9
Schuster, Vinzent.....38, 94, 217
Schütz, Heinrich.....19, 39
Seidler, Carl.....108
Semper, Gottfried.....143
Sesse, Baronesa de.....250
Shakespeare, William.....4, 40
Silva, Cândido Inácio da.....188
Silva, Francisco Manuel da.....16, 42, 92, 114–115, 182, 217, 250
Silva Arvelhos, Januário da.....58
Sivori, Camillo.....207–208, 284, 320
Snell, Ludwig.....143
Solié, Jean-Pierre.....253
Sonnleithner, Hippolyt von.....55, 185, 191–196, 202–203, 208, 223, 274, 320
Sonnleithner, Ignaz von.....191, 217
Sonnleithner, Joseph F. von.....55
Sonnleithner, Leopold von.....191
Sonnleithner, Maximilian von.....191
Sonntag, Henriette.....250
Sor, Fernando.....309
Souza Franco, Bernardo de.....161, 173, 210
Souza, João José de.....287
Spalinger, Heinrich.....169, 310
Spix, Johann Baptist von.....47, 51, 178
Spohr, Louis.....37, 144, 156, 166, 180, 240, 242, 245–246, 251, 280–281,
Spontini, Gaspare.....97, 180, 241
Spreti, conde Friedrich von.....103, 108, 115
Sprüngli, Johann Jakob.....139, 224
Staden, Johann.....19
Steinmetz, Georg e família.....235, 239
Steinmetz, Srta. [Rio].....155, 212, 265
Stiglitz, Ludwig von.....99, 320
Stockar-Escher, Clementine.....149, 230, 242[?]
Stockar-Escher, Hans, e família.....232, 242[?]
Stockar-Escher, Kaspar, e família.....232, 242[?]
Stockmeier, Christian.....135, 206–207
Stockmeier, Christiano.....135, 158, 160, 199, 206–207
Straub, Franz.....289
Strauss, Johann (pai e filho).....20, 116, 219–221, 251, 265–266
Strinasacchi Schlick, Regina.....282
Stuber, Ferdinand.....217
Stutz, Jakob.....309
Swieten, Gottfried van.....247
Tadolini, Eugenia.....124
Tamburini, Antonio.....111, 122–123
Tarenne, George.....214
Taubert, Wilhelm.....170
Taunay, Nicolas-Antoine.....100
Telemann, Georg Philipp.....36
Teresa Cristina, imperatriz do Brasil.....126, 136
Thalberg, Sigismund.....29, 159–161, 197, 210, 221, 294
Théremin, Louis G. Leon [Léo].....130, 185, 187, 200, 203, 205, 223
Théremin, Louise M. Brasilha.....200
Théremin, Wilhelm.....130, 188
Thomson, George.....46
Toussaint, Jules.....179, 183–184
Toussaint-Samson, Adèle.....129, 184
Tudor, William.....103
Ulrich, Fanny.....228–229
Ulrich-Schwerzenbach, Hans Jakob.....225
Usteri, Johann Martin.....83
Utinguassú, Filogônio.....132
Vasconcelos, António José de.....262
Verdi, Giuseppe.....45, 123–124, 130–131, 137, 210
Vicentino, Nicola.....21
Villa-Lobos, Heitor.....54
Violin, Anna Maria dal.....282
Viotti, Giovanni Battista.....281
Vogel, Johannes.....101, 162–163
Vogel, Ludwig.....313
Vogl, Michael.....27
Vogler, Georg Joseph.....140
Volta, Alessandro.....63
Wagner, Minna.....232
Wagner, Richard.....6, 31–33, 39–40, 92, 94, 141–153, 156–158, 166, 170, 227–228, 231–232, 235, 237–238, 242, 267, 281, 319
Wagner-Grob, Karl.....198
Walckiers, Eungène....38, 212, 215, 236, 246, 321
Walder, Johann Jakob.....83
Wallace, Vincent.....207
Wamosy, José.....179, 183–184
Wanhal, Johann Baptist.....251
Wassermann, Heinrich Joseph.....111
Weber, Carl Maria von.....34–35, 140, 156, 164, 188, 233, 244, 268, 251, 294
Weech, Friedrich von.....69
Wegmann, família.....101, 212, 300
Weigl, Josef.....27, 94, 268
Weiss, Guilherme.....160–161, 185, 199, 221–222
Werner, Abraham Gottlob.....63

Wesendonck, Mathilde.....143, 229, 170
Wesendonck, Otto.....143, 174, 229
Widor, Charles-Marie.....66
Wielhorski, Matvej.....204
Wild, Franz.....28
Wild, Johannes.....139
Wille, Eliza.....142–143, 170
Wille, François.....142–143
Wilmont, Eliza.....260
Winkler, Louis [Ludwig].....26, 137, 162, 185, 188, 191, 195–200, 205, 208, 212, 221–222, 234, 239, 264–265, 286
Winkworth, Catherine.....166
Winter, Peter von.....85
Wolff, Eduard.....29
Wölfl, Joseph Johann Baptist.....85, 280
Wranitzky, Paul.....85, 280
Wyss, Johann Rudolf.....54, 214, 312
Xavier Muniz, Francisco.....187–188
Zeiss, Emil.....231, 234
Zellner, Leopold Alexander.....27
Zelter, Carl Friedrich.....54, 85, 305
Zeughe[e]r, Jakob.....111, 235, 289
Zeugheer, Leonhard e família.....143, 150, 230, 235, 238, 244
Ziegler, Johann Rudolf.....248
Ziegler, Leonhard.....141, 237
Ziegler, Theodor.....150–151, 231, 236–237
Ziegler-Pellis, Jakob.....150–151, 231, 236–237
Zschokke, Heinrich.....167
Zwinger, Theodor.....214
Zwingli, Huldrych.....38–39, 155

ÍNDICE DAS IMAGENS

Fig. 1 – William Harnett, *The Old Cupboard Door* (1889), óleo sobre tela, Shelfield City Art Galleries, in Thomas W. Gaehtgens (ed.), *Bilder aus der Neuen Welt...,* p. 70.

Fig. 2 – A casa *Platanenhof*, por volta de 1820, aquarela de Conrad Keller (1767-1837), apud H.-U. Rübel, "Freut Euch des Lebens"..., p. 3.

Fig. 3 – FA HCR, caderneta de notícias de Heinrich Däniker, 1835, foto do autor.

Fig. 4 – FA HCR, carta n°. 114, Zurique, 11.07.1845, *scan* do autor.

Fig. 5 – Festa no Rio de Janeiro, um *castrato* cantando. Arquivo Nacional Brasileiro. Public domain: <www.exposicoesvirtuais.arquivonacional.gov.br>.

Fig. 6 – Canção infantil "Eu fui no Tororó". Transcrição do autor.

Fig. 7 – Canto de partida dos friburguenses para o Brasil, Fribourg, Biblioteca Cantonal e Universitária. Apud Martin Nicoulin, *A Saga de Nova Friburgo...*, p. 8.

Fig. 8 – Hermann Kummler, fotografia, ca. 1888. Apud Béatrice Ziegler/Beat Kleiner (ed.), *Als Kaufmann in Pernambuco...*, p. 47.

Fig. 9 – Fotografia de autor anônimo retratando a orquestra de imigrantes suíços que tocou na consagração da igreja da Colônia Helvétia, estado de São Paulo, em 1889. Apud site on-line "Suíços do Brasil": http://www.suicosdobrasil.com.br.

Fig. 10 – ZB ZH, FA Ganz 58, carta de Regula Simmler a Martin Däniker, detalhe. Foto do autor.

Fig. 11 – Autorretrato de Cécile Däniker-Haller realizado logo após sua chegada ao Brasil. Lápis e aquarela sobre papel. Coleção FA HCR, Zurique. Foto do autor.

Fig. 12 – Franz Schmid (1796-1851), O teatro *Actientheater* de Zurique. Aquatinta. Public domain.

Fig. 13 – ZB ZH, Clementine Stockar-Escher, retrato de Richard Wagner (1853), litografia.

Fig. 14 – Capa da edição de 1864 de melodias religiosas de Ernst Methfessel com tradução inglesa de Cécile Däniker. Observa-se uma dedicatória escrita a mão pelo compositor no canto inferior direito. FA HCR, foto do autor.

Fig. 15 – Retrato de Heinrich Däniker de autor desconhecido, óleo sobre tela sem data. FA HCR, foto do autor.

Fig. 16 – Fotografia não datada de Cécile Däniker-Haller em idade avançada. FA HCR, *scan* do autor.

Fig. 17 – Aquarela de Franz Schmid (1796-1851). À esquerda vê-se a rua Rämi, no centro a casa *zum Oberen Schanzenberg* com as casas *Schanzenberg* por detrás. Apud H.-U. Rübel, *"Freut Euch des Lebens"...*, p. 14.

Fig. 18 – FA HCR, F. Schubert, "*Die jungen Musikanten. Beliebte Opern-Arien, Tänze und Volkslieder in leichten Arrangement für das Pianoforte*", Verlag Bock, s.d., p. 4. FA HCR, foto do autor.

Fig. 19 – FA HCR, F. Schubert, *Die junge Musikanten…,* p. 18, foto do autor.

Fig. 20 – FA HCR, F. Schubert, *Die junge Musikanten…,* p. 54, foto do autor.

Fig. 21 – FA HCR, F. Schubert, *Die junge Musikanten…,* p. 45, foto do autor.

Fig. 22 – FA HCR, F. Schubert, *Die junge Musikanten…,* p. 15, foto do autor.

Fig. 23 – FA HCR, publicidade para a venda de cordas para instrumentos musicais. Recorte avulso de jornal, almanaque ou uma publicação do gênero, Alexander Wiede, Leipzig, s. d., foto do autor.

Fig. 24 – *Musique d'Amateurs*. Gravura colorida de autor anônimo, editada por Pellerin em Épinal, ca. 1840. Public domain.

Fig. 25 – *Os Dilettanti*, Caricatura de autor anônimo, no periódico *A Vida Fluminense* de 15 de abril de 1868. Apud J. Parakilas, *Piano Roles: Three Hundred Years...*, p. 209.

Fig. 26 – Johann Rudol Wyss, *Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern*, Bern, J. J. Burgdorfer, 1826, p. 13, foto do autor.

Fig. 27 – *Gitarrenspielerin*, Ludwig Vogel (1788-1879), Museu Nacional Suíço. Apud catálogo da exposição: *Musikinstrumente der Schweiz, 1685-1985*, Europäisches Jahr der Musik, Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, 1985, p. 87, foto do autor.

Fig. 28 – *Uma tarde de verão*, Jean Baptiste Debret (1768-1848), aquarela, 1826. Apud Joaquim Romero Magalhães (dir.), *Oceanos – Viver no Brasil colónia*, n°. 42, Lisboa, Gráfica Maiadouro, 2000, p. 138, foto do autor.

ÍNDICE DAS TABELAS

Tab. 1 – Lista das pessoas citadas nos diários e em cartas de Heinrich Däniker com quem ele praticou música doméstica durante sua primeira estadia no Brasil; com especificação das nacionalidades, instrumentos utilizados, datas e número de intervenções.

Tab. 2 – Lista das pessoas citadas nos diários e cartas do casal Däniker-Haller com quem eles praticavam música doméstica no Rio de Janeiro, no período entre 1842 e

1852; com especificação das nacionalidades, instrumentos utilizados, datas e número de intervenções.

Tab. 3 – Lista das obras musicais copiadas a mão por Cécile Däniker durante sua estadia no Rio de Janeiro.

Tab. 4 – Lista das pessoas (músicos amadores) que praticavam música doméstica com a família Däniker-Haller em Zurique a partir do ano de 1852; com especificação dos instrumentos utilizados.

Tab. 5 – Lista das pessoas (músicos profissionais) que praticavam música doméstica com a família Däniker-Haller em Zurique a partir do ano de 1852; com especificação dos instrumentos utilizados.

Tab. 6 – Lista dos 20 compositores mais presentes nas listas de obras (música doméstica) oferecidas à venda nas lojas Müller-Heinen no Rio de Janeiro e Gebrüder Hug em Zurique.

ÍNDICE DOS ANEXOS EM CD

Anexo n°. 001 – FA HCR, cartas.
001/01: Listagem de 557 cartas com especificação da caixa e envelope onde se encontram posicionadas no arquivo, e quais cartas fora transcritas (parcialmente ou integralmente), quais foram traduzidas para o português e quais foram escaneadas.
001/02 *Scans* e transcrições.
001/03 PDF com todas as traduções em português.

Anexo n°. 002 – PDF com 1.055 entradas de diários na língua original e em português, com especificação da data, local e por quem foram escritos (excluídas as entradas de grandes dimensões que são oferecidas em anexos separados).

Anexo n°. 003 – Cronologia
003/01: Tabela com a cronologia da família Däniker-Haller.
003/02: ZB ZH, *Scans* dos livros de registros dos cidadãos de Zurique dos anos de 1815, 1825, 1827, 1830,1838, 1840, 1845 e 1852.

Anexo n°. 004 – Nove fotografias do interior do arquivo FA HCR e uma foto da casa Platanenhof, fotos do autor.

Anexo n°. 005 – Capa da *Gesangsbildungslehre* de M. T. Pfeiffer e H. G. Nägeli.

Anexo n°. 006 – Lista das 17 principais edições de canções populares de língua alemã entre 1805 e 1855.

Anexo n°. 007 – Reprodução de uma aquarela da autoria de Felix Mendelssohn

representando o Monasterio de Engelberg no ano de 1831. Staatsbibliothek Berlin.

Anexo n°. 008 – Livros genealógicos das famílias Däniker, Haller e Rübel
008/01 Árvore genealógica da família Däniker-Haller.
008/02 Dez *scans* do livro genealógico da família Däniker.
008/03 Sete *scans* do livro genealógico da família Haller.
008/04 Três *scans* do livro genealógico da família Rübel.

Anexo n°. 009 – Certidão de batismo de Heinrich Däniker. FA HCR, foto do autor.

Anexo n°. 010 – Foto da edição onde Mozart é indicado erroneamente como autor da canção "*Freut euch des Lebens*" *(Live let us cherish)*, public domain.

Anexo n°. 011 – Placa comemorativa da primeira audição (1793) da canção "*Freut euch des Lebens*", fixada na fachada da casa *Platanenhof* em Zurique, foto do autor.

Anexo n°. 012 – Três páginas do programa do concerto dado por H. G. Nägeli em Zurique no dia 12 de setembro de 1809. ZH ZB, A.Drucke Rara, cota 18.1652/2, fotos do autor.

Anexo n°. 013 – Três páginas do protocolo do concerto dirigido por H. G. Nägeli em Zurique no dia 14. de setembro de 1809. AMG Archiv IV A 9, fotos do autor.

Anexo n°. 014 – Listas de membros da AMG.
014/01 Lista manuscrita do ano de 1844.
014/02 Lista completa dos membros da AMG de 1813 a 1854.

Anexo n°. 015 – Página do protocolo da AMG referenta à presentes e legados da AMG do ano de 1866. AMG Archiv IV B, fotos do autor.

Anexo n°. 016 – Primeira página do programa impresso do concerto fúnebre realizado pela AMG no dia 27 de dezembro de 1814, em memória de Caspar von Escher, e página do protocolo da AMG referente ao mesmo concerto. AMG Archiv IV B 8, fotos do autor.

Anexo n°. 017 – Página do protocolo de concertos da AMG referenta ao dia 14 de março de 1815, concerto em que Heinrich Däniker atuou como solista. AMG Archiv IV B 8, foto do autor.

Anexo n°. 018 – Página da lista de solistas da AMG, na qual aparece o nome de Heinrich Däniker. AMG Archiv III B4,4, foto do autor.

Anexo n°. 019 – Registro as obras executadas pela AMG, capa e página referente às obras de Kreutzer onde lê-se que a obra solística executada por Heinrich Däniker foi o Concertante para Violino em Mi Maior. AMG Archiv III B4,4, fotos do autor.

Anexo n°. 020 – Diário de viagem de Heinrich Däniker, página referente à estadia em Viena, detalhe, FA HCR, foto do autor.

Anexo n°. 021 – Diário da viagem de Heinrich Däniker a Moscou. FA HCR.
021/01 *Scan* de duas páginas do diário de viagem a Moscou.

021/02 Transcirção e tradução do trecho referente ao teatro italiano de Moscou.

Anexo n°. 022 – Passaporte de Heinrich Däniker, 1828, FA HCR, foto do autor.

Anexo n°. 023 – Fotografia não datada (séc. XIX), mostrando o teatro de Salvador e Hotel Universo, autor desconhecido, public domain.

Anexo n°. 024 – Página do diário de Heinrich Däniker onde o teatro de Salvador vem descrito, com transcrição e tradução.

Anexo n°. 025 – Artigo do Jornal *Neue Züriche Zeitung* de 06.01.1830 contendo citações de cartas de Heinrich Däniker onde ele descreve sua estadia no Rio de Janeiro.

Anexo n°. 026 – Mapa onde Heinrich Däniker anotou em vermelho a rota feita durante sua viagem por Minas Gerais em 1830. FA HCR, foto do autor.

Anexo n°. 027 – Fotografia não datada da casa *Hallerhaus* onde nasceu Cécile Däniker, na cidade de Berna. FA HCR, *scan* do autor.

Anexo n°. 028 – Certidão de casamento de Heinrich e Cécile Däniker-Haller. FA HCR, foto do autor

Anexo n°. 029 – Diário de Cécile Däniker de 21.04.1836, onde vem descrito o seu encontro com Marie Malibran durante a travessia de barco da França para a Inglaterra. Transcrição e tradução.

Anexo n°. 030 – Retrato de autoria desconhecida de Jakob Laurenz Gsell, apud ZB ZH, Cartas de Jakob Laurenz Gsell, *Briefe aus Rio*, transcrição datilografada por Renate Altwegg-Im Hof, cota ZB 02 GP 1127, 1-5, foto do autor.

Anexo n°. 031 – A família Gsell em exercício de música doméstica, desenho de Jakob Laurenz Gsell (pai), apud ZB ZH, Cartas de Jakob Laurenz Gsell, *Briefe aus Rio*, transcrição datilografada por Renate Altwegg-Im Hof, cota ZB 02 GP 1127, 1-5, foto do autor.

Anexo n°. 032 – Diário de Cécile Däniker, Rio de Janeiro 02.12.1837, onde a celebração do 12°. Aniversário do imperador D. Pedro II vem descrita.

Anexo n°. 033 – Diário de Cécile Däniker, 02.11.1842, onde a celebração do dia de finados vem por ela comentada, assim como sua descrição de algumas igrejas do Rio de Janeiro.

Anexo n°. 034 – Desenho da autoria de Georg March representando sua propriedade "Constância", na atual cidade de Teresópolis, dado por ele como presente para Cécile Däniker. FA HCR, foto do autor.

Anexo n°. 035 – Convite para Heinrich e Cécile Däniker participarem de um baile na residência do cônsul da Inglaterra no Rio de Janeiro, Hamilton, Quarta-feira, 3 de agosto de [?]. FA HCR, foto do autor.

Anexo n°. 036 – Caderneta de dança utilizada por Cécile Däniker, s.d., FA HCR, fotos do autor.

Anexo n°. 037 – Johann Friedrich Dietler, "As irmãs Däniker", 1846, óleo sobre tela, FA HCR, foto do autor.

Anexo n°. 038 – Documentos de viagem.

038/01 Polícia cantonal de Zurique, registro de viajantes, abril de 1846.
038/02 Detalhe onde lê-se a rota planejada: *par la France, la Pruße, l'Allemagne, la Belgique, les Pays Bas et l'Angleterre à Rio de Janeiro*.
038/03 Detalhe onde lê-se *monsieur Henri Daeniker de Zurich, district de Zurich, Negoci. Avec son epouse, Madame Cecile née Haller, son Enfant de quatre ans, et sa belle soeur Henriette Haller Mademoiselle*, e onde a idade de Heinrich vêm erroneamente anotada como sendo de 46 anos (em 1846 ele tinha 51 anos), assim como sua altura de 5 pés e 6 polegadas e a cor marrom de seus cabelos e olhos.

Anexo n°. 039 – Diário de Cécile Däniker, 11 e 14 de junho de 1847 onde vem descrita a cerimônia fúnebre pela morte do príncipe D. Affonso. Transcrição e tradução.

Anexo n°. 040 – Duas primeiras páginas do relatório do comitê da sociedade Filantrópica Suíça do Rio de Janeiro, redigida por seu presidente Heinrich Däniker, 18.12.1848. FA HCR, foto do autor.

Anexo n°. 041 – Poema "Caetano", da autoria de Cécile Däniker, 28.07.1856. FA HCR, transcrição e tradução.

Anexo n°. 042 – Documentos referentes aos escravos, FA HCR, fotos do autor.

042/01 Carta de alforria da escrava Carolina.
042/02 Contrato de compra da escrava Joaquina.
042/03 Contrato de compra da escrava Juliana.
042/04 Recibo da compra da escrava Joaquina.
042/05 Recibo da compra da escrava Juliana.

Anexo n°. 043 – Recorte de jornal com imagem do incêndio do Teatro São Pedro de Alcântara, Rio de Janeiro, 1851. FA HCR, foto do autor.

Anexo n°. 044 – Listas de objetos a serem leiloados. FA HCR, fotos do autor.

044/01 Página onde são listados um "Fortepiano de 7 oitavas" e um "Porta música de mogno".
044/02 Página com a lista das despesas do leilão, incluindo o "Musico para tocar o Piano".
044/03 Página onde aparecem "1 Violão com caixa", e "2 Exemplares da obra de Humboldt e Doupland".

Anexo n°. 045 – Listas dos conteúdos das diferentes caixas levadas na viagem de 1852.

045/01 Caixas 3, 4 e 5.
045/02 Caixas 11 e 12.
045/03 Caixas 15, 16 e 17.

Anexo n°. 046 – Transcrição dos programas dos concertos dos dias 14.03.1815, 12.01.1839, 16.11.1852, 07.12.1852, 21.12.1852, 15.02.1853, 26.02.1853, 27.11.1856, 16.12.1856, 13.01.1857, 27.01.1857, 17.02.1857 e 03.03.1857.

Anexo n°. 047 – 49 fotos dos protocolos dos concertos nos quais o casal Däniker-Haller esteve presente entre os anos de 1852 e 1863. ZB AMG Archiv III B 4/3, fotos do autor.

Anexo n°. 048 – Carta de Richard Wagner datada de 07.03.1852, convidando Ernst Methfessel para participar de um concerto em Zurique como reforço na estante de violoncelo, na qual o compositor explica que a dificuldade técnica para a execução da abertura da ópera *Tannhäuser* se encontra nas passagens cromáticas irregulares. Winbib, foto do autor.

Anexo n°. 049 – *Jornal do Commercio*, 07.10.1854. Anúncio do "*Grande concerto classico vocal e instrumental em beneficio da sociedade Allemãa de Beneficencia*" a 7 de outubro de 1854.

Anexo n°. 050 – Duas páginas manuscritas com a lista dos participantes e as contas de um concerto beneficiente onde participaram as meninas Rosalie e Emma Däniker a 28 de janeiro de 1856, sob a direção da professora de música Louise Corrodi. FA HCR, fotos do autor.

Anexo n°. 051 – Capa e 34 páginas do protocolo da primeira reunião da Comissão de concertos a 29 de agosto de 1808. ZB AMG IV A 9, fotos do autor.

Anexo n°. 052 – 20 fotografias da edição de 11 canções sacras de Ernst Methfessel com tradução em inglês da autoria de Cécile Däniker "*Eleven Hymns and Spirituals Songs, from The Hours of Devotion of H. Zschokke, translated into English by Mrs. Cecilia Däniker. For one voice and choir, with accompaniment of harmonium, organ or pianoforte, composed by Ernst Methfessel, op. 18"*, *Brodtmann'sche Buchhandlung*, em Schaffhausen, 1864. FA HCR, fotos do autor.

Anexo n°. 053 – *Auf den Höhen*, canção de F. F. Huber com texto de Cécile Däniker.
053/01 Duas páginas manuscritas com a composição de F. F. Huber.
053/02 Página manuscrita com poema da autoria de Cécile Däniker.
053/03 Transcrição do poema *Auf den Höhen* (e de um segundo poema de CD onde o tema é a mesma montanha: *Rigi Rundgesang*). FA HCR, fotos do autor.

Anexo n°. 054 – Fotografia não datada de Gustav, Adolf e Fritz Methfessel (Gustav tocando cítara), FA HCR, *scan* do autor.

Anexo n°. 055 – Lista dos escritores citados pelo casal Däniker-Haller.

Anexo n°. 056 – Lista de 23 pianistas profissionais e professores de piano que atuavam no Rio de Janeiro na década de 1840.

Anexo n°. 057 – Página manuscrita contendo um poema intitulado *Ein Lied*, da autoria de H. von Sonnleithner, com dedicatória para Cécile Däniker datada de 6 de março de 1847. FA HCR, *scan* do autor.

Anexo n°. 058 – Listas de presentes de casamento para as filhas Emma e Cécile.

058/01 Lista de presentes de cansamento de Emma Däniker, contendo um piano no valor de 780 francos, datada de dezembro de 1859. FA HCR.
058/02 Lista de presentes de casamento de Cécile Däniker (1856), contendo dois volumes de sonatas para piano de Beethoven. FA HCR, *scan* do autor.

Anexo n°. 059 – Presentes do núncio G. Bedini para Cécile Däniker.
059/01 Retrato do Papa Pio IX.
059/02 Poema italiano *Anacreontica*, na caligrafia de G. Bedini. FA HCR, *scan* do autor.

Anexo n°. 060 – Transcrição integral em ortografia original de suplemento publicado no *Jornal do Commercio*, em janeiro de 1840, intitulado *A linguagem da música*.

Anexo n°. 061 – 81 páginas de música manuscrita copiada, na sua maior parte, pela mão de Cécile Däniker, FA HCR, fotos do autor.

Anexo n°. 062 – Composição de I. Heim, intitulada *Ein kleines Schweizerlied*, com dedicatória para Rosalie Rübel-Däniker, datada de 7 de novembro de 1865. FA HCR, *scans* do autor.

Anexo n°. 063 – Transcrição e tradução integral do excerto da oração fúnebre pelo falecimento de H. Bodmer-Stockar em 1875, onde o assunto é seu interesse e amor pela música. ZB ZH BRO 15177.

Anexo n°. 064 – Tabela com o nome de 443 compositores cujas obras destinadas ao uso doméstico eram oferecidas à venda no Rio de Janeiro e em Zurique.

Anexo n°. 065 – Transcrição e tradução de três páginas da obra *Johannes Kreislers, des Kappelmeisters musikalische Leiden*, de E. T. H. Hoffmann.

Anexo n°. 066 – Lista dos afinadores de piano que atuavam no Rio de Janeiro por volta dos anos de 1849-50, segundo o *Almanaque Laemmert* e o *Jornal do Commercio*.

Anexo n°. 067 – Descrição da compra de um piano Boisselot pela família Däniker em 1852.

Anexo n°. 068 – Lista da terminologia utilizada nas 231 vezes que o instrumento "piano" é citado nas cartas e diários do casal Däniker-Haller.

Anexo n°. 069 – Lista das lojas de instrumentos musicais no Rio de Janeiro nas décadas de 1840 e 1850, segundo o *Almanaque Laemmert* e o *Jornal do Commercio*.