UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ANA PAULA DOS ANJOS GABRIEL

A contribuição de Furio Franceschini e Martin
Braunwieser para o canto coral artístico em São
Paulo: práticas interpretativas de música europeia,
com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach

São Paulo
2016

ANA PAULA DOS ANJOS GABRIEL

A contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo: práticas interpretativas de música europeia, com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susana Cecília Almeida Igayara de Souza

São Paulo
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Gabriel, Ana Paula dos Anjos

A contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo: práticas interpretativas de música europeia, com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach / Ana Paula dos Anjos Gabriel. -- São Paulo: A. P. A. Gabriel, 2016.

260 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Susana Cecilia Almeida Igayara-Souza

Bibliografia

1. Furio Franceschini (1880-1976); 2. Martin Braunwieser (1901-1991); 3. Práticas interpretativas; 4. Canto coral; 5. São Paulo I. Igayara-Souza, Susana Cecilia Almeida II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: GABRIEL, Ana Paula dos Anjos

Título: A contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo: práticas interpretativas de música europeia, com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, a professora Susana Cecília Almeida Igayara-Souza, por sua atenção, dedicação e ensinamentos dados durante o período de orientação deste trabalho.

Ao professor Mário Videira, pelas contribuições à pesquisa na qualificação, e pela dedicação e imenso auxílio prestado como coordenador do PPGMUS.

Ao professor Paulo Castagna pelas contribuições ao trabalho feitas no Exame de Qualificação.

Aos professores de disciplinas da pós-graduação que cursei durante este mestrado, Eduardo Monteiro, Mônica Lucas, Susana Igayara-Souza e Marco Antonio da Silva Ramos, professores do CMU, e em especial à professora Dislaine Zerbini, da FEUSP.

A Caiti Hauck-Silva, pelos esclarecimentos em relação à língua alemã.

À família Chnee, e especialmente ao maestro Sérgio Chnee, por ter possibilitado o acesso da pesquisadora a seu valioso acervo pessoal, e ter me auxiliado em todas as visitas ao acervo que realizei.

Ao maestro Samuel Kerr, por ter gentilmente contribuído para a pesquisa com itens de seu acervo pessoal, com informações verbais para a pesquisa, com a identificação de fotografias e com conversas e conselhos inspiradores.

A Jean Goldenbaum, pelas orientações e por fornecer importantes informações para esta pesquisa.

A Maurício Orosco, Marisa Guimarães e Marcello Amalfi, que também permitiram que utilizasse itens de seus respectivos acervos pessoais na pesquisa.

Às sócias da Sociedade Filarmônica Lyra que receberam calorosamente minha visita à instituição e cederam fontes de seu acervo familiar à pesquisa, Monika Schmidt e Inge Schmidt (*in memoriam*), que infelizmente faleceu antes de ver esta pesquisa concluída.

Aos funcionários da Biblioteca da ECA-USP, da Biblioteca do IA-UNESP, do Centro Cultural São Paulo, do Arquivo Histórico do Theatro Municipal que me atenderam e me auxiliaram durante a visita aos acervos dessas instituições.

À minha família, que sempre me incentivou e participou ativamente de todos os meus projetos.

Em especial,

Aos pais Dalva e Fernando, a quem devo tudo que sou.

A Filipe Fonseca, pelo afeto, pela compreensão, pelo apoio e pela imensa ajuda durante a pesquisa.

RESUMO

GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. **A contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo:** práticas interpretativas de música europeia, com ênfase na *Paixão Segundo São João* de J. S. Bach. 2016. 261 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Estudo histórico de práticas interpretativas de Furio Franceschini (1880-1976) e de Martin Braunwieser (1901-1991) relacionadas a performances que ambos realizaram, como regentes corais, na cidade de São Paulo. Os dois maestros foram proeminentes regentes corais na cidade e regeram uma quantidade significativa de performances musicais com coros. Restringimos nossa pesquisa a performances artísticas de obras musicais de origem europeia na cidade de São Paulo. As informações a respeito das práticas foram obtidas através de um conjunto de fontes documentais estabelecido especialmente para a pesquisa, através da consulta e visita a acervos físicos de São Paulo, bem como acervos digitais. A partir das informações obtidas das fontes, realizamos um levantamento de performances musicais de obras do repertório europeu que permitiu a identificação de um panorama geral de práticas empregadas pelos maestros em suas performances. Também realizamos, nesta pesquisa, um estudo de caso com as performances de Franceschini e Braunwieser da *Paixão segundo São João BWV 245* de Johann Sebastian Bach (1685-1750). A pesquisa adotou um referencial teórico multidisciplinar que abrange autores da Nova História Cultural, da História da Música, da História da Performance e de Estudos em Performance e Práticas Interpretativas. O referencial teórico e os procedimentos de pesquisa que adotamos proporcionaram a identificação, contextualização e discussão das práticas interpretativas mais presentes na atividade de ambos como regentes corais, associadas ao repertório europeu e à atividade coral artística dos dois maestros. Avaliamos que essas práticas interpretativas foram uma contribuição valiosa desses maestros para o canto coral artístico em São Paulo. Com a presente dissertação pretendemos, portanto, contribuir com os estudos acadêmicos e a discussão de parte desse importante legado artístico de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral em São Paulo.

Palavras-chave: Furio Franceschini (1880-1976); Martin Braunwieser (1901-1991); Práticas Interpretativas; Canto Coral; São Paulo.

ABSTRACT

GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. **Furio Franceschini and Martin Braunwieser's contribution to artistic choral singing in São Paulo:** interpretative practices of European music, with emphasis on J. S. Bach's *St. John's Passion*. 2016. 261 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Historical study of interpretative practices of Furio Franceschini (1880-1976) and Martin Braunwieser (1901-1991) related to performances that both did, as choral conductors, in the city of São Paulo. The two maestros were prominent choral conductors in the city, where both conducted a significant amount of musical performances with choirs. We restricted our research to artistic performances of musical works of European origin that occurred in São Paulo. Information regarding practices were obtained through a group of documental sources established especially for this research, through consultation of physical collections from São Paulo, as well as digital collections. Starting from information obtained from the sources, we conducted a survey of musical performances with musical works from the European repertoire that allowed to identify an overview of practices used by the two maestros in their performances. We also conducted, on this research, a case study with Franceschini and Braunwieser's performances of Johann Sebastian Bach's *St. John's Passion BWV 245*. The research adopted a multidisciplinary theoretical reference that includes authors from New Cultural History, Music History, Performance History, Performative Practices and Performance Studies. The theoretical references and research procedures that we adopted provided identification, contextualization and discussion of the most present interpretative practices on the activity of both as choral conductors, associated to European repertoire and to the artistic choral activity of the two maestros. We evaluated that these interpretative practices were a valuable contribution of those maestros to artistic choral singing in São Paulo. With the present dissertation, we intended, therefore, to contribute with academic studies and to the discussion of part of this important artistic legacy of Furio Franceschini and Martin Braunwieser for choral singing in São Paulo.

Keywords: Furio Franceschini (1880-1976); Martin Braunwieser (1901-1991); Interpretative practices; Choral singing; São Paulo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Citação 174, diário nº 1. Acervo Furio Franceschini da Biblioteca da ECA USP, sem data.....	47
Figura 2 –	Periódico Der Bund, da Deutsche Sängerbund aus Brasilien (DSBB). Acervo da Sociedade Filarmônica Lyra, 1936.	53
Figura 3 –	Suplemento Cultural “Furio Franceschini 1880-1976: A evolução da música erudita em São Paulo”. Acervo do jornal O Estado de São Paulo, 6 de abril de 1980.....	54
Figura 4 –	Programa de concerto de Martin Braunwieser com o Coral Popular. Arquivo Histórico do Theatro Municipal, abril de 1937.....	56
Figura 5 –	Foto de performance do Schubertchor de As Estações de J. Haydn, feita no Theatro Municipal em 1935. Der Bund, 1936, p. 40. Acervo da Sociedade Filarmônica Lyra.	120
Figura 6 –	Schubertchor em frente ao Theatro Municipal de São Paulo na ocasião da performance do coro de As Estações de J. Haydn, ocorrida no local em 1935. Der Bund, 1936, p. 41. Acervo da Sociedade Filarmônica Lyra.....	121
Figura 7 –	Foto do maestro Martin Braunwieser com o coro feminino da Sociedade Filarmônica Lyra, datada de 1939. Acervo pessoal de Monika Schmidt.....	126
Figura 8 –	Folha de rosto de Nova coleção de cânticos sacros (1952), coletânea de Furio Franceschini. Acervo Furio Franceschini da Biblioteca Digital da UNESP	127
Figura 9 –	Capa do exemplar de Franceschini de 40 Cânones para duas a oito vozes (1955), coletânea feita por Braunwieser e publicada pela editora Irmãos Vitale. Acervo pessoal de Marcelo Amalfi.	128
Figura 10 –	Foto de parte do conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo, que participou das performances de Braunwieser da Paixão segundo São João. Coleção Martin Braunwieser, acervo histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, sem data.	171
Figura 11 –	Foto de apresentação da Sociedade Bach de São Paulo sob a regência de Braunwieser, identificada como possível registro fotográfico da performance de 1950. Sem data. Coleção Martin Braunwieser, acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, sem catalogação.	190
Figura 12 –	Fotografia do interior da Capela das Cônegas de Santo Agostinho, local da performance de 1963, regida por Braunwieser. Acervo pessoal de Marisa Mattos P. Guimarães, sem data.	192
Figura 13 –	Trecho com os 10 primeiros compassos da parte para violoncelo (originalmente escrita para viola da gamba) da ária Es ist Vollbracht, no qual é possível visualizar o emprego de vários sinais de dinâmica. Partitura manuscrita por Martin Braunwieser. Acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee.	218

- Figura 14 – Compassos 9 ao 12 de Como é humilde o Salvador (Christus der uns selig macht), da edição para soprano e contralto feita por Franceschini, em que o maestro acrescentou sinais de crescendo e decrescendo com a finalidade de moldar o fraseado do trecho. Acervo pessoal do maestro Samuel Kerr..... 221
- Figura 15 – Os seis compassos iniciais de Pedro nega estremunhado (Petrus, der nicht denkt zurück) da edição de Franceschini para soprano e contralto, com sinais de decrescendo acrescentados pelo maestro nas finalizações de frase. Acervo pessoal do maestro Samuel Kerr..... 222
- Figura 16 – Trecho de Como é humilde o Salvador (Christus, der uns seligt macht) com alterações manuscritas em vermelho relacionadas a dinâmica, ritmo e acentuação de notas. É extraído de uma edição para tenor e baixo de Franceschini utilizada pela Sociedade Bach. Acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee..... 222
- Figura 17 – Trecho da parte de Flauta I de Herr unser Herrscher, no qual é possível visualizar um emprego mais esparsos de sinais de dinâmica em relação às partes vocais. Partitura manuscrita por Martin Braunwieser, Acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee..... 224
- Figura 18 – Alteração manuscrita que inclui na edição de Franceschini os compassos 14 ao 21 do coro Wäre dieser nicht ein Übertäter (Se não fosse um malfeitor, na tradução da edição), trecho que foi originalmente eliminado da edição. Acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee..... 230
- Figura 19 – Inscrição “só coro” em vermelho no coral O große Lieb. Partitura de Flauta I manuscrita por Martin Braunwieser, pág.2. Acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee..... 242

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –	Informações gerais sobre as performances da Paixão de Furio Franceschini, com a documentação encontrada em acervos sobre os concertos	35
Tabela 2 –	Informações gerais sobre as performances da Paixão de Martin Braunwieser, com a documentação encontrada em acervos sobre os concertos	36
Tabela 3 –	Performances musicais de Franceschini dispostas em ordem cronológica, com informações sobre repertório, autor, data, local, ocasião, formação, músicos envolvidos e fontes em que aparecem	137
Tabela 4 –	Performances musicais de Braunwieser dispostas em ordem cronológica, com informações sobre repertório, autor, data, local, ocasião, formação, músicos envolvidos e fontes em que aparecem	147
Tabela 5 –	Número de músicos em coros e orquestras - Performances de Martin Braunwieser	187
Tabela 6 –	Andamentos localizados nas partituras corais de Franceschini e modificações de andamentos feitas por Braunwieser.....	216
Tabela 7 –	Correspondência entre títulos dos movimentos da Paixão segundo São João entre a edição Wiener Philharmonischer (1910) e a edição em português de Franceschini (1943)	233
Tabela 8 –	Movimentos utilizados na edição de Franceschini (F.F.) em comparação com os movimentos utilizados nas performances de Martin Braunwieser (M.B.) da década de 1960, que realizaram cortes diferentes.	236

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 Estruturação do trabalho.....	18
2 CAPÍTULO I: Procedimentos metodológicos e a consulta a acervos.....	20
2.1 Procedimentos metodológicos	20
2.1.1 A pesquisa documental e a consulta a acervos	21
2.1.2 O estabelecimento de um conjunto de fontes.....	28
2.1.3 A elaboração do levantamento de performances e do estudo de caso.....	33
2.2 Os acervos de Furio Franceschini e Martin Braunwieser	37
2.2.1 A pesquisa em acervos: uma variedade de cenários.....	38
2.3 Tipos de fontes selecionados para a pesquisa.....	46
2.3.1 Diários e anotações pessoais	46
2.3.2 Fotografias.....	51
2.3.3 Jornais e imprensa periódica em geral.....	52
2.3.4 Programas de Concerto	55
2.3.5 Cartas	61
2.3.6 Pareceres e memoriais	62
2.3.7 Partituras	64
2.3.7.1 <i>As partituras para o estudo de caso</i>	69
2.3.8 Documentos administrativos e documentos diversos.....	75
3 CAPÍTULO II: PRÁTICAS INTERPRETATIVAS EM CONTEXTO: SÃO PAULO, EUROPA E A ATUAÇÃO DE DOIS MAESTROS IMIGRANTES	76
3.1 Franceschini e Braunwieser: formação musical e atuação artística e pedagógica.....	76
3.1.1 Furio Franceschini	77
3.1.2 Martin Braunwieser	81
3.2 São Paulo em processo de expansão artística: a contribuição de dois regentes estrangeiros na área coral	85
3.2.1 As práticas corais em São Paulo na primeira metade do século XX.....	86
3.3 Um panorama geral de práticas: resultados de um levantamento de performances .	95
3.3.1 O formato da programação de concertos, práticas de acompanhamento e formações vocais mais recorrentes.....	98
3.3.2 Obras-primas do passado e <i>Werktreue</i>	105
3.3.3 O repertório de música coral sacra.	111

3.3.4	<i>Schubertchor, Frohsinn e Lyra: Martin Braunwieser e os coros da comunidade germânica de São Paulo</i>	118
3.3.5	As coletâneas de música coral como fonte de repertório	127
3.3.6	Obras traduzidas para a língua portuguesa.....	130
3.3.7	Levantamento de performances corais com repertório europeu de Furio Franceschini	137
3.3.8	Levantamento de performances corais com repertório europeu de Martin Braunwieser	147
4	CAPÍTULO III: Performances de Franceschini e Braunwieser da <i>Paixão segundo São João</i> BWV 245 de Bach: um estudo de caso.....	162
4.1	Considerações iniciais.....	162
4.2	A <i>Paixão segundo São João</i> de Bach por Furio Franceschini: um projeto artístico de longo prazo.....	165
4.3	Martin Braunwieser e suas múltiplas interpretações musicais da <i>Paixão</i>	169
4.4	Práticas relacionadas a uma busca por autenticidade e fidelidade histórica.....	172
4.4.1	Uso de instrumentos de época e escolhas instrumentais	175
4.4.2	A quantidade de músicos	184
4.4.3	A quantidade de solistas e distribuição de solos ou personagens	194
4.5	O uso de versões em português da <i>Paixão Segundo São João</i>	199
4.6	Expressividade musical.....	209
4.7	Andamento.....	212
4.8	Dinâmica	217
4.9	Agógica	225
4.10	Cortes.....	228
4.11	Acompanhamento.....	238
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	246
	REFERÊNCIAS.....	252
	Referências Documentais.....	252
	Acervos utilizados nesta pesquisa.....	252
	Fontes Documentais.....	253
	Referências Bibliográficas.....	255

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa nasceu de um desejo de estudar o legado artístico de dois regentes corais estrangeiros que foram importantes para a história do canto coral no Brasil, e especialmente do canto coral em São Paulo, que são os maestros Furio Franceschini e Martin Braunwieser.

Ambos foram regentes corais proeminentes em São Paulo, onde realizaram, com instituições artísticas como a Sociedade de Cultura Artística e a Sociedade Bach de São Paulo, seus concertos corais de maior repercussão nas principais salas de concerto da cidade. Foram responsáveis pela publicação de obras que editaram ou revisaram, arranjos, coletâneas e composições próprias de música coral brasileira e estrangeira. Diversas catedrais da cidade em que Furio Franceschini deu concertos de órgão e coro, algumas centenárias, ainda permanecem em atividade. Escolas de ensino profissionalizante de música, como o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, o Instituto Musical de São Paulo, e o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico são algumas das instituições nas quais Franceschini e Braunwieser desenvolveram atividade docente. A Orquestra Sinfônica Municipal, o Coral Paulistano Mário de Andrade, o extinto Coral Popular, o orfeão artístico do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e o Coro polifônico da Catedral Metropolitana de São Paulo são alguns dos conjuntos corais que se encontram no currículo artístico de concertos regidos por esses maestros. O Coral Paulistano Mário de Andrade não apenas de fato foi regido por ambos, como também Mário de Andrade, idealizador do coro criado em 1935 sob sua gestão do então Departamento de Cultura, consultou-se previamente com Franceschini para saber como o grupo deveria ser estruturado, como comprova a documentação que utilizamos em nossa pesquisa.

Essas são apenas algumas das atividades de Franceschini e Braunwieser como regentes e professores em instituições artísticas e educativas da cidade. De fato, a maior parte da atuação profissional desses regentes em São Paulo ocorreu na primeira metade do século XX, época em que uma série de renovações e expansões do campo artístico como um todo ocorreram na cidade de São Paulo, com a criação de orquestras, coros desvinculados de instituições religiosas ou educativas, espaços para espetáculos e conservatórios. Ambos participaram ativamente desse processo de expansão e renovação, atuando nas mais importantes instituições artísticas e de ensino de música da cidade, e especialmente instituições que desenvolviam uma prática coral artística.

Paradoxalmente, tanto Franceschini quanto Braunwieser têm sua atuação como regentes corais muito pouco explorada pela bibliografia especializada e por trabalhos acadêmicos. O levantamento bibliográfico inicial que realizamos para estruturação do projeto de pesquisa evidenciou que, da pouca bibliografia existente sobre Franceschini e Braunwieser, nenhuma centraliza-se em suas respectivas carreiras de regentes corais. As realizações artísticas dos maestros na área da regência coral frequentemente têm menção breve em trabalhos, que em geral enfocam outras atividades que ambos desenvolveram profissionalmente em São Paulo, em outras cidades brasileiras, ou na Europa, como por exemplo a carreira de organista e mestre de capela, no caso de Furio Franceschini, e a atividade de composição e o projeto das Missões de Pesquisas Folclóricas (1938), no caso de Martin Braunwieser.

Com a decisão de realizar um trabalho acadêmico a respeito dessa parte importante da atuação artística de ambos os maestros, e ao mesmo tempo uma parte importante da vida cultural da cidade de São Paulo que frequentemente ainda é negligenciada pela produção acadêmica, surgiu inevitavelmente a necessidade de delimitar mais o objeto de estudo da pesquisa. A prática coral de ambos os maestros foi extremamente prolífica e abrangente, e o escopo de uma pesquisa de mestrado seria insuficiente para investigar a totalidade de um legado artístico tão amplo e tão peculiar.

Evidentemente, como uma pesquisa na área de questões interpretativas, o foco do trabalho seria necessariamente investigar as práticas interpretativas dos maestros relativas a um repertório específico no âmbito da música coral. Procuramos, no decorrer do trabalho, respostas para as seguintes questões de pesquisa: como eram feitas essas performances musicais, regidas por dois maestros relativamente contemporâneos que atuaram em grande parte na primeira metade do século XX? Quais questões interpretativas eram mais importantes para Furio Franceschini e Martin Braunwieser, dentro das delimitações de repertório estabelecidas para a presente pesquisa? Quais práticas interpretativas eram características dessas interpretações musicais dos maestros? Quais as possíveis contribuições dos maestros para a prática coral atual em São Paulo, no âmbito do repertório escolhido?

Optamos por restringir nosso objeto de estudo a performances com repertório coral de origem europeia. A principal motivação para essa escolha foi o intercâmbio cultural que esse repertório inevitavelmente deve ter proporcionado, tanto para os regentes, quanto para os músicos que estavam sob o comando desses maestros. Franceschini e Braunwieser foram imigrantes provenientes de dois países europeus de tradições corais sólidas e longevas. De fato, não apenas a Itália, país natal de Franceschini, como a Áustria, onde nasceu Braunwieser,

constituem nações europeias que possuíam fortes tradições corais, como também tradições distintas. Ambos vieram adultos para o Brasil, formados em prestigiadas instituições de ensino musical de seus respectivos países de origem, e já haviam iniciado sua carreira musical ainda na Europa. Portanto, quando fixaram residência no Brasil, possuíam uma vivência musical profissional significativa no continente.

A perspectiva de estudar práticas interpretativas relacionadas a um repertório diretamente ligado à vivência musical que esses regentes obtiveram na Europa, e muitas vezes um repertório de obras diretamente relacionado à cultura musical de seus respectivos países de origem foi, portanto, extremamente instigante e motivadora para nossa pesquisa. Entretanto, mais estimulante ainda foi a perspectiva de lidar com a recepção dessas práticas europeias no ambiente coral brasileiro. As práticas dos maestros não foram meramente assimiladas, como também adaptadas ao contexto local brasileiro e aos recursos de que ambos dispunham para a realização de performances em São Paulo.

Ainda em relação ao repertório, também nos restringimos ao repertório escrito por compositores europeus que não migraram do continente para o Brasil, e à música folclórica europeia arranjada para coro. Essa escolha proporcionou nos concentrarmos apenas nas questões de performance e recepção de um repertório predeterminado. Com isso, excluímos intencionalmente da pesquisa a música de compositores imigrantes, um repertório valioso, mas que constitui outros tipos de produção e recepção. A interpretação de músicas de autoria dos próprios maestros, que também eram compositores e realizaram performances de suas próprias composições como regentes, consequentemente não foram incluídas na pesquisa.

A presente dissertação, portanto, não é apenas uma contribuição para a História do Canto Coral no Brasil, como também uma contribuição para a pesquisa sobre relações entre a música na Europa e a música no Brasil. Autores como Castagna (2008) e Bispo (1992a), dentro das especificidades de seus respectivos temas, relatam uma escassez de trabalhos acadêmicos que explorem esses elos culturais com a Europa, que no caso do Brasil, foram tão influentes e presentes quanto as culturas africana e indígena.

Bispo afirma que as contribuições de imigrantes europeus, expressas inclusive pela atuação de intérpretes que migraram para o Brasil, ainda é pouco incorporada à História da Música no Brasil (1992a). Essa é uma questão especialmente pertinente, se considerarmos não apenas o número significativo de imigrantes europeus que foram influentes músicos e professores em território brasileiro, como Franceschini, Braunwieser, Fabiano Lozano (1886-1965), Frei Pedro Sinzig (1876-1952), Hans Joaquim Koellreuter (1915-2005), entre muitos

outros. Há também os músicos brasileiros que foram influenciados, tanto como intérpretes como compositores, por imigrantes e pela música europeia, ou que tiveram contato direto com a cultura europeia por meio de estudos e viagens à Europa, como Henrique Oswald (1852-1931), Francisco Mignone (1897 -1986) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Escolher esse repertório significou lidar, necessariamente, com performances pouco estudadas pela bibliografia sobre Franceschini e Braunwieser, e que não possuíam qualquer tipo de registro fonográfico, devido ao acesso escasso a tecnologias de gravação que os regentes possuíam. Sem a presença de gravações ou bibliografia a respeito, nossas principais fontes de pesquisa foram documentos escritos diversos de acervos relacionados à atividade artística de ambos os maestros, como partituras de performances, documentos institucionais, programas de concerto, diários, anotações pessoais de estudo, imprensa periódica, entre outros.

Como metodologia para essa pesquisa documental, optamos por utilizar como principal referencial teórico Certeau (1982), autor da *Nova História Cultural*, ramo disciplinar que reúne propostas metodológicas que abrangem uma gama ampla de documentos de uso pessoal, ou proveniente de instituições culturais. Complementamos com Samson (2001) e Weber (2001), que versam sobre historiografia da música e estudos de repertório, além de bibliografia a respeito de *História da Performance e Estudos de Performance*, como Lawson & Stowell (1999) e Stauffer (1997).

Além do repertório, limitamos a pesquisa exclusivamente à atuação artística de ambos os maestros, com a exclusão de atividades em coros com fins estritamente pedagógicos como orfeões escolares, das atividades de mestre de capela de Franceschini nos ofícios litúrgicos católicos, e as atividades de Braunwieser na Igreja Presbiteriana Unida. Entretanto, no decorrer da pesquisa reparamos que, muitas vezes, especialmente no caso de Furio Franceschini, o limite entre o que é música litúrgica religiosa e música sacra para concerto não é claramente definido. Franceschini executou missas de compositores europeus consagrados em comemorações católicas e em cerimônias em homenagem a personalidades famosas do Brasil ou do exterior, em que não é possível determinar pelas informações fornecidas pelas fontes se constituíram necessariamente eventos litúrgicos. Há, portanto, a possibilidade de que algumas das performances de obras sacras que tenham sido incluídas em nossa pesquisa tenham sido eventualmente parte de ofícios litúrgicos, mas que pela escassez de informações disponíveis não houve a possibilidade de classificá-las como tais.

Estabelecemos também que somente seria investigada a atuação artística de ambos os maestros ocorrida em São Paulo, e que, portanto, seriam pesquisados, no caso de acervos físicos,

apenas acervos com fontes ligadas aos regentes que fossem localizados nessa cidade. Essa ação possibilitou não apenas delimitar ainda mais nosso objeto de estudo, direcionar nossa atuação em acervos e investigar uma importante parte da história do canto coral na cidade em que se encontram a Universidade em que se realizou essa pesquisa, e local em que reside a pesquisadora. Como local em que residiram e trabalharam durante grande parte de suas vidas no Brasil, foi na cidade de São Paulo em que se concentraram as contribuições mais significativas de Furio Franceschini e Braunwieser para o Canto Coral no país.

A princípio, não estabelecemos um limite temporal para a pesquisa. Observamos apenas, no decorrer da pesquisa em fontes, que a atuação coral de Franceschini e Braunwieser ocorreram em períodos específicos de suas respectivas carreiras profissionais. Em nossa pesquisa, verificamos que Franceschini teve a maior parte das suas performances corais entre as décadas de 1910 e 1950, enquanto Braunwieser atuou predominantemente entre as décadas de 1930 e 1960. As performances estudadas no presente trabalho, naturalmente, abrangem somente esses períodos.

Mesmo com um objeto de estudo delimitado por especificações de repertório, finalidade e limites geográficos, e mesmo com lacunas na documentação conseguida através da pesquisa em acervos, encontramos uma quantidade muito ampla de fontes e de informações a respeito de interpretações musicais de Furio Franceschini e Martin Braunwieser. A documentação que integrou nosso conjunto de fontes para pesquisa é extremamente variada e rica, e abrange vários tipos de documentos escritos, partituras e, em pequena quantidade, fotografias. Para análise e apresentação dessa quantidade significativa de informações acessadas, realizamos um levantamento de performances musicais de repertório coral europeu feitas por Franceschini e Braunwieser na cidade que se encaixaram nessa série de delimitações que estabelecemos para a pesquisa, bem como um estudo de caso com performances de ambos os maestros da *Paixão segundo São João BWV 245*, composta por Johann Sebastian Bach (1685-1750).

A *Paixão* é um dos raros casos de obras musicais que estiveram presentes no currículo artístico de ambos, com múltiplas apresentações musicais ocorridas na cidade de São Paulo. Hipoteticamente, é possível que Franceschini e Braunwieser, que eram não apenas contemporâneos e colegas de profissão, como também amigos, tenham realizado contribuições mútuas pontuais para as performances que ambos realizaram da *Paixão*. No diário nº 20¹ de

---

¹ Franceschini manteve durante sua vida 21 cadernos catalogados como diários pela Biblioteca da ECA-USP, local onde se encontram essas fontes. O Capítulo I tem um subcapítulo dedicado a uma descrição detalhada do conteúdo desses diários.

Franceschini, consta fotos da capa de uma edição da *Wiener Philharmonischer Verlag* com dedicatória de Braunwieser, como regente do extinto coro alemão *Schubertchor*. Essa edição austríaca foi provavelmente a partitura que embasou as partes de coro e orquestra que confeccionou para suas performances da *Paixão*, ocorridas em 1944. Braunwieser, em contrapartida, utilizou a partitura para coro usada por Furio Franceschini em 1944 em suas apresentações, ocorridas na década de 1950 e 1960.

Coincidentemente, no caso de ambos os maestros essas performances da *Paixão* foram projetos artísticos marcantes na carreira dos maestros. Tiveram ampla repercussão na imprensa e demandaram meses de ensaios, além de uma ampla infraestrutura de salas de concerto importantes da cidade de São Paulo para que ocorressem.

A música de J. S. Bach em geral foi recorrente na atuação artística de ambos os maestros no Brasil. Franceschini possuía partituras de diversas obras para órgão e de obras corais do compositor alemão, que foram encontradas no Acervo Furio Franceschini da Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP. Reservou também o diário nº 20 exclusivamente para anotações e leituras sobre Bach e sua produção musical, além de espalhar pelos demais 19 diários diversas anotações e leituras sobre o compositor.

Martin Braunwieser foi idealizador, fundador, regente e diretor artístico por um período de quase trinta anos (1935-1964) da Sociedade Bach de São Paulo. Por meio da Sociedade, promoveu inúmeros concertos com a obra coral sacra do compositor, como corais, cantatas, o *Magnificat em Ré maior BWV243*, partes da *Missa em si menor BWV232*, a própria *Paixão segundo São João* e o *Oratório de Natal BWV 248*. As partituras de performance de todas essas obras de Bach encontram-se no acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee, sobrinho-neto de Braunwieser².

A quantidade de documentação produzida sobre as interpretações da *Paixão* é excepcional em relação à documentação de outras performances artísticas dos regentes a que tivemos acesso durante nossa pesquisa em acervos. Há partituras para performance confeccionadas pelos próprios maestros, anotações de estudo e anotações em diários, programas de concerto, anúncios, críticas de jornal, artigos, documentos institucionais, entre outros. Com essa documentação, foi possível realizar uma abordagem mais aprofundada das

---

² A pesquisadora teve contato direto com Sérgio Chnee durante a visita ao acervo pessoal do maestro. Conforme será exposto no Capítulo I, esse acervo foi fundamental para a pesquisa, ao providenciar documentação sobretudo para o estudo de caso.

práticas que identificamos em outras performances, através do levantamento de performances que realizamos para a pesquisa.

Como resultado, identificamos práticas e concepções relacionadas à constituição de grupos corais e instrumentais das performances de Braunwieser, e relações dessas práticas com a infraestrutura de que dispunham para realização das apresentações e o repertório praticado. Identificamos concepções dos maestros em relação a aspectos interpretativos específicos, como andamento, dinâmica, agógica, expressividade musical, práticas relacionadas a ideais de autenticidade e fidelidade histórica, que provavelmente foram presentes em suas performances de música coral. Também identificamos escolhas de acompanhamento, escolhas textuais, bem como um conjunto de práticas relacionadas a diversos cânones de obras musicais de origem europeia. Utilizamos Weber (2001) para identificar e estudar esses cânones.

O estudo de caso da *Paixão segundo São João* possibilitou estudar de modo aprofundado a maior parte dessas práticas identificadas, dentro dos contextos específicos da *Paixão* e da música coral sacra de Bach como um todo.

1.1 Estruturação do trabalho

A presente dissertação de mestrado está estruturada em três capítulos, e é finalizada por um texto intitulado *Considerações finais*. O primeiro capítulo tem como nome *Procedimentos metodológicos e a consulta a acervos*, e se inicia com o texto *Procedimentos metodológicos*. Nesse subcapítulo, são expostos em maior detalhe os procedimentos metodológicos adotados para a pesquisa, principalmente a pesquisa documental em acervos, o estabelecimento de fontes, o levantamento, e o estudo de caso. Incluímos também o relato de nossa experiência de pesquisa na visita a acervos e em quais referenciais teóricos embasaram nossa abordagem metodológica. Em *Tipos de fontes selecionados para a pesquisa*, é feita uma descrição de cada um dos tipos de fontes que utilizamos, dentro do conjunto de fontes estabelecido, para a presente pesquisa.

No segundo capítulo, intitulado *Práticas interpretativas em contexto: São Paulo, Europa e a atuação de dois maestros imigrantes*, iniciamos com textos que contextualizam as práticas de ambos os maestros. Primeiramente, incluímos breves perfis biográficos de Furio Franceschini e Braunwieser focados na atuação artística de ambos, em que é possível identificar algumas relações institucionais que mantiveram na Europa e no Brasil e os principais coros com os quais

tiveram contato em território brasileiro. Em seguida, no subcapítulo *São Paulo em processo de expansão artística: a contribuição de dois regentes estrangeiros na área coral*, tratamos do ambiente artístico em São Paulo na primeira metade do século XX, período no qual Franceschini e Braunwieser fizeram a maior parte de suas performances corais na cidade. No subcapítulo *Um panorama geral de práticas: resultados de um levantamento de performances*, são expressos os resultados do levantamento de performances musicais, bem como as práticas interpretativas identificadas. Em seguida, são expostas em tabelas as informações obtidas por meio do levantamento.

Em *Performances de Franceschini e Braunwieser da Paixão segundo João BWV 245 de Bach: um estudo de caso*, há a exposição dos resultados do estudo de caso previsto entre os procedimentos de pesquisa. As *Considerações iniciais* realizam uma introdução ao assunto do estudo de caso. Em *A Paixão segundo São João de Bach por Furio Franceschini: um projeto artístico de longo prazo*, e em *Martin Braunwieser e suas múltiplas interpretações musicais da Paixão*, há textos dedicados a realizar um breve histórico das performances de ambos os maestros da *Paixão*, com informações básicas provenientes de fontes estudadas, como data, locais de concertos, tempo de ensaio, preparação de partituras, a preparação e elaboração das performances como projetos artísticos dos maestros, entre outros.

Depois desses subcapítulos introdutórios, passamos à exposição de textos específicos para cada uma das questões interpretativas que avaliamos como mais predominantes nas fontes, e que se fizeram mais presentes nas anotações de interpretação nas partituras. Cada uma das questões é problematizada e abordada em conjunto com a bibliografia a respeito de história da performance, história do canto coral e performance da música de Bach (Samson, 2001; Butt, 2001; Lawson & Stowell, 1999; Stauffer, 1997; Leaver 1989).

O trabalho é concluído pelas *Considerações finais*, em que retomamos as discussões a respeito de práticas interpretativas abordadas no decorrer da dissertação e escrevemos nossas principais conclusões e últimas considerações a respeito da pesquisa.

2 CAPÍTULO I: PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E A CONSULTA A ACERVOS

2.1 Procedimentos metodológicos

Este capítulo se inicia com um detalhamento dos procedimentos metodológicos adotados para a presente pesquisa. Utilizamos metodologia de pesquisa histórica, utilizando referenciais não apenas da Nova História Cultural, como também da História da Performance musical, de estudos de performance e estudos de repertório. Utilizamos um conjunto de fontes documentais provenientes de múltiplos acervos de São Paulo como principais fontes de informações para a presente pesquisa, além da bibliografia selecionada.

Realizamos os seguintes procedimentos:

- Pesquisa documental, a partir da consulta a acervos;
- Estabelecimento de um conjunto de fontes;
- Estudo das fontes, em conjunto com a bibliografia selecionada;
- Realização de um levantamento de performances dos maestros a partir das informações encontradas em fontes;
- Realização de um estudo de caso com performances dos maestros da *Paixão segundo São João BWV 245* de Johann Sebastian Bach (1685-1750)
- Identificação e reflexão a respeito de práticas interpretativas que se fizeram presentes tanto nas performances do levantamento quanto do estudo de caso, a partir de um conjunto preestabelecido de aspectos interpretativos a serem pesquisados nas fontes.

Detalhamos, nos textos a seguir, os procedimentos metodológicos de pesquisa documental, juntamente com um relato de nossa experiência na pesquisa em acervos, o processo do estabelecimento do conjunto de fontes, com uma exposição dos critérios utilizados para seleção dessa documentação, e a elaboração do levantamento de performances e do estudo de caso.

2.1.1 A pesquisa documental e a consulta a acervos

A pesquisa documental em acervos constituiu um procedimento essencial aos propósitos da pesquisa. Isso se deve principalmente ao fato de que a bibliografia a respeito da atividade de regentes corais de Furio Franceschini e Martin Braunwieser é relativamente escassa. Apesar de Furio Franceschini e Martin Braunwieser terem sido importantes regentes corais atuantes na cidade de São Paulo, principalmente durante a primeira metade do século XX, este aspecto da atuação profissional de ambos no Brasil é relativamente pouco exposto e explorado em trabalhos acadêmicos, assim como suas práticas interpretativas.

De fato, a revisão bibliográfica que realizamos para a presente pesquisa mostrou que não há trabalhos acadêmicos preexistentes que realizem uma pesquisa histórica consistente das fontes a respeito de performances de música coral desses regentes, referente a qualquer repertório que tenham interpretado no Brasil.

Como um trabalho acadêmico que se propõe investigar as práticas interpretativas de Franceschini e Braunwieser relacionadas a um repertório coral específico que executaram em São Paulo, não poderíamos proceder com a presente pesquisa sem realizar uma etapa inicial de pesquisa documental e um estudo de fontes relacionadas a essas práticas. Portanto, a localização e o estudo de fontes históricas em acervos foram procedimentos de pesquisa imprescindíveis para elaboração da presente dissertação de mestrado.

Em nossa pesquisa documental, buscamos localizar diversos tipos de fontes relacionadas às performances artísticas de Furio Franceschini e Martin Braunwieser, como partituras utilizadas em performances, programas de concerto, diários de leituras e de estudo, anotações pessoais, fotografias de performances, documentos administrativos, cartas, imprensa periódica, pareceres e memoriais.

Nossa atuação restringiu-se a acervos físicos localizados na cidade de São Paulo, tanto institucionais quanto pessoais, e a acervos digitais que apresentassem fontes referentes a performances de ambos os regentes na cidade, provenientes tanto do Estado de São Paulo, como também de outros estados brasileiros. Esse limite geográfico foi estabelecido para visitas a acervos físicos não apenas porque nossa pesquisa tem como enfoque as performances corais que Franceschini e Braunwieser realizaram em São Paulo, como também para viabilizar a realização da própria pesquisa, com o período de tempo e recursos de deslocamento de que dispomos.

Durante a realização da pesquisa documental, o estado particular em que encontramos a documentação referente às práticas artísticas de ambos os maestros nos acervos, bem como a constituição desses acervos, foi algo que prontamente chamou nossa atenção. Prosseguimos com uma exposição, nos próximos parágrafos, do estado e a constituição desses acervos com os quais nos deparamos em nossas visitas. Consideramos que incluir esse relato neste capítulo é relevante porque foram esses elementos circunstanciais que orientaram grande parte de nossa atuação em nossa pesquisa documental, inclusive a escolha da metodologia de pesquisa histórica adotada.

Observamos, em primeiro lugar, que se tratam de acervos com documentação de dois maestros de origens, hábitos e personalidades distintas, e que esse fato inerente à constituição dos acervos influenciaria diretamente no manuseio dessa documentação.

Naturalmente, acervos de dois maestros diferentes possuem, conseqüentemente, características constitutivas diferentes entre si. Nos acervos de Furio Franceschini, há uma predominância maior de artigos, anotações e publicações escritas do que Martin Braunwieser, que em contrapartida apresenta uma quantidade maior de partituras para performance confeccionadas pelo próprio Braunwieser, ao contrário de Franceschini.

Também há casos em que há a completa inexistência de alguns tipos de fontes entre os acervos de um maestro, que em compensação são fortemente presentes no acervo de outro. Enquanto Franceschini, por exemplo, manteve diários de leituras e anotações pessoais durante grande parte de sua vida adulta, Braunwieser não possui qualquer tipo de material semelhante entre sua documentação. O caso dos diários não indica uma deficiência por parte dos acervos vinculados a Braunwieser, por não terem preservado ou apresentado esse tipo de documentação. Antes, evidencia apenas o fato de que Franceschini e Braunwieser possuíam hábitos de estudo e de leitura essencialmente distintos entre si, o que fez com que Braunwieser nunca produzisse diários como os de Franceschini.

Em nosso trabalho, procuramos realizar nossa pesquisa e estudo das fontes documentais considerando essas particularidades encontradas nos acervos de cada maestro. No uso dessas fontes, principalmente, trabalhamos com a perspectiva de que nos acervos consultados encontramos quantidades desiguais entre os acervos de certos tipos de fonte.

No estudo de caso, essa situação é evidente. Utilizamos no estudo interpretações de ambos os maestros de uma mesma obra musical, no caso a *Paixão segundo São João*. Entretanto, a documentação encontrada a respeito da *Paixão* entre os acervos vinculados a Franceschini apresenta muitas diferenças em relação à documentação sobre as performances da obra

realizadas por Martin Braunwieser, como será discutido com maior detalhamento ainda neste mesmo capítulo.

Em segundo lugar, tivemos que trabalhar com a realidade de que os acervos pessoais de Franceschini e Braunwieser não foram preservados completos, e foram divididos por meio de transferências de partes do material para múltiplas instituições, ou acervos pessoais de terceiros. Certamente, se tivesse ocorrido uma iniciativa de transferir integral e diretamente os acervos pessoais dos maestros tal como originalmente constituídos para uma única instituição, sem extravios, perdas e doações informais a acervos pessoais, isso teria proporcionado vantagens significativas para a presente pesquisa. Igayara-Souza (2011) versa a respeito das vantagens para o pesquisador da preservação de acervos pessoais na íntegra:

Para um historiador, um acervo pessoal, se conservado em seu conjunto, traz muitas informações a serem consideradas. Em primeiro lugar, fala de seu organizador e usuário, de seus hábitos de leitura, da circulação das ideias, dos materiais recebidos e dos materiais comprados, de publicações nacionais ou estrangeiras, de livros muito manuseados ou praticamente intactos, dos comprados no lançamento ou adquiridos em época distante da primeira edição. Pode ainda informar sobre hábitos da utilização do material impresso, se mantém ou não anotações à margem, se são acompanhados de sínteses e de informações complementares, se as partituras indicam datas de utilização, correções por professores, anotações para auxílio à memória, anotações musicais particulares como o dedilhado utilizado, as respirações marcadas, as transformações na dinâmica e no andamento (IGAYARA-SOUZA, 2011, p. 39).

Entretanto, conforme relatado anteriormente, ao invés de terem sido preservados completos, os acervos de Franceschini e Braunwieser, quando saíram das casas de família dos maestros, foram dispersos em doações de partes da documentação a múltiplas instituições culturais ou educacionais. Além disso, itens como livros sobre música, que foram importantes leituras de referência dos maestros, e partituras de obras autores diversos utilizados para estudo e performance, frequentemente não chegaram sequer a compor esses acervos institucionais. Antes, foram doados a músicos que pudessem dar um novo uso para esses pertences pessoais dos maestros e fazer com que esses materiais continuassem em circulação.

Há também a possibilidade de que muitos itens tenham sido destruídos ou extraviados, especialmente anotações e rascunhos de obras literárias e musicais inacabadas. Foi recorrente, no conjunto de acervos institucionais ligados a ambos os regentes que consultamos a presente pesquisa, a impossibilidade de localizar diversos documentos citados em bibliografia e em

fontes sobre Franceschini e Braunwieser. O *Método de Canto Coral*, por exemplo, mencionado por Franceschini (1966) como uma obra inédita do maestro Furio Franceschini, não foi encontrado em nenhum dos acervos consultados durante a presente pesquisa. Alguns dos documentos transcritos ou copiados na tese de Aquino (2000) sobre Furio Franceschini, e na tese de Carlini (2000) sobre Martin Braunwieser, também não foram encontrados. Essas lacunas provavelmente existem por causa de extravios ou da transferência de material para acervos pessoais.

No decorrer de nossa pesquisa documental, encontramos fontes ligadas ao maestro Franceschini em acervos pessoais como o do maestro Marcello Amalfi, que recebeu uma doação informal de um parente de Franceschini que morava próximo a sua residência. É grande a possibilidade de que exista documentação de Franceschini em outros pequenos acervos pessoais como o de Amalfi, e dos quais não há qualquer conhecimento.

Há na diferença de tratamento desses tipos de documentação uma percepção implícita do que seria ou não considerada uma fonte de pesquisa de interesse público por parte dos agentes responsáveis pela redistribuição espacial desses acervos. Itens como livros, artigos e composições de autoria dos próprios maestros – objetos relacionados à atividade de criação musical ou literária dos regentes – frequentemente são disponibilizados em instituições para pesquisa por serem claramente compreendidos como um patrimônio público a ser estudado. Em contrapartida, materiais como partituras de performance ou estudo de obras não autorais, além de livros também escritos por outros autores que não sejam os próprios maestros – ligadas, portanto, à atividade de interpretação musical ou à leitura de literatura musical – com frequência não são considerados materiais com potencial para pesquisas acadêmicas. São esses os materiais mais sujeitos a se extraviarem, a serem doados informalmente a acervos pessoais de terceiros dos quais não há qualquer registro, ou a qualquer procedimento que os impeça de integrarem acervos de instituições, em que poderiam ser catalogados e mais facilmente disponibilizados a pesquisadores.

Com relação à dispersão dos acervos pessoais por doações a mais de uma instituição, tivemos a oportunidade de ouvir um depoimento do maestro Sérgio Chnee, que foi responsável pelo acervo pessoal de Martin Braunwieser antes de ser doado, explicando que a realização desse procedimento foi intencional, no caso desse acervo. Sobrinho-neto de Braunwieser, Chnee distribuiu a documentação do maestro por mais de uma instituição por questionar a capacidade, por parte das instituições, de preservação, de manutenção adequada e de garantir a segurança desses documentos mediante catástrofes como incêndios e enchentes. Segundo

Chnee, não concentrar o acervo completo em uma única instituição evitaria que, por motivos adversos, o acervo corresse o risco de ser destruído por inteiro. Certamente, essa é uma preocupação real no caso da maior parte das instituições culturais e educacionais brasileiras, que possuem uma infraestrutura ainda longe do ideal para a adequada preservação e segurança de acervos como o de Braunwieser.

A parte do acervo pessoal de Franceschini diretamente relacionada à atividade artística do maestro encontra-se dividida principalmente entre bibliotecas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” (IA-UNESP), ambos importantes centros de pesquisa em música localizados em São Paulo. A biblioteca da Faculdade Santa Marcelina, em que Franceschini foi professor, possui algumas publicações, artigos e partituras com composições próprias que também podem ser encontradas na USP e na UNESP.

O acervo pessoal de Martin Braunwieser, por sua vez, foi doado em maior parte para o acervo histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, que integra o Centro Cultural São Paulo. À época de escrita desta dissertação, a instituição estava ainda preparando a documentação doada para ser disponibilizada para o público em geral em momento futuro. O conjunto dessa documentação é nomeado como Coleção Martin Braunwieser, segundo Barreto (2015)³, e utilizamos essa nomenclatura na presente dissertação. Um exemplar de *40 Cânones para duas a oito vozes* (1955), o *Estudo para clarinete em si bemol* (c.1988) e o registro fonográfico *Piano brasileiro contemporâneo* (2001), em comemoração ao centenário de nascimento de Braunwieser, foram doados à biblioteca da Faculdade Cantareira. Parte do acervo, sobretudo as partituras da Sociedade Bach de São Paulo, não foi doada e permanece no acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee.

A fragmentação desses acervos pessoais, as doações informais e extravios não são problemas que afetam exclusivamente a documentação de Braunwieser e Franceschini, como também acervos de outros músicos no Brasil. Trabalhos acadêmicos com extensa pesquisa documental que fizeram parte da bibliografia da presente pesquisa, como Igayara-Souza (2011) e Rossbach (2008) enfrentaram desafios semelhantes com os acervos com que tiveram que lidar em suas respectivas pesquisas. Esses problemas, como afirma Igayara-Souza, resultam da ausência de políticas consistentes de doações de acervos de músicos a instituições no Brasil (IGAYARA-SOUZA, 2011).

Além desse acervo pessoal, atualmente fragmentado entre o acervo de instituições educacionais e culturais da cidade, há também acervos provenientes de instituições de São Paulo

---

³ Informação fornecida por Jéssica Barreto em São Paulo, em 2015.

em que Braunwieser e Franceschini desenvolveram atividade artística. Esses acervos frequentemente também abrigam fontes com um potencial significativo para a pesquisa, como programas de concertos institucionais e documentos administrativos diversos. No caso de ambos os maestros, infelizmente muitas das instituições em que trabalharam que foram extintas, cujos acervos muitas vezes não foram disponibilizados para pesquisa, ou não foram preservados. São exemplos dessas instituições o Instituto Musical São Paulo, o *Schubertchor* e o *Frohsinn*, que não apresentam acervos próprios preservados na cidade de São Paulo, e o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, cujo acervo foi preservado, mas ainda não foi disponibilizado para pesquisa.

Entretanto, mesmo entre instituições que não se extinguíram e que procuram manter acervos próprios, ou que receberam acervos de instituições que foram extintas, não há uma situação ideal. Em nossa consulta a acervos institucionais, tivemos a oportunidade de visitar desde acervos em que as fontes possuíam um tratamento adequado de catalogação, preservação e disponibilização desse material para pesquisa, até instituições em que a documentação não havia sido catalogada e encontrava-se em condições precárias de acondicionamento. Problemas como extravios, danos e perdas de material se mostraram igualmente presentes.

Isso se deve porque, assim como não existem políticas sistemáticas de doação de acervos pessoais de músicos, também não há atualmente uma política eficiente de preservação de acervos institucionais, inclusive de instituições que foram extintas.

Encontramos os mais diversos cenários em nossa procura por acervos e em nossas visitas. Visitamos locais como o acervo de programas de concerto do Arquivo Histórico Municipal, que possuem políticas consistentes de preservação e disponibilização para pesquisa.

Entretanto, também nos deparamos com casos como o do acervo do extinto Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, que em grande parte se encontrava no mesmo Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo na ocasião de nossa visita ao Arquivo em 2014. O acervo dessa importante instituição educacional de São Paulo, da qual tanto Braunwieser quanto Franceschini foram docentes, encontrava-se armazenado no prédio do Arquivo na Praça das Artes. Porém, não estava disponível para pesquisa na época por falta de uma infraestrutura necessária ao atendimento de pesquisadores e do público em geral.

Há instituições como a Sociedade Filarmônica Lyra, em que sua documentação foi salva de ser terminantemente eliminada da sede da entidade por uma sócia. Apenas parte desse acervo está organizada, mas sem qualquer rigor técnico e sem qualquer tipo de catalogação. A

outra parte encontra-se completamente desorganizada e em estado questionável de preservação em porão da sede.

Os acervos digitais com jornais de São Paulo também foram especialmente úteis para a pesquisa. Foi de acervos digitais da Hemeroteca Digital Brasileira e do acervo dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo* que proveio grande parte das fontes da imprensa periódica utilizadas em pesquisa. A integridade de acervos como os do *Estado* e da *Folha*, que disponibilizam digitalizações de boa qualidade de todos os números de jornais que circularam durante a existência desses periódicos, é o maior atrativo desses acervos digitais. Nesse caso, a maior dificuldade imposta por esses acervos não foram as lacunas deixadas por documentos ausentes, como nos acervos físicos, mas sim a navegação do *site* e as ferramentas de pesquisa, que ainda precisam ser aperfeiçoadas.

Os acervos pessoais com documentação de Braunwieser e Franceschini realizaram contribuições pontuais de fontes para a presente pesquisa. Evidentemente, esses acervos pessoais diferem muito dos acervos abrigados por instituições. A primeira diferença é que geralmente são muito menores do que os acervos que encontramos em instituições. E, apesar de termos visitado acervos em condições precárias, em que a catalogação adequada e preservação dos materiais eram negligenciados, os acervos pessoais o tratamento das fontes é ainda mais distante de um tratamento arquivístico adequado. Entretanto, isso se deve principalmente ao fato de que se tratam de acervos que têm um uso diferente dos acervos de instituições. Não há a infraestrutura de uma biblioteca ou arquivo para abrigar a documentação, que geralmente é armazenada em móveis domésticos comuns. Não há catalogação do material e os usuários desses acervos pessoais geralmente se restringem ao próprio dono do acervo e a indivíduos do seu círculo de convivência. Do acervo do maestro Samuel Kerr, proveio um exemplar da edição da *Paixão segundo São João* (1943) de Furio Franceschini que pertenceu ao maestro Miguel de Arquerons, responsável pela preparação do coro para as performances de Franceschini da *Paixão* de 1944. O acervo de Mauricio Orosco forneceu um programa de concerto para o estudo de caso. Do acervo pessoal de Marcello Amalfi, obtivemos partituras e o *Compêndio de Canto Gregoriano* (1938), que estava indisponível para consulta na Biblioteca do IA-UNESP à época de nossa visita.

2.1.2 O estabelecimento de um conjunto de fontes

Em resumo, a documentação que ambos os maestros acumularam durante sua vida profissional foi, portanto, distribuída por diversos acervos da cidade de São Paulo, tanto acervos particulares quanto institucionais, em que receberam tratamento arquivístico variado – ou mesmo, no caso de alguns acervos, há a ausência de qualquer tratamento. Em situação semelhante estão acervos de instituições relacionadas à atividade artística dos maestros.

Essa conjuntura teve implicações diretas em nossa metodologia de pesquisa. A situação observada nos acervos relacionados a Franceschini e Braunwieser, e principalmente a ausência de uma política de preservação dos acervos pessoais completos de ambos os maestros, fez com que não dispuséssemos de um conjunto de fontes organizado *a priori* para nossa pesquisa. Foi de nossa incumbência, portanto, a tarefa de localizar a documentação de Franceschini e Braunwieser em acervos, e de selecionar, organizar e estabelecer um conjunto fontes, a partir da consulta a múltiplos acervos físicos de São Paulo e digitais que receberam fontes relacionadas à atuação artística dos maestros. O estabelecimento desse conjunto de fontes teve como fundamentação metodológica os princípios defendidos por Michel de Certeau no capítulo *A operação historiográfica*, da obra *A Escrita da História* (1982). Certeau afirma:

Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em produzir tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituir-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto *a priori*. Ele forma a “coleção”. [...] Longe de aceitar os “dados”, ele os constitui. O material é criado por ações combinadas, que o recortam no universo do uso, que vão procurá-lo também fora das fronteiras do uso, e que o destinam a um reemprego coerente. (CERTEAU, 1982, p. 80)

Portanto, pelo fato de a documentação de Franceschini e Braunwieser ter se dispersado por vários acervos, e dessa forma não termos disposto de um conjunto preexistente de fontes para nossa pesquisa, constituímos nosso próprio conjunto – ou nossa própria “coleção”, como escreve Certeau – a partir da pesquisa documental que empreendemos nos acervos.

Essas considerações de Certeau são especialmente importantes para esta pesquisa com relação ao manuseio de diversos escritos, anotações pessoais, programas de concerto e partituras usadas em performance. Em nossa atividade de pesquisa, essas fontes transformaram-se em documentos históricos, tal como Certeau descreve nesse trecho citado.

Ao serem transformados em documentos para a pesquisa, sofreram um deslocamento de sua função inicial para exercerem uma nova função no contexto do trabalho acadêmico.

Os programas de concerto, por exemplo, que tinham por função original informar a plateia dos eventos, transformam-se em documentos históricos por meio dos quais se pode decodificar algumas das práticas interpretativas empregadas, como a instrumentação utilizada, a formação coral usada, a distribuição dos papéis e dos solos entre cantores líricos, a dimensão dos conjuntos vocais e instrumentais participantes, a língua em que as músicas foram cantadas, a edição de partitura utilizada, se houve cortes de movimentos da peça na apresentação ou se houve uma execução integral de uma obra, entre outras práticas.

Evidentemente, o que orientou a seleção de fontes foi a adequação do conteúdo da fonte ao assunto de pesquisa. Selecionamos apenas as fontes cujo conteúdo estivesse direta ou indiretamente relacionado às práticas interpretativas empregadas nas performances de obras musicais de origem europeia que ambos os regentes realizaram em São Paulo.

Criamos duas categorias de fontes pesquisadas de acordo com seu conteúdo, que demandaram critérios diferentes de seleção. A primeira categoria inclui textos escritos e imagens que apresentam concepções e opiniões dos maestros a respeito de interpretação de música coral, ou de música em geral, cujos princípios pudessem se aplicar ao repertório coral. Encontramos diversos itens com esse tipo de conteúdo em nossa pesquisa documental em relatórios, pareceres, memoriais, jornais, revistas especializadas, cartas, notas de programas de concerto, diários e anotações pessoais. Selecionamos apenas os textos dessa categoria com as seguintes opções de conteúdo:

- Opiniões ou concepções expressas por escrito diretamente por Franceschini e Braunwieser a respeito da interpretação de obras corais específicas de origem europeia.
- Opiniões ou concepções expressas por escrito por Franceschini e Braunwieser a respeito da interpretação de obras de compositores europeus específicos que fizeram parte do repertório de concertos corais de ambos em São Paulo, quando referentes a música coral ou quando possuem um caráter genérico, mas que possa ser aplicado à música coral europeia.
- Opiniões ou concepções escritas diretamente pelos maestros a respeito da realização de aspectos interpretativos variados que pudessem se aplicar à execução de uma obra coral, como por exemplo escolhas de acompanhamento instrumental, andamento, dinâmica,

acentuação, composição e tamanho de conjuntos corais –ou orquestrais, no caso do repertório coral sinfônico.

- Opiniões ou concepções interpretativas dos maestros a respeito dos assuntos supracitados, mas expressas de modo indireto, por meio de documentos de instituições diretamente ligadas aos regentes, relatos de artistas do círculo de influência de Braunwieser e Franceschini, críticas e anúncios de jornal a respeito de performances dos maestros.

A segunda categoria de fontes engloba textos meramente informativos encontrados em anúncios de jornais e programas de concertos, fotografias e partituras de performance. Ao contrário da primeira categoria, em que as concepções interpretativas dos maestros são expostas diretamente no texto escrito, nesse segundo tipo de fonte essas concepções são expressas de modo indireto. Demandam, necessariamente, que o pesquisador interprete palavras, imagens e signos musicais para poder identificar as concepções e práticas interpretativas dos maestros.

Em fotografias de performances, é possível depreender através das imagens concepções e práticas dos maestros relacionadas a um gênero musical ou a uma obra de um compositor específico. As fotos, que mostram os músicos atuando ao palco, mostram os instrumentos, os músicos instrumentistas, coralistas e solistas que estavam presentes, seu posicionamento no palco e o local do concerto. Por meio de um exame dessas fotos, é possível identificar aspectos da dinâmica de palco adotada, a atuação de cantores solistas, a formação orquestral e coral utilizada, as escolhas instrumentais, a quantidade de coralistas e instrumentistas escolhida e as características físicas de locais de concertos. Como único critério, selecionamos apenas fotografias de performances musicais regidas pelos maestros.

As partituras, por sua vez, possuem informações como formação vocal e instrumental utilizada, omissões de partes ou movimentos de obras, modificações do texto musical original, e diversas indicações de interpretação, muitas vezes de autoria dos próprios maestros. Para nosso conjunto de fontes, escolhemos apenas partituras que possuem visivelmente sinais de uso em performances, como anotações de estudo ou ensaio, ou que possuísem registros em outras fontes de que foram interpretadas por Franceschini e Braunwieser em São Paulo.

Em textos informativos sobre performances de anúncios de concerto em jornais e programas de concerto, também é possível obter informações sobre práticas interpretativas dos maestros. A apresentação de dados básicos de performances, como conjuntos envolvidos, solistas, local do concerto e repertório, geralmente é o conteúdo comum de ser apresentado na maior parte desses registros. Os registros variam muito em grau de detalhamento das

informações apresentadas, mas em geral são extremamente enxutos, sobretudo os anúncios de concerto em jornais e programas de concerto de instituições como a Sociedade Bach de São Paulo, que colocavam apenas informações sobre o espetáculo que julgasse essenciais. Alguns anúncios de jornais e programas mais detalhados acrescentam informações como listas com nomes de todos os coralistas e instrumentistas envolvidos na performance, por exemplo.

Uma questão que naturalmente emerge de nossa opção por incluir esses registros de performance em nosso conjunto de fontes é o que textos que apresentam apenas informações sumárias de performances como repertório, conjuntos musicais e local de concerto podem dizer a respeito das práticas interpretativas dos maestros que regem essas execuções musicais. Em Samson (2001), o autor discorre a respeito do que se pode depreender, por exemplo, a partir de uma informação que comumente aparece nesses registros, que são as obras que compõem os repertórios dos concertos:

Identificar a obra com seu compositor pode parecer uma racionalização mínima. Mas na realidade a obra pode exemplificar outras coisas – sua performance, por exemplo. Mesmo a ontologia mais básica reconhece que a partitura escrita subdetermina uma obra musical, que pode somente ser completamente realizada na performance. [...] Uma obra musical, então, pode exemplificar seu compositor e seu intérprete. Pode, além disso, exemplificar sua tradição, e também seu estilo, meio ou gênero. (SAMSON, 2001, p. 4)

O repertório que os maestros selecionaram para seus concertos pode, portanto, fornecer muitas informações a respeito de sua interpretação e da tradição de performance a qual pertencem. Segundo Weber (2001), não apenas obras musicais de determinados compositores são diretamente ligadas a tradições de performance, como também gêneros musicais, estilos de composição e de interpretação musical (WEBER, 2001). Em nossa pesquisa, há como exemplo os oratórios que identificamos como repertório de Franceschini e Braunwieser na presente pesquisa. Foi um gênero musical muito presente entre o repertório de concertos dos maestros feitos com obras corais de grande extensão, e que identificamos como um gênero ligado à uma tradição importada para o Brasil de sociedades corais amadoras europeias. Também são exemplo as execuções de Palestrina de Franceschini, relacionadas à tradição de performance de polifonia sacra que trouxe de sua vivência musical na Capela Sistina e na Academia Nacional de Santa Cecília.

Além disso, é possível, por meio da comparação dos dados desses registros, depreender as formações vocais utilizadas pelos maestros em determinados repertórios e em determinados locais de concerto, quais obras musicais geralmente optaram por fazer *a capella* e quais eram

feitos com acompanhamento instrumental, e identificar que tipos de repertório cada grupo coral regido por Franceschini ou Braunwieser em geral faziam.

Selecionamos apenas os registros de concertos artísticos de obras do repertório europeu em que Braunwieser e Franceschini tenham atuado como regentes corais. Tivemos como critério utilizar apenas registros que nomeassem as obras executadas, ainda que apresentassem erros ou equívocos. Além do nome das obras, para assegurar que se tratasse de fato de repertório de origem europeia, também utilizamos apenas registros que informassem obrigatoriamente o compositor ou país de origem, no caso de melodias folclóricas ou derivadas de canto gregoriano. Estes seriam requisitos mínimos para o uso de dados de textos informativos de uma performance musical na presente pesquisa. Outros dados, como presença de solistas, instrumentistas ou quantidade de coralistas, em contrapartida, não precisariam necessariamente constar dos registros para que fossem utilizados.

Procuramos extrair de jornais e programas de concerto os seguintes dados das performances:

- Informações básicas como data, ocasião ou série a que pertencia o concerto, local da apresentação, instituição promotora, grupos musicais e solistas envolvidos.
- Listas de integrantes dos coros ou das formações instrumentais, caso existam.
- Declarações ou comentários por escrito a respeito das performances, ou de aspectos da interpretação obras a serem executadas, quando disponíveis.
- A língua em que se encontram títulos de obras e títulos de movimentos de obras, que geralmente denota a língua em que a música foi cantada.
- No caso de programas de concerto, quais movimentos de obras corais de grande extensão ou de ciclos de obras são apresentados, e qual a sequência escolhida para apresentação do repertório dos concertos

Conforme exposto anteriormente, é evidente que as fontes das quais foram extraídos esses registros de performances variam muito no grau de detalhamento das informações apresentadas. Na maioria das fontes, com exceção do nome das obras e o nome de seu compositor ou sua origem, havia sempre a ausência de algumas das informações que listamos acima. Raramente os programas de concerto e anúncios de jornal conseguiam fornecer em um único documento absolutamente todas as informações que procurávamos.

2.1.3 A elaboração do levantamento de performances e do estudo de caso

O conjunto de fontes resultante desse processo, estabelecido de acordo com a metodologia de Certeau, e selecionado de acordo com os critérios apresentados, foi um conjunto heterogêneo, composto por tipos variados de fontes, e proveniente de vários acervos.

Entretanto, ao analisar as informações obtidas a partir do conjunto de fontes estabelecido, reparamos que havia, por um lado, uma quantidade enorme de performances das quais conseguimos apenas informações sumárias comumente encontradas em anúncios de jornais e programas de concerto. Por outro, identificamos um grupo pequeno e seletivo de performances que permitia a possibilidade de um aprofundamento significativamente maior em suas questões interpretativas, pela quantidade excepcional de documentação a que tivemos acesso. Esse grupo restrito de performances inclui em sua documentação programas de concerto com notas explicativas e informações detalhadas, anúncios e críticas presentes em mais de um jornal, partituras de performance, cartas, artigos, documentos administrativos, anotações pessoais e trechos de diários dedicados às obras apresentadas.

Evidentemente, esse panorama condiz com a natureza heterogênea do conjunto de fontes estabelecido. Entretanto, ao mesmo tempo, essa situação impôs novas questões a respeito de como trabalhar com essas informações na presente pesquisa.

Poderíamos adotar uma abordagem de caráter generalizante e discutir práticas interpretativas dos maestros apenas a partir das de um grupo predeterminado de informações básicas de todos os concertos identificados, que fossem encontradas na maior parte das fontes, como escolhas de repertório, formação vocal, escolhas de acompanhamento, entre outras. Nessa abordagem hipotética, até as performances das quais conseguimos pouca documentação poderiam ser incluídas e utilizadas de modo coeso na pesquisa. Entretanto, isso excluiria a contribuição extremamente rica das performances das quais obtivemos uma quantidade maior de documentação e informações mais detalhadas a respeito de seus aspectos interpretativos.

Realizar uma abordagem completamente antagônica, na qual predominasse um aprofundamento maior nos casos particulares dessas performances mais repletas de documentação e de informações, em detrimento de um número enorme de performances que não se encaixam nesses casos, também implicaria em desprezar informações valiosas a respeito das práticas dos maestros. Como foi exposto anteriormente, mesmo a partir dos registros de performances mais simples, que apresentam apenas as informações mais essenciais, como por

exemplo os grupos musicais envolvidos e o repertório executado, podem ser obtidas informações importantes a respeito das práticas de Franceschini e Braunwieser.

Optamos, portanto, por uma abordagem em que pudéssemos conciliar tanto a exposição de um panorama geral, que incluísse práticas identificadas em performances das quais encontramos registros, mesmo entre performances com documentação escassa, e a exposição de ao menos o caso de uma obra em particular que tivesse sido interpretada pelos maestros, e que apresentasse uma gama ampla de documentação.

Realizamos, portanto, um levantamento de performances realizadas por ambos os maestros para sistematizar e expor informações gerais a respeito de todos os registros de performances que identificamos nas fontes, e assim compor esse panorama geral. Redigimos um texto também discutindo as informações obtidas a partir desse levantamento, e as práticas interpretativas que identificamos através da análise das informações do levantamento.

Com base nessas informações coletadas sobre performances dos maestros, elaboramos o levantamento de repertório que integra a presente pesquisa. O objetivo desse levantamento é expor em ordem cronológica informações de performances dos maestros feitas com repertório europeu em São Paulo, que foram obtidas a partir das fontes consultadas e em Franceschini (1966), que apresenta uma listagem de apresentações artísticas do maestro Furio Franceschini em São Paulo.

Utilizamos apenas os dados mais comuns de serem encontrados nas fontes, desde os anúncios de jornal mais simples, até os mais elaborados: o nome da obra, seu respectivo compositor, arranjador ou local de origem, a data do concerto, ocasião, série ou temporada a que pertence o concerto, formação coral e instrumental utilizadas, grupos de músicos e solistas que eventualmente tenham participado e fontes onde se encontram as informações coletadas.

Identificamos informações equivocadas ou incorretas nas fontes, especialmente erros de escrita, e erros na atribuição de obras a compositores e arranjadores. Propusemos correções, após consulta à bibliografia especializada.

Com esse levantamento, pretendemos não apenas disponibilizar de modo ordenado os dados sobre performances dos maestros levantados durante a pesquisa, como também expor informações a respeito da atividade artística dos maestros. Por meio do levantamento, é possível evidenciar o período de tempo em que atuaram como regentes, em que épocas fizeram concertos em maior ou menor profusão, bem como quais compositores e gêneros musicais são priorizados, e em que grupos corais, locais e tipos de concerto essas prioridades ocorrem.

Além do levantamento, escolhemos utilizar o método do estudo de caso histórico para as performances que Furio Franceschini e Martin Braunwieser realizaram em São Paulo da *Paixão segundo São João BWV 245*, do compositor Johann Sebastian Bach (1685-1750), que foi uma das performances das quais mais tivemos acesso a documentação. O estudo de caso, por definição, é um método em que se realiza uma investigação aprofundada de um caso particular. O objeto dessa investigação, entretanto, é estudado em consideração ao contexto em que se insere, e não como um caso isolado. Admite o uso de uma variedade considerável de fontes e permite ao pesquisador realizar uma investigação mais aprofundada, expondo diversas dimensões envolvidas na constituição de um dado evento. Isso se deve justamente ao fato de se tratar do estudo de um único caso em particular, mas que está inserido em um contexto e em uma realidade complexos.

Com a realização de um estudo de caso sobre performances de uma obra musical em particular, procuramos expor o caso específico de interpretações das quais encontramos uma documentação extremamente enriquecedora para o trabalho, mas que não são todas as performances que possuem. No estudo de caso, é possível abordar, com maior aprofundamento, práticas interpretativas que emergiram por meio do levantamento de performances que realizamos, permitindo que as informações obtidas através desses dois procedimentos de pesquisa complementem-se mutuamente.

Para a elaboração do estudo de caso, utilizamos apenas fontes relativas a performances específicas da *Paixão segundo São João* realizadas pelos maestros na cidade de São Paulo, à interpretação da música de Bach, ou a interpretação musical em geral, desde que pudessem se aplicar à música coral. A *Tabela 1* detalha quais fontes utilizamos para as performances de Franceschini, enquanto a

Tabela 2 versa a respeito das fontes usadas no caso das performances de Braunwieser.

Tabela 1: Informações gerais sobre as performances da Paixão de Furio Franceschini, com a documentação encontrada em acervos sobre os concertos

Performances da <i>Paixão</i> regidas por Furio Franceschini	
Datas	19 de maio de 1944, repetição dia 22 de maio de 1944
Local	Theatro Municipal de São Paulo
Entidade Promotora	Sociedade de Cultura Artística de São Paulo
Ocasão	539º Sarau da Sociedade de Cultura Artística
Grupos envolvidos	Orquestra Sinfônica Municipal (provavelmente parte do grupo), Coral Paulistano, complementado por coralistas amadores

Documentação encontrada	Trechos de diários de leituras e anotações pessoais do maestro sobre a obra; recortes de jornal; críticas, notícias e fascículos de jornal; programa e ingressos de concerto com a <i>Paixão</i> assistido por Franceschini em 1925 em Paris; programa do concerto de Franceschini no Brasil, com notas explicativas; partituras impressas das partes do coro da obra editadas por Franceschini (1943); cópia digital da edição de F. A. Gevaert da <i>Paixão Segundo São Mateus BWV244</i> de J. S. Bach; rascunho de carta destinada a Esther Mesquita; Livro <i>Breve Curso de Análise Musical e Conselhos de interpretação</i> (1934), de autoria de Furio Franceschini; artigos de autoria de Franceschini

Tabela 2: Informações gerais sobre as performances da Paixão de Martin Braunwieser, com a documentação encontrada em acervos sobre os concertos

Performances da <i>Paixão</i> regidas por Martin Braunwieser	
Datas	29 e 30 de maio de 1950; 27 de abril de 1962; 31 de maio de 1963
Locais	Teatro Cultura Artística (1950); Auditório da Faculdade de Filosofia <i>Sedes Sapientiae</i> (1962); Capela das Cônegas de Santo Agostinho (1963)
Entidades Promotoras	Sociedade de Cultura Artística (1950) e Sociedade Bach de São Paulo (1962 e 1963)
Ocasião	655º Sarau da Sociedade de Cultura Artística, em comemoração do bicentenário da morte de Bach (1950); Concertos nº 213 (1962) e nº 221 (1963) da Sociedade Bach de São Paulo
Grupos envolvidos	Conjunto vocal da Sociedade Bach, com coralistas amadores, músicos da Orquestra Sinfônica Municipal (1950); Conjuntos instrumental e vocal da Sociedade Bach de São Paulo (1962, 1963)
Documentação encontrada	Programas de concerto; partes de orquestra e baixo contínuo escritas à mão pelo maestro; edição impressa da obra pela <i>Wiener Philharmonischer Verlag</i> ; dezenas de exemplares da edição de Furio Franceschini da partitura coral de 1943; anotações pessoais avulsas sobre a obra; críticas e notícias de jornal; relatórios administrativos da Sociedade Bach de São Paulo (CARLINI, 2000).

Determinamos *a priori* um conjunto de aspectos interpretativos possíveis de serem identificados nos tipos de fontes de que dispomos, e foi esse conjunto que direcionou nossa busca por informações nessas fontes. Esse conjunto de aspectos, entretanto, não foi tratado como um grupo fechado em si mesmo, mas sim como um conjunto maleável, ao qual poderíamos adicionar aspectos interpretativos que identificamos nas fontes, mas que não estavam previstos em nossa abordagem inicial, e eventualmente também retirar aspectos aos quais nossa busca por informações nas fontes mostrou-se infrutífera.

Ao fim de nossa coleta de informações, conseguimos dados a respeito dos seguintes aspectos interpretativos dessas apresentações musicais: escolhas instrumentais, quantidade aproximada de coralistas e instrumentistas, quantidade de cantores solistas e as funções que desempenharam na performance, práticas de acompanhamento instrumental de recitativos, corais e árias, omissões de movimentos e trechos da obra, escolhas textuais, escolhas e concepções interpretativas a respeito de andamento, agógica, dinâmica, e expressividade musical na obra de Bach.

Em conjunto, estudamos os autores Samson (2001), Butt (2001), Weber (2001), Lawson & Stowell (1999) e Stauffer (1997) para melhor contextualizar as práticas que interpretamos nas fontes dentro do contexto da história do canto coral, do estudo de práticas interpretativas do período barroco, e da história da performance de Bach. Expomos os resultados desse estudo de caso, com informações obtidas tanto das fontes quanto da bibliografia estudada no Capítulo 3 da presente dissertação.

2.2 Os acervos de Furio Franceschini e Martin Braunwieser

No total, foram consultados os seguintes acervos para a presente pesquisa:

- Acervo Furio Franceschini da Biblioteca da ECA-USP
- Acervo Furio Franceschini da Biblioteca do IA- UNESP
- Acervo Furio Franceschini da Biblioteca Digital da UNESP
- Acervo de programas de concerto do Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo
- Acervo da Sociedade Filarmônica Lyra
- Hemeroteca Digital Brasileira
- Acervo Digital do jornal Folha de São Paulo
- Acervo Digital do jornal Estado de São Paulo
- Coleção Martin Braunwieser, do acervo histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga
- Acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee
- Acervo pessoal do maestro Marcello Amalfi
- Acervo pessoal do maestro Samuel Kerr

- Acervo pessoal de Mauricio Orosco
- Acervo pessoal de Marisa Guimarães
- Acervo da família Schmidt
- Biblioteca da Faculdade Cantareira
- Biblioteca da Faculdade Santa Marcelina

Além desses acervos consultados, nos deparamos com dois acervos que não estavam disponíveis para pesquisa durante a etapa de pesquisa documental, mas que possuem potencialmente fontes ligadas à atividade coral artística de Franceschini e Braunwieser. São esses os acervos da Sociedade de Cultura Artística, em processo de catalogação e digitalização, e do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Dentre os acervos físicos consultados, realizamos visitas presenciais à maior parte desses acervos. No caso dos acervos pessoais, não visitamos os acervos de Samuel Kerr, Mauricio Orosco e Marisa Guimarães, que gentilmente cederam documentação ou cópias digitalizadas de fontes para a presente pesquisa, entregues diretamente à pesquisadora. No caso da Biblioteca da Faculdade Cantareira, e da Biblioteca da Faculdade Santa Marcelina, a pesquisa no catálogo digital que as duas instituições mantêm revelou que o material relacionado a Braunwieser e Franceschini que possuem não é referente à atividade coral dos maestros, e, portanto, não foram visitados.

Segue-se um relato de nossa pesquisa documental entre os acervos físicos visitados, bem como uma descrição das fontes que foram encontradas.

2.2.1 A pesquisa em acervos: uma variedade de cenários.

Pelas informações já fornecidas no presente capítulo, é perceptível que nossa pesquisa documental envolveu uma gama ampla de acervos de todo o tipo, desde acervos institucionais a acervos pessoais, de acervos físicos a acervos digitais, e de acervos públicos a acervos particulares. São não apenas acervos diferentes, como realizaram contribuições diferentes para nosso conjunto de fontes de pesquisa.

O Acervo Furio Franceschini da Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP é um dos maiores acervos com documentação do maestro, dentre os acervos consultados para a presente pesquisa. Sobretudo a grande quantidade de partituras que pertencem ao acervo, tanto

impressas quanto manuscritas, constituiu a maior contribuição deste acervo para a presente pesquisa.

Possui um número considerável de partituras impressas de autores variados que pertenceram ao maestro, com música para órgão, para piano, para coro *a capella* ou com acompanhamento instrumental, além de música de câmara e música orquestral. Quanto à nacionalidade dos compositores dessas músicas, há peças tanto de autores estrangeiros quanto autores brasileiros. A maior parte dessas edições impressas é importada da Europa, especialmente no caso de autores estrangeiros, e datam da primeira metade do século XX.

Há também composições próprias de Franceschini, tanto em manuscritos quanto em edições impressas, além de edições impressas de outras obras das quais Franceschini foi revisor, editor ou arranjador.

Apresenta cópias manuscritas pelo próprio Furio Franceschini de músicas de autores como W. A. Mozart, G. O. Pitoni (1657-1743), G. Verdi, entre outros. Há inclusive partes orquestrais e partes para coro também escritas à mão pelo maestro que provavelmente foram confeccionadas e utilizadas por Franceschini em performances. O acervo apresenta várias cópias manuscritas pelo maestro de partituras para coro de uma mesma obra musical, o que indica que possivelmente esse material foi produzido para performances do maestro. Com o auxílio de informações de performances obtidas a partir de programas de concerto e jornais, foi possível identificar que algumas das obras corais cujas partituras de performance encontram-se nesse acervo foram de fato executadas por Franceschini em São Paulo.

Outros itens que se localizam nesse acervo são gravações de obras de autoria de Franceschini, coletâneas de música sacra organizadas pelo regente, como os dois primeiros números da *Revista Música Sacra* (1908), documentos, livros e publicações diversas do maestro. Destacam-se documentos decorrentes de performances, aulas e palestras que Furio Franceschini ministrou em São Paulo, como a publicação *Trechos da ópera "Orpheo"* (1920), com notas referentes a uma performance de excertos da ópera *Orfeu e Euridice* de C. W. Gluck que o maestro realizou nesse mesmo ano, ou o manuscrito *Conferência sobre Beethoven no dia do centenário da morte* (1927) e a publicação *Rythmo livre e Rythmo medido* (1911).

O acervo passa atualmente por um processo de digitalização e disponibilização de cópias digitalizadas do material na internet. Parte dos itens do acervo, principalmente partituras, já se encontram digitalizadas e disponíveis *online* no site da Biblioteca Digital da UNESP. Esse acervo digital também foi consultado para a presente pesquisa.

O Acervo Furio Franceschini da Biblioteca da Escola de Comunicações de Artes da USP, em relação a partituras, possui apenas partituras manuscritas de composições próprias de Franceschini. Em contrapartida, apresenta cartas, memoriais, diários, fotocópias de artigos de revistas e jornais sobre Franceschini, um programa de concerto, poemas dedicados ao maestro, depoimentos e dedicatórias expressos por escrito de músicos e artistas do convívio de Franceschini e um exemplar de *Análise do estudo Chopin em Dó sustenido menor para piano: op. 25, no. 7*. Desse acervo, utilizamos como fonte de pesquisa principalmente os diários e o memorial *Esboço de organização de uma sociedade coral em São Paulo* (1935). O memorial expressa opiniões de Franceschini a respeito de canto coral e a respeito do ambiente coral de São Paulo à época da redação do documento⁴.

O acervo de programas de concerto do Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo foi um acervo que contribuiu com a maior parte dos programas de concertos utilizados como fonte na presente pesquisa, tanto por parte de concertos realizados por Franceschini, quanto por Braunwieser. O Arquivo possui programas de espetáculos promovidos por instituições diversas no Theatro Municipal desde sua inauguração, ocorrida em 1911. Durante nossa consulta ao acervo, que abrangeu apenas programas do período compreendido entre as décadas de 1910 e 1960, observamos que o acervo possui também programas de concertos realizados durante a primeira reforma do edifício (1952-1955), período em que a programação artística do Theatro teve que ser transferida para outras casas de espetáculo da cidade. Exemplares de programas que envolveram a participação de corpos artísticos estáveis do Theatro Municipal, como a Orquestra Sinfônica Municipal e o Coral Paulistano, mas que ocorreram fora do Theatro, também se encontram nesse acervo.

Por meio do acervo do Arquivo Histórico, portanto, foi possível localizar não apenas programas de concertos de Franceschini e Braunwieser que de fato ocorreram no Theatro Municipal, como também de concertos regidos pelos maestros que ocorreram em outras localidades da cidade, como o Teatro Cultura Artística e a Igreja de Santa Ifigênia, por exemplo.

Foram localizados, entre os programas de Furio Franceschini, programas com repertório coral europeu realizados com a Sociedade de Cultura Artística. Entre os programas de Martin Braunwieser encontrados nesse acervo, há concertos com esse mesmo repertório promovidos pela Sociedade de Cultura Artística, pela Sociedade Bach de São Paulo, pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e pelo Instituto Musical de São Paulo. Os programas das

---

⁴ Uma descrição mais detalhada do conteúdo desse memorial se encontra no subcapítulo *Pareceres e memoriais*, p. 62.

performances de 1944 de Furio Franceschini da *Paixão segundo São João* de Bach e das performances da mesma obra regidas por Braunwieser em 1950, ambos utilizados como fonte no estudo de caso desta dissertação, provém desse acervo de programas de concerto do Arquivo Histórico do Theatro.

Entre os acervos exclusivamente ligados à documentação de Martin Braunwieser, o acervo pessoal pertencente ao maestro Sérgio Chnee, sobrinho neto de Braunwieser, foi certamente um dos mais importantes para esta pesquisa. Foi esse acervo familiar que forneceu documentação para os trabalhos de Carlini (2000) e Goldenbaum (2012). À época de redação desses trabalhos, entretanto, este acervo estava completo, com exceção da documentação do maestro que o musicólogo Antonio Alexandre Bispo levou para Colônia, na Alemanha. Em 2012, Chnee doou grande parte do acervo familiar para o Centro Cultural São Paulo, e uma pequena parcela de itens para a biblioteca da Faculdade Cantareira. Entretanto, Chnee optou por conservar em seu próprio acervo pessoal alguns documentos e objetos de uso pessoal de Braunwieser, ao invés de encaminhá-los para alguma instituição. Estão sob sua responsabilidade o piano vertical da marca *Steinway* que pertenceu ao tio, sua batuta, alguns livros sobre música que pertenceram ao maestro, todas as partituras utilizadas pela Sociedade Bach de São Paulo e fotos de família.

As partituras da Sociedade Bach de São Paulo que constam do acervo foram especialmente relevantes para a pesquisa, visto que muitas dessas partituras foram partituras utilizadas em performances promovidas pela instituição. Semelhantemente aos acervos com partituras de Franceschini, há tanto edições impressas importadas principalmente da Europa, quanto partituras manuscritas de obras corais, a maior parte feita pelo próprio Martin Braunwieser. Evidentemente, por se tratarem de partituras da Sociedade Bach de São Paulo, não há praticamente obras de compositores brasileiros, e predominam obras de J. S. Bach, patrono da Sociedade, como repertório. Há principalmente um vasto acervo de partituras de corais e cantatas do compositor alemão, tanto manuscritas quanto impressas. As partituras desse repertório que são manuscritas correspondem a material para coro e orquestra provavelmente utilizado em performances.

Braunwieser possuiu uma quantidade significativa de edições europeias de cantatas de Bach. Essas partituras impressas provavelmente serviram como base para produção de partituras manuscritas para performance. A origem predominante das edições é a Alemanha, de editoras como Breitkopf & Härtel e Eulenburg.

Entre essas partituras, foram encontradas as partituras corais e partes instrumentais manuscritas pelo próprio maestro Braunwieser, que foram utilizadas em performances do maestro com a Sociedade Bach de São Paulo da *Paixão segundo São João* de J. S. Bach. Essas partituras foram constituídas como importantes fontes para o estudo de caso que empreendemos a respeito das performances de Franceschini e Braunwieser da obra. Por meio das partituras disponíveis no acervo pessoal de Sérgio Chnee, foi possível verificar que Braunwieser utilizou a edição da partitura coral de Franceschini (1943) da *Paixão* para suas performances com a Sociedade. O acervo possui cerca de 60 exemplares da edição impressa de Franceschini, em que parte apresenta anotações de estudo e ensaio e modificações textuais escritas à lápis ou à caneta.

A família de Martin Braunwieser doou grande parte do acervo do maestro à Discoteca Oneyda Alvarenga, que integra o Centro Cultural São Paulo. São esses itens doados que compõem a Coleção Martin Braunwieser da Discoteca do Centro Cultural. Como ainda está em fase de higienização, organização e estruturação, o acesso a essa Coleção era restrito, mesmo no caso de pesquisadores, durante a época em que realizamos nossa pesquisa documental. Portanto, nossa atividade de pesquisa nesta Coleção foi extremamente limitada.

Não tivemos acesso a todos os itens da Coleção, como no caso de outras instituições com acervos de Braunwieser e Franceschini. A coordenação da Discoteca permitiu que tivéssemos acesso apenas a um número reduzido de documentos de nossa escolha que pertencessem à Coleção. Escolher esses documentos foi tarefa árdua. Como não tivemos acesso ao acervo completo e a Coleção não havia sido, à época, catalogada, não havia informações precisas sobre qual documentação compunha a Coleção. Tivemos acesso ao termo que formaliza a doação da família do maestro à instituição, e tampouco há no documento uma discriminação detalhada de quais itens foram transferidos para o CCSP. O maestro Sérgio Chnee⁵ informou que fotos relacionadas à atividade artística de Braunwieser, uma carta de Albert Schweitzer⁶, programas de concerto da Sociedade Bach, e manuscritos de composições próprias eram itens que certamente foram doados para o Centro Cultural. Essa informação verbal de Chnee foi a única informação de que dispusemos para escolher a documentação a ser consultada.

---

⁵ Informação verbal fornecida por Sérgio Chnee em setembro de 2015, em São Paulo.

⁶ Albert Schweitzer (1875-1965) foi um importante intérprete e musicólogo alemão do século XX. Foi referência especialmente no estudo e na performance da música de J. S. Bach. Foi organista da Sociedade Bach de Paris e escreveu o livro *J. S. Bach: le musicien-poète* (1905). Como será exposto posteriormente, Schweitzer foi uma importante influência não somente para Braunwieser, que se correspondia com o músico e nomeou Schweitzer presidente honorário da Sociedade Bach de São Paulo, como também para Furio Franceschini, que tinha o livro *J. S. Bach: le musicien-poète* como referência para suas interpretações de Bach.

Com base nessa informação, optamos por solicitar o acesso a qualquer documentação referente às performances da *Paixão segundo São João*, e especialmente o programa de uma performance da obra de 1962 feita com a Sociedade Bach de São Paulo, que não havia sido localizado em nenhum outro acervo. Também pedimos o acesso a fotos da Coleção e à carta de Schweitzer.

A documentação solicitada foi localizada e separada por funcionários da Discoteca Oneyda Alvarenga. Os documentos selecionados pelos funcionários foram disponibilizados para consulta em nossa visita à Discoteca.

Tivemos acesso à carta de Schweitzer destinada a Tatiana e Martin Braunwieser, que se encontrava emoldurada, a fotos de integrantes do coro da Sociedade Bach, a fotos com dedicatórias de Albert Schweitzer e Arthur Pereira, a uma fotografia de uma apresentação musical de Martin Braunwieser, e fotos de performances de Renata Braunwieser, sucessora de Braunwieser na diretoria artística da Sociedade Bach. Quanto às fontes relacionadas a performances da *Paixão segundo São João*, que constituem o estudo de caso da presente dissertação, foi possível ter acesso ao programa de concerto da apresentação de 1962 e a um programa da Sociedade Bach de 1965, ano em que Braunwieser já não atuava na entidade, com apresentação do coro *Ruht wohl, ihr heiligen gebeine*, que faz parte da *Paixão*.

Não existe até o momento uma catalogação, e tampouco uma descrição dessas fontes no acervo. Com exceção das fotos com dedicatórias, não há qualquer informação a respeito de data e ocasião em que foram feitas as fotografias, e as pessoas que aparecem em fotos em grupo de integrantes do coro da Sociedade Bach não possuem qualquer identificação.

Recebemos autorização para divulgar nesta dissertação imagens de fotos provenientes da Coleção. Entretanto, a coordenação da Discoteca não deu permissão para a divulgação de imagens dos programas de concerto e da carta obtidas durante a visita, ou expor transcrições do conteúdo desses documentos na presente dissertação, pelo fato de pertencerem a uma coleção da instituição que, atualmente, ainda está em processo de estruturação e sem possibilidade de acesso ao público em geral. Na elaboração da presente dissertação, seguimos a orientação da coordenação da Discoteca Oneyda Alvarenga, e embora esses itens da Coleção a que tivemos acesso tenham sido utilizados e referidos como fonte de pesquisa no presente trabalho acadêmico, não há a exposição de imagens ou transcrições dessa documentação.

Outro acervo consultado que é diretamente relacionado à atuação artística de Martin Braunwieser é o acervo da Sociedade Filarmônica Lyra, sociedade recreativa alemã de São Paulo. O acervo proveio da iniciativa de Inge Schmidt, sócia proveniente de uma família de

várias gerações de sócios de origem germânica da Sociedade Filarmônica Lyra, de preservar a documentação histórica da instituição, que provavelmente é a única associação recreativa de imigrantes alemães ainda hoje em atividade em São Paulo. Todo o acervo necessita passar por procedimentos adequados de organização, catalogação, preservação e acondicionamento. Uma parte do acervo está parcialmente organizada em arquivos por data e tipo de documentação, enquanto outra parcela do acervo encontra-se isolada em cômodo distinto dos arquivos, na sede da Sociedade, também sem catalogação, em condições inadequadas de armazenamento e preservação do material.

Em nossa visita, tivemos acesso apenas a uma pequena parte do acervo que se encontra acondicionada em arquivos e parcialmente organizada. Essa parcela do acervo é constituída principalmente por documentos administrativos em alemão: documentos de contabilidade, principalmente, e correspondência com a *Deutschen Sängerbund aus Brasilien*, associação que reunia sociedades corais alemãs de todo o Brasil. Há também dois números do periódico *Der Bund* (1928, 1936) com informações sobre os coros *Schubertchor* e *Frohsinn*, grupos regidos por Braunwieser que foram incorporados à Sociedade Filarmônica Lyra em 1939.

Encontramos pouca documentação no acervo a respeito da atividade artística de Braunwieser. Há a possibilidade de que fontes referentes ao período em que Braunwieser trabalhou na Sociedade Filarmônica Lyra tenham sido extraviadas, devido ao fato de que a instituição não teve no decorrer de sua existência uma política consistente de preservação de documentos históricos da entidade. Há também a hipótese de que, após os coros *Frohsinn* e *Schubertchor* terem sido incorporados à Lyra, o regente tenha tido apenas uma breve atuação artística na instituição, em contraste com sua atuação em grupos como *Frohsinn* e *Schubertchor*, coros dos quais Braunwieser foi regente por quase uma década. Segundo Schmidt (2014), Martin Braunwieser assumiu em 1939 a regência do coro feminino da Sociedade Filarmônica Lyra, mesmo ano em que houve a fusão dos coros alemães que regia com a Sociedade, mas não há uma data exata para sua saída da instituição. Encontramos no acervo um único programa de concerto com Braunwieser como regente do coro feminino, datado também de 1939. Em fontes de outros acervos, também não há referência a respeito da atuação de Braunwieser com o coro feminino da Sociedade.

Outras poucas referências a performances do maestro encontradas são ligadas ao *Schubertchor* e ao *Frohsinn*, provenientes de documentação provavelmente herdada na ocasião da fusão desses coros à Sociedade em 1939. As informações encontradas a respeito desses dois coros alemães na revista *Der Bund* foram importantes para a pesquisa e complementaram

informações de fontes externas ao acervo da Lyra, como jornais e programas de concerto. Tanto o *Frohsinn* quanto o *Schubertchor*, como muitas outras sociedades corais de imigrantes alemães de São Paulo extintas no século XX, têm informações escassas sobre sua história, e por isso os periódicos foram fontes úteis para obtenção de informações a respeito desses dois conjuntos corais que fizeram parte da carreira artística de Braunwieser na cidade.

O livro *Geschichte der Sociedade Filarmônica Lyra*, que também constitui um item importante do acervo, utiliza em grande parte a documentação acumulada no acervo institucional para apresentar uma história da Sociedade a partir de sua fundação em 1884 até o ano de 1941. O livro também faz poucas referências a Martin Braunwieser. Há tanto concertos de Braunwieser com a Lyra quanto registros de apresentações do maestro com coros alemães, como o *Schubertchor*, que costumavam participar dos mesmos eventos nacionais ou regionais de sociedades corais germânicas que a Sociedade Filarmônica Lyra participava. O repertório de performances musicais considerados mais importantes são inclusive compilados a partir de programas de concerto no livro, o que possibilita a inclusão dessas performances no levantamento de repertório empreendido durante a presente pesquisa.

A família Schmidt, que apresentou o acervo na ocasião de nossa visita à sede da Sociedade Filarmônica Lyra, forneceu uma foto de seu acervo familiar do coro feminino da Sociedade com Martin Braunwieser, datada de 1939.

Apesar do acervo não ter fornecido uma quantidade substancial de fontes para a nossa pesquisa, é inegavelmente um acervo com grande potencial para pesquisa não apenas sobre a própria Sociedade Filarmônica Lyra, como também sobre a atuação de sociedades corais alemãs em São Paulo, parte importante da atividade cultural da colônia germânica da cidade.

Os acervos pessoais de Marcello Amalfi, Samuel Kerr, Maurício Orosco e Marisa Guimarães complementaram o conjunto de fontes com contribuições pontuais de documentação relacionada a Martin Braunwieser e Furio Franceschini, como partituras, programas de concerto e fotos.

2.3 Tipos de fontes selecionados para a pesquisa

2.3.1 Diários e anotações pessoais

No Acervo Furio Franceschini da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, encontram-se 21 cadernos que pertenceram ao maestro. Em Aquino (2000), há uma cópia de uma descrição por escrito dessas fontes preparada por seu filho Manoel Franceschini, e datada de 1995, ano em que a Família Franceschini doou parte do acervo do regente à biblioteca. Manoel Franceschini refere-se a essas fontes como “cadernos de anotações pessoais”, e nomeia o conjunto dos 21 cadernos de “registro” (FRANCESCHINI, 1995). Aquino (2000), que utilizou essas fontes em sua tese de doutorado, refere-se aos cadernos como um “registro”, seguindo a descrição de Manoel Franceschini (AQUINO, 2000). Em anotações nos próprios cadernos, o maestro Furio Franceschini refere-se a esse material simplesmente como “cadernos”, ou *cuaderni*, no caso das anotações que se encontram em italiano. Na base de dados da biblioteca da ECA-USP, entretanto, essas fontes estão classificadas e catalogadas como diários que pertenceram ao maestro.

Este trabalho opta por utilizar, durante toda a dissertação, o termo “diário” para fazer referência a essas fontes. Essa escolha foi feita com base no fato de que na biblioteca da ECA, que abriga esses pertences pessoais do maestro Franceschini, é essa classificação de fontes que consta formalmente de bases de dados da instituição. O conteúdo heterogêneo desses cadernos, entretanto, dificilmente possibilitaria identificar esses cadernos como pertencentes a uma única categoria de fonte. As anotações pessoais que Manoel Franceschini menciona estão de fato presentes nos diários, porém também há numerosas citações, referências, observações, reflexões e lembretes registrados nos cadernos que estão diretamente relacionados à atividade de leitura de livros e periódicos de Franceschini. Esses escritos relacionados às leituras de Franceschini, segundo a tipologia de fontes de Viñao (2000), podem ser caracterizados como um diário de leituras de Furio Franceschini. Recortes de jornais e revistas, tanto de material escrito, quanto iconográfico, são esporadicamente presentes nesses cadernos. Encontramos também, com menos recorrência, ingressos, programas de concertos e cartas que estavam colados ou anexados a páginas dos diários.

As anotações são frequentemente constituídas por registros do estudo pessoal empreendido pelo maestro para a realização de atividades como performances, análises

musicais ou palestras. Há como exemplo anotações que se encontram no diário nº 20 sobre a *Paixão segundo São João*, pelas quais é possível depreender a pesquisa e estudo empreendidos pelo maestro para realização de duas performances da obra em 1944. Essas anotações foram um material valioso para identificação de práticas interpretativas relacionadas a essas performances da obra. Há inclusive informações que não constam de materiais como programas de concerto, periódicos e partituras, referente ao modo como Franceschini fundamentou algumas das escolhas interpretativas que tomou para a performance. Tais anotações foram amplamente utilizadas no estudo de caso da presente dissertação.

Figura 1: Citação 174, diário nº 1. Acervo Furio Franceschini da Biblioteca da ECA USP, sem data.

A escrita de Franceschini nessas fontes evidentemente é, no caso das anotações, mais informal do que em artigos e livros do maestro, já que eram cadernos utilizados unicamente para consulta e estudo pessoal. Portanto, esses diários nunca foram concebidos *a priori* como um material para ser publicado e visto por outras pessoas que não fossem o próprio maestro.

As anotações pessoais são desprovidas de qualquer preocupação em escrever um texto formalmente estruturado e coeso. A estrutura de anotação em tópicos curtos, que não necessariamente se relacionam entre si, é a mais recorrente. Por não terem sido submetidas a qualquer processo de revisão e edição de texto, como no caso de textos publicados, abreviações, rasuras, emendas, construções gramaticais incorretas ou informais também são característicos das anotações pessoais de Franceschini. A inteligibilidade da caligrafia do regente nesses escritos é altamente variável, ao contrário de fontes como cartas do maestro, que em sua maioria

apresentam uma escrita mais legível. Essas anotações foram geralmente escritas em italiano, a língua materna de Furio Franceschini. Entretanto, também é possível encontrar em menor número nos cadernos anotações em português.

Esse conjunto de características intrínsecas às anotações pessoais do maestro exigiram não apenas um processo de seleção das anotações mais relevantes para a pesquisa, como também sua transcrição e tradução (no caso de anotações em italiano), para facilitar o estudo dessas anotações e sua utilização na presente dissertação. A partir das anotações selecionadas, foi possível transcrever praticamente todas as frases empregadas por Franceschini, com exceção de poucas palavras que não estavam legíveis, e que, portanto, não puderam ser identificadas.

Para facilitar a inclusão dessas anotações, que são de natureza mais informal, no texto da presente dissertação, utilizamos principalmente o recurso das citações indiretas. Em citações diretas desse material que eventualmente aparecem na dissertação, procuramos subtrair do texto palavras ou sentenças que se encontravam nos diários claramente rasuradas, e que, portanto, indicavam que Franceschini havia mudado de ideia e decidido suprimir essas partes rasuradas do texto.

Também observamos que Franceschini realizava frequentemente emendas posteriores a anotações que havia escrito. Em citações diretas, também incluímos tais acréscimos nos lugares designados por Franceschini nas anotações.

Os escritos dos diários referentes às leituras de Furio Franceschini são muito menos sujeitos a rasuras, emendas, erros gramaticais e outras características inerentes às anotações pessoais. Em grande parte, isso se deve ao fato de que as citações e as referências, que são os registros mais recorrentes, são em geral integralmente copiadas dos títulos de capítulos e textos de publicações que Franceschini leu. O maestro tem como costume copiar as citações na língua em que se encontram na publicação lida. Isso faz com que o registro de leituras de Franceschini incluía, além do italiano e do português, o francês, língua em que se encontrava escritos de autores recorrentes entre a bibliografia lida pelo regente, como Vincent D'Indy, Wanda Landowska e Romain Rolland.

Não há um rigor técnico na colocação de referências em citações por parte do maestro. Uma parte considerável desses escritos têm referência completa, com nome do autor, título do livro ou do periódico da qual foi copiada, e página. Há também, entretanto, muitas citações que são atribuídas a um autor, mas que não indicam a obra da qual foi extraída. Outras citações apresentam apenas uma indicação de página, sem informar autor e livro do qual foi retirada. Enquanto o trabalho de identificar autores e obras que não foram informados não corresponde

ao escopo da pesquisa, frente à quantidade numerosa dos autores, livros e revistas lidos por Franceschini, citações que estão nessa situação e que servem aos objetivos da presente pesquisa foram incluídas na presente dissertação. Optamos por utilizá-las com a indicação de autoria ou obra não identificadas.

Esses diários, no contexto da presente pesquisa, foram importantes para identificação dos principais intérpretes, musicólogos e autores de artigos e livros que foram referência para as performances que Furio Franceschini realizou em vida.

Os 20 primeiros diários são os que de fato foram usados por Franceschini para registrar sua experiência de leitura, suas anotações pessoais, e anexar fontes escritas variadas. Dentre esses 20 cadernos, os cadernos nº 19 e nº 20 são dedicados, respectivamente, apenas a escritos sobre Beethoven e J. S. Bach. O 21º diário é utilizado exclusivamente como índice para todos os outros diários; nesse caderno, é possível visualizar como era ampla a gama de assuntos de interesse do maestro Furio Franceschini. Há assuntos relacionados à literatura, poesia, temas religiosos, folclore, música desde a Grécia Antiga até o dodecafonismo, compositores variados, estética musical e estética da arte, entre outros.

Franceschini utilizou números de 1 a 5465 para catalogar páginas ou trechos dos diários. No índice, Franceschini agrupa números de trechos ou páginas do diário por assunto. Franceschini a princípio implementou esse sistema nos primeiros dois cadernos designando um número para cada citação ou trecho de anotação; a partir do 3º diário, numera cada página do caderno, ao invés do sistema antigo de numerar vários trechos e citações por página.

Esse sistema de numeração teria provavelmente sido usado por Franceschini para facilitar consultas posteriores ao material. Evidentemente, também não há qualquer rigor técnico nesse sistema de indexação. Há vários assuntos que aparecem repetidamente no índice e erros na numeração. Os diários sobre Beethoven e Bach, que são os únicos cadernos temáticos do conjunto, são completamente isentos do sistema de numeração de Franceschini, bem como de qualquer tipo de paginação.

Entretanto, esse índice foi extremamente útil para direcionar nossa pesquisa diante de mais de 5.000 itens enumerados em 20 diários. Limitamos nossa ação aos assuntos “canto coral”⁷, “coral”, “canto”, “interpretação”. Para o estudo de caso sobre a *Paixão segundo São João* também acrescentamos itens relacionados aos assuntos “Paixões de Bach”, “Corais de Bach”, “J. S. Bach”, além do diário nº 20, que é dedicado exclusivamente a anotações sobre o

---

⁷ No índice, todos esses assuntos apresentados no texto aparecem em italiano. Traduzimos os termos em italiano que Franceschini utilizou no índice para o texto da presente dissertação.

compositor alemão e sua obra. Foram também utilizadas anotações relacionadas a aspectos interpretativos específicos mencionados em outras fontes, como por exemplo “colorido”⁸ e “andamento”, conforme esses assuntos emergiam nas discussões a respeito de interpretação do maestro em outras fontes, como programas de concerto e o *Breve curso de análise musical e conselhos de interpretação* (1934).

Não há qualquer marcação de data nos diários. Manoel Franceschini (1995) e a base de dados da biblioteca da ECA afirmam apenas que Franceschini começou o primeiro diário com 15 anos. Manoel Franceschini acrescenta que o maestro realizou suas últimas anotações aos 92 anos de idade (FRANCESCHINI, 1995). Uma datação aproximada é possível de ser depreendida principalmente a partir dos registros de leitura de periódicos, que geralmente são citados pelo maestro por nome, volume, ano e mês de publicação. Com a ausência de qualquer informação sobre em que período que Franceschini efetivamente teve contato com tais periódicos, é impossível qualquer tentativa de estabelecer uma data mais precisa para os registros.

Nos acervos relacionados ao regente Martin Braunwieser, encontramos apenas uma anotação avulsa com a caligrafia do maestro⁹. Na anotação, há uma comparação entre o texto original em alemão da obra, a versão em inglês feita por John Troutbeck para a editora Novello, trechos de uma versão em italiano não identificada e a letra em português utilizada nas performances de Martin Braunwieser. Provavelmente correspondem a anotações de estudo do texto da *Paixão segundo São João*, obra que Braunwieser também executou em São Paulo em múltiplas ocasiões, e que foi feita pelo maestro com texto em português.

Não foi preservado, no caso de Braunwieser, um conjunto consistente de anotações de estudo e leitura, semelhante aos 21 cadernos de Furio Franceschini.¹⁰ Os únicos diários pertencentes a Braunwieser de que se tem conhecimento até o momento atual são os diários de viagem que o maestro realizou como integrante da equipe das Missões de Pesquisas Folclóricas (1938), que foram objeto de estudo da tese de Carlini (2000). Por tratarem principalmente do cotidiano da viagem com a equipe, esses diários são um material cujo conteúdo não se relaciona à temática da presente pesquisa, e por isso não foram incluídos em nosso conjunto de fontes.

---

⁸ A palavra “colorido” é utilizada por Franceschi para referir-se à agógica, acentuação e dinâmica de uma música, e será discutida posteriormente, no Capítulo III.

⁹ Essa fonte é constituída predominantemente por anotações com a caligrafia de Braunwieser. Em menor proporção, há a caligrafia de uma segunda pessoa não identificada.

¹⁰ Informação verbal dada por Sérgio Chnee em São Paulo, em setembro de 2015.

2.3.2 Fotografias

Fotografias relacionadas à atividade coral dos maestros são fontes extremamente escassas nos acervos consultados para a presente pesquisa. Essa escassez provavelmente se deve ao fato de que o acesso à tecnologia necessária para tirar fotografias foi muito limitado para os regentes. Encontramos, em nossa pesquisa, principalmente fotos publicadas em programas de concerto, jornais, artigos em revistas acadêmicas especializadas, livros e teses sobre Franceschini e Braunwieser. As imagens originais utilizadas por essas publicações não foram localizadas em nenhum dos acervos físicos ou digitais consultados para elaboração da presente dissertação. As publicações, mesmo acadêmicas, fornecem poucas informações sobre a origem dessas fotografias.

No caso de Martin Braunwieser, a Coleção Martin Braunwieser do Centro Cultural São Paulo possui algumas fotografias provenientes da atividade da Sociedade Bach de São Paulo. Entretanto, a maior parte dessas fotos é do período em que Renata Braunwieser assumiu a diretoria artística da entidade, e consequentemente, a regência da maior parte dos concertos promovidos pela instituição.

Na Sociedade Filarmônica Lyra, encontramos exemplares da revista *Der Bund* com fotos do coral *Schubertchor*, coral que Braunwieser regeu e que foram incorporados à Sociedade em 1939. Infelizmente, Braunwieser não estava presente em nenhuma das fotos encontradas no periódico. Entretanto, por meio dessas fotografias foi possível conhecer a constituição do coro, sobre a qual há poucas informações em outras fontes.

Além dos acervos institucionais, conseguimos por meio do acervo pessoal de Marisa Guimarães, ex-aluna do Colégio *Des Oiseaux*, fotos do interior da Capela das cónegas de Santo Agostinho. O local, que pertencia ao Colégio, foi demolido na década de 1970. A Sociedade Bach de São Paulo realizou diversos concertos nessa capela sob a regência de Martin Braunwieser. A importância dos acervos pessoais para a pesquisa se faz especialmente presente em casos como o da Capela, em que há a inexistência de um acervo institucional da ordem religiosa das Cónegas de Santo Agostinho, ou do extinto Colégio *Des Oiseaux*.

Na presente pesquisa, essas imagens não têm uma função meramente ilustrativa. Fotografias de coros e de apresentações musicais de Franceschini e de Braunwieser encontradas durante a pesquisa em acervos e na bibliografia foram fundamentais para confirmar ou complementar informações contidas em outras fontes, como o tamanho e a composição de

coros e orquestras regidos pelos maestros e o posicionamento de grupos musicais e solistas no palco.

Também foram encontradas fotografias de intérpretes, compositores e musicólogos que pertenceram aos maestros. Essas fotografias elucidam relações que mantinham com colegas de profissão e quais músicos eram uma referência artística para Franceschini e Braunwieser. Há como exemplo fotografias recortadas de revistas de Vincent D'Indy, Arturo Toscanini e Paul Dukas anexadas a diários de Furio Franceschini. Na Coleção Martin Braunwieser do Centro Cultural São Paulo, foram encontradas fotos com dedicatórias de Arthur Pereira e Albert Schweitzer, ambos músicos com quem Braunwieser se correspondia e que devem ter fornecido as fotos ao maestro.

2.3.3 Jornais e imprensa periódica em geral

Entre os jornais, a maioria da documentação selecionada constitui anúncios dos concertos realizados e críticas de jornal. Os anúncios variam em maior ou menor grau de detalhamento de informações sobre as performances dos maestros, e geralmente incluem, além de alguns dados que comumente também figuram em programas de concerto como solistas vocais e grupos envolvidos na performance, informações sobre algumas escolhas interpretativas que foram efetivamente adotadas, visando principalmente a valorização do repertório a ser realizado – assim, são anunciadas escolhas como a opção pelo uso de uma versão em português de obras para as execuções e a utilização de determinados instrumentos musicais em detrimento de outros, por exemplo. Foram encontrados anúncios que incluíam também pequenos trechos de texto de cunho didático, que apesar de não se referirem diretamente às práticas interpretativas de Franceschini e Braunwieser, fornecem informações importantes sobre a recepção da obra no Brasil e sobre o público dessas apresentações.

As críticas, por sua vez, são valiosas fontes de pesquisa ao retratarem a performance pela ótica de críticos de arte em atividade na cidade que presenciaram as execuções, e constituem praticamente os únicos registros preservados de depoimentos de integrantes da plateia desses concertos a que tivemos acesso. É possível, por exemplo, conseguir informações de textos críticos que não estão registradas em programas de concerto. Por caracterizarem-se como um relato posterior ao acontecimento dos concertos, as críticas permitem registrar sobretudo

eventuais imprevistos de última hora que ocasionaram mudanças nas performances. Um exemplo é o caso de um concerto da *Paixão segundo São João* de Bach de 1950, executado por Braunwieser. Uma crítica de Ricardi da edição de 31 de maio de 1950 da *Folha da manhã* informa que houve uma substituição de um tenor solista a partir da segunda parte do concerto (RICARDI, 1950). A informação é confirmada por Kerr (2015)¹¹, que também esteve na plateia deste mesmo concerto.

Figura 2: Periódico *Der Bund*, da *Deutsche Sängerbund aus Brasilien (DSBB)*. Acervo da Sociedade Filarmônica Lyra, 1936.

Evidentemente, são fontes cujo estudo e interpretação demandam do pesquisador um olhar crítico e a comparação com informações encontradas em outras fontes, por estarem sujeitas à subjetividade e juízos de valor artístico do autor.

Na Sociedade Filarmônica Lyra, encontramos dois números da extinta revista da colônia alemã de São Paulo *Der Bund*, um exemplar de 1928 e outro de 1936. Ambas possuem, além

¹¹ Informação verbal fornecida por Samuel Kerr em São Paulo, em dezembro de 2015.

das fotos mencionadas anteriormente, textos em alemão sobre os coros *Frohsinn* e *Schubertchor*.

Com relação a Franceschini, a edição de 6 de abril de 1980 do jornal *O Estado de São Paulo* apresenta um fascículo em comemoração ao centenário de nascimento do músico italiano, também selecionado como fonte de pesquisa, em que há textos de diversas personalidades do meio artístico paulistano próximas a Franceschini com informações sobre performances e concepções interpretativas do maestro. Especialmente importante para o estudo de caso da presente dissertação é o texto de Alfredo Mesquita (1980), personalidade importante do meio teatral paulistano e irmão de Esther Mesquita, dirigente da Sociedade de Cultura Artística à época do concerto.

Figura 3: Suplemento Cultural "Furio Franceschini 1880-1976: A evolução da música erudita em São Paulo". Acervo do jornal *O Estado de São Paulo*, 6 de abril de 1980

Furio Franceschini também escreveu artigos sobre interpretação musical em jornais e na imprensa periódica especializada que foram igualmente importantes para a presente pesquisa.

Por meio destes artigos, é possível verificar concepções de Franceschini relacionadas a canto coral, regência coral e interpretação de obras de compositores específicos.

Quanto à imprensa periódica citada por Franceschini em seu diário de leituras, nossa atuação foi limitada pela ausência de acervos físicos em São Paulo e de acervos digitais que tenham coleções completas de periódicos antigos. Os periódicos citados pelo maestro constituem revistas especializadas em música, principalmente da Itália e da França, da primeira metade do século XX. As referências a artigos de periódicos cuja temática se relaciona à presente pesquisa são especialmente das décadas de 1920, 1930 e 1940. Bibliotecas com acervos amplos de periódicos antigos raros sobre música, a exemplo da Biblioteca Mário de Andrade, da própria Biblioteca da ECA e do Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB-USP), quando possuem periódicos que Franceschini leu, apresentam em seus respectivos catálogos apenas coleções incompletas dessas revistas com número muito limitado de exemplares. Isso fez com que frequentemente, na busca por exemplares específicos desses periódicos com artigos relacionados à nossa pesquisa, a consulta ao acervo dessas bibliotecas não tenha tido resultados concretos. São exemplos de periódicos que Franceschini incluía frequentemente entre suas leituras revistas como o *Le Monde Musical* e o *Musica d'oggi*.

2.3.4 Programas de Concerto

Apesar de constituírem até hoje um material de extrema importância para o currículo artístico de um músico, de serem encontrados amplamente em acervos de intérpretes, e considerados como registro e comprovação de atividade artística, os programas de concerto são um tipo de material frequentemente pouco valorizado como fonte de pesquisa. Isso ocorre mesmo com uma quantidade cada vez crescente de pesquisadores que utilizam os programas de concerto como principal fonte para pesquisas em práticas interpretativas e em repertório musical.

Esse aspecto é visível especialmente no tratamento que é dado a este documento em acervos institucionais ou de particulares. O Arquivo Histórico do Theatro Municipal é o único dos acervos institucionais consultados durante nossa pesquisa documental, e um dos poucos em São Paulo, dedicados quase exclusivamente a programas de concerto, com condições adequadas de acondicionamento e catalogação. Em outros acervos, há poucos programas de

concerto, muitas vezes sem qualquer rigor em catalogação ou em fornecer um acondicionamento adequado à preservação de programas que, especialmente no caso de Franceschini, podem datar até 80 ou 90 anos de existência.

Figura 4: Programa de concerto de Martin Braunwieser com o Coral Popular. Arquivo Histórico do Theatro Municipal, abril de 1937

Na pesquisa em música, o programa de concerto, apesar de densamente utilizado, ainda tem suas tipologias e usos pouco discutidos. Normas padronizadas de citação desses documentos musicais tampouco existem, fazendo com que cada artigo, dissertação ou tese que utilize esse tipo de fonte tenham maneiras distintas de preencher esta lacuna.

Os programas de concerto têm evidentemente como função original informar a plateia do concerto. Deslocado para um novo uso em pesquisa em práticas interpretativas, o programa de concerto transforma-se em um documento histórico por meio do qual se pode decodificar algumas práticas interpretativas empregadas, como a instrumentação utilizada, a distribuição dos papéis e dos solos entre cantores líricos, a dimensão dos conjuntos vocais e instrumentais participantes, a língua em que foi cantada a obra, a edição utilizada, se houve cortes de movimentos da peça na apresentação ou se houve uma execução integral da obra, entre outras práticas. A maior parte dessas informações podem ser depreendidas mesmo dos programas de

concerto mais enxutos, que apresentam apenas informações essenciais como quais movimentos de obras mais extensas foram cantados, instrumentistas e cantores solistas.

Enquanto fontes como diários e anotações de estudo são úteis para a obtenção de informações a respeito do processo anterior de elaboração e preparação das performances, os programas são para a presente pesquisa uma das fontes mais confiáveis para o fornecimento de dados a respeito do que de fato provavelmente foi feito no dia do concerto – ou ao menos o que havia expectativa de que ocorresse na apresentação. Mudanças e escolhas interpretativas tomadas no decurso do cotidiano dos ensaios, que nem sempre são registradas em anotações de estudo, são na maior parte dos casos incorporadas a programas de concerto, a não ser que ocorram de última hora. Isso é especialmente válido para os programas encontrados em nossa pesquisa documental em acervos, que correspondem a impressos produzidos da década de 1920 até a década de 1960. Sem o acesso às tecnologias atuais que facilitam e automatizam a produção digital de programas de concerto, o processo de impressão desses programas na época de Franceschini e Braunwieser era um processo muito mais dispendioso e demorado, e por isso demandava uma preparação feita com maior antecedência.

Isso não quer dizer, necessariamente, que os programas de concerto dos regentes não estão sujeitos a erros e especialmente a mudanças nas performances feitas a curto prazo ou de última hora. Como todos os outros tipos de fontes, os programas de concerto não se eximem de erros e devem ser comparados com informações encontradas em fontes correlatas. Entretanto, são notavelmente dotados de informações mais precisas do que fontes como anotações pessoais, cujo conteúdo é mais informal e privativo.

Além de informações claramente escritas nos programas, Weber (2001) atenta ao fato de que uma análise mais aprofundada da estrutura de um programa de concerto pode fornecer informações relevantes a respeito da recepção de determinados repertórios e do lugar que determinadas obras musicais ocupam em uma sociedade. O autor afirma que a ordem de gêneros musicais, intérpretes e compositores expressa em um programa musical, além da ordem em que ocorrem intervalos, indicam o espaço que determinadas obras musicais ocupam em uma sociedade. Sobretudo, o modo como um programa musical é estruturado pode fornecer informações a respeito de quais gêneros, compositores e intérpretes são mais valorizados.

Weber exemplifica com o caso das *Overtures* e sinfonias no século XIX, gêneros musicais que, historicamente e convencionalmente, eram peças pouco valorizadas, tocadas ou no início do concerto para chamar a atenção da plateia que ainda se acomodava na sala, ou ao fim, em programas longos em que os ouvintes geralmente saíam mais cedo do concerto (WEBER, 2001).

A partir de uma apresentação da Sinfonia “Heroica” de Beethoven pela Orquestra Gewandhaus em 1807, no qual a obra apareceu como peça central do programa, precedida e sucedida por trechos de ópera, há uma ruptura com essa estrutura tradicional de programações de concerto e esses gêneros musicais passam a ocupar um patamar mais elevado na cultura musical europeia do século XIX (WEBER, 2001)

Esse aspecto apontado por Weber a respeito da estruturação de programas de concerto é observado, por exemplo, no relatório da Sociedade Bach de São Paulo do período de 1946 e 1947, em que a diretoria administrativa relata o que percebia como uma desvalorização da música de J. S. Bach e de autores “antigos” pela ordem em que eram apresentados em concertos:

O que de comum se verifica nos concertos, geralmente para grande público, são os aplausos crescerem em direção à última parte do programa. A primeira é geralmente, ocupada pelos grandes mestres do passado, os antigos, como se diz, que o público tolera com paciência e verdadeira resignação. A segunda, com Mozart, Beethoven etc., já consegue despertar aqui ou acolá um verdadeiro interesse. Porém, é na última parte, com as suas valsas, mazurcas, marchas, etc., que começa a função para este público espetacular. Deleitado por aquelas emoções simples, sempre as mesmas, ávido do sensacional, do malabarismo virtuosístico, prorrompe em palmas sucessivas, estrepitosas. Idêntico público tem a música e o canto de ópera. (SOCIEDADE [...], [194-] in CARLINI, 2000. Não paginado)

O conteúdo e o grau de detalhamento que esses programas possuem varia de acordo com a ocasião do concerto, a instituição promotora do concerto e, inevitavelmente, do dinheiro disponível para a produção desses impressos. No caso de Franceschini e Braunwieser, que no decorrer de suas respectivas carreiras artísticas estabeleceram relações com instituições artísticas diferentes, com orçamentos variados e diferentes formatos de apresentação artística, há tanto programas mais detalhados quanto programas em que somente as informações consideradas mais imprescindíveis são incluídas. Apresentações realizadas em parceria com a Sociedade de Cultura Artística, que promoveu tanto concertos de Franceschini quanto de Braunwieser, são os que produziram os programas mais extensos, que possuem não apenas as informações sobre o concerto e os músicos executantes, como também um *design* mais elaborado e anúncios publicitários. Em contrapartida, entidades como a Sociedade Bach de São Paulo, em que Braunwieser realizou diversas execuções de música coral, sempre sofreram com a falta de dinheiro para sustentar as atividades da instituição. Consequentemente, os programas da Sociedade Bach, com exceção de concertos produzidos em parceria com outras instituições que possuíam uma melhor situação financeira, eram programas simples, constituídos por poucas páginas e poucas informações a respeito do concerto.

A presença de notas explicativas em alguns programas também foi notável. Esses textos denotam não apenas o caráter informativo do programa, como também a intenção de elaborar

um impresso que seja didático e contribua para a formação de público para concerto. Essas notas também variam de programa para programa, de textos mais extensos e mais elaborados com exemplos musicais a textos menores sem qualquer tipo de figura. Frequentemente, os textos explicativos contêm um breve histórico da obra ou do gênero musical a que pertence e realizam um relato puramente descritivo da obra, ressaltando os aspectos composicionais ou interpretativos da obra que o autor do texto julga mais importantes. Entretanto, há com menor incidência notas explicativas que se aprofundam nas escolhas interpretativas tomadas pelos maestros, que procuram justificá-las ao público do espetáculo pelo texto. Evidentemente, essas notas de programa de concerto foram de importância significativa para a presente pesquisa, por conterem concepções e escolhas interpretativas dos maestros para suas respectivas performances musicais. É um exemplo desse tipo de nota explicativa o texto que consta do programa de Franceschini da *Paixão segundo São João* de J. S. Bach. Há um texto puramente descritivo, com trechos da obra manuscritos pelo próprio Furio Franceschini, como também um texto introdutório em que há a motivação do maestro para escolhas interpretativas como a dimensão e constituição do coro e da orquestra, o acompanhamento dos recitativos, a separação dos instrumentos da orquestra em concertino e concerto grosso, entre outras.

Furio Franceschini foi autor de notas explicativas – ou notas descritivas, como às vezes eram denominadas – de seus próprios programas de concerto. Tivemos acesso não apenas às notas explicativas da *Paixão segundo São João*, como também às notas descritivas dos trechos de *Orfeu e Euridice* de Gluck que executou em 1920.

Os programas de concerto mais elaborados e que possuem mais páginas também podem apresentar textos com um breve histórico da instituição promotora do concerto e dos grupos corais envolvidos na apresentação musical, ou um perfil biográfico dos artistas solistas. Esses textos foram importantes no caso de grupos como o extinto Coral Popular, um grupo regido por Braunwieser que teve um curto período de existência (1936-1939) e do qual pouca bibliografia foi produzida.

Aquino (2000) menciona ter utilizado em seu trabalho uma pasta dedicada inteiramente a programas de concerto de Furio Franceschini. Entre os anexos que usa na tese, há inclusive cópias de alguns programas que alegadamente encontravam-se nessa referida pasta. Contudo, o único programa de concerto que encontramos tanto no acervo do maestro doado à UNESP quanto no acervo doado à USP, ambos acervos em que se encontram a maior parte da documentação sobre a atuação artística do maestro, é referente a um concerto beneficente com trechos da ópera *Orfeu e Euridice* de Gluck de 1920. Não ao acaso, entre os tenores integrantes

do coro desse concerto estava o escritor e intelectual Mário de Andrade (1893-1945), o que pode ter contribuído para que esse programa tenha sido o único que foi preservado nesse acervo.

No caso dos programas de concertos de Martin Braunwieser, vivenciamos uma situação semelhante. Bispo (1991) também apresenta imagens e dados de programas aos quais não tivemos acesso pelo fato de terem sido levados para a Alemanha.

A Coleção Martin Braunwieser, que recebeu a maior parte dos programas de concerto feitos pela Sociedade Bach de São Paulo¹², possibilitou o acesso ao programa da apresentação da *Paixão segundo São João* de J. S. Bach de 1962, que foi uma importante fonte para o estudo de caso que integra a presente dissertação. O programa de outra performance da *Paixão* feita por Martin Braunwieser em 1963 foi localizado no acervo pessoal de Maurício Orosco, que cita o documento em sua dissertação de mestrado (2001).

A maior parte dos programas utilizados na presente pesquisa, contudo, é proveniente do Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, tanto no caso de concertos de Franceschini, quanto no caso de Braunwieser. Como principal local de concertos de São Paulo durante a época em que Braunwieser e Franceschini atuaram na cidade, o Theatro Municipal foi palco de diversos concertos que ambos os maestros realizaram no decorrer de suas respectivas carreiras artísticas. Por meio do Arquivo Histórico, foi possível encontrar programas de concerto promovidos por diversas instituições que fizeram concertos com Martin Braunwieser e Furio Franceschini no Theatro.

O acervo de programas do Arquivo foi especialmente útil no caso da obtenção de programas de concertos feitos no Theatro Municipal de São Paulo por instituições que foram extintas e cujos acervos foram perdidos ou extraviados, ou que não possuem um acervo institucional próprio disponível para pesquisa. Entre essas instituições está a Sociedade de Cultura Artística, cujo acervo não esteve disponível para consulta durante a presente pesquisa, e o extinto Instituto Musical de São Paulo, do qual não foi localizada documentação em nenhum dos outros acervos que consultamos.

---

¹² Informação verbal fornecida por Sérgio Chnee em São Paulo, em setembro de 2015.

2.3.5 Cartas

Do mesmo modo que procedemos com outros tipos de fonte, também selecionamos apenas cartas cujo conteúdo se relacionasse com a presente pesquisa em práticas interpretativas. Embora tenha sido localizada em acervos uma quantidade considerável de correspondência que o maestro Furio Franceschini manteve com músicos do Brasil e do exterior, ao analisar o conteúdo dessas cartas concluímos que, em sua maioria, essa correspondência não possui relação com a interpretação do repertório que escolhemos estudar na presente pesquisa. Encontramos correspondência entre Franceschini e Mário de Andrade em que discutem o *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928), obra de Andrade, datadas de 1939. O cerne da discussão empreendida por ambos são os modos utilizados na música folclórica brasileira. Essa correspondência se encontra no Acervo Furio Franceschini da Biblioteca da ECA-USP.

Também no mesmo acervo há uma carta de Heitor Villa-Lobos de 1933 pedindo permissão para elaborar um arranjo a três vozes *a capella* de *Ave Maria*, composta por Franceschini, e para sua publicação e utilização como peça para concerto não identificado no Rio de Janeiro. Outra correspondência presente é constituída por cartas trocadas entre Franceschini e o compositor brasileiro Henrique Oswald (1852-1931) sobre aspectos composicionais da missa de *Requiem* composta por Oswald, e que são utilizadas na dissertação de Igayara (2001).

A correspondência entre Franceschini e Dom André Mocquereau utilizada na tese de Aquino (2000), que versa principalmente sobre canto gregoriano, também pertence ao acervo e é a que possui o maior número de cartas.

Pelo conteúdo, avaliamos que nenhuma dessas cartas contribuiria diretamente para nossa pesquisa em práticas interpretativas. Selecionamos para a elaboração do estudo de caso apenas um rascunho de uma carta que se encontra anexado ao diário nº 20, destinada a Esther de Mesquita, aluna de Franceschini e secretária executiva da Sociedade de Cultura Artística à época do concerto da *Paixão segundo São João* que o regente executou em 1944 em sarau da Sociedade. Por estar colada ao caderno, essa carta não existe no banco de dados da Biblioteca da ECA. A correspondência foi localizada durante o estudo que realizamos dos diários para elaboração do estudo de caso, visto que o caderno em que se encontrava era dedicado a Bach e a parte do caderno em que a carta se encontra é dedicada à *Paixão segundo São João* do compositor alemão.

A carta, pelas emendas e rasuras que visivelmente encontram-se no texto manuscrito, e pelo fato de ter sido encontrada entre os pertences de Franceschini, provavelmente se trata de um rascunho. Data de 12 de maio de 1943, e trata especificamente da questão interpretativa da quantidade de músicos necessária para a performance da *Paixão*. Pela data em que foi escrita, provavelmente retrata uma discussão de aspectos interpretativos da obra em preparação à performance futura da obra que Franceschini realizaria em maio de 1944. Evidentemente, pelas questões interpretativas que aborda, essa carta foi selecionada para integrar o conjunto de fontes utilizado no estudo de caso da presente dissertação.

Com relação a Martin Braunwieser, encontramos apenas uma carta na Coleção Martin Braunwieser do Centro Cultural São Paulo. A carta foi escrita por Albert Schweitzer e destina-se ao casal Braunwieser. Na carta, Schweitzer dedica-se apenas a felicitar os destinatários pela comemoração dos 25 anos da Sociedade Bach de São Paulo, como presidente honorário da entidade. A carta não tem data; porém, é possível depreender do assunto da carta de que essa fonte possivelmente foi escrita em 1960, ano em que a Sociedade completou 25 anos. Enquanto a carta confirma que havia uma relação entre Braunwieser e Schweitzer, e entre Schweitzer e a Sociedade Bach de São Paulo, ela não discute diretamente qualquer questão interpretativa sobre Bach, compositor cuja obra Schweitzer era especialista, ou sobre qualquer outro tipo de música. Esta correspondência, portanto, foi utilizada apenas para evidenciar que Schweitzer foi uma referência artística para Braunwieser especialmente em interpretação de Bach, e um músico proeminente com o qual teve contato próximo.

2.3.6 Pareceres e memoriais

Exclusivamente entre a documentação de Franceschini, foi possível encontrar pareceres e memoriais elaborados pelo maestro a pedido de diversas instituições e músicos brasileiros. A maior parte dessas fontes versa a respeito de órgão, entretanto há dois documentos em que Franceschini dedica-se a opinar a respeito de canto coral e que foram importantes fontes para esta pesquisa.

O primeiro é o memorial *Esboço de organização de uma sociedade coral em São Paulo* (1935), encomendado por Mário de Andrade para Furio Franceschini para a instituição de um coro que viria a ser o atual Coral Paulistano Mário de Andrade. Nesse documento, Franceschini

descreve a estrutura e configuração que considerava ideais para esse novo coro, com quantidade discriminada no memorial de coralistas profissionais e amadores e quantidade de cantores por naipe vocal. Como o memorial menciona características dos coralistas profissionais e amadores que comumente estavam em atividade em São Paulo, o documento também é uma amostra de como Franceschini percebia o ambiente coral da cidade. Este memorial foi localizado no Acervo Furio Franceschini da Biblioteca da ECA-USP.

Outro memorial incluído em nosso conjunto de fontes é *Considerações relativas à solene inauguração da Catedral de São Paulo*[1940]. Nele, Franceschini faz sugestões para a composição do coro que cantaria na cerimônia religiosa, entre coro masculino adulto, coro misto e coro de masculino composto por crianças e homens. Enquanto o memorial sobre o Coral Paulistano possui apenas a opinião de Franceschini a respeito da composição de coros mistos, este memorial sobre a inauguração da Catedral da Sé contém a opinião do maestro tanto a respeito dos coros mistos quanto dos coros masculinos. Utilizamos a cópia deste documento que se encontra entre os anexos da tese de Aquino (2000), pelo fato do documento original não ter sido encontrado em nenhum dos acervos consultados durante a presente pesquisa.

Apesar de não constituir um documento com temática diretamente relacionada ao canto coral, utilizamos também um parecer de 2 de agosto de 1942 a respeito do órgão *Hammond*, encomendado e destinado a Antonio de Sá Pereira, como fonte para o estudo de caso que integra a presente dissertação. Sá Pereira era, à época em que o parecer foi redigido, diretor da Escola Nacional de Música – atualmente, Escola de Música da UFRJ – e pretendia adquirir um órgão *Hammond* para a sala de concerto da Escola, diante da impossibilidade de importar um órgão de tubos europeu durante a Segunda Guerra. No parecer, por sua vez, Franceschini descreve as propriedades do instrumento eletrônico e expressa sua própria opinião a respeito do órgão.

O parecer relaciona-se diretamente às performances feitas por Franceschini em 1944 da *Paixão segundo São João*, que integram o estudo de caso, pelo fato da obra ter sido executada em ambas as ocasiões com um órgão *Hammond*. Esta relação foi o que motivou o uso desse parecer como fonte para o estudo dessas performances específicas da *Paixão*.

2.3.7 Partituras

Com relação a partituras, nossa pesquisa utilizou apenas partituras corais de obras feitas por compositores europeus que pertenceram aos maestros. Evidentemente, isso excluiu de nossa pesquisa partituras de obras brasileiras e manuscritos de composições próprias, itens que foram encontrados em acervos tanto no caso de Martin Braunwieser quanto Franceschini. Ambos, além de maestros, em paralelo desenvolveram uma atividade de composição musical no Brasil, então manuscritos de obras autorais constituem um tipo de documentação fortemente presente nos acervos consultados. Contêm manuscritos de composições de Franceschini tanto os acervos digital e físico da Biblioteca do IA-UNESP, quanto da Biblioteca da ECA-USP, além da Coleção Martin Braunwieser do CCSP.

As partituras utilizadas na presente pesquisa, portanto, são essencialmente partituras corais de obras do repertório europeu utilizadas em performances, ou que pertenceram ao acervo pessoal de partituras que os maestros construíram no decorrer de sua atividade artística na Europa e no Brasil.

Em nossa experiência de pesquisa, concluímos que essas partituras ainda são pouco compreendidas e tratadas como fontes de pesquisa, principalmente por parte de pessoas que estão em contato direto com o material, como funcionários e familiares dos maestros. Isso é visível pela ausência de uma quantidade considerável de partituras dos acervos, que provavelmente ao invés de terem sido devidamente preservadas, foram extraviadas ou doadas a terceiros.

A situação a que são expostas essas partituras é completamente oposta a partituras que constituem manuscritos de composições próprias, por exemplo. Observamos que, por iniciativa da própria família dos músicos, manuscritos de composições dos maestros foram invariavelmente encaminhados para uma instituição, em geral pública, que pudesse acondicionar e catalogar adequadamente esse material, além de disponibilizar os manuscritos para pesquisadores. Claramente, essas composições não são percebidas como itens estritamente pessoais, ou itens de uso e interesse restrito a um único grupo de pessoas; antes, são vistas como partituras que representam um patrimônio público que precisa ser disponibilizado para pesquisas como tal.

Em contrapartida, no caso de composições de terceiros cujas partituras figuravam entre os pertences dos maestros, algumas partituras de fato foram encaminhadas a instituições de

grande porte, assim como os manuscritos de peças autorais, mas são frequentes casos em que o material é repassado informalmente para outros músicos, ou em que as partituras permanecem com familiares ao invés de serem formalmente disponibilizados para pesquisa. Os músicos a quem esse material é doado possivelmente veem na partitura um material para uso pessoal, seja para estudo ou para performance, e não necessariamente para pesquisa. Os familiares, por sua vez, consideram-nas como itens de uso pessoal dos maestros que não são passíveis de estudos acadêmicos, e por isso frequentemente optam por não doar a uma instituição.

No caso de Furio Franceschini, muitas partituras de obras que verificamos por meio de programas de concerto ou anúncios de jornais que foram executadas pelo maestro em concertos na cidade não foram encontradas em nenhum acervo, dentre os acervos consultados para a presente pesquisa. Uma edição da *Paixão segundo São Mateus* de J. S. Bach publicada em data não informada pela editora Breitkopf & Härtel, a qual Franceschini claramente refere-se como uma partitura de sua propriedade no diário nº 20, não foi encontrada em nenhum dos acervos que consultamos para a presente pesquisa, por exemplo. A partitura, utilizada por Franceschini em seus estudos para comparar a instrumentação da *Paixão segundo São Mateus* com a instrumentação da *Paixão segundo São João*, também escrita por Bach, poderia ter integrado a documentação utilizada no estudo de caso que será exposto posteriormente no terceiro capítulo. Assim como essa edição, há diversos outros casos de partituras ou de obras corais referidas em outras fontes cuja partitura não foi localizada em nenhum acervo consultado.

Encontramos no acervo particular do maestro Marcello Amalfi algumas partituras para órgão com data de publicação do início do século XX que pertenceram a Furio Franceschini. Há a possibilidade de que outras partituras do maestro tenham sido redistribuídas do mesmo modo para outros acervos pessoais de pequeno porte, e dos quais não há notícia. Localizar todos esses pequenos acervos seria tarefa impossível pelo tempo disponível para as atividades de pesquisa e pela quantidade grande de material que potencialmente se dispersou por todos esses acervos. Portanto, consultamos apenas acervos pessoais de que tínhamos conhecimento, e que se encontravam disponíveis para a pesquisa.

Entre os acervos relacionados à documentação de Martin Braunwieser, as partituras de obras não autorais utilizadas em performances ou pertencentes ao acervo pessoal do regente permaneceram com a família, enquanto manuscritos de composições próprias foram doadas ao Centro Cultural São Paulo.

Não deve ser descartada a possibilidade de que a ausência de algumas partituras de performances de Braunwieser e Franceschini tenha ocorrido devido ao fato de que, em

circunstâncias específicas, essas partituras tenham permanecido em posse da instituição promotora dos concertos, de outros intérpretes que participaram das execuções musicais, ou que tenham sido emprestadas ou reutilizadas por outros músicos. Como exemplo, há as partituras que provavelmente foram utilizadas pelo coro das performances da *Paixão segundo São João* de Bach regidas por Franceschini em 1944. Essas partes não foram localizadas em nenhum dos acervos com documentação de Franceschini. Entretanto, foram encontradas no acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee devido ao fato de terem sido partituras cedidas à Sociedade Bach de São Paulo para realização de concertos da *Paixão* conduzidos por Braunwieser em 1950 e na década de 1960. Essas partituras não foram localizadas em acervos de Franceschini, portanto, porque foram reutilizadas por Martin Braunwieser em época posterior a 1944, em performances da mesma obra.

Entre as partituras de ambos os maestros, há tanto edições impressas importadas da Europa, ou partituras impressas produzidas ou revisadas pelos próprios maestros no Brasil, quanto cópias manuscritas feitas pelos próprios regentes para uso pessoal ou para performances.

Partituras impressas produzidas ou revisadas pelos próprios maestros são os tipos de partitura menos encontrados em acervos. Há como exemplo dessa categoria de fonte o arranjo de Franceschini para um único coro masculino a 4 vozes da *Missa Laudate Dominum* (1942) de Palestrina e partes para coro da *Paixão segundo São João* (1943) de Bach revisadas pelo maestro. As duas obras foram executadas por Franceschini em São Paulo na década de 1940, e provavelmente essas edições foram confeccionadas especialmente para essas apresentações musicais.

As partituras manuscritas, que foram produzidas em volume consideravelmente maior, evidentemente são reflexo da ausência de uma indústria editorial no Brasil que produzisse partituras de obras do repertório praticado pelos maestros na época em que atuaram profissionalmente, além da ausência de tecnologias de fotocópia e de transporte que possibilitassem que a importação de partituras fosse um procedimento menos dispendioso e oneroso.

O hábito de produzir suas próprias partes de orquestra e de coro à mão foi comum na prática profissional de ambos os maestros, como pode comprovar o volume considerável de partituras manuscritas por Franceschini e Braunwieser de obras que apresentaram em

concertos em vida que estão disponíveis nos acervos pesquisados.¹³ As edições europeias foram provavelmente utilizadas como referência para produção de cópias, partes de orquestra ou de coro manuscritas, ou mesmo das edições impressas que Franceschini e Braunwieser publicaram no Brasil.

Essas partes de orquestra e coro manuscritas evidentemente foram utilizadas em performances, ou ao menos ensaiadas pelos regentes, e são importantes fontes de pesquisa a respeito das práticas interpretativas de Franceschini e Braunwieser.

Na confecção de partes, Franceschini e Braunwieser copiavam integralmente dessas edições impressas importadas itens como instrumentação, notas, ritmo, métrica de compasso, e às vezes o texto original da música. Embora não estivessem imunes a alterações, esses aspectos estruturais da música eram raramente modificados nas partituras de ambos os regentes.

No caso das partes utilizadas por integrantes do coro, os regentes escreviam exclusivamente as partes do coro, às vezes em partes individuais para cada naipe, no caso de Franceschini, ou em partes que juntavam em uma mesma partitura duas ou mais vozes, dependendo da formação vocal para a qual a obra foi escrita. As partes de orquestra foram copiadas pelos maestros em partes para cada naipe orquestral, como convencionalmente são produzidas as partes de orquestra atualmente.

Para Franceschini e Braunwieser, essas partes deveriam incluir as modificações desejadas e indicações de interpretação que comunicassem aos músicos o modo como queriam que diversos aspectos interpretativos possíveis de serem grafados em partitura, como dinâmica, acentuação e andamento, fossem executados em suas performances. Ambos copiavam de edições indicações de interpretação que julgassem apropriadas ao estilo e à obra, ou indicações que considerassem ser de autoria do próprio compositor, e acrescentavam suas próprias indicações. Em repertórios como obras corais de J. S. Bach, em que há poucas prescrições de aspectos como dinâmica e andamento, acréscimos desse tipo são feitos pelos maestros em maior profusão.

---

¹³ Essas partituras, no caso de Franceschini, podem ser encontradas no Acervo Furio Franceschini da UNESP, como por exemplo a peça *Dies Irae* da Missa de Requiem de Giuseppe Verdi (1813-1901), que contabiliza um total de 20 partituras manuscritas pelo maestro, e a obra orquestral *Morte e Transfiguração* de Richard Strauss (1864-1949), cujas 24 partes instrumentais também fazem parte do acervo. É notável também a presença esporádica de partes manuscritas individuais para coro, com uma parte escrita para cada naipe, e que, portanto, não se utilizam da configuração de grade com todas as vozes, padrão atual para obras vocais. Foram encontradas, por exemplo, partes individuais manuscritas para vozes masculinas de *Ave Verum Corpus* de W. A. Mozart nesse mesmo acervo. Quanto a Martin Braunwieser, grande parte das partituras utilizadas em concertos da Sociedade Bach de São Paulo e que ainda estão em posse da família do maestro foram feitas à mão pelo próprio Braunwieser. Entre as obras corais que foram produzidas desse modo estão diversas cantatas de J. S. Bach traduzidas para o português, o *Oratório de Natal* BWV 248, além da própria *Paixão Segundo São João*.

Weber (2001) aponta um princípio importante para o tratamento desse tipo de partitura para performance repleta de alterações e acréscimos:

De qualquer maneira, quando partes para performance de fato existem, o musicólogo precisa ir além de somente pesquisar pelo *Urtext* de uma obra, e levar a sério as mudanças que foram feitas. Coisas diferentes podem ser feitas a uma peça em qualquer época, e muito pode ser aprendido a partir de uma investigação mais próxima das adaptações. (WEBER, 2001, p. 344)

De fato, são nessas alterações que residem diversas informações a respeito das práticas interpretativas de Furio Franceschini e Martin Braunwieser. Essas mudanças feitas pelos maestros em partituras utilizadas em performance indicam muito do modo como concebiam a interpretação de uma obra e dos recursos de que dispunham para interpretá-la. A falta de recursos, a fluência da dinâmica de ensaio, uma escolha textual diferente da letra original da música, visões próprias a respeito de aspectos interpretativos específicos ou a discordância em relação às prescrições de famosos editores de partituras foram motivações para diversas adaptações e mudanças nas partituras para performance feitas por ambos os maestros.

A partir da notação musical, certamente não é possível decifrar exatamente todas as escolhas interpretativas de ambos os maestros, sobretudo aspectos como fraseado e agógica, que Franceschini e Braunwieser convencionalmente não grafavam, ou para os quais não utilizavam prescrições específicas em suas respectivas partituras. Entretanto, notações de aspectos como dinâmica, andamento, escolhas instrumentais, repetições e omissões são frequentemente incluídos por Braunwieser e Franceschini em partes instrumentais e partes vocais que confeccionaram, e isso possibilita seu estudo.

Entretanto, por limitações temporais e pela quantidade significativa de partes para performance produzidas – e alteradas – pelos próprios maestros que foi encontrada nos acervos, seria impossível para esta pesquisa uma investigação completa que abrangesse todas essas partituras para performance. Portanto, reservamos apenas ao estudo de caso sobre a *Paixão segundo São João*, que apresenta partituras de performance da obra confeccionadas por ambos os regentes como fonte, um aprofundamento maior da investigação de modificações encontradas nas partituras, assim como a exploração de questões interpretativas da obra expressas por escrito nesse material.

Encontramos tanto partituras impressas e manuscritas em que há claros sinais de uso em performances, como anotações de estudo e de ensaio dos intérpretes que utilizaram essas partituras, quanto partituras que se encontravam intactas, sem qualquer anotação que explicitasse seu uso em alguma performance dos maestros.

Com a comparação com registros de performances em programas de concerto e jornais, foi possível verificar que algumas dessas partituras sem anotações eram partituras de obras que de fato foram interpretadas em concertos por Franceschini ou Braunwieser em São Paulo.

Em alguns casos, entretanto, há partituras de obras das quais não encontramos registros de performances de ambos os maestros na cidade. Essa documentação, mesmo sem ter relação com qualquer performance de Franceschini e Braunwieser, foi útil para identificação de alguns compositores que são recorrentes no acervo de partituras dos maestros, e que são também amplamente presentes entre performances dos dois regentes.

2.3.7.1 As partituras para o estudo de caso

As partituras utilizadas nas performances da *Paixão segundo São João* de J. S. Bach de Franceschini e Braunwieser foram produzidas provavelmente de acordo com o que era a prática comum dos regentes para produção de partituras para performances. As partituras instrumentais e corais foram confeccionadas por Braunwieser e Franceschini, com indicações de interpretação acrescentadas pelos próprios maestros, que provavelmente fazem referência ao modo como concebiam suas respectivas interpretações da *Paixão*.

Martin Braunwieser escreveu à mão todas as partes dos instrumentos de orquestra e a partitura do baixo contínuo, e há nas fontes evidências de que Furio Franceschini tenha procedido da mesma maneira com relação às partituras instrumentais usadas em suas duas performances em 1944. Mesquita (1980) menciona que, em preparação à execução da *Paixão Segundo São João*, Franceschini copiou mais de 850 partituras, tanto instrumentais quanto vocais, e inclusive a partitura que utilizou para reger a obra. Mesquita não esclarece no texto quais foram suas fontes; o mais provável é que tenha utilizado como fonte alguma documentação de Esther Mesquita, irmã do autor e dirigente da Sociedade de Cultura Artística que esteve diretamente envolvida na preparação do concerto.

Angelo (1997) também relata que Franceschini elaborou suas próprias partituras para performance, por não ter encontrado partituras no Brasil ou na Argentina que pudessem ser utilizadas nas performances do maestro (ANGELO, 1997).

As partes de orquestra de Braunwieser encontram-se no acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee, enquanto as partes instrumentais utilizadas por Furio Franceschini não foram

encontradas no decorrer de nossa pesquisa documental. Entre as partes instrumentais de Braunwieser, apenas as partes de flauta I, flauta II, oboé I, oboé II, corne inglês e baixo contínuo estão completas. Esses naipes possuem o texto musical integral da *Paixão*, com indicações à lápis que provavelmente sinalizam movimentos que foram cortados de performances. Partituras para os naipes de violoncelo, violino I, violino II e viola apresentam-se incompletos.

É importante ressaltar que as partes instrumentais manuscritas de Martin Braunwieser encontradas no acervo pessoal não possuem qualquer indicativo de data ou qualquer referência a qual das performances do maestro elas foram utilizadas. Como será discutido no estudo de caso, os cortes de movimentos realizados nos concertos de 1950 e da década de 1960 certamente não correspondem aos cortes de movimentos que constam das marcações à lápis de cortes na partitura. Entretanto, essas partes instrumentais foram as únicas partituras encontradas entre as partituras que pertenceram ao maestro e à Sociedade Bach, com exceção da partitura utilizada como base da *Wiener Philharmonischer*. Há, portanto, uma série de incongruências que emergem do confronto entre informações que constam das partituras manuscritas com os dados de outras fontes, como programas de concerto.

Com o conjunto de fontes de que dispomos não é possível resolver definitivamente essas aparentes discrepâncias entre informações obtidas em fontes. Entretanto, expomos no presente trabalho essas discrepâncias e apresentamos hipóteses, que são apresentadas no estudo de caso que integra a presente dissertação.

Ambos os maestros tiveram como referência edições impressas da *Paixão* para confecção dessas partituras. A escolha de tais edições teve como principal critério a utilização de uma edição considerada fiel à obra tal como originalmente escrita.

Ocorreu a produção de múltiplas edições comerciais da *Paixão* desde o restabelecimento das Paixões de J. S. Bach no repertório canônico ocidental durante século XIX, fenômeno cujo estopim foi a performance da *Paixão Segundo São Mateus BWV 245* realizada por Felix Mendelssohn-Bartholdy em Berlim no ano de 1829. A performance de Mendelssohn, por sua vez, foi feita sob os moldes das práticas interpretativas do período romântico e incluiu diversas adaptações e alterações da obra (Lawson & Stowell, 1999; Leaver, 1989). Leaver (1989) afirma:

A performance [de Mendelssohn da *Paixão Segundo São Mateus*] pode não ter sido o que Bach tinha em mente quando compôs a obra, mas é inegável que ela começou uma sequência crescente de performances da música de Bach em geral, e das Paixões em particular. No ano seguinte, partituras vocais das Paixões de São Mateus e de São João foram publicadas em Berlim, que foram logo seguidas pela publicação da partitura *full score* da *Paixão Segundo São Mateus*. Em 1833 a *Singakademie* de Berlim interpretou a *Paixão Segundo São João* pela primeira vez, e isso levou à publicação da partitura *full score* pelo mesmo editor de Berlim em 1834. Outras edições da *Paixão*

segundo São João apareceram depois, notavelmente a edição da *Bach-Gesellschaft*, [...] em 1863. Esta tornou-se a edição dominante usada por outros editores para suas próprias versões da obra. Contudo, elas seguiram a tradição do renascimento da Paixão Segundo São Mateus feito por Mendelssohn, isto é, em que muita música é omitida, rearranjada ou restringida de algum modo, e com instrumentação alterada e aumentada. (LEAVER, 1989: 35)

Portanto, Franceschini e Braunwieser tiveram que lidar com a existência de diversas edições disponíveis comercialmente com modificações significativas em relação ao que seria considerado o texto musical original, e que seguiam a tradição de performance começada por Mendelssohn no século XIX.

A aversão a essas edições com modificações é notada, por exemplo, na opinião dos maestros sobre versões da *Paixão* com alterações e arranjos feitas sobre o texto musical original. Nas “notas explicativas” redigidas por Franceschini para o programa dos concertos de 1944, o maestro italiano afirma:

Observemos que em nossos dias, mesmo na Europa às vezes, infelizmente, se realizam execuções destas obras, com profundas modificações da orquestração original. Não concordamos com essa orientação, parecendo-nos o mesmo que revestir bela estátua antiga com trajes modernos. É preciso, numa audição fiel, nos reportarmos ao tempo em que as obras foram escritas, e aos meios de então. Numa obra bachiana executada a caráter, não temos portanto o direito de esperar nenhuma oposição de timbres, nem as combinações resultantes da fusão de sons de variadas cores, em suma: os efeitos de hodierna “química orquestral” (FRANCESCHINI, 1944, p. 6)

Nessa afirmação, é evidente a apreço de Franceschini pelo que considera a instrumentação original da *Paixão*, o que mostra não somente uma concepção interpretativa baseada em um ideal de fidelidade aos meios originais de interpretação da obra, como também de fidelidade à intenção do compositor.

Não foi encontrada nenhuma declaração semelhante sobre o assunto de autoria do próprio maestro Martin Braunwieser, mas pelo estudo da documentação da Sociedade Bach de São Paulo do período em que Braunwieser foi diretor artístico da entidade pode-se averiguar que em seus concertos a instituição prezava pela apresentação de obras do compositor alemão em sua versão “original”. Em breve histórico encontrado em programa de concerto de 21 de março de 1960 em comemoração aos 25 anos da Sociedade Bach de São Paulo, por exemplo, lê-se que a entidade oferece a São Paulo “[...] o mais puro Bach, procurando fazer executar de preferência as obras em original, ou então, arranjos indispensáveis, por faltarem os instrumentos para os quais as músicas foram escritas” (RELATÓRIO, [...], [1947] in CARLINI, 2000, não paginado). Em ambos os casos, há a mesma fidelidade à obra tal como originalmente escrita e provavelmente interpretada, e consequentemente, a mesma fidelidade à intenção do compositor. O relatório administrativo da instituição do período de 1946 a 1947, declara

desprezo pelo fato de que peças de J. S. Bach sejam “[...] arrançadas, arrumadas, abrilhantadas, etc.” em concertos apresentados em São Paulo.

Martin Braunwieser escolheu a edição *Wiener Philharmonischer Verlag* como base para as suas partituras. O acervo de partituras da Sociedade Bach de São Paulo, em poder de familiares de Braunwieser, possui um exemplar de bolso da edição do qual visivelmente foram perdidas algumas páginas. A edição foi realizada por Herman Roth (1882-1938), publicada em 1920 e usou o texto musical da edição *Bachgesellschaft* (1863). No prefácio da partitura, Roth escreve:

O texto da presente edição é baseado naquele contido na edição da Sociedade Bach [*Bachgesellschaft*]. Onde quer que esta se desvie da última, o faz com o propósito de aproximar-se da versão tradicional: conjecturas errôneas e acidentes supérfluos foram eliminados; as adições – insuficientes em si mesmas – ao Baixo Contínuo foram omitidas e, para evitar desperdício desnecessário de espaço, o baixo contínuo foi escrito apenas nos lugares. (ROTH *in* BACH, 1920, sem paginação, tradução livre)

Em uma época anterior às edições *Urtext* e à maior acessibilidade a manuscritos de compositores como Bach proporcionada pela tecnologia, a utilização de edições que se embasam em material produzido por instituições como a *Bachgesellschaft* provavelmente foi a alternativa mais fiel possível ao texto musical original que Braunwieser poderia utilizar.

A edição, tal como a edição da *Bachgesellschaft* (1863), inclui na instrumentação instrumentos antigos como a viola da gamba, o *oboe di caccia* e o alaúde, e não especifica a instrumentação para o baixo contínuo. Os corais não possuem partes instrumentais escritas para acompanhamento do coro; a partitura indica apenas alguns instrumentos para dobrar as linhas do soprano, contralto, tenor e baixo. A edição contém a letra original em alemão e a letra em inglês elaborada por John Troutbeck (1832-1899) para a primeira versão em inglês da obra, publicada pela editora Novello em 1896.

Em nossa pesquisa documental, além da edição *Wien Philharmonischer*, encontramos partes corais individuais, uma para cada naipe do coro, de uma edição Kalmus sem data entre as partituras da Sociedade Bach de São Paulo. A partitura contém apenas a letra em alemão, entretanto os exemplares encontrados no acervo têm toda a versão em inglês de Troutbeck grafada à mão, logo abaixo da letra em alemão.

Estas partes vocais avulsas provavelmente serviram ao estudo das questões textuais da obra. No mesmo acervo, foram encontradas anotações de Braunwieser com as versões original, em inglês e em português da obra, que possivelmente serviram a esse mesmo propósito.

A edição impressa utilizada como referencial para Franceschini na produção de suas partituras nunca foi localizada em nenhum dos acervos consultados, mesmo no acervo da

biblioteca do Instituto de Artes da UNESP, que possui um grande número de partituras que foram de uso pessoal do maestro italiano. O diário nº 20, contudo, apresenta fotocópias reduzidas da capa da edição impressa feita por Franceschini e produzida pela Cultura Artística para os concertos de 1944 ao lado de fotocópias da mesma edição da *Wien Philharmonischer Verlag*. Como pode ser averiguado pela dedicatória, que também foi fotocopiada e acrescentada ao diário, o exemplar dessa edição austríaca de Franceschini foi um presente do *Schubertchor* e de Martin Braunwieser ao maestro, por ocasião de um concerto do coro sob a regência de Franceschini em 1930 com repertório do compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia (1767-1830):

Ao ilustre maestro Furio Franceschini uma lembrança da execução da Missa de Requiem de Padre José M. Nunes Garcia agradecendo-lhe cordialmente grande paciência e bondade.
O Schubert Coro
16-12-1930 (BRAUNWIESER, 1930 *apud* BACH, 1910, sem paginação)

A partitura coral de Franceschini também conserva a mesma numeração de movimentos utilizada pela edição austríaca – que, por sua vez, possui a mesma numeração da edição *Bachgesellschaft* (1863).

Apesar de terem optado por usar como base uma partitura mais fiel possível ao texto musical original e sem excesso de alterações e de intervenções editoriais, no caso dos dois regentes as partituras que foram confeccionadas para as performances pouco refletiam essas características. O texto musical dessas partituras para performance constitui praticamente uma edição para performance feita por Franceschini e uma edição para performance feita por Braunwieser especialmente para os concertos que realizaram da *Paixão*. Nessas partituras, os maestros grafaram suas próprias prescrições e instruções relativas à performance, dentre as possíveis de serem escritas, evidentemente para melhor condução e fluência dos ensaios. Estão presentes desde marcações de aspectos interpretativos como andamento, dinâmica, articulação e fraseado, até alterações como divises de naipes em trechos específicos da obra e supressão de trechos ou de movimentos inteiros da *Paixão*. São, portanto, partituras que registram algumas de suas próprias escolhas interpretativas – o que, estritamente, implicaria em mudanças no texto musical original, com instruções, acréscimos e supressões que não foram realizadas pelo próprio compositor.

No programa dos concertos de 1944, Franceschini justifica essas modificações:

Ainda mais: se o regente quiser hoje empregar uma partitura fiel à primitiva, deverá também determinar por si o fraseado, as respirações, o colorido, os andamentos, pois Bach, na “Paixão segundo São João”, assim como na de “São Mateus” e em suas outras obras, nada ou quase nada deixou fixado a respeito: quase sempre gravava apenas

notas e textos. De vez em quando se encontra a palavra *forte* ou *piano* que nos sugere o emprego de um maior grupo orquestral, alternado [...] com um pequeno grupo de cordas, o *concertino*. Mui raramente vê-se a palavra *Adagio* ou *Alla breve*; nenhuma flecha, nenhum *crescendo* ou *diminuendo*, *retardando*, *staccato*, etc.

Sabe-se que, em geral, à falta de indicações originais que determinem os andamentos, é necessário fixa-los, considerando-se a época, o estilo, eventuais andamentos básicos tradicionais, a clareza, nitidez das linhas melódicas mesmo nos detalhes, principalmente em se tratando de polifonia, a riqueza ou simplicidade harmônica, a situação dramática, o sentido das palavras e também o número de executantes, assim como a acústica do ambiente. Quanto à presente execução da “Paixão segundo São João”, preferimos nós mesmos refazer o trabalho de determinação de andamentos, colorido, respirações, fraseado, etc., tomando por base uma cópia fiel da singela versão original, em lugar de nos utilizarmos de alguma edição com sugestões e detalhes de interpretação com os quais talvez nem sempre poderíamos concordar. (FRANCESCHINI, 1944, p. 6)

Nesse trecho, Franceschini não só demonstra ter um conhecimento considerável dos desafios impostos pelo texto musical original da obra ao intérprete – desafios que envolvem principalmente a falta de indicações de aspectos interpretativos variados e que, inclusive, persistem até hoje não só no caso da *Paixão*, como de toda obra de J. S. Bach – como também ressalta o papel do regente em solucionar tais desafios por meio de escolhas interpretativas feitas com sólida fundamentação em conhecimentos práticos e teóricos. Possivelmente, foi esse papel que Franceschini acreditou desempenhar quando produziu as partituras para performance.

Em folheto do *Curso de Canto e Introdução à música de Bach*, ministrado pela Sociedade Bach de São Paulo em 1947, quando Martin Braunwieser ainda era diretor artístico da instituição, é evidente que a orientação da Sociedade a respeito das peculiaridades das partituras de Bach é semelhante à de Franceschini:

Johann Sebastian Bach viveu de 1685 a 1750, isto é, dois séculos e meio antes de nossa época. Naquele tempo os compositores não usavam ainda as indicações rigorosas da interpretação como: 'ligado', 'destacado', 'retardando', 'acelerando' etc... Um 'forte' ou um 'piano', de vez em quando, foram os únicos sinais de dinâmica; o resto, os intérpretes executavam com o máximo de naturalidade, tal como o ouviram do próprio compositor ou dos alunos dele. Intérpretes, músicos executores como nos nossos dias havia, naquele tempo, ainda pouquíssimos. O número deles começou a aumentar com o desenvolvimento da música impressa de um lado e de escolas de música de outro. Com este aumento de concertistas foi se perdendo a tradição pura e exata. Muitos intérpretes achavam necessário fazer modificações de toda espécie para aumentar o 'efeito' da peça, outros malentendiam os sinais impressos; ainda outros procuravam interpretar as músicas de Bach sem auxílio de uma pessoa competente e... duzentos anos é um tempo longo (CURSO DE CANTO [...], [1947]¹⁴ *apud* CARLINI, 2005, não paginado).

Destaca-se o fato de que apesar dos maestros aparentemente defenderem o uso de edições mais próximas possíveis do que teria sido o manuscrito original do compositor, orientação que inclusive influenciou diretamente na escolha das edições utilizadas como base para elaboração

¹⁴ Programa do Curso de Canto e Introdução à música de Bach. São Paulo: [s. ed.], [1947].

de partes orquestrais e corais, ambos se permitiram realizar modificações e acréscimos ao texto musical da edição *Wiener Philharmonischer* quando confeccionaram as partituras para os músicos que participariam das performances. Franceschini, como pode ser verificado no programa de 1944, defende essas alterações como necessárias ao regente que interpreta Bach, pelas particularidades da escrita do compositor que citamos anteriormente.

2.3.8 Documentos administrativos e documentos diversos

Utilizamos como fonte relatórios administrativos da Sociedade Bach de São Paulo transcritos na tese de Carlini (2000) e um folheto de um curso ministrado pela Sociedade citado pelo mesmo autor (2005). Não localizamos os exemplares originais desses documentos em nenhum acervo consultado que tenha fontes relacionadas à atividade artística de Braunwieser, ou mesmo à atividade do maestro na Sociedade.

Toda essa documentação é referente ao período de tempo em que Braunwieser foi diretor artístico da entidade e regente do conjunto vocal da Sociedade (1940-1964). O *Curso de Canto e Introdução à música de Bach*, para o qual foi produzido o folheto, ocorreu em 1947. Na tese de Carlini, há relatórios do período de 1935, ano em que a Sociedade foi fundada, até 1951.

O uso do folheto como fonte se deve principalmente ao conteúdo diretamente relacionado a interpretação de Bach, temática relacionada ao curso.

Alguns dos relatórios são claramente assinados pela diretoria administrativa, enquanto outros não possuem autoria. Entretanto, o que predomina não são os assuntos administrativos, mas sim relatos da atividade artística da entidade durante o período que abrange o relatório e posicionamentos da Sociedade Bach a respeito de música e interpretação musical. Há uma probabilidade grande de que posicionamentos da Sociedade em relação a assuntos puramente artísticos reflitam a orientação do diretor artístico da entidade, Martin Braunwieser. É principalmente essa a motivação do uso desses relatórios como fonte.

Os relatórios, ao abordarem assuntos relacionados à interpretação musical, e principalmente à interpretação de Bach, realizam uma importante contribuição para a presente pesquisa, sobretudo porque documentos escritos de Braunwieser com opiniões do maestro a respeito de interpretação musical são escassos.

3 CAPÍTULO II: PRÁTICAS INTERPRETATIVAS EM CONTEXTO: SÃO PAULO, EUROPA E A ATUAÇÃO DE DOIS MAESTROS IMIGRANTES

3.1 Franceschini e Braunwieser: formação musical e atuação artística e pedagógica.

Este subcapítulo é constituído por perfis biográficos de Furio Franceschini e de Martin Braunwieser, escritos com ênfase na formação musical e na trajetória profissional de ambos os maestros.

Como será exposto no próximo subcapítulo, o estudo das biografias de Furio Franceschini e de Martin Braunwieser foi fundamental para delimitar o período histórico a que se restringiria a pesquisa sobre o ambiente coral em São Paulo em que atuaram.

Entretanto, não apenas essa necessidade de definição de limites de período histórico da pesquisa motivou o estudo e a elaboração de textos biográficos para a presente dissertação. No decorrer da pesquisa, constatamos que diversos eventos da trajetória profissional desses regentes, como a formação musical e as instituições em que trabalharam na Europa e no Brasil, estão estreitamente relacionadas com diversas práticas interpretativas presentes em performances de ambos em São Paulo. As trajetórias de vida dos maestros orientaram muitas de suas escolhas de repertório, além de práticas e concepções interpretativas relacionadas ao repertório coral europeu, influenciando na atividade coral desses músicos no Brasil.

Foi pela recorrência dessas relações entre trajetória profissional e práticas musicais que a inclusão de um subcapítulo com perfis biográficos de Franceschini e Braunwieser mostrou-se essencial aos objetivos da pesquisa. As informações biográficas expostas, portanto, contribuem para uma maior compreensão e contextualização dessas práticas.

Com esse propósito, ambos os perfis foram feitos com enfoque especial em elementos biográficos que se relacionassem à atividade desenvolvida pelos maestros como regentes corais, principalmente durante o período em que viveram na cidade de São Paulo.

Entretanto, no decorrer da pesquisa realizada para elaboração desses perfis biográficos, observamos que em outros textos biográficos existentes sobre Franceschini e Braunwieser, frequentemente é dado pouco destaque à trajetória de ambos enquanto regentes corais. É muito mais recorrente a existência de textos que retratem Franceschini predominantemente como compositor, como autoridade em música sacra e intérprete de órgão, por exemplo. A atividade que o maestro exerceu como regente de coros de óperas também é frequentemente pouco

abordada e estudada, mesmo em trabalhos acadêmicos. Embora tenha sido sua atuação profissional em companhias líricas o que proporcionou sua vinda ao Brasil, pouco há em biografias informações a respeito dessa parte da trajetória de Franceschini. Documentação a respeito da relação profissional que Furio Franceschini manteve com o mundo operístico também é praticamente inexistente. Aquino (2000) e o suplemento cultural do *Estado de S. Paulo* (1980) apresentam uma única foto de parte do contrato do maestro com a companhia italiana que o trouxe para a América do Sul, porém o documento não foi localizado em nenhum dos acervos consultados para a presente pesquisa.

Semelhantemente a Franceschini, os textos biográficos sobre Martin Braunwieser ressaltam sua atividade de compositor, sua atuação na Sociedade Bach de São Paulo, seu envolvimento com o canto orfeônico e a atuação do maestro nas Missões de Pesquisas Folclóricas (1938). Entretanto, pouco é mencionado a respeito de Braunwieser como regente coral, tanto no exterior quanto no Brasil.

Portanto, os perfis biográficos da presente dissertação são uma contribuição para a produção de material biográfico sobre os dois músicos, sobretudo ao fornecer informações sobre a atividade de ambos como regentes corais, um aspecto pouco difundido e estudado em trabalhos acadêmicos e em textos biográficos.

Para elaboração dos perfis biográficos, foram utilizadas as informações encontradas em trabalhos sobre Furio Franceschini como Franceschini (1966), Oliveira (1980), Schubert (1980), Aquino (2000) e Duarte (2012); para o perfil de Martin Braunwieser, foram utilizados Bispo (1991), Carlini (2000), Kerr (2000) e Giglioli (2003). Além da bibliografia, fontes como jornais e programas de concerto foram importantes para a elaboração dos perfis, especialmente relacionados à atividade de Franceschini e Braunwieser como regentes corais.

3.1.1 Furio Franceschini

Furio Franceschini nasceu em Roma, Itália, em 4 de abril de 1880. Naturalizou-se brasileiro oficialmente em 1934, apesar de já ser considerado cidadão brasileiro pela Constituição de 1891 desde seu segundo casamento, contraído com a brasileira Maria Angelina Vicente de Azevedo em 1914. Foi em São Paulo que viveu grande parte de sua carreira como

músico e professor, e também foi nessa mesma cidade que faleceu aos 94 anos, em 15 de abril de 1976.

Filho de Filippo Franceschini, organista, flautista e professor catedrático da *Regia Accademia di Santa Cecilia* – Atual Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma – começou a estudar música com o pai aos 6 anos de idade. Com 19 anos, formou-se no curso de humanidades do Real Liceu Ennio Quirino Visconti, também em Roma. Segundo Duarte (2012), foi paralelamente aos estudos no Liceu que Franceschini continuou sua formação musical na Academia de Santa Cecilia (DUARTE, 2012, p. 28). Nessa instituição, Franceschini teve aulas de piano com Giovanni Zuccani, aulas de harmonia com o catedrático Giacomo Setaccioli e aulas de contraponto e órgão com Filippo Capocci, compositor, organista, mestre de capela e primeiro organista da Arquibasílica de São João de Latrão em Roma.

Durante o período em que foi aluno da Academia de Santa Cecília, Furio Franceschini vivenciou um período de florescimento da música erudita coral e sinfônica não somente nessa entidade, como também em Roma. Gatti (1922) descreve um período de renascimento da música sinfônica, da música de câmara e da música coral italianas no final do século XIX, início do século XX, com a formação de uma nova geração de compositores de música erudita, e com proliferação de salas de concerto, temporadas e sociedades de concerto em várias cidades italianas (GATTI, 1922). Influenciada pelo movimento de renascimento artístico, nesse ínterim a Academia de Santa Cecília passou por importantes mudanças estruturais: adotou modelo de ensino de conservatório, fundou orquestra e coro institucionais permanentes em 1895, inaugurou sua própria sala de concerto nesse mesmo ano – a *Sala Accademica* – e passou a organizar regularmente temporadas de concerto com artistas convidados como Camille Saint-Saëns, Gustav Mahler e Charles Marie Widor (GATTI, 1922).

Recém-formado do curso da Academia, Furio recusou um convite feito por Capocci em 1900 para ser seu sucessor na Arquibasílica para continuar seus estudos em Paris. Em Paris, estudou fuga, instrumentação e composição com Jules Mouquet.

Em Franceschini (1966) há registro de que após os estudos em Paris, o maestro atuou como segundo regente e regente de coros na inauguração do Teatro Municipal de Corfú, casa de ópera da Grécia. A inauguração ocorreu em 7 de dezembro de 1902 com a ópera *Lohengrin*, de Richard Wagner (1813-1883).

Furio Franceschini veio para o Brasil em 1904 como integrante de uma companhia de ópera que se apresentou no país com o nome de *Companhia Lírica Italiana* (FRANCESCHINI, 1966). Foi contratado como mestre de coros de ópera para todas as apresentações da *tournee* da

empresa na América do Sul, que incluía récitas na cidade de São Paulo (idem). Entretanto, desligou-se da companhia antes do fim da *tournee*, e instalou-se no Rio de Janeiro. Em sua carreira de músico no Brasil, Franceschini distanciou-se do mundo lírico e exerceu as atividades de organista, compositor, professor e regente tanto de música coral quanto orquestral, com destaque para sua atuação em instituições católicas.

Na então capital federal, o maestro italiano foi organista na Igreja de Sant'Anna, professor de harmônio do Seminário do Rio Comprido, e segundo Oliveira (1980), mestre de capela da Catedral da Sé. Foi somente em 1907, depois de morar no Rio de Janeiro e em Espírito Santo do Pinhal (SP), que Furio Franceschini fixou-se na cidade de São Paulo.

Em 1908, foi admitido como primeiro organista e Mestre de Capela da Catedral Metropolitana de São Paulo, a Catedral da Sé. Em 1947, recebeu o título de Mestre de Capela Vitalício. O músico exerceu efetivamente esses cargos na Catedral até 1968, quando se aposentou, segundo Manoel Franceschini (FRANCESCHINI *in* AQUINO, 2000). Durante 60 anos na função de Mestre de Capela, Franceschini trabalhou na antiga Catedral, em sedes provisórias e na atual Catedral da Sé. Providenciou música para importantes solenidades, como cerimônias de posse de autoridades religiosas, missas em memória a personalidades proeminentes como o ex-presidente Afonso Pena, comemorações diversas e inaugurações de igrejas, como o próprio edifício onde atualmente funciona a Catedral da Sé. Para essa inauguração, inclusive, Franceschini utilizou o órgão de tubos importado que mantinha em sua residência no bairro do Ipiranga, que foi doado à ao Instituto de Artes da UNESP.

No mesmo ano em que foi efetivado na Sé, foi contratado simultaneamente como professor de canto gregoriano e música sacra em duas instituições de ensino religioso católico: o Seminário Maior de São Paulo, e o Seminário Central do Ipiranga. Nos Seminários, lecionou entre 1908 e o final do ano de 1950 (FRANCESCHINI, 1966).

Nessas instituições, Franceschini manteve uma prolífica atividade coral. No Seminário do Ipiranga, o maestro regia o coro de alunos desde 1908, quando começou a lecionar no Seminário, conforme Duarte (2012). Foi com esse grupo coral que, segundo o autor, Franceschini testou algumas de suas adaptações de peças de música sacra para vozes masculinas (DUARTE, 2012). Na Sé, Franceschini regeu coros de fiéis e fundou em 1908 o Coro Polifônico da Catedral de São Paulo, que foi dirigido pelo maestro por 50 anos, desde sua criação (OLIVEIRA, 1980; FRANCESCHINI, 1966). Pela pesquisa em jornais realizada para a presente dissertação, pôde-se averiguar que o Coro Polifônico atuou tanto em solenidades católicas quanto em concertos desvinculados dos eventos da Igreja.

Mesmo depois de migrar para o Brasil, Furio Franceschini continuou a fazer cursos na Europa. Em 1910, fez um curso intensivo de canto gregoriano com o monge beneditino Dom André Mocquereau (1849-1930) na Abadia de Solesmes, que havia sido transferida, na época, para a Ilha de Wright, Inglaterra. Desde o século XIX, Solesmes era importante centro de resgate de tradições e de práticas do canto gregoriano, e Mocquereau, um de seus principais historiadores. O contato de Franceschini com Mocquereau não se resume somente a esse curso, como também se estende a várias cartas, transcritas na tese de Aquino (2000).

Em 1920, de volta a São Paulo, Franceschini foi diretor do Centro Musical de São Paulo e diretor da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, duas importantes entidades de difusão da música orquestral na capital. Também regeu, em 1922, o núcleo orquestral da Sociedade de Concertos Sinfônicos (FRANCESCHINI, 1966; BELARDI, 1986).

Entre 1924 e 1925, Franceschini voltou a estudar em Paris. Nesse período, teve aulas de órgão com Philippe Bellenot e Charles Marie Widor, dois organistas que atuaram na Igreja de Saint-Suplice de Paris (DUARTE, 2012). Na *École Normale de Musique*, o maestro estudou análise musical com Laurent Ceillier, e ainda nessa viagem estudou com o compositor e musicólogo Vincent D'Indy, criador da *École de Musique Classique et Religieuse*, e um dos fundadores da *Schola Cantorum* de Paris. Com D'Indy cursou, entre outras disciplinas, fuga, composição, análise musical e regência (Duarte, 2012; Franceschini, 1966).

Segundo Franceschini (1966), ainda em 1925 Furio foi integrante dos Coros da Capela Sistina, que na época tinha como regente o compositor Dom Lorenzo Perosi (1872-1956). Foi nesse mesmo ano que Franceschini retornou para São Paulo.

Paralelamente aos cargos que ocupava nos Seminários e na Sé, deu aulas de órgão em sua própria residência no bairro do Ipiranga e em várias igrejas da cidade, além de ter sido professor em importantes instituições musicais da capital. Depois de ensinar em cursos e ciclos de palestras de análise musical no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo entre as décadas de 1920 e 1930, foi efetivado em 1933 como professor da disciplina na instituição, permanecendo nessa função até 1939. Além do Conservatório, o regente lecionou no Instituto Musical Santa Marcelina, em que fundou o primeiro curso de órgão de São Paulo, e ministrou vários cursos de música patrocinados pelo Departamento Municipal de Cultura e pela prefeitura. Foram alunos de Franceschini Angelo Camin, Eunice Catunda, Dinorah de Carvalho e Padre João Tallarico, seu sucessor no cargo de Mestre de Capela da Catedral da Sé de São Paulo, entre outros.

Durante sua trajetória profissional, Furio Franceschini dedicou-se à composição de várias obras musicais, na maioria música sacra. Em Franceschini (1966), são listadas 57 composições originais do regente para coro, entre missas, hinos, cânticos, motetos e obras extra litúrgicas, bem como coletâneas com obras corais do compositor (FRANCESCHINI, 1966). Além da composição musical, Franceschini também foi no Brasil autor de livros sobre música e de vários artigos para revistas sobre música e jornais de grande circulação. Livro de sua autoria, o *Breve Curso de Análise Musical* foi publicado pela primeira vez em 1931, e em 1934, foi publicado em 2ª Edição e adotado pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo como obra didática (FRANCESCHINI, 1934; FRANCESCHINI 1966). O músico italiano escreveu também o *Compêndio de Canto Gregoriano* (1938) e *Análise do estudo em dó sustenido menor de Chopin* (1941), entre outros trabalhos.

Como regente e organista, Franceschini realizou vários concertos em São Paulo, e inaugurou alguns dos principais órgãos da capital: os instrumentos da Igreja de Santa Cecília (1914), da Igreja de Santa Ifigênia (1922), do Colégio Santa Marcelina (1949) e também da Catedral da Sé (1954). Referido muitas vezes como autoridade em música sacra no Brasil e em conhecimentos musicais gerais, corresponderam-se com o maestro músicos brasileiros como Mário de Andrade e Henrique Oswald. Franceschini foi inclusive uma referência para Oswald na composição da Missa de *Requiem*, como analisa Igayara (2001). Correspondências entre ambos os músicos a respeito da obra encontram-se no Acervo Furio Franceschini da Biblioteca da ECA-USP.

Envolveu-se em importantes debates sobre estética musical e composicional no Brasil, a exemplo da discussão que ocorreu na imprensa brasileira e entre músicos eruditos em resposta à *Carta aberta aos músicos do Brasil* (1950), redigida por Camargo Guarnieri. Além disso, desde 1946, foi membro fundador da Academia Brasileira de Música, em que ocupou a cadeira n.28, cujo patrono é Ernesto Nazareth.

3.1.2 Martin Braunwieser

Martin Braunwieser nasceu em Salzburg, Áustria, em 6 de junho de 1901, filho de Marie e Franz Braunwieser (CARLINI, 2000; BISPO, 1991). Salzburg, uma cidade europeia de fortes tradições na prática de música erudita, vivenciou um período de expansão e renovação desse

campo artístico na época em que transcorreu a juventude e a formação musical de Braunwieser, com a iniciativa de diversas instituições culturais na promoção de vários concertos e festivais. Ao caracterizar sua cidade natal, o maestro afirmou:

Não há, por exemplo, igreja por mais vagabunda que seja, que não tenha música, que não haja canto ou um quarteto de cordas ou mesmo um pequeno grupo de instrumentos. E também não há família em que pelo menos um componente não tenha atividade musical. (BRAUNWIESER *in* CARLINI, 2000, p. 24)

Braunwieser, no caso, teve dentro de sua família a influência do pai, Franz Braunwieser, mestre de capela honorário e regente coral em Maxglan, Salzburg (CARLINI, 2000; BISPO, 1991). A iniciação musical de Braunwieser, segundo Bispo (1991), ocorreu ainda na infância, assim com suas primeiras experiências com música coral. O autor afirma que Braunwieser atuou como coralista de igreja ainda criança em Salzburg, entretanto não há qualquer especificação de qual coro que pertenceu (BISPO, 1991). Bispo (1991) afirma que Braunwieser na juventude também se afeiçoou à atividade de sociedades corais austríacas de sua cidade (BISPO, 1991). Além de cantar em coros, foi músico de orquestra em igrejas da cidade ainda jovem (BISPO, 1991).

Na adolescência, com 16 anos de idade, iniciou seus estudos no Mozarteum de Salzburg. O músico permaneceu no Mozarteum por sete anos, em que estudou violino, viola, flauta transversal e composição, destacando-se desde essa época de estudante como intérprete de obras para flauta de W. A. Mozart (BISPO, 1991). Assim como a vida musical de Salzburg na época, o Mozarteum estava em pleno processo de renovação artística, empreendido pelo então diretor da instituição, Bernhard Paumgartner (1887-1971). Paumgartner foi importante não apenas como maestro discípulo de Gustav Mahler, como também como musicólogo e historiador, especialmente por seus estudos sobre a música de W. A. Mozart. Foi professor de Martin Braunwieser nas disciplinas de História da Arte e História da Música, e seu orientador nas aulas de Prática de Música de Câmara e Prática de Canto Coral (BISPO, 1991). Foi incentivador e mentor da carreira de Braunwieser, que o considerava também como amigo.

Durante a gestão de Paumgartner, o Mozarteum sofreu uma reforma que afetou principalmente o currículo dos cursos, em que passaram a fazer parte da grade curricular obrigatória tanto disciplinas práticas quanto teóricas. Concertos, montagens de ópera e recitais realizados por estudantes também passaram a ser organizados regularmente pela entidade, e arquitetados como componentes fundamentais da formação musical de seus alunos. Bispo (1991) e Carlini (2000) evidenciam a participação de Martin Braunwieser em vários desses concertos, em que atuava principalmente como flautista e violista. Entre os eventos, há o

Festival Mozart, organizado pelo Mozarteum em 1919 em comemoração dos duzentos anos do nascimento de Leopold Mozart. Sob a orientação de seu professor de flauta, Anton Schöner, Braunwieser participou do festival tocando o Concerto para flauta n.º 1 K.313 em sol maior, de W. A. Mozart.

Além dos concertos do Mozarteum, participou tanto como violista quanto flautista de concertos promovidos por sociedades de concerto e sociedades de canto de Salzburg e cidades vizinhas, como a *Salzburger Männergesangverein* e a *Damen-Singverein Hummel*.

A crise que adveio à derrota do Império Austro-Húngaro na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) fez com que na década de 1920 Braunwieser, como outros músicos de sua geração, procurasse oportunidades de trabalho fora da Áustria. O maestro foi professor de flauta no conservatório da cidade de Czernowitz e em 1923, foi flautista contratado por uma companhia lírica da Itália para fazer uma *tournee* pela Grécia. Nesse país, morou durante seis anos (1923-1928), período em que viveu como professor particular de flauta e, a partir de 1925, como professor de flauta do Conservatório Estatal de Música de Atenas *Odeon*.

No *Odeon*, conheceu a pianista russa Tatiana Kipman, com quem viria a se casar no final da década de 1920, e que na época era assistente de outro professor do Conservatório, o compositor e pianista Felix Petyrek (1892-1951). Em 1928, o casal Braunwieser migrou para o Brasil, segundo Carlini, em busca de novas oportunidades profissionais (CARLINI, 2000). Residiram, inicialmente, em Bragança Paulista, no interior de São Paulo. Foi nessa cidade que Tatiana e Martin Braunwieser realizaram seu primeiro recital no Brasil, em 1928, com obras para piano e flauta de autores como W. A. Mozart e L. van Beethoven, e trechos de *Saudades do Brasil* de Darius Milhaud. Devido às oportunidades limitadas de trabalho em Bragança Paulista e região, Braunwieser mudou-se com a família para São Paulo em 1930, depois de atuar por dois anos como professor particular, e após ter realizado vários recitais de flauta em Bragança e em cidades próximas.

A princípio, Braunwieser restringiu sua atuação profissional em São Paulo à atividade de instrumentista de orquestra e de conjuntos de música de câmara. Atuou como músico de cinema, foi flautista no núcleo orquestral da *Sociedade de Concertos Sinfônicos* e tocou em recitais na *Sociedade Austríaca Donau*. A atividade de músico de orquestra não proporcionou estabilidade financeira - São Paulo era ainda no início da década de 1930 uma cidade sem conjuntos orquestrais profissionais de funcionamento permanente- e logo o maestro passou a dedicar-se à atividade de regente coral, primeiramente entre sociedades corais da comunidade germânica da cidade. Ainda na década de 1930, regeu o *Schubertchor* e o *Frohsinn*, e em 1938

tornou-se regente do Coro Feminino da *Sociedade Filharmonica Allemã Lyra*, atual Sociedade Filarmônica Lyra. Com cantores selecionados do *Schubertchor*, fundou o Quarteto Vocal Braunwieser, formação coral composta por cerca de 15 pessoas (CARLINI, 2000).

Em 1932 foi contratado como professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde foi professor de flauta e de canto orfeônico, e regente do recém-criado orfeão da instituição. Em 1937, foi contratado também pela prefeitura para o programa de Parques Infantis - no qual permaneceria até 1964, e exerceria ao longo desses anos as funções de instrutor, coordenador de música, mestre especializado e conselheiro de música e de canto orfeônico. Seus estudos sobre brinquedos cantados (1954) e rodas cantadas infantis (1959) foram algumas das publicações do maestro direcionadas ao trabalho realizado nos Parques Infantis.

Já conhecido pelo trabalho com as sociedades corais alemãs de São Paulo, Braunwieser foi contratado pelo Departamento de Cultura da cidade, na época sob a direção de Mário de Andrade, como regente do Coral Popular de 1936 a 1937, e também como regente assistente do Coral Paulistano. Grupo aberto a coralistas sem formação musical, o Coral Popular foi importante difusor principalmente da música coral brasileira pelo breve período de tempo em que existiu (1936-1939).

O maestro austríaco foi músico da equipe das Missões de Pesquisas Folclóricas de 1938, projeto do Departamento e da Sociedade de Etnografia e Folclore que percorreu estados do Norte e do Nordeste para registrar música folclórica brasileira (CARLINI, 2000). Voltou ainda em 1938 para São Paulo com o encerramento das Missões, depois de sete meses de viagem. No ano seguinte, Braunwieser consegue a cidadania brasileira.

Após as Missões, o maestro retomou o trabalho nos Parques Infantis e dedicou-se à Sociedade Bach de São Paulo, entidade fundada por grupo de apreciadores da obra do compositor alemão e por Braunwieser em 1935 para divulgação e difusão da obra de J. S. Bach no Brasil (CARLINI, 2000). A Sociedade existiu até 1974 e promoveu sobretudo concertos em cujo repertório predominavam a obra de J. S. Bach, de músicos da família Bach e de compositores contemporâneos ao músico alemão. A entidade também organizou eventos didáticos como palestras e cursos sobre J. S. Bach e suas composições. De 1935 a 1964 Braunwieser foi presidente da Sociedade e de 1940 a 1964 foi regente do conjunto vocal da instituição, fundado pelo próprio maestro em 1940. O grupo foi responsável pela interpretação de obras corais de Bach em São Paulo, como a *Missa em Si menor* (BWV 232), o *Magnificat* em Ré maior (BWV 243), a *Paixão Segundo São João* (BWV 245) e diversas cantatas e

harmonizações de corais do compositor. Foi regente também do coro da Primeira Igreja Presbiteriana Independente por 10 anos (1943-1953) (KERR, 2000).

Lecionou em algumas das mais importantes instituições musicais da cidade: no Instituto Musical Santa Marcelina, ensinou Harmonia, Contraponto e Composição de 1948 a 1951; foi professor no extinto Instituto Musical de São Paulo, de 1939 a 1970, onde foi também diretor; e lecionou no Conservatório Estadual de Canto Orfeônico de São Paulo - antigo curso de formação de professores de música do Instituto Educacional Caetano de Campos - desde 1949, quando o curso passou a funcionar como Conservatório de Canto Orfeônico, até 1970.

Durante toda sua trajetória profissional, e mesmo antes de vir para o Brasil, Martin Braunwieser dedicou-se à atividade de compositor. Sua produção é variada, composta por música para orquestra, música de câmara instrumental, e música vocal, inclusive obras corais em português como *Louvação ao Ogun* e *Dona Margarida*.

Martin Braunwieser faleceu em São Paulo em 1º de dezembro de 1991.

3.2 São Paulo em processo de expansão artística: a contribuição de dois regentes estrangeiros na área coral

Nesta parte do capítulo procuramos reconstruir o contexto artístico e cultural, especialmente no âmbito da música erudita, que Furio Franceschini e Martin Braunwieser encontraram ao fixarem residência no Brasil. Foi provavelmente no contexto exposto no presente subcapítulo que ocorreu a recepção das práticas corais de Franceschini e Braunwieser. Possivelmente, não apenas a formação e vivência que trouxeram da Europa influenciaram a prática musical de ambos os maestros no Brasil, como também o ambiente artístico brasileiro, com o qual entraram em contato quando migraram para o país.

Considerando o período de atividade coral de ambos na cidade de São Paulo, a investigação desse contexto limita-se às primeiras seis décadas do século XX. O estudo da biografia dos maestros, da bibliografia e as fontes examinadas para a presente pesquisa possibilitaram realizar um levantamento da produção artística relacionada à música coral de Franceschini e Braunwieser durante o intervalo de tempo em que atuaram profissionalmente em São Paulo.

Nesse estudo, verificou-se que a maior parte da atuação de Furio Franceschini como regente coral na cidade situa-se entre a primeira década do século XX e a década de 1960. Este

período compreende não apenas sua atuação como Mestre de Capela, organista da Catedral da Sé e professor do Seminário Maior de São Paulo, como também é o período em que o maestro atingiu maior produção artística relacionada à música coral, entre publicações diversas, composições próprias, palestras e concertos. Já Martin Braunwieser tem maior período de atividade coral em São Paulo entre as décadas de 1930 e de 1960. Constatou-se que é essa época que reúne a maior parte dos concertos e transmissões de rádio com obras corais regidos pelo maestro austríaco, além de ter sido o período em que atuou no Instituto Musical de São Paulo, na Sociedade Bach de São Paulo, no projeto de Canto Orfeônico, e em conjuntos como o Coral Popular, o Coral Paulistano, o *Frohsinn*, e o *Schubertchor*.

3.2.1 As práticas corais em São Paulo na primeira metade do século XX

O período de atuação de Franceschini e Braunwieser corresponde a um período em que São Paulo vivenciou uma renovação de suas práticas artísticas, especialmente suas práticas corais. Autores como Azevedo (2010) e Sevcenko (2009) relatam aspectos característicos desse processo de renovação artística especialmente em São Paulo, e no caso de Azevedo, em outros centros urbanos brasileiros que sofreram as mesmas transformações concomitantemente. Conforme exposto no trabalho de Béhague (1991), o fenômeno também não aconteceu exclusivamente no Brasil, como também em outros países da América Latina, como México, Argentina e Uruguai (BÉHAGUE *in* SAMSON, 1991).

Nesse processo de renovação, ocorreram transformações no campo artístico que apresentam muitas semelhanças em relação às transformações que potências europeias como Inglaterra, França, Alemanha e Itália haviam sofrido a partir do fim do século XVIII, e durante o século XIX. Como afirma Béhague (1991), a Europa Ocidental permaneceu como modelo de produção artística em países latino-americanos como o Brasil, mesmo após o estabelecimento de suas próprias instituições artísticas no final do século XIX e início do século XX (BÉHAGUE *in* SAMSON, 1991).

Na Europa, essas transformações caracterizaram-se principalmente pela decadência gradual de instituições eclesiásticas e monárquicas que tradicionalmente financiaram e promoveram a prática musical europeia – reflexo da perda de poder político da Igreja e das cortes. Em contrapartida, houve a emergência de um mercado consumidor de arte

essencialmente burguês que criou instituições musicais próprias. Esse fenômeno é definido por Samson (2001) como “institucionalização” da música:

Foi no final do século dezoito que a música lentamente desata a si mesma das instituições sociais existentes e começa a criar suas próprias instituições. O rápido crescimento de concertos públicos no início do século dezenove foi o marcador mais óbvio dessa mudança (uma “explosão cultural” é como William Weber descreve-a), mas [...] esta foi apenas uma dimensão de uma profissionalização mais difundida da vida musical, abrangendo o conservatório, a loja de música e a *salle* do fabricante [de instrumentos musicais], assim como o concerto beneficente e as assinaturas de temporadas. Isso não sugere que uma cultura patronal tenha desaparecido de vista. Mas mesmo onde instituições de corte persistiram (como nos estados germânicos) elas foram crescentemente transformadas em instituições públicas, e, portanto, sujeitas mais e mais às forças do mercado [...]. (SAMSON, 2001, p. 11. Tradução nossa)

Essas mudanças relacionam-se a transformações sociais e políticas proporcionadas por acontecimentos da história europeia como a Revolução Francesa (1789), as revoluções de 1848 e a Segunda Revolução Industrial, ocorrida na segunda metade do século XIX (SAMSON, 2001; BUTT *in* SAMSON, 2001a; BUTT *in* SAMSON, 2001b). A emergência da Estética Musical e de correntes de pensamento como o Positivismo e o Iluminismo no século XIX também foram importantes influências sobre o campo musical, sobretudo o Iluminismo e a Estética, que valorizaram o consumo de música como lazer e como objeto artístico *per se*, isolada das antigas funções sociais que exercia nas igrejas e nas cortes (SAMSON, 2001; BUTT *in* SAMSON 2001a; GOEHR, 1992).

Minor (2012) e Butt (2001) destacam que essa renovação artística europeia foi significativa na música coral. Nos estudos sobre o século XIX, é evidenciada ascensão de grandes instrumentistas *virtuoses*, da ópera e da música instrumental erudita em geral, mas esse século frequentemente é pouco associado à expansão da atividade coral que de fato houve na Europa nesse período histórico, sobretudo entre grupos corais amadores (MINOR, 2012). Ambos os autores destacam a popularização de grandes festivais corais nesse período, com a organização de massas corais das quais chegavam a participar milhares de coralistas, principalmente na Alemanha e na Inglaterra (MINOR, 2012; BUTT *in* SAMSON 2001a). Também é relevante a proliferação, desde o final do século XVIII e por todo o século XIX, de sociedades corais em vários países europeus, a exemplo dos *Orpheons* franceses, de *Gesangvereinen* e *Singakademien* germânicas, e de *Choral Societies* e *Oratorio Societies* inglesas (BUTT *in* SAMSON, 2001a).

Em relação às práticas e à produção de repertório, o século XIX foi não somente um período de restauro do repertório coral de séculos anteriores – com performances de obras corais de grande extensão de autores como G. F. Haendel, J. S. Bach, F. Haydn e W. A. Mozart – como também pelo interesse crescente de compositores do período em escrever música coral,

como F. Mendelssohn, J. Brahms, R. Schumann, G. Verdi, C. Gounod, e C. Saint-Saëns, entre outros.

No Brasil, essa renovação do campo artístico conservou muitas semelhanças em relação à Europa, mas evidentemente também apresentou características próprias e. Ocorreu tardiamente, se comparado ao fenômeno europeu: iniciou no fim do século XIX, e teve seu auge na primeira metade do século XX.

Nesse período, o Brasil não teve revoluções do mesmo porte que as que tomaram lugar na Europa no século XIX. Contudo, o país de fato passou por um processo de industrialização e modernização de seus principais centros urbanos. Também nesse período ocorreu a transição de um passado de séculos de monarquia para a república, que incluiu a decadência progressiva das instituições monárquicas. Com o fim da monarquia, algumas instituições do período imperial foram transformadas em instituições públicas, como por exemplo o Conservatório Imperial no Rio de Janeiro, que no início da República transformou-se em Instituto Nacional de Música – atual Escola de Música da UFRJ. Outras instituições do Império foram completamente extintas, com o intuito de concretizar uma ruptura radical com o passado monárquico brasileiro.

A situação da Capela Imperial no Rio de Janeiro depois da instauração da República é um exemplo específico da decadência de instituições sociais monárquicas ligadas à atividade musical. A Capela foi importante polo musical durante o reinado de D. João VI e o Império, atraindo músicos de diversas localidades com contratos estáveis para instrumentistas, organistas, cantores solistas, mestres de capela e músicos que integravam o conjunto coral fixo da instituição (SCHUBERT, 1980; MATTOS, s.d.). Contudo, ainda no século XIX, reduziu progressivamente o número de músicos contratados (SCHUBERT, 1980). Sobre o coro da Capela no período do fim do Império, a musicóloga Cleofe Person de Mattos (1913-2002) escreve: “É irrecusável o estado de decadência musical da CI [Capela Imperial] e, implicitamente, do coro [...]” e que apesar das tentativas de melhorar a situação do grupo vocal da Capela, “[...] a República colocou ponto final no assunto coro” (MATTOS, s.d.p. 13).

Gerard Béhague (1991), que caracteriza essa renovação de práticas como um processo de desenvolvimento da atividade artística, aponta características do fenômeno que se fizeram presentes não apenas nos polos de produção artística brasileiros, como também em vários países da América Latina. Primeiramente, Béhague menciona que houve o princípio do profissionalismo musical em países latino-americanos no final do século XIX, início do século XX, com o estabelecimento de instituições educacionais voltadas para a formação de músicos

profissionais por parte de governos, e com a organização de temporadas de ópera (BÉHAGUE, 1991). Desde o final do século XIX, segundo o autor, gradualmente ocorreu a criação de orquestras sinfônicas no continente, proporcionando uma programação mais regular de música de concerto e incentivando compositores locais a escreverem para formações orquestrais (BÉHAGUE, 1991). Fatores como a abolição da escravatura em países latinos no final do século XIX e a expansão da classe média em grandes centros urbanos proporcionaram o desenvolvimento de gêneros urbanos populares, da música de salão e do mercado de publicação de partituras musicais (BÉHAGUE, 1991).

Essas características apresentadas por Béhague são similares à citação de Samson. Ambos mencionam a ascensão de novas instituições artísticas, promovidas por novos grupos sociais, em substituição a instituições que possuíam relações com ordens políticas, sociais e religiosas do passado que declinaram. Paralelamente ao declínio das instituições monárquicas no Brasil, de fato foram criadas em cidades brasileiras novas instituições ligadas à República. A profissionalização da música também é uma característica citada por ambos.

Especialmente em São Paulo, há a ascensão de uma nova elite econômica que possibilitou uma multiplicação de instituições artísticas na cidade. No início do século XX, São Paulo já era considerada uma capital de importância econômica e política crescente. Não apenas no município, como também em todo o Estado de São Paulo, a economia era centrada na produção de café, principal produto de exportação do Brasil ainda no início do século XX. Com empreendimentos financiados pelo capital acumulado com a cafeicultura, a cidade vivenciou no período o crescimento urbano e modernização da cidade, além de um surto de industrialização (SEVCENKO, 2009), (MICELI, 2003), (CAMARGOS 2001). Essa riqueza produzida pelo café financiou não apenas a indústria, a tecnologia e a urbanização desenfreada da cidade no início do século XX, como também patrocinou a renovação das práticas artísticas paulistanas como um todo, mas principalmente a música, as artes visuais, a poesia e a literatura.

Referindo-se à esfera das artes visuais, Miceli (2003) afirma que entre o ano de 1885 e o ano de 1925, foram criadas em São Paulo “instituições especializadas na formação, treinamento e orientação profissional de artistas, espaços de exibição e comercialização da produção artística local e estrangeira e um grupo destacado de entusiastas colecionadores privados [...]” (idem) Em Miceli (2003), Camargos (2001) e Belardi (1986), é possível identificar também a existência de algumas iniciativas governamentais como o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, que existiu entre as décadas de 1910 e 1930, e concedia bolsas de estudo para a Europa a artistas

de São Paulo com o intuito de suprir a escassez de instituições paulistanas de ensino de artes visuais e música.

Com relação ao campo específico da música erudita, foi durante o fim do século XIX e no início do século XX que a capital paulista, anteriormente uma cidade que já possuía uma vida musical significativa mas dependente da vinda de *tournées* e temporadas de grupos artísticos que apresentavam-se no Rio de Janeiro e das instituições artísticas da capital federal, desponta como um polo artístico nacional com suas próprias escolas de música, conservatórios, sociedades artísticas e temporadas de concertos e óperas. Em um capítulo sobre a cultura artística brasileira no início do século XX, em *A Cultura Brasileira* (2010), o educador Fernando de Azevedo (1894-1974) escreve:

As instituições musicais multiplicam-se pelo país, em que começam a figurar, ao lado do Instituto Nacional de Música, do Rio – o mais antigo dos estabelecimentos desse gênero –, o Conservatório de Música, do Recife, o de Porto Alegre, organizado em 1910, o Conservatório Dramático e Musical, de São Paulo, fundado em 1906, a Sociedade de Concertos Sinfônicos (1921) e a Sociedade de Cultura Artística, que se fundou também, por essa época, em São Paulo, e já promoveu cerca de quinhentos saraus ou recitais. Esse movimento de expansão artística que se produziu, ainda que sem grande vigor, a não ser na capital paulista, não foi sem consequências para a evolução das artes no Brasil: fragmentou, no seu centrifugismo, a orientação uniforme do antigo aparelhamento oficial, dando maiores oportunidades à expansão de forças e ao desenvolvimento de correntes diversas e dilatando cada vez mais, sobre o território nacional, o campo de atividades artísticas. (AZEVEDO, 2010, p. 512)

Essa “expansão artística” no campo da música erudita que Azevedo descreve prolongou-se em São Paulo pela segunda metade do século XX, com a fundação de instituições como o Departamento de Cultura da Municipalidade Paulistana (1935), a Discoteca Pública Municipal (1935), o Coral Paulistano (1936), o Coral Popular (1936), a Orquestra Sinfônica Municipal (1939), e o Coral Lírico (1939).

Desde a segunda metade do século XIX, proliferam também pela cidade sociedades de concerto e sociedades corais, como o Club Haydn (1883), dirigido pelo compositor Alexandre Levy (1864-1892) e o Quarteto Paulista (1884) (NEVES, 1981, p. 17). Mattos (s.d.) menciona as atividades de sociedades corais amadoras de imigrantes de origem germânica no Brasil, muitas das quais existiam desde o início do século XIX. A Sociedade Filarmônica Lyra, em que Martin Braunwieser trabalhou como regente de corais, é um exemplo: fundada em São Paulo em 1884 como *Deutscher Männergesangverein Lyra* e renomeada em 1938 *Sociedade Phillharmonica Allemã Lyra*, a instituição começou como uma associação coral masculina e abrigou em sua história vários coros que tiveram por décadas extensa atividade musical em São Paulo, mesmo fora da comunidade germânica da cidade.

Os orfeões artísticos e orfeões escolares também compõem parte importante do cenário musical brasileiro da primeira metade do século XX, e particularmente no estado de São Paulo, que apresenta um extenso histórico de canto orfeônico. Segundo Gilioli (2003), é durante a reforma no ensino dirigida por Rangel Pestana em 1887 que é institucionalizado legalmente o canto coral nas escolas da então província de São Paulo. No livro *Coro Orfeão* (1938), a regente e professora Ceição Barros Barreto afirma que em 1921 são instituídos por lei os ensaios de orfeões escolares, e nas décadas de 1910 a 1930 foram fundados importantes orfeões escolares do Estado, como o Orfeão Brasileiro da Escola Normal de Música de Piracicaba e o Orfeão infantil paulista, dirigidos respectivamente pelo regente espanhol Fabiano Lozano (1886-1965) e pelo maestro João Gomes Júnior (1863-1963) (GILIOLI, 2003; BARRETO, 1938).

Foram regentes e educadores como Lozano, Gomes Júnior, João Baptista Julião e Carlos Alberto Gomes Cardim que durante a Primeira República estiveram à frente de inúmeras iniciativas para difusão da prática do canto orfeônico no Estado de São Paulo, como a criação de orfeões escolares, a produção de material didático e a estruturação e direção de cursos de formação de professores de canto orfeônico.

Segundo Barreto vivia-se, à época em que foi escrito *Coro Orfeão* (1938), “um movimento de renovação e interesse no ensino de canto” nas escolas brasileiras e inclusive por parte de instituições especializadas, com a criação de orfeões artísticos em muitas sociedades artísticas, conservatórios e institutos de música do país (Idem, p. 36). Depois da Primeira República, foi durante a década de 1930 e até a década de 1960 que o canto orfeônico alcançou grande projeção não somente em São Paulo, como também em outras cidades brasileiras, enquanto projeto pedagógico adotado pelo governo federal. Foram criadas instituições de formação de professores, como o Conservatório de Canto Orfeônico do Estado de São Paulo, eventos como as Exortações Cívicas, e foram impressas coletâneas de peças musicais e material didático próprios para a prática coral em orfeões.

Além dos orfeões, sociedades de concertos e sociedades corais, a vida musical da cidade, assim como a atividade artística como um todo, foi desde o fim do século XIX marcada por um forte empreendedorismo cultural, sustentado por uma rede extensa de estabelecimentos comerciais dirigidos por empresários culturais, e também era influenciada por ricos mecenas que moravam na cidade (MICELI, 2003; BELARDI, 1986). Belardi (1986) fornece um panorama dessa rede, ao registrar dezenas de empresários culturais ligados à ópera e à música erudita e nomes de seus respectivos estabelecimentos comerciais na cidade de São Paulo - a maioria em períodos de funcionamento compreendidos entre o final do século XIX e o início da segunda

metade do século XX - entre teatros de menor porte, cinemas, companhias líricas, casas de música e editoras de música.

A ópera em São Paulo na primeira metade do século XX é um exemplo desse dinamismo comercial paulistano na área cultural. Foi nessa época que ocorreu uma intensa atuação de várias companhias de ópera em São Paulo, que utilizavam em suas temporadas líricas tanto artistas locais quanto italianos, e eram lideradas por empresários como Walter Mocchi, Silvio Piergili e Faustino Rosa. Segundo Sevcenko (2009), no século XIX, com a alta profissionalização dos artistas líricos ocorrida na Europa, com a eletricidade, novas tecnologias, e meios de transporte mais eficientes, com a formação de um mercado cultural e a atuação de empresários de ópera, essas companhias líricas, inclusive as empresas que estiveram em atividade no Brasil, passaram a produzir temporadas de ópera padronizadas e em grande escala – tornaram-se “autênticas fábricas de espetáculo” (SEVCENKO, 2009, p. 233). O Theatro Municipal, inaugurado em 1911 como um teatro especializado em ópera à semelhança das casas de ópera europeias, foi palco de muitas dessas companhias, mas também vários outros teatros na cidade que recebiam montagens de ópera, como os extintos Teatro São José, Teatro Sant’Anna, e Braz Politheama (SEVCENKO, 2009; BELARDI, 1986).

Quanto ao mecenato, era composto por membros da elite paulistana, grandes consumidores e colecionadores de arte que mantinham estreitas relações com o mundo artístico da Europa (MICELI, 2003; CAMARGOS, 2001). Esses mecenas foram responsáveis por financiar as atividades artísticas de pintores, escultores, escritores e músicos brasileiros, inclusive cursos no exterior. Nos salões de suas mansões e palacetes, esses mecenas hospedavam artistas estrangeiros e promoviam jantares, saraus, bailes e *soirées*, oportunidades para artistas locais sociabilizarem-se com a elite e conseguirem patrocínio (SEVCENKO, 2009; MICELI, 2003; CAMARGOS, 2001; BELARDI, 1986). Entre os mecenas que financiaram músicos eruditos estão o Senador José Freitas do Valle e Olivia Guedes Penteado. Por sua vez, músicos como Darius Milhaud, Heitor Villa-Lobos, João Gomes Júnior e Souza Lima estão entre os artistas que circularam por salões da alta sociedade paulistana (CAMARGOS, 2001; BELARDI, 1986).

Na primeira metade do século XX, São Paulo adquiriu as condições necessárias para não apenas tornar-se reduto destes e de outros importantes músicos brasileiros, como também palco de orquestras e intérpretes do exterior e centro de discussões e eventos de importantes movimentos artísticos como o Modernismo, com a Semana de Arte Moderna de 1922 e, especificamente na música erudita, o Movimento Música Viva.

Entretanto, Documentos indicam que Furio Franceschini e Martin Braunwieser percebiam São Paulo como uma cidade em que a instrução musical tanto de músicos profissionais quanto de amadores em canto coral ainda era incipiente, especialmente nas primeiras décadas do século XX. Evidentemente, a expansão da atividade coral paulistana ocorrida no início do século XX, tanto no âmbito das instituições artísticas, quanto no âmbito das instituições de educação superior e de educação básica, demoraria décadas para preencher essa lacuna.

Em memorial elaborado em 1935 por Furio a pedido de Mário de Andrade para criação do grupo que viria a ser o Coral Paulistano, intitulado *Esboço da Organização de uma sociedade coral em São Paulo* (FF/E/0010), Franceschini afirma:

É verdade que em geral o estudo e preparo dos professores de orquestra é (ou ao menos sempre deveria ser), superior ao dos coristas, entretanto convém considerar a dificuldade de encontrar estes elementos corais bons, e que sejam constantes (aqui está a grande dificuldade) (FF/E/0010, p. 7, grifo duplo do autor)

Quanto aos coralistas amadores, Franceschini salienta que “É entre os amadores, que mais receio a falta de constância.” (Idem, p. 9). Segundo o regente, “[...] infelizmente, em São Paulo, ainda não se compreende bastante, pelos amadores, a nobre função coral, como acontece por exemplo na Alemanha, Suíça, etc.” (idem, p. 6).

Nota-se no texto de Franceschini a indicação de uma deficiência na formação musical tanto dos coralistas profissionais brasileiros quanto amadores, que abrangia até a falta de familiaridade com o cotidiano e a dinâmica de ensaios de conjuntos corais. No memorial, Franceschini recomenda a criação futura de “uma escola coral para pessoas de boa voz e bom ouvido musical, que não tiverem prática de canto.”

Furio Franceschini reconhecia, entretanto, que a cidade já abrigava desde aquela época alguns cantores de destaque, mas sobre estes escreve:

Elementos há, em São Paulo, muito aproveitáveis e mesmo que costumam cantar nos rádios, que com certeza não aceitariam cantar em coro. Entretanto, talvez não fizessem dificuldade a esse respeito, conquanto constituíssem um grupo que cantasse quer como solista, quer em coro (Assim como se faz, por exemplo, nos “concerti grossi”: grupo “concertino” e grupo orquestral). (FRANCESCHINI, 1935, p. 4, grifos do autor)

As experiências corais de Martin Braunwieser no Brasil, por sua vez, conservam muitas semelhanças em relação às impressões de Franceschini. Nas entrevistas dadas a Álvaro Carlini (2000), Braunwieser, que havia participado da seleção de cantores para a formação do Coral Paulistano, afirma que ele e a banca examinadora escolheram “[...] as melhores vozes que apareceram, porém a maioria não tinha prática de cantar em conjunto. Porque uma pessoa que

não tem prática de cantar em conjunto... parece que cada cantor quer mostrar que sua voz é mais forte, não?” (BRAUNWIESER *in* CARLINI, 2000, não paginado). Também menciona a situação de coros que regeu em que brasileiros cantavam junto com cantores alemães amadores, comentando que a defasagem de conhecimento musical entre imigrantes e brasileiros era patente (Idem).

Em 1947, enquanto Braunwieser ainda era diretor artístico e regente coral da entidade, a Sociedade Bach de São Paulo criou o Curso de Canto e Introdução à música de Bach “com a finalidade de formar cantores e corpos corais homogêneos, dotados de alto padrão técnico e artístico [...]” (RELATÓRIO [...] *in* CARLINI, 2000, não paginado). O mesmo relatório do qual foi extraída essa citação menciona uma dificuldade por parte do maestro de conseguir que o coro cante com um timbre homogêneo, com coralistas oriundos de diversas orientações e tradições de ensino de canto (RELATÓRIO [...] *in* CARLINI, 2000, não paginado). Além do timbre, o relatório menciona a dificuldade de encontrar coralistas versados em questões de forma e estilo da música de Bach (RELATÓRIO [...] *in* CARLINI, 2000, não paginado). O curso, portanto, teria sido criado com o intuito de prover a educação e vivência musical em canto coral que Braunwieser via como ausente na maior parte dos cantores com quem teve contato no Brasil.

Em outro momento da entrevista concedida a Carlini, o regente relata com relação à sua atuação nas Missões de Pesquisas Folclóricas:

Eu sei que o Mário [de Andrade] queria e fez tudo pra conseguir uma pessoa que entendesse bem a língua nacional, que fosse nascida aqui, um brasileiro. Mas não conseguiu. Parece que haviam (*sic*) somente bons pianistas, e um pianista não seria capaz de anotar as melodias do cantador. Você deve ter ligação com a música vocal. (BRAUNWIESER *in* CARLINI, 2000, não paginado)

Esse trecho da entrevista sugere que na época das Missões, possivelmente, não só existiam poucos coralistas qualificados, como também poucos compositores e regentes no Brasil com experiência e formação coral sólidas. Nesse contexto, a atuação de Braunwieser e Franceschini na primeira metade do século XX como regentes corais em um ambiente musical com pouca vivência coral, mesmo entre muitos dos expoentes musicais brasileiros da época, foi possivelmente significativa para o estabelecimento de uma tradição de canto coral na cidade, somando-se às iniciativas de regentes brasileiros ativos na capital à época, como João Gomes Júnior, Camargo Guarnieri, e João Baptista Julião.

O ambiente musical que Furio Franceschini e Martin Braunwieser possivelmente vivenciaram durante grande parte da atuação de ambos como regentes corais foi de renovação

e expansão das práticas artísticas, especialmente na primeira metade do século XX. Foram criadas novas instituições musicais, tanto na esfera pública, quanto privada, e um novo mercado consumidor de arte. A educação musical também passou por transformações significativas, entre elas a expansão da prática de canto orfeônico nas escolas, mas também a formação de músicos profissionais, com a fundação de novos conservatórios e institutos de música na cidade.

São Paulo vivenciou transformações em seu campo artístico semelhantes às ocorridas em polos artísticos europeus no final do século XVIII, início do século XIX, com o declínio da música nas cortes e instituições religiosas europeias e a ascensão de novas instituições musicais do poder público ou privado.

Nesse contexto, a contribuição de Furio Franceschini Martin Braunwieser para a renovação das práticas artísticas paulistanas, e especialmente as práticas corais, é significativa. Vindos de países de fortes tradições no ensino e na prática do canto coral, em que tais transformações artísticas já estavam consolidadas, esses maestros imigrantes trouxeram para o Brasil a experiência e vivência artística que obtiveram no exterior e atuaram junto a outros regentes, músicos e intelectuais influentes no Brasil, tanto estrangeiros quanto brasileiros, em iniciativas que transformaram São Paulo em um polo de produção artística e de ensino com suas próprias instituições musicais. Em estabelecimentos educacionais e no âmbito ensino particular, foram responsáveis pela formação de gerações de músicos brasileiros.

As práticas aprendidas e vivenciadas durante os anos de formação e atuação artística na Europa foram evidentemente adaptadas a essas particularidades do ambiente coral que ambos os maestros encontraram em São Paulo nas primeiras seis décadas do século XX. São essas práticas e a recepção delas por parte da vida musical de São Paulo que serão expostas e discutidas de maneira mais aprofundada no texto seguinte.

3.3 Um panorama geral de práticas: resultados de um levantamento de performances

O capítulo prossegue com a exposição de uma série de práticas interpretativas dos maestros que identificamos por meio das informações obtidas através do levantamento de performances, que foi realizado durante a presente pesquisa. Expomos informações gerais a respeito de práticas interpretativas relacionadas ao acompanhamento instrumental, à configuração e tamanho das formações corais comumente utilizadas, a escolhas textuais, entre

outras, e nos aprofundamos principalmente nas práticas de repertório que identificamos como mais recorrentes.

Quanto ao repertório, identificamos a presença de diversos cânones de obras musicais na prática dos maestros, ligadas principalmente a tradições de performance que vivenciaram na Europa e que trouxeram para o Brasil. Para a identificação e análise desses cânones, utilizamos a descrição detalhada de Weber (2001) dos vários tipos de cânones e das diversas bases sobre as quais se estabelecem.

Weber (2001) afirma que o termo *cânone* significa mais do que um conjunto preestabelecido de obras musicais consideradas clássicas, transcendentais ou obras-primas. Os cânones também são mecanismos de construção de atividades, e de atribuição de valores e de autoridade para a música (WEBER, 2001). O cânone é, em um sentido mais abrangente, referido como qualquer elemento considerado essencial à sociedade, e exerce a função de estabelecer ordem, disciplina e de mensurar valor (WEBER, 2001).

O autor descreve a existência de um grande cânone de obras musicais do ocidente, com obras de compositores considerados “clássicos”, como Beethoven, Mozart, Bach, entre outros. Entretanto, alega a existência não apenas desse único cânone unificado de obras musicais, mas sim a existência simultânea e interligada de vários cânones em um mesmo período histórico. O autor exemplifica essa alegação com um breve estudo do repertório de concertos de instituições europeias como a *Academy of Ancient Music*, a *Concert of Ancient Music*, o Conservatório de Paris, a Orquestra *Gewandhaus* e a *Philharmonic Society* de Londres. Mesmo com a comparação de repertórios de instituições que atuaram em um mesmo âmbito geográfico, como é o caso das instituições inglesas, e de obras executadas em um mesmo recorte temporal, essas entidades apresentavam repertórios completamente distintos entre si, que por sua vez pertenciam a cânones diferentes (WEBER, 2001).

Para o estabelecimento de uma metodologia de estudo desses diversos cânones existentes, Weber primeiramente classifica os cânones em três tipos:

- O cânone *acadêmico*, que se caracterizou historicamente como um cânone que teve sua aceitação e circulação restrita a um grupo consideravelmente pequeno de estudiosos pertencentes ao meio acadêmico. Até o século XVIII, desenvolveu-se isoladamente da atividade de performance musical. Atualmente, possui ligações com estudos de performance e de práticas interpretativas de música antiga.

- O cânone *pedagógico*, estabelecido com o objetivo de ensinar composição e performance musical pelo conhecimento e emulação de peças de compositores considerados grandes mestres da música. Possui relação, em parte, com a música sacra, cujo ensino foi fundamentado em cânones pedagógicos baseados na tradição musical de capelas e catedrais que constituíram importantes centros de prática de música sacra.
- O cânone de *performance*, que é constituído por obras destinadas a execuções públicas que exercem autoridade sobre o gosto musical. Weber ressalta que esse cânone é mais do que um repertório para concertos; é também uma força crítica e ideológica, devido à autoridade que lhe é investida.

Weber explicita, entretanto, que essas três categorias distintas frequentemente coexistem e interagem entre si.

Além da classificação sumária de cânones, Weber enuncia quatro bases intelectuais que geralmente atuam na formação de cânones:

- *A habilidade artística de compositores*, que justifica a canonização de músicas vistas como obras engenhosamente concebidas por compositores altamente instruídos e possuidores de excelência artística. Embasa-se tanto no gosto musical, portanto, quanto na elaboração de elementos de rigor técnico como a condução de vozes e texturas. Pode abranger a produção musical de compositores de tradições e de épocas distintas, desde que sejam considerados habilidosos na arte de compor.
- O *Repertório*¹⁵, pelo fato de que obras musicais são percebidas em termos canônicos em grande parte pelos papéis que desempenharam em repertórios e em programações de concertos.
- *Criticismo*, pelo fato de que, como Weber afirma, o discurso da crítica musical foi um agente importante na atribuição de autoridade necessária ao processo canonização de obras musicais, mesmo acima de fatores como gosto e composição musicais.
- *Ideologia*, que pode envolver a atribuição de autoridade moral, espiritual ou cívica a determinadas obras musicais.

---

¹⁵ Nesse item, Weber diferencia *repertório* de *cânon*, ambos termos distintos que frequentemente relacionam-se entre si, mas que não devem ser confundidos um com o outro. *Repertório* refere-se diretamente à performance de obras do passado, enquanto *cânon* refere-se à definição de obras musicais intelectualmente e criticamente. Na definição de Joseph Kerman, citado por Weber, “Um cânon é uma ideia; um repertório é um programa de ação.” (KERMAN *apud* WEBER, 2001, p. 349)

Weber esclarece que algumas dessas bases, como a habilidade do compositor, por exemplo, têm ação limitada pelo fato de normalmente atuarem sobre um grupo restrito da sociedade, que no caso é o grupo dos músicos profissionais, enquanto bases como a ideologia têm um potencial de apoio social maior e mais diversificado, inclusive do público leigo de apresentações musicais (WEBER, 2001). É por isso que geralmente ocorre a atuação conjunta de duas ou mais bases intelectuais no estabelecimento e legitimação de um cânone, para assegurar sua aceitação em setores mais amplos da sociedade (WEBER, 2001).

Essa coexistência de múltiplos cânones foi uma característica evidente no estudo do repertório europeu executado por Furio Franceschini e por Martin Braunwieser em São Paulo. A diversidade de repertório de origem europeia praticado pelos maestros que observamos é imensa, e abrange a interpretação de obras de compositores de tradições tão distintas quanto a ópera italiana e a música sacra cecilianista do século XIX, executado em épocas relativamente próximas em um mesmo limite geográfico – no caso, a cidade de São Paulo.

Após a exposição dessas práticas, apresentamos as informações obtidas através do levantamento de performances, organizadas em tabelas específicas para as interpretações de Furio Franceschini e de Martin Braunwieser.

3.3.1 O formato da programação de concertos, práticas de acompanhamento e formações vocais mais recorrentes

O levantamento de repertório realizado para a presente pesquisa evidencia que na trajetória artística de Franceschini e de Braunwieser há a predominância de concertos com repertório europeu cujo formato reúne em uma única programação várias peças corais diferentes, de autores diversos e de curta duração. Com exceção de concertos temáticos que apresentam obras de apenas um compositor, como no caso de diversos concertos corais da Sociedade Bach de São Paulo dedicados exclusivamente a obras de Johann Sebastian Bach, a maior parte dos programas integra obras de autores distintos. Observamos também que um número significativo de apresentações regidas pelos maestros mistura em sua programação obras de compositores europeus a obras de compositores brasileiros, ou arranjos corais de músicas do folclore nacional. Entre as peças europeias apresentadas nesse formato de concerto há tanto músicas avulsas quanto peças extraídas e trechos de ciclos de canções corais, missas,

cantatas, oratórios e óperas. Os locais de realização da maior parte desses concertos são o Theatro Municipal de São Paulo, igrejas, auditórios e salas de concerto institucionais.

A maior parte do repertório europeu desses concertos é *a capella*, com acompanhamento de órgão, no caso de Franceschini, ou piano. Entre os concertos de Franceschini, também é comum encontrar programações que integram em um mesmo concerto a execução de música coral com a performance de peças do repertório solo para órgão, em geral interpretadas pelo próprio maestro.

Evidentemente, a realização de concertos corais de Franceschini com o acompanhamento de órgão é estreitamente relacionada à utilização de igrejas como local para concertos. Não havia em São Paulo durante a atuação do maestro como regente coral salas de concerto com órgão instalado. A única exceção, entre os concertos com repertório coral europeu, é a execução de Franceschini da *Paixão segundo São João* BWV 245 em 1944. O regente, que via o órgão como um instrumento fundamental à execução do acompanhamento instrumental da obra, realizou o concerto no Theatro Municipal com um órgão elétrico *Hammond* de procedência não informada.

Concertos dedicados à apresentação integral ou parcialmente completa de obras corais de maior extensão são menos recorrentes na trajetória de Franceschini e de Braunwieser, mas também se fazem presentes, ainda que em menor quantidade. Esses concertos são, em sua maioria, realizados com obras corais-sinfônicas de compositores europeus canônicos. Incluem oratórios, missas, cantatas, magnificat, te deum e outras obras com textos litúrgicos ou não litúrgicos católicos.

Esses concertos são frequentemente referidos nas fontes como as realizações artísticas de maior destaque dos maestros, e em geral foram os concertos que alcançaram maior visibilidade na imprensa periódica da trajetória de ambos os regentes. Com frequência, esses concertos de obras corais de grande extensão fazem parte de séries de concertos, eventos ou comemorações e são feitos em parceria com instituições artísticas da cidade de São Paulo como a Sociedade de Cultura Artística e o Theatro Municipal, assim como instituições eclesiásticas.

Os concertos dedicados à execução de obras corais extensas são em sua maioria realizados em salas de concerto de grande porte como o Theatro Municipal e o Teatro Cultura Artística. Pelo fato dessas salas de concerto exigirem o uso de forças instrumentais e vocais de maiores proporções, são também apresentações com coros mais volumosos e com o uso de orquestra para o acompanhamento instrumental– ou de órgão em lugar da orquestra, também no caso de

Franceschini. Ampliações ou fusões de grupos corais eram realizadas especialmente para essas performances, com a finalidade de obter um coro com maior número de executantes.

O número reduzido de apresentações desse tipo na trajetória artística de Franceschini e Braunwieser possivelmente se deve ao fato de envolver uma quantidade grande de músicos, uma infraestrutura maior para ensaios e concertos, um tempo maior para elaboração e preparação das performances, além de capital necessário para cobrir todas as despesas envolvidas na promoção desses concertos e na contratação de músicos.

Com relação à configuração dos coros de seus concertos, Franceschini e Braunwieser comumente tinham à disposição coros com um número relativamente pequeno de integrantes. Grupos como o conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo, que Braunwieser regiu durante pouco mais de 20 anos, tinha, em média, 20 pessoas. Em concertos com outros grupos, Franceschini e Braunwieser normalmente regiam coros que variavam de cerca de 20 a 60 integrantes. Pelo fato de trabalharem com coros com esse tamanho, a maior parte do repertório dos concertos dos maestros evidentemente é constituída por peças musicais adequadas a coros de câmara.

Os coros com maior número de integrantes estão associados a obras musicais cuja execução naturalmente exige uma maior quantidade de coralistas, a eventos musicais de grandes proporções, ou a apresentações realizadas em salas de concerto grandiosas, cuja estrutura seria inadequada para coros extremamente pequenos. Em performances da Paixão Segundo São João em 1944 no Theatro Municipal de São Paulo, um teatro de grande porte, Franceschini utilizou um coro de 51 pessoas, por exemplo.

As execuções musicais do IV Congresso Eucarístico e do 506º sarau da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, ambas feitas em 1947 por Furio Franceschini, são um exemplo extremo. Franceschini regiu um coro de 300 vozes masculinas formado especialmente para o evento. Parte da programação musical do Congresso foi reproduzida no Theatro Municipal de São Paulo em 14 de novembro de 1947 em sarau da Sociedade de Cultura Artística, com o mesmo coro, e com destaque para a execução da *Missa Laudate Dominum* de G. P. Palestrina. Esse coro é o maior coro regido por Franceschini que encontramos em nossa pesquisa documental. Evidentemente, esse concerto estava associado a um evento religioso de grande porte, executado em um ambiente de concerto consideravelmente grande e à necessidade de ter vozes em quantidade o suficiente para dividir o grupo em dois coros a 4 vozes para cantar a missa de Palestrina. A ocasião reúne, portanto, diversas características que contribuíram para

que Franceschini regesse um coro de proporções totalmente atípicas do que era a prática comum de coros de câmara do maestro.

Tanto Furio Franceschini quanto Martin Braunwieser tinham São Paulo como uma cidade com escassez de coralistas capacitados, o que deve ter contribuído para que tenham regido coros pequenos na maior parte da carreira de ambos como regentes corais. Entretanto, motivações voltadas para preferência por repertórios, ou pela sonoridade, dinâmica de grupo e de ensaio de um coro de câmara podem ter igualmente influenciado o tamanho dos coros que se apresentavam com Braunwieser e Franceschini.

No caso de Franceschini, há uma preferência declarada pelo maestro em fontes por coros pequenos. Sobre execuções com coros numerosos, Franceschini afirma no mesmo memorial a Mario de Andrade: “Ditas execuções são perfeitamente plausíveis como regozijo popular, manifestações cívicas, patrióticas, religiosas, mas, se não carecem de arte verdadeira, são difícilísimas a realizar e exigem grandes massas corais, de primeiríssima ordem e longo treino.” (FRANCESCHINI, 1935, p. 2). Esse trecho do memorial explica o motivo de performances de Franceschini com coros mais numerosos coincidirem com eventos como o IV Congresso Eucarístico.

No mesmo documento, Franceschini afirma:

Como já disse, prefiro um bom coro de 24 cantores, flexível, homogêneo, disciplinado, treinado, a um grande número de pessoas que não se achem nestas condições. Aliás, é para um coro pequeno, sem acompanhamento, que grande parte da música coral clássica, sacra e profana foi concebida. (FRANCESCHINI, 1935, p. 7)

Em memorial de Furio Franceschini sem destinatário e intitulado *Considerações relativas à solene inauguração da Catedral de São Paulo* [1940], cuja cópia encontra-se nos anexos de Aquino (2000), Franceschini alega que “[...] quanto maior for o coro, mais difícil é conseguir execuções verdadeiramente artísticas.” (FRANCESCHINI, [1940], p. 2). Em seguida, Franceschini escreve que “O coro, por exemplo, da Catedral de Westminster e vários coros das Catedrais da Itália, também não são numerosos.” (FRANCESCHINI, [194-], p. 2). No memorial, o maestro considera a possibilidade de posicionar alto-falantes em lugares estratégicos da Catedral da Sé na ocasião da inauguração, para que o coro, mesmo que pequeno, pudesse ser ouvido pelos presentes de qualquer lugar da nave.

Ambos os regentes conduziram tanto coros mistos quanto coros exclusivamente de vozes masculinas ou de vozes femininas. Há a ausência, no caso de ambos, de registros de concertos artísticos com repertório europeu executado por coros infantis. Os coros femininos ou masculinos, no caso de Martin Braunwieser, estão associados principalmente à sua atividade

em sociedades corais alemãs de São Paulo, nas quais eram comuns principalmente a existência de coros masculinos no início do século XX. Executar esporadicamente peças para coro feminino utilizando apenas vozes femininas de um grupo coral misto preexistente também era uma prática de Braunwieser. É um exemplo a execução da canção para coro feminino a 3 vozes *Triolett (Senkt die Nacht den sanften Fittich nieder)*, do ciclo *Lieder für 3 Frauenstimmen*, op. 114, nº 2, composto por Robert Schumann. A peça foi feita em 18 de setembro de 1937 no Theatro Municipal, no 24º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo somente com as vozes femininas do Coral Popular.

No caso de Franceschini, naturalmente alguns coros masculinos que o maestro regeu derivam de instituições masculinas em que desenvolveu trabalho como regente coral, como grupos compostos por estudantes de seminários e homens membros do clero católico de São Paulo. Entretanto, a prática de coros masculinos de Furio Franceschini esteve sempre diretamente ligada à música sacra católica e à seguinte exigência do *Motu Proprio* (1903) do papa Pio X:

Os cantores têm na Igreja um verdadeiro ofício litúrgico e, por isso, as mulheres sendo incapazes de tal ofício, não podem ser admitidas a fazer parte do coro ou da capela musical. Querendo-se, pois, ter vozes agudas de sopranos e contraltos, empreguem-se os meninos, segundo o uso antiquíssimo da Igreja. (PIO X, 1903, não paginado)

Esta é uma norma do documento papal que se aplicou não apenas à atuação de Franceschini nos ofícios religiosos, como também em concertos artísticos com música sacra, a exemplo da supracitada apresentação da Missa *Laudate Dominum* de Palestrina em 1947, que foi realizada com coro masculino.

Franceschini, entretanto, possuía uma preferência evidente por coros mistos, especialmente para a performance de repertório polifônico. Em memorial sobre a inauguração da Catedral da Sé, Franceschini afirma que, com essa formação, “[...] as execuções de música polifônica podem atingir mais elevado grau de perfeição artística [...]” (FRANCESCHINI, [194-], p. 2). O coro polifônico da Catedral Metropolitana de São Paulo, fundado por Franceschini, era um coro misto, como comprova a extensa lista de Franceschini (1966) de coralistas que passaram pelo grupo, que inclui tanto homens quanto mulheres. As execuções de música sacra de Franceschini realizadas com coros masculinos foram, desse modo, motivadas principalmente pelo *Motu Proprio*, em detrimento de qualquer concepção artística por parte do regente a respeito da interpretação de música sacra.

Era nos concertos artísticos que Furio Franceschini via-se, portanto, com a liberdade de utilizar um coro misto para executar música sacra que, no âmbito dos ofícios litúrgicos

católicos, provavelmente teria sido obrigatoriamente substituído por um coro masculino. Portanto, apesar de a prática de coros masculinos presente na trajetória artística do regente estar de fato ligada diretamente à performance de música sacra católica, na atuação artística de Franceschini fora da Igreja há tanto concertos com esse repertório realizados por coros mistos quanto por coros masculinos.

O coro masculino utilizado nas performances de Furio Franceschini pesquisadas sempre é um coro masculino adulto – os coristas mais jovens a serem regidos pelo maestro em sua carreira provavelmente foram os seminaristas alunos de Franceschini. Não encontramos qualquer registro de que Franceschini tenha seguido, no repertório de origem europeia, a sugestão do *Motu Proprio* de utilizar meninos em lugar de mulheres.

No mesmo memorial para a inauguração da Catedral da Sé [194-], Furio Franceschini discute essa formação como uma possibilidade para a execução de música na cerimônia. O maestro afirma que encontrar meninos e regê-los seria uma dificuldade a ser enfrentada caso fosse escolhido utilizar um coro de homens e meninos para a ocasião (FRANCESCHINI, [194-]). Como principal reduto de cantores infantis, Franceschini aponta os colégios de meninos da cidade.

Destaca-se, portanto, o fato de que o regente não recomendou nenhum coro infantil previamente constituído na cidade de São Paulo que estivesse apto, segundo sua perspectiva, a participar da inauguração. Isso poderia indicar que à época do memorial, e possivelmente durante grande parte da atuação de Franceschini como regente coral, a prática de coro infantil em São Paulo limitava-se à atividade decorrente do ensino de canto nas escolas de educação básica, que foi um ambiente em que Franceschini nunca atuou profissionalmente na capital.

A respeito da dificuldade que Franceschini afirmava que existia na regência desses meninos, o maestro escreve no mesmo memorial:

Tratando-se de coro com meninos, seria talvez preciso desistir da regência dos nossos Padres que fizeram seus estudos e aperfeiçoamento na Escola de Música Sacra em Roma, para confiá-la aos próprios regentes dos colégios que cedem os meninos, pois nem sempre dá bom resultado a mudança de direção, tratando-se de meninos acostumados a obedecer a uma batuta e um determinado chefe. (FRANCESCHINI, [194-], p. 2. Grifo do autor)

Essa concepção de Franceschini foi o que pode ter restringido consideravelmente a atuação do músico em coros exclusivamente infantis ou em coros que misturassem meninos e adultos, sobretudo pelo fato de o próprio maestro não ter sido regente titular de nenhum coro de crianças em São Paulo. Mesmo que tivesse meninos ou um coro infantil à disposição para

performances, esse trecho do memorial indica que Franceschini muito provavelmente preferiria não tomar para si a tarefa de regê-los.

A prática de coro masculino invariavelmente restrita a coros adultos influenciou diretamente nas escolhas de repertório de Furio Franceschini. Franceschini usa peças de compositores católicos contemporâneos às diretrizes do *Motu Proprio* como Perosi, Griesbacher e Mitterer, que escreveram peças que, em conformidade com o documento, são escritas para coro masculino.

Entretanto, compositores altamente valorizados pela Igreja durante o início do século XX, como Palestrina, apresentavam à época da atuação artística de Franceschini uma quantidade extensa de edições para coro misto, produzidas desde o século XIX. Isso pode ter propiciado a perpetuação de uma tradição de performance desse repertório com coro misto, embora não exista comprovação de que essa formação coral constituiu o meio original de interpretação dessas obras. Especialmente no caso de obras de compositores da época do Renascimento, diretrizes religiosas também baniam vozes femininas da música litúrgica na Igreja Católica, o que inviabilizaria uma prática de coro misto para a execução de música sacra em ocasiões litúrgicas.

Na partitura do arranjo feito por Furio Franceschini da *Missa Laudate Dominum* de Palestrina para um único coro a 4 vozes masculinas, está escrito: “Original para dois coros de vozes mistas (8 vozes) reduzida e elaborada para um só coro de 4 vozes iguais por Furio Franceschini.” (PALESTRINA, 1942, p. 1). Essa inscrição mostra claramente que para o maestro, Palestrina havia escrito originalmente a missa para coro misto, e que provavelmente existia à época da produção do arranjo uma tradição de performances e de edições influentes da obra para coro misto.

Inevitavelmente, essa predominância de edições para coro misto demandou a produção de novas partituras e versões da obra. Um coro de meninos e homens, com vozes infantis encarregadas de executar as linhas de soprano e contralto, não demandaria adaptações radicais dessas edições preexistentes para performances. Contudo, são necessárias transcrições e adaptações para que esse repertório seja feito com um coro adulto masculino.

É dessa necessidade que se originaram arranjos e transcrições de música sacra europeia para coro masculino que integram a produção musical do maestro. É um exemplo a própria *Missa Laudate Dominum* de Palestrina, que Franceschini arranjou para o Congresso Eucarístico, um evento religioso em que, portanto, era necessário um coro que atendesse às exigências do *Motu Proprio*. Franceschini de fato arranjou a obra para dois coros masculinos,

especialmente para a performance, além do arranjo para um único coro masculino a 4 vozes citado anteriormente.

3.3.2 Obras-primas do passado e *Werktreue*

Um repertório de obras musicais que é presente nas performances de Franceschini e Braunwieser, e que é diretamente ligado à prática de música de origem europeia, é o que Weber (2001) denomina como o cânone hegemônico de “clássicos” da música ocidental. É constituído por obras musicais de compositores consagrados como W. A. Mozart, J. Haydn, J. S. Bach, T. L. Victoria, G. P. Palestrina, entre outros.

São invariavelmente música resgatada de um passado musical da Europa – um resgate que não se restringe apenas às práticas de Furio Franceschini e Martin Braunwieser, mas sim ao meio erudito como um todo do século XX. Samson (2001), Weber (2001) e Goehr (1992), dentro de seus respectivos objetos e áreas específicas de estudo, abordam o fenômeno no qual o meio musical erudito gradualmente voltou-se para a performance e o culto de obras musicais do passado, assim como uma consequente construção de cânones com peças musicais consagradas como obras primas clássicas, universais e atemporais. Samson e Goehr, que realizam em seus trabalhos acadêmicos uma periodização histórica aproximada dos acontecimentos, divergem sobre a época específica em que esse fenômeno tomou forma na cultura musical europeia no século XIX, embora ambos concordem que essa mudança foi plenamente consolidada somente no século XX (SAMSON, 2001; GOEHR, 1992). Goehr de fato discorre a respeito de como essa cultura centrada em obras musicais foi um mecanismo regulador do campo musical no século XX e uma forte influência na atividade artística de intérpretes dessa época.

Segundo Samson, Goehr e Weber, antes do século XIX o repertório de performances musicais era predominantemente composto por obras de compositores contemporâneos, ao invés de compositores antigos (SAMSON, 2001; WEBER, 2001; GOEHR, 1992). Os compositores, por sua vez, não tinham provavelmente qualquer expectativa de que sua obra fosse executada em performances por mais de uma geração de intérpretes (SAMSON, 2001; GOEHR, 1992). A partir do século XIX e durante o século XX, essa situação se inverte: a performance de obras antigas adquire gradualmente maior força e legitimidade na vida musical,

de maneira a predominar, na segunda metade do século XX, sobre a performance de música erudita contemporânea (WEBER, 2001).

Trazer obras antigas para a prática musical do presente exigiu que essas obras fossem despidas de seus significados originais, locais e extramusicais (GOEHR, 1992). Dessa forma, poderiam ser desalojadas de suas funções e de seu contexto histórico de origem para adquirir um caráter autônomo, atemporal e transcendental. Em seu livro, Goehr (1992) discorre sobre esse procedimento:

Os músicos não olhavam para trás para o passado, como fizeram antes, para encontrar modelos para contemporâneos imitarem. Ao invés disso, eles começaram a ver obras primas musicais como transcendentais de barreiras temporais e espaciais. [...] Obras não eram pensadas como expressivas ou representativas de momentos históricos concretos, mas como valiosos em seu próprio direito ao transcenderem todas as considerações que não sejam de uma natureza estética/espiritual (GOEHR, 1992, p. 246, tradução nossa).

Estabelecer obras musicais canônicas como arte universal e transcendental foi, portanto, um mecanismo necessário para que essas obras voltassem a ser interpretadas e valorizadas no século XIX e no século XX.

Consequentemente, e em parte pelo individualismo romântico do século XIX, os compositores dessas obras também foram canonizados e elevados à categoria de grandes gênios e mestres da música. Com isso, compositores anteriores ao século XIX como J. S. Bach e W. A. Mozart tiveram fama e reconhecimento que nenhum desses autores possivelmente obtiveram em vida.

Além da valorização da música do passado, que se traduz na valorização da obra musical em si e de seus compositores, outra característica importante dessa nova cultura musical é a produção e perpetuação de cânones de obras musicais.

Como mecanismo que exerce autoridade sobre a vida musical de uma sociedade, cânones nunca são formados de maneira arbitrária; cada obra que integra um cânone foi estabelecida dentro desse cânone por razões específicas, que podem incluir desde motivações ideológicas a motivações puramente artísticas, ou mesmo uma combinação de diversas motivações. Além disso, um cânone, para ser estabelecido, deve ter sua autoridade amplamente legitimada e apoiada por setores da vida musical de uma sociedade, como músicos profissionais, críticos, editoras de música, a comunidade acadêmica e o público de concertos e óperas (WEBER, 2001).

Portanto, a existência de obras que conseguiram se perpetuar por séculos ou décadas através de uma tradição canônica não ocorre ao acaso. Do mesmo modo, o fenômeno no qual obras musicais que podem ter alcançado um nível considerável de popularidade em

determinada sociedade e em determinada época, mas que com o tempo foram consideradas obsoletas e caíram em desuso, também não ocorre arbitrariamente. As obras que conquistaram sua permanência em um cânone como obras primas atemporais usufruíram de diversos mecanismos que contribuíram para sua manutenção em uma tradição canônica de obras musicais. Pelo trabalho de Weber, é perceptível que esses mecanismos não se apoiam unicamente no valor artístico atribuído a essas obras, mas sim em uma conjunção de fatores ligados à vida social, política e cultural da sociedade que legitimaram ou deslegitimaram a permanência de determinadas músicas em um cânon.

Segundo Weber, é papel do pesquisador investigar quais foram os contextos de recepção e de perpetuação de obras canônicas e definir os termos musicais, sociais, ideológicos e semiológicos em que a sociedade considerou determinadas obras musicais como parte de uma tradição canônica (WEBER, 2001). O autor afirma que é necessário reestabelecer como essas obras adquiriram certos tipos de autoridade na vida musical, e que papéis sociais e culturais desempenharam dentro da sociedade como um todo. Contudo, ressalta que é preciso também levar em consideração que o estabelecimento de cânones não é um processo autoconsciente e unificado. Weber afirma:

Houve uma variedade tão grande de obras antigas interpretadas em diferentes lugares que ninguém deve pensar em um 'cânone' como uma *playlist* universalmente autorizada. É geralmente melhor pensar em um período como possuidor de um conjunto de cânones entrelaçados, ao invés de um único cânone [...]. O encargo ideológico da tradição musical clássica – seu esforço em fazer valer sua autoridade – faz pensar que houve uma única, identificável lista [de obras musicais]; mas sob inspeção mais detalhada encontramos uma variedade maior de práticas em qualquer época em diferentes contextos, afetadas por recursos para performance, características institucionais e tradições sociais (WEBER, 2001, p. 347).

A conscientização da existência dessa cultura musical voltada para a valorização de um cânone de obras de compositores do passado – e, como enfatiza Goehr (1992), o conhecimento de que essa cultura é um produto de uma época específica da história da música – é, segundo Samson e Goehr, fundamental à compreensão do meio musical erudito do final do século XIX e do século XX. No contexto da presente pesquisa, mostrou-se essencial ao estudo das práticas interpretativas de Furio Franceschini e Martin Braunwieser relacionadas a esse repertório. A alta incidência de obras de compositores do passado musical da Europa como repertório de concerto, ao invés de compositores europeus contemporâneos aos maestros, e a identificação de diversos cânones nos quais se insere o repertório coral europeu que interpretaram no Brasil são traços dessa cultura musical que se fazem presentes na prática artística de ambos os regentes.

Com relação à predominância de obras de autores não contemporâneos como repertório de concerto, observamos durante a pesquisa em fontes que essa é uma prática associada quase que exclusivamente ao repertório coral de origem europeia executado pelos dois regentes. Com poucas exceções, notadamente peças corais executadas por Franceschini de compositores como Lorenzo Perosi e Filippo Capocci, com os quais conviveu pessoalmente na Europa, e compositores italianos de ópera do início do século XX, o repertório europeu interpretado por Furio Franceschini e por Martin Braunwieser é quase que exclusivamente composto por obras de compositores cuja produção musical é anterior ao século XX, pertencentes aos períodos do renascimento, do barroco, do classicismo e do romantismo.

Essa é uma prática que se encontra em nítido contraste com as práticas de repertório brasileiro, por exemplo, que também era amplamente executado por ambos os regentes em concertos, embora não tenha sido inventariado e estudado em profundidade para a presente pesquisa. Ao contrário da música europeia, a música coral brasileira executada por Braunwieser e Franceschini era majoritariamente música contemporânea. Exceto pela execução esporádica de obras corais de autores como Carlos Gomes e Pe. José Maurício Nunes Garcia, a maior parte do repertório brasileiro regido por Franceschini e Braunwieser em concertos em São Paulo é constituída por compositores contemporâneos aos maestros, e em sua maioria vivos à época das execuções. Entre esses compositores encontram-se Camargo Guarnieri, Heitor Villa Lobos, Paulo Florence e Francisco Mignone.

Foi possível identificar não apenas uma relação direta entre o repertório europeu praticado por ambos os maestros e obras de compositores europeus provenientes de épocas remotas do passado, como também o pertencimento dessas peças a cânones de obras musicais associados a essa cultura musical centrada em obras musicais.

Certamente, há uma presença visível na prática de Franceschini e Braunwieser desse grande cânone hegemônico de obras clássicas da música ocidental que Weber menciona em seu trabalho. Nas fontes, as obras de autores europeus canônicos são invariavelmente concebidas pelos maestros como grandes obras-primas e clássicos musicais. No diário nº 20, por exemplo, Franceschini cita o regente belga François-Auguste Gevaert, ao comentar sobre a *Paixão segundo São Mateus* BWV244 de J. S. Bach: “[...] Para ele, a *Paixão segundo São Mateus* é em música o que é na literatura a Divina Comédia de Dante: ‘A criação mais maravilhosa do gênio cristão’.” (FRANCESCHINI, s.d., não paginado). Em suas notas explicativas para o programa de concerto da *Paixão segundo São João*, Franceschini escreve:

Embora a “Paixão segundo São Mateus” seja, na realidade, mais grandiosa, a “segundo São João” não deixa de ser, também, obra prima, concebida com puríssima inspiração e concretizada com suma perfeição técnica. É obra que nos interessa e emociona sempre mais, à medida que aprofundamos o seu conhecimento. (FRANCESCHINI, 1944, p. 5)

Os compositores de tais obras-primas, por sua vez, são idealizados como gênios musicais. Em suas notas descritivas (1920) sobre os excertos da ópera *Orfeu e Euridice* do compositor C. W. Gluck que apresentou no Theatro Municipal em 1920, Franceschini afirma:

Gluck é um músico-poeta, esteta sumamente sensível, delicado, enérgico quando necessário, espírito culto, possuidor da técnica de então, homem de vistas largas, de muitas ideias novas preciosas, feliz na exposição, que, segundo Goethe, com ou sem razão, por si só encerra o belo na arte. (FRANCESCHINI, 1920, p. 5)

Como consequência, existem nas concepções interpretativas dos maestros ideais de fidelidade à obra e ao compositor. Goehr (1992) discute amplamente esses ideais de interpretação musical como consequência dessa cultura musical voltada para a obra musical em si que citamos anteriormente. A autora utiliza a palavra em alemão *Werktreue* para tratar desses ideais em seu texto, termo cujo significado, quando aplicado ao campo musical, é a fidelidade à interpretação original de uma música.

O ideal de *Werktreue* encontrava-se no cerne da atuação artística e pedagógica da Sociedade Bach de São Paulo enquanto Martin Braunwieser era diretor artístico da entidade. O relatório da Sociedade do período de 1946 a 1947 afirma que seus concertos visam “[...] o respeito pela obra a executar.” (RELATÓRIO [...], [194-] in CARLINI, 2000, não paginado). Ao discorrer sobre virtuosidade, no mesmo relatório está escrito que demonstrações virtuosísticas “Merecem as homenagens de todos e devem ser estimuladas e almejadas não como um fim em si mesmo, mas como um meio para melhor execução, interpretação e transmissão de uma obra.” (RELATÓRIO [...], [194-] in CARLINI, 2000, não paginado). Para a instituição, a atuação do intérprete, portanto, deveria ter como principal finalidade produzir interpretações fiéis à obra tal como originalmente escrita pelo compositor.

Aplicar esse ideal de fidelidade à música do patrono da Sociedade, segundo um trecho folheto didático do Curso de Canto e Introdução à música de Bach, era tarefa particularmente difícil:

[...] Para um músico, que fez os seus estudos musicais nos últimos dez a vinte anos, executar uma peça de Chopin, existem muitos recursos: as músicas impressas com muito cuidado e todos ou quase todos os sinais de interpretação: fraseado, dinâmica, andamento etc. Fora disto existem ainda professores que são alunos diretos ou indiretos de Chopin, ou pelo menos contemporâneos dele ou dos seus alunos e neles vive a tradição, quer dizer a maneira de interpretação ensinada ou demonstrada pelo próprio compositor. No caso de Bach estes fatores são bem diferentes. Johann Sebastian Bach viveu de 1685 a 1750, isto é, dois séculos e meio antes de nossa época.

Naquele tempo os compositores não usavam ainda as indicações rigorosas da interpretação como: 'ligado', 'destacado', 'retardando', 'acelerando' etc... Um 'forte' ou um 'piano', de vez em quando, foram os únicos sinais de dinâmica; o resto, os intérpretes executavam com o máximo de naturalidade, tal como o ouviram do próprio compositor ou dos alunos dele. Intérpretes, músicos executores como nos nossos dias havia, naquele tempo, ainda pouquíssimos. O número deles começou a aumentar com o desenvolvimento da música impressa de um lado e de escolas de música de outro. Com este aumento de concertistas foi se perdendo a tradição pura e exata. Muitos intérpretes achavam necessário fazer modificações de toda espécie para aumentar o 'efeito' da peça, outros malentendiam (*sic*) os sinais impressos; ainda outros procuravam interpretar as músicas de Bach sem auxílio de uma pessoa competente e... duzentos anos é um tempo longo. [...] É muito errado pensar, que nós nascemos compreendendo ou não, acertando ou não, a música de Bach e que não seja possível ensinar o estilo dele. A verdade é que Bach precisa ser estudado, mais profundamente, mais rigorosamente do que qualquer compositor. [...] Os grandes artistas poderão divergir nos detalhes, mas estarão sempre de acordo a respeito dos pontos principais, porque todos eles conhecem a tradição. A tradição que nós também devemos aprender querendo interpretar Bach e que se baseia no conhecimento da vida, do temperamento e do caráter do mestre; do caráter e da sonoridade dos instrumentos para os quais ele escrevia; do estilo e da maneira das composições daquela época; das leis do contraponto e da diferença profunda entre a música contrapontística e homófona. (PROGRAMA[...], [1947], *apud* CARLINI, 2005)

Aprender a interpretar Bach corretamente, segundo essa fonte produzida especialmente para o curso, implicaria em conhecer melhor o compositor, os meios de interpretação de sua época, e características estruturais de sua obra como um todo. O resgate de tradições de performance que, segundo o folheto, se perderam com a distância de tempo e a ausência de mecanismos de transmissão dessas tradições, também seria fundamental.

Esses ideais de interpretação de Bach são claramente ideais relacionados ao *Werktreue*, que almejam aproximar-se do compositor, de sua obra, e do modo como obras musicais foram interpretadas em sua própria época como meio de realizar performances mais fiéis à obra e às ideias do compositor.

Certamente, entretanto, Franceschini e Braunwieser tinham suas próprias concepções a respeito do que significa ser fiel a uma obra ou às ideias de seu compositor em uma performance, e por vezes são concepções conflitantes. Goehr (1992) menciona em seu livro que o ideal de *Werktreue* não foi um ideal interpretativo unificado. Intérpretes de várias épocas e de diferentes tradições de performance, do século XIX ao século XX, interpretaram de modo diferente quais práticas, em uma performance, seriam consideradas mais fiéis a uma determinada obra musical ou compositor (GOEHR, 1992).

Em partituras confeccionadas por ambos os maestros, são recorrentes alterações como cortes, acréscimos de sinais de interpretação feitos pelos próprios regentes, e mesmo alterações sutis de ritmo e fraseado. Aparentemente, esse tipo de alteração no texto musical original de

uma obra não significava para ambos os maestros que as performances feitas de acordo com o que está escrito nessas partituras fugiriam ao ideal de fidelidade à obra que possuíam.

De maneira análoga, a performance de diversas obras de Bach em língua portuguesa que Braunwieser realizou com a Sociedade Bach de São Paulo, que prezava em seus relatórios pela execução das obras “originais” de Bach, também não significaram para os maestros um desvio desse ideal, mesmo que implicasse na eliminação total da performance do texto em alemão originalmente musicado pelo próprio compositor.

Esse modo distinto de pensar, contudo, não elimina o *Werktreue* do discurso defendido pelos maestros nas fontes escritas, e orientou muitas das escolhas interpretativas de ambos. Isso é evidente no uso do cravo quando possível por Braunwieser, por exemplo, para executar partes de baixo contínuo em performances de obras de Bach, para utilizar em suas performances um instrumento que considerava que o próprio compositor dispunha para realizar o baixo contínuo no século XVIII. Também há como exemplo o uso do *rubato* defendido por Franceschini em seu livro *Breve curso de análise musical e conselhos de interpretação* (1934), em que o maestro defende um uso mais moderado do recurso interpretativo na obra de Bach, para maior adequação ao estilo do compositor e da época, em contraste com a obra de compositores românticos (FRANCESCHINI, 1934).

3.3.3 O repertório de música coral sacra.

Para a identificação desse repertório coral específico, utilizamos a definição de Marini do verbete *Música Sacra* que consta do *The Grove Dictionary of American Music* (2016). Conforme a definição de Marini, consideramos música sacra “A música que é utilizada em rituais religiosos ou como estrutura de textos sacros” (MARINI, 2016, não paginado). Essa definição abrangente foi particularmente útil para o presente trabalho pelo fato de que abarca música concebida e interpretada como parte de uma liturgia, música com textos sacros composta especificamente para o ambiente da sala de concerto ou música litúrgica que foi realocada como música de concerto. Como o foco do presente trabalho acadêmico é a prática dos maestros em concertos artísticos, estas duas últimas categorias foram as únicas contempladas em relação a música sacra.

Esse tipo de música esteve especialmente presente na trajetória de Furio Franceschini, que foi considerado um especialista em música sacra no Brasil e desenvolveu uma carreira profissional fortemente ligada a instituições religiosas do país. Consequentemente, instituições religiosas ou artísticas contratavam frequentemente o maestro para a execução de música sacra em concertos. Muitas dessas execuções de música sacra regidas por Furio Franceschini eram relacionadas a eventos da Igreja Católica ou a associações religiosas ligadas à Igreja. Entretanto, há também uma quantidade significativa de concertos de música coral sacra regidos por Furio Franceschini que foram realizados fora do ambiente religioso católico, principalmente a partir da década de 1920 até a década de 1940. Um exemplo de destaque é a execução promovida pela Sociedade de Cultura Artística da Missa *Laudate Dominum omnes gentes* com transcrição para coro masculino feita pelo próprio Franceschini e apresentado em concerto 14 de novembro de 1942 no Theatro Municipal de São Paulo.

De um modo geral, entretanto, a música sacra de origem europeia foi um elemento evidentemente presente nas trajetórias não somente de Franceschini no Brasil, como também de Martin Braunwieser, assim como na formação musical que ambos obtiveram no continente europeu.

Martin Braunwieser possivelmente teve convívio direto com a prática de música sacra católica desde a infância, como integrante de coros de igreja de Salzburg, sua cidade natal. Entretanto, a formação musical profissional que obteve quando adulto, ao contrário de Franceschini, não apresentou qualquer tipo de especialização em música sacra. No Brasil, Martin Braunwieser foi regente na Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo e realizou execuções com música sacra em concertos promovidos por várias instituições artísticas da cidade, e especialmente pela Sociedade Bach de São Paulo.

Essas diferentes trajetórias, ligadas a diferentes instituições artísticas e religiosas de São Paulo, evidentemente originaram inúmeras diferenças entre o repertório sacro executado por Franceschini e o repertório de Braunwieser. Ambos diferem não apenas na escolha de obras de compositores distintos, como também pertencentes a tradições de performance e a tradições canônicas diferentes.

Furio Franceschini interpretou um repertório sacro essencialmente cecilianista constituído por obras escritas por compositores aceitos pelo cecilianismo como modelos artísticos, ou por compositores que efetivamente fizeram parte do movimento. Segundo Gmeinwieser (2016), o *Cecilianismo* – também frequentemente referido como movimento cecilianista ou movimento restaurador – foi um movimento do século XIX iniciado na

Alemanha com intuito de reformar da música litúrgica católica (GMEINWIESER, 2016). O movimento desenvolveu-se como uma reação a influências musicais vistas como profanas na música sacra executada nos ofícios litúrgicos da Igreja, sobretudo da ópera. A música executada nas Igrejas, para os cecilianistas, deveria ser dotada de um caráter santificado, e ser livre de qualquer aspecto estilístico ou interpretativo que remeta à música pagã executada fora da Igreja. Expressavam aversão a diversos elementos composicionais ou performáticos de obras musicais que consideravam tipicamente operísticos, como cromatismos e modulações expansivas, ou o uso de orquestras como acompanhamento instrumental de obras musicais (GMEINWIESER, 2016).

Para o movimento, a música também deveria ser subserviente à liturgia, proporcionar a inteligibilidade do texto religioso a ser cantado e ter pouco ou nenhum acompanhamento instrumental (GMEINWIESER, 2016). Além disso, como alternativa à influência da ópera, os cecilianistas propunham uma volta ao estilo composicional de autores de música católica dos séculos XV e XVI e ao canto gregoriano. Esse repertório específico, sobretudo a música de Palestrina, também serviu como modelo composicional para a elaboração de obras sacras feitas por compositores cecilianistas. Contudo, o Cecilianismo, no século XIX, não foi um movimento unificado nesse aspecto; como ressalta Gmeinwieser, haviam divisões entre compositores mais estritamente centrados na música do passado e compositores mais receptivos à música contemporânea (GMEINWIESER, 2016).

As diretrizes do *Motu Proprio* (1903), documento de função reguladora e normativa da prática de música sacra católica escrito pelo papa Pio X, coadunam com os ideais cecilianistas e institui diversas regras a serem seguidas pela Igreja com relação à música sacra utilizada em ofícios litúrgicos. Segundo o documento papal, a música executada na Igreja Católica Romana deveria em sua maioria ser constituída por música vocal, e predominantemente coral. O acompanhamento instrumental era permitido se fosse realizado preferencialmente pelo órgão. O *Motu Proprio* permite a possibilidade de usar outros instrumentos, desde que presentes em pouca quantidade, e utilizados com autorização expressa das autoridades eclesiásticas. Havia, entretanto, instrumentos que eram terminantemente proibidos pelo papa no *Motu Proprio*, como por exemplo o piano.

A exigência de um repertório musical que servisse à liturgia, em lugar de uma liturgia que servisse à música, e que priorizasse a inteligibilidade do texto também são reivindicações de caráter cecilianista promulgadas pelo *Motu Proprio* para toda a Igreja Católica Romana. O texto da música utilizada na liturgia, por sua vez, deveria ser exclusivamente em latim, língua cujo

uso a Igreja intentava restaurar não apenas no âmbito da música sacra, como também nos ofícios litúrgicos católicos (DUARTE, 2012).

O decreto papal, enquanto endosso oficial da Igreja aos ideais a esse movimento restaurador na música sacra católica, fez com que o Cecilianismo ampliasse sua área de influência para outras nações católicas, inclusive o Brasil. Duarte (2012) explora a relação entre Franceschini e o movimento restaurador na música sacra, e discorre a respeito do papel que desempenhou como difusor dos ideais do *Motu Proprio* no Brasil.

De fato, Furio Franceschini foi aluno de importantes centros de formação musical romanos que sofriam influência direta do Vaticano e serviram à propagação das diretrizes de Pio X para a música sacra: a Academia Nacional de Santa Cecília e a Associação Santa Cecília. Além disso, Franceschini especializou-se em canto gregoriano também em importantes polos europeus de estudo e preservação desse repertório, que também se tornou um ideal de música sacra com o advento do movimento cecilianista e do *Motu Proprio*. Atuou como coralista da Capela Sistina sob a regência de Dom Lorenzo Perosi, clérigo, músico e também adepto às diretrizes restauradoras do *Motu Proprio*. Segundo Gmeinwieser (2016), a música interpretada nas capelas de Roma e o coro da Capela Sistina, tradicional reduto da música de Palestrina, eram modelos para os cecilianistas. De acordo com o autor, coros de igreja organizados nos mesmos moldes do coro da capela sistina foram organizados no século XIX em cidades alemãs como Regensburg, Munique e Colônia (GMEINWIESER, 2016).

Não é, portanto, por acaso que Franceschini foi responsável por propagar os ideais restauradores da música sacra quando migrou para o Brasil e assumiu postos na Igreja Católica. Duarte (2012) afirma que essa incumbência estava incluída mesmo entre as obrigações contratuais do maestro como mestre de capela, e identifica em composições sacras de Franceschini diversos aspectos musicais alinhados ao *Motu Proprio* de Pio X. Por meio do levantamento de repertório realizado para a presente pesquisa, verificamos que provavelmente a prática de música sacra do regente, mesmo no envolvimento com projetos essencialmente artísticos desvinculados da Igreja Católica, foi pautada em parte também pelos ideais restauradores que ajudou a difundir no Brasil.

O repertório de obras sacras de Franceschini é evidentemente adequado a várias diretrizes do *Motu Proprio* de Pio X (1903). As obras corais escolhidas para os concertos de Franceschini são em sua maioria escritas sobre textos litúrgicos ou extra litúrgicos católicos em latim. Em termos de escolhas de gêneros musicais, as obras de música coral sacra apresentadas por Franceschini correspondem principalmente a motetos com textos tradicionais, pertencentes ou

não à liturgia tradicional católica, como *Ave Maria*, *Veni Creator*, *Ecce Sacerdos Magnus*, *Sacerdos et Pontifex*, *Tantum Ergo*, *Laudate Dominum*, entre outros. O maestro também executou missas, tanto completas quanto execuções em que partes da missa eram apresentadas como peças avulsas, e paixões compostas por J. S. Bach. As Paixões, por sua vez, eram apresentadas exclusivamente em concertos seculares.

Entre os compositores das peças executadas por Franceschini, estão G. P. Palestrina e compositores renascentistas de música sacra que seguiram a mesma tradição de composição polifônica do compositor italiano, como J. O. Pitoni (1657-1743), Tomás Luis de Victoria (1548-1611) e Felice Anerio (1569-1614). Peças de compositores católicos cecilianistas europeus do final do século XIX e do início do século XX também fizeram parte do repertório de Franceschini, tanto em concertos quanto nas coletâneas preparadas pelo maestro, que são a *Revista Música Sacra* (1908) e as duas edições de *Nova collecção de cânticos sacros* (1923 e 1952). São exemplos de autores cecilianistas interpretados por Franceschini os compositores J. G. E. Stehle (1839-1915), Peter Griesbacher (1864-1933) e Giovanni Tebaldini (1864-1952). Conforme expresso por Duarte (2011), esses compositores cecilianistas atuantes no início do século XX, assim como todo o movimento cecilianista, têm como ideal o estilo composicional de Palestrina, que se faz presente no repertório composto por esses autores.

Esse repertório sacro de cunho cecilianista foi predominantemente apresentado com acompanhamento de órgão ou *a capella*, o que também está de acordo com as diretrizes de acompanhamento instrumental que estão no *Motu Proprio* (1903).

Entretanto, o fato das diretrizes *Motu Proprio*, um documento direcionado à música executada em ofícios litúrgicos da Igreja Católica Romana, ter influenciado desse modo o repertório de concertos artísticos de Franceschini é uma informação relevante a respeito das práticas corais de Franceschini. Evidentemente, em grupos como o coro polifônico da Catedral Metropolitana, que atuavam tanto no âmbito litúrgico quanto artístico, a possibilidade de que o repertório litúrgico permeasse também concertos artísticos pode ter se originado de uma necessidade prática.

Entretanto, essa incidência de música sacra cecilianista em performances que não foram realizadas dentro de ofícios litúrgicos demonstra que na prática musical de Franceschini esse repertório teve uma circulação não apenas no ambiente religioso como também no ambiente artístico, ambos pelos quais transitou durante grande parte de sua trajetória musical. Para Franceschini, a utilização desse repertório sacro específico em concertos artísticos potencialmente vincula-se a o fato de que na perspectiva do maestro essa música sacra

apresentava não apenas os ideais de santidade e universalidade promulgados pelo *Motu Proprio*, como também obras com o valor artístico que o decreto papal exigia da música utilizada na litúrgica católica. Uma das diretrizes do *Motu Proprio* (1903) é de que a música sacra “Deve ser *arte verdadeira*, não sendo possível que, doutra forma, exerça no ânimo dos ouvintes aquela eficácia que a Igreja se propõe obter ao admitir na sua liturgia a arte dos sons.” (PIO X, 1903, sem paginação) Franceschini possivelmente reconheceu nas obras cecilianistas um repertório de valor artístico suficiente não apenas para a liturgia católica, como também para a música de concerto.

De acordo com as classificações de cânones de Weber (2001), essas músicas alinhadas ao *Motu Proprio* que foram interpretadas por Franceschini no Brasil fazem parte não apenas de um cânone acadêmico, como também de um cânone pedagógico e de performance. Foi legitimado e perpetuado por meio de um grupo restrito de estudiosos de instituições acadêmicas como a Academia de Santa Cecília e por coros como o conjunto coral da Capela Sistina, que preservaram uma tradição de performance da obra coral de Palestrina. Weber (2001) salienta que cânones pedagógicos foram responsáveis por formar parte da tradição da música sacra polifônica, embasada na tradição das capelas e catedrais mais importantes, e no ensino de composição e performance pela emulação e interpretação de peças de grandes mestres da polifonia (WEBER, 2001). Certamente este repertório cecilianista era visto como um cânone pedagógico sob a perspectiva de Franceschini, que teve como modelo de composição para suas missas a música sacra de Palestrina, segundo Duarte (2012), e utilizou essa música sacra como repertório de seu coro na Catedral da Sé e nos coros de seminaristas que regeu.

É visível que este cânone de composições sacras era mantido não apenas por ser um repertório comum às capelas e catedrais mais tradicionais da Europa, e pela valorização da arte composicional de Palestrina e seus contemporâneos, como também possuía bases ideológicas. No caso desse repertório de músicas sacras, é atribuído à música sobretudo uma força espiritual e moral, tal como descritas na obra de Weber (2001). Por meio dessa música sacra, que incluía tanto compositores cecilianistas quanto obras musicais de um passado considerado ideal, seria possível santificar e moralizar a música litúrgica católica, livrando-a da influência profana da ópera.

Também é evidente, sobretudo, o modo como esse cânone dita a compositores e mestres de capela como não transgredir as diretrizes impostas pelo *Motu Proprio*. Esse aspecto da autoridade do cânone é especialmente visto em publicações como a *Revista Música Sacra* (1908) de São Paulo e a *Nova Coletânea de Cânticos Sacros* (1952), ambas arquitetadas por Furio

Franceschini. O intuito dessas coletâneas claramente era apresentar modelos de músicas adequadas principalmente à liturgia católica para mestres de capela, e que sigam as normas do decreto papal. As músicas são predominantemente em latim, e o português é reservado apenas para a seleção de peças extra-litúrgicas que aparecem na *Nova Coletânea*.

Martin Braunwieser, apesar de não ter difundido tão intensamente o repertório cecilianista quanto Franceschini, apresenta em sua trajetória artística execuções esporádicas de música de compositores como Palestrina e Victoria. Contudo, a maior parte do repertório de música sacra de Braunwieser constitui obras de J. S. Bach para coro. Portanto, trata-se de um repertório que pertence a uma tradição de música sacra diversa do repertório de Franceschini: a tradição da música luterana do século XVIII do norte da Alemanha.

Cantatas, oratórios e corais harmonizados pelo compositor alemão são os gêneros de música sacra de Bach mais executados em concertos de Martin Braunwieser. Fontes como programas de concerto e anúncios de jornal detalham que execuções de cantatas e oratórios regidas pelo maestro eram sempre que possível executadas com acompanhamento de orquestra, ou de pequena formação instrumental. Corais e alguns excertos de obras são, em geral, acompanhados por piano. No caso de corais, há ainda muitas execuções que foram realizadas *a capella*.

A predominância de obras de Bach é evidentemente associada à atividade de Martin Braunwieser como diretor artístico e regente da Sociedade Bach de São Paulo. De fato, todos os concertos com música coral de Bach promovidos pela Sociedade Bach de São Paulo foram constituídos inteiramente por obras de música sacra do compositor. É evidente o enfoque do grupo na execução de obras sacras de grande extensão de Bach, tanto em execuções integrais ou parcialmente completas quanto em concertos constituídos apenas de excertos. O *Magnificat* em Ré maior (BWV 243), a *Paixão segundo São João* (BWV 245), em execuções parcialmente completas ou em apresentações de partes da obra, partes da *Missa* em Si menor (BWV 232), o *Oratório de Natal* (BWV 248) e execuções completas ou de partes de cantatas como as cantatas BWV 134, BWV 147 e BWV 191 são exemplos de repertório sacro de concertos organizados pela entidade.

Entretanto, a música sacra de Bach foi repertório não apenas do conjunto vocal da Sociedade Bach, como também do Coral Popular e do *Schubertchor*, durante a atuação de Braunwieser como regente desses grupos corais. Nesses coros, entretanto, houve notadamente uma preferência pela performance de corais, e apenas esporadicamente a execução de partes de obras de maior extensão, a exemplo do concerto de 18 de setembro de 1937, em que o Coral

Popular apresentou no Theatro Municipal a *Meditação sobre o sofrimento de Cristo*, extraída da *Paixão segundo São João* de Bach.

Obras escritas com texto em latim como o *Magnificat* em Ré maior e a *Missa* em si menor são invariavelmente executadas em latim nos concertos de Braunwieser. Entretanto, obras escritas originalmente em alemão, como a *Paixão* e as cantatas, são predominantemente executadas em português, principalmente em concertos do Coral Popular e do conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo.

Além da música sacra de J. S. Bach, também se destaca um repertório de música sacra católica diretamente relacionado à atividade de Braunwieser como regente do *Schubertchor* e do *Frohsinn*, que engloba principalmente compositores que atuaram na Alemanha e na Áustria nos séculos XVI, XVII e XVIII como Jacob Gallus (1550-1591) e Michael Haydn (1737-1806). Essas peças, em geral motetos curtos em latim, eram executados pelo *Schubertchor* e pelo *Frohsinn a capella*. Este repertório é mais detalhadamente explorado e discutido no subcapítulo a seguir, dedicado exclusivamente às práticas de Braunwieser relacionadas aos coros da comunidade alemã de São Paulo que regeu.

A música sacra de origem alemã cantada nas sociedades corais era visivelmente perpetuada pelos elos culturais que imigrantes germânicos de São Paulo queriam preservar com sua terra natal, conforme discutido no subcapítulo seguinte. A música sacra de Bach, entretanto, se fazia presente não apenas como parte de um cânone pedagógico, no contexto da proposta de formação de público para a música de Bach da Sociedade Bach de São Paulo, como também do grande cânone de obras europeias consideradas “obras-primas”, “clássicas” e atemporais, o qual será explorado posteriormente na presente dissertação.

3.3.4 *Schubertchor*, *Frohsinn* e *Lyra*: Martin Braunwieser e os coros da comunidade germânica de São Paulo

Os primeiros trabalhos de Braunwieser como regente coral na cidade de São Paulo foram realizados junto à comunidade germânica da cidade, como maestro das sociedades corais *Frohsinn* e *Schubertchor*. Essas sociedades corais de imigrantes foram estabelecidas no Brasil nos mesmos moldes das *Gesangvereine* e *Singvereine* que proliferaram na Áustria e na Alemanha no século XIX. Como afirma Butt (2001), essas sociedades corais europeias foram algumas das diversas associações artísticas criadas no século XIX em resposta à decadência que

enfrentavam instituições que tradicionalmente abrigaram por séculos as práticas corais na Europa (SAMSON 2001). Deathridge (1991) discorre a respeito da função social que exerceram essas sociedades corais e orquestrais na Alemanha:

As associações providenciaram a relação concreta entre indivíduos que isolaram a si mesmos de suas origens nas margens limitadas da ordem tradicional e que se sentiam atraídos em direção a grupos grandes e abstratos – a Nação, os Instruídos, os Iluminados – que lhes ofereciam uma nova identidade. (DEATHRIDGE, 1991, p. 56)

Como afirma Rossbach (2008), imigrantes alemães residentes em diversas regiões brasileiras procuraram perpetuar a tradição dessas sociedades corais europeias no Brasil com a fundação de suas próprias associações em território brasileiro, de modo semelhante ao ocorrido em outros países que receberam imigrantes de origem germânica, como os Estados Unidos (ROSSBACH, 2008). Segundo Osborne (2016), os sócios dessas entidades comumente dividiam-se entre sócios que participavam ativamente dos coros da instituição e entre sócios que participavam apenas como plateia de concertos e de outras atividades promovidas pelas sociedades, como comemorações. Rossbach (2008) identifica esses dois tipos de sócios como sócios ativos e passivos, respectivamente, e identificou essa organização de associados também nas sociedades fundadas no Brasil. Pela documentação a que tivemos acesso durante a pesquisa, verificamos que o *Frohsinn* e o *Schubertchor* eram estruturados segundo esse mesmo modelo.

Em nossa pesquisa, encontramos no acervo da Sociedade Filarmônica Lyra documentação do início do século XX que menciona sociedades corais organizadas por imigrantes no Brasil nos estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná, São Paulo e Rio de Janeiro. No acervo da Sociedade Filarmônica Lyra, consultado para elaboração da presente dissertação, encontramos também correspondência dessa sociedade coral e registros de eventos que comprovam a existência, no início do século XX, da *Deutscher Sängerbund Brasilien* (DSBB), liga de cantores alemães fundada à semelhança da *Deutscher Sängerbund* (DSB) original europeia, que promovia eventos com sociedades corais alemães de todo o Brasil, inclusive o *Schubertchor* e o *Frohsinn*. Essa documentação é constituída por correspondência institucional e por documentos administrativos de natureza diversa que, embora não tenham sido estudados em profundidade devido ao escopo da presente pesquisa, são de valor significativo para a história das sociedades corais alemãs de São Paulo.

Segundo Alfred Rausch, autor de artigo escrito para o periódico *Der Bund* (1928), a sociedade coral *Frohsinn* de São Paulo (*Männer Gesangverein Frohsinn*, ou M.G.V *Frohsinn*) foi

fundada em 9 de janeiro de 1913 por F. Worath¹⁶ e por Karl Dähne. Desde sua fundação, o *Frohsinn* foi estruturado como um coro masculino. Rausch (1928) relata que o grupo vocal teve que sobreviver a acontecimentos históricos como a Primeira Guerra Mundial e a Revolta Paulista de 1924. Rausch menciona, inclusive, a lacuna deixada no conjunto por 7 coralistas do *Frohsinn* que afirma terem lutado na Primeira Guerra pela Alemanha (RAUSCH, 1928). A despeito desses eventos, a sociedade coral masculina conseguiu prolongar suas atividades até 1939, quando o grupo foi incorporado à Sociedade Filarmônica Lyra.

Figura 5: Foto de performance do Schubertchor de As Estações de J. Haydn, feita no Teatro Municipal em 1935. *Der Bund*, 1936, p. 40. Acervo da Sociedade Filarmônica Lyra.

A única fonte a que tivemos acesso que informa a quantidade de coralistas do *Frohsinn* em algum concerto feito pela sociedade coral é a revista *Der Bund* (1928). O periódico afirma que na *Bundessängerfest* de 1926 em São Paulo participaram 65 coralistas do *Frohsinn*, enquanto

¹⁶ Rausch não informa o prenome deste imigrante fundador do *Frohsinn* em seu artigo, que é a única das fontes às quais tivemos acesso que menciona tanto Worath (também grafado como Worrat e Woratt) quanto Dähne em seus papéis de fundadores do coro masculino alemão. A revista *Der Bund* de 1928 afirma que Worath, além de fundador, foi um dos regentes corais do grupo.

na edição do mesmo evento do ano de 1928, no Rio de Janeiro, era esperado que participassem 42 cantores.

O *Schubertchor* de São Paulo foi fundado em 25 de janeiro de 1923 por integrantes da associação de imigrantes alemães *Wanderbundes Villa Mariana*, como uma sociedade de canto coral misto. Segundo o periódico *Der Bund*, o *Schubertchor* foi a primeira associação coral alemã mista de São Paulo (DER BUND, 1928, 1936), que na época ainda apresentava um predomínio de sociedades alemãs masculinas. O objetivo dos fundadores do coro era promover e preservar, por meio do *Schubertchor*, a prática da música coral alemã para coro misto (DER BUND, 1928, 1936). A sociedade começou com apenas 12 integrantes, e na documentação consultada para a presente pesquisa, o número de participantes do coro variou de 30 a cerca de 50 homens e mulheres.

Figura 6: *Schubertchor*¹⁷ em frente ao Theatro Municipal de São Paulo na ocasião da performance do coro de *As Estações* de J. Haydn, ocorrida no local em 1935. *Der Bund*, 1936, p. 41. Acervo da Sociedade Filarmônica Lyra.

Os coros dessas duas sociedades têm em comum o fato de que foram constituídos por imigrantes alemães e seus descendentes, inclusive os regentes, que também tinham origem germânica. Entre os maestros que trabalharam no *Schubertchor* estão, além de Martin

¹⁷ Esta foto reúne um número muito superior à quantidade de coralistas que aparecem na foto da performance do oratório de Haydn. Provavelmente há nessa foto, além dos sócios ativos, familiares e sócios passivos do *Schubertchor*

Braunwieser, Richard Pfütze, Emmerich Csammer, Franz Müller e Alexander Hassner. Braunwieser, Pfütze, Müller e Hassner também foram alguns dos regentes que trabalharam no *Frohsinn*, assim como Emil Pavlevsky¹⁸. Enquanto os coralistas dessas sociedades eram em sua maioria amadores, identificamos alguns dos regentes desses coros como músicos profissionais que atuavam na cidade de São Paulo, como o próprio Martin Braunwieser, Emmerich Csammer e Franz Müller, que foi aluno de Robert Teichmüller (1863-1939) em Leipzig.

Martin Braunwieser provavelmente passou a ser regente da sociedade coral *Schubertchor* no ano de 1930, que corresponde à data dos primeiros registros de concertos do *Schubertchor* regidos pelo maestro que encontramos durante nossa pesquisa. O primeiro registro a que tivemos acesso de um concerto de Martin Braunwieser com a sociedade coral *Frohsinn*, por sua vez, encontra-se na edição de 17 de maio de 1931 da *Folha da Manhã*.

Especialmente em seus primeiros anos de existência, uma parcela considerável da atividade desses grupos vocais ocorreu em eventos para a colônia alemã da cidade de São Paulo, bem como eventos promovidos por entidades como a Federação das Sociedades Alemãs de Canto Coral no Brasil e a *Deutsches Sängerbund Brasilien*. Entretanto, ambos também realizaram contribuições significativas para o ambiente artístico da cidade de São Paulo fora da comunidade germânica, especialmente o *Schubertchor*, que promoveu concertos corais em parceria com a extinta *Sociedade Symphonica de São Paulo*, com a Sociedade de Cultura Artística de São Paulo e com a Orquestra Sinfônica Municipal. Entre os concertos do coro com Martin Braunwieser, há também transmissões radiofônicas da década de 1930 de concertos do *Schubertchor* e do *Frohsinn* feitas pela Rádio Educadora Paulista.

O repertório do *Schubertchor* e do *Frohsinn* é centrado em composições eruditas tanto sacras quanto seculares de compositores alemães, além de arranjos para coro de canções folclóricas ou populares da Alemanha e da Áustria. É um repertório, portanto, diretamente relacionado à cultura musical que os imigrantes que constituíam esses coros trouxeram da prática coral amadora de seus respectivos países de origem, e que queriam manter viva por meio das associações corais fundadas no Brasil.

As composições de música erudita são dos períodos do renascimento, barroco, clássico, e principalmente do período romântico. Compositores alemães como Jacob Gallus (1550-1591),

---

¹⁸ O periódico *Der Bund* (1928; 1936), fonte que possui informações mais detalhadas do *Frohsinn* entre toda a documentação a que tivemos acesso sobre o grupo, lista regentes do coro apenas pelo sobrenome. Os nomes completos de regentes que foram acrescentados ao corpo do presente texto foram os únicos que, através da comparação com programas de concerto, notícias e críticas de jornais, puderam ter prenome e sobrenome identificados. Outros sobrenomes de regentes citados no periódico, e que não puderam ser identificados durante a presente pesquisa, são Brand-Caspari, Brunner, Knoedt, Zimmermann, Klenig e Bauer. (DER BUND, 1936).

Michael Haydn (1737-1806), Philippe Wolfrum (1854-1919) e compositores canônicos como J. S. Bach, F. Schubert e R. Schumann estão entre os compositores contemplados pela programação artística dos coros. Entre os gêneros musicais mais frequentes, destacam-se principalmente motetos sacros de curta duração, partsongs e *lieder* para coro. Como características comuns, essas músicas apresentam texto em alemão ou em latim, no caso de algumas peças do repertório sacro, e são predominantemente músicas curtas com textura homofônica. Arranjos de canções folclóricas ou populares cantados por esses coros reúnem essas mesmas características. Tanto as composições quanto a música folclórica e popular também são identificados como repertório recorrente de sociedades corais alemãs nos trabalhos de Rossbach (2008) e de Osbourne (2016).

É também frequente na atividade artística desses conjuntos a realização de eventos temáticos dedicados exclusivamente à performance da música de um único compositor de língua alemã. Em nossa pesquisa, encontramos menções a eventos dedicados exclusivamente à obra de R. Wagner, F. Schubert, J. Brahms e L. van Beethoven, no caso do *Schubertchor*, e a Beethovenfeier, no caso do *Frohsinn*.

Esse repertório austro-alemão é frequentemente percebido e referido nas fontes como uma herança cultural dos países de origem dos imigrantes. Elogios às ações dessas sociedades, frequentemente percebidas como entidades que preservam essa herança, são permeadas de demonstrações de patriotismo por parte das fontes consultadas. O periódico *Der Bund* elogia os dirigentes do conselho administrativo do *Schubertchor* por “Sua lealdade à pátria natal e sua inabalável fé na Alemanha [...]” (DER BUND, 1936, p. 40)¹⁹, além de seu serviço à vida cultural da colônia alemã em São Paulo (DER BUND, 1928; 1936).

---

¹⁹ Encontramos um único texto sobre o *Schubertchor* no periódico *Der Bund* de 1936, em que é externado um patriotismo e um nacionalismo associados ao nazismo. O texto menciona que diversos membros da sociedade eram adeptos da ideologia mesmo antes da ascensão de Adolf Hitler ao poder (DER BUND, 1936). O periódico exalta a filiação de sócios a organizações como o Partido Nazista Alemão (NSDAP), a Frente Alemã para o Trabalho (DAF) e a NS *Frauenschaft*, setor feminino do Partido Nazista. Essa declaração do texto é certamente um reflexo dos acontecimentos políticos ocorridos na Alemanha na década de 1930 e da eminência da II Guerra Mundial (1939-1945). Entretanto, pela própria ausência de uma política cultural consistente relacionada à música por parte do III Reich e do Partido Nazista, não é possível, com as fontes de que dispomos, determinar em que medida a postura política do grupo afetou sua atividade coral, inclusive o patriotismo associado à escolha desse repertório predominantemente composto por música alemã evidenciado durante a pesquisa. Esse aspecto, portanto, não foi explorado no texto da presente dissertação. O periódico *Der Bund* menciona que, na época de sua publicação, os critérios para ser sócio do *Schubertchor* eram os mesmos para a filiação ao NSDAP, o que pode ter afetado a atividade do grupo por ter restringido durante um período de tempo indeterminado a participação do coral exclusivamente a alemães e austríacos natos, excluindo até mesmo brasileiros descendentes de imigrantes dessas nacionalidades. Esse critério específico foi provavelmente decisivo para que Braunwieser fosse contratado como regente do coro. Entretanto, é importante ressaltar que não há no texto ou em qualquer outra fonte qualquer evidência de que Martin Braunwieser tenha sido adepto do nazismo.

Segundo a classificação de cânones de Weber (2001), esse repertório constitui um cânone de performance estritamente ligado às sociedades corais germânicas enquanto instituição musical, e à cultura e à língua alemãs. É, portanto, um cânone fundamentado não apenas em um repertório institucional, como também possui bases ideológicas. Originalmente, nas sociedades corais alemãs, esse repertório germânico exerceu o que Weber caracteriza como uma função cívica. Segundo o autor, “A ascensão do público como uma força política independente do monarca na Europa do século XVIII fez a vida cultural em geral, e a música em particular, fundamental para uma nova definição de comunidade.” (WEBER, 2001, p. 353) Weber afirma que é com essa mudança política que a música adquire uma função cívica na sociedade.

Essa função provavelmente foi essencial aos imigrantes de origem germânica que vieram para o Brasil, especialmente para a manutenção de um senso de pertencimento a uma comunidade em um país com língua nativa e cultura diversas de sua pátria natal. Rossbach afirma que sociedades alemãs de canto coral existiram no Brasil desde os primeiros grupos de imigrantes de origem germânica se instalarem no país, no século XIX (ROSSBACH, 2008). Segundo Rossbach (2008), “Para os imigrantes, cantar em alemão era uma prática indispensável à sociabilidade, ao estabelecimento e à manutenção de elos culturais e sentimentais com as antigas pátrias” (ROSSBACH, 2008, p. 62).

Apesar de ter sido fundado como uma sociedade coral dedicada à música alemã para coro misto, e de ter de fato realizado grande parte de seus concertos com esse repertório, por meio da presente pesquisa foi possível verificar que o *Schubertchor* também interpretou composições de autores de outras nacionalidades, inclusive música brasileira. Em 1930, quando Braunwieser já era regente do coro, o *Schubertchor* cantou a *Missa de Requiem* do Padre José Maurício Nunes Garcia, em comemoração ao centenário da morte do compositor. O concerto fez parte da programação do 241º sarau da Sociedade de Cultura Artística e foi regido por Furio Franceschini. Em 1931, sob a regência de Martin Braunwieser, o mesmo coro executou um programa dedicado exclusivamente a músicas do folclore brasileiro colhidas por Mario de Andrade, com arranjos corais de Arthur Pereira. Interpretações de oratórios, como *A Paixão de Cristo*, de Lorenzo Perosi e *As Estações* (Hob. XXI:3), de J. Haydn, também constituem um repertório que foi esporadicamente realizado pelo coro.

As sociedades corais amadoras alemãs do Brasil possivelmente representaram um ambiente de prática musical familiar a Braunwieser não apenas pelo repertório diretamente ligado à língua alemã e à cultura musical germânica que essas instituições comumente praticavam, mas também pelo trabalho que Bispo (1991) afirma que o regente desenvolveu em

sociedades corais austríacas durante sua juventude em Salzburg. A atuação como regente no *Frohsinn* e no *Schubertchor* em seus primeiros anos como imigrante em São Paulo foi potencialmente fundamental não apenas para o início de sua trajetória de regente coral, como também para a ascensão de sua carreira de maestro na cidade. O *Schubertchor* e o *Frohsinn* desfrutavam de relativa visibilidade no cenário artístico paulistano, com concertos transmitidos por rádio, anúncios de apresentações em jornais e, no caso do *Schubertchor*, concertos feitos em parceria com instituições artísticas proeminentes como o Theatro Municipal e a Sociedade de Cultura Artística.

Mario de Andrade, que foi responsável por ter empregado Braunwieser em diversos projetos de destaque do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, conhecia e apreciava o trabalho do maestro com o *Schubertchor*, como pode ser verificado em crítica escrita por Andrade também no Diário Nacional, na edição de 11 de outubro de 1931:

Os coros da Sociedade vão incontestavelmente progredindo e muito se deve, não tem dúvida, ao tato, e ao idealismo dedicadíssimo do seu diretor artístico, o prof. Braunwieser. [...] Só mesmo de elementos alemães, podemos esperar aquele exemplo de disciplina e harmonia coletiva que nos leve a normalizar dentro da nossa vida urbana e civilizada o uso do coral. [...] devemos apenas depositar confiança em sociedades como esta *Schubertchor*, a cujo exemplo e constância o uso do coro não desaparecerá da nossa vida e talvez mesmo de nosso instinto. E especialmente a confiança paulista cairá sobre a *Schubertchor* que já tem uma tradição e está agora em tão bonita atividade. (ANDRADE, 1931, p. 4)

De fato, o envolvimento de Braunwieser com a prática coral da colônia alemã de São Paulo pode não apenas ter possibilitado a continuidade de sua trajetória em instituições promotoras de iniciativas artísticas e culturais da cidade, como o Departamento de Cultura, como também contribuído para a criação da Sociedade Bach de São Paulo, que promoveu grande parte dos concertos corais com repertório europeu da trajetória artística do maestro. Segundo Carlini (2005), a fundação da Sociedade Bach de São Paulo em 1935 foi feita por Braunwieser em conjunto com imigrantes alemães, austríacos e russos que se reuniram para audição de discos com obras do compositor na residência do maestro. Em entrevista a Álvaro Carlini, transcrita na tese de doutorado do pesquisador (2000), Braunwieser menciona que no conjunto vocal da Sociedade Bach, fundado em 1940, foi constituído por uma mistura de coralistas brasileiros e alemães.

Figura 7: Foto do maestro Martin Braunwieser com o coro feminino da Sociedade Filarmônica Lyra, datada de 1939. Acervo pessoal de Monika Schmidt.

Martin Braunwieser foi o último regente do *Schubertchor* e do *Frohsinn*, que deixaram de existir com a fusão dos dois coros à Sociedade Filarmônica Lyra em 1939, sociedade coral paulistana também fundada por imigrantes alemães da cidade. Na Sociedade Filarmônica Lyra, que à época se denominava *Sociedade Philharmonica Allemã Lyra*, Braunwieser tornou-se regente do coro feminino da instituição por ocasião da fusão. Segundo Schmidt (2014), o coro feminino tinha sido fundado no ano anterior, em 1938 (SCHMIDT, 2014). A Sociedade não forneceu oficialmente o período exato de tempo em que Braunwieser permaneceu como regente do conjunto feminino. A documentação que consta do acervo da instituição indica que Braunwieser provavelmente não tenha regido o grupo por um período de tempo tão extenso quanto seu tempo de permanência no *Schubertchor* e no *Frohsinn*. Durante a consulta ao acervo, tivemos acesso a apenas um registro de concerto realizado por Braunwieser e pelo coro feminino da Sociedade Filarmônica Lyra: um programa de concerto de 11 de novembro de 1939 com a execução do oratório para coro feminino *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112, de Robert Schumann. As fontes presentes no acervo sobre a atividade de Braunwieser são principalmente documentação herdada pela Sociedade Filarmônica Lyra do *Schubertchor* e do *Frohsinn*, e, portanto, relacionam-se apenas à atuação do maestro nesses dois coros.

3.3.5 As coletâneas de música coral como fonte de repertório

Foi possível identificar um número considerável de peças do repertório dos regentes como parte integrante de coletâneas ou de coleções de música coral. Ambos os regentes foram, inclusive, responsáveis pela elaboração de coletâneas de música para coros e orfeões. Entre os concertos de Furio Franceschini, foram encontradas apresentações de peças de autores europeus que estão em *Nova collecção de cânticos sacros* (1923) e sua edição revisada e ampliada (1952), coletânea de música sacra em vernáculo e em latim elaborada por Franceschini.

Figura 8: Folha de rosto de *Nova coleção de cânticos sacros* (1952), coletânea de Furio Franceschini. Acervo Furio Franceschini da Biblioteca Digital da UNESP

Entre o repertório dos concertos de Braunwieser foram identificados cânone de compositores europeus de *40 cânone para Duas a Oito vozes* (1955) e corais harmonizados por Bach que integram *10 Corais para côro misto* (1966), publicação da Sociedade Bach de São Paulo

realizada em parceria com a editora Irmãos Vitale. As peças nº 1 e nº 2 da obra *Lieder für 3 Frauenstimmen*, op. 114 de Robert Schumann, cuja edição em português [19--] que integra a coleção *Biblioteca orfeônico-escolar* foi revisada por Martin Braunwieser, foram cantadas em português sob a regência do maestro em ao menos dois concertos ocorridos em 1936 pelas vozes femininas que participavam do extinto Coral Popular.

Figura 9: Capa do exemplar de Franceschini de 40 Cânones para duas a oito vozes (1955), coletânea feita por Braunwieser e publicada pela editora Irmãos Vitale. Acervo pessoal de Marcelo Amalfi.

No caso de coletâneas feitas pelos próprios maestros, há um número considerável de apresentações de peças pertencentes a essas publicações que são anteriores à data de publicação das coletâneas. Isso provavelmente indica que essas coletâneas foram construídas sobre peças que fizeram parte da experiência de Franceschini e Braunwieser com corais no Brasil, e provavelmente em São Paulo. Essas peças constituem um repertório escrito apenas em latim e

em português. O latim está exclusivamente associado à música sacra, enquanto há músicas em língua portuguesa tanto sacras quanto seculares.

O repertório de concertos de Braunwieser realizado com coros da comunidade germânica de São Paulo inclui também peças corais curtas em alemão ou em latim de compositores germânicos ou do folclore alemão. Em sua maioria, as peças são compostas ou arranjadas por compositores como por exemplo Johann Gallus (1550-1591), Melchior Frank (1573-1639) e Michael Haydn (1737-1806). Há peças de música sacra, *lieder*, *partsongs*, canções populares e canções com textos de poetas alemães como J.W. Goethe (1749-1832) e Joseph von Eichendorff (1788-1857).

Há a hipótese de que algumas peças que compõem esse repertório específico da cultura germânica foram extraídas de coletâneas de música coral alemã do século XX frequentemente intituladas como *Liederbuch* ou *Volksliederbuch*, no caso de coletâneas compostas exclusivamente por canções folclóricas. As músicas alemãs desses coros de imigrantes assemelham-se ao repertório que comumente figura nessas coletâneas tanto na temática do texto das músicas, quanto no conjunto de compositores e arranjadotes que compõem esse repertório. Rossbach (2008), que se refere ao *Liederbuch* como um livro de canto, relata que durante sua pesquisa em acervos e arquivos históricos da cidade de Blumenau, Santa Catarina, foram encontradas coletâneas de música coral alemã associadas à atividade de diversos clubes e sociedades corais de imigrantes alemães de Blumenau da primeira metade do século XX (ROSSBACH, 2008). Em nossa pesquisa, encontramos coletâneas alemãs utilizadas em concertos e ensaios pelos coralistas do *Schubertchor* no acervo da Sociedade Filarmônica Lyra, em São Paulo. Contudo, tratam-se de publicações cujo uso é posterior ao período em que Martin Braunwieser regeu o conjunto vocal. A existência desses livros com música coral alemã no acervo, entretanto, indica que coletâneas de música germânica tiveram de fato circulação também entre a comunidade de imigrantes que frequentou a Sociedade Filarmônica Lyra no século XX.

Em acervos compostos pela própria documentação de Martin Braunwieser, inclusive o acervo familiar, não foi encontrado nenhum *Liederbuch*. Não é possível, portanto, aferir precisamente a quais coletâneas alemãs o maestro teve acesso, ou em quais coletâneas buscava repertório para as programações dos concertos. Algumas das peças regidas por Braunwieser em concertos correspondem a músicas que comumente compõem coletâneas da primeira metade do século XX como *Volksliederbuch für Männerchor* (1906), elaborada a pedido do imperador Guilherme II. Entretanto, não foi possível associar todas as peças do repertório desses coros

alemães a uma ou mais coletâneas, devido à quantidade de repertório, à pluralidade de coletâneas de música coral alemã que existiam na primeira metade do século XX e pelo fato de que é comum que muitas das peças apareçam em mais de um *Liederbuch*.

A identificação dessas peças corais alemãs também foi especialmente dificultada pela ausência de informações ou por equívocos nas informações que foram encontradas nas fontes, principalmente na imprensa periódica. Em jornais, é relativamente frequente a presença de erros ortográficos em nomes de músicas em alemão e de seus respectivos compositores, ou equívocos como enunciar erroneamente nomes de arranjadores de canções folclóricas ou populares como compositores das peças. Mesmo em programas de concerto, esse repertório não é designado por nenhum número de *opus* ou por qualquer outro meio de identificação além do título, que também pode apresentar-se incompleto. O compositor ou arranjador é identificado pelo sobrenome acompanhado de uma abreviação do prenome, ou apenas pelo sobrenome.

3.3.6 Obras traduzidas para a língua portuguesa

Uma prática presente nas performances dos maestros é a execução de obras europeias em língua portuguesa. Em muitos casos, essas versões em português de obras estrangeiras foram feitas especialmente para as performances dos maestros. As versões substituem, na maior parte das performances estudadas na presente pesquisa, a letra de obras corais que originalmente foram escritas em italiano ou alemão.

O uso de tais versões foi uma prática especialmente recorrente na trajetória profissional de Martin Braunwieser. A utilização de versões em português foi ampla principalmente nos concertos da Sociedade Bach de São Paulo durante o período de tempo em que o maestro austríaco foi diretor artístico da instituição. O levantamento de repertório realizado para a elaboração da presente dissertação mostrou que o conjunto vocal da entidade interpretou em português diversas obras corais de J. S. Bach originalmente escritas em alemão. São, em grande parte, cantatas de autoria do compositor e corais harmonizados por Bach, como por exemplo a *Cantata BWV134 Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß*, identificada pelo título em português *Um coração que sabe que Jesus...* na notícia da Folha da Manhã de 7 de abril de 1943.

No acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee, que abriga a maior parte das partituras que pertenceram à Sociedade, há partituras em língua portuguesa utilizadas nas performances do coral da instituição, a maior parte manuscritas pelo próprio maestro Braunwieser. Essa tradição de performances de obras de J. S. Bach em português possibilitou à Sociedade, em parceria com a Editora Irmãos Vitale, publicar a coletânea *10 Corais para coro misto* (1966), com corais arranjados pelo compositor em versões em português elaboradas por Péricles Morato Barbosa.

Furio Franceschini também utilizou versões em português, ainda que tenha se caracterizado como um uso mais esparso em relação a Martin Braunwieser. Destaca-se a versão em português da *Paixão segundo São João BWV245* de J. S. Bach que apresentou em 1944 e serviu como estudo de caso para a presente pesquisa.

Não há qualquer fonte que informe a respeito de quais foram as motivações dos maestros para realizarem essa escolha textual para algumas de suas performances. É notável, contudo, que performances de versões em português de peças musicais europeias são especialmente presentes a partir da segunda metade década de 1930. Diante da escassez de informações, propomos algumas hipóteses a respeito de fatores que possivelmente poderiam ter motivado ambos os maestros a optarem por executar em português obras corais europeias originalmente escritas em italiano ou alemão. O mais provável é que não apenas um fator, mas sim uma conjunção de elementos variados dentre os apresentados no presente texto, tenham contribuído para que Franceschini e Braunwieser tivessem tomado essa escolha interpretativa.

Kaiser (1999), em sua dissertação de mestrado centrada em óperas traduzidas para o português, apresenta uma motivação sumária para as traduções que encontrou em sua pesquisa: a intenção de difundir e popularizar um gênero musical frequentemente considerado elitista, pouco conhecido ou pouco apreciado. Cantar óperas traduzidas para uma língua nativa evidentemente torna as obras mais acessíveis a plateias que não têm domínio de idiomas estrangeiros.

De maneira análoga, o mesmo acontece com traduções de peças corais. Felix Mendelssohn (1809- 1847) escreveu seu oratório *O Elias* em alemão, mas confeccionou sua própria versão da obra em inglês tendo em vista sua comercialização e recepção na Inglaterra. Com os oratórios em inglês de J.F. Haendel, o oratório tornou-se um gênero musical extremamente popular no país, em que *Oratorio Societies* e festivais dedicados a performance de oratórios multiplicaram-se a partir do século XIX. Como será discutido no terceiro capítulo da presente dissertação, não é por acaso que as estreias dos Estados Unidos e da Inglaterra da

Paixão segundo São João BWV 245 de J. S. Bach também ocorreram na língua materna desses países.

A intenção de popularizar e tornar acessível determinadas obras corais pode ter sido potencialmente uma motivação para Franceschini e Braunwieser, principalmente em relação a repertórios que ambos viam como pouco difundidos no Brasil. J. S. Bach, por exemplo, era um compositor cuja produção musical era considerada por Braunwieser particularmente pouco difundida, e essa concepção foi o cerne da fundação e atividade da Sociedade Bach de São Paulo, que incluía tanto cursos quanto concertos com obras de seu patrono – com obras corais cantadas em língua portuguesa, se originalmente escritas em alemão, ou latim. Iniciativas diretamente relacionadas à formação de público, como anúncios de concertos de jornal com textos de cunho didático e programas com notas explicativas foram recorrentes no decorrer de nossa pesquisa documental. A existência desse tipo de material didático também denota a percepção dos maestros e de outros agentes, como críticos de arte que atuavam em jornais, de obras corais consideradas clássicas, principalmente oratórios, como um repertório pouco acessível e pouco difundido em São Paulo. O próprio Furio Franceschini foi autor de detalhadas notas explicativas de programas de concertos que realizou em São Paulo, com obras tanto em português quanto em língua estrangeira. São exemplos as notas descritivas relacionadas ao seu concerto em 1920 de excertos da ópera *Orfeu e Euridice* de Glück, e as notas explicativas de seus dois concertos da *Paixão segundo São João* em português em 1944.

Há também outros fatores externos aos maestros que proporcionaram a produção de mais repertório coral em língua portuguesa de um modo geral, inclusive a produção de versões em português de obras vocais europeias, que não era uma prática isolada e restrita apenas a Franceschini e Braunwieser.

O final do século XIX e primeira metade do século XX correspondem a períodos em que floresce gradualmente no Brasil a produção de repertório vocal e coral em língua portuguesa. Compositores como Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), assim como movimentos como o modernismo brasileiro, introduziram no meio artístico do país reflexões relevantes a respeito da valorização de manifestações culturais brasileiras, inclusive da língua portuguesa e do canto nesse idioma. O Nacionalismo e sua busca por uma nova identidade artística nacional característicos do modernismo brasileiro certamente influenciaram o campo musical e impulsionaram tais questionamentos.

São Paulo foi centro desse fenômeno artístico, sede de importantes eventos como a Semana de Arte Moderna (1922) e o Congresso da Língua Nacional Cantada (1938). Não por

acaso, a curta gestão (1935-1938) do modernista Mário de Andrade do Departamento de Cultura da cidade foi marcada por diversas iniciativas do poder público de grande repercussão para a promoção do canto em português em São Paulo na primeira metade do século XX, muitas das quais envolveram a participação de Martin Braunwieser. Em 1935, Mário de Andrade criou o Coral Popular, do qual Braunwieser foi um dos regentes, e em que realizou sobretudo um trabalho com o repertório nacional para coro e canções folclóricas brasileiras (CARLINI, 2000; BISPO, 1991).

Em 1937, foi promovido pela prefeitura de São Paulo o Congresso de Língua Nacional Cantada. Em notícia sobre o evento no *O Estado de São Paulo* de 1º de junho de 1937, Mário de Andrade escreve que o Congresso foi criado com intuito de discutir “a escolha de uma língua-padrão a ser usada em nosso teatro erudito e o acondicionamento dessa língua-padrão às exigências do canto”, de maneira semelhante à sistematização de normas técnicas para a prática do canto erudito ocorridas na Europa para a língua alemã ou francesa (ANDRADE, 1937, p. 3).

Segundo Kaiser (1999), Andrade era também um defensor, por exemplo, de performances em português de óperas estrangeiras: traduzir uma ópera estrangeira para a língua materna era uma prática que o intelectual reconhecia em outros países, mas que ainda percebia como inexistente no Brasil (KAISER, 1999). De fato, desde o século XIX, não apenas óperas, como também performances de obras corais de grande extensão como oratórios traduzidos para a língua nativa eram comuns de serem produzidas em países da Europa e Estados Unidos.

Em 1936, influenciado pelos estudos antropológicos de Dina e Claude Lévi-Strauss, Andrade fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore, e em 1938 promoveu a Missão de Pesquisas Folclóricas. Ambas as iniciativas visaram resgatar, dentre outras manifestações culturais do país, a música folclórica brasileira, um repertório musical em língua portuguesa que até então não havia sido sistematicamente registrado e estudado.

Em paralelo, o canto orfeônico também foi influenciado por esse movimento de valorização da língua nacional, centrando sua pedagogia em um repertório didático essencialmente em língua portuguesa. Apesar utilizarem em sua maioria hinos cívicos, músicas folclóricas e música popular brasileira, versões em português de músicas em língua estrangeira também faziam parte do repertório dos orfeões. Barreto (1938) admite que a prática escolar de sua época também incluía o uso de “[...] traduções e adaptações de poesias a melodias previamente compostas [...]” (BARRETO, 1938, p. 128).

Isso é visível em publicações didáticas de canto orfeônico. Martin Braunwieser, que trabalhou no projeto do canto orfeônico entre as décadas de 1930 e 1960, também se envolveu na publicação de versões em português de músicas de língua estrangeira para a prática escolar; na biblioteca do Instituto de Artes da UNESP, encontram-se dois volumes da coleção *Biblioteca Orfeônico-Escolar* revisados por Braunwieser com canções para coro feminino de Robert Schumann em língua portuguesa.²⁰

Pajares (1995), detalha que as publicações pedagógicas do educador e regente espanhol Fabiano Lozano, músico imigrante que também atuou ativamente no ensino do canto orfeônico no Brasil, também incluíam versões em português e adaptações de textos como poesias a melodias estrangeiras:

O texto [das músicas] é sempre em português, mesmo que a origem da melodia arranjada seja de outro país. Por exemplo, Fabiano Lozano utilizava temas melódicos de Mozart com um texto escrito e adaptado à música por F. Haroldo²¹, ou seja, ele mesmo. No exercício quarenta e dois do método *Alvorada*, o tema de uma das árias de “Papageno”, da ópera *Die Zauberflöte*, é harmonizado para duas vozes iguais e recebe palavras em português. (PAJARES, 1995, p. 87. Grifos da autora)

A conjuntura política brasileira do Estado Novo (1937-1945) e da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) podem ter potencializado a partir das décadas de 1930 e 1940 essa proliferação do repertório vocal em português tanto no ambiente artístico quanto no âmbito do ensino de música nas escolas de educação básica. Rossbach (2008) observa que o canto em português nas sociedades corais alemãs de Blumenau (SC), se manifestou apenas após a Campanha de Nacionalização do Estado Novo e a Segunda Guerra Mundial. O autor relata que até o advento do conflito bélico, o canto em português era raro entre essas sociedades corais, sendo prática comum repertórios exclusivamente em alemão (ROSSBACH, 2008). Em sociedades corais em São Paulo, como a Sociedade Filarmônica Lyra, a política de Vargas repercutiu até na mudança em 1938 do nome de fundação da entidade em alemão *Deutscher Männergesangverein Lyra* para *Sociedade Philharmonica Allemã Lyra*.

O nacionalismo político e a repercussão dos acontecimentos da Guerra no Brasil estenderam-se não apenas à atividade cultural e artística diretamente de comunidades imigrantes, como afetou toda a vida cultural como um todo de cidades brasileiras. Por conta do posicionamento político do Brasil favorável aos Aliados, foram especialmente penalizados os

---

²⁰ SCHUMANN, R. *5 canções a 3 vozes femeninas com acompanhamento de piano*: N. 1 Canção op. 29 nº 2 e N. 2 Canção de Fiar op. 79 nº 24. Revisão de Martin Braunwieser. São Paulo: G. Ricordi & C, [19--?]]
 SCHUMANN, R. *5 canções a 3 vozes femeninas com acompanhamento de piano*: No. 5 Sentença, Op. 114, n. 3. Revisão de Martin Braunwieser. São Paulo: G. Ricordi & C, [19--?]]

²¹ Pseudônimo de Fabiano Lozano (Pajares, 1995).

imigrantes de origem germânica - assim como italianos e japoneses. A Campanha de Nacionalização da ditadura de Vargas, sobretudo, incluiu medidas extremamente agressivas e autoritárias em relação a manifestações culturais de povos imigrantes que viviam no Brasil, inclusive idiomas estrangeiros.

Toda essa conjuntura pode ter sido um fator especialmente relevante para que performances de Franceschini e Braunwieser ampliassem a quantidade de repertório coral em português em geral a partir da década de 1930.

Entretanto, conforme explicado no presente texto, nenhum desses elementos contextuais, tanto a profusão de performances e edições em língua portuguesa na primeira metade do século XX, quanto o modernismo, o nacionalismo e o ambiente político brasileiros, são mencionados diretamente por Franceschini, Braunwieser, jornais e programas de concerto relacionados às performances.

A maior parte dos comentários a respeito da realização de versões em português, tanto por parte dos maestros, quanto por parte do texto dos programas de concerto e da imprensa limita-se a elogiar a iniciativa de realizar um repertório na língua portuguesa, frequentemente com um discurso nacionalista. Em concerto promovido em 20 de junho de 1936 pelo Departamento de Cultura, Martin Braunwieser regeu concerto de repertório brasileiro em português com o Coral Paulistano e “madrigalistas”²². Uma publicação na seção *Concerto* do jornal *Correio de S. Paulo* de 22 de junho do mesmo ano evidencia alguns aspectos da pronúncia e da fonética dos cantores nesse concerto:

Sem embargo, não podemos deixar de reconhecer os frutos relativamente à orientação do departamento de Cultura, no sentido de implantar uma “dicção brasileira”; o que já nesse último concerto de maneira mais decisiva se fez sentir, [...] a tensão de espírito em não pronunciar as palavras à portuguesa ou à italiana...tem a vantagem de deixar todo mundo a par do texto das músicas executadas, o que é uma delícia. Pronunciaram “Ingenhu novu”, e “Ireni nu ceu” por “Irene no céu”, etc., cantando como se fala e não como está escrito na nossa legítima língua.

O grande defeito da música brasileira cantada é o da lição. Pois até os cantores nacionais deixaram-se influenciar pelo canto italiano, carregando loucamente nos rr, ll, etc!... É fenômeno frequente. [...] Os discos de Bidu Sayão (os primeiros gravados) são uma legítima confirmação dessa anomalia: ela canta num brasileiro itálico... (O CONCERTO [...], 1936, p. 9)

---

²² O Coral Paulistano possuía à época um grupo seletivo de coralistas que integravam o Coral, e que era denominado “madrigalistas”. Segundo Moura (2012), o grupo era constituído por 8 madrigalistas, que somados aos demais 20 coralistas, formavam o Coral Paulistano (MOURA, 2012). Conforme exposto na presente dissertação, na página 219, Furio Franceschini orientou Mario de Andrade a criar dentro do Coral um grupo de cantores solistas profissionais com salários maiores que servisse a solos, concertos que exigissem coros de menor porte, ou alternância entre um grupo maior e um grupo menor de vozes. Provavelmente, foi com base nessa orientação que Andrade estruturou um grupo de madrigalistas como parte integrante do Coral na ocasião de sua criação, em 1936.

O trecho do jornal citado, referente a um concerto com repertório de compositores brasileiros e estrangeiros radicados no Brasil, foi redigido antes do Congresso da Língua Nacional Cantada (1937), e certamente exalta não apenas a busca por um repertório em português, como também por uma pronúncia fonética da língua cantada que se afastasse de estrangeirismos.

É importante ressaltar que obras europeias em latim, língua que nos repertórios de Franceschini e Braunwieser é associada exclusivamente à música sacra, nunca são apresentadas em versões em português. As performances de ambos os maestros com música em latim em geral são cantadas na língua na qual originalmente foram escritas. Cantar em latim, como foi discutido anteriormente nesse mesmo capítulo, era uma tradição católica que a Igreja procurava restaurar e manter viva desde a instituição do *Motu Proprio* (1903) do papa Pio X. As diretrizes do documento instituem que toda música litúrgica deve ser cantada apenas em latim.

Novamente, observamos em nossa pesquisa que essa é uma prática que pode ter influenciado a execução de música sacra mesmo fora do contexto litúrgico católico. Mesmo o *Magnificat em Ré maior* BWV 243 e a *Cantata* BWV 191, ambas obras corais compostas por J. S. Bach, e, portanto, pertencentes a uma tradição de música sacra completamente diversa da música sacra católica a qual o *Motu Proprio* se refere, tiveram seu texto original em latim preservado nos concertos de Martin Braunwieser. Isso pode ser atestado tanto pelos nomes dos movimentos dessas obras em latim que consta dos programas de concerto quanto pelas partituras da Sociedade Bach de São Paulo que se encontram no acervo do maestro Sérgio Chnee, que também estão integralmente em latim.

À parte das possíveis motivações de Franceschini e Braunwieser para realização de versões em língua portuguesa de peças escritas originalmente em língua estrangeira, é evidente como essa é uma prática que, no âmbito da música coral, teve uma presença significativa na prática de ambos os maestros, mas que atualmente caiu praticamente em desuso no Brasil. A própria tradição da Sociedade Bach de São Paulo de cantar obras corais de Bach em língua portuguesa, densamente promovida por Braunwieser até sair do cargo de diretor artístico da instituição em 1964, foi descontinuada por sua sucessora, a maestrina Renata Braunwieser (1938-1987). Com a exceção de um concerto com a *Paixão segundo São Mateus* BWV 244 de Bach em língua portuguesa, e a publicação de *10 Corais para coro misto* (1966), coletânea revisada por Renata que é inteiramente em português, a regente não empreendeu grandes iniciativas em relação à promoção de obras de Bach traduzidas para o português. Obras como o *Oratório de Natal* BWV 248, a *Cantata* BWV 190 e a *Cantata* BWV 32 foram interpretadas sob a regência da maestrina com o texto original em alemão.

3.3.7 Levantamento de performances corais com repertório europeu de Furio Franceschini

Tabela 3: Performances musicais de Franceschini dispostas em ordem cronológica, com informações sobre repertório, autor, data, local, ocasião, formação, músicos envolvidos e fontes em que aparecem

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
Missa (não especificada)	Lorenzo Perosi (1872-1956)	2 de julho de 1911, Capela do Hospital Central da Santa Casa de Misericórdia, Festa de Santa Isabel	Não informada; provavelmente o coro foi acompanhado por órgão	Coro da Catedral Metropolitana da Sé	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900-1919) PR_SPR_00140_090972, edição de 3 de julho de 1911. (Edição 17214)
Missa <i>Papae Marcelli</i> (a 6 vozes)	G. P. Palestrina (Compositor tanto de partes móveis quanto das partes fixas usadas. Comunio a 4 vozes de Palestrina e faux-bourdon de Orazio Vecchi [1550-1605])	26 de novembro de 1911. Parte da Festa de Santa Cecília, Igreja de Santa Cecília.	Não informada; composta para coro misto a 6 vozes <i>a capella</i> . O programa informa que foi executada por “coro a 6 vozes”.	Não informado	--	Anexo III de Aquino (2000); Não paginado
Ave Maria (4 vozes)	Jacob Arcadelt (c. 1505-1568)	26 de novembro de 1911. Parte da Festa de Santa Cecília, Igreja de Santa Cecília.	Não informada; composta para coro misto a 4 vozes <i>a capella</i>	Não informado	--	Anexo III de Aquino (2000); Não paginado
Missa de <i>Requiem</i>	Lorenzo Perosi (1872-1956)	14 de março de 1912, Santuário do Coração de Jesus, homenagem ao Barão de Rio Branco (1845-1912)	Coro masculino de 20 cantores, orquestra com 30 músicos, órgão	<i>Schola Cantorum</i> do Liceu Sagrado Coração de Jesus. Não há informações sobre a orquestra ou o organista.	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900-1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 15 de março de 1912 (Edição 17468)

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>Veni Creator Spiritus</i> (não especificado)	Lorenzo Perosi (1872-1956)	29 de junho de 1913, cerimônia de lançamento da primeira pedra da Catedral da Sé	Coro (provavelmente masculino) <i>a capella</i>	Nome do coro não especificado	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900- 1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 27 de junho de 1913 (Edição 17935)
Buona notte (provavelmente, versão em italiano de autoria não identificada de <i>Guten Abend</i>)	Johannes Brahms	16 de fevereiro de 1913, 3º Sarau da Sociedade de Cultura Artística	Coro masculino	Coro masculino de 12 integrantes formado para a ocasião	--	Anexo III de Aquino (2000) (Programa de concerto com nomes dos integrantes do coro)
Missa (não especificada)	Lorenzo Perosi (1872-1956)	2 de julho de 1913, Capela do Hospital Central da Santa Casa de Misericórdia, Festa de Santa Isabel	Não informada; provavelmente o coro foi acompanhado por órgão	Coro da Catedral Metropolitana da Sé	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900- 1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 3 de julho de 1913 (Edição 17941)
<i>Assumpta est</i>	Peter Griesbacher (1864-1933)	29 de junho de 1913, cerimônia de lançamento da primeira pedra da Catedral da Sé	Coro (provavelmente masculino) <i>a capella</i>	Nome do coro não especificado	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900- 1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 27 de junho de 1913 (Edição 17935)
<i>Sacerdos et Pontifex</i> (não especificado)	Lorenzo Perosi (1872-1956)	22 de novembro de 1913, Paróquia de Santa Cecília, Festa de Santa Cecília	Não informada; provavelmente o coro foi acompanhado por órgão	“ <i>Schola Cantorum</i> da Matriz, acrescida de escolhidas vozes”	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900- 1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 23 de novembro de 1913 (Edição 18084)
Missa a 4 vozes (não especificada)	Giovanni Tebaldini (1864-1952)	22 de novembro de 1913, Paróquia de Santa Cecília, Festa de Santa Cecília	Não informada; provavelmente o coro foi acompanhado por órgão	<i>Schola Cantorum</i> da Matriz	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900- 1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 23 de novembro de 1913 (Edição 18084)

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>Ecce Sacerdo</i> (Não especificado)	Lorenzo Perosi (1872-1956)	8 de dezembro de 1913; Igreja do Convento do Carmo (Catedral Provisória), Festa da Imaculada Conceição.	Não informada; provavelmente o coro foi acompanhado por órgão	<i>Schola Cantorum</i> da Matriz	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900-1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 9 de dezembro de 1913 (Edição: 18100)
<i>Cantata Dies iste</i>	Lorenzo Perosi (1872-1956)	6 de janeiro de 1914, Igreja Matriz de Santa Cecília (inauguração do órgão da Matriz)	Coro Feminino, órgão e solista	Coro não tem nome, mas são listados os nomes de todas as integrantes. Provavelmente Coro de senhoras formado para a ocasião da inauguração. Guiomar Novaes, Ruth Vergueiro e Perolina Pedroso ("acompanhamentos" ao órgão).	Alice Vergueiro (classificação vocal não informada),	Acervo Jornal O Estado de São Paulo (Edição de 4 de janeiro de 1914)
Missa (não especificada)	Filippo Capocci (1840-1911)	15 de outubro de 1916; Igreja do Mosteiro de Santa Tereza; Festa de Santa Tereza	Não informada	Coro da paróquia de Santa Cecília.	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900-1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 15 de outubro de 1916 (Edição 19132)
<i>Tantum ergo</i>	Vinzenz Goller (1873-1953)	15 de outubro de 1916; Igreja do Mosteiro de Santa Tereza; Festa de Santa Tereza	Não informada; provavelmente coro misto com acompanhamento de órgão [?]	Coro da paróquia de Santa Cecília.	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900-1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 15 de outubro de 1916 (edição 19132)
<i>Laudate Dominum</i> (não especificado)	Lorenzo Perosi (1872-1956)	15 de outubro de 1916; Igreja do Mosteiro de Santa Tereza; Festa de Santa Tereza	Não informada	Coro da paróquia de Santa Cecília.	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900-1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 15 de outubro de 1916 (edição 19132)

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>Libera me</i>	Lorenzo Perosi (1872-1956)	22 de janeiro de 1918; Matriz paroquial de Santa Cecília, exéquias religiosas em homenagem a madre Francisca Xavier Cabriní (1850-1917)	Não informado	Coro da paróquia de Santa Cecília	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900- 1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 23 de janeiro de 1918 (Edição 19593), p. 3-4.
<i>Ecce Sacerdos</i>	Tomás Luis de Victoria (1548-1611)	21 de abril de 1918; Matriz paroquial de Santa Cecília, sagração episcopal de Dom Benedito Paulo Alves de Souza (1873- 1946), Bispo do Espírito Santo	Coro a 4 vozes <i>a</i> <i>capella</i>	Coro não informado	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900- 1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 16 de abril de 1918 (edição 19674), p. 2.
<i>Te Deum</i>	Felice Anerio (1569-1614)	21 de abril de 1918; Matriz paroquial de Santa Cecília, sagração episcopal de Dom Benedito Paulo Alves de Souza (1873- 1946), Bispo do Espírito Santo	Coro a 4 vozes <i>a</i> <i>capella</i>	Coro não informado	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900- 1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 16 de abril de 1918 (edição 19674), p. 2.
<i>Sacerdos et Pontifex</i>	Andrea Gabrieli (1533/1533-1585)	21 de abril de 1918; Matriz paroquial de Santa Cecília, sagração episcopal de Dom Benedito Paulo Alves de Souza (1873- 1946), Bispo do Espírito Santo	Coro a 4 vozes <i>a</i> <i>capella</i>	Coro não informado	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900- 1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 16 de abril de 1918 (edição 19674), p. 2.

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
Alleluia, Ofertório e comunhão em falso bordão	Notícia grafia “O. Vecchia Viadana (sic)”. Provável performance de partes de missa compostas por Orazio Vecchi (1550-1605) e Lodovico Viadana (1560-1627).	28 de abril de 1918 Matriz paroquial de Santa Cecília, primeiro pontificado de Dom Benedito Paulo Alves de Souza	Não informada; provavelmente performance a <i>capella</i>	<i>Schola Cantorum</i> da Matriz	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900-1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 16 de abril de 1918 (edição 19674), p. 2.
Missa <i>Papae Marcelli</i>	G. P. Palestrina	28 de abril de 1918 Matriz paroquial de Santa Cecília, primeiro pontificado de Dom Benedito Paulo Alves de Souza	Coro a 6 vozes a <i>capella</i>	<i>Schola Cantorum</i> da Matriz	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900-1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 16 de abril de 1918 (edição 19674), p. 2.
Missa (provavelmente <i>Requiem</i>)	Lorenzo Perosi (1872-1956)	5 de setembro de 1919, Igreja de Sta. Ifigênia, missa fúnebre em sufrágio de Santo Mazzola	--	--	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (1900-1919) PR_SPR_00140_090972, Edição de 5 de setembro de 1919 (edição 20177) p. 3
Trechos da Opera Orphee (coros: Ah! Se intono, Misero Giovane, Ah, quale incógnito, Veni al regni Del riposo, torna o bella, trionfi amore	C. Gluck	14 de janeiro de 1920, Festival em benefício das obras parochiaes de Santa Ephigenia, Theatro Municipal	Coro misto e orquestra	Orquestra do centro musical de São Paulo, coro composto para a ocasião de 69 vozes femininas, 13 tenores, 12 baixos	Sr ^a Haertling e Ida Macchia	Acervo Furio Franceschini (USP)
Pastor que viu nascer (Coral da <i>Paixão segundo São Mateus</i>) ²³	J. S. Bach	10 de junho de 1922, Concerto em benefício de obras parochiaes, Igreja de Santa Efigênia	Coro misto a 4 vozes	Coro misto formado para a ocasião, com possibilidade de acompanhamento de órgão de D. Antonietta e Clelia Serva	--	Programa de concerto. Anexo III de Aquino (2000), não paginado.

²³ Informações que constam do programa. Não foi possível inferir, pelo título em português e pelas informações do programa, qual coral da *Paixão segundo São Mateus* foi executado.

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>Le Sommeil de l'enfant Jésus (noël do século XIII)</i>	--	10 de junho de 1922, Concerto em benefício de obras paroquiais, Igreja de Santa Efigênia	Não informada.	Coro misto formado para a ocasião, com possibilidade de acompanhamento de órgão de D. Antonietta e Clelia Serva	--	Programa de concerto. Anexo III de Aquino (2000), não paginado.
<i>O bella mia speranza</i>	Lorenzo Perosi	10 de junho de 1922, Concerto em benefício de obras paroquiais, Igreja de Santa Efigênia	Coro misto a 4 vozes <i>a capella</i>	Coro misto formado para a ocasião, provavelmente <i>a capella</i>	--	Programa de concerto. Anexo III de Aquino (2000), não paginado.
<i>O Padre nostro</i>	R. Zandonai (1883-1944) (Texto do 11º Canto do purgatório de Dante)	10 de junho de 1922, Concerto em benefício de obras paroquiais, Igreja de Santa Efigênia	Originalmente para Coro misto, órgão, orquestra. Franceschini não usou orquestra, apenas órgão.	Coro misto formado para a ocasião, com possibilidade de acompanhamento de órgão de D. Antonietta e Clelia Serva	--	Programa de concerto. Anexo III de Aquino (2000), não paginado.
<i>Ave, o Maria</i> ²⁴ (<i>Pregliera</i>)	R. Zandonai	10 de junho de 1922, Concerto em benefício de obras paroquiais, Igreja de Santa Efigênia	Coro feminino a 4 vozes ²⁵	Vozes femininas do coro formado para a ocasião, com possibilidade de acompanhamento de órgão de D. Antonietta e Clelia Serva	--	Programa de concerto. Anexo III de Aquino (2000), não paginado.
Missa de <i>Requiem</i>	Lorenzo Perosi (1872-1956)	25 de novembro de 1927, Igreja de Santa Efigênia, missa fúnebre organizada por Franceschini em homenagem às vítimas do naufrágio do navio italiano <i>Principessa Mafalda</i> no litoral baiano, em outubro de 1927.	Coro masculino (3 vozes) e órgão	Não informado;	--	Hemeroteca Digital Brasileira, <i>Il Pasquino</i> . (PR_SPR_00731_359670, Edições 00965, 00966)

²⁴ O programa nomeia a peça apenas como *Ave Maria*. Entretanto, as partituras da Editora Ricordi que constam do Acervo Furio Franceschini da UNESP nomeiam-na como *Ave, o Maria*.

²⁵ Formação presente nas partituras de performance da obra, do Acervo Furio Franceschini da UNESP.

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>Quod praecessit in figura</i> , da cantata <i>Dies iste</i>	Lorenzo Perosi	23 de janeiro de 1929, 204º Sarau da Sociedade de Cultura Artística, Igreja de Santa Ifigênia	Coro misto, cantora solista e órgão	Coro não identificado (jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> lista nomes de todos os integrantes: 30 mulheres e 6 homens)	Olympia Wanderley. Provavelmente soprano.	Acervo <i>O Estado de São Paulo</i> , edição de 23 de janeiro de 1929, p. 4. Franceschini (1966), p. 23
<i>Dies irae</i> e <i>Offertorio</i> da Missa de <i>Requiem</i>	Giuseppe Verdi (1813-1901), transcrição para coro, órgão e solistas de autoria não informada	23 de janeiro de 1929, 204º Sarau da Sociedade de Cultura Artística, Igreja de Santa Ifigênia	Coro misto, cantores solistas e órgão	Coro não identificado (jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> lista nomes de todos os integrantes: 30 mulheres e 6 homens)	Celina Pinheiro Lisboa, Sarah Ramos, Vicente Scagliusi e José Oliani. Classificação vocal dos solistas não informada	Acervo <i>O Estado de São Paulo</i> , edição de 23 de janeiro de 1929, p. 4. Franceschini (1966), p. 23
Missa (a 4 vozes masculinas)	Ignaz Mitterer (1850-1924)	31 de maio de 1936, Igreja de Santa Ifigênia	Coro masculino <i>a capella</i>	Coro polifônico da Catedral Metropolitana	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano, 30 de maio de 1936. (PR_SPR_00140_090972, Edição 24601)
Offertorio (5 vozes mistas)	G. P. Palestrina	31 de maio de 1936, Igreja de Santa Ifigênia	Coro misto <i>a capella</i>	Coro polifônico da Catedral Metropolitana	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano, 30 de maio de 1936. (PR_SPR_00140_090972, Edição 24601)
Jam Christus Resurrexit	Luigi Camatterri	31 de maio de 1936, Igreja de Santa Ifigênia	--	Coro polifônico da Catedral Metropolitana	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano, 30 de maio de 1936. (PR_SPR_00140_090972, Edição 24601)
Missa de <i>Requiem</i>	Lorenzo Perosi (1872-1956)	27 de junho de 1936, Igreja de Santa Ifigênia	Coro misto <i>a capella</i>	Coro polifônico da Catedral Metropolitana	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano, 26 de junho de 1936. (PR_SPR_00140_090972, Edição 24624)
Melodia pascal católica do séc. XII	--	28 de agosto e 5 de setembro de 1936, Igreja de Santa Ifigênia	--	Coro polifônico da Catedral Metropolitana	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano. (PR_SPR_00140_090972, Edições 24676, 24679 e 24681)

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
Dois corais (não especificados)	Johann Sebastian Bach	28 de agosto e 5 de setembro de 1936, Igreja de Santa Ifigênia	Coro misto e órgão	Coro polifônico da Catedral Metropolitana; Angelo Camin (órgão).	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano. (PR_SPR_00140_090972 Edições 24676, 24679 e 24681)
<i>Plange, plange quase virgo</i>	J. G. E. Stehle (1839-1915)	28 de agosto e 5 de setembro de 1936, Igreja de Santa Ifigênia	Coro misto <i>a capella</i>	Coro polifônico da Catedral Metropolitana;	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano, (PR_SPR_00140_090972 Edições 24676, 24679 e 24681)
<i>Astiterunt terrae</i>	Mettenleiter ²⁶	28 de agosto e 5 de setembro de 1936, Igreja de Santa Ifigênia	Coro masculino (3 vozes) <i>a capella</i>	Coro polifônico da Catedral Metropolitana;	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano, (PR_SPR_00140_090972 Edições 24676, 24679 e 24681)
<i>A instituição da Eucaristia (trecho da Paixão segundo São Mateus)</i>	Johann Sebastian Bach	28 de agosto e 5 de setembro de 1936, Igreja de Santa Ifigênia	Coro misto, órgão, solistas	Coro polifônico da Catedral Metropolitana,	José Olini (Jesus), Armando Assis Pacheco (Evangelista)	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano, (PR_SPR_00140_090972 Edições 24676, 24679 e 24681)
<i>Ascendit Deus</i>	G. P. Palestrina	28 de agosto e 5 de setembro de 1936, Igreja de Santa Ifigênia	Coro misto (5 vozes) <i>a capella</i>	Coro polifônico da Catedral Metropolitana;	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano (PR_SPR_00140_090972 Edições 24676, 24679 e 24681)
<i>Fiocchi di neve</i>	Romeo Gerosa (1853-1914), Cesar Frank	28 de agosto e 5 de setembro de 1936, Igreja de Santa Ifigênia	Vozes femininas <i>a capella</i> ²⁷	Vozes femininas do Coro polifônico da Catedral Metropolitana.	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano, (PR_SPR_00140_090972 Edições 24676, 24679 e 24681)
Nerone (solos e coro do início do 3º ato)	Arrigo Boito (1842-1918)	28 de agosto e 5 de setembro de 1936, Igreja de Santa Ifigênia	Coro misto, órgão e solistas	Coro polifônico da Catedral Metropolitana; Angelo Camin (órgão).	José Olini (Fanuel), Elvira Mondio (Rubria).	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio Paulistano, (PR_SPR_00140_090972 Edições 24676, 24679 e 24681)

²⁶ Na notícia do Correio Paulistano, todos os compositores de obras que integram esse concerto aparecem apenas com o sobrenome. No caso do sobrenome Mettenleiter, não há informações suficientes para determinar se o enunciado se refere a Johann Georg Mettenleiter (1812-1858) ou a Bernhard Mettenleiter (1822-1901), ambos compositores alemães de música coral sacra.

²⁷ A partitura que consta da obra no *Catálogo del Servizio Bibliotecario Nazionale* da Itália é escrita para coro masculino a 4 vozes. Nos jornais, a obra aparece claramente como executada por coro feminino, e as 52 partes manuscritas encontradas na Biblioteca do IA- UNESP também são para coro feminino. Provavelmente, Furio Franceschini realizou a transcrição para essa formação coral.

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>Ecce Sacerdos</i>	Tomás Luiz de Vitoria	7 de setembro de 1942, IV Congresso Eucarístico Nacional em São Paulo	Coro masculino	Grande Coro Polifônico, formado por vozes masculinas da capital especialmente para o evento.	-	A Cruz, 16 de agosto de 1942, p. 4. Hemeroteca Digital Brasileira.
Missa Festiva <i>Laudate Dominum</i>	G. P. Palestrina (Transcrição de Franceschini para dois coros masculinos)	7 de setembro de 1942, IV Congresso Eucarístico Nacional em São Paulo	Dois coros de vozes iguais <i>a capella</i>	Coro de pontífices do IV Congresso Eucarístico Nacional	-	A Cruz (R), 24 de maio de 1942 16 de agosto de 1942, p. 4. Hemeroteca Digital Brasileira.
Missa Festiva <i>Laudate Dominum</i>	G. P. Palestrina (Transcrição de Franceschini para dois coros masculinos)	14 de novembro de 1942, Theatro Municipal	Dois coros de vozes iguais <i>a capella</i>	Coro de pontífices do IV Congresso Eucarístico Nacional, integrantes de coros do Departamento de Cultura municipal	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal (06994)
<i>Benedictus</i> (Missa Supra)	G. P. Palestrina	14 de novembro de 1942, Theatro Municipal	Coro de vozes masculinas	Coro de pontífices do IV Congresso Eucarístico Nacional, integrantes de coros do Departamento de Cultura municipal	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal (06994)
<i>Adoramus te</i>	Anônimo (Séc. XVII)	14 de novembro de 1942, Theatro Municipal	Coro de vozes masculinas	Coro de pontífices do IV Congresso Eucarístico Nacional, integrantes de coros do Departamento de Cultura municipal	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal (06994)
<i>O Veneranda Trinitas</i>	Jakobus Gallus	14 de novembro de 1942, Theatro Municipal	Coro de vozes masculinas	Coro de pontífices do IV Congresso Eucarístico Nacional, integrantes de coros do Departamento de Cultura municipal	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal (06994)
<i>Ave Rex Noster</i>	Cifra (1584-1629)	14 de novembro de 1942, Theatro Municipal	Coro de vozes masculinas	Coro de pontífices do IV Congresso Eucarístico Nacional, integrantes de coros do Departamento de Cultura municipal	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal (06994)

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>O bone Jesu</i>	G. P. Palestrina	14 de novembro de 1942, Theatro Municipal	Coro de vozes masculinas	Coro de pontífices do IV Congresso Eucarístico Nacional, integrantes de coros do Departamento de Cultura municipal	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal (06994)
<i>Vias tuas, Domine</i>	J. O. Pitoni (1657-1743)	14 de novembro de 1942, Theatro Municipal	Coro de vozes masculinas	Coro de pontífices do IV Congresso Eucarístico Nacional, integrantes de coros do Departamento de Cultura municipal	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal (06994)
<i>O Sacrum convivium</i>	L. Viadana (1564-1627)	14 de novembro de 1942, Theatro Municipal	Coro de vozes masculinas	Coro de pontífices do IV Congresso Eucarístico Nacional, integrantes de coros do Departamento de Cultura municipal	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal (06994)
<i>Haec este dies</i>	Jakobus Gallus	14 de novembro de 1942, Theatro Municipal	Coro de vozes masculinas	Coro de pontífices do IV Congresso Eucarístico Nacional, integrantes de coros do Departamento de Cultura municipal	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal (06994)
Paixão segundo São João	Johann Sebastian Bach (Versão em português de Esther Mesquita)	19 e 22 de maio de 1944, Teatro Municipal	Coro, solistas, órgão e orquestra	Coral Paulistano e Coral de Amadores, grupo de 11 instrumentistas (inclusive órgão, tocado por Angelo Camin), e 11 cantores solistas	Tomaz Felipetti, Paulo Ansaldi, Paulo Scavone, Salvio do Amaral Souza, Mary Gazzi, Iracema Bastos Ribeiro, Celina Sampaio, Edmundo Sandoli, Roberto Machado de Campos, Armando de Assis Pacheco, Mario Gracchio, violoncelo solista (Não especificado)	Arquivo Histórico do Theatro Municipal (07579)

3.3.8 Levantamento de performances corais com repertório europeu de Martin Braunwieser

Tabela 4: Performances musicais de Braunwieser dispostas em ordem cronológica, com informações sobre repertório, autor, data, local, ocasião, formação, músicos envolvidos e fontes em que aparecem

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>Ecce, quomodo moritur</i>	Jacobus Handl [Gallus] (1550-1591)	16 de abril de 1930, programa especial de música sacra, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro misto e orquestra	<i>Schubertchor</i> (40 integrantes) e orquestra não informada	-	Acervo Folha de São Paulo, edição de 16 de abril de 1930.
<i>Betrachtung des Leidens Jesu</i>	J. S. Bach	16 de abril de 1930, programa especial de música sacra, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro misto e orquestra	<i>Schubertchor</i> (40 integrantes) e orquestra não informada	-	Acervo Folha de São Paulo, edição de 16 de abril de 1930.
<i>Ave Verum</i>	W. A. Mozart	16 de abril de 1930, programa especial de música sacra, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro misto e orquestra	<i>Schubertchor</i> (40 integrantes) e orquestra não informada	-	Acervo Folha de São Paulo, edição de 16 de abril de 1930.
<i>Tenebrae factae sunt</i>	Michael Haydn (1737-1806)	16 de abril de 1930, programa especial de música sacra, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro misto e orquestra	<i>Schubertchor</i> (40 integrantes) e orquestra não informada	-	Acervo Folha de São Paulo, edição de 16 de abril de 1930.
<i>In einem kühlen Grunde</i>	Música: Friedrich Glück (1793-1840) Letra: Joseph von Eichendorff (1788-1857)	13 de novembro de 1931, Prédio Trocadero. Dia da Alemanha, Feira de Diversões da Liga das Senhoras Católicas.	Coro misto, provavelmente <i>a capella</i>	<i>Schubertchor</i>	-	Acervo Folha de São Paulo, edição de 13 de novembro de 1931.
<i>O Isis und Osiris, ópera Die Zauberflöte</i>	W. A. Mozart [provavelmente arranjo para coro]	17 de maio de 1931, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro masculino, provavelmente com orquestra	Sociedade coral alemã <i>Frohsinn</i>	-	Acervo Folha de São Paulo, edição de 17 de maio de 1931.

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
Swaebisches volkslied	[?]	17 de maio de 1931, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro masculino, provavelmente com orquestra	Sociedade coral alemã <i>Frohsinn</i>	-	Acervo Folha de São Paulo, edição de 17 de maio de 1931.
Am Brunnem vor dem tore	Letra: Wilhelm Müller (1795-1827). Música: Franz Schubert	17 de maio de 1931, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro masculino, provavelmente com orquestra	Sociedade coral alemã <i>Frohsinn</i>	-	Acervo Folha de São Paulo, edição de 17 de maio de 1931.
Ave Verum Corpus K.618	W. A. Mozart	3 de fevereiro de 1931, transmissão da Rádio Educadora Paulista em comemoração do 175º ano de Mozart, organizada por Braunwieser (não é especificado se é transmissão de um concerto público na cidade)	Coro misto, orquestra e órgão	Não há informações sobre os cantores ou sobre a formação instrumental. Foi cantado por um “quarteto duplo misto”	--	Acervo Folha de São Paulo, edição de 3 de fevereiro de 1931, Caderno Único, página 45211757
Bastien e Bastienne K.50/46b	W. A. Mozart	3 de fevereiro de 1931, transmissão da Rádio Educadora Paulista em comemoração do 175º ano de Mozart, organizada por Braunwieser (não é especificado se é transmissão de um concerto público na cidade)	Coro misto, orquestra e solistas	Não especificados	Lilly Kietz (soprano), Elza Roesler (mezzo soprano), Gotthilf Ruemelin	Acervo Folha de São Paulo, edição de 3 de fevereiro de 1931, Caderno Único, página 45211757
Trost des Sterbenden	Melchior Franck (1573-1639)	29 de março de 1931, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro misto, provavelmente a 4 vozes	<i>Schubertchor</i>	--	Acervo Folha de São Paulo, edição de 29 de março de 1931, Caderno único, página 4517018
Trost in Todesnot	J. S. Bach	29 de março de 1931, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro misto, provavelmente a 4 vozes	<i>Schubertchor</i> (não há informações sobre o acompanhamento)	--	Acervo Folha de São Paulo, edição de 29 de março de 1931, Caderno único, página 4517018

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
Gebet in Todesnot	Johann Gallus (1550-c. 1591)	29 de março de 1931, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro misto, provavelmente a 4 vozes	Quarteto misto (possivelmente cantores do <i>Schubertchor</i>)	--	Acervo Folha de São Paulo, edição de 29 de março de 1931, Caderno único, página 4517018
Betrachtung des Leidens Jesu	J. S. Bach	29 de março de 1931, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro misto, provavelmente a 4 vozes	<i>Schubertchor</i> (não há informações sobre o acompanhamento)	--	Acervo Folha de São Paulo, edição de 29 de março de 1931, Caderno único, página 4517018
Mitten wir im Leben	Philippe Wolfrum (1854-1919)	29 de março de 1931, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro misto, provavelmente a 4 vozes	Quinteto misto (possivelmente cantores do <i>Schubertchor</i>)	--	Acervo Folha de São Paulo, edição de 29 de março de 1931, Caderno único, página 4517018
Christi Todesstunde	Michael Haydn (1737-1806)	29 de março de 1931, transmissão da Rádio Educadora Paulista	Coro misto, provavelmente a 4 vozes	<i>Schubertchor</i>	--	Acervo Folha de São Paulo, edição de 29 de março de 1931, Caderno único, página 4517018
<i>Zigeunerleben</i> , op. 29 nº 3. (na fonte: A vida dos ciganos)	Robert Schumann	10 de outubro de 1931, 8º aniversário do <i>Schubertchor</i> , Salão Nobre do clube Germânia	Piano e coro misto	<i>Schubertchor</i> e pianista não informado. (provavelmente, Tatiana Braunwieser, pianista das peças de câmara)	-	Diário Nacional, edição de 10 de outubro de 1931, p. 4. Hemeroteca Digital Brasileira, PR_SPR_00165_213829, edição 01279.
Danças Alemãs (provavelmente <i>Der Tanz</i> , D.826)	Franz Schubert	10 de outubro de 1931, 8º aniversário do <i>Schubertchor</i> , Salão Nobre do clube Germânia	Piano e coro misto	<i>Schubertchor</i> e pianista não informado. (provavelmente, Tatiana Braunwieser, pianista das peças de câmara)	-	Diário Nacional, edição de 10 de outubro de 1931, p. 4. Hemeroteca Digital Brasileira, PR_SPR_00165_213829, edição 01279.
Swaebisches volkslied	[?]	13 de novembro de 1931, Prédio Trocadero. Dia da Alemanha, Feira de Diversões da Liga das Senhoras Católicas.	Coro misto, provavelmente a <i>capella</i>	<i>Schubertchor</i>	-	Acervo Folha de São Paulo, edição de 13 de novembro de 1931.
Das Heidenröslein	Canção popular alemã	23 de março de 1932, programa em comemoração do primeiro centenário da morte de Goethe da Rádio Educadora Paulista	Coro misto, provavelmente a 4 vozes	<i>Schubertchor</i>	--	Acervo Folha de São Paulo, edição de 23 de março de 1932, Caderno único, página 4546832

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
Coral da Paixão segundo São João (não especificado)	J. S. Bach	10 de dezembro de 1932, Salão Dr. Gomes Cardim, Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Festival de fim de ano letivo	Coro misto, orquestra, contínuo e órgão	Orfeão do conservatório (não está expressa a participação da orquestra ou de instrumentistas)	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio de S. Paulo - 1932-1937 PR_SPR_00235_720216, Edição de 10 de dezembro de 1932 (Edição 00154) p. 6
Canon a 3 vozes	“P. Martini”, provavelmente (Padre) Giovanni Battista Martini (1706-1784)	10 de dezembro de 1932, Salão Dr. Gomes Cardim, Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Festival de fim de ano letivo	--	Orfeão do conservatório (não está expressa a participação da orquestra ou de instrumentistas)	--	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio de S. Paulo - 1932-1937 PR_SPR_00235_720216, Edição de 10 de dezembro de 1932 (Edição 00154) p. 6
Oratório “A Criação” (Die Schöpfung), Hob.XXI/2	Joseph Haydn (1732-1809)	18 de janeiro de 1933, Theatro Municipal de São Paulo, Concerto promovido pela Sociedade de Cultura Artística, 27º Sarau	Coro, Orquestra e cantores solistas	Coro Braunwieser, Orquestra do Centro Musical de São Paulo	Marta von Gussek (soprano), Vicente Scagliusi (tenor), Frederik Wenger (Baixo), Gotthilf Ruemelin (Baixo)	Hemeroteca Digital Brasileira, Correio de S. Paulo - 1932-1937 PR_SPR_00235_720216, Edição de 19 de janeiro de 1933 (Edição 00188) p. 3 (inclui crítica de Caldeira Filho) Centro de Documentação – Arquivo Histórico – Theatro Municipal de São Paulo
Missa a 4 vozes (não é especificada qual missa)	W. A. Mozart	14 de junho de 1935, transmissão da Rádio Difusora com o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo	Não especificado	Orfeão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; não há informações sobre grupo instrumental	Não há informações sobre os solistas	Acervo Folha de São Paulo, Folha da Manhã, edição de 14 de junho de 1935, Caderno Único, página 4580686

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
Missa <i>Regina Cœli</i>	G. P. Palestrina	22 de novembro de 1935, Theatro Municipal de São Paulo, Concerto Social do dia de Sta. Cecília (dia da música) da Sociedade Orquestral do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo	Coro misto a 4 vozes <i>a capella</i>	Orfeão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo	-	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, 01739 (programa do concerto)
<i>Der Lindenbaum</i> , provavelmente arranjo para coro masculino do original para solista? (no programa há um título em português: <i>A tília</i>)	Franz Schubert	6 de junho de 1936, grande concerto coral e instrumental da Federação das Sociedades Alemãs de Canto Coral no Brasil	Coro masculino <i>a capella</i> (não informado o número de vozes do arranjo)	Coro masculino <i>Lyra</i> , São Paulo; Coro masculino <i>Frohsinn</i> (alegria), São Paulo; Coro masculino <i>Einigkeit</i> , São Paulo; Coro masculino <i>Koscht</i> , São Paulo; Coro masculino Villa Emma.	-	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, 01832 (programa do concerto)
<i>Lieder für 3 Frauenstimmen</i> , op. 114 nº 1: <i>Nänie (Vögleins Begräbnis)</i> (no programa, título em português: <i>Nênia</i>)	Robert Schumann (música), Ludwig Bechstein (1801 - 1860) (letra)	17 de novembro de 1936, 13º concerto popular grátis do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Coro feminino a 3 vozes e acompanhamento de piano	Vozes femininas do Coral Popular, Tatiana Braunwieser (piano)	-	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, 01997 (programa do concerto)
3 <i>Gedichte</i> , op. 29 nº 2: <i>Lied</i> (o programa menciona que é a “primeira audição” da peça, e em português, sob o título <i>Canção</i>)	Robert Schumann (música), E. Geibel (letra). Não menciona autoria da versão em português.	10 de abril de 1937, 17º concerto popular grátis do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Coro feminino a 3 vozes e acompanhamento de piano	Vozes femininas do Coral Popular, Tatiana Braunwieser (piano)	-	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, 02283 (programa do concerto)

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>Meditação sobre o sofrimento de Cristo da Paixão Segundo São João</i> (no programa: 1ª audição em língua nacional)	J. S. Bach (não é informada autoria da versão em português)	18 de setembro de 1937, 24º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Coro misto a 4 vozes provavelmente <i>a capella</i> (ao contrário das outras peças, não é mencionado “acompanhamento de piano” para esta)	Coral Popular	-	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, (programa do concerto)
<i>Lieder für 3 Frauenstimmen</i> , op. 114, nº 2: <i>Triolett (Schenkt die Nacht den sanften Fittich nieder)</i> 1ª audição em português sob o título <i>Terceto</i> (segundo programa)	Robert Schumann (música) Friedrich Rückert (1788-1866) (letra original em alemão). Não há menção da autoria da letra em português	18 de setembro de 1937, 24º Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Coro feminino a 3 vozes com piano	Coral Popular, Frutuoso Vianna (piano)	-	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, (programa do concerto)
<i>Der Rose Pilgerfahrt</i> , Op. 112	Robert Schumann	11 de novembro de 1939. Comemoração do 55º Aniversário da Fundação da Sociedade Filarmônica Lyra.	Coro feminino a 3 vozes, solistas, piano (Ella Gohmann, pianista.)	Coro feminino da Sociedade Filarmônica Lyra	Elfriede Bantzzius-Beninga (Soprano), Hertha Beinhauer (Contralto)	Acervo da Sociedade Filarmônica Lyra (programa de concerto)
Corais n. 38 e n.162 a 4 vozes	J. S. Bach	12 de abril de 1943, Salão de festas do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, 74º concerto da Sociedade Bach de São Paulo	Coro misto, não há especificações sobre acompanhamento instrumental.	Conjunto Vocal da Sociedade Bach de São Paulo	-	Acervo Folha de S. Paulo, <i>Folha da Manhã</i> , edição de 7 de abril de 1943, caderno único, página 7 (registrada como página 9)
Cantata BWV 134 <i>Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß</i> (título em português que consta da notícia: <i>Um coração que sabe que Jesus...</i>)	J. S. Bach (Tradução e adaptação do texto para o português de Péricles Morato Barbosa)	12 de abril de 1943, Salão de festas do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, 74º concerto da Sociedade Bach de São Paulo	Tenor, contralto, coro misto e orquestra de cordas (segundo a fonte)	Conjunto Vocal e Conjunto instrumental da Sociedade Bach de São Paulo	Hertha Beinhauer (contralto); Péricles Morato Barbosa (tenor)	Acervo Folha de S. Paulo, <i>Folha da Manhã</i> , edição de 7 de abril de 1943, caderno único, página 7 (registrada como página 9)

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>De Babilônia em Aflição</i> (coral n. 23)	J. S. Bach (sem especificação alguma da versão utilizada, mas provavelmente cantada em português)	25 de junho de 1943, Salão de festas do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, 76º concerto da Sociedade Bach de São Paulo	Coro misto (não há informações sobre acompanhamento ou se a execução foi feita <i>a capella</i>)	Conjunto Vocal da Sociedade Bach de São Paulo	-	Acervo Folha de S. Paulo, <i>Folha da Manhã</i> , edição de 17 de junho de 1943, caderno único, página 8 (registrada pelo leitor digital como página 9)
<i>Sem cessar, alegremente</i> (coral n.311)	J. S. Bach (sem especificação alguma da versão utilizada, mas provavelmente cantada em português)	25 de junho de 1943, Salão de festas do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, 76º concerto da Sociedade Bach de São Paulo	Coro misto (não há informações sobre acompanhamento ou se a execução foi feita <i>a capella</i>)	Conjunto Vocal da Sociedade Bach de São Paulo	-	Acervo Folha de S. Paulo, <i>Folha da Manhã</i> , edição de 17 de junho de 1943, caderno único, página 8 (registrada pelo leitor digital como página 9)
<i>Cantata BWV 191 Gloria in Excelsis Deo</i>	J. S. Bach	26 de novembro de 1946, 593º sarau da Sociedade de Cultura Artística, Theatro Municipal de São Paulo	Coro misto a 5 vozes, orquestra, soprano e tenor solistas	Conjunto Vocal da Sociedade e parte da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Não há indicação de quais teriam sido os solistas vocais, provavelmente integrantes do conjunto	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, 09656 (programa do concerto)
<i>Magnificat em Ré Maior BWV 243</i>	J. S. Bach	26 de novembro de 1946, 593º sarau da Sociedade de Cultura Artística, Theatro Municipal de São Paulo	Coro misto a 5 vozes, orquestra, soprano, contralto, tenor e baixo solistas	Conjunto Vocal da Sociedade Bach de São Paulo e parte da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. Não há indicação de quais teriam sido os solistas vocais, provavelmente integrantes do conjunto vocal	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, 09656 (programa do concerto)

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
Cantata BWV 191 <i>Gloria in Excelsis Deo</i>	J. S. Bach	10 de agosto de 1947, concerto do Festival Bach do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo	Coro misto a 5 vozes, orquestra, soprano e tenor solistas	Conjunto Vocal da Sociedade Bach de São Paulo e Orquestra Sinfônica do Departamento de Cultura. Não há indicação de quais teriam sido os solistas vocais, provavelmente integrantes do conjunto vocal	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, 10230 (programa do concerto)
Magnificat em Ré Maior BWV 243	J. S. Bach	10 de agosto de 1947, concerto do Festival Bach do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo	Coro misto a 5 vozes, orquestra, soprano, contralto, tenor e baixo solistas	Conjunto Vocal da Sociedade Bach de São Paulo e Orquestra Sinfônica do Departamento de Cultura. Não há indicação de quais teriam sido os solistas vocais, provavelmente integrantes do conjunto vocal	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, 10230 (programa do concerto)
<i>Regina Celi</i>	Gregor Aichinger (1564-5; 1628)	24 de setembro de 1948, concerto do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Coro a 4 vozes (SATB) <i>a capella</i>	Coral Paulistano	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, (programa de concerto)
Oratório de Natal BWV 248 (parte IV)	J. S. Bach	11 de janeiro de 1948, auditório da Faculdade de Filosofia <i>Sedes Sapientiae</i> , concerto promovido pela Sociedade Bach de São Paulo	Coro, orquestra e solistas	Conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo, conjunto instrumental não especificado	Não são especificados os solistas, apesar do anúncio mencionar que seriam feitos os recitativos e as árias da parte IV do oratório	Hemeroteca Digital Brasileira, Jornal de Notícias - 1946 a 1951 - PR_SPR_00553_583138, Edição de 11 de janeiro de 1948 (edição 00529), p. 11.

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>Ave Verum Corpus</i>	W. A. Mozart	24 de setembro de 1948, concerto do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Coro a 4 vozes, escrita com acompanhamento orquestral ou ao órgão	Coral Paulistano. Não é informado o uso de acompanhamento instrumental	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, (programa de concerto)
Paixão Segundo São João BWV 245	J. S. Bach (utilização de versão em português de Furio Franceschini)	29 e 30 de maio de 1950, Teatro Cultural Artística. 65º Sarau da Sociedade de Cultura Artística. Comemoração do bicentenário da morte de Bach	Coro misto, conjunto instrumental formado por parte da Orquestra Sinfônica Municipal, cravo, Solistas instrumentais e Solistas vocais.	Conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo; músicos da Orquestra Sinfônica Municipal	Giselda Guerra (soprano); Tomas Felipetti, José Fernando Peduto e João Calil (tenores Evangelistas) Paulo Ansaldi e Edgar Arantes (barítonos), Péricles Morato Barbosa (tenor substituto), Alda Pimenta Holtnagel (cravo, contínuo), Isaías Savio (Alaúde, guitarra), Alferio Mignone e Salvador Cortese (flautas), Walter Bianchi, Egidio Tracci e Erasmo Tavares de Melo (oboés e corne inglês)	Acervo Folha de S. Paulo, <i>Folha da Manhã</i> , edição de 31 de maio de 1950, caderno único, s.p. (página 5, segundo o leitor digital); Arquivo Histórico do Theatro Municipal, 03117 (Programa do concerto)
Coral Ó Santo Espírito (título original e numeração não identificados, provável <i>Komm, Heiliger Geist, Herre Gott</i>)	J. S. Bach	12 de dezembro de 1951, Colação de grau dos professorandos de 1951 do Instituto Musical de SP, Theatro Municipal de São Paulo	Coro misto a 4 vozes (não menciona acompanhamento ou música <i>a capella</i>)	Orfeão de alunos do Instituto Musical de SP [?] (o programa só designa uma parte de “canto orfeônico”, sem especificar o grupo que cantou)	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, (programa de concerto)

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
Cantata BWV 142 <i>Uns ist ein Kind Gebohren</i> (aparentemente cantada em português, sob o título <i>Nasceu-nos um menino</i>)	J. S. Bach (versão em português de autoria desconhecida)	29 de dezembro de 1954, 164º concerto da Sociedade Bach de São Paulo, auditório da Faculdade de Filosofia <i>Sedes Sapientiae</i> .	Coro misto a 4 vozes, orquestra, contralto, tenor e baixo solistas	Conjunto Vocal e quarteto de cordas da Sociedade Bach de São Paulo; instrumentistas convidados (H.J. Koellreuter e Ernst Mahle, flautas; Heinz Mueller, Isaac Karabchevsky, oboés; acompanhamento de piano de Lavinia Viotti)	Não há informações sobre solistas	Acervo do jornal <i>O Estado de São Paulo</i> , edição de 28 de dezembro de 1954, caderno geral, página 6
Cantata BWV 4 <i>Christ lag in Todesbanden</i> (provavelmente cantada em português com o título <i>Jazia Cristo Morto</i>)	J. S. Bach (versão em português de autoria não informada)	5 de abril de 1956, 171º concerto da Sociedade Bach de São Paulo, auditório da Faculdade de Filosofia <i>Sedes Sapientiae</i> .	Coro misto a 4 vozes, orquestra, soprano, contralto, tenor e baixo solistas.	Conjunto Vocal da Sociedade Bach de São Paulo; não há informações sobre o acompanhamento instrumental por parte do conjunto instrumental da Sociedade, somente menção a Ilse Spanjer Herford como pianista colaboradora.	Não há informações sobre os solistas	Acervo do jornal <i>O Estado de São Paulo</i> , edição de 3 de abril de 1956, página 8
Cantata BWV 4 <i>Christ lag in Todesbanden</i> (cantada em português, com o título <i>Jazia Cristo morto</i>)	J. S. Bach (versão em português de autoria não informada)	9 de maio de 1956, 172º concerto da Sociedade Bach de São Paulo, auditório da Faculdade de Filosofia <i>Sedes Sapientiae</i> .	Coro misto a 4 vozes, orquestra, soprano, contralto, tenor e baixo solistas.	Conjunto Vocal e Conjunto Instrumental da Sociedade Bach de São Paulo.	Péricles Morato Barbosa (Tenor). Outros solos foram realizados pelos naipes de soprano, contralto e baixo.	Programa de concerto do acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee
Cantata BWV 142 <i>Uns ist ein Kind Gebohren</i> (aparentemente cantada em português, sob o título <i>Nasceu-nos um menino</i>)	J. S. Bach (versão em português de autoria desconhecida)	21 de março de 1960, concerto de 25º aniversário da Sociedade Bach de São Paulo, Teatro Municipal de São Paulo	Coro misto a 4 vozes, orquestra, contralto, tenor e baixo solistas	Conjunto Vocal e Conjunto Instrumental da Sociedade Bach de São Paulo.	Maria Flora Assumpção (soprano), João Faustini (tenor) e Juan Carlos Ortiz (baixo) (não há indicação de contralto solista)	Acervo do jornal <i>O Estado de São Paulo</i> , edição de 13 de março de 1960, caderno geral, página 17; edição de 20 de março de 1960. Arquivo Histórico do Teatro Municipal (programa de concerto)

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
Cantata BWV 147 <i>Herz und Mund und Tat und Leben</i> (aparentemente cantada em português, sob o título em latim <i>In festo visitationis Mariae</i>)	J. S. Bach (versão em português de autoria desconhecida)	21 de março de 1960, concerto de 25º aniversário da Sociedade Bach de São Paulo, Teatro Municipal de São Paulo	Coro misto a 4 vozes, orquestra, soprano, contralto, tenor e baixo solistas	Conjunto Vocal e Conjunto Instrumental da Sociedade Bach de São Paulo.	Maria Flora Assumpção (soprano), João Faustini (tenor) e Juan Carlos Ortiz (baixo) (não há indicação de contralto solista)	Acervo do jornal <i>O Estado de São Paulo</i> , edição de 13 de março de 1960, caderno geral, página 17; edição de 20 de março de 1960. Arquivo Histórico do Teatro Municipal (programa de concerto)
Cantata BWV 143 <i>Lobe den Herrn, meine Seele</i> (provavelmente executada em português sob o título <i>Louva Deus ó minh'alma</i>)	J. S. Bach, versão em português de autoria não informada	1º de dezembro de 1960, auditório da Faculdade de Filosofia <i>Sedes Sapientiae</i>	Coro a 4 vozes, solistas e orquestra	Conjunto Vocal e Conjunto Instrumental da Sociedade de São Paulo	Maria Conceição Pupo, Nina Montenegro, Gisela Tury, Eladio Perez Gonzalez e Juan Carlos Ortiz (não especificada classificação vocal ou atuação dos cantores na Cantata ou no Magnificat, realizado no mesmo concerto)	Acervo do jornal <i>O Estado de São Paulo</i> , edição de 20 de novembro de 1960, caderno geral, página 21; edição de 1º de dezembro de 1960, caderno geral, página 12 (notícia com títulos dos movimentos executados e nomes dos integrantes do conjunto vocal); edição de 2 de dezembro de 1960, caderno geral, página 9
Paixão Segundo São João BWV 245 (cantada em português)	J. S. Bach	27 de abril de 1962, 213º Concerto da Sociedade Bach de São Paulo, auditório da Faculdade de Filosofia <i>Sedes Sapientiae</i> .	Coro misto a 4 vozes, orquestra, solos para soprano, contralto, tenor e baixo.	Conjunto Vocal e Conjunto Instrumental da Sociedade Bach de São Paulo.	Neide Carvalho (soprano), Maria Angela Rea (contralto), João Calil (tenor), Alberto Medajon (Baixo) Péricles Morato Barbosa (Evangelista)	Programa de concerto da Coleção Martin Braunwieser, Discoteca Oneyda Alvarenga
Paixão Segundo São João BWV 245 (em português)	J. S. Bach	31 de maio de 1963, Concerto nº 221 da Sociedade Bach de São Paulo, Capela das Cónegas de Santo Agostinho.	Coro misto a 4 vozes, orquestra, solos para soprano, contralto, tenor e baixo.	Conjunto Vocal e Conjunto Instrumental da Sociedade Bach de São Paulo, Isaias Sávio (violão)	Neide Carvalho (soprano), Maria Angela Rea (contralto), João Calil (tenor), Alberto Medajon (Baixo) Péricles Morato Barbosa (Evangelista)	Programa de concerto, acervo pessoal de Maurício Orozco.

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
Magnificat em Ré Maior BWV243	J. S. Bach	1º de dezembro de 1960, auditório da Faculdade de Filosofia <i>Sedes Sapientiae</i>	Coro a 5 vozes, soprano, contralto, tenor e baixo solistas e orquestra	Conjunto Vocal e Conjunto Instrumental da Sociedade de São Paulo	Maria Conceição Pupo, Nina Montenegro, Gisela Tury, Eladio Perez Gonzalez e Juan Carlos Ortiz (não especificada classificação vocal ou atuação dos cantores)	Acervo do jornal <i>O Estado de São Paulo</i> , edição de 20 de novembro de 1960, caderno geral, página 21; edição de 1º de dezembro de 1960, caderno geral, página 12 (notícia com títulos dos movimentos executados e nomes dos integrantes do conjunto vocal); edição de 2 de dezembro de 1960, caderno geral, página 9
Cantata BWV 56, <i>Ich will den Kreuzstab gerne tragen.</i>	J. S. Bach	24 de outubro de 1961, Capela das Cônegas de Santo Agostinho.	Coro misto a 4 vozes, orquestra, baixo solista	Conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo. Não há informações sobre qual o solista ou a orquestra que executaram a peça. Provavelmente houve a atuação do conjunto instrumental da Sociedade	-	Acervo do jornal <i>O Estado de São Paulo</i> , edição de 14 de outubro de 1961. Caderno geral, página 8
Paixão Segundo São João BWV245	J. S. Bach (versão em português por Péricles Morato Barbosa)	2 de maio de 1962, auditório da Faculdade de Filosofia <i>Sedes Sapientiae</i> , 213º concerto da Sociedade Bach de São Paulo	Coro misto, orquestra, solistas	Conjunto vocal e conjunto instrumental da Sociedade Bach de São Paulo	Neide Carvalho (Soprano), João Calil (tenor), Lídia Fiore (contralto), Alberto Medalion (baixo), Péricles Morato Barbosa (tenor, evangelista)	Acervo do jornal <i>O Estado de S. Paulo</i> , edição de 3 de maio de 1962, caderno geral, página 9

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>Sem cessar, alegremente...</i>	J. S. Bach, (autoria da versão em português não informada)	20 de agosto de 1962, 216º sarau da Sociedade Bach de São Paulo	Coro misto a 4 vozes (não menciona acompanhamento ou música <i>a capella</i>)	Conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo, com dançarinas do <i>Teatro de Ballet Aida Slon</i> (Aida Slon[?], Evangelina de Abreu, Marilú Flynn, Maria Fiori)	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, (programa de concerto)
<i>Que Grande amor...</i>	J. S. Bach (autoria da versão em português não informada)	20 de agosto de 1962, 216º sarau da Sociedade Bach de São Paulo	Coro misto a 4 vozes (não menciona acompanhamento ou música <i>a capella</i>)	Conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo, com dançarinas do <i>Teatro de Ballet Aida Slon</i> (Aida Slon[?], Evangelina de Abreu, Marilú Flynn, Maria Fiori)	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal, (programa de concerto)
<i>Teu anjo espero, bom Senhor...</i>	J. S. Bach (autoria da versão em português não informada)	20 de agosto de 1962, 216º sarau da Sociedade Bach de São Paulo	Coro misto a 4 vozes (não menciona acompanhamento ou música <i>a capella</i>)	Conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo, com dançarinas do <i>Teatro de Ballet Aida Slon</i> (Aida Slon[?], Evangelina de Abreu, Marilú Flynn, Maria Fiori)	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal, (programa de concerto)
<i>Quero louvar de Deus o nome....</i> (Coro da cantata BWV 142, provavelmente <i>Ich will den Namen Gottes loben</i>)	J. S. Bach (autoria da versão em português não informada)	20 de agosto de 1962, 216º sarau da Sociedade Bach de São Paulo	Coro misto a 4 vozes (não menciona acompanhamento ou música <i>a capella</i>)	Conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo, com dançarinas do <i>Teatro de Ballet Aida Slon</i> (Aida Slon[?], Evangelina de Abreu, Marilú Flynn, Maria Fiori)	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal, (programa de concerto)

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>Sanctus</i>	Papa Clementes, séc. XVI (tal como escrito no programa. Provavelmente, trata-se de Jacobus Clemens non Papa [c. 1510-1515; 1555 ou 1556?])	21 de dezembro de 1964, colação de grau dos diplomandos de 1964 do Instituto Musical de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo.	Coro a 5 vozes <i>a capella</i>	Coral do Instituto Musical de São Paulo	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal, (programa de concerto)
<i>Kyrie</i> (não especificada a obra a que pertence)	G. P. Palestrina	21 de dezembro de 1964, colação de grau dos diplomandos de 1964 do Instituto Musical de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Não informado o número de vozes; coro <i>a capella</i>	Diplomandos do 2º ano do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico de São Paulo (tanto coro quanto regência das peças)	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal, (programa de concerto)
<i>Veni Creator</i> (não especificado)	Tomás Luiz de Victoria	21 de dezembro de 1964, colação de grau dos diplomandos de 1964 do Instituto Musical de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Não informado o número de vozes; coro <i>a capella</i>	Diplomandos do 2º ano do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico de São Paulo (tanto coro quanto regência das peças)	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal, (programa de concerto)
<i>Ave Maria</i> (Não especificado)	W. A. Mozart	21 de dezembro de 1964, colação de grau dos diplomandos de 1964 do Instituto Musical de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Não informado o número de vozes; coro <i>a capella</i>	Diplomandos do 2º ano do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico de São Paulo (tanto coro quanto regência das peças)	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal, (programa de concerto)
Coral da Cantata BWV 146, <i>Denn wer selig dahin fähret</i>	J. S. Bach	21 de dezembro de 1964, colação de grau dos diplomandos de 1964 do Instituto Musical de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Não informado o número de vozes; coro <i>a capella</i>	Diplomandos do 2º ano do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico de São Paulo (tanto coro quanto regência das peças)	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal, (programa de concerto)

Repertório	Autor	Data e local	Formação	Grupos	Solistas	Fontes
<i>Jesus Alegria dos Homens</i> (<i>Jesus bleibet meine Freude</i> da cantata BWV147, aparentemente cantada em português)	J. S. Bach	20 de dezembro de 1966, [Colação de grau dos diplomandos de 1966] do Instituto Musical de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Segundo o programa, realizado com coro a 4 vozes <i>a capella</i>	Não informado	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal, (programa de concerto)
Coral <i>Ó Santo Espírito</i> (título original e numeração não identificados, provável <i>Komm, Heiliger Geist</i>)	J. S. Bach, autoria da versão em português não informada	15 de dezembro de 1968, [Colação de grau dos formandos de 1968] do Instituto Musical de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Coro a 4 vozes, não informa sobre acompanhamento instrumental	Não informado	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal, (programa de concerto)
Dó, dó, sol (cânone)	J. S. Bach	15 de dezembro de 1968, [Colação de grau dos formandos de 1968] do Instituto Musical de São Paulo, Theatro Municipal de São Paulo	Coro a 3 vozes, não informa sobre acompanhamento instrumental	Não informado	--	Arquivo Histórico do Theatro Municipal, (programa de concerto)

4 CAPÍTULO III: PERFORMANCES DE FRANCESCHINI E BRAUNWIESER DA PAIXÃO SEGUNDO SÃO JOÃO BWV 245 DE BACH: UM ESTUDO DE CASO

4.1 Considerações iniciais

Este capítulo da dissertação realiza um estudo das práticas interpretativas de Furio Franceschini e de Martin Braunwieser relacionadas à interpretação da *Paixão Segundo São João* BWV 245 de J. S. Bach. O presente estudo de caso, portanto, não é estruturado na *Paixão* em si, mas sim nas interpretações musicais que ambos os maestros fizeram da obra. Consequentemente, o estudo não tem como foco esgotar absolutamente todos os aspectos interpretativos envolvidos na performance musical da obra, e sim abordar as questões interpretativas que foram potencialmente importantes para Furio Franceschini e Martin Braunwieser na elaboração de suas respectivas performances da *Paixão*.

Durante o processo de estudo das fontes, observamos que enquanto Furio Franceschini realizou apenas duas interpretações da *Paixão*, Martin Braunwieser utilizou a *Paixão* em diversas ocasiões como repertório para concertos desde os primeiros anos de sua atividade artística na cidade de São Paulo na década de 1930, tanto em execuções da obra quanto em concertos com movimentos avulsos ou partes da *Paixão*. Devido a quantidade significativa de concertos encontrados, optamos por restringir nosso objeto de estudo apenas a performances que foram consideradas apresentações completas da obra²⁸ realizadas por ambos os maestros na cidade de São Paulo. Também optamos por investigar apenas as performances das quais foi possível o acesso a documentação para a pesquisa. Essa limitação do objeto de estudo foi fundamental para possibilitar um maior aprofundamento nas questões interpretativas que estiveram presentes nas performances desses maestros.

Esse critério de seleção não apenas eliminou do estudo de caso concertos privativos²⁹ da obra realizados para a ordem das Cônegas de Santo Agostinho em São Paulo, como também

---

²⁸ No decorrer da presente pesquisa, constatamos que nenhum dos dois maestros realizou o que se considera atualmente uma performance completa ou integral da *Paixão* segundo São João no Brasil, ou seja, uma performance que apresente a obra inteira sem qualquer exclusão do programa de partes que compõem a obra. Conforme exposto mais adiante neste mesmo capítulo, todas as execuções de ambos os regentes que foram anunciadas e aclamadas pela crítica à época como performances da obra na realidade omitiram diversas partes que originalmente figuram na *Paixão*, tornando-as execuções incompletas, ou parcialmente completas da obra.

²⁹ Os concertos privativos que foram identificados nas fontes constituem apresentações musicais de público restrito às integrantes da ordem das Cônegas de Santo Agostinho e a membros do clero católico não identificados pelas fontes, ocorridos na capela das Cônegas e no auditório da Faculdade de Filosofia Sedes Sapientiae, ambos estabelecimentos em que Braunwieser realizou também diversos concertos da Sociedade Bach em outras ocasiões.

diversas execuções de partes ou de excertos da *Paixão segundo São João* que o regente interpretou como parte da programação de concertos.

Essas apresentações privativas não foram incluídas no presente estudo de caso pelo fato de terem sido muito pouco documentadas; a escassez de informações a respeito dessas interpretações da obra ocorre mesmo em fontes da imprensa periódica e em anotações pessoais. Programas de concerto e partituras que eventualmente tenham sido produzidas para essas performances de público restrito tampouco foram localizadas nos acervos consultados.

Apesar de não terem sido incluídas no presente estudo de caso, ressaltamos a existência dessas apresentações privativas e dos concertos com excertos e partes da *Paixão* na trajetória artística de Braunwieser como regente coral em São Paulo. Essas apresentações foram possivelmente tão importantes quanto as execuções que foram incluídas no presente estudo de caso para a difusão e recepção da *Paixão segundo São João* na cidade de São Paulo.

No presente estudo de caso, foram incluídas as seguintes performances da *Paixão*: a performance de Franceschini que ocorreu em 19 de maio de 1944 para sócios da Sociedade de Cultura Artística, e que repetiu-se em 22 de maio para o público em geral com ingressos a preços populares; e, no caso de Martin Braunwieser, duas performances da *Paixão* ocorridas dentro de uma mesma série de concertos da Cultura Artística e da Sociedade Bach de São Paulo nos dias 29 e 30 de maio de 1950; um concerto em 2 de maio de 1962 feito pela Sociedade Bach de São Paulo; e uma interpretação em 31 de maio de 1963, também promovida pela Sociedade Bach.

Nesse estudo, performances de estreia de programa e suas respectivas reapresentações foram consideradas pertencentes a um mesmo projeto artístico. Isso significa que, apesar de certamente os concertos de reapresentação não terem sido performances idênticas à estreia do programa, consideramos que as práticas interpretativas que identificamos referem-se tanto aos concertos de estreia quanto a suas reapresentações, tratando-os como um único projeto de performance da *Paixão segundo São João*. Entre as performances selecionadas para o estudo, os concertos de 22 de maio, regido por Franceschini, e de 30 de maio de 1950, constituem reapresentações da *Paixão segundo São João* e receberam esse tratamento específico.

Essa abordagem foi embasada no fato de que esses concertos específicos de estreia e suas respectivas repetições utilizaram os mesmos programas de concerto, partituras de performance, notícias de jornal e anotações de estudo. Além de compartilharem desse mesmo *corpus* documental, do qual é possível obter informações válidas para ambas as performances, as reapresentações utilizaram os mesmos recursos que se encontravam disponíveis para os concertos de estreia: foram realizadas dentro de uma mesma série de concertos, com intervalo

de poucos dias após a estreia do programa, com o mesmo apoio institucional e os mesmos locais de concerto, e foram preparadas e apresentadas com os mesmos ensaios, regentes, grupos musicais, instrumentos e solistas que os concertos de estreia do programa.

O capítulo expõe primeiramente um breve histórico com informações introdutórias básicas encontradas nas fontes a respeito de cada uma das performances, como data, período de ensaio, ocasião em que foram realizados os concertos, entidades promotoras, entre outras. Em seguida, o estudo de caso é subdividido em seções temáticas que abordam, cada uma, as escolhas relativas a um aspecto interpretativo específico das interpretações musicais dos maestros da *Paixão segundo São João*. Todos os aspectos interpretativos abordados nessas seções constituíram os aspectos aos quais Franceschini e Braunwieser mais faziam referência no conjunto de fontes estudado.

Todas as performances de Franceschini e Braunwieser estudadas foram feitas com versões em português do texto original em alemão da *Paixão segundo São João*. Cada um dos movimentos da obra recebeu um título em português correspondente às primeiras palavras do texto dos movimentos, que consta dos respectivos programas desses concertos. Entretanto, em diversas referências feitas no decorrer do presente estudo de caso a movimentos específicos da obra, não utilizamos os títulos em língua portuguesa usados pelos maestros para designá-los nos programas de concerto, mas sim os títulos originais em alemão embasados na divisão de movimentos da edição da *Bach Gesellschaft* (1863), que se tornaram um padrão imitado por diversas edições subsequentes da obra, inclusive a edição da editora *Wiener Philharmonischer* utilizada por Braunwieser e Franceschini, e edições mais recentes como a *Neue Bach Ausgabe* (1974).

A utilização desses títulos em alemão em detrimento dos títulos em português foi motivada pelo fato de que as versões em português da *Paixão segundo São João* usadas pelos maestros são relativamente pouco conhecidas e divulgadas nos meios acadêmico e musical brasileiros da atualidade, em comparação com a letra original em alemão da obra. As partituras das performances em português utilizadas como fontes na presente pesquisa, por exemplo, foram localizadas com dificuldade apenas em acervos pessoais e familiares que não possuíam políticas consistentes de catalogação, disponibilização e divulgação desse material para pesquisa.

Porém, pode ter contribuído para o fato de que, já à época das performances, essas versões em língua portuguesa tiveram uma circulação relativamente restrita. Foi realizado um número relativamente limitado de performances com essas versões, em sua maioria para um público

igualmente restrito e seletivo, e não foi produzido qualquer registro fonográfico dessas apresentações. As partituras com a letra em português, por sua vez, não foram produzidas em larga escala, e tampouco comercializadas. Portanto, os elementos que obtiveram acesso às versões em português limitam-se praticamente aos coralistas e solistas envolvidos nas performances, aos próprios maestros e músicos de seu círculo de convívio e influência, dirigentes das entidades envolvidas na promoção das performances, além da plateia dos concertos, que provavelmente conheceu-as apenas por meio dos programas de concerto e da experiência da escuta musical.

Apesar de realizarmos a maior parte de referências a movimentos da *Paixão segundo São João* com os títulos em alemão, elaboramos para a presente dissertação tabelas com os nomes de todos os movimentos da obra em alemão e seus respectivos títulos em português, tal como enunciados em partituras e programas de concerto de Franceschini e Braunwieser. Essas tabelas não apenas expõem os nomes em português que Franceschini e Braunwieser utilizaram para designar cada um dos movimentos que executaram em suas performances, como também mostram como foram estruturadas cada uma das interpretações da *Paixão* regidas pelos maestros, inclusive os movimentos que foram excluídos de cada performance.

Após expor essas considerações iniciais a respeito de sua estruturação e apresentação, o capítulo prossegue com o próprio conteúdo do estudo de caso.

4.2 A *Paixão segundo São João* de Bach por Furio Franceschini: um projeto artístico de longo prazo.

A performance da *Paixão Segundo São João* é mencionada por Mesquita (1980) e Ângelo (1997) como um projeto artístico gestado por anos por Furio Franceschini. Segundo Mesquita (1980), foi em 1924, quando prosseguia com seus estudos em Paris, que Franceschini adquiriu uma redução para piano ou órgão da *Paixão* feita pelo organista Alexandre Guilmant (1837-1911), que nunca foi encontrada entre nenhum dos acervos consultados durante a pesquisa. Nesse mesmo ano, assistiu aos ensaios e a uma performance da obra na *Eglise L'Etoile* de Paris sob a regência de Gustave Bret (1875-1958), então presidente da Sociedade Bach de Paris. O ingresso e programa desse concerto encontram-se colados a páginas não enumeradas do diário nº 20 do maestro, que é reservado exclusivamente a anotações sobre J. S. Bach. Além dessas referências artísticas, as anotações de Franceschini nos diários indicam diversos musicólogos e

intérpretes que Franceschini estudou para construção da performance da *Paixão* que realizou no Brasil, como por exemplo Albert Schweitzer (1875- 1965) e François-Auguste Gevaert (1828-1908).

Segundo Ângelo (1997), depois da realização de um sarau de música sacra da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo com coro e órgão comandado pelo maestro em 1942, Franceschini sugeriu à diretoria da instituição a realização de uma performance da *Paixão Segundo São João* com a Sociedade (ÂNGELO, 1997). No estágio em que se encontrava a carreira profissional que havia desenvolvido em São Paulo, o maestro já mantinha décadas de sólida relação com a Cultura Artística, com a realização de diversos concertos com a entidade durante sua atividade artística em São Paulo, em sua maioria concertos de órgão e coro. O primeiro concerto do maestro com a instituição foi o 3º Sarau da Cultura Artística, segundo Franceschini (1966) um evento com conferência do escritor Coelho Neto ocorrido em fevereiro de 1913, no qual o maestro assumiu a regência de um grupo vocal não especificado pelo autor (FRANCESCHINI, 1966).

A Sociedade de Cultura Artística havia planejado não apenas uma execução da *Paixão segundo São João* de J. S. Bach em São Paulo como também um concerto posterior com a *Paixão segundo São Mateus BWV 244* do mesmo compositor, como informa o programa do concerto da *Paixão segundo São João* regido por Franceschini (FRANCESCHINI, 1944). Segundo as notas explicativas que constam desse mesmo programa de concerto, era natural para Franceschini que fosse executada a *Paixão segundo São João* antes da *Paixão segundo São Mateus*, pois “[...] não exige, como a outra, dois grupos corais e duas orquestras, e é também menos longa, pois a ‘Paixão segundo São Mateus’, se apresentada integralmente e com os andamentos convenientes, requer para sua execução cerca de quatro horas e meia.” (FRANCESCHINI, 1944, p. 5). Entretanto, por razões não informadas por qualquer fonte ou bibliografia consultada durante a presente pesquisa, apenas a interpretação da *Paixão segundo São João* de Franceschini se concretizou.

O maestro, que durante seus estudos para elaboração de sua performance da *Paixão segundo São João* utilizou diversas comparações entre essas duas Paixões compostas por J. S. Bach, percebia a *Paixão* que interpretou em São Paulo claramente como uma obra-prima de grande valor artístico do compositor alemão, apesar de considerá-la inferior à *Paixão segundo São Mateus*, que define como uma obra de maior “grandiosidade” (FRANCESCHINI, 1944, p. 5). Nas notas explicativas do programa de concerto, Franceschini explica:

A “Paixão segundo São João” está para a de São Mateus assim como a 5ª Sinfonia de Beethoven está para a 9ª; ou por outra, se nos fosse permitida uma comparação entre dois gêneros de manifestação artística, diríamos que a “Paixão segundo São João” está para a de São Mateus, assim como a “Pietà”, de Michelangelo, está para seu “Moisés”. (FRANCESCHINI, 1944, p. 5)

Franceschini aparentemente via a *Paixão segundo São João* em situação de inferioridade à de *São Mateus* não apenas pelo fato de ter uma estrutura de menores proporções e requerer forças orquestrais e vocais igualmente menores, como também potencialmente a *Paixão segundo São Mateus* representava para o maestro uma composição de maior maturidade artística em relação à outra *Paixão*.

Angelo (1997) e Mesquita (1980) relatam que foram realizados oito meses de ensaios no Teatro Municipal de São Paulo em preparação à performance, que ocorreu no dia 19 de maio como programação do 539º Sarau da Sociedade de Cultura Artística no Teatro Municipal, com reapresentação dia 22 de maio do mesmo ano e no mesmo local em que ocorreu a estreia do programa. O concerto de 19 de maio destinou-se exclusivamente aos sócios da Cultura Artística, enquanto que a repetição do programa foi aberta ao público em geral com ingressos a preços populares.

A interpretação da *Paixão* de Franceschini envolveu a participação de parte da Orquestra Sinfônica Municipal,³⁰ de cantores líricos solistas, do organista Angelo Camin e de um coro de 51 integrantes composto pelo Coral Paulistano e por coralistas amadores. Angelo (1997) afirma que esses cantores amadores eram “alunas do coral de Vera Janacopulos” (ANGELO, 1997, p. 140), professora e cantora lírica atuante na primeira metade do século XX em São Paulo. Já a crítica do espetáculo feita por João Caldeira Filho na edição do jornal *O Estado de São Paulo* de 21 de maio de 1944 limita-se a reconhecer, dentre os coralistas amadores, “elementos de destaque em nossa sociedade” (CALDEIRA FILHO, 1944, p. 4). Além de ter atuado como maestro à frente dos concertos e dos ensaios, Furio Franceschini foi responsável por determinar a movimentação de palco, o posicionamento do coro e da orquestra e a iluminação de palco para as apresentações.

Em algumas fontes, foi encontrada a afirmação de que esses concertos regidos pelo maestro foram a primeira execução da *Paixão* no Brasil. Já o resumo biográfico feito por Manoel Franceschini (1966) considera o concerto de Franceschini de 19 de maio de 1944 a primeira audição integral da obra no país (FRANCESCHINI, 1966).

---

³⁰ Este dado não consta do programa do concerto, que menciona somente o nome dos integrantes do concertino de cordas e de outros 6 músicos nomeados no programa como “instrumentistas solistas”. A informação foi obtida a partir de listagem de concertos de Franceschini e Braunwieser fornecida pelo Centro de Documentação e Arquivo Histórico da Fundação Theatro Municipal de São Paulo em agosto de 2014.

Em ambos os concertos, a obra foi cantada em português, com versão em português feita por Esther Mesquita especialmente para a ocasião. Uma partitura para coro em português foi impressa pela Sociedade de Cultura Artística em 1943, com revisão de Furio Franceschini, exclusivamente para as performances. Além da partitura para coro, Ângelo (1997) e Mesquita (1980) afirmam que o regente confeccionou manualmente a partitura do maestro, as partes para orquestra, solistas e uma partitura com redução para piano para ensaios (ÂNGELO, 1997; MESQUITA, 1980). Essas partes não foram encontradas em nenhum dos acervos consultados para pesquisa. Entretanto, é provável que as informações de ambos os autores estejam corretas e que Franceschini tenha produzido partes instrumentais e partes para solistas manuscritas para os ensaios e as performances da *Paixão*. Observamos, durante a consulta a acervos, que a prática de escrever à mão partituras utilizadas nas performances que realizou durante sua carreira de fato se fez presente na trajetória de Franceschini como regente de coro e de orquestra, como comprovam partes manuscritas de orquestra e de coro disponíveis no Acervo Furio Franceschini da UNESP³¹.

A crítica em geral mostrou-se receptiva às interpretações da *Paixão* de Furio Franceschini, e são frequentes os elogios em jornais tanto ao maestro quanto aos outros músicos que participaram das performances, ambas apresentadas com plateia repleta, segundo relatos da época. Em crítica escrita para a coluna *Artes e Artistas* da edição de 21 de maio de 1944 do jornal *O Estado de São Paulo*, João Caldeira Filho afirma:

Numerosíssimo auditório, que ocupava todas as localidades do teatro, acorreu a ouvir essa grandiosa página da literatura musical, cuja apresentação vinha sendo esperada com extraordinário interesse. [...]. Como dissemos inicialmente, esse concerto constituiu um dos mais significativos êxitos da Sociedade de Cultura Artística, cuja direção não se cansa de oferecer aos sócios realizações artísticas de grande valor. (CALDEIRA FILHO, 1944, p. 4)

Uma carta de 20 de maio de 1944 escrita por José Luiz Barboza de Oliveira, então Diretor Geral da Assembleia Legislativa de São Paulo, destinada ao prefeito de São Paulo em exercício Francisco Prestes Maia, utiliza elogios semelhantes à crítica de Caldeira Filho:

[...] ontem, o Teatro Municipal, repleto, teve ocasião de apreciar no espetáculo organizado pela “Cultura Artística” a uma audição digna do nosso título de “capital artística”, eu me refiro à “Paixão de Cristo” de Bach, sob a regência do Maestro

---

³¹ São exemplos as 85 partituras de *Ascendit* de G. P. Palestrina, que com exceção de uma cópia mimeografada são partes vocais manuscritas, 12 partes vocais manuscritas de *Ecce sacerdos magnus*, de Tomás Luís de Victoria, e 7 partes vocais de *Sacerdos et pontifex*, de Andrea Gabrieli. Todas constituem partes vocais que se encontram no Acervo Furio Franceschini da Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP e que pertenceram ao maestro Furio Franceschini, a quem é atribuída a confecção dessas mesmas partituras manuscritas.

Franceschini. O espetáculo agradou imensamente e o sucesso foi colossal. (OLIVEIRA, 1944, não paginado)

Há referência nas fontes não apenas à qualidade artística que integrantes da plateia dos concertos, segundo sua própria percepção, atribuíram à interpretação de Franceschini, como também ao trabalho, às dificuldades e percalços vivenciados pelo maestro durante a preparação para os concertos. As apresentações e os ensaios da *Paixão* envolveram não apenas o planejamento logístico inerente a concertos de grandes proporções, como também a confecção de partituras para o número considerável de músicos envolvidos, em uma época em que tecnologias eficientes para cópia de partituras atualmente disponíveis eram inexistentes, a elaboração de uma versão do texto da obra em português especialmente para as execuções e a falta de recursos para a performance, sobretudo de instrumentos antigos.

Os concertos da *Paixão segundo São João* realizados pela Sociedade de Cultura Artística de 1944 foram a última atuação de Furio Franceschini como regente em concertos da entidade, e um dos últimos concertos corais realizados pelo maestro na cidade de São Paulo. Apresentadas em uma época da vida do regente em que progressivamente reduzia sua atuação artística em São Paulo, as execuções da *Paixão* foram sucedidas apenas por execuções corais que Franceschini realizou esporadicamente como mestre de capela vitalício da Sé em solenidades da Igreja nas décadas de 1950 e 1960.

4.3 Martin Braunwieser e suas múltiplas interpretações musicais da *Paixão*

O número significativo de performances regidas por Martin Braunwieser da *Paixão segundo São João*, ou de excertos da música, indicam que a *Paixão* foi uma obra relevante na trajetória de regente coral do maestro no Brasil. O levantamento de repertório empreendido durante a presente pesquisa indicou que concertos com a *Paixão* ou partes da obra foram de fato recorrentes por todo o período em que Braunwieser foi regente coral em São Paulo, com concertos realizados desde a década de 1930, quando começou a atuar em coros da comunidade germânica de São Paulo, até a década de 1960, quando se afastou das funções que exercia em instituições como a Sociedade Bach e o projeto de canto orfeônico de São Paulo.

O registro mais antigo de um concerto de Martin Braunwieser em São Paulo que utiliza ao menos uma peça extraída da *Paixão* é do *Correio de S. Paulo* de 10 de dezembro de 1932. Nesse mesmo dia o maestro realizou, na Sala Dr. Gomes Cardim do Conservatório Dramático

e Musical de São Paulo, um concerto de fim de ano letivo da instituição com o Orfeão do Conservatório, no qual uma das peças cantadas foi um coral da *Paixão* não especificado pelo jornal. Interpretações que a sucederam nas décadas de 1930 e 1940 conservam características semelhantes a esse concerto de 1932: todas constituem apresentações que utilizam apenas excertos da *Paixão* que, em conjunto com outras peças corais de curta duração de compositores variados, compunham a programação musical desses concertos.

A primeira performance do maestro caracterizada propriamente como um concerto da *Paixão segundo São João*, no qual a interpretação da obra ocupou toda a programação do concerto e foi executada quase que integralmente, foi a performance feita em 29 de maio de 1950, que integra o presente estudo de caso. Assim como a interpretação de Furio Franceschini, essa primeira execução da *Paixão* de Martin Braunwieser foi realizada também em parceria com a Sociedade de Cultura Artística. Foram realizados dois concertos da obra restrito a sócios de ambas as instituições artísticas nos dias 29 e 30 de maio de 1950.³² Fontes como o programa do concerto, em grande parte uma cópia das notas explicativas escritas por Furio Franceschini para o programa de seu concerto em 1944, indicam que essa interpretação de Braunwieser de 1950 foi realizada em moldes semelhantes à interpretação da mesma obra feita por Franceschini com a Cultura Artística anos antes, em 1944. Pelo motivo das performances de 1944 e de 1950 terem sido promovidas pela mesma instituição artística paulistana, Braunwieser dispôs de recursos semelhantes para seus concertos em 1950 aos disponibilizados para a performance predecessora de Franceschini. De fato, Braunwieser dispôs não apenas de forças orquestrais e corais semelhantes em quantidade de músicos e em escolhas de instrumentos à apresentação de Furio Franceschini em 1944, como também utilizou as mesmas partituras corais impressas pela Cultura Artística em 1943, e provavelmente a maior parte das partituras instrumentais e partituras para solistas de Franceschini, com todas as indicações de dinâmica, andamento, respiração, acentuação e cortes que foram colocados pelo maestro italiano em sua edição da *Paixão segundo São João*.

Braunwieser, entretanto, realizou os concertos de 1950 no então recém-inaugurado Teatro Cultura Artística, que à época da execução da *Paixão* feita por Franceschini ainda não estava finalizado. A Orquestra Sinfônica Municipal, possivelmente com apenas parte do grupo

---

³² Segundo anúncio do concerto em edição do jornal *O Estado de São Paulo* de 28 de maio de 1950, o concerto do dia 29 foi realizado para os sócios do Cultura Artística com letra inicial do sobrenome de L a Z, enquanto o concerto do dia 30 foi reservado somente aos sócios com as iniciais de A a K. A existência de duas apresentações do mesmo programa, com divisão do público de associados entre as duas apresentações da *Paixão*, foi feita possivelmente pelo fato da capacidade do Teatro Cultura Artística, na época, não comportar simultaneamente e em uma única apresentação todos os sócios da Cultura Artística e da Sociedade Bach na plateia.

presente, como na interpretação de Franceschini, foi responsável pelo acompanhamento instrumental, em conjunto com o baixo contínuo executado ao cravo por Alda Pimenta Hollnagel. O coro foi composto pelo conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo e por coralistas amadores brasileiros e alemães provenientes de sociedades corais de imigrantes germânicos, entre elas a Sociedade Philharmonica Lyra, da qual Braunwieser foi regente na década de 1930.

O relatório de atividades da Sociedade Bach do período de 1948 a 1951 menciona que foram feitos oito meses de ensaio em preparação para as performances de 1950. Segundo o documento, houve dificuldade não apenas em selecionar e formar um coro para as apresentações³³, como também com a realização dos ensaios, pela falta de instrumentos musicais, horários e locais de ensaio viáveis para todos os músicos envolvidos (MELLO, [1951], *in* CARLINI, 2000, não paginado).

Figura 10: Foto de parte do conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo, que participou das performances de Braunwieser da Paixão segundo São João. Coleção Martin Braunwieser, acervo histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, sem data.

³³ Provavelmente, esta dificuldade centrou-se na escolha de coralistas externos ao conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo, constituído por integrantes que com relativa regularidade participavam das apresentações organizadas pela Sociedade Bach. A necessidade de ampliar o conjunto com mais coralistas, como será discutido posteriormente no presente estudo de caso, adveio do fato de Braunwieser ter possivelmente considerado que o conjunto vocal da entidade não teria tamanho o suficiente para a acústica de uma sala de concerto de grande porte, como é o caso do local em que ocorreram os concertos, o Teatro Cultura Artística.

O maestro Martin Braunwieser realizou outras apresentações da *Paixão segundo São João* em 2 de maio de 1962 e em 31 de maio de 1963. Esses concertos foram produzidos somente pela Sociedade Bach de São Paulo, e utilizaram exclusivamente o conjunto instrumental e o conjunto vocal da entidade. A performance de 1962 foi realizada na extinta Capela das Cônegas de Santo Agostinho, e a performance de 1963 foi feita no auditório da Faculdade de Filosofia *Sedes Sapientiae*. Ambos os locais de concerto pertenciam a um complexo de instituições gerido pela ordem das Cônegas de Santo Agostinho e eram frequentemente utilizados para concertos da Sociedade Bach de São Paulo.

Após a exposição de informações sumárias a respeito da elaboração do estudo de caso e de cada uma das performances da *Paixão segundo São João* estudadas, o texto do presente capítulo discorre a respeito das escolhas interpretativas dos maestros identificadas durante o estudo das fontes.

4.4 Práticas relacionadas a uma busca por autenticidade e fidelidade histórica

Uma importante característica observada nas performances de Furio Franceschini e de Martin Braunwieser da *Paixão Segundo São João* no Brasil é a busca pela utilização de algumas práticas interpretativas que representavam para ambos os regentes o modo como a *Paixão* foi interpretada no século XVIII pelo próprio J. S. Bach em Leipzig. O presente subcapítulo detalha quais são essas práticas interpretativas.

Pelo estudo das fontes, é possível verificar que Furio Franceschini e Martin Braunwieser idealizaram suas performances da *Paixão Segundo São João* no Brasil como performances fiéis às intenções do compositor e à obra, bem como fiéis aos meios originais de interpretação. Intérpretes e estudiosos de Bach que constituíam referências artísticas e acadêmicas para os maestros para elaboração de suas respectivas performances da *Paixão* eram igualmente citados e admirados pelos maestros por apresentarem concepções de fidelidade à obra e ao compositor em interpretações de obras de Bach. Franceschini, por exemplo, em elogio ao maestro e compositor belga François-Auguste Gevaert (1828-1908), escreveu que era “tão cuidadoso em realizar as ideias de Bach” (FRANCESCHINI, 1943, não paginado, grifo nosso.), e no programa do concerto de 1944 afirmou que “É preciso, numa audição fiel [da *Paixão*], nos reportarmos ao tempo em que as obras foram escritas, e nos meios de então” (FRANCESCHINI, 1944, p. 6.

Grifo nosso.). No caso de Braunwieser, o seguinte trecho de relatório administrativo da Sociedade Bach referente ao período de 1946-1947, quando Braunwieser era diretor artístico da entidade, contém as seguintes declarações:

Os concertos da Sociedade Bach não visam a virtuosidade, mas simplesmente o respeito pela obra a executar. Os elementos que tem tomado parte nesses concertos, artistas, dos mais valorizados, em nosso meio, assim o tem feito, colocando sempre em primeiro plano a obra a executar, com abdicação de todas as possibilidades virtuosísticas de que são capazes.

Não é possível, entretanto, evitar que, às vezes certos artistas se entreguem, em concertos da Sociedade, à exibição de virtuosismo e à execução de arranjos brilhantes, embora a intenção da Sociedade Bach seja apresentar exclusivamente obras originais, cujo número é tão grande que sua execução em dezenas de anos não seria capaz de esgotá-las. (RELATÓRIO [...], [1947], In CARLINI, 2000, não paginado. Grifo nosso)

Em todas essas declarações, faz-se presente o apreço pela fidelidade ao compositor e a suas ideias, e também fidelidade à obra. Inclusive, é recorrente nessas citações o uso de adjetivos como “fiel” e “original”, e de expressões como “intenções [ou ideias] do compositor”, “obra original” e “audição fiel”.

Estes ideais de fidelidade constituíram potencialmente uma motivação para ambos os maestros para a busca e adoção de práticas interpretativas que julgavam correspondentes às práticas que Bach utilizou em suas execuções da *Paixão*, ou práticas da época de Bach. Lawson & Stowell (1999) e, conforme exposto no capítulo anterior, Goehr (1992) discutem esses ideais de fidelidade à obra e ao compositor em seus respectivos trabalhos acadêmicos. Segundo Lawson & Stowell (1999) e Goehr (1992), a ampla difusão desse ideal de fidelidade à obra original e às intenções do compositor é característico do meio musical erudito do século XX, e tem raízes da influência do historicismo na música do século XIX (LAWSON & STOWELL, 1999; GOEHR, 1992). Lawson & Stowell afirmam que os músicos do século XX teriam herdado da prática musical histórica ocorrida no século XIX a consciência de que estilos contemporâneos de performance não seriam necessariamente adequados à música do passado, e teriam incorporado a essa abordagem estilística a fidelidade às intenções do compositor e à obra *per se* como ideais centrais de interpretação histórica (LAWSON & STOWELL, 1999, p. 4).

Entretanto, essa preocupação em utilizar práticas interpretativas que julgavam ser próximas à época de Bach em performances relaciona-se não apenas a um meio de obter interpretações musicais mais fiéis à obra e a seu compositor, como também se associa ao princípio do movimento de Música Antiga e ao renascimento da música de Bach que o continente europeu vivenciava desde o século XIX – e que no Brasil era ainda incipiente à época em que as performances de Braunwieser e Franceschini ocorreram no país. Stauffer (1997) menciona diversas iniciativas de intérpretes e fabricantes de instrumentos que possibilitaram,

no século XIX e na primeira metade do século XX, o retorno da performance de instrumentos antigos e do repertório de J. S. Bach, desde a performance de 1832 Felix Mendelssohn da *Paixão segundo São Mateus* BWV245 em Berlim, até os instrumentos antigos fabricados por Arnold Dolmetsch e a publicação da obra completa do compositor pela *Bach Gesellschaft*, que iniciou-se na segunda metade do século XIX. A primeira metade do século XX, em especial, é o período em que o movimento de performance histórica esteve em sua fase inicial, com amplo debate sobre práticas interpretativas, ideais de autenticidade e fidelidade histórica por parte de intérpretes e teóricos, como Theodor Adorno (1903-1969) e Paul Hindemith (1895-1963).

Franceschini e Braunwieser, que viveram e obtiveram sua formação profissional na Europa no início do século XX, provavelmente entraram em contato direto ou indireto com o renascimento da performance de música antiga e da música de Bach como repertório de concerto. Na elaboração da performance da *Paixão*, Franceschini e Braunwieser foram de fato influenciados por esse debate no meio musical externo ao Brasil a respeito de música antiga, e especificamente da música de J. S. Bach, bem como por proeminentes intérpretes que lideraram tais discussões. São exemplos destes últimos o especialista em música de J. S. Bach Albert Schweitzer (1875-1965), membro honorário da Sociedade Bach de São Paulo e relevante referência artística para a entidade, para Martin Braunwieser e para Franceschini, Wanda Landowska (1879-1959), cravista intérprete de Bach cujo livro *Musique Ancienne* foi uma das leituras de Franceschini para elaboração de sua interpretação da *Paixão*, e François-Auguste Guevaert, uma referência para Franceschini não apenas em termos de literatura, com seu *Nouveau traité d'instrumentation* (1885), mas também como intérprete, a exemplo dos concertos de música antiga com instrumentos de época organizados por Gevaert na década de 1880 no Conservatório de Bruxelas.

Após essas breves considerações, o presente subcapítulo prossegue explicitando quais foram as práticas que ambos consideravam fieis à época e ao modo como a *Paixão* foi originalmente interpretada por Bach que se mostraram mais presentes nas fontes estudadas, e que possivelmente foram aspectos interpretativos priorizados pelos regentes nas execuções que realizaram da *Paixão Segundo São João*.

4.4.1 Uso de instrumentos de época e escolhas instrumentais

A análise das fontes autorreferenciadas indica que ambos os regentes concebiam a utilização de instrumentos antigos como as escolhas instrumentais mais adequadas para a execução da *Paixão*, bem como da música de Bach em geral. Em breve histórico encontrado em programa de concerto de 21 de março de 1960 em comemoração aos 25 anos da Sociedade Bach de São Paulo, por exemplo, lê-se que a entidade oferecia sempre a São Paulo “[...] o mais puro Bach, procurando fazer executar de preferência as obras em original, ou então, arranjos indispensáveis, por faltarem os instrumentos para os quais as músicas foram escritas” (SOCIEDADE BACH, [1960], não paginado). Nessa afirmação, está implícito que para a Sociedade, entidade que participou de todas as execuções da *Paixão* de Braunwieser que são estudadas para o presente estudo de caso, e cujo diretor artístico era o próprio maestro austríaco, a execução da obra “original” incluía o uso da instrumentação original, tanto quanto possível. Neste trecho do histórico da entidade é perceptível não apenas o ideal de fidelidade à obra na interpretação musical mencionado anteriormente neste subcapítulo, mas também de fidelidade aos meios originais de interpretação – os instrumentos antigos.

Em relatório administrativo da Sociedade Bach de São Paulo do período de 1946 a 1947, a entidade expõe a necessidade não apenas de uma sede própria, como também de instrumentos para ensaios e concertos, inclusive instrumentos antigos: o relatório cita “[...] Cravo, Gamba, Alaúde, antigos instrumentos de sopro não mais usados, etc.” (RELATÓRIO [...], [194-] ³⁴in CARLINI, 2000, não paginado).

Quanto a Furio Franceschini, a preferência pelo uso de instrumentos antigos é presente em declarações feitas pelo próprio maestro em artigo, no programa de concerto e em anotações do diário nº 20, como também no conjunto de referências artísticas que possuía de intérpretes europeus adeptos do uso de instrumentos antigos. As performances de François-Auguste Gevaert com instrumentos históricos no Conservatório de Bruxelas da *Paixão Segundo São Mateus BWV 244* em 1896 e 1897, por exemplo, foram importante modelo artístico para o maestro e sua principal influência no uso instrumentos antigos em obras com orquestra de J. S. Bach. Franceschini considerava as interpretações de Bach de Gevaert “as execuções talvez mais perfeitas de obras Bachianas” (FRANCESCHINI, 1944, p. 5).

---

³⁴ RELATÓRIO das atividades da Sociedade Bach de São Paulo no período de 1946-1947. [São Paulo], [194-], não paginado.

Não há qualquer indicação de que Franceschini tenha conhecido essas interpretações pessoalmente, mas há referências no diário nº 20 a uma redução para coro e piano da obra feita por Gevaert e publicada em 1897. Essa partitura não apenas apresenta uma edição de Gevaert da *Paixão Segundo São Mateus*, como também documenta as performances feitas pelo músico no Conservatório de Bruxelas entre 1896 e 1897, inclusive a instrumentação utilizada: no início de cada ária, arioso, recitativo, coro e coral são escritos no canto superior esquerdo da partitura os instrumentos que foram usados por Gevaert (BACH, 1897).

A performance da *Paixão Segundo São João* assistida por Franceschini em Paris na década de 1920 na *Église L'Étoile* também fazia uso de instrumentos antigos, apesar de não utilizar todos os que teriam sido requisitados por Bach: no programa de concerto de 1925, é informado o uso da viola da gamba e do alaúde.

Entre as anotações de Furio Franceschini, há frases pontuais sobre características organológicas simples e usos do alaúde, do cravo e da viola da gamba no século XVIII. Possivelmente, correspondem a um estudo empreendido por Franceschini com a finalidade de melhor conhecê-los. Há inclusive entre as anotações citações atribuídas a autores de artigos e livros sobre música antiga, como esta citação de artigo de Eugenio Albini sobre a viola da gamba³⁵:

A viola da gamba [...], por seu som delicado e velado, por sua cor especial, é absolutamente insubstituível. De fato Bach, o qual quando a usou tinha à disposição toda a família moderna de [instrumentos de] arco, tem-na como espécie comumente indispensável nas cenas trágicas, como seu uso na *Paixão Segundo São Mateus* e na *Paixão Segundo São João*, [***] em uma de suas mais maravilhosas criações: a ária trágica de contralto com a viola *obbligato*. (ALBINI in FRANCESCHINI s.d., sem paginação)

Em artigo sobre a Sociedade Bach de São Paulo, da qual foi sócio honorário, Furio Franceschini menciona sua postura com relação ao uso de instrumentos antigos na obra de Bach em geral:

Seria pois interessante e instrutivo ouvirmos a música de Bach apresentada com cuidadoso, profundo estudo da técnica, fraseado e estilo, tocada nos instrumentos originariamente determinados e no diapasão daquele tempo. Por certo a música teria outro sabor, outro interesse, outra importância (FRANCESCHINI, 1946 *apud* ARTES E ARTISTAS, 1946)

Por meio dessas declarações, é possível comprovar a preferência de Franceschini pelo uso de instrumentos de época nas *Paixões*, bem como o trabalho de pesquisa e estudo pessoal envolvidos na escolha dos instrumentos para performance da *Paixão Segundo São João*.

³⁵ ALBINI, E. La viola da gamba in Italia. In: *Rivista Musicale Italiana*. Turim: Bocca v.28, fasc.1, 1921, p. 82- 93.

No artigo para a revista *Brasil Musical*, em específico, o maestro italiano aborda não apenas o uso dos instrumentos antigos na música de J. S. Bach, como também endossa o uso da afinação utilizada na época de Bach para esses instrumentos de época. Infelizmente, as informações contidas nas fontes são insuficientes para detalhar qual seria, para Franceschini, essa afinação específica.

Essas concepções interpretativas dos regentes relacionadas ao uso de instrumentos antigos, na realidade, constituem algumas das diversas concepções dos maestros que estavam diretamente alinhadas ao contexto europeu, conforme exposto no texto introdutório do presente estudo de caso. Enquanto que nas décadas de 1940 a 1960 a performance de instrumentos antigos ainda estava no início de seu processo de difusão e de divulgação no Brasil, o ambiente musical europeu já convivia com o debate em torno da questão da utilização desse tipo de instrumento musical desde o século anterior. Como explica Stauffer (1997), data do final do século XIX as iniciativas pioneiras de fabricantes de instrumentos que impulsionaram a reconstrução de instrumentos antigos na Europa, e também no mesmo período, assim como no início do século XX, há a ascensão de intérpretes no continente que desempenharam um papel fundamental na difusão da performance em instrumentos antigos, como a cravista polonesa Wanda Landowska e o músico e fabricante de instrumentos Arnold Dolmetsch (1858-1940) (STAUFFER, 1997). Entretanto, essa primeira geração de intérpretes e de instrumentos reconstruídos tinha ainda um longo percurso a ser percorrido em direção à reconstrução de instrumentos mais fiéis historicamente aos instrumentos antigos originais, à discussão de técnicas instrumentais adequadas, sonoridade e estilo para esses instrumentos que haviam sido, à época, recentemente redescobertos (STAUFFER, 1997; GARDINER, 2013).

As ideias de Franceschini e Braunwieser com relação à performance de Bach em instrumentos de época derivam, portanto, desta fase inicial do retorno da performance de instrumentos antigos na Europa, que perdurou até o início da década de 1960.

Entretanto, apesar da discussão a respeito dos instrumentos antigos ter sido fortemente presente no conteúdo das fontes estudadas para a presente pesquisa, e de provavelmente ter constituído um dos aspectos mais importantes para os maestros em relação ao ideal de performance fiel à obra e seu compositor que possuíam, a utilização desses instrumentos nas performances encontrou obstáculos à sua concretização em todos os concertos que realizaram da *Paixão Segundo São João* em São Paulo.

A dificuldade de utilizar instrumentos antigos residiu principalmente no fato de que esses instrumentos eram muito pouco difundidos à época dessas performances da *Paixão* no Brasil.

Estabelecimentos como escolas de música, salas de concerto e tradicionais teatros da cidade como o Theatro Municipal não possuíam instrumentos dessa categoria. Gatti (2014) ressalta que, na década de 1930 Mário de Andrade já criticava o fato da cidade de São Paulo não ter cravos nem mesmo entre empresas de aluguel de instrumentos musicais (GATTI, 2014, p. 96). A autora afirma que o período anterior à década de 1960 foi uma época em que o acesso ao cravo ainda era restrito a pequenos círculos de apreciação artística da elite da cidade. De fato, Gatti considera a interpretação da *Paixão de São João* de Braunwieser de 1950 “[...] uma das primeiras ocorrências do cravo em aparição pública na capital de São Paulo [...]” (GATTI, 2014, p. 106).

A própria Sociedade Bach de São Paulo não possuía instrumentos antigos próprios, e solicitava empréstimos de instrumentos particulares quando a programação dos concertos incluía cravo. Quando não havia a possibilidade de empréstimo, era utilizado o piano em substituição a esse instrumento de época, como comprovam várias apresentações de cantatas e corais da Sociedade de São Paulo em que é mencionado o uso de piano, além de vários concertos com música exclusivamente instrumental que não foram contabilizados durante a pesquisa por não se caracterizarem como música coral.

Em associação à escassez de instrumentos antigos, há o fato de que escolas de música e conservatórios também não possuíam à época das performances da *Paixão* cursos de instrumentos antigos e de interpretação de música antiga – uma carência que instituições como a Sociedade Bach de São Paulo procurou suprir com palestras, concertos didáticos e cursos de curta duração sobre interpretação da música de J. S. Bach. Alda Pimenta Hollnagel, por exemplo, que tocou cravo na apresentação de 1950, era uma instrumentista com uma sólida formação em piano e órgão, mas que, como muitos cravistas de sua geração, não tinha formação específica em cravo (GATTI, 2014).

Devido a essas circunstâncias específicas, as performances da *Paixão* regidas pelos maestros Franceschini e Braunwieser não usaram instrumentos de época – no caso de Martin Braunwieser, como mencionado anteriormente, o programa e as notícias de jornal informam que foi utilizado um cravo para a execução do baixo contínuo na performance de 1950, com o restante da formação instrumental constituída por instrumentos modernos.

Entretanto, este trabalho acadêmico pretende salientar que tanto Furio Franceschini quanto Martin Braunwieser eram adeptos do uso de instrumentos antigos para a execução da *Paixão*, e que embora não tenha sido possível para esses regentes utilizar esse importante aspecto interpretativo em suas respectivas performances, essa concepção interpretativa

influenciou diretamente as escolhas de instrumentos musicais que foram utilizados nas performances feitas pelos maestros. Isso porque, sem possibilidade de utilizar instrumentos antigos em suas performances no Brasil, Franceschini e Braunwieser escolheram instrumentos modernos que consideravam os melhores substitutos possíveis dos instrumentos de época.

Fontes como programas de concerto e partituras de performance detalham quais foram essas substituições e, ocasionalmente, quais foram as motivações para essas escolhas instrumentais. No programa de concerto, por exemplo, Franceschini expõe e justifica suas escolhas de instrumentos:

Bach adota por vezes, para acompanhar uma ou outra ária, instrumentos hoje desusados, e o faz numa como noutra “Paixão”. Gevaert, em Bruxelas, pôde realizar suas perfeitas execuções, usando os instrumentos prescritos por Bach, especialmente construídos para esse fim. Na falta destes, precisamos hoje procurar substituí-los por outros, cujo timbre mais se lhes aproxime. O antigo “oboé di caccia” corresponde mais ou menos ao nosso “corne inglês”; em lugar da “viola da gamba”, usaremos o violoncelo; em vez da “viola d’amore”, o violino ou a viola; em lugar do “alaúde”, a “mandola”; [...] (FRANCESCHINI, 1944, p. 6)

Esse texto explicita o principal critério para escolha de instrumentos modernos em substituição aos instrumentos de época para Franceschini: a semelhança de timbre.

Além das substituições de instrumentos antigos, outro aspecto importante relacionado às escolhas instrumentais de Franceschini para a *Paixão* é a crítica veemente do maestro à prática de intérpretes e de editores de acrescentar instrumentos à instrumentação original de obras de J. S. Bach. No diário nº 20, Franceschini desaprova a reorquestração que o compositor W. A. Mozart realizou do oratório *O Messias* de G. F. Haendel; segundo Franceschini, Mozart teria rearranjado a obra “inutilmente, do ponto de vista handeliano”, ao acrescentar instrumentos que não constavam da instrumentação original do oratório e ao eliminar a divisão entre concertino e concerto grosso da orquestra, que para Franceschini era característica de orquestras da época de Haendel (FRANCESCHINI, s.d., não paginado).

Quanto às apresentações de Braunwieser em 1950, 1962 e 1963, os programas de concerto e notícias de jornal pouco discutem as escolhas de instrumentos do maestro. O programa do concerto de 1950, também realizado pela Sociedade de Cultura Artística, limita-se a informar, logo no início do programa:

[..] Fiel à impecável forma da primeira execução [feita por Furio Franceschini em maio de 1944], o maestro Braunwieser seguiu-a quase integralmente, com pouquíssimas alterações, destacando-se, dentre estas, a substituição do órgão elétrico por um legítimo cravo, a despeito dessa substituição não representar ainda o ideal, pois o original da obra exige cravo e órgão, juntos. (PAIXÃO [...], 1950, não paginado)

O cravo utilizado para essa performance era de propriedade de Alda Pimenta Hollnagel, que conforme exposto anteriormente, foi a intérprete responsável por tocá-lo no concerto de 1950. Segundo Gatti (2014), a instrumentista teve dois cravos em vida, um da fábrica inglesa de instrumentos antigos *Dolmetsch*, e um instrumento com pedais para mudança de registro da marca alemã *Neupert*, modelo Bach (GATTI, 2014, p. 105). O cravo utilizado no concerto de 1950 certamente foi o *Dolmetsch*, já que o instrumento alemão foi adquirido por Hollnagel somente em 1958. Gatti não fornece uma data para a aquisição do *Dolmetsch*, mas como ressalta o próprio programa do concerto de 1950, o cravo havia sido importado recentemente da Europa à época da execução.

Nas apresentações de 1962 e 1963, não é especificado se essas performances também utilizaram cravo para realização do baixo contínuo, e não há evidências documentais de que Hollnagel estivesse envolvida também nesses outros dois concertos. Como pôde ser verificado durante a pesquisa documental realizada para a presente dissertação, nos programas de concertos promovidos pela Sociedade Bach de São Paulo o instrumento harmônico usado para o baixo contínuo é considerado parte do Conjunto Instrumental da instituição, e tal como os outros componentes desse conjunto, frequentemente não são detalhados no programa de concerto.

Conforme anteriormente exposto, a Sociedade Bach de São Paulo dependia do empréstimo de cravos de particulares para realização de concertos com o instrumento, e por não haver qualquer evidência de empréstimo para os concertos de 1962 e 1963, há a hipótese de que essas execuções da *Paixão* tenham sido feitas com o piano em substituição ao cravo, prática comum da Sociedade Bach em outras execuções de obras de J. S. Bach. A partitura do baixo contínuo do acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee contém indicações de dinâmica por toda a *Paixão*, como *p*, *f*, *ff*, mas também sinais que indicam mudanças graduais de dinâmica, como *crescendo* e *diminuendo*. Provavelmente, essas indicações na partitura correspondem a sinais para orientar uma execução ao piano, cujas gradações de dinâmica não poderiam ser reproduzidas em um cravo.

O programa de 1962, entretanto, menciona Tatiana Braunwieser como instrumentista responsável pelo baixo contínuo. Apesar da carreira e formação de pianista, e de ter acompanhado muitos concertos da Sociedade Bach de São Paulo ao piano, também há a incidência esporádica de concertos em que Tatiana apresenta-se ao cravo. Não estão disponíveis nas fontes, portanto, informações conclusivas a respeito de qual instrumento foi escolhido para o baixo contínuo nessas apresentações da década de 1960.

As notas do programa de 1950 falham em não destacar que, ao contrário da execução de Franceschini em 1944, Braunwieser também optou por utilizar violão ao invés de mandola, em substituição ao alaúde, a mesma substituição de instrumentos que utilizou na apresentação de 1962. Com relação ao concerto de 1962, não foi utilizado violão ou qualquer outro instrumento substituto ao alaúde pelo fato do único movimento da obra exigir acompanhamento de alaúde, o arioso para baixo *Betrachte, meine Seel*, não ter sido executado nesse concerto.

A respeito dos outros instrumentos utilizados pelo maestro austríaco em suas interpretações da *Paixão*, a comparação dos programas de concerto com as partes de orquestra manuscritas pelo próprio Martin Braunwieser possibilita inferir a maior parte das substituições por instrumentos modernos realizadas.

Entretanto, o programa do concerto de 1950 não possui qualquer registro de quais teriam sido os instrumentos que substituíram a viola da gamba e a *viola d'amore* nessa apresentação, e o programa de 1963 não informa nenhum dos instrumentos utilizados na apresentação, à exceção do violão. Nesses casos específicos, restam à pesquisa apenas as informações contidas nas partes orquestrais.

Ressalta-se, entretanto, que embora as partituras tenham certamente sido utilizadas em mais de um concerto da *Paixão*, não há qualquer indicação de que essas partituras foram reaproveitadas nos três concertos da *Paixão*, ou mesmo em quais das três interpretações foram usadas. Não é possível aferir com precisão, portanto, se as substituições que se encontram registradas nas partituras aplicam-se aos concertos de 1950 e 1963.

Uma substituição claramente registrada nas partes instrumentais e no programa de 1962 é a da viola da gamba pelo violoncelo, como comprova a parte para violoncelo da ária para contralto *Es ist vollbracht*, originalmente escrita para viola da gamba, violino I, violino II, viola e baixo contínuo. Na partitura, nitidamente designada no canto superior esquerdo como uma partitura para violoncelo, é reproduzida toda a linha melódica escrita por J. S Bach para a viola da gamba.

Os programas dos concertos de 1950 e de 1962, e as partes instrumentais do corne inglês e do oboé II também esclarecem que o corne inglês foi utilizado em substituição ao *Oboe di caccia*, mesma escolha de Franceschini para substituir esse instrumento antigo em 1944. Como indicado na partitura do corne inglês, a utilização desse instrumento abrangeu nas execuções de Braunwieser os seguintes movimentos da *Paixão*: *Lässest du diesen los* (coro), *Weg, weg mit dem* (coro), *Wir haben keinen König* (coral), *Lasset uns den nicht zerteilen* (coro), além da ária para soprano *Zerfließe, mein Herze*. Na edição da editora *Wiener Philharmonische*, utilizada por

Braunwieser como referência para confecção das partes de orquestra, a instrumentação desses movimentos inclui o *oboe di caccia*.

Enquanto Franceschini utiliza violinos ou violas em lugar da viola d'amore, Braunwieser usou exclusivamente violinos como substitutos nas partes instrumentais. Na partitura do arioso para solo de baixo *Betrachte, meine Seel*, peça escrita para duas violas d'amore, baixo contínuo e alaúde, as violas d'amore são substituídas pelo Violino I e Violino II na partitura manuscrita por Braunwieser.

De forma semelhante à Franceschini, Martin Braunwieser não realizou acréscimos expressivos à instrumentação apresentada pela edição da *Wiener Philharmonischer Verlag*, e as únicas modificações instrumentais que realiza são as necessárias substituições de instrumentos antigos por instrumentos modernos descritas no presente estudo de caso. Em todas as performances, conservou a formação instrumental baseada nos naipes de violino I, violino II, viola, violoncelo, contrabaixo, Flauta I, Flauta II, Oboé I, Oboé II e baixo contínuo.

É importante ressaltar que, enquanto houve uma preocupação com a utilização de instrumentos antigos, que nas performances traduziu-se principalmente em uma adaptação das interpretações para utilização de instrumentos modernos que mais se assemelhassem a instrumentos de época, no caso de ambos os maestros essa preocupação não foi manifestada quanto ao uso nessas apresentações de flautas transversais, violinos, violas, contrabaixo e oboés modernos - nas partes em que não há o *oboe di caccia* - instrumentos que também não existiam na época de J. S. Bach.

Com o órgão, no caso de Franceschini, e o cravo, no caso de Braunwieser, também não houve preocupação em terem utilizado exemplares que não fossem próximos às características dos instrumentos da época de Bach. Embora Franceschini tenha escrito em artigo na revista *Brasil Musical* em fevereiro de 1946 sobre a importância da aquisição de um órgão para a Sociedade Bach com características semelhantes aos instrumentos utilizados originalmente por Bach, o maestro apenas lamenta no programa do concerto de 1944 o fato de terem utilizado um órgão elétrico *Hammond* ao invés de “[..] um órgão verdadeiro e rico” de tubos, com mecanismo acústico e maior potência sonora (FRANCESCHINI, 1944, p. 7). A hipótese mais provável, entretanto, é que Franceschini e Braunwieser tenham tido opções limitadas de escolha de órgão e de cravo para as apresentações, devido à já mencionada escassez de instrumentos antigos em São Paulo na época em que aconteceram essas performances da *Paixão*.

Um parecer de Franceschini sobre o órgão *Hammond*, escrito em 2 de agosto de 1947 e requisitado por Antônio Sá Pereira, fornece mais impressões do maestro a respeito desse

instrumento elétrico. Na ocasião, Sá Pereira, então diretor da Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro, pretendia utilizar na sala de concerto da instituição um *Hammond* diante da impossibilidade, na época, de importar um órgão de tubos europeu por conta dos conflitos da Segunda Guerra. No parecer, cuja cópia se encontra entre os anexos da tese de Aquino (2000), o maestro inicia o documento manifestando sua preferência pelo órgão de tubos, instrumento “inigualável”, ao qual “Qualquer outro instrumento, como também o *Hammond*, a ele comparado, se acha em inferioridade” (FRANCESCHINI, 1942, p. 1). Entretanto, Franceschini continua o parecer recomendando o órgão *Hammond* como um bom substituto temporário, pelas circunstâncias que dificultavam a aquisição de um órgão de tubos por parte da Escola:

É verdade, [o órgão Hammond] possui sons ásperos: isto é devido ao excesso de harmônicos, quando mal dosados pelo executante. Muito influi também o número e colocação das caixas sonoras. Se, porém, tudo for bem estudado e equilibrado pelo organista, os resultados serão satisfatórios.

Algumas sonoridades, próprias do Hammond, são verdadeiramente interessantes e características, e, se a fônica for bem dosada, o Hammond pode prestar-se à execução de muita música literatura organística, com ou sem acompanhamento de orquestra. [...]

É de notar que grandes organistas, na Europa (especialmente Inglaterra) e nos Est. (sic) Unidos, têm dado concertos e até feito tournées com Hammond. Bastaria citar Fernando Germani³⁶. (FRANCESCHINI, 1942, p. 1)

Assim, pelo texto do documento, é evidente que Furio Franceschini não somente via o órgão *Hammond* como um instrumento em clara desvantagem em relação ao órgão de tubos, conforme expresso no texto do programa de 1944, como também como um instrumento que possuía ampla circulação e aceitação entre intérpretes e especialistas, assim como qualidades sonoras próprias principalmente para a música de concerto, função que o órgão exerceria no salão da Escola Nacional de Música e na performance da Paixão de 1944. No mesmo parecer, Franceschini reconhece também que o órgão *Hammond* era adequado ao acompanhamento de vozes e coros (FRANCESCHINI, 1942).

A utilização deste instrumento elétrico na execução de 1944 teria sido para Franceschini, portanto, uma alternativa viável frente ao fato do concerto ter sido realizado em uma sala de concerto sem órgão de tubos próprio, como era o caso do Teatro Municipal de São Paulo na época – o órgão do local, da marca italiana G. Tamburini, foi instalado somente em 1969.

---

³⁶ Franceschini refere-se a Fernando Germani (1906-1998), importante intérprete de órgão do século XX que, à época do parecer, era organista da Basílica de São Pedro em Roma, Itália.

4.4.2 A quantidade de músicos

Com relação à quantidade de cantores e de instrumentistas empregada nos concertos, nas fontes documentais é expresso que os dois maestros conservavam concepções semelhantes a respeito desse aspecto interpretativo da *Paixão*, e que ambos os regentes consideravam a escolha do tamanho dos conjuntos corais e orquestrais uma escolha interpretativa relevante.

Como poderá ser verificado no presente texto, Franceschini e Braunwieser concordam que para uma execução da *Paixão* fiel às intenções originais do compositor, à obra e aos seus meios originais de interpretação, o ideal seria um coro e uma formação instrumental de câmara de pequenas proporções, que era o que consideravam que Bach dispunha para suas execuções em Leipzig. Essa concepção interpretativa é evidente neste trecho do relatório administrativo da Sociedade Bach de São Paulo dos anos de 1946 e 1947, época em que Braunwieser ainda era diretor artístico da instituição:

[...] Os coros e as orquestras necessários para a execução das Cantatas, dos Oratórios e das Missas de Bach, não precisam ser numerosos (pois é sabido que o próprio autor nunca dispunha de mais de 18 a 25 coristas, e de um número aproximadamente igual de músicos), porém de grande precisão, afinação, e senhores daquele estilo puro do qual muitos cantores e músicos não possuem nem leve ideia (RELATÓRIO [...], [1947], In CARLINI, 2000, não paginado)

A configuração do Conjunto Vocal e do Conjunto Instrumental da entidade, ambos grupos musicais que participaram ativamente da maior parte das performances da *Paixão* de Braunwieser, refletia essa concepção. O Conjunto Instrumental da Sociedade Bach era essencialmente uma orquestra de câmara de pequeno porte, com apenas um ou dois músicos por naipe instrumental, cuja formação variava pouco de um concerto para o outro, de acordo com as exigências de instrumentos do repertório a ser executado. Naipes de instrumentos de cordas, madeiras e instrumentos para o baixo contínuo eram a base do conjunto, e eram presentes na maior parte dos concertos da entidade que envolveram a participação do Conjunto Instrumental. Nos poucos programas de concerto que listam todos os integrantes, o Conjunto totaliza em torno de uma dezena de músicos, com variações para um número pouco maior ou pouco menor de integrantes. O Conjunto Vocal, por sua vez, era um coro de câmara misto composto pelos naipes de soprano, contralto, tenor e baixo. Cada naipe era constituído, geralmente, por 3 a 6 coralistas, e com frequência haviam proporções diferentes de sopranos, contraltos, tenores e baixos na composição do coro. As vozes femininas em geral apresentavam-se em número pouco maior que a quantidade de coralistas do sexo masculino. Os programas

de concerto que registram nomes de coralistas que participaram de execuções apresentam listas de cerca de 20 nomes, com variações para uma quantidade pouco maior ou pouco menor de coralistas.

Entretanto, essa composição dos conjuntos provavelmente foi estabelecida não apenas porque grupos menores eram vistos pela Sociedade como ideais para a execução do repertório, mas também pela dificuldade de encontrar ou contratar músicos, algo também expresso nos relatórios administrativos da instituição.³⁷

Quanto a Furio Franceschini, o regente expressa no programa de concerto de 1944 que “O autor escreveu a ‘Paixão segundo São João’ e a ‘segundo São Mateus’ para *orquestra pequena e pequeno coro*.” (FRANCESCHINI, 1944, p. 7). No diário nº 20, há anotações do maestro que indicam que a pesquisa de Franceschini para essas performances incluiu conhecer quais teriam sido as prováveis dimensões da orquestra e do coro que cantou a *Paixão Segundo São João* com Bach em Leipzig. Franceschini registrou no diário nº 20, por exemplo, que a orquestra da *Thomasschule* era constituída por 23 músicos: 2 ou 3 I violinos, 2 ou 3 II violinos, 4 violas, 2 violoncelos, um contrabaixo, 2 ou 3 oboés, 1 ou 2 fagotes, três trompetes, um timpanista e duas flautas. Franceschini explicita em suas anotações que essa informação foi extraída da biografia do compositor feita por Philipp Spitta (1841-1894) – de fato, esses dados são idênticos ao memorial *Breve, porém necessário projeto para uma música de igreja bem equipada* escrito por Bach e destinado ao Conselho da Cidade de Leipzig, que é transcrito na obra de Spitta (1899b, p. 248).

Essa preferência por conjuntos menores de músicos para performances de obras de J. S. Bach certamente conflui com as ideias que circularam na Europa no início do século XX por meio de importantes intérpretes e estudiosos da música de J. S. Bach da época.

Essas ideias, em sua maioria, almejavam uma ruptura – apesar de não ter caracterizado um rompimento radical, ou mesmo completo - com a tradição de performance de Bach do século XIX. Stauffer (1997) afirma que as execuções de músicas de J. S. Bach do século XIX eram caracterizadas por adaptações das obras ao estilo de interpretação e aos meios de expressão

---

³⁷ No mesmo relatório do período de 1946-a 1947, há, por exemplo, o seguinte parágrafo sobre a contratação de instrumentistas: “Os elementos profissionais de orquestra, com os quais [a Sociedade] tem útil e valiosamente contado, apresentam dificuldades para ensaios e concertos porque as suas atividades estão quase sempre monopolizadas, e em horários diversos, pelas orquestras de rádio e outros serviços profissionais. Estas dificuldades tornam, às vezes, os ensaios insuficientes para a preparação necessária, acrescentando-se que os elementos devem ser pagos à mesma razão da que é feita pelas empresas comerciais radiofônicas, concertos sinfônicos, teatro lírico, etc.” (RELATÓRIO [...], [1947], In CARLINI, 2000, não paginado) Há declarações semelhantes a respeito de cantores entre os relatórios compilados por Carlini (2000), além de relatos sobre a falta de cantores versados em canto coral e na performance de obras de J. S. Bach (idem).

românticos, inclusive às massas corais e instrumentais deste período, muito mais volumosas que os coros e conjuntos instrumentais de câmara do século XVIII (STAUFFER, 1997). Tal como os oratórios de Handel, obras corais canônicas de J. S. Bach como a *Paixão segundo São João* e a *Paixão segundo São Mateus* possuem um histórico considerável de performances feitas com coros e orquestras colossais (STAUFFER, 1997; LEAVER, 1989). Como exemplo, há a interpretação pioneira de Felix Mendelssohn (1809-1847) da *Paixão segundo São Mateus* de 1829, no qual atuou um coro de 158 pessoas da *Singakademie* de Berlim, uma sociedade coral amadora que na época era constituída por cerca de 400 integrantes (STAUFFER, 1997, p. 206).

De acordo com Stauffer, ainda no fim século XIX, e principalmente no início do século XX, proliferou-se gradualmente o uso de coros de proporções consideravelmente menores que os coros que geralmente realizavam performances das obras de J. S. Bach no século XIX. Segundo o autor, contribuíram para a difusão desse ideal de performance os trabalhos de Bitter (1876) e Spitta (1873-1880), que empreenderam importantes pesquisas documentais em práticas interpretativas da época de J. S. Bach durante a elaboração de suas respectivas biografias do compositor, e por autores e intérpretes como Albert Schweitzer, que advogaram o uso de conjuntos menores nas execuções da música de J. S. Bach (STAUFFER, 1997).

Portanto, há nos discursos de Franceschini e de Braunwieser relacionados a esse aspecto interpretativo específico uma nítida intenção de distanciarem-se da tradição de performances de Bach do século XIX e de aproximarem-se dos ideais de interpretação de música barroca do início do século XX com suas interpretações da *Paixão*.

Contudo, nenhuma das performances de Furio Franceschini e nem todas as performances de Martin Braunwieser utilizaram coros e conjuntos instrumentais semelhantes em quantidade de músicos ao que os próprios maestros supunham ter existido nos grupos de Bach. Ambas as apresentações de Furio Franceschini em 1944 utilizaram um coro de 51 pessoas, entre integrantes do Coral Paulistano e coralistas amadores que não pertenciam ao Coral. Martin Braunwieser utilizou coro de tamanho semelhante ao de Franceschini em 1950, como mostra a *Tabela 5*, e usou grupos menores nas apresentações de 1962 e 1963.

Tabela 5: Número de músicos em coros e orquestras - Performances de Martin Braunwieser

Performance	Local	Grupos envolvidos	Quantidade de músicos
1950	Teatro Cultura Artística	Conjunto Vocal da Sociedade Bach de São Paulo ampliado, músicos da Orquestra Sinfônica Municipal	Não informada. Estimativa de pouco mais de 40 coralistas, e de pouco mais de 20 instrumentistas.
1962	Auditório da Faculdade de Filosofia <i>Sedes Sapientiae</i>	Conjunto Vocal e Conjunto Instrumental da Sociedade Bach de São Paulo	19 coralistas (6 sopranos, 5 contraltos, 4 tenores e 4 baixos) e 10 instrumentistas (um para cada naipe: violino I, violino II, viola, violoncelo, oboé I, oboé II/corne inglês, flauta I, flauta II, contrabaixo, contínuo).
1963	Capela das Cônegas de Santo Agostinho ³⁸	Conjunto Vocal e Conjunto Instrumental da Sociedade Bach de São Paulo	Não informada. Estima-se que tenham se apresentado com configuração semelhante ao dos conjuntos do concerto de 1962, com o violão.

Enquanto as performances de Braunwieser não possuem fontes que indiquem qual foi a real motivação de ter utilizado quantidades diferentes de músicos para seus concertos da *Paixão*, Franceschini explicita no programa dos concertos de 1944, em suas notas explicativas, o motivo de ter optado por um coro de pouco mais de 50 integrantes para suas performances da *Paixão*:

Stravinsky e outros exigem hoje, na execução destas obras [as *Paixões* segundo São Mateus e segundo São João], que, para cada conjunto coral-orquestral, não se ultrapasse o número global de 34 ou 36 figuras, analogamente adotado pelo próprio Bach, mesmo para a “*Paixão* segundo São Mateus”. O objeto da exigência é conservar a máxima simultaneidade e concentração na emissão de vozes, a flexibilidade, fluência e o equilíbrio sonoro na orquestra e no coro, almejadas pelo autor. Também nós damos preferência ao coro e a orquestra relativamente pouco numerosos; não tanto, porém, como nas execuções feitas por Bach, devido à diversidade de ambiente. (FRANCESCHINI, 1944, p. 7. Grifo nosso)

³⁸ A Capela das Cônegas de Santo Agostinho fazia parte do extinto Colégio Des Oiseaux, instituição particular católica de educação feminina gerida pela congregação religiosa. Também integrava o Colégio a Faculdade de Filosofia *Sedes Sapientiae*, posteriormente incorporada ao curso superior de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e local em que a Sociedade Bach realizou grande parte de seus concertos. Juntamente com o prédio do Colégio, a Capela foi completamente demolida em 1974. Seu uso foi restrito em grande parte à congregação de freiras e às cerimônias e solenidades do colégio. (Informações verbais fornecidas por Irmã Alba em São Paulo, em 2016). Em nossa pesquisa, entretanto, encontramos outros concertos públicos feitos por Braunwieser no edifício, além do evento de 1963, ocorridos entre as décadas de 1950 e 1960.

Franceschini expõe, portanto, razões relacionadas à sonoridade almejada para a performance – que estão diretamente associadas ao propósito de realizar uma performance o mais fiel possível às ideias do compositor, conforme expresso no programa - como também ao local dos concertos, que ocorreram no Theatro Municipal de São Paulo. Construído nos moldes das grandes casas de ópera europeias do século XIX, o Theatro Municipal é um edifício de características arquitetônicas e acústicas bem distintas da *Thomaskirche* de Leipzig, e Franceschini demonstra, em suas notas explicativas de programa de concerto, que estava plenamente ciente de como essa “diversidade de ambiente” poderia afetar suas apresentações da *Paixão* se escolhesse utilizasse coro e orquestra de proporções inadequadas às dimensões do Theatro.

Um rascunho de carta escrita por Franceschini em 1943 e destinada a Esther Mesquita, que se encontra no diário nº 20 do maestro italiano, complementa esse trecho do programa de concerto. Na ocasião, Esther Mesquita, que não somente era secretária executiva da Sociedade de Cultura Artística à época dos concertos da *Paixão* de Franceschini, como também aluna do maestro, teria questionado a escolha de seu professor e emprestado ao maestro um exemplar do livro *Poétique Musicale* (1942) de Igor Stravinsky. Na carta, Franceschini afirma:

Sou eu também da opinião que nas execuções das “Paixões” de Bach se deve adotar a orquestra de câmara conforme o original (E não, por ex. conforme uma edição luxuosa que possuo da *Paixão* segundo S. Mateus, impressa por *Breitkopf*, com orquestração e uso de instrumentos como Bach nunca sonhou). [...]

Não concordo entretanto com as considerações feitas por Stravinsky. É verdade que dita música foi composta tendo em vista pequeno número de executantes; é verdade também que os coros polifônicos e as orquestras podem alcançar maior perfeição quando pouco numerosos, mas, hoje em dia quem quisesse fazer uma execução aproximada à primitiva, deveria antes de tudo realizá-la n’um ambiente semelhante àquele de que dispunha Bach, isto é um simples coro de Igreja ou outro pequeno ambiente, e não uma grande sala de concerto ou teatro. Alguma modificação, pois, a respeito do número de figuras, me parece oportuna.

O mui ilustre musicista e musicólogo diretor do Conservatório de Bruxelas, o falecido Gevaert [...] executou a “*Paixão*” segundo S. Mateus, na grande sala do conservatório de Bruxelas, com a orquestração de câmara tanto quanto possível conforme o pensamento do autor, porém, dado o ambiente, se viu na necessidade de aumentar sem exagero não só as figuras de orquestra, mas também o número dos coristas elevando-os a 60 para cada coro em lugar de 16 como ao tempo de Bach.

Em todo caso estranho as palavras de Stravinsky, quando diz que fazer qualquer modificação signifique “um manque complet d’éducation musicale”!

A mesma coisa, então, deveríamos dizer referindo-nos a alguns bons regentes de orquestra, por exemplo Mengelberg, Toscanini etc porque não executam as sinfonias de Mozart, Beethoven com número reduzido de professores de orquestra [...].

Entretanto, não podemos afirmar que Mengelberg, Toscanini, careçam de educação musical e também extramusical. (FRANCESCHINI, 1943, não paginado)

Nessa carta, Franceschini distancia-se de um ideal estrito e inflexível de autenticidade histórica, enxergando, além da problemática da quantidade de executantes, questões mais

amplas que envolviam o fato de ter apresentado a *Paixão* em um teatro especializado em óperas. Portanto, assim como a questão do uso de instrumentos antigos nas interpretações, essa foi também uma escolha adaptada, principalmente, aos recursos de que o regente dispunha para as apresentações.

As fontes não fornecem informações suficientes sobre quantos dos integrantes da Orquestra Sinfônica Municipal estavam presentes nas execuções de Franceschini. Pelo que escreveu no texto da carta, a hipótese mais plausível é que o maestro provavelmente tenha utilizado uma quantidade de músicos suficiente para formar uma orquestra de câmara de médio porte para os concertos, maior do que a que considerava ter sido a orquestra de Bach, mas não excessivamente. Assim, a orquestra formada por Franceschini teria possivelmente sido apropriada à acústica do Theatro Municipal, ao mesmo tempo em que proporcionaria um equilíbrio sonoro em relação ao coro, que por sua vez também estava maior que a formação vocal que Franceschini considerava que Bach tivesse à sua disposição *r* em Leipzig.

Quanto às performances de Braunwieser, as três apresentações possuem diferenças evidentes entre si com relação às configurações das orquestras e dos grupos corais envolvidos em cada concerto. Como mostra a *Tabela 5*, a apresentação de 1950 foi o evento que utilizou a maior quantidade de músicos dentre as três execuções da *Paixão*, tanto no coro quanto na orquestra.

Em registro fotográfico reconhecido como provável imagem da apresentação da *Paixão* em 1950 (*Figura 11*), é possível contabilizar 42 coralistas e 21 instrumentistas, apenas dentre os que estão visíveis na foto. Seria, portanto, uma apresentação na qual Braunwieser, assim como Franceschini, teria empregado um número maior de músicos do que teria supostamente empregado J. S. Bach. O programa do concerto informa que o coro executante é o conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo ampliado³⁹, e a orquestra é composta por músicos da Orquestra Sinfônica Municipal, além do violonista Isaías Sávio e da cravista Alda Pimenta Hollnagel.

---

³⁹ Informação extraída do programa do concerto do Arquivo Histórico do Theatro Municipal (03117). Nas fontes pesquisadas, inclusive neste mesmo programa de concerto, não há informações conclusivas a respeito da natureza dessa ampliação do conjunto vocal. A resenha do jornal *O Estado de São Paulo* de 28 de maio de 1950 é a fonte que possui o maior grau de detalhamento, e menciona que “o coro é formado do conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo, ampliado com outros elementos locais, da Sociedade ‘Lira’ e de várias agremiações.” (SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA in *O ESTADO DE SÃO PAULO*, 1950, p. 6). A notícia refere-se a coralistas da então *Sociedade Philharmonica Allemã Lyra*.

Não há qualquer informação a respeito da atuação desses coralistas, se eram coralistas amadores, ou se eram cantores profissionais. Pelo número de integrantes visíveis na foto acima citada, essa ampliação resultou em um coro com o dobro de integrantes (cerca de 40 coralistas) da quantidade de coralistas que comumente compunha o conjunto vocal da Sociedade Bach.

Figura 11: Foto de apresentação da Sociedade Bach de São Paulo sob a regência de Braunwieser, identificada como possível registro fotográfico da performance de 1950. Sem data. Coleção Martin Braunwieser, acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, sem catalogação.

Ao contrário do concerto de 1950, as apresentações de 1962 e 1963 utilizaram apenas os conjuntos instrumental e vocal da Sociedade Bach, portanto ambas empregaram número sensivelmente menor de instrumentistas e de coralistas em relação à execução de 1950. Apenas o programa de concerto de 1962 lista os participantes do conjunto instrumental da Sociedade Bach, e essa também não foi encontrada nenhuma informação sobre a quantidade de executantes do concerto de 1963 nas outras fontes de que dispusemos para a pesquisa, motivo pelo qual há apenas uma estimativa da quantidade de músicos desse concerto (ver *Tabela 5*).

Essa estimativa foi feita com base em pesquisa sobre o Conjunto Vocal e o Conjunto Instrumental que realizamos em programas de concerto do Arquivo Histórico do Theatro Municipal, no acervo de familiares do maestro Braunwieser, e na Coleção Martin Braunwieser do Centro Cultural São Paulo. Por meio da pesquisa foi possível aferir, a partir dos poucos documentos que registram todos os integrantes dos grupos, que entre as décadas de 1940 e 1960

comumente o coro era constituído por cerca de 20 integrantes, e a orquestra, por pouco mais de uma dezena de músicos. Observamos que há pouca variação para mais ou para menos desta quantia, e por isso estimamos que no concerto de 1963, assim como no de 1962, o coro e a orquestra da Sociedade tenham atuado com número semelhante de executantes à suas respectivas configurações tradicionais.

As diferenças entre os tamanhos dos coros e orquestras das apresentações podem decorrer do fato de que essas performances ocorreram em localidades distintas. Em performances realizadas em salas de concerto, como é o caso dos concertos de 1950, Braunwieser optou por usar um contingente maior de músicos em relação a performances ocorridas em outras localidades. As performances da década de 1960, que utilizaram um número significativamente menor de intérpretes, foram realizadas em um auditório de faculdade (1962) e em uma capela (1963). Essas variações na quantidade de músicos empregada indicam que Martin Braunwieser provavelmente considerasse a adequação ao local de apresentação do concerto um fator essencial à escolha do tamanho das formações orquestrais e vocais, tal como Furio Franceschini.

Sem uma sede institucional própria com ambientes adequados para ensaios e concertos, a problemática dos locais de concerto era de fato algo presente no cotidiano da Sociedade Bach, conforme consta do relatório administrativo da entidade do período de 1948-1951. Neste relatório, a diretoria afirma:

À parte o [Teatro] Municipal, sempre difícil e impróprio para uma sociedade de música de câmara e concertos mensais, restavam outras salas, também eivadas de inconvenientes, seja pelas dificuldades de datas para ensaio e concerto, pela acústica, pela falta ou mau estado do piano, etc. (RELATÓRIO [...], [1951] in CARLINI, 2000, não paginado)

Neste trecho específico do documento, além das dificuldades referentes à infraestrutura básica das salas, é evidente a percepção da incompatibilidade da prática de coros e orquestras de câmara da Sociedade com diversos locais para concertos na cidade, inclusive a sala de concerto do Teatro Municipal de São Paulo.

Figura 12: Fotografia do interior da Capela das Cônegas de Santo Agostinho, local da performance de 1963, regida por Braunwieser. Acervo pessoal de Marisa Mattos P. Guimarães, sem data.

O que também pode ter possibilitado que as execuções musicais de 1950 tenham sido o concerto de Braunwieser com maior número de músicos dentre as apresentações estudadas é o fato de terem sido promovidas pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Conforme o relatório administrativo da Sociedade Bach de São Paulo do período de 1948-1951, a Sociedade de Cultura Artística contratou a Sociedade Bach para a realização dos concertos e arcou com todas as despesas do evento, inclusive a contratação de músicos (SOCIEDADE [...] in CARLINI, 2000, não paginado.). A Sociedade Bach de São Paulo, que praticamente durante toda sua existência enfrentou problemas financeiros, provavelmente não conseguiria realizar essa

execução da *Paixão* com a quantidade de músicos que contratou sem o apoio financeiro da Cultura Artística.⁴⁰

Em um sentido estrito, somente Martin Braunwieser pôde concretizar em algumas de suas performances a utilização de grupos corais e instrumentais de porte semelhante ao que viam como o ideal para execução da obra. Esse ideal, conforme expomos anteriormente, constituía o uso de coros e orquestras com poucas dezenas de participantes, como consideravam que teriam sido os grupos musicais de Bach em Leipzig.

Entretanto, a dimensão dos grupos musicais das performances de ambos os regentes por si só já constitui uma ruptura com a quantidade de músicos empregada pela tradição de performance de obras corais de Bach do século XIX. Essa afirmação aplica-se a todas as performances da *Paixão* de Franceschini e Braunwieser deste estudo de caso, mesmo às apresentações em que os maestros utilizaram coros e orquestras volumosos. Certamente, o grupo coral de 51 integrantes de Furio Franceschini e os cerca de 40 participantes do coro das performances de 1950 de Braunwieser excediam muito à quantidade de coralistas que os maestros consideravam ideal para interpretação da *Paixão*. Contudo, ainda são significativamente menores do que os coros de centenas de participantes característicos de execuções das *Paixões* de Bach no século XIX. Nesse aspecto, portanto, todas as interpretações de Furio Franceschini e de Martin Braunwieser da *Paixão* representaram um afastamento que esses maestros almejavam dos coros e orquestras colossais do século XIX.

Ao mesmo tempo, as escolhas dos maestros refletem as principais discussões externas ao Brasil da primeira metade do século XX relacionadas à dimensão de coros e orquestras para obras de J. S. Bach expostas anteriormente. Evidentemente, apesar da tendência de defesa do uso grupos musicais de menores proporções mencionada por Stauffer (1997), não havia um consenso entre estudiosos de Bach sobre quais deveriam ser as dimensões exatas de um coro ou orquestra para execução de obras do compositor. Enquanto Igor Stravinsky, citado por Franceschini, defendia um coro de 34 a 36 integrantes, Albert Schweitzer recomendou coros de cerca de 60 integrantes para obras de Bach, por exemplo.

A proximidade entre o número de coralistas sugerido por Schweitzer e as dimensões do coro de Franceschini em 1944 é evidente. Apesar de não terem sido encontradas declarações

---

⁴⁰ O mesmo documento administrativo, por exemplo, relata os esforços da diretoria administrativa da Sociedade Bach durante o período retratado no relatório em “ampliar-lhe [à Sociedade Bach] o quadro social, angariar-lhe atenções e contribuições materiais e financeiras, afim de aliviar-lhe as condições difíceis que nesses setores enfrentava.”

nas fontes de que Furio Franceschini tenha se inspirado no modelo de Albert Schweitzer para composição do coro da *Paixão*, Schweitzer certamente foi uma referência para Franceschini em interpretação da obra de J. S. Bach. Franceschini cita Schweitzer e seu livro *J. S. Bach, le musicien-poète* (1905) no programa de concerto da *Paixão* e em anotações dos diários, sobretudo o diário nº 20.

4.4.3 A quantidade de solistas e distribuição de solos ou personagens

As anotações no diário nº 20 e o programa do concerto de 1944 mostram que, para Franceschini, não somente era importante a escolha do número de executantes do coro e da orquestra, como também a distribuição de papéis e funções que esses músicos exerceriam na performance.

Na performance de Furio Franceschini, todos os cantores solistas desempenharam um duplo papel como solistas e como coralistas: além de cantarem seus respectivos recitativos, ariosos e árias, todos os solistas vocais também cantaram as partes do coro, junto aos demais cantores. Isso é evidente no texto do programa de concerto, que menciona os nomes de todos os cantores solistas em duas ocasiões: primeiramente, junto às peças solo que executaram, e em seguida, na listagem de 51 nomes de coralistas que participaram do evento.

Este é um dado relevante sobre a performance de Franceschini, quando considerado que a prática comum nas performances das Paixões de Bach da época – e, em grande parte, da prática atual – é a separação total das funções de solista e coralista entre os cantores. Martin Braunwieser provavelmente realizou essa separação de funções em seus concertos da *Paixão*.

⁴¹No programa da performance de Braunwieser de 1962 é visível que o maestro austríaco optou

---

⁴¹ Foi encontrada uma única fonte que indica que, em ao menos uma das diversas ocasiões em que a Sociedade Bach interpretou a *Paixão segundo São João*, Braunwieser utilizou grupos formados por integrantes de naipes específicos do coro para executar partes originalmente escritas para cantores solo. Um folheto timbrado avulso da Sociedade Bach de São Paulo em que se encontram instruções dirigidas aos coralistas quanto à movimentação de palco em concerto, datilografado, sem autor identificado e sem datação, enuncia: “O grupo das contraltos e das sopranos que canta o solo nº 11 aproxima-se ao regente no recitativo nº 10 e volta para seu lugar durante o recitativo nº 12” (SOCIEDADE [...], s.d. Não paginado. grifo nosso). No mesmo documento, encontrado no acervo de partituras da Sociedade Bach de São Paulo, também são feitas prescrições para um grupo de sopranos e contraltos que executariam a ária *Es ist Vollbracht* (*Está consumado*, na versão em português) e a um grupo de tenores que cantariam a ária *Ach, mein Sinn* (traduzida como *Ai de mim*). São todos casos em que grupos de integrantes de naipes cantam em coro peças solo da *Paixão*, inclusive com dinâmica de palco semelhante à do solista, com o deslocamento dos coralistas escolhidos do coro para uma posição próxima ao regente. Há também no acervo de partituras da Sociedade Bach de São Paulo partituras para coro separadas por naipe, e manuscritas pelo maestro Braunwieser, que incluem árias, além de coros e corais. Entretanto, certamente essa prática não foi

por realizar essa separação de funções nessa interpretação que realizou da *Paixão*. Nenhum dos solistas vocais é incluído na listagem do coro do documento, assim como nenhum coralista é anunciado como solista.

A *Figura 11* (p. 190), provável imagem da interpretação de Braunwieser de 1950, indica que essa separação entre solistas e coralistas também se fez presente nesse concerto. Os cantores solistas que aparecem na fotografia foram posicionados à frente da orquestra – e, portanto, separados do coro, que se situava atrás da orquestra. Os cantores solistas também tinham à disposição suas próprias estantes de partituras e cadeiras, que também demarcavam seus lugares permanentes à frente da formação instrumental, e distantes do coro. Todos os solistas também trajavam roupas formais distintas do uniforme do grupo coral.

A opção de Franceschini de não utilizar essa tradicional separação de funções certamente foi uma escolha interpretativa consciente, e novamente uma tentativa de elaborar uma interpretação da *Paixão* o mais fiel possível ao que o maestro considerava como prática interpretativa vigente durante a época de Bach. O diário nº 20, inclusive, explicita todo o estudo que o maestro realizou sobre o tema.

Franceschini anota no diário que “Em geral (como para Haendel) os solistas cantavam [na *Paixão segundo São João*] também no coro, que de resto era composto de elementos escolhidos.” (FRANCESCHINI, s.d., não paginado).

A performance da *Paixão Segundo São Mateus* de Gevaert também é citada como referência para Franceschini na distribuição de cantores solistas e coralistas. Franceschini anota no mesmo diário que, no caso dessa interpretação, o maestro belga posicionou separado dos coros e à frente do palco, durante toda a apresentação, os solistas que desempenharam os papéis de Jesus e do Evangelista, e os outros solistas somente separavam-se do grupo e iam à frente do palco nas ocasiões em que solavam. Franceschini afirma que esta maneira de posicionar coro e solistas no palco segue a “tradição eclesiástica” (FRANCESCHINI, s.d., não paginado).

Além da atuação diferenciada dos solistas vocais, Franceschini utilizou um concertino de cordas, com violino I, violino II, viola, violoncelo e contrabaixo. Também formou um quarteto vocal solista com cantores que também participavam do coro, que para Franceschini tinha uma função semelhante a um concertino vocal, como demonstra o memorial *Esboço da organização de uma sociedade coral em São Paulo* (1935). No documento, Franceschini aconselha a Mario

---

realizada nos concertos de 1950, 1962 e 1963, que demarcam claramente o uso de um único cantor solista para cada uma das partes solo nos programas de concerto. Provavelmente, foi instituída pela conveniência de poder realizar apresentações da obra sem o custo dos cachês de cantores solistas.

de Andrade a contratar um grupo de cantores solistas “que cantasse quer como solistas, quer como coro (assim como se faz, por exemplo, nos ‘concerti grossi’: grupo ‘concertino’ e grupo orquestral)” para integrar o Coral Paulistano (FRANCESCHINI, 1935, p. 4). Segundo o maestro, o uso de um grupo solista não somente atenderia à conveniência de concertos que exigissem um coro menor, como também permitiria o uso, em uma mesma peça do repertório, da alternância entre solistas e coro. Franceschini afirma que essa alternância é recurso frequente “em trechos de música sacra ou profana a 4-8 vozes”, usado para “obter maior variedade e facilidade de execução” (FRANCESCHINI, 1935, p. 5).

No memorial *Breve, porém necessário projeto para uma música de igreja bem equipada*, transcrito por Spitta (1899), há a informação de que Bach também classificava os cantores em concertistas (ou solistas) e ripienistas (ou coristas) (SPITTA, 1899, p. 246). Franceschini, conforme exposto anteriormente, teve comprovado acesso à transcrição de Philipp Spitta para aferir a quantidade de músicos empregada por J. S. Bach em Leipzig. Provavelmente, foi esse mesmo documento que influenciou o maestro italiano a utilizar um concertino vocal em suas interpretações da *Paixão*.

Dividir o coro para suas performances entre cantores concertistas e ripienistas teria sido um meio de compor um grupo coral que Franceschini considerasse o mais fiel possível às características do coro do compositor da obra. Nesse caso, é evidente a intenção de Furio Franceschini de incorporar à suas performances aspectos interpretativos que percebia como fiéis às práticas correntes na época de Bach, com objetivo de realizar performances com maior autenticidade histórica.

Entretanto, trabalhos acadêmicos mais recentes como Melamed (2006) ressaltam que essa divisão entre concertistas e ripienistas não é apenas completamente diferente da prática moderna de divisão de solistas e coro, como também difere em muito do modo como foi empregada por Franceschini em suas performances:

[...] O “coro” do século dezoito era simplesmente a somatória dos cantores disponíveis, mesmo que isso significasse apenas o cantor principal de cada linha. As duas categorias não eram solistas e integrantes do coro [,] cada qual responsável por músicas diferentes [,] mas cantores principais (concertistas) responsáveis por tudo e cantores opcionais adicionais (ripienistas) que poderiam reforçá-los. Concertistas tinham que ser mais habilidosos – eles cantavam árias solo assim como coros – mas eles não se sentavam com suas mãos cruzadas sorrindo beatificamente durante coros porque eram os cantores principais desses movimentos, e às vezes os únicos. (MELAMED, 2006, p. 21).

O autor estima que esses solistas constituíssem um grupo de 4 cantores em média (soprano, contralto, tenor e baixo), dependendo do repertório (MELAMED, 2006). Quando

havia o uso de ripienistas, era contratado em geral um ripienista para reforçar cada solista presente. Exemplos de gravações contemporâneas que almejaram reproduzir essa relação de concertistas e coristas são as performances de Butt (2013) e Parrott (2002) da *Paixão segundo São João*.

A pouca disponibilidade de cantores para as apresentações, que para Melamed seria a principal razão da utilização de uma formação vocal com essas configurações, teria acarretado não apenas nessa relação diferenciada entre solistas e coro que o autor destaca, como também uma diferença essencial na distribuição de papéis de personagens e de peças solo da obra. O tenor concertista, por exemplo, único solista com essa tessitura vocal presente, receberia a incumbência de cantar todos os recitativos do Evangelista e todas as árias para tenor da *Paixão segundo São João*. O único baixo solista, por sua vez, teria cantado todas as partes de personagens escritas para baixo, como os papéis de Pilatos e de Jesus, além de todas as árias e ariosos da obra para baixo, e assim por diante.

As performances da *Paixão* feitas por Furio Franceschini certamente não foram realizadas com essa distribuição de solos e papeis. O programa de concerto mostra que o regente contratou um cantor lírico para cada personagem da *Paixão* – com exceção do Evangelista, papel no qual atuaram, em partes diferentes da *Paixão*, Armando Assis Pacheco e Tomaz Felipetti – e escolheu cantores completamente distintos para compor o quarteto vocal solista. As árias e ariosos foram distribuídos entre integrantes do quarteto vocal solista e entre os cantores que atuaram como personagens da obra – com exceção da soprano Celina Sampaio, que não participou nem como personagem, nem como integrante do quarteto, mas cantou todas as árias para soprano durante as performances.

Evidentemente, é muito provável que o uso que Franceschini fez do concertino vocal em seus concertos foi baseado unicamente na interpretação que o maestro realizou do documento copiado por Spitta – um autor pioneiro na produção de bibliografia baseada em pesquisas documentais. Estudos como o de Melamed foram feitos após décadas de pleno desenvolvimento da pesquisa em práticas interpretativas e com base na análise de múltiplas fontes, inclusive de documentação não contemplada por Spitta, como as partituras de performance utilizadas por Bach no século XVIII.

Quanto à divisão da orquestra entre concertino e ripieno, que também foi feita por Franceschini para sua performance da *Paixão*, as fontes indicam que a referência utilizada pelo maestro foi literatura da primeira metade do século XX a respeito da instrumentação de *O Messias* de G. F. Haendel (1685-1759). A comparação entre as práticas interpretativas dos

oratórios de Haendel e as práticas das paixões de Bach é, inclusive, recurso frequente no estudo de Franceschini, como pode ser verificado por diversas anotações em diários que estabelecem paralelos entre as referidas obras dos dois compositores.

O diário nº 20 registra trechos de Raugel & Haendel (1911)⁴² que afirmam que originalmente esse oratório utilizava alternadamente concertino e orquestra. Segundo os autores, essa alternância era realizada de acordo com o movimento que estivessem acompanhando, se fossem solos, ou coros (FF/D/0020). Franceschini, no mesmo diário, expressa que provavelmente essa prática também poderia se aplicar às orquestras da época de J. S. Bach.

Conforme anteriormente mencionado nesta dissertação, Franceschini não apenas desprezava a versão de W. A. Mozart de *O Messias* pelos acréscimos instrumentais feitos pelo compositor austríaco à orquestração da obra de Haendel, como também por ter omitido a divisão entre concertino e concerto grosso da orquestração do oratório. Franceschini anota que essa divisão também teria sido uma prática das Paixões escritas por Bach, que foi igualmente suprimida. A utilização do concertino orquestral na *Paixão*, portanto, teria representado para o regente um resgate de uma prática interpretativa que era corrente nas orquestras de Bach, mas que com o tempo caiu em desuso. Com o intuito de utilizar diversos aspectos interpretativos que considerasse fiéis ao modo como a *Paixão segundo São João* provavelmente teria sido interpretada na época de Bach, a divisão da orquestra entre concertino e concerto grosso foi estabelecida pelo maestro Franceschini na formação orquestral que utilizou para executar a obra.

Pelo fato de as partes orquestrais utilizadas nas performances de Furio Franceschini não terem sido localizadas em nenhum dos acervos consultados para esta pesquisa, não é possível determinar com precisão qual uso que o maestro fez do concertino nas performances. Entretanto, hipoteticamente Franceschini pode ter incorporado diversas práticas relacionadas ao concertino que o maestro conheceu através da pesquisa que realizou sobre a *Paixão segundo São João* e *O Messias* que descrevemos no presente texto.

---

⁴² Raugel, F.; Händel, G. F. *Note sur l'instrumentation du Messie de GF Haendel*. Editions de la Schola, 1911.

4.5 O uso de versões em português da *Paixão Segundo São João*

Eu lembraria até à Prefeitura [de São Paulo] enriquecer a sua discoteca mandando gravar essa primorosa peça. Só existe uma “Paixão de Cristo” em disco e está em alemão. Imagine você a cara do Hitler quando ele souber que o Prefeito de São Paulo mandou gravar em disco e em português a célebre Paixão... (OLIVEIRA, 1944, não paginado. Grifo do autor.).

O trecho supracitado foi retirado da carta de 20 de maio de 1944 de José Luiz Barboza de Oliveira ao então prefeito de São Paulo Luís Prestes Maia. Nesse documento, Oliveira, diretor geral da Assembleia Legislativa de São Paulo, refere-se à performance de Franceschini que assistiu em 19 de maio de 1944 e a uma característica importante dessa interpretação da obra: o uso de uma versão do texto da *Paixão* em português.

De fato, não apenas as duas interpretações de Furio Franceschini utilizaram uma versão em português da *Paixão*, como também as interpretações de 1950, 1962 e 1963 de Martin Braunwieser foram feitas nesse mesmo idioma.

Cantar a *Paixão segundo São João* em língua portuguesa caracteriza-se como uma escolha que contrasta com a prática musical predominante atualmente no Brasil de valorização e execução de obras musicais na língua em que originalmente foram escritas. Como afirma Kaiser (1999), essa prática, que a autora observa em óperas executadas no Brasil, é feita com o objetivo de preservar elementos estruturais inerentes à obra (KAISER, 1999). É sobretudo uma escolha interpretativa feita com o pretexto de preservar a relação original texto- música tal como elaborada na obra pelo compositor (KAISER, 1999). Kaiser (1999) observa que essa prática difere de países na Europa e nos Estados Unidos, que continuam mesmo no período atual a produzir edições e performances de óperas traduzidas para suas respectivas línguas maternas (KAISER, 1999).

Esse fenômeno certamente se aplica a traduções obras corais, difundidas principalmente no meio coral amador no ambiente externo ao Brasil. No âmbito específico da *Paixão segundo São João*, um exemplo recente é a edição bilíngue publicada pela editora Novello, com o texto original e versão em inglês de Neil Jenkins (2007).⁴³

A opção pelo uso de versões em português da obra, ao invés do texto original em alemão, é, portanto, uma escolha interpretativa que suscita diversas reflexões a respeito do que poderia ter levado dois maestros distintos, em performances ocorridas em épocas diferentes, a optarem

⁴³ BACH, J.S. St. John Passion. Versão em inglês feita por Neil Jenkins. Londres: Novello & Co., 2007.

por executar a *Paixão segundo São João* na língua nacional. Entretanto, não é possível responder precisamente a essa questão central, devido ao fato de que nenhum dos dois maestros apresentam declarações diretas ou indiretas sobre qual teria sido o motivo de terem apresentado a *Paixão* em português. Informações sobre o processo de elaboração e a autoria dessas versões também são extremamente escassas; fontes como as partituras utilizadas na performance, programas dos concertos e textos de jornais raramente mencionam autores, e em alguns casos apresentam dados incorretos.

Por esse motivo, apresentamos neste subcapítulo apenas alguns elementos contextuais, embasados na pesquisa que realizamos, que hipoteticamente poderiam ter influenciado ou contribuído para essa escolha textual de Franceschini e Braunwieser para a performance da *Paixão*.

Expomos, portanto, somente motivações ligadas diretamente à *Paixão segundo São João* e a tradições de performance da obra que não puderam ser abordadas em maior profundidade durante a discussão sobre repertório europeu traduzido para o português que realizamos no capítulo anterior da presente dissertação. Entretanto, fatores expostos nessa discussão, como o florescimento da música vocal em língua portuguesa na primeira metade do século XX, o Nacionalismo na música brasileira e a Campanha de Nacionalização associada à Segunda Guerra Mundial, podem ter contribuído igualmente para que os maestros optassem por cantar a *Paixão* em língua nacional.

No caso das performances de Furio Franceschini em 1944, é possível que a conjuntura política brasileira durante a Segunda Guerra Mundial tenha sido um fator especialmente relevante. A Alemanha era uma nação inimiga do Brasil à época das performances de Franceschini em São Paulo, como é evidente em documentos como a carta de Oliveira a Prestes Maia. Portanto, cantar o texto original em língua alemã da *Paixão* poderia não ter sido uma prática conveniente mesmo no caso de Franceschini, que em sua documentação sempre se ausentou de tomar parte de qualquer posicionamento político.

O primeiro elemento que expomos é o pertencimento de obras como a *Paixão segundo São João* e a *Paixão segundo São Mateus* de Bach a uma tradição de performances de obras de autores consagrados executadas em traduções do texto original para outros idiomas, sobretudo oratórios. No ambiente musical externo ao Brasil, a produção e uso de traduções de obras estrangeiras para a língua materna já era prática comum desde o século XIX, especialmente em países como França, Inglaterra e Estados Unidos. A Inglaterra, que desde os oratórios compostos em inglês por Haendel no século XVIII, tornou-se um importante mercado para

performances e edições de oratórios, e impulsionou sobretudo a produção de versões em inglês de obras corais. No século XIX, houve não apenas a elaboração de traduções feitas *a posteriori*, como também de compositores como Felix Mendelssohn, que compôs o oratório *Elias* originalmente em alemão, e elaborou sua própria versão em inglês da obra. Essa tradição, conforme exposto neste subcapítulo, ainda é presente na Europa e nos Estados Unidos atualmente.

No caso específico da música de J. S. Bach, houve de fato uma proliferação de versões comerciais da *Paixão Segundo São João* e de outras obras corais de Bach em vernáculo a partir da redescoberta desse repertório no século XIX, seguidas por performances corais que fizeram uso dessas versões, principalmente entre sociedades corais e sociedades artísticas. No catálogo de 1890 da editora inglesa Novello, por exemplo, a série de música sacra em inglês intitulada *Novello's Original Octavo Editions* totaliza 19 títulos traduzidos para a língua inglesa, incluindo a *Paixão segundo São João* e a *Paixão segundo São Mateus* (NOVELLO, EWER & CO., 1890, p. 50).

Foi a editora Novello que, inclusive, publicou em 1872 a partitura que é comumente considerada a primeira edição em inglês da *Paixão Segundo São João*, com texto de autoria de John Troutbeck (LEAVER, 1989; THE MUSICAL TIMES, 1899). Troutbeck, por sua vez, foi um prolífico autor de traduções de obras corais de Bach para o inglês no século XIX, como o *Magnificat em Ré Maior BWV 243*, o *Oratório de Natal BWV 248*, e a *Paixão Segundo São Mateus BWV 245* (RAINBOW & WILLIAMSON in GROVE MUSIC ONLINE, 2016; THE MUSICAL TIMES, 1899).

Segundo Leaver, tanto a estreia na Inglaterra da *Paixão Segundo São Mateus*, ocorrida em 1854, quanto a estreia nesse mesmo país da *Paixão segundo São João BWV 244* em 1872 foram realizadas em vernáculo (LEAVER, 1989, p. 36). O autor acrescenta que a estreia estadunidense da *Paixão Segundo São João*, realizada em 1888 na cidade de Bethlehem pelo *Bach Choir Union* de Bethlehem, também foi uma interpretação feita em inglês, com a edição bilíngue da Novello (LEAVER, 1989). O fato desse repertório ter se introduzido inicialmente nesses dois países de língua inglesa por meio de performances e edições em inglês esboça o papel que versões em vernáculo da música coral de Bach podem ter potencialmente desempenhado na difusão dessas obras em países que não têm o alemão como língua nativa.

A escolha textual dos maestros, portanto, poderia refletir de fato uma prática que já era corrente em outros países na ocasião de suas performances da *Paixão*. Há evidências de que Franceschini e Braunwieser tiveram contato direto ou indireto com publicações e

interpretações musicais feitas fora do Brasil que utilizaram versões em vernáculo da *Paixão Segundo São João* ou de outras obras corais de Bach. Gevaert, que foi para Furio Franceschini uma referência musical em interpretação da música de Bach, realizou suas interpretações da *Paixão Segundo São Mateus BWV245* no Conservatório de Bruxelas em francês, com versão de autoria de Gentil Theodoor Antheunis. É o texto de Antheunis que consta da edição para coro, solistas e redução para piano de Gevaert, publicada em 1897 (BACH, 1897). Franceschini, conforme exposto na presente dissertação, faz diversas referências a essa edição de Gevaert em suas anotações.

Além da edição de Gevaert, há em Mesquita (1980) a informação de que Furio Franceschini também teria adquirido durante seus estudos em Paris uma edição da *Paixão*, com uma redução para piano ou órgão feita pelo organista Alexandre Guilmant⁴⁴. Trata-se de outra edição que utiliza texto em francês, com tradução e adaptação realizada por Maurice Bouchor.

A edição *Philharmonischer*, utilizada por Braunwieser para elaboração das partituras para performance, e provavelmente também por Franceschini, era bilingue. Na mesma partitura, a edição apresenta a letra original em alemão e o texto em inglês de John Troutbeck, usado com permissão da editora Novello.

Além disso, o Relatório Administrativo da Sociedade Bach de São Paulo do período de 1946 a 1947 documenta que a Sociedade tinha contato com Ifor Jones, então diretor do *Bach Choir* de Bethlehem, nos Estados Unidos (RELATÓRIO[...], [1947], in CARLINI, 2000, não paginado). O *Bach Choir* de Bethlehem possuía já na época do relato uma extensa tradição de performance de obras corais de Bach como as *Paixões*, cantatas e a *Missa em Si menor BWV 232*. Segundo Leaver, o grupo foi responsável pela estreia nos Estados Unidos da *Paixão segundo São João* em 1888, que foi realizada em inglês (LEAVER, 1989).

Como outro elemento contextual, há a intenção de difundir e popularizar a música de Bach que, para os maestros, era um repertório pouco aceito e pouco difundido entre músicos, estudantes e o público de concerto do Brasil. Relatos a respeito dessa pouca receptividade da música de Bach que percebiam no Brasil são frequentes na documentação dos maestros. Em relatório da Sociedade Bach de São Paulo do período de 1946 a 1947, há a seguinte declaração:

A música de Bach, em geral, não tem sido para um grande público. Quanto mais se desconhece e se foge à verdade em música, mais incompreensível e menos atraente Bach aparece. A distância entre o bom gosto musical e Bach é medida pelo grau de educação e de cultura. Na realidade, todo aquele que não aprecia Bach é “snob” para

---

⁴⁴ BACH, J.S. *La Passion selon saint-Jean*: oratorio en deux parties. Paris : Choudens, [18--].

qualquer outra espécie de música que não seja a popular vulgar. (RELATÓRIO [...], [1947] in CARLINI, 2000, não paginado)

As causas desse fenômeno, na perspectiva da Sociedade Bach de São Paulo, são não apenas ao baixo nível de educação e cultura da população, como também o gosto musical do público de concerto mais favorável à música romântica:

Todos nós temos alguma cousa de romântico porque ainda vivemos dentro da sua grande esfera de influência; mas simplesmente apreciar o romantismo com enlevo, sem crítica, embalado por uma cristalização emocional, e não querer apreciar ou valorizar outra música, ser-lhe indiferente, como se é principalmente para a música [p. 4] de Bach, é sentimentalismo piegas, sem educação e sem cultura, ou é “snobismo” tolo. A música de Bach é, num “papaguear” muito corrente, música de estudo muito difícil, música de Igreja, mesmo para muitos daqueles que têm responsabilidade direta na educação da mocidade. (RELATÓRIO [...], [1947] in CARLINI, 2000, não paginado)

De fato, a fundação da própria Sociedade Bach de São Paulo pode ter ocorrido com o objetivo de contribuir para a reversão desse cenário. Segundo o mesmo relatório, a Sociedade Bach de São Paulo foi fundada com o intuito de difundir a música de Bach e de seus contemporâneos, e de promover não apenas ações artísticas e culturais, como também educativas (RELATÓRIO [...] in CARLINI, 2000).

Furio Franceschini também observava uma pouca receptividade à música de Bach no Brasil, e isso é perceptível em seu livro *Breve Curso de Análise Musical e conselhos de interpretação* (1934). Entretanto, no livro o maestro centra sua abordagem do assunto no estudante de música e nos intérpretes, ao invés do público de concerto.

Franceschini também vê como causa a falta de estudo e de preparo técnico de alguns alunos, mas observa a predominância de um estilo de interpretação “monótono” que, segundo o maestro, pode ter contribuído para o baixo interesse de estudantes da época de escrita do livro pela música de J. S. Bach (FRANCESCHINI, 1934). Franceschini caracteriza esse estilo de tocar Bach pela ausência de elementos interpretativos como agógica e variações de dinâmica, e pela adoção de um andamento rigidamente regular (FRANCESCHINI, 1934). Esse estilo de performance era observado pelo maestro não apenas em intérpretes locais, como também em regentes e concertistas do exterior que se apresentavam em turnês no Brasil (FRANCESCHINI, 1934). Esses intérpretes estrangeiros, por sua vez, frequentemente eram adotados como modelo de interpretação de Bach por músicos brasileiros, de acordo com o relato de Franceschini (FRANCESCHINI, 1934).

Portanto, para Franceschini era importante não apenas atuar na formação e preparo de alunos, como também promover a música do compositor por meio de interpretações de Bach

que se afastassem desse estilo de interpretação. Principalmente em concepções que possuía em relação a aspectos como expressividade musical, agógica, dinâmica e andamento na música de J. S. Bach, que serão abordados no presente estudo de caso, nota-se que Furio Franceschini almeja distanciar-se desse estilo de performance de obras de Bach que via como predominante no Brasil.

De fato, cantar a *Paixão segundo São João* em língua portuguesa tornaria a obra, e especialmente o enredo da história bíblica da Paixão de Cristo que é narrada pelo texto, algo mais acessível e inteligível para a plateia dos concertos. Isso poderia ter sido um elemento vital para as performances dos maestros, que provavelmente intentavam a promoção de uma obra de um compositor que ambos viam como pouco difundido no Brasil à época dos concertos, como é o caso de Bach.

Não apenas o público poderia ter sido potencialmente beneficiado pelo uso do texto em português, como também os cantores que participaram das execuções da *Paixão*. Todas as performances da *Paixão* do presente estudo de caso foram realizadas por coros que eram compostos tanto por cantores amadores quanto por cantores profissionais. Não há informações conclusivas a respeito da formação de ambas as categorias de coralistas que se apresentaram nas performances, mas há declarações tanto de Braunwieser quanto de Franceschini sobre o baixo nível de formação de coralistas provenientes de São Paulo com os quais tiveram contato, mesmo profissionais (FRANCESCHINI, 1935; CARLINI, 2000). Com exceção de coralistas provenientes de sociedades corais germânicas, que falavam e cantavam em alemão com fluência e que participaram pelo menos das performances de 1950 de Braunwieser, a familiaridade dos integrantes dos coros das performances com o texto original da *Paixão segundo São João* é questionável. Especialmente entre coralistas amadores nativos, que foram os que provavelmente possuíam menor grau de formação musical e preparo vocal dentre os outros cantores participantes, dificuldades com a execução do texto em alemão poderiam ser recorrentes.

O uso do texto em português provavelmente foi conveniente também para as instituições que promoviam os concertos. Segundo Angelo (1997), a performance de 1944 de Franceschini havia confluído com um período em que a Sociedade de Cultura Artística de São Paulo procurava reafirmar sua missão pedagógica, com a organização de palestras didáticas e de execuções de ciclos inteiros de peças de compositores consagrados. A vigência dessa fase da Cultura Artística é o que provavelmente motivou a entidade a planejar a *Paixão segundo São João* em conjunto com a *Paixão segundo São Mateus* de J. S. Bach.

A Sociedade Bach de São Paulo, enquanto instituição estabelecida com propósito educativo e de difundir a música de J. S. Bach, utilizou amplamente o recurso da tradução de obras de seu patrono para o português para execuções promovidas pela entidade. Não apenas a *Paixão segundo São João* foi interpretada em português em concertos da Sociedade, como também diversas cantatas, corais e o *Oratório de Natal*.

Todos esses fatores podem ter influenciado os maestros a cantarem a *Paixão segundo São João* em português, em maior ou menor grau. Contudo, não podem ser descartadas motivações puramente circunstanciais para a escolha textual dos maestros. Braunwieser, que realizou várias performances da *Paixão* com intervalos relativamente esparsos de tempo, pode ter optado pelo uso da letra da obra em português em todas as performances justamente pelo fato de já ser conhecida pelo coro – Braunwieser utilizou o mesmo coro, com poucas variações de integrantes, em todas as performances estudadas – e por proporcionar o reaproveitamento de partituras de performances anteriores.

Para a preparação das performances de Furio Franceschini, foram produzidas partituras corais em português especialmente para a ocasião pela Sociedade de Cultura Artística, instituição promotora dos concertos. Na partitura, publicada em 1943, o nome de Franceschini aparece como revisor. Alfredo Mesquita (1980) atribui a autoria da versão utilizada nessa partitura a Esther Mesquita, que era secretária da Cultura Artística na época dos ensaios e concertos da *Paixão*.

Apesar de não ter seguido carreira como musicista, Esther Mesquita estudou música durante grande parte de sua vida com importantes professores tanto no exterior quanto na capital paulista, entre eles Henrique Oswald e o próprio Furio Franceschini, com quem estudou composição (MESQUITA, 1980). Entretanto, não há qualquer menção à dirigente da Cultura Artística ou a qualquer outro nome como autor da versão em português em programas de concerto, jornais e nem mesmo na edição da *Paixão* impressa pela Sociedade, que registra apenas Furio Franceschini como responsável pela revisão da obra e adaptações. Segundo Alfredo Mesquita, o anonimato teria sido condição imposta por Esther Mesquita para elaboração da letra da *Paixão* em português (MESQUITA, 1980).

Por meio da pesquisa documental em acervos realizada para elaboração da presente dissertação, foi possível averiguar que nas performances regidas por Braunwieser também foi usada a edição em português de Furio Franceschini (1943) das partes para coro. No acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee estão disponíveis dezenas de exemplares da edição de Franceschini. O mais provável é que a Sociedade Bach tenha tido acesso a essas partituras por

meio da Sociedade de Cultura Artística, que promoveu os concertos de 1950 em parceria com a Sociedade Bach. Depois das performances de 1950, a Sociedade Bach reutilizou essas mesmas partituras nas performances de 1962 e 1963.

Entretanto, o uso que Braunwieser fez do texto em português da edição de Franceschini variou de uma performance para outra. O programa dos concertos de 1950 mostra, pelos títulos de movimentos apresentados, que foi adotada integralmente a versão em português da edição de Franceschini nessas execuções. Ao ser reutilizada na década de 1960, entretanto, Braunwieser optou por substituir completamente o texto de alguns movimentos da edição por novos textos em português.

Essas substituições são evidentes não apenas nos programas dos concertos de 1962 e 1963, que listam alguns títulos de movimentos diferentes da listagem do programa de 1950, como também em partituras corais do acervo de Sérgio Chnee. Parte dos exemplares de edições de Franceschini disponíveis no acervo pessoal apresentam modificações grafadas à caneta do texto original de Mesquita. De fato, há não apenas a substituição do texto de movimentos inteiros da *Paixão* por uma versão em português completamente distinta da edição de Franceschini, como também há a substituição pontual de palavras ou de pequenas frases por outras escolhas textuais em português.

A autoria desses novos textos é de Péricles Morato Barbosa. O nome de Barbosa, entretanto, não aparece em nenhuma partitura de performance da *Paixão*. O autor é reconhecido apenas em uma crítica do concerto de 2 de maio de 1962 na edição do *Estado de S. Paulo* de 3 de maio desse mesmo ano e no programa do concerto de 1963. Contudo, a crítica erroneamente atribui a autoria da versão em português de todos movimentos da obra a Barbosa. Apenas o programa de concerto esclarece que Barbosa não é autor dos textos em português de todos os movimentos apresentados nas performances, mas somente de alguns movimentos específicos da *Paixão*. Essa informação é compatível com as alterações que se encontram nas partituras corais utilizados em performances, que substituem textos de apenas alguns movimentos pelo texto de Barbosa.

Entre as partituras alteradas, por sua vez, foram encontrados dois grupos diferentes de partituras, com modificações textuais diferentes. Um primeiro grupo de partituras substituiu inteiramente o texto dos movimentos nº 51 e nº 57,⁴⁵ e utiliza amplamente pequenas alterações textuais isoladas nos outros movimentos, como mudanças de palavras ou de frases curtas.

---

⁴⁵ Utilizamos, para descrever as alterações a numeração que consta da edição de Furio Franceschini (1943) e que está expressa na *Tabela 7*.

Partituras pertencentes ao segundo grupo, por sua vez, adotam novos textos em português para os movimentos nº 1, nº 7, nº 9, nº 15, nº 20, nº 51, nº 57 e nº 58. Os movimentos nº 51 e nº 57, que são os únicos que foram alterados em ambos os grupos, têm textos em português idênticos entre si.

A comparação entre as alterações manuscritas das partituras e a listagem de movimentos dos programas mostra que nas performances de 1962 e de 1963, as partituras do segundo grupo de alterações que identificamos foram provavelmente as partituras utilizadas nessas interpretações da *Paixão*. Os oito movimentos com texto modificado nas partituras são identificados no programa de 1963 como movimentos cantados com o texto de Barbosa. A comparação com os títulos de movimentos apresentados em 1962 e em 1963 demonstra que ambos os concertos ocorreram com as mesmas alterações de movimentos.

Péricles Morato Barbosa foi cantor e regente na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo e um músico ativo na Sociedade Bach. Todos os relatórios administrativos da Sociedade Bach de São Paulo transcritos por Carlini (2000) comprovam que Péricles Morato Barbosa participou da Sociedade Bach de São Paulo tanto em cargos administrativos quanto como músico (CARLINI, 2000). Também comprovam sua participação nas performances promovidas pela Sociedade vários programas de concerto e notícias de jornal, inclusive em performances da *Paixão*. Segundo Kerr (2015)⁴⁶, no concerto de 1950, Péricles substituiu o tenor solista na segunda parte do evento. No concerto de 1962, atuou como Evangelista.

Além de ter traduzido e adaptado para o português partes da *Paixão*, Barbosa foi autor de outras versões em português de obras europeias. A edição de 7 de abril de 1943 da *Folha da Manhã* registra que Barbosa foi autor da versão em português da Cantata BWV 134 *Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß* de J. S. Bach, a ser cantada pelo Conjunto Vocal da Sociedade Bach de São Paulo em 12 de abril desse mesmo ano⁴⁷. Na coletânea *10 Corais para cânto misto* (1966), o prefácio de Tatiana Braunwieser informa que Péricles Morato Barbosa é o autor da letra em português de todos os corais dessa publicação (BACH, 1966, não paginado).

É possível que seu envolvimento com a Sociedade tenha resultado em outras traduções e adaptações para o português de obras corais de Bach. Dentre as partituras utilizadas pela entidade em concertos que foram preservadas, encontram-se várias versões em português de obras corais de Bach sem qualquer inscrição que indique autoria, sobretudo cantatas e corais.

⁴⁶ Informação fornecida por Kerr em São Paulo, em 2015

⁴⁷ *Folha da Manhã*, edição de 7 de abril de 1943, caderno único, página 7 (registrada como página 9.) Acervo Folha de S. Paulo.

Além da sua atuação na Sociedade Bach de São Paulo, Kerr (2000) relata que durante o período de 20 anos (1935-1955) em que atuou como regente do coro da Igreja Presbiteriana Unida, Péricles produziu uma versão em português do oratório *O Messias* de Haendel (KERR, 2000). As igrejas presbiterianas brasileiras, na época das performances de Braunwieser, tinham frequentemente como repertório de seus coros música sacra estrangeira traduzida para o português, assim como outras denominações religiosas protestantes. Em Braga (1960), a extensa lista de repertório executado por igrejas protestantes no Brasil na primeira metade do século XX e na década de 1960, inclusive a presbiteriana, inclui com frequência obras sacras de autores como Schütz, Haendel, Mozart e Bach em língua portuguesa (BRAGA, 1960). A execução de música sacra em vernáculo, que provém da tradição protestante, foi potencialmente a principal motivação de tais obras terem sido traduzidas para o português.

Essa é uma tradição religiosa que deve ser considerada enquanto influência principalmente em relação às performances de Braunwieser da *Paixão* em português. Além de Braunwieser e de Péricles Morato Barbosa, que foram regentes em igrejas presbiterianas de São Paulo, Kerr (2000) afirma que vários integrantes do conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo cantaram em coros presbiterianos (KERR, 2000).

No programa do concerto de 1944, Franceschini afirma que houve um esforço em criar uma versão em português “que o quanto possível resultasse em uma execução tão natural, e se apresentasse justaposto à melodia, como se Bach houvesse utilizado um texto em nosso idioma” (FRANCESCHINI, 1944, p. 7). Entretanto, a versão em português utilizada por Furio Franceschini foi feita a custo de modificações sutis da obra original. Para melhor acomodar a nova letra em português às linhas melódicas do coro, foram realizadas alterações na estrutura das frases e no ritmo.

Além dessas alterações, elementos poéticos inerentes ao texto original em alemão como a estrutura de rimas, a quantidade e a métrica dos versos também não foram reproduzidas na versão em português. O sentido original do texto também não é completamente preservado na tradução utilizada por Franceschini.

Os movimentos traduzidos por Péricles Morato Barbosa também apresentam características semelhantes à versão de Esther Mesquita. Nota-se, entretanto, que em relação às intervenções rítmicas e fraseológicas da edição de Franceschini, os movimentos da *Paixão* traduzidos por Barbosa indicam uma intenção maior de preservar as frases musicais e o ritmo originais, assim como o sentido e o caráter do texto vocal alemão.

4.6 Expressividade musical

A documentação indica que a expressividade musical na música de Bach era uma questão interpretativa central para Franceschini. No diário nº 6, há na página 1815 a seguinte anotação do regente:

A respeito de expressão, é um erro crer que a música de Bach deve ser inexpressiva: até a música anterior a Bach, p. ex. a de Frescobaldi e outros, por expresse desejo dos autores que nos deixaram documentos a respeito, deve ser expressiva. Naturalmente não o será tanto quanto a música digamos de Chopin, a qual deve ter acentos, notas cromáticas, acordes que penetram fundos na alma, música em que é aplicado também o tempo rubato. Aquele fluxo e refluxo, aquele *afetando* e *retardando*, aquelas suspensões, elasticidade, que Liszt compara ao movimento de um barquinho nas ondas [...] A esse respeito porém não devemos também esquecer que o tempo rubato deve ter sempre seu equilíbrio, por modo que, se por ex. nos apressarmos em um ponto, compensem com um retardando no outro assim o tempo resulta, no seu conjunto, sempre igual, regular. De fato, Chopin mesmo chegava a dizer: “a vossa mão esquerda seja o vosso diretor de orquestra que marca o tempo com regularidade, a mão direita tenha mais elasticidade”. Em Bach, aplicaremos sim, menos elasticidade, nem tempo rubato, mas não faltará a expressão. Não devemos tocar como máquina! Música inexpressiva é como um corpo sem alma. (FRANCESCHINI, s.d., p. 1815)

No caderno nº 15, há outra anotação sobre o assunto, feita a partir de uma leitura de um livro não identificado pelo maestro no registro:

Muitas vezes se ouve Bach em estilo, isto é, sem alma. Não devem excluir a grandiosidade, a alegria, a poesia, a ingenuidade; pensar sempre que o sentimento humano comanda a obra d’arte. A música nunca deve ser uma matemática. (FRANCESCHINI, s.d., p. 4267)

Por meio dessas declarações, é possível aferir que, para Franceschini, a música de Bach de um modo geral deve ser expressiva – ainda que se trate de uma expressividade própria, diferente de obras de outros compositores e de outros períodos da História da Música. O discurso veemente em defesa de performances de Bach dotadas de mais expressividade musical, segundo o relato de Franceschini em *Breve curso de análise musical*, teria sido uma reação a uma radicalização de uma corrente de pensamento “antirromântica”, que Franceschini identifica como uma corrente influente inclusive entre círculos musicais europeus (FRANCESCHINI, 1934).

Em recorte de jornal em português não identificado encontrado no diário nº 17, com o título *Bach e a música moderna*, é visível uma amostra do discurso dessa corrente antirromântica, com a qual Franceschini teve contato:

Desde a sua descoberta por Mendelssohn e Zetter (*sic*)⁴⁸, até quase nossos dias, porém, procurou-se forçar a música de Bach nos moldes românticos. Até hoje, vestígios dessa tendência são observados nas transcrições de suas peças por Stokowski, nas ultraromânticas pseudo-análises de suas obras por falsos musicologistas (*sic*) e até nas interpretações de certos pianistas e regentes que, através de exageros dinâmicos, de multiplicações de “ralentandos” e “stringendos” transformam sua música num pálido reflexo das piores óperas do século passado. Felizmente essas manifestações tendem a desaparecer. (BACH [...], s.d. in FRANCESCHINI, s.d., p. 5720)

Esse anti-romantismo era de fato uma característica presente no neoclassicismo em voga no início do século XX. Segundo Wilson (2016), o neoclassicismo implicou necessariamente a rejeição do romantismo alemão, com a adoção de estilos e técnicas composicionais distantes esteticamente ou temporalmente desse romantismo (WILSON, 2016). Whittall (2016) ressalta não apenas esse renascimento de tradições musicais promovido pelo neoclassicismo, como também a aversão às indulgências desse passado romântico como uma característica marcante desse movimento artístico (WHITTALL, 2016). Entretanto, Whittall declara que não era objetivo dos neoclassicistas eliminar completamente toda e qualquer expressividade da música, mas antes promover um ideal de expressividade musical mais controlado e refinado em relação à expressividade musical encontrada na música romântica (WHITTALL, 2016).

De fato, há indícios de que o próprio maestro Furio Franceschini provavelmente foi influenciado por essa corrente de pensamento neoclássica, inclusive em seu projeto artístico de executar a *Paixão segundo São João* em São Paulo. Conforme discutido em subcapítulos anteriores, é evidente que em relação a diversos aspectos interpretativos específicos da *Paixão*, Franceschini almeja um distanciamento de elementos que associava à tradição romântica de performances das *Paixões* de Bach. Frequentemente, o maestro deseja, com isso, remeter-se a uma tradição de performance mais fiel à obra e às ideias do compositor.

Entretanto, o maestro mostra-se claramente contrário a uma radicalização desse anti-romantismo (FRANCESCHINI, 1934). Franceschini posiciona-se contra principalmente a uma aversão dos extremistas à expressividade musical na performance. Na percepção do regente, elementos interpretativos ligados à expressividade musical eram invariavelmente associados pelos antirromânticos radicais à tradição de performance romântica e, portanto, eram comumente desprezados em interpretações musicais. Franceschini descreve as performances resultantes desse radicalismo como “monótonas” e “mecânicas” (FRANCESCHINI, 1934, p. 100).

---

⁴⁸ O autor desse artigo de jornal provavelmente refere-se a Carl Friedrich Zelter (1758-1832), compositor, regente e professor alemão responsável por reger diversas performances de obras de Bach no início do século XIX com a *Singakademie* de Berlim.

Para Franceschini, “A expressão em música se produz com movimento, colorido e acentuação.” (FRANCESCHINI, s.d., p. 4040). O conteúdo dessa frase, citada a partir de uma bibliografia não especificada pelo maestro em seu diário, é amplamente desenvolvido pelo regente em *Breve curso de análise musical* (1934).

O livro comprova que para Franceschini a expressividade musical está de fato diretamente ligada à presença desses três aspectos interpretativos em uma performance musical, que são densamente detalhados na obra literária. Em *Breve curso*, o maestro associa o termo *movimento* à agógica e ao andamento musical (FRANCESCHINI, 1934). O regente também se dedica à acentuação, e centra sua abordagem em três tipos diferentes: a acentuação métrica, decorrente da métrica dos compassos; a acentuação rítmica, própria de estruturas rítmicas como motivos, frases ou períodos; e a acentuação patética, localizada em “notas de características excepcionais, que modificam o tom, o modo, o compasso, a harmonia.” (FRANCESCHINI, 1934, p. 97).

Com relação ao termo *colorido*, o mesmo livro enuncia que “Os coloridos, na música, correspondem às luzes e sombras na pintura” (FRANCESCHINI, 1934, p. 96). Franceschini classifica-os em *colorido dinâmico* (variações de dinâmica e acentuação), *colorido modulante* (produzido por relações tonais ou modulações), e *colorido agógico* (FRANCESCHINI, 1934, p. 96).

Pelo fato de considerar a expressividade musical indispensável à interpretação da música de J. S. Bach, esse conjunto de elementos interpretativos e estruturais da música que, para Furio Franceschini, são fundamentais à construção dessa expressividade, foram provavelmente fortemente presentes nas performances que realizou da *Paixão*. Uma das primeiras anotações que o maestro realiza no diário nº 20 sobre a *Paixão segundo São João* enuncia que “Faltam o colorido e o movimento, como em geral em toda a obra de Bach (e Palestrina)” (FRANCESCHINI, s.d., não paginado.), uma possível referência à falta de registro, nas partituras, de prescrições de elementos como agógica, andamentos e dinâmica. As partituras corais impressas em 1943 para os ensaios e as performances de Franceschini suprem essa lacuna com um emprego amplo de sinais de dinâmica e de andamento. Aspectos interpretativos como a acentuação, embora menos documentados nas partituras, também podem ter sido presentes nas performances da *Paixão*.

Diferentemente de Franceschini, entre as fontes de Braunwieser não há qualquer documentação que faça referência a um ideal de expressividade musical. O relatório administrativo da Sociedade Bach de São Paulo do período de 1946 a 1947 realiza uma menção breve a “musicalidade”, provavelmente o termo mais próximo a expressividade musical a ser

utilizado em alguma documentação relacionada à atividade artística de Martin Braunwieser em São Paulo (RELATÓRIO [...], [1947], in CARLINI, 2000, não paginado). De maneira semelhante à oposição de Franceschini ao que percebia como uma tendência “antirromântica” de seu tempo, o tema da musicalidade emerge no relatório administrativo da entidade em reação contrária a uma alegada preferência de público - e, segundo o relatório, de alguns intérpretes, inclusive regentes – por performances consideradas virtuosísticas:

O que de comum se verifica nos concertos, geralmente para grande público, são os aplausos crescerem em direção à última parte do programa. A primeira é geralmente, ocupada pelos grandes mestres do passado, os antigos, como se diz, que o público tolera com paciência e verdadeira resignação. A segunda, com Mozart, Beethoven etc., já consegue despertar aqui ou acolá um verdadeiro interesse. Porém, é na última parte, com as suas valsas, mazurcas, marchas, etc., que começa a função para este público espetacular. Deleitado por aquelas emoções simples, sempre as mesmas, ávido do sensacional, do malabarismo virtuosístico, prorrompe em palmas sucessivas, estrepitosas. Idêntico público tem a música e o canto de ópera.

[...]

As exuberantes demonstrações de técnica que podem conseguir e atingir o trabalho, o talento ou o gênio humano, têm indubitavelmente grande mérito, que todos admiram e aplaudem, e ao qual o grande público concede o seu favor e apreço. [...] Merecem as homenagens de todos e devem ser estimuladas e almejadas não como um fim em si mesmo, mas como um meio para melhor execução interpretação e transmissão de uma obra. A técnica em função da musicalidade, da obra tal qual ela é, integralmente respeitada no seu texto exatamente traduzido, com seu ritmo, seus acentos próprios, e seu estilo, servindo-se da dinâmica e outros recursos da interpretação. (RELATÓRIO [...] in CARLINI, 2000, não paginado)

É notável nesse trecho do relatório a associação da musicalidade a aspectos interpretativos semelhantes aos que Franceschini menciona ao tratar da questão da expressividade musical, tais como o ritmo, a dinâmica e a acentuação. Também se faz presente, novamente, um ideal de fidelidade à obra – a musicalidade, nesse caso, seria um outro meio de alcançá-lo.

4.7 Andamento

Marcações de andamento, assim como outros elementos de notação musical como marcações de dinâmica e de fraseado, são escassas na escrita de J. S. Bach. Na própria *Paixão segundo São João* BWV 245, Bach escreveu de próprio punho apenas os termos *Adagio*, como em *Mein teurer Heiland*, *Molt'Adagio*, como na ária *Zerfließe mein Herze*, e *Vivace* em alternância com o *Adagio*, na ária para contralto *Es ist vollbracht*.

Franceschini e Braunwieser estavam cientes dessa peculiaridade da escrita de Bach. Em sua edição (1943), o próprio maestro Franceschini estabeleceu para a maior parte dos

movimentos que não apresentaram qualquer prescrição de Bach um andamento específico. Os termos em italiano utilizados pelo regente para demarcar andamentos são listados na *Tabela 6*. Essas indicações, claramente grafadas no início de cada movimento na partitura, correspondem aos andamentos que utilizou em suas performances de 1944.

Por meio do texto do capítulo 28 de *Breve curso de análise musical e conselhos de interpretação* (1934), é possível inferir que Furio Franceschini possuía suas próprias concepções a respeito de andamento, e especificamente na música de J. S. Bach. Nesse capítulo, Franceschini procura fornecer subsídios para que intérpretes em formação consigam estabelecer andamentos adequados para obras do compositor que não possuem qualquer inscrição de andamento. O texto dessa parte do livro, portanto, apresenta informações relevantes a respeito de quais critérios que Franceschini possivelmente utilizou para estabelecer andamentos em suas próprias performances da *Paixão*.

Nos primeiros parágrafos em que discorre sobre o assunto, Franceschini alguns critérios gerais para o estabelecimento de andamentos, cuja aplicação se estende não apenas à música de Bach como também à música erudita como um todo:

A indicação do metrônomo, quando marcada pelo compositor, pode ser útil para a determinação do movimento. Entretanto, como dissemos, vale principalmente a consideração do gênero, caráter do trecho, e a lembrança de que, muitas vezes, são os grupos de notas de *menor valor* (quando encontrados com frequência no trecho), aqueles que determinam o andamento geral, exigindo sempre uma execução escrupulosamente nítida. Para determinar o andamento geral de uma música, podemos somente em parte nos guiar pela indicação acrescentada pelos compositores no começo e nos cortes do trecho, pois é claro que muitas vezes uma palavra vaga não pode corresponder ao andamento real, mas antes se refere ao espírito, caráter do trecho, por exemplo: *Allegro, Vivace, Alla breve, Grave*.

Necessário é compreender a composição, o estilo e também a época do autor.

[...]

Para Bach, *Andante* equivale ao nosso *Moderato*, e *Adagio*, ao nosso *Andante*. Os andamentos vivos de Bach, na realidade não passavam de um *Allegro moderato*. Aliás, raramente ele escrevia alguma indicação.

Costumava dizer que, se não for compreendido o caráter, a expressão do tema e do desenvolvimento, nenhuma significação poderá ter uma simples palavra, sugerindo o andamento geral. (FRANCESCHINI, 1934, p. 102)

É evidente pelo trecho que, na perspectiva de Furio Franceschini, mesmo em repertórios em que compositores tradicionalmente costumam grafar termos ou marcações de metrônomo para designar o andamento de suas peças, ainda cabe ao intérprete em grande parte a tarefa de determinar qual a velocidade em que a música será executada. Isso seria especialmente válido no caso dos termos em italiano utilizados para expressar andamentos, que Franceschini considera apenas como guia, pelo fato de percebê-los como vagos e imprecisos.

Portanto, segundo Franceschini, para determinar o andamento geral de uma peça é preciso considerar um conjunto de diversos fatores, ao invés de basear a escolha unicamente em sinais de andamento ou marcações de metrônomo. Franceschini cita, em um primeiro momento, fatores que abrangem desde aspectos estruturais da música até aspectos históricos. No mesmo capítulo, Franceschini acrescenta outros critérios para escolha de andamento:

Em todo o caso não deve ser descuidada a consideração da amplidão do lugar onde se deve tocar alguma música, a distância entre o executante e o auditório, pois isto influi também para a determinação do andamento geral, assim como para a aplicação do colorido, acentuações, contrastes.

Em máxima, num vasto ambiente, muitas vezes convém diminuir a velocidade, e exagerar nas cores e contrastes (FRANCESCHINI, 1934, p. 103)

Para Franceschini, portanto, o espaço em que é realizada a performance também deve influir em escolhas de andamento. Sua orientação de utilizar andamentos não muito rápidos em ambientes amplos certamente explica em parte a ausência de indicações de andamento de alta velocidade como *Presto* e *Prestissimo* na edição coral da *Paixão*, visto que as apresentações da obra ocorreram no Theatro Municipal. O teatro era, na época, um dos maiores espaços para concertos da cidade de São Paulo.

Entretanto, é importante ressaltar que, para o maestro, indicações de andamento designavam não apenas a velocidade de execução, como também o caráter da peça.

Sua própria compreensão a respeito dos critérios para determinação de andamentos– as notas de menor duração, o caráter, a estrutura temática, o estilo, a época da obra, as características acústicas do ambiente da performance– foi o que provavelmente orientou o estabelecimento dos andamentos nas performances de Franceschini.

É notável como o maestro vê a determinação do andamento musical também como uma questão interpretativa histórica. A equivalência entre o *Adagio* antigo e o *Andante* moderno que Franceschini cita em seu livro certamente seria contestada por estudos posteriores à primeira metade do século XX que se basearam no texto de tratados de execução do século XVIII, como Lawson & Stowell (1999) e Donington (1963)⁴⁹. Entretanto, é notável no texto a consciência de Franceschini de que as indicações de andamento tinham um significado na prática musical de Bach diferente do que havia adquirido no século XX.

---

⁴⁹ Ambos os autores afirmam que o *Adagio*, na música de Bach, designava o andamento mais lento de todos (LAWSON & STOWELL, 1999; DONINGTON, 1963) Lawson & Stowell escrevem que, inclusive, o *Adagio* equivaleria ao significado atual do termo *Largo* (LAWSON & STOWELL, 1999). *Esse* seria um exemplo de como os termos em italiano que designam andamento não possuíram o mesmo significado atual em outras épocas da História da Música Ocidental.

Também se destaca a concepção de Franceschini de como seria a execução dos andamentos particularmente da música de Bach: ao mencionar o *Andante* como um *Moderato*, e o andamento *Adagio* como equivalente ao moderno *Andante*, Franceschini expressa uma concepção de que Bach não utilizava andamentos extremos, tanto os mais rápidos quanto os mais lentos. Essas duas perspectivas são inclusive adotadas por autores atuais, como Lawson & Stowell (1999).

A utilização de andamentos muito rápidos ou muito lentos era, na percepção de Franceschini, um erro frequentemente cometido pelos intérpretes de sua época, tanto brasileiros quanto estrangeiros. Segundo o maestro, “[...] muitas vezes, ouvimos músicas de Bach numa velocidade fantástica, ou em andamentos tão uniformes, tão enfadonhos, que são o cúmulo da falta de lógica.” (FRANCESCHINI, 1934, p. 103).

Entre as indicações de andamento de Franceschini em movimentos com coro da obra, de fato são pouco comuns andamentos muito lentos ou muito rápidos. Há o predomínio de andamentos intermediários como *Andante* e *Moderato*.

É importante ressaltar, entretanto, que os andamentos prescritos por Franceschini provavelmente foram utilizados tendo em vista o significado que possuíam no século XX, já que a edição impressa do maestro, em grande parte, foi feita para músicos do século XX – no caso, o coro, a orquestra e solistas que executaram a *Paixão* com a regência de Franceschini em maio de 1944.

Nas partituras de performance de Martin Braunwieser, as partes de orquestra e de baixo contínuo possuem apenas os andamentos grafados por Bach, enquanto que as partituras corais, que são exemplares da edição de Franceschini, indicam que Braunwieser utilizou praticamente os mesmos andamentos que o maestro italiano colocou em sua edição impressa da obra. As partes corais utilizadas nas performances de Braunwieser que têm alterações manuscritas incluem apenas três modificações de andamentos que estavam escritos na edição de Franceschini (ver *Tabela 6*). Duas das alterações realizadas optam por andamentos intermediários em detrimento das inscrições prescritas por Franceschini *Allegro* e *Adagio*.

Tabela 6: Andamentos localizados nas partituras corais de Franceschini e modificações de andamentos feitas por Braunwieser.

Movimento	Andamento de Franceschini	Modificações de Martin Braunwieser, a partir da edição de Franceschini (1943)
<i>Herr, unser Herrscher</i> (coro)	<i>Andante</i>	-
<i>Jesum von Nazareth</i> (coro) (movimentos nº 3 e nº 5. Da edição de Furio Franceschini)	<i>Allegro</i>	-
<i>Bist du nicht seiner Jünger einer</i> (coro)	<i>Allegro</i>	-
<i>Wäre dieser nicht ein Übertäter</i> (coro)	<i>Allegro non troppo</i>	-
<i>Da sprach Pilatus zu ihnen/ Wir dürfen niemand töten</i> (recitativo e coro) (nº 24, edição de Franceschini)	<i>Allegro non troppo</i>	-
<i>Nicht diesen, sondern Barrabam</i>	<i>Allegro</i>	Escreve <i>Lento</i> nos últimos dois compassos do movimento
<i>Sei begrüßet, lieber Judenkönig</i> (coro)	<i>Moderato</i>	-
<i>Kreuzige, kreuzige</i> (coro)	<i>Moderato</i>	-
<i>Wir haben ein Gesetz</i> (coral)	<i>Lento</i>	-
<i>Da Pilatus das Wort hörete/ Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn</i> (recitativo e coro) (ambos são movimento nº 38 na edição de Franceschini)	<i>Allegro</i>	-
<i>Schreibe nicht: der Juden König</i> (coro)	<i>Moderato</i>	-
<i>Pilatus antwortet/ In meines Herzens Grunde</i> (recitativo e coral) (nº 43, ed. Franceschini)	<i>Moderato</i>	-
<i>Lasset uns den nicht zerteilen</i> (coro)	<i>Allegro</i>	Moderato
<i>Er nahm alles wohl in acht</i> (coral)	<i>Lento</i>	-
<i>Mein teurer Heiland, laß dich fragen</i> (para baixo solista e coro)	<i>Adagio</i>	Moderato
<i>Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine</i>	<i>Moderato, un pó piú mosso</i> (a partir do verso “ <i>Das Grab, so euch bestimmt ist</i> ”, até o fim da música)	-
<i>Ach Herr, laß dein lieb Engelein</i>	<i>Andante</i>	-

Como mostra a Tabela 6, somente três corais da *Paixão segundo São João* são contemplados por Franceschini com prescrições de andamento. Os outros oito corais aparecem na partitura apenas com a inscrição “Coral”, em itálico, no início do movimento.

4.8 Dinâmica

Lawson & Stowell (1999) caracterizam o emprego de indicações de dinâmica em música barroca como relativamente esparsa, quando comparado ao maior detalhamento das variações de dinâmica que adquiriu a escrita musical moderna (LAWSON & STOWELL, 1999). Os autores também acrescentam que haviam poucas opções de indicações de dinâmica existentes no barroco, que por sua vez raramente contemplavam dinâmicas graduais como *crescendo* e *decrescendo* (LAWSON & STOWELL, 1999). A escrita das variações de dinâmica da *Paixão Segundo São João* de J. S. Bach possui essas mesmas características: a edição *Urtext Neue Bach Ausgabe* (1974) e o manuscrito do compositor mostram que em toda a obra, há apenas esporádicas indicações de dinâmica. Entre essas indicações de dinâmica, por sua vez, há apenas as inscrições *p* (piano) e *f* (forte). Além disso, há movimentos inteiros da *Paixão* sem qualquer tipo de indicação de dinâmica, sobretudo os corais (BACH, 1974).

Segundo Lawson & Stowell (1999), a interpretação equivocada desse modo peculiar de escrever as variações de dinâmica incorreu em muitas interpretações modernas de música barroca que contrastavam “grandes seções de música tocadas uniformemente suave e forte.” (LAWSON & STOWELL, 1999, p. 53). Donington (1963) também menciona e desaprova performances de música barroca com “grandes áreas fortes ou suaves sustentadas de modo plano.” (DONINGTON, 1963, p. 416) Tanto Lawson & Stowell quanto Donington concordam que a música barroca em geral comporta mais flutuações de dinâmica, inclusive as decorrentes de inflexões melódicas. Lawson & Stowell afirmam que as indicações de dinâmica esparsas das partituras barrocas funcionavam apenas como “uma moldura para o design estrutural de uma peça ou movimento, com ambos contraste e unidade de dinâmica entre seções [...] como uma característica predominante.” (LAWSON & STOWELL, 1999, p. 54).

As partituras para performance de Furio Franceschini e de Martin Braunwieser mostram que ambos os regentes realizaram um emprego intenso de variações de dinâmica em suas performances. Uma característica prevalecente na maior parte dos movimentos nas partituras de ambos os maestros é a presença de indicações de dinâmica adicionadas ao texto musical pelos próprios regentes. Essas indicações variam desde *pp* a *ff*, e incluem diversas inscrições e sinais de *crescendo* e *decrescendo*. Há como exemplo o trecho da parte de violoncelo manuscrita por Martin Braunwieser da ária *Es ist Vollbracht* (ver Figura 13), originalmente escrita para viola da gamba, no qual é possível observar um emprego extenso de sinais de *crescendo* e *decrescendo*

para um detalhamento maior das variações de dinâmica decorrentes de inflexões da melodia do instrumento.

Figura 13: Trecho com os 10 primeiros compassos da parte para violoncelo (originalmente escrita para viola da gamba) da ária *Es ist Vollbracht*, no qual é possível visualizar o emprego de vários sinais de dinâmica. Partitura manuscrita por Martin Braunwieser. Acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee.

Apesar dos sinais de dinâmica adicionais, ambos também preservam nas partituras que confeccionaram as indicações de dinâmica *piano* e *forte* escritas na edição da obra da *Philharmonischer Verlag*. A preservação desses sinais possivelmente se associa ao fato de que as prescrições de dinâmica presentes nessa edição austríaca provavelmente teriam sido, na perspectiva de ambos, as prescrições de dinâmica escritas pelo próprio compositor. Conforme exposto nesse mesmo estudo de caso, a intenção de realizar uma interpretação da *Paixão* que remeta às ideias do compositor manifestou-se em relação a diversos aspectos interpretativos das performances dos maestros, e provavelmente também foi presente no caso da preservação dessas indicações de dinâmica nas partituras.

Franceschini, entretanto, em seu programa de concerto, explicita que possuía uma interpretação própria do que significaria as indicações *p* (piano) e *f* (forte) feitas por Bach: essas

inscrições não indicariam mudanças de dinâmica decorrentes de mudanças de volume sonoro de instrumentos e vozes, mas sim da alternância entre o uso de um grupo pequeno de músicos (o *concertino*), e o uso de um grupo grande de executantes (o *ripieno*). Segundo Franceschini, as inscrições *piano* e *forte* indicam a utilização do *concertino* instrumental para as partes inscritas em *piano*, e do grupo instrumental maior de ripienistas, para as partes em *forte* (FRANCESCHINI, 1944). Essa concepção é visível em suas notas explicativas do programa do concerto, em que Franceschini discorre que a base da orquestração de Bach encontra-se “[...] no quinteto de cordas (subdividido em dois grupos: um pequeno, *concertino* para o *piano*; e um maior para o *forte*) [...]” (FRANCESCHINI, 1944, p. 6). No diário nº 20 (FF/d/0020), Franceschini comenta em suas anotações sobre a *Paixão* que o uso exclusivo na obra de dinâmicas em *forte* ou em *piano* são “lembrança do teclado em eco do antigo órgão” (FRANCESCHINI, s.d., não paginado).

Uma questão decorrente é se essa concepção de Franceschini teria se estendido aos grupos vocais que atuaram na interpretação da *Paixão*. Franceschini de fato utilizou em suas performances um quarteto vocal solista junto ao coro, e há também nas partes vocais indicações *piano* ou *forte* de Bach.

O uso de um coro menor em partes acompanhadas por *concertino* instrumental também poderia ser justificado para conferir maior equilíbrio sonoro entre vozes e instrumentos.

Anteriormente nesta dissertação, mencionamos que no memorial que Franceschini escreveu a Mário de Andrade, Franceschini considera o grupo de cantores solistas que aconselhou a formar dentro do Coral Paulistano, o coro que participou do concerto de Franceschini em 1944, um equivalente ao *concertino* instrumental. Quanto às partituras para performance, na edição de Franceschini (1943) apenas os coros *Herr, unser Herrscher* e *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine* possuem marcações por escrito de quais partes deveriam ser feitas pelo quarteto, indicadas pela palavra “solos” em itálico, e quais deveriam ser feitas pelo coro todo, que possuem a indicação “todos” com a mesma formatação. Dentre esses dois movimentos da obra, é possível investigar apenas o coro *Herr unser Herrscher*, pois é o único que possui indicações de dinâmica *forte* e *piano* na edição *Philharmonischer*, em conformidade com o manuscrito da *Paixão*, que também não apresenta qualquer indicação de dinâmica em *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine*.

A comparação entre as edições de Franceschini e a da *Philharmonischer Verlag* indica uma relação direta entre as indicações *forte* e *piano* e a designação feita por Franceschini por escrito em sua edição de partes para o quarteto vocal solista e para o coro em *Herr, unser*

Herrscher. A inscrição “solos” no compasso 58 coincide com marcações *piano* no Violino I, Flauta I e Oboé I da edição *Philharmonischer*. Semelhantemente, quando todo o coro volta a cantar a partir da inscrição “todos” no *levare* para o compasso 70 da mesma peça, há uma inscrição *forte* para a melodia de cada um dos naipes vocais na edição *Philharmonischer*. No *levare* para o compasso 79 da edição *Philharmonischer*, há uma indicação *p* entre parênteses na Flauta I, no Oboé I e no Violino I – uma intervenção editorial, já que no texto musical original não há essa marcação de dinâmica - enquanto na edição de Franceschini no mesmo *levare* é utilizado novamente a inscrição “solos” para todos os naipes do coro. A partir do compasso 86, no qual a edição austríaca coloca um *forte*, Franceschini novamente coloca “todos”, sinalizando que todo o coro deveria voltar a cantar a partir desse trecho até o fim da peça.

Franceschini utiliza uma ampla variedade de sinais de dinâmica em sua edição da *Paixão*: varia de *pp* a *ff*, e inclui as indicações *p*, *mp*, *mf* e *f*, assim como sinais de variação gradual de dinâmica como *crescendo* e *decrescendo*. Em geral, Franceschini acrescenta variações de dinâmica ao texto musical da *Paixão* em conformidade com a maior parte dos pressupostos teóricos que expõe em *Breve curso de análise musical e conselhos de interpretação* (1934). No livro, o maestro aborda a questão da dinâmica musical, referida pelo autor como “colorido dinâmico”, como algo diretamente associado ao contorno melódico, à estrutura de frases e de temas, à presença ou ausência de notas e ideias musicais repetidas, ao andamento e ao ritmo do trecho musical a ser executado. Franceschini, no mesmo livro, também afirma que “É necessário lembrar que nos clássicos as indicações *forte*, *piano*, *sforzato*, não têm a significação que nós damos, muitas vezes exagerada” (FRANCESCHINI, 1934, p. 102). Quando menciona os “clássicos” nesse trecho, Franceschini também se refere à obra de J. S. Bach.⁵⁰

Na edição de Franceschini, movimentos com coro em andamento vivo, como *Allegro* e *Allegro non troppo*, e no caso do coro *Kreuzige, kreuzige*, no andamento *Moderato*, são associados a um uso praticamente uniforme da dinâmica *f* (forte). São esses movimentos, por sua vez, que correspondem a partes da obra de texto de caráter predominantemente narrativo em que o grupo coral atua como multidões que participam dos acontecimentos descritos na história da *Paixão*, seja como a turba de judeus, seja como soldados romanos, a exemplo de *Kreuzige, kreuzige, Nicht diesen, sondern Barrabam e Bist du nicht seiner Jünger einer*.

---

⁵⁰ Isso é ainda mais evidente quando Franceschini afirma, no mesmo capítulo do livro: “Erra quem executar a música de Frescobaldi, ou de Bach, ou de qualquer clássico, com pouca expressão, com uniformidade, com regularidade metronômica.” (FRANCESCHINI, 1934, p. 104. Grifo nosso.).

Em corais e em movimentos de andamento lento ou intermediário de caráter lírico e reflexivo, Franceschini usa uma maior quantidade de nuances de dinâmica. Nas frases musicais, predomina a orientação escrita pelo maestro em *Breve curso de análise musical e conselhos de interpretação* (1934): melodias e progressões ascendentes em geral são realizados com um *crescendo*, enquanto que em contrapartida os de contorno descendente correspondem a um *decrescendo* (FRANCESCHINI, 1934). Segue essas regras, por exemplo, o trecho exposto na Figura 14 do coral *Christus der uns selig macht*, traduzido na edição de Franceschini como título de *Como é humilde o Salvador*. Esse tipo de fraseado enunciado na figura, com o início da melodia em *crescendo*, que conduz ao ápice frase, e depois a terminação de frase em *decrescendo*, é o mais comum entre corais. Quando não há esse tipo de fraseado, há ao menos uma ênfase especial na realização de terminações de frase em *decrescendo*, como nos primeiros 6 compassos de *Petrus, der nicht denkt zurück* (Figura 15, p. 222).

Figura 14: Compassos 9 ao 12 de *Como é humilde o Salvador* (*Christus der uns selig macht*), da edição para soprano e contralto feita por Franceschini, em que o maestro acrescentou sinais de *crescendo* e *decrescendo* com a finalidade de moldar o fraseado do trecho. Acervo pessoal do maestro Samuel Kerr.

Os exemplares da edição de Franceschini que Braunwieser reutilizou para suas performances, quando modificados por anotações manuscritas, apresentam poucas alterações feitas por Braunwieser das indicações de dinâmica colocadas originalmente por Franceschini. As alterações mais recorrentes ocorrem em prescrições de dinâmica decorrentes de inflexões melódicas das frases musicais. A Figura 16 mostra um exemplo desse tipo de alteração no trecho dos compassos 5 ao 8 de *Christus, der uns selig macht* (*Como é humilde o Salvador*). Com essa mudança, assim como a utilização dos sinais gráficos de acentuação, Braunwieser modifica a inflexão melódica da frase e evidencia e enfatiza os dizeres do texto que mencionam o episódio da traição e da prisão sofridos por Jesus na narrativa bíblica da *Paixão*, ao invés de seguir as indicações de Franceschini e conduzir a frase para um ápice que ocorre praticamente na terminação de frase, na palavra “incontinente”.

Figura 15: Os seis compassos iniciais de *Pedro nega estremunhado* (*Petrus, der nicht denkt zurück*) da edição de Franceschini para soprano e contralto, com sinais de decrescendo acrescentados pelo maestro nas finalizações de frase. Acervo pessoal do maestro Samuel Kerr.

Figura 16: Trecho de *Como é humilde o Salvador* (*Christus, der uns seligt macht*) com alterações manuscritas em vermelho relacionadas a dinâmica, ritmo e acentuação de notas. É extraído de uma edição para tenor e baixo de Franceschini utilizada pela Sociedade Bach. Acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee.

Nas partes instrumentais manuscritas, Braunwieser realiza um emprego mais esparso de indicações de dinâmica em relação às partituras vocais editadas por Franceschini que utilizou em suas performances. A variedade de indicações utilizada é semelhante à de Franceschini, com indicações em *pp*, *p*, *mp*, *mf* e *ff*, além de sinais de *crescendo* e *decrescendo*. Entretanto, Braunwieser utiliza em geral apenas uma indicação para designar a dinâmica de trechos de dois ou mais compassos e há menos variações de dinâmica. Os sinais de *crescendo* e *decrescendo*, nesse contexto das partes instrumentais, são predominantemente utilizados para realizar uma

transição entre trechos subsequentes com indicações de dinâmica contrastantes entre si, como um trecho *piano* seguido de um trecho *forte*, por exemplo. Na *Figura 17*, que apresenta a primeira página da flauta I, com o coro *Herr unser Herrscher*, é possível visualizar esse uso característico das indicações de dinâmica pela partitura.

Pelo estudo das partes instrumentais, é possível estabelecer a mesma relação entre o emprego de variações de dinâmica e andamento da peça observada na edição de Franceschini. Em movimentos de andamento vivo, Braunwieser utiliza pouca variação de dinâmica e há o predomínio das indicações *mf*, *f*, e *ff*. Em movimentos lentos, há maior variação de dinâmica, que abrange desde nuances mais suaves até as mais fortes, *crescendo* e *decrescendo*. A demarcação de variações de dinâmica decorrentes de inflexões melódicas, em que o maestro utiliza uma maior quantidade de indicações de dinâmica por compasso, é reservada apenas em movimentos de andamento mais lento e de maior conteúdo expressivo e dramático, como ocorre na maior parte da partitura para violoncelo da ária *Es ist Vollbracht* (*Figura 13*, p. 218).

Em praticamente todos os corais escritos nas partes instrumentais de Martin Braunwieser não há o uso de qualquer indicação de variações de dinâmica.

A comparação entre as abordagens de Franceschini e de Braunwieser para a dinâmica dos movimentos da peça aponta, portanto, tanto para aspectos no qual as concepções interpretativas de ambos divergem, quanto para aspectos convergentes. A maior convergência se encontra nos critérios para adição de indicações de dinâmica, que de modo semelhante no caso de ambos os regentes, são colocadas segundo o andamento, o caráter expressivo e dramático da peça e o tipo de movimento (ária, recitativo, coro ou coral). O uso do concertino instrumental e provavelmente do quarteto vocal solista para executar as partes originalmente escritas por Bach para serem tocadas *piano*, por sua vez, é um aspecto interpretativo encontrado somente nas performances de Franceschini.

Apesar das abordagens distintas de Franceschini e Braunwieser para a dinâmica da obra, a presença de indicações de dinâmica na maior parte dos movimentos em partituras para performance da *Paixão* de Furio Franceschini e Martin Braunwieser é por si só um dado potencialmente relevante sobre a concepção interpretativa que ambos possuíam da *Paixão*.

FLAUTA I.   PAIXÃO SEGUNDO SÃO JOÃO.   J. S. Bach. 1685-1750.

Nº 1. CORD.

The musical score is written on ten staves, numbered 1 to 69. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f', 'p', 'mf', 'fz', and 'rit.'. The piece concludes with a 'FIM.' marking and a final measure.

Figura 17: Trecho da parte de Flauta I de Herr unser Herrscher, no qual é possível visualizar um emprego mais esparsos de sinais de dinâmica em relação às partes vocais. Partitura manuscrita por Martin Braunwieser, Acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee.

As evidências encontradas nas partituras corais e instrumentais indicam que ambos concebiam a obra como uma peça que comporta uma quantidade ampla de variações de dinâmica. O uso que fazem de nuances de dinâmica no decorrer da obra é completamente oposto, portanto, à dinâmica invariavelmente uniforme que Donington (1965) critica como uma tendência que observa em performances de música barroca de seu tempo (DONINGTON, 1965). É relevante que as performances da *Paixão* de Franceschini e de Braunwieser, apesar de terem sido feitas entre as décadas de 1940 a 1960 no Brasil, não possuem características interpretativas completamente distintas em relação à dinâmica estritamente uniforme que Donington e Lawson & Stowell (1999) afirmam ter sido historicamente aplicada à execução de música barroca de um modo geral.

É importante ressaltar que variações de dinâmica são, para Franceschini, um aspecto interpretativo inerente à expressividade musical, conforme exposto anteriormente no presente estudo de caso. O modo como Franceschini utilizou em profusão esse aspecto em suas performances provavelmente também era motivado por suas concepções a respeito da expressividade musical, e especificamente da expressividade na música de Bach, um elemento interpretativo que Franceschini considerava ausente em performances no Brasil e no exterior.

4.9 Agógica

Sinalizações relacionadas à agógica da música são inexistentes no texto musical original da *Paixão segundo São João* de J. S. Bach. Entretanto, trabalhos como os de Lawson & Stowell (1999) e Donington (1963) afirmam que a agógica musical era uma prática existente na música barroca em geral, porém de forma convencionada. Por esse motivo, a agógica não era grafada em partituras musicais.

As partituras para performance de Franceschini e de Braunwieser são em geral também pouco contempladas com indicações de agógica musical, quando comparadas a outras intervenções e acréscimos que realizaram em suas respectivas partituras para performance, como por exemplo as indicações de dinâmica. As poucas indicações presentes são constituídas por sinais de *rallentando* escritos por extenso ou abreviadamente (*rall.*), pela abreviação *rit.* - além de variantes como *molto rit.* - provavelmente usada para sinalizar trechos em *ritenuto*, e indicações *a tempo*.

Enquanto não existem declarações por escrito de Braunwieser que abordem especificamente suas concepções a respeito da agógica musical em músicas de J. S. Bach, existem diversas informações encontradas na bibliografia e na documentação estudada que explicitam o posicionamento de Franceschini favorável ao uso da agógica musical na música de Bach. No livro *Breve curso de análise musical* (1934) e nas anotações de diários, Franceschini defende veementemente que a obra do compositor deveria ser executada com agógica, à qual referia-se frequentemente como “colorido agógico” e “flexibilidade” ou “elasticidade” de andamento e de ritmo (FRANCESCHINI, 1934).

É presente em seu *Breve curso de análise* um discurso que claramente constitui uma reação contrária a algumas performances não especificadas pelo maestro, nas quais percebia uma regularidade estrita e inflexível de andamento ou ritmo. O regente afirma que “hoje, alguns musicistas, mesmo de renome, preferiram execuções em andamento uniforme, constante, quase ‘mecânico’.” (FRANCESCHINI, 1934). Franceschini continua:

Não partilhamos desta opinião (ao menos que não se trate de música própria para dança, marcha ou em casos excepcionais como no Bolero de Ravel, em que o autor se propõe expressamente despertar no ouvinte uma verdadeira obsessão de um ritmo) [...]

Na declamação de uma peça oratória, assim como no discurso musical, nem tudo se deve pronunciar uniforme e *mechanicamente*, mas com justa e eficaz flexibilidade, e mesmo com aquele balanço sutil, quase imponderável, característico, que, como dissemos, se encontra também em algumas músicas populares brasileiras. (FRANCESCHINI, 1934, p. 101)

Mais adiante, no mesmo livro, o maestro discorre a respeito da música de J. S. Bach, que segundo Franceschini deve ser “[...] clara, inteligível sempre, e deve ter também sua elasticidade” (FRANCESCHINI, 1934, p. 103). Quanto a essa “elasticidade”, Franceschini escreve:

Certamente a elasticidade de Bach não é a elasticidade chopiniana; mas ele não admite a regularidade do tempo, como um metrônomo: tem suas frases empolgantes, acentos mais e menos importantes, lugares onde o sentimento é expresso mais vivamente, admite *ralentando*, *afretando*, em particular ao começar ou finalizar os vários planos de construção, nas progressões, cadências que se destacam, e conforme a polifonia se apresentar mais ou menos rica enfim, sempre deve ser....*música!* (FRANCESCHINI, 1934, p. 103)

Além de fazer referência ao livro *Musique Ancienne* de Wanda Landowska, adepta do uso da agógica na música de Bach, Franceschini cita o pianista Alfred Cortot para embasar e justificar seu posicionamento:

“Numa música clássica, nada nos deve lembrar o metrônomo.”

“A divisão exata dos valores, (*sic*) é odiosa a Bach.”

[...]

“Tocar rigorosamente o tempo, (*sic*) era antigamente uma exceção. (CORTOT, 1928
⁵¹*apud* FRANCESCHINI, 1934, p. 103)

Diante desse relevante discurso em defesa da flexibilização de ritmo e andamentos na música de Bach, a ausência de indicações de agógica nas partituras para performance de Franceschini provavelmente não significa a inexistência desse aspecto interpretativo em suas performances da *Paixão*. Antes, esse fato denota que escrevê-los na partitura não era uma prática comumente adotada pelo maestro. É provável, devido à prática de regência e à dinâmica de ensaio do maestro, que Franceschini não tenha tido a necessidade de transmitir aos coralistas por meio da partitura suas escolhas interpretativas relacionadas à agógica musical do mesmo modo que teve que detalhar aspectos como as variações de dinâmica, por exemplo. Essa transmissão pode ter ocorrido por outros meios, pela regência, ou oralmente no cotidiano dos ensaios.

De fato, as instruções de Franceschini em seu *Breve curso de análise musical* são essencialmente direcionadas a orientar intérpretes a lidar com a agógica como um aspecto interpretativo que frequentemente não é pormenorizado por escrito em partituras. No texto, o maestro ensina o leitor a depreender adequadamente a agógica de uma música a partir do caráter, do andamento, da estrutura temática e da acentuação de notas de uma peça, e não por meio de sinais específicos para este fim. Isso reforça a hipótese de que Franceschini não tinha como prática de escrita indicar densamente a agógica musical em uma partitura.

Essa é uma hipótese igualmente provável para as execuções de Martin Braunwieser, que também adicionou sinais de agógica musical apenas esporadicamente nas partituras utilizadas em suas performances.

Nas partituras de ambos os maestros, os sinais de agógica que produzem um recrudescimento momentâneo da velocidade de execução da peça, como *rit.* e *rallentando*, são utilizados exclusivamente ao final de movimentos ou de partes de movimentos. Observamos também uma predominância desses sinais em movimentos com andamento moderado ou lento. Nas partituras em que alterou o texto musical da edição de Franceschini, Braunwieser acrescentou sinais de *rallentando* no final de todos os corais em que Franceschini não havia colocado esse sinal de agógica.

Em *Breve curso de análise musical*, Franceschini orienta o leitor a “Ralentar, no final de um trecho vagaroso, expressivo”. O regente acrescenta que “Especialmente na música de Bach,

---

⁵¹Não foi possível identificar esse artigo com as informações fornecidas por Furio Franceschini. O maestro apenas identifica o artigo como pertencente à revista *le Monde Musical* de setembro de 1928.

ao aproximar-se uma cadência, ralentar mais, *talvez*, antes da cadência, do que nela própria.” (FRANCESCHINI, 1934, p. 100). As inscrições *rallentando* (*rall.*) de Franceschini de fato encontram-se, em média, quatro compassos antes da cadência final de um movimento ou de partes de movimentos.

4.10 Cortes

A omissão de partes do texto musical original da *Paixão segundo São João* foi um recurso amplamente utilizado por Franceschini e por Braunwieser em todas as performances investigadas no presente estudo de caso. Com relação às performances de Furio Franceschini, que foram consideradas equivocadamente por Manoel Franceschini (1966) execuções integrais da obra (FRANCESCHINI, 1966), os cortes realizados pelo maestro italiano são visíveis pela ausência de algumas músicas nas notas explicativas do programa de concerto e pela edição impressa pela Sociedade de Cultura Artística especialmente para as performances. Nessas partituras, é possível verificar que Franceschini realizou tanto supressões de movimentos inteiros da *Paixão* quanto de trechos de movimentos específicos (ver *Tabela 7*). No programa dos concertos de 1944, Franceschini justifica esses cortes:

Como é costume fazer-se na Europa, a nós também pareceram convenientes alguns cortes em certos recitativos ou parte de “Árias”, visando evitar longas repetições (acaso não fazem o mesmo concertistas, e regentes – às vezes com menor razão – em sonatas, sinfonias, óperas teatrais?). Aliás, parece certo que até Haendel e o próprio Bach faziam, quando julgavam oportuno, transposições e cortes. (FRANCESCHINI, 1944, p. 7)

O texto indica que essas omissões são, portanto, uma prática com a qual Franceschini teve contato direto em sua vivência musical na Europa e que o regente julgou conveniente incorporar às suas performances da *Paixão* no Brasil. A performance da obra que Franceschini assistiu em Paris em 1925 sob a regência de Gustave Bret certamente realizou cortes, aos quais o programa de concerto procura justificar por meio da seguinte nota de rodapé:

Nós tivemos que nos resignar, embora com relutância, no entanto, à prática de alguns cortes que o comprimento desta obra torna quase que indispensáveis. Nós nos empenhamos em não descartar árias ou partes episódicas, de modo a em nada alterar a essência e o desenvolvimento da história do Evangelho (LA PASSION [...], 1925, não paginado. Tradução nossa)

No mesmo programa, há uma tradução literal do texto original em alemão para o francês. Caso os movimentos apresentados nesse concerto em Paris tiverem correspondido exatamente aos movimentos traduzidos para o vernáculo no programa de concerto, o concerto de Bret teria apresentado apenas 27 movimentos da *Paixão*.

Franceschini teria realizado no Brasil execuções da obra muito mais extensas que o concerto de Gustave Bret que assistiu em Paris, com a realização de menos cortes. Entretanto, conforme os dados expostos pela *Tabela 7*, ao contrário do que o maestro afirmou em suas notas explicativas do programa de concerto, houve não apenas a supressão de trechos de movimentos como também a exclusão de movimentos inteiros da obra, tanto árias e recitativos quanto coros e corais.

As performances de Martin Braunwieser, por sua vez, apresentaram omissões completamente distintas de um concerto para o outro. A lista de movimentos apresentados que consta do programa do concerto indica que nas interpretações de 1950 o maestro Braunwieser realizou cortes de movimentos idênticos aos das performances de Franceschini de 1944. Já os programas dos concertos de 1962 e de 1963 mostram que nessas interpretações Martin Braunwieser realizou outros cortes de movimentos, que incluem os movimentos cortados por Franceschini, mas vão muito além dos movimentos excluídos pelo maestro italiano em 1944 (ver *Tabela 8*). A performance de 1962 foi a interpretação com mais movimentos omitidos dentre todas as execuções de Braunwieser, com pouco mais de quarenta movimentos suprimidos por inteiro da programação do concerto, como expressa a *Tabela 8*.

Apesar de ter empregado amplamente cortes de movimentos inteiros da *Paixão*, partes corais e instrumentais da *Paixão* que pertenceram à Sociedade Bach de São Paulo indicam que a prática de encurtar movimentos da obra pela eliminação de trechos de movimentos, ao invés de excluí-los por completo da execução, não era uma prática da qual o maestro Martin Braunwieser era adepto, ao contrário de Furio Franceschini. Esse tipo de alteração só pode ser verificada pelas partituras de performance, já que os programas de concerto informam a supressão de movimentos inteiros da execução, mas não enunciam quando um movimento foi apresentado incompleto.

É possível que a performance de 1950 de Braunwieser, que incorporou os mesmos cortes de movimentos inteiros da performance de Franceschini, tenha encurtado também os mesmos movimentos que o maestro italiano encurtou em suas performances. A presença de uma quantidade significativa de partes corais da edição de Franceschini sem qualquer tipo de alteração entre o material utilizado nas performances corrobora essa possibilidade

interpretativa para a performance de 1950. Entretanto, as partes corais que pertenceram à Sociedade Bach que de fato apresentam anotações e modificações manuscritas possuem, exclusivamente em movimentos que foram encurtados, a reincorporação dos compassos originalmente suprimidos por Franceschini em sua edição. Um exemplo dessa alteração manuscrita é mostrado na *Figura 18*. Essa é uma alteração onipresente entre as partituras que foram modificadas e que possivelmente vigorou nas performances de 1962 e 1963, nas quais Braunwieser notavelmente pôde realizar escolhas interpretativas mais distantes das de Franceschini.

Figura 18: Alteração manuscrita que inclui na edição de Franceschini os compassos 14 ao 21 do coro Wäre dieser nicht ein Übertäter (Se não fosse um malfeitor, na tradução da edição), trecho que foi originalmente eliminado da edição. Acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee.

As partes instrumentais manuscritas por Braunwieser, em relação aos cortes, fornecem informações completamente distintas das que constam dos programas ou das partes corais. As partituras do baixo contínuo, da Flauta II, do Oboé I, Oboé II e Corne Inglês, que são as únicas partes instrumentais que se encontram completas, contém o texto musical da *Paixão* na íntegra, inclusive de movimentos cortados que não constam da edição coral de Franceschini. A produção dessas partes instrumentais integrais é possibilitada pela edição integral *full score* da obra que Braunwieser possuía da editora *Wien Philharmonischer*.

Anotações nas partes instrumentais produzidas por Martin Braunwieser mostram omissões completamente distintas das omissões informadas por programas dos concertos de 1950, 1962 e 1963, como também a execução de movimentos que não foram incorporados a

nenhuma das performances de Braunwieser, e tampouco às performances e à edição coral de Furio Franceschini, que foi a edição que Braunwieser adotou para o coro de suas performances (ver *Tabela 8*).

Diante dessas aparentes discrepâncias entre os cortes de movimentos que aparecem nas partes instrumentais, na edição coral de Franceschini e nos programas de concerto, é possível formular algumas hipóteses. Primeiramente, o fato das partes instrumentais completas possuírem o texto integral da *Paixão* pode indicar apenas uma necessidade do maestro Braunwieser de ter à disposição no acervo da Sociedade Bach partes orquestrais da *Paixão* na íntegra. Isso pode aplicar-se especialmente à *Paixão segundo São João* de Bach, que foi uma obra que permaneceu por décadas de existência do grupo no repertório do conjunto vocal da Sociedade Bach de São Paulo. A partir do texto musical integral da obra o maestro teria, então, a liberdade de realizar qualquer corte de movimentos que julgasse necessário para adaptar a obra às diversas situações de performance da *Paixão* vivenciadas por Braunwieser enquanto diretor artístico da Sociedade. O regente poderia adequar esse repertório a um concerto de maiores proporções, no caso de omissões que envolvam poucos movimentos, ou de menor extensão, que demandaria uma supressão de uma quantidade significativa de movimentos da *Paixão segundo São João*, como provavelmente foi o caso do concerto de 1962.

Também há a hipótese de que essas partituras tenham sido utilizadas em outras performances consideradas integrais da *Paixão* regidas por Martin Braunwieser, além das interpretações que foram selecionadas para o presente estudo de caso. Isso justificaria a presença, nessas partes instrumentais, de cortes completamente distintos dos praticados nas performances de 1950, 1962 e 1963. Essa é uma hipótese fundamentada principalmente pelo fato de que Martin Braunwieser, durante o extenso período em que atuou como diretor artístico e regente dos conjuntos musicais da Sociedade Bach de São Paulo, de fato realizou concertos da *Paixão* além dos concertos que estão presentes neste estudo de caso. Em sua maioria, são concertos que não foram abertos ao público em geral e que consequentemente foram muito pouco documentados.

Em nossa pesquisa, foram encontradas menções a algumas dessas apresentações corais privativos da Sociedade Bach de São Paulo, tanto da *Paixão segundo São João* de J. S. Bach quanto de outras obras do repertório do conjunto coral da Sociedade⁵². Todos esses concertos

---

⁵² O relatório administrativo da Sociedade Bach de São Paulo do período de 1948 a 1951 menciona, por exemplo, uma “[...] repetição da *Paixão segundo São João*, na Faculdade de Filosofia *Sedes Sapientiae*, oferecida pela Sociedade às Revmas. Madres e ao Clero em geral de São Paulo [...]”. (MELLO in CARLINI, 2000, não paginado) A única informação que o documento fornece é que essa execução ocorreu em 1950, mesmo ano em que

constituem apresentações musicais de público restrito às integrantes da ordem das Cônegas de Santo Agostinho e a membros do clero católico não identificados pelas fontes, ocorridos na capela das Cônegas e no auditório da Faculdade de Filosofia *Sedes Sapientiae*. Pelo fato de não terem sido execuções musicais abertas ao público em geral, esses concertos não eram comumente anunciados em jornais ou avaliados pela crítica. Além disso, programas de concerto eventualmente produzidos para essas performances não foram encontrados em nenhum dos acervos institucionais ou particulares consultados durante a presente pesquisa, o que dificulta a investigação desses concertos. Não foi possível, portanto, verificar na documentação de que dispomos se de fato tais concertos tiveram cortes correspondentes às omissões encontradas nas partituras instrumentais da Sociedade Bach.

Há também a possibilidade de que Braunwieser tenha decidido cortar movimentos diferentes dos que estão expressos na partitura no decorrer dos ensaios e dos preparativos para a performance, e que por questão de tempo ou pelos próprios hábitos de ensaio do maestro e dos músicos envolvidos na interpretação essas mudanças não tenham sido incorporadas por escrito às partes instrumentais. Nesse caso, os dados do programa de concerto traduziriam com maior precisão o que efetivamente teria ocorrido no concerto do que as informações fornecidas pelas partes instrumentais.

Entretanto, essa hipótese não esclarece uma questão referente à documentação encontrada no decorrer da pesquisa em acervos: como Braunwieser teria feito uma performance da *Paixão* que incluiu movimentos que nem o próprio Franceschini teria incluído em sua edição coral de 1943, se provavelmente essa edição era a única de que dispunham para as performances? As únicas partituras vocais encontradas durante esta pesquisa entre as partituras que pertenceram à Sociedade Bach de São Paulo são de fato exemplares da edição coral de Franceschini e partituras manuscritas avulsas de solos vocais que também foram executados por Franceschini em 1944.

A execução desses movimentos que foram excluídos da edição de Franceschini envolveria a produção não somente de novas partituras vocais avulsas para o coro e cantores solistas, como também de textos em português para esses movimentos. No decorrer da consulta a acervos para a presente pesquisa, não foram localizadas partituras com essas características.

Braunwieser apresentou a obra em parceria com a Sociedade de Cultura Artística, motivo provável para o relato referir-se ao concerto como uma repetição.

O que é evidente na prática de ambos os maestros de realizar omissões da *Paixão segundo São João* é que o fato de apresentarem a obra incompleta não representou para esses regentes qualquer desvio do ideal de fidelidade à obra e ao compositor ao qual prezavam. Para Franceschini, conforme mostram as notas de programa reproduzidas no presente subcapítulo, isso se deve ao fato de que para o maestro o próprio Bach deve ter praticado cortes em performances de suas composições. Realizar cortes em suas performances em 1944 seria, portanto, uma prática que Franceschini não somente via como necessária, como também historicamente autêntica.

Tabela 7: Correspondência entre títulos dos movimentos da Paixão segundo São João entre a edição Wiener Philharmonischer (1910) e a edição em português de Franceschini (1943)

BWV ⁵³	Franceschini	Movimentos em alemão (edição da Wiener Philharmonischer Verlag)	Movimentos em português (edição de Franceschini)
1. Coro	1.	<i>Herr, Unser Herrscher</i>	Cristo Rei dos Anjos
2. Recitativo	2.	<i>Jesus ging mit seinen Jungen</i>	E Jesus saiu além do ribeiro do Cedrou
3. Coro	3.	<i>Jesum von Nazareth</i>	Jesus de Nazareth
4. Idem	4.	<i>Jesus spricht zu ihnen</i>	Disse-lhes Jesus
5. Idem	5.	<i>Jesum von Nazareth</i>	Jesus de Nazareth
6. Idem	6.	<i>Jesus antwortete</i>	E Jesus replicou
7. Coral	7.	<i>O Grosse lieb, o Lieb ohn alle Masse</i>	Jesus que por amor dos pecadores...
8. Recitativo	8.	<i>Auf das Wort erfüllet würde</i>	Para se cumprir a palavra que havia dito...
9. Coral	9.	<i>Dein Will gescheh, Herr Gott, Zugleich</i>	No céu na terra e eternamente
10. Recitativo	10.	<i>Die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Juden nahmen Jesum</i>	A corte pois e o tribuno
11. Aria	11.	<i>Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden</i>	Não informado
12. Recitativo	12.	<i>Simon Petrus aber folgte Jesu nach</i>	Simão Pedro seguia a Jesus com mais outro discípulo
13. Aria	13.	<i>Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten</i>	Não informado

⁵³ Movimentos listados de acordo com o *Bach-Werke-Verzeichnis* (BWV), em que se baseou a edição da *Paixão* da *Bach Gesellschaft* (1863) e a edição da mesma obra da *Wiener Philharmonischer Verlag* (1920), que ambos os maestros provavelmente utilizaram para confeccionar suas respectivas partituras de performance.

BWV⁵³	Franceschini	Movimentos em alemão (edição da Wiener Philharmonischer Verlag)	Movimentos em português (edição de Franceschini)
14. Recitativo	14.	<i>Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt</i>	Mas o outro discípulo era conhecido
15. Coral	15.	<i>Wer hat dich so geschlagen</i>	Senhor, dão descanso...
16. Recitativo	16.	<i>Und Hannas sandte ihn gebunden</i>	E Anaz O enviou atado ao sumo sacerdote
17. Coro	17.	<i>Bist du nicht seiner Jünger einer</i>	Não és tu um de seus discípulos?
18. Recitativo	18.	<i>Er leugnete aber und sprach</i>	Não informado
19. Aria	19.	<i>Ach, mein Sinn</i>	Não informado
20. Coral	20.	<i>Petrus, der nicht denkt zurück</i>	Pedro nega estremunhado
21. Coral	21.	<i>Christus, der uns selig macht</i>	Como é humilde o Salvador
22. Recitativo	22.	<i>Da führeten sie Jesum</i>	Conduziram pois Jesus...
23. Coro	23.	<i>Wäre dieser nicht ein Übertäter</i>	Se não fosse um malfeitor... (Franceschini fez Corte do compasso 14 da edição austríaca até o compasso 22;)
24. Recitativo	24.	<i>Da sprach Pilatus zu ihnen</i>	Disse-lhes Pilatos
25. Coro		<i>Wir dürfen niemand töten</i>	Não nos é permitido matar
26. Recitativo	25.	<i>Auf daß erfüllet würde das Wort</i>	Para que se cumprissem as palavras de Jesus
27. Coral	26.	<i>Ach großer König</i>	Teu reino é eterno
28. Recitativo	27.	<i>Da sprach Pilatus zu ihm</i>	Pilatos pois perguntou
29. Coro	28.	<i>Nicht diesen, sondern Barrabam</i>	Este não, mas Barrabás
30. Recitativo	29.	<i>Barrabas aber war ein Mörder</i>	Não informado
31. Arioso	30.	<i>Betrachte, meine Seel</i>	Não informado
32. Aria	31.	<i>Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken</i>	Não informado
33. Recitativo	32.	<i>Und die Kriegsknechte flochten eine Krone</i>	E os soldados teceram uma coroa de espinhos...
34. Coro	33.	<i>Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig</i>	Ó Rei dos Judeus, salve!
35. Recitativo	34.	<i>Und gaben ihm Backenstreiche</i>	E bateram-lhe na face
36. Coro	35	<i>Kreuzige, kreuzige</i>	Crucifica-o, Crucifica-o.
37. Recitativo	36	<i>Pilatus sprach zu ihnen</i>	Quando ouviu Pilatos essas palavras

BWV ⁵³	Franceschini	Movimentos em alemão (edição da Wiener Philharmonischer Verlag)	Movimentos em português (edição de Franceschini)
38. Coro	37	<i>Wir haben ein Gesetz</i>	Oh! Deus supremo, das alturas...
39. Recitativo	38	<i>Da Pilatus das Wort hörete</i>	E Pilatos disse....
40. Coral		<i>Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn</i>	Só é César nosso Rei
41. Recitativo	39 [?]	<i>Die Jüden aber schrieen und sprachen</i>	Não informado
42. Coro	-	<i>Lässest du diesen los</i>	-
43. Recitativo	-	<i>Da Pilatus das Wort hörete</i>	-
44. Coro	-	<i>Weg, weg mit dem</i>	-
45. Recitativo	-	<i>Spricht Pilatus zu ihnen</i>	-
46. Coro	-	<i>Wir haben keinen König</i>	-
47. Recitativo	39[?]	<i>Da überantwortete er ihn</i>	Não informado
48. Aria	40	<i>Eilt, ihr angefochtenen Seelen</i>	Pobres almas...
49. Recitativo	41.	<i>Allda kreuzigten sie ihn</i>	Ali O crucificaram
50. Coro	42.	<i>Schreibe nicht: der Jüden König</i>	Não o chames de Rei dos Judeus
51. Recitativo	43	<i>Pilatus antwortet</i>	Pilatos respondeu
52. Coral		<i>In meines Herzens Grunde</i>	A luz resplandecente...
53. Recitativo	44.	<i>Die Kriegsknechte aber</i>	Os soldados que haviam crucificado Jesus
54. Coro	45	<i>Lasset uns den nicht zerteilen</i>	Não rasguemos, mas sorteemos
55. Recitativo	46	<i>Auf daß erfüllet würde die Schrift</i>	Para se cumprir a Escritura que diz....
56. Coral	47	<i>Er nahm alles wohl in acht</i>	Ao ver chorar aos pés da Cruz
57. Recitativo	48	<i>Und von Stund an nahm sie der Jünger</i>	Não informado
58. Aria	49	<i>Es ist vollbracht</i>	Não informado
59. Recitativo	50	<i>Und neiget das Haupt</i>	E Jesus inclinando a cabeça espirou
60. Aria e Coro	51	<i>Mein teurer Heiland, laß dich fragen</i>	Meu Salvador respondes a mim
61. Recitativo	52.	<i>Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß</i>	Não informado
62. Arioso	53	<i>Mein Herz, in dem die ganze Welt</i>	Não informado
63. Aria	54	<i>Zerfließe, mein Herze</i>	Não informado
64. Recitativo	-	<i>Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war</i>	-

BWV⁵³	Franceschini	Movimentos em alemão (edição da Wiener Philharmonischer Verlag)	Movimentos em português (edição de Franceschini)
65. Coral	55.	<i>O hilf, Christe, Gottes Sohn</i>	Doce amigo à Cruz pregado
66. Recitativo	56.	<i>Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia</i>	Não informado
67. Coro	57.	<i>Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine</i>	Repousa em paz
68. Coral	58.	<i>Ach Herr, laß dein lieb Engelein</i>	Dá nos Jesus que o teu amor...

Tabela 8: Movimentos utilizados na edição de Franceschini (F.F.) em comparação com os movimentos utilizados nas performances de Martin Braunwieser (M.B.) da década de 1960, que realizaram cortes diferentes.

	F.F.	M.B. (1962)	M.B. (1963)
<i>Herr, Unser Herrscher</i>	X	X	X
<i>Jesus ging mit seinen Jungen</i>	X	X	X
<i>Jesum von Nazareth</i>	X	X	X
<i>Jesus spricht zu ihnen</i>	X	X	X
<i>Jesum von Nazareth</i>	X	X	X
<i>Jesus antwortete</i>	X	X	X
<i>O Grosse lieb, o Lieb ohn alle Masse</i>	X	X	X
<i>Auf das Wort erfüllet würde</i>	X	X	X
<i>Dein Will gescheh, Herr Gott, Zugleich</i>	X	X	X
<i>Die Schar aber und der Oberhauptmann und die Diener der Juden nahmen Jesum</i>	X	X	X
<i>Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden</i>	X	X	X
<i>Simon Petrus aber folgte Jesu nach</i>	X	X	X
<i>Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten</i>	X	X	X
<i>Derselbige Jünger war dem Hohenpriester bekannt</i>	X	X	X
<i>Wer hat dich so geschlagen</i>	X	X	X
<i>Und Hannas sandte ihn gebunden</i>	X	X	X
<i>Bist du nicht seiner Jünger einer</i>	X	X	X
<i>Er leugnete aber und sprach</i>	X	X	X
<i>Ach, mein Sinn</i>	X	X	X
<i>Petrus, der nicht denkt zurück</i>	X	X	X
<i>Christus, der uns selig macht</i>	X		X

<i>Da fñhreten sie Jesum</i>	X		X
<i>Wäre dieser nicht ein Übertäter</i>	X		X
<i>Da sprach Pilatus zu ihnen</i>	X		X
<i>Wir dürfen niemand töten</i>	X		X
<i>Auf daß erfüllet würde das Wort</i>	X		X
<i>Ach großer König</i>	X		X
<i>Da sprach Pilatus zu ihm</i>	X		X
<i>Nicht diesen, sondern Barrabam</i>	X		X
<i>Barrabas aber war ein Mörder</i>	X		X
<i>Betrachte, meine Seel</i>	X		X
<i>Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken</i>	X		X
<i>Und die Kriegsknechte flochten eine Krone</i>	X		X
<i>Sei begrüßet, lieber Jüdenkönig</i>	X		X
<i>Und gaben ihm Backenstreiche</i>	X		X
<i>Kreuzige, kreuzige</i>	X		X
<i>Pilatus sprach zu ihnen</i>	X		X
<i>Wir haben ein Gesetz</i>	X		X
<i>Da Pilatus das Wort hörte</i>	X		X
<i>Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn</i>	X		X
<i>Die Jñden aber schrieen und sprachen</i>	X		
<i>Lässest du diesen los</i>			
<i>Da Pilatus das Wort hörte</i>			
<i>Weg, weg mit dem</i>			
<i>Spricht Pilatus zu ihnen</i>			
<i>Wir haben keinen König</i>			
<i>Da überantwortete er ihn</i>	X		X
<i>Eilt, ihr angefochtenen Seelen</i>	X		
<i>Allda kreuzigten sie ihn</i>	X		
<i>Schreibe nicht: der Jñden König</i>	X		X
<i>Pilatus antwortet</i>	X		X
<i>In meines Herzens Grunde</i>	X		X
<i>Die Kriegsknechte aber</i>	X		
<i>Lasset uns den nicht zerteilen</i>	X		
<i>Auf daß erfüllet würde die Schrift</i>	X		X
<i>Er nahm alles wohl in acht</i>	X		X
<i>Und von Stund an nahm sie der Jñnger</i>	X		X

<i>Es ist vollbracht</i>	X	X	X
<i>Und neiget das Haupt</i>	X	X	X
<i>Mein teurer Heiland, laß dich fragen</i>	X	X	X
<i>Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß</i>	X		X
<i>Mein Herz, in dem die ganze Welt</i>	X		X
<i>Zerfließe, mein Herze</i>	X	X	X
<i>Die Jüden aber, dieweil es der Rüsttag war</i>			
<i>O hilf, Christe, Gottes Sohn</i>	X		X
<i>Darnach bat Pilatum Joseph von Arimathia</i>	X		
<i>Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine</i>	X	X	X
<i>Ach Herr, laß dein lieb Engelein</i>	X	X	X

4.11 Acompanhamento

Segundo Donington (1963) e Lawson & Stowell (1999), o tratamento dado ao acompanhamento instrumental na música antiga apresenta diferenças visíveis em relação à atualidade. Ao invés de designar claramente em partituras instrumentos específicos para a execução de acompanhamentos, partituras de música antiga frequentemente não determinam instrumentos para essas partes instrumentais. Era permitido aos intérpretes desse repertório escolher, dentre uma variedade significativa de instrumentos considerados adequados ao acompanhamento de determinados gêneros musicais, quais instrumentos utilizar em uma performance. Instrumentos harmônicos como o órgão, o alaúde e o cravo constituíam a base de acompanhamentos, mas adições de instrumentos melódicos como reforço também era uma prática frequente, e que evidentemente também não era expressa na partitura. Do mesmo modo, práticas convencionadas como a utilização de instrumentos como a viola da gamba e o violone como parte do baixo contínuo em determinados repertórios do período barroco não eram usualmente escritas.

Devido a essas peculiaridades, o acompanhamento instrumental em peças como a *Paixão segundo São João* de Bach, obra composta em um período em que ainda havia essa maior flexibilidade de acompanhamento, é uma questão interpretativa presente na estruturação de uma performance da *Paixão*. No manuscrito do compositor, Bach não designa instrumentos específicos para o baixo contínuo. Árias e coros possuem acompanhamento de diversos

instrumentos musicais expressamente escritos no manuscrito, além do baixo contínuo, enquanto corais e recitativos possuem apenas a linha do baixo contínuo. Além disso, a bibliografia especializada, incluindo trabalhos como o de Donington, ocupa-se em discutir e discorrer a respeito de práticas interpretativas especialmente envolvidas no acompanhamento de movimentos específicos, como por exemplo os recitativos.

As escolhas de acompanhamento de Franceschini e Braunwieser foram feitas em consideração não apenas ao que ambos tinham de informações a respeito de práticas de acompanhamento instrumental do século XVIII, mas principalmente ao local de apresentação do concerto, à quantidade de músicos e aos instrumentos de que dispunham para realizar as partes instrumentais. Pelo fato de todos esses elementos terem variado muito de um concerto para o outro, no caso de Braunwieser, as escolhas interpretativas do maestro relacionadas ao acompanhamento instrumental também diferem de uma interpretação para outra.

Primeiramente, houve para ambos os maestros a questão da execução do baixo contínuo. Conforme observado por Lawson & Stowell (1999), a ausência de determinação por parte das partituras de diversos aspectos da execução do baixo contínuo, como os instrumentos a serem utilizados, a textura e estilo do acompanhamento, assim como a existência de elementos de improvisação, confere ao intérprete a tarefa de escolher como cada um desses aspectos serão abordados em uma performance (LAWSON & STOWELL, 1999). O autor afirma que, se consideradas as práticas interpretativas de baixo contínuo vigentes no barroco, cada um desses aspectos pode variar de acordo com fatores diversos como a época, o gênero musical a que pertence a música a ser executada e sua nacionalidade (LAWSON & STOWELL, 1999).

Entretanto, a abordagem de Franceschini e de Braunwieser dessa questão interpretativa é centrada quase que exclusivamente em escolher quais instrumentos utilizar, inclusive em casos em que é possível realizar adições de instrumentos, em detrimento de outras questões que envolvem a execução do baixo contínuo. Franceschini, evidentemente, tem anotações sobre o baixo contínuo que exploram além do assunto das escolhas e acréscimos de instrumentos, mas sem qualquer aprofundamento. Em suas anotações sobre a *Paixão segundo São João* no diário nº 20, por exemplo, o maestro menciona o caráter improvisatório do acompanhamento de baixo contínuo ao anotar que:

“[...] até a metade do século XVIII ainda muitas árias têm apenas o acompanhamento de contínuo cifrado e realizado segundo a fantasia do acompanhador; acompanhamento intermitente quando começou a enriquecer-se a polifonia instrumental dirigida pelo mestre acompanhador.” (FRANCESCHINI, s.d., não paginado. Tradução nossa)

A partitura do baixo contínuo de Martin Braunwieser, por sua vez, grafa a realização de todo o baixo cifrado e pouco desvia-se das texturas insinuadas pela linha do baixo contínuo e do acompanhamento escrito por extenso para recitativos na edição *Philharmonischer*.

Tanto Lawson & Stowell (1999) quanto Donington (1963) afirmam que originalmente o órgão era o principal instrumento utilizado para realizar o contínuo na música tocada em igrejas, inclusive no período barroco. Entretanto, Lawson & Stowell (1999) ressalta que intérpretes e musicólogos como Arnold Schering (1877-1941) já consideravam, na primeira metade do século XX, que havia ocasionalmente a atuação do cravo em conjunto com o órgão em obras como a *Paixão segundo São Mateus* de J. S. Bach. Essa é uma hipótese adotada mesmo por intérpretes da atualidade em performances de Paixões de Bach, como John Eliot Gardiner e Maasaki Suzuki, que utilizam tanto órgão quanto cravo para o baixo contínuo.

No programa do concerto, Franceschini (1944) expressa que, em sua concepção, a *Paixão segundo São João* de J. S. Bach deve envolver idealmente tanto o órgão quanto o cravo para a parte do baixo contínuo (FRANCESCHINI, 1944). A edição da *Wien Philharmonischer*, que foi possivelmente a edição na qual Braunwieser se baseou para escrever as partes instrumentais para sua performance da *Paixão*, também designa a linha de baixo contínuo para “*Continuo*” e “*Organo*” (BACH, 1920). Como não dispunha de um cravo para suas execuções, utilizou somente um órgão *Hammond*.

Martin Braunwieser, conforme exposto anteriormente nessa mesma dissertação, utilizou somente cravo nas apresentações de 1950. Não é possível inferir se Braunwieser de fato utilizou apenas o cravo por considerar a melhor escolha para o baixo contínuo, ou se também tinha como ideal o uso do órgão em conjunto com o cravo. Nesse último caso, assim como Franceschini, Braunwieser não teria tido à sua disposição recursos para utilizar ambos os instrumentos em suas performances. Tal como discutido no subcapítulo a respeito das escolhas instrumentais, não há informações suficientes sobre a escolha de instrumento harmônico para o baixo contínuo das apresentações de 1962 e 1963 regidas por Braunwieser.

Outra questão é o acompanhamento dos corais que entremeiam árias, ariosos, recitativos e coros na *Paixão segundo São João*, nos quais há apenas a linha do baixo contínuo como acompanhamento no manuscrito do compositor. As possibilidades interpretativas existentes incluem acréscimos de instrumentos melódicos ao acompanhamento do baixo contínuo, a execução de corais estritamente com o acompanhamento de baixo contínuo prescrito por Bach, ou mesmo interpretações que compreendem estes movimentos como música que deve ser executada *a capella*. A *Bach-Gesellschaft Ausgabe* e a edição *Viener Philharmonischer*, edição

utilizada por ambos os maestros para confecção de suas próprias partituras para performance, adicionam aos corais o baixo cifrado e designam instrumentos de cordas e de sopro que fazem parte da formação instrumental da obra para dobrar as linhas melódicas cantadas por cada um dos naipes vocais: as duas edições sugerem o uso das flautas, dos naipes Oboé I e Violino I para a linha de soprano, e dependendo da peça, também o Oboé II, que geralmente dobra a linha de contralto; o Oboé II e o Violino II com contralto, ou somente o naipe de Violino II; o naipe das violas com a linha de tenor; e a linha do baixo, dobrada pelos instrumentos que realizam o baixo contínuo. Furio Franceschini e Martin Braunwieser, portanto, foram expostos a essas prescrições editoriais de acompanhamento durante a elaboração de suas respectivas performances da *Paixão segundo São João* no Brasil, e provavelmente foram essas sugestões de acompanhamento que implementaram na maior parte dos movimentos com corais da *Paixão*.

O acompanhamento de recitativos e árias também foi uma questão importante para Franceschini. A performance e edição de Gevaert da *Paixão segundo São Mateus* (1897) também é uma referência para Franceschini nesse aspecto interpretativo. Na parte do diário nº 20 em que se dedica ao estudo da *Paixão segundo São João*, Franceschini de fato realiza diversas comparações entre os acompanhamentos instrumentais escolhidos por Gevaert e os acompanhamentos inscritos em uma edição não especificada pelo maestro da editora Breitkopf da *Paixão segundo São Mateus*. Sobre as escolhas de acompanhamento de corais de Gevaert, Franceschini comenta nessa mesma parte do diário:

Às vezes [Gevaert] faz os corais sem acompanhamento; às vezes [com] acompanhamento só de órgão. Às vezes só acom[panhamento] de quarteto [de cordas] (inteiro) sem contrabaixo e com surdina; às vezes acom[panhamento] de quarteto concertino. (FRANCESCHINI, s.d., não paginado).

Também observa que Gevaert provavelmente variou o acompanhamento de acordo com as variações de dinâmica dos corais. Segundo Franceschini, na performance de Gevaert da *Paixão segundo São Mateus*, qualquer coral em dinâmica piano é acompanhado apenas por órgão. Corais em dinâmica forte, por sua vez, teriam sido executados por Gevaert por vezes com toda a orquestra, ou com todos os naipes de violino, viola, oboés e flautas, com ou sem órgão. Há a possibilidade de que Franceschini tenha realizado variação semelhante de acompanhamento de corais em sua própria execução da *Paixão segundo São João*, de acordo com a dinâmica do coral e o caráter da peça.

Já as partituras de performance indicam que Martin Braunwieser não adotou essa mesma variedade de acompanhamento para os corais. As partes instrumentais mostram que houve, contudo, performances em que o maestro optou por realizar execuções da *Paixão* com todos os

corais acompanhados por instrumentos, e outras apresentações em que a maior parte deles foi cantada *a capella*. Não há nas partituras, tampouco nos programas de concerto, qualquer informação sobre quais apresentações da *Paixão* feitas por Braunwieser apresentaram corais *a capella* ou quais tiveram exclusivamente acompanhamento instrumental.

O acompanhamento instrumental para corais que consta das partituras confeccionadas por Braunwieser possui as mesmas prescrições de instrumentos que estão contidas na edição *Viener Philharmonischer*. Tal como a edição austríaca, nesse acompanhamento os instrumentos apenas dobram as linhas melódicas vocais dos corais. É possível encontrar acompanhamentos instrumentais de corais em praticamente todas as partes instrumentais, desde instrumentos de cordas até os instrumentos de sopro, com exceção do corne inglês, utilizado nas interpretações exclusivamente como substituto do *oboe d'amore*.

A partitura do baixo contínuo também apresenta acompanhamento para os corais, o que indica que esses movimentos, quando acompanhados por instrumentos em performances de Braunwieser, também incluíam o acompanhamento do baixo contínuo, tal como prescreve a edição *Philharmonischer*. Diferentemente do que ocorre nos coros, recitativos, árias e ariosos, para o acompanhamento de corais Braunwieser não escreveu uma realização do baixo cifrado, mas sim uma redução para instrumento de teclado – piano ou cravo – com as quatro linhas melódicas vocais dos corais.

Entre as partes instrumentais completas, que incluem as partituras das flautas, dos oboés e do baixo contínuo, é encontrado exclusivamente no início de movimentos com corais anotações de ensaio informais feitas *a posteriori* que dispensam o acompanhamento instrumental em corais, como “só coro” ou “só canto”, como na *Figura 19*.

Figura 19: Inscrição “só coro” em vermelho no coral *O große Lieb*. Partitura de Flauta I manuscrita por Martin Braunwieser, pág.2. Acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee.

No caso dos recitativos, o programa dos concertos de Franceschini indica que nas performances “Os recitativos evangélicos são acompanhados pelo órgão.” (FRANCESCHINI, 1944, p. 7). Entretanto, Franceschini realizou mudanças nos acompanhamentos instrumentais de alguns dos recitativos da obra, que o maestro expõe e justifica no programa de concerto:

Não dispondo porém de um órgão verdadeiro e rico, mas somente de um elétrico *Hammond*, para um ou outro breve recitativo mais característico, preferimos transcrever o acompanhamento, confiando-o a instrumentos de corda; assim o fizemos, por exemplo, quando o Evangelista conta do amargurado pranto de São Pedro, após ter negado a Jesus (na primeira parte); a flagelação de Cristo (na segunda parte); e quando (na terceira parte) narra que, no momento da morte de Jesus, o véu do templo se rasgou de alto a baixo. Trata-se sempre, contudo, de poucos compassos, que orquestramos para cordas, procurando imitar o estilo de Bach em acompanhamentos similares. (FRANCESCHINI, 1944, p. 7)

O uso do concertino de cordas em substituição ao órgão em alguns dos recitativos teria sido justificado, portanto, pelas limitações de timbre e de potência sonora do órgão *Hammond*, o instrumento de que dispunham para os concertos. Os recitativos aos quais Franceschini se refere nesse trecho do programa são, respectivamente, *Era Leonete abre uma praxe*, *Barrabas abre ar ein Morder* e *Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß*.

Nesses três recitativos, o acompanhamento original do baixo contínuo momentaneamente passa a incorporar motivos e mudanças harmônicas que auxiliam o texto do recitativo a narrar musicalmente os acontecimentos da história bíblica da Paixão, como o açoitamento de Cristo, narrado com auxílio de motivo característico em *Barrabas aber war ein Mörder*, ou o terremoto posterior à crucificação, descrito musicalmente por *tremolos* no acompanhamento do recitativo *Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß*. Franceschini provavelmente tinha consciência da função que adquire o acompanhamento desses movimentos específicos na narrativa da história da *Paixão segundo São João*. Quando Franceschini comenta sobre *Barrabas aber war ein Mörder* (*Barrabás pois era um ladrão*, na versão em português usada pelo regente) no programa de concerto, menciona que são “Característicos os ritmos simbólicos da flagelação [de Jesus].” É provável que pelo fato de apresentarem essas características que esses três recitativos tenham sido escolhidos por Franceschini para apresentarem um acompanhamento instrumental diferenciado dos outros recitativos da obra.

O mesmo programa de concerto, que informa o acompanhamento instrumental de todas as árias e ariosos da obra, indica que Franceschini realizou um arranjo para instrumentos de cordas não apenas para esses recitativos, conforme mencionado por Franceschini no programa, como também para algumas das árias da *Paixão segundo São João*. É expresso no programa que Franceschini utilizou em algumas dessas peças solo o concertino de cordas, juntamente com órgão e outros instrumentos musicais designados especialmente para esses movimentos específicos da obra. A opção de utilizar o grupo de concertino em árias, em adição ao baixo contínuo e aos demais instrumentos exigidos para o acompanhamento desses solos vocais, também é presente em algumas peças da performance da *Paixão segundo São Mateus* de

J. S. Bach de François-Auguste Gevaert (BACH, 1897), que assim como influenciou outras escolhas interpretativas de Franceschini em suas performances da *Paixão*, pode tê-lo influenciado também nesse uso particular do concertino de cordas. Não é informado, entretanto, qual a natureza desse acompanhamento de concertino: se era resultado de uma transcrição para instrumentos de cordas de partes de acompanhamento instrumental preexistentes, como o maestro havia feito com os recitativos, se era um arranjo completamente original de Franceschini, ou se os instrumentos de corda apenas reforçavam ou dobravam as linhas melódicas dos outros instrumentos que acompanhavam as árias e ariosos.

Segundo o programa de concerto, as árias feitas com concertino de cordas foram *Ach, mein Sinn, Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken*, e a ária com baixo e coro *Eilt, ihr angefochtenen Seelen*.

As partes instrumentais manuscritas por Martin Braunwieser indicam que provavelmente o maestro se ateu muito mais do que Franceschini ao texto musical da edição austríaca que utilizou como base para o acompanhamento de recitativos, árias e ariosos. Acréscimos de instrumentos são esporádicos. Todas as partituras que contém árias e ariosos são escritas com o acompanhamento instrumental tal como prescrito na edição *Philharmonischer*, com as substituições de instrumentos antigos por instrumentos modernos que Braunwieser havia feito para suas performances.

Quanto aos recitativos, a maior parte é acompanhada exclusivamente por baixo contínuo, como pode ser verificado pela comparação entre as partes instrumentais de baixo contínuo, flautas, oboés e corne inglês, nas quais esses instrumentos de sopro estão em pausa na maioria dos recitativos, enquanto que o baixo contínuo evidentemente executa todos os recitativos. São exceções os recitativos *Er leugnete aber und sprach* e *Barrabas aber war ein Mörder*, duas peças cujo acompanhamento Franceschini também optou por incrementar com mais instrumentos em suas performances de 1944.

Como as partes instrumentais de Braunwieser não estão completas, não é possível inferir qual a instrumentação exata do acompanhamento desses recitativos. As partes de Flauta I, Oboé I e Oboé II mostram que há notas a serem executadas por esses instrumentos no recitativo *Er leugnete aber und sprach*, e *Barrabas aber war ein Mörder* tem partes para ambos os naipes de flauta e para os dois naipes de oboé. A presença desses instrumentos de sopro nos recitativos já representaria uma diferença relevante entre as performances de Braunwieser e as performances de Franceschini, nas quais o maestro italiano optou por utilizar apenas instrumentos de cordas no acompanhamento. Além do acompanhamento desses movimentos estar presente nas

partituras de instrumentos de sopro, na parte de Baixo contínuo confeccionada por Braunwieser ambos os recitativos são contemplados com a anotação de ensaio à lápis “com orquestra”, localizada no início dessas peças.

As partituras de Braunwieser contém informações divergentes a respeito do acompanhamento do recitativo *Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß*, outro recitativo que Furio Franceschini escolheu transcrever para instrumentos de cordas em 1944. A parte de baixo contínuo de Braunwieser contém a mesma inscrição “com orquestra” no início da partitura, sugerindo que houve o acréscimo de instrumentos de orquestra ao acompanhamento, tal como nos outros recitativos que sofreram essa mesma modificação. Entretanto, nas partes de Flauta II, Oboé I e Oboé II, que contém esse mesmo recitativo, todos esses instrumentos estão em pausa. É possível que Braunwieser tenha utilizado apenas instrumentos de corda. Entretanto, não é possível verificar pelas fontes pelo fato de que não há partituras completas dos instrumentos de cordas da performance.

As mesmas partituras indicam que é provável que nem todas as performances tenham tido recitativos com tais modificações de acompanhamento instrumental. Nas partes das flautas e dos oboés encontram-se outras anotações de ensaio, tais como rasuras leves à lápis nos pentagramas e inscrições como “*tacet*” que indicam que Braunwieser possa ter optado, no caso de uma ou mais performances da *Paixão*, por apresentar os recitativos somente com o acompanhamento do baixo contínuo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a pesquisa em acervos de Furio Franceschini e Martin Braunwieser, e com o estabelecimento de um conjunto de fontes para a pesquisa, foi possível reunir uma série de documentos que se encontravam anteriormente dispersos em vários acervos institucionais e pessoais.

Certamente, há ainda muitas lacunas nessa documentação a serem preenchidas por fontes extraviadas, perdidas ou redistribuídas informalmente a acervos pessoais. Entretanto, apesar dessas lacunas, avaliamos que o conjunto de fontes estabelecido é extremamente rico, vasto e heterogêneo. Por meio desse conjunto, foi possível obter uma quantidade ampla de informações a respeito das performances de ambos os maestros.

Foi possível identificar, em um primeiro momento, que as performances musicais de ambos os regentes possuem quantidades desiguais de documentação entre si. Encontramos uma quantidade imensa de performances com pouquíssimos documentos, que por sua vez possuem apenas informações sumárias a respeito dessas interpretações. Em compensação, foi localizado um grupo de performances que possuem fontes em quantidade excepcionalmente grande. O levantamento de performances musicais, combinado com o estudo de caso sobre a *Paixão segundo São João*, foram dois procedimentos realizados com a intenção de proporcionar à pesquisa um aproveitamento da maior parte das informações obtidas pelo estudo das fontes, a despeito dessas desigualdades.

Ambos os procedimentos de pesquisa cumpriram com esse propósito, e possibilitaram identificar práticas interpretativas relacionadas a determinados repertórios, tradições de performance e elementos contextuais que foram presentes na atuação dos maestros no Brasil.

Identificamos práticas como as formações corais com as quais os maestros predominantemente trabalharam no Brasil, tamanhos dos coros, práticas de acompanhamento ou práticas de repertório *a capella*, bem como a recorrência de determinados formatos de apresentação do repertório na programação de concertos. Houve não apenas a identificação dessas práticas interpretativas, como também o estabelecimento de relações entre essas práticas e os grupos corais que participaram dessas performances, os locais em que aconteceram essas apresentações musicais, e em que ocasiões ocorreram.

Evidentemente, foram identificadas práticas interpretativas ligadas principalmente a tradições de performance musical europeias com as quais ambos os maestros tiveram contato na Europa.

Primeiramente, identificamos tradições diferentes de performance de música sacra para Furio Franceschini e Martin Braunwieser, principalmente no tocante às práticas de repertório. Furio Franceschini adotou no Brasil sobretudo uma tradição de performance de música sacra católica que seguia as diretrizes do *Motu Proprio* (1903) de Pio X para a execução de música sacra litúrgica, e também pertencente a uma tradição diretamente ligada à prática coral da Capela Sistina e à Academia de Santa Cecília. Há, nesse caso do *Motu Proprio*, uma clara permutação de práticas, bem como de repertório, entre o canto coral do ambiente litúrgico católico e o canto coral artístico, sobretudo pelo fato de Franceschini ter transitado entre ambos.

Martin Braunwieser apresentou música sacra que, embora proveniente de uma tradição diferente de Franceschini, é igualmente originária da Europa. O repertório sacro de Braunwieser é constituído principalmente por música sacra de J. S. Bach, e, portanto, pertencente a uma tradição religiosa luterana, mas que desde o século XIX afirmava-se progressivamente como música de concerto.

O oratório, gênero musical sacro amplamente executado por Martin Braunwieser, constituiu também um repertório tradicional das sociedades corais amadoras europeias dos séculos XIX e XX. Braunwieser desenvolveu um trabalho artístico importante com sociedades corais na Europa e no Brasil. Em São Paulo, essas sociedades existiam principalmente por iniciativa da colônia alemã da cidade. As sociedades do Brasil, como pode ser verificado por meio de nossa pesquisa em fontes e na bibliografia especializada, foram criadas em moldes semelhantes às suas instituições congêneres da Europa, tanto em sua estrutura administrativa, quanto em sua prática musical. Há nessas sociedades sobretudo uma prática de repertório diretamente ligada à cultura e à língua alemã, especialmente antes da II Guerra Mundial e do Estado Novo.

O trabalho também expôs práticas comuns aos dois maestros, como por exemplo o uso de repertório de coletâneas com música europeia, mas principalmente uma predominância de uma cultura musical voltada à interpretação de obras europeias do passado, como W. A. Mozart, J. Haydn, J. S. Bach, entre outros. Pela nossa pesquisa, verificamos que essa cultura afetou diretamente as escolhas interpretativas dos regentes em relação ao repertório europeu. Em suas interpretações, obras do passado musical europeu eram tratadas como

“clássicos” e como “obras primas”, e a maior parte das escolhas interpretativas dos maestros baseou-se no ideal *Werktreue*, um ideal de fidelidade ao compositor e à obra.

Verificamos, entretanto, que esses maestros tinham seu próprio conjunto de referências bibliográficas e artísticas, e conseqüentemente possuíam um entendimento particular do que significaria realizar uma interpretação musical fiel à obra tal como teria sido originalmente escrita e ao compositor. A elaboração e utilização do arranjo da *Missa Laudate Dominum* em performances por parte de Franceschini, e as diversas execuções de obras europeias em versões em português que ambos os maestros realizaram, por exemplo, certamente foram práticas que promoveram alterações em aspectos estruturais importantes originalmente presentes em obras musicais. A presença dessas práticas indica provavelmente que o ideal *Werktreue* era flexível, na concepção de ambos os regentes, ou então que essas práticas não representavam para os maestros um desvio desse ideal.

Concluimos que está associado a esse culto a obras do passado o uso de práticas interpretativas que ambos os maestros consideravam mais fiéis aos meios originais de performance e ao modo como a obra musical foi originalmente escrita pelo compositor. Essas práticas incluem o uso de instrumentos de época como o cravo, escolhas de instrumentos que mais se aproximassem à sonoridade de instrumentos antigos, e escolhas que envolviam a constituição dos coros e formações instrumentais que atuaram nas performances.

Em repertórios percebidos pelos maestros como obras escritas em épocas históricas mais remotas e mais distantes temporalmente, como por exemplo a obra de J. S. Bach, a utilização dessas práticas é ainda mais presente. O estudo de caso explorou amplamente o uso dessas práticas na *Paixão segundo São João* do compositor, desde as escolhas de partituras até escolhas instrumentais que os maestros tomaram com base no ideal de fidelidade à obra e ao compositor.

Percebemos que, em muitas das escolhas interpretativas dos maestros relativas a obras compositores do Classicismo ou do Barroco, há uma nítida intenção de distanciarem-se de tradições de performance do século XIX desse repertório. Práticas como modificações na instrumentação original de obras dos períodos clássico e barroco, e na quantidade de vozes utilizadas originalmente para a interpretação dessas obras, demonstrações virtuosísticas, além de *rubatos* excessivos, são rejeitadas pelos regentes, e interpretadas como deturpações do modo como uma peça foi originalmente escrita e idealizada pelo compositor. Portanto, é uma oposição a tradições de performance que também é relacionada ao ideal *Werktreue*.

Concluimos que essa oposição, na realidade, também reflete o anti-romantismo presente no Neoclassicismo musical vigente na primeira metade do século XX, representado por

expoentes da música erudita como Igor Stravinsky, cujas concepções e ideias a respeito de interpretação musical Franceschini teve contato, como mostraram fontes como o rascunho da carta a Esther Mesquita (1943). Franceschini certamente era contrário a uma radicalização desse anti-romantismo, que segundo o maestro, compromete aspectos interpretativos importantes em uma performance musical, como a expressividade musical.

O estudo de caso possibilitou um aprofundamento maior das ideias dos maestros a respeito de aspectos como andamento, dinâmica, expressividade musical, agógica, entre outros, tanto na música erudita em geral, quanto na música de J. S. Bach em particular. Assim, o estudo proporcionou um maior entendimento a respeito de como esses aspectos provavelmente foram aplicados às execuções dos maestros da *Paixão segundo São João*, e também mostra o modo como possivelmente executavam outras obras de Bach, ou mesmo em outras obras do repertório erudito.

Entretanto, apesar desse conjunto de práticas interpretativas provenientes do ambiente musical europeu, adaptações de práticas à cultura local e à vida musical de São Paulo também foram evidentes em nossa pesquisa. Provavelmente, o maior exemplo desse tipo de adaptação, dentro do repertório europeu praticado entre os maestros, tenha sido a prática de executar versões em português de obras escritas originalmente em uma língua estrangeira. A construção de versões em português dessas obras europeias, que no caso de ambos os maestros, constituíram versões feitas especialmente para as performances que realizaram de tais obras, provavelmente promoveu um intercâmbio intenso entre a experiência artística europeia dos regentes e a cultura local. Apesar da prática de produzir e interpretar versões em português de obras europeias em língua estrangeira não seja atualmente tão prolífica em São Paulo quanto na época de Braunwieser e Franceschini no âmbito do canto coral artístico, provavelmente essas performances em língua portuguesa foram importantes mecanismos de difusão e de introdução de repertórios originários da Europa em São Paulo.

Além das adaptações à cultura e à língua locais, em diversas ocasiões a presente dissertação expôs circunstâncias que demandaram dos maestros adaptações aos recursos de que dispunham para realizar as performances no Brasil, como disponibilidade e nível de instrução dos músicos localizados em São Paulo, disponibilidade de instrumentos musicais específicos para a realização das performances, disponibilidade de partituras e de locais apropriados para apresentações musicais em São Paulo. Concluímos, portanto, que Furio Franceschini e Martin Braunwieser realizavam escolhas interpretativas não apenas com base em sua prática artística

na Europa. Ambos os maestros também realizavam suas escolhas com base nos recursos de que dispunham localmente para realização de suas performances em São Paulo.

Portanto, por um lado o panorama apresenta uma ampla gama de práticas interpretativas provenientes da vivência musical que ambos os regentes obtiveram na Europa, bem como evidencia a coexistência de diversas tradições musicais e de diversos cânones de obras musicais dentro do repertório coral europeu praticado por ambos os maestros no âmbito do canto coral artístico. Trazer essas práticas para São Paulo foi provavelmente uma das contribuições mais significativas de ambos os maestros para o ambiente coral da cidade. Entretanto, em sua recepção, visivelmente essas práticas sujeitaram-se a processos de adaptação e de reelaboração, não apenas visando aspectos culturais locais, como também a recursos financeiros disponíveis e à infraestrutura da cidade para a realização de apresentações musicais, que na primeira metade do século XX ainda era incipiente.

Com esse panorama de práticas interpretativas, bem como sua contextualização, é possível identificar também outras contribuições importantes dos dois regentes para o canto coral artístico em São Paulo. Ambos participaram do processo de criação e da atividade de diversos conjuntos corais e de instituições importantes de abrigo às práticas corais, em uma época de expansão da atividade artística como um todo na cidade de São Paulo. Instituições em que Franceschini e Braunwieser atuaram como regentes corais, como a Sociedade de Cultura Artística, o Coral Paulistano Mário de Andrade, o Theatro Municipal e o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, que foi incorporado ao Instituto de Artes da UNESP, continuam a desempenhar um papel importante no ensino e difusão do canto coral artístico em São Paulo. Especificamente com relação à música europeia, preocuparam-se em difundir repertórios do passado que ambos percebiam como pouco aceitos ou pouco apreciados pelo público de concertos paulistano, sobretudo a obra de compositores de períodos históricos mais remotos, como J. S. Bach. Ambos contribuíram com a experiência e formação musical que receberam de importantes personalidades da música erudita europeia, em instituições artísticas de referência internacional, em um período de tempo em que São Paulo passava por um processo de renovação de suas práticas artísticas espelhado no meio musical europeu.

A presente dissertação, portanto, expôs importantes contribuições dos maestros Martin Braunwieser e Furio Franceschini para o canto coral artístico de São Paulo, relacionadas às práticas interpretativas de repertório de origem europeia. Certamente, este trabalho não esgota todas as questões interpretativas inerentes à atividade de regentes corais de Braunwieser e Franceschini, e tampouco pretende fazê-lo. Uma única dissertação de mestrado não seria

suficiente para apresentar todas as dimensões e particularidades de um legado artístico tão rico e amplo, sobre o qual ainda existem muitas lacunas a serem preenchidas em relação à documentação. Antes, com este trabalho, esperamos principalmente contribuir para a discussão, para o estudo e para a valorização desta parte importante da história das práticas corais da cidade de São Paulo.

REFERÊNCIAS

Referências Documentais

Acervos utilizados nesta pesquisa

Acervo da Família Schmidt

Acervo da Sociedade Filarmônica Lyra

Acervo de programas de concerto do Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo

Acervo Digital Cleofe Person de Mattos

Acervo Digital do jornal Estado de São Paulo

Acervo Digital do jornal Folha de São Paulo

Acervo Furio Franceschini da Biblioteca da ECA-USP

Acervo Furio Franceschini da Biblioteca Digital da UNESP

Acervo Furio Franceschini da Biblioteca do IA- UNESP

Acervo pessoal de Marisa Guimarães

Acervo pessoal de Mauricio Orosco

Acervo pessoal do maestro Marcello Amalfi

Acervo pessoal do maestro Samuel Kerr

Acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee

Coleção Martin Braunwieser, do acervo histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga, Centro Cultural São Paulo

Hemeroteca Digital Brasileira

Fontes Documentais

ANDRADE, M. Schubertchor. *Diário Nacional*, Rio de Janeiro, 11 out 1931. Caderno único, p. 4.

ARTES E ARTISTAS. O Estado de São Paulo. São Paulo, 15 dez. 1946. Caderno único, p. 7

ARTES E ARTISTAS. O Estado de São Paulo. São Paulo, 21 maio 1944. Caderno único, p. 4.

BACH, J. S. *A Paixão segundo São João* [BWV 245]. Revisão de Furio Franceschini. São Paulo: Sociedade de Cultura Artística, 1943. Coro.

BACH, J. S. *Paixão segundo São João* [BWV 245]. Martin Braunwieser (Ed.). Partitura manuscrita. s.d. Orquestra.

BACH, J. S. *Paixão segundo São João* [BWV 245]. Martin Braunwieser (Ed.). Partitura manuscrita. s.d. Solos vocais.

BACH, J. S. *Paixão segundo São João* [BWV 245]. Martin Braunwieser (Ed.). Partitura manuscrita. s.d. Coro.

BARBOZA, J. Carta a Luís Prestes Maia. São Paulo, 20 maio 1944.

CALDEIRA FILHO, J. Artes e Artistas. *O Estado de São Paulo*, 21 maio 1944

CONCERTO Nº 213 J. S. BACH. *Paixão segundo São João*. Programa de concerto. São Paulo: s.n., 1962.

CONCERTO Nº 221 J. S. BACH. *Paixão segundo São João*. Programa de concerto. São Paulo: s.n., 1963.

DER BUND. Festnummer zum zweiten Sängersbundesfest in Rio de Janeiro von 20-22^{ten} April 1928. São Paulo: s.n., ano 4, abr. 1928, nº 4.

DER BUND. Organ des Deutschen Sängerbundes-Brasilien. São Paulo: s.n., 1936.

FRANCESCHINI, F. Carta a Esther Mesquita (Rascunho). São Paulo, 12 maio 1943.

FRANCESCHINI, F. Considerações relativas à solene inauguração da Catedral de São Paulo. Memorial. São Paulo, [1940]. In: AQUINO, J. L. P. *Furio Franceschini e o órgão: Relação constante preferencial voltada à música sacra*. 2000. Não paginado. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. 2 v.

FRANCESCHINI, F. Diário nº 20. [S.l.: s.n., s.d].

FRANCESCHINI, F. *Esboço da organização de uma sociedade coral em São Paulo*. Memorial. São Paulo, 1935.

FRANCESCHINI, F. *Notas explicativas da “Paixão segundo São João”* de J. S. Bach. In: GRANDE EXECUÇÃO da “Paixão segundo São João”. Programa de concerto. São Paulo: Atlas, 1944

FRANCESCHINI, F. Parecer destinado a Antonio de Sá Pereira. São Paulo, 2 ago. 1942.

FRANCESCHINI, M. Registro. São Paulo, 1995. In: AQUINO, J. L. P. *Furio Franceschini e o órgão: Relação constante preferencial voltada à música sacra*. 2000. Não paginado. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. 2 v.

FURIO FRANCESCHINI (1880-1976): A evolução da música erudita em São Paulo. Suplemento Cultural. O Estado de São Paulo. São Paulo, 6 abr. 1980.

GRANDE EXECUÇÃO da “Paixão segundo São João”. Programa de concerto. São Paulo: Atlas, 1944.

GRANDE EXECUÇÃO da Paixão segundo São João: Oratório para solos, órgão, coro e orquestra. Programa de concerto. São Paulo: [s.n.], 1950.

LA PASSION SELON SAINT JEAN de J. S. Bach. Programa de concerto. Paris: Logier Frères, 1924.

MATTOS, C. *Repertório Coral no Brasil*. Texto datiloscrito. [S.l.: s.n., s.d.].

MELLO, C. *Relatório da Diretoria da Sociedade Bach de São Paulo no período de 1936-1951 [sic], apresentado à Assembléia Geral Ordinária reunida em março de 1951*. São Paulo, [1951]. In: CARLINI, A. *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) - diário e correspondências à família*. 2000. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MESQUITA, A. *O maestro e a Sociedade de Cultura Artística*. In: FURIO FRANCESCHINI (1880-1976): A evolução da música erudita em São Paulo. Suplemento Cultural. O Estado de São Paulo. São Paulo, 6 de abril de 1980.

O CONCERTO GRATUITO SABBADO. *Correio de S. Paulo*, São Paulo, 20 jun. 1936. Caderno Único, p. 9.

OLIVEIRA, J. Furio Franceschini: uma vida dedicada à música. In: FURIO FRANCESCHINI (1880-1976): A evolução da música erudita em São Paulo. Suplemento Cultural. O Estado de São Paulo. São Paulo, 6 abr. 1980.

PAIXÃO DE J. S. BACH. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 3 maio 1942.

PROGRAMA em comemoração do 55º Aniversário da Fundação da Sociedade Filarmônica Lyra. [São Paulo: s.n.], 11 nov. 1939.

RELATÓRIO DAS ATIVIDADES da Sociedade Bach de São Paulo no período de 1946-1947. São Paulo, [1947]. In: CARLINI, A. *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na*

Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) - diário e correspondências à família. 2000. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

RICCARDI. Artes-Teatro-Rádio-Sociais. *Folha da Manhã*, edição de 31 maio de 1950, caderno único. Não paginado.

SCHWEITZER, A. Carta a Tatiana e Martin Braunwieser. Lambaréné, 1960.

SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO 199º concerto. Programa de concerto. São Paulo: [s.n.], 1960.

SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO. Folheto de instruções aos coralistas. São Paulo: s.n, s.d.

SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28 maio 1950, p. 6.

ZANDONAI, R. *Ave, o Maria*. Partes para coro feminino manuscritas por Furio Franceschini. Disponível em: <<http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/7821>>. Acesso em: abr. 2016.

Referências Bibliográficas

ÂNGELO, I. *85 anos de cultura: história da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.

AQUINO, J. L. P. *Furio Franceschini e o órgão: Relação constante preferencial voltada à música sacra*. 2000. Não paginado. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. 2 v.

AZEVEDO, F. *A Cultura Brasileira*. São Paulo: EDUSP, 2010. Coleção os Fundadores da USP, v. 1.

BACH, J. S. *10 Corais para côro misto*. Revisão de Renata Braunwieser. São Paulo: Irmãos Vitale, 1966.

BACH, J. S. *Johannespassion BWV 245*. Kassel: Bärenreiter, 1974. Coro, orquestra, solistas.

BACH, J. S. *Johannespassion*. Viena: Wiener Philharmonischer Verlag, 1920. Coro, orquestra, solistas. Disponível em: <<http://hz.imslp.info/files/imgltnks/usimg/d/dc/IMSLP250403-SIBLEY1802.23990.1caf-39087011358340score.pdf>>. Acesso em: nov. 2015.

BACH, J. S. *Passio secundum Johannem*. Manuscrito do compositor, [s.d.]. Coro, orquestra, solistas. Disponível em: <http://imslp.nl/imgltnks/usimg/8/83/IMSLP81199-PMLP03317-BWV_245.pdf>. Acesso em: nov. 2015.

BACH, J. S. *Passion selon Saint Matieu*. Bruxelas: Henry Lemoine et cie, 1897. 2 Coros, solos e redução para piano.

BARRETO, C. *Coro. Orfeão*. São Paulo: Melhoramentos, 1938.

BÉHAGUE, G. Latin America: Reflections and Reactions. In: SAMSON, Jim (Ed.). *The Late Romantic Era: From the mid-19th century to World War I*. New Jersey: Prentice Hall, 1991, p. 327-339.

BELARDI, A. *Vocação e arte: memórias de uma vida para música*. São Paulo: Casa Manon, 1986.

BISPO, A. *Martin Braunwieser: Nova objetividade, humanismo clássico e as tradições musicais do Oriente e do Ocidente na Pedagogia e na criação artística*. Musices Aptatio/Liber Annuarius 1991, ed. J. Overath. Roma: Consociatio Internationalis Musicae Sacrae, 1991.

BISPO, A. Subsídios para o estudo histórico-musical das relações teuto-luso-brasileiras: algumas fontes gerais pouco consideradas (1). *Revista Brasil-Europa/Correspondência Euro-Brasileira*, nº 15, 1992. Disponível em: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM15-01.htm>>. Acesso em: 31 jul. 2013.

BRAGA, H. *Música sacra evangélica no Brasil: contribuição a sua história*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1961.

BRAUNWIESER, M. (Org.). *40 Cânticos para duas a oito vozes*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1955. Coro.

BURKE, P. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BUTT, J. Choral culture and the regeneration of the organ. IN: SAMSON, Jim (Org.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 522- 543.

BUTT, J. Choral Music. IN: SAMSON, Jim (Org.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 213-236.

CAMARGOS, M. *Villa Kyrial: Crônica da Belle Epoque paulistana*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

CARLINI, A. A descoberta de Johann Sebastian Bach no Brasil. IV Fórum do Centro de Linguagem Musical Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 4 a 6 setembro, 2000. Disponível em: <https://www.academia.edu/296551/Descoberta_de_JSBach_no_Brasil_Artigo_Alvaro_Carlino_-_IV_forum_CLM_PUCSP_2000_>. Acesso em: jun. 2014.

CARLINI, A. *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) - diário e correspondências à família*. 2000. Tese de Doutorado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

CARLINI, A. Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977) e Sociedade de Cultura Artística Basílio Itiberê (1944-1976): Histórico das Entidades. *Anais II Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba: [s.n.], 2005. p. 10-20.

CASTAGNA, P. Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música. VII Encontro de Musicologia Histórica. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 21-23 de julho de 2006. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008. p. 21-54.

CERTEAU, M. A operação historiográfica. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARTIER, A. *História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1990.

DEATHRIDGE, J. Germany: the 'Special Path'. In: SAMSON, J. (Ed.). *The Late Romantic Era: From the mid-19th century to World War I*. New Jersey: Prentice Hall, 1991. p. 50-73.

DONINGTON, R. *The interpretation of Early Music*. Londres: Faber & Faber, 1965. 2ª ed.

DUARTE, F. *Música e Ultramontanismo: Possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Furio Franceschini*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

ELLIOTT, M. *Singing in Style: A guide to vocal performance practices*. New Haven: Yale University Press, 2006.

FRANCESCHINI, F. *Breve curso de análise musical e conselhos de interpretação: análise da sonata em dó sustenido menor de Beethoven*. 2ª ed. São Paulo: L. G. Miranda, 1934.

FRANCESCHINI, F. *Nova coleção de canticos sacros: para cântico à 1 e 2 vozes em latim e em vernáculo*. São Paulo: [s.n.], 1952

FRANCESCHINI, F. *Nova coleção de canticos sacros: para cântico à 1 e 2 vozes em latim e em vernáculo*. São Paulo: [s.n.], 1923.

FRANCESCHINI, F. *Trechos da ópera "Orpheo": notas descritivas por F. Franceschini*. São Paulo: Typographia São Lázaro, 1920.

FRANCESCHINI, M. (Org.). *Comendador Maestro Furio Franceschini: resumo biográfico e curriculum vitae*. São Paulo: Escola "Oficinas de São José", 1966.

GABRIEL, A. Furio Franceschini (1880-1976) e Martin Braunwieser (1901-1991) no Brasil: um levantamento inicial do repertório coral europeu difundido por regentes estrangeiros em São Paulo. *Anais do XXIV Congresso da Anppom*. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/Anppom2014/trabalhosEscritos2014/paper/view/3299/870>>. Acesso em: jun. 2015.

GARRETSON, R. *Choral music: history, style, and performance practice*. Englewoods Cliffs: Prentice Hall, 1993.

GATTI, G.; BAKER, T. The Academy of St. Cecilia and the Augusteo in Rome. *The Musical Quarterly*, v. 8, n. 3, p. 323-345, jul. 1922.

GATTI, P. *Cravo Caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

GILIOLI, R. “*Civilizando*” pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da primeira república (1910-1930). 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GMEINWIESER, S. Cecilian movement. In: GROVE MUSIC ONLINE. *Oxford Music Online*. Oxford Music Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05245>>. Acesso em: abr. 2016.

GOEHR, L. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

GOLDENBAUM, J. *Neue Noten unter einem neuen Himmel: Die in Brasilien eingewanderten deutschsprachige Komponisten und deren Einfluss auf die brasilianische Musik*. 2013. 323 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Philosophisch-Sozialwissenschaftliche Fakultät, Universität Augsburg, Augsburg, 2014.

IGAYARA, S. Discutindo o Repertório Coral. *Anais XVI Encontro Anual da ABEM em Campo Grande*. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2007.

IGAYARA-SOUZA, S. *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)*. 2011. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

KAISER, A. *Ópera no Brasil: versões em português*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

KERR, S. *A história da atividade musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo: uma fisionomia possível*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2000.

LAWSON, C.; STOWELL, R. *The historical performance of music: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LEAVER, R. The Revival of the St. John Passion: history and performance practice. *Bach*, v. 20, n. 3, p. 34-39, inverno 1989. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41640330>>. Acesso em: set. 2015.

LISTA de documentos extraída da base LAM, com as anotações de Ana Maria. Lista mantida em base de dados LAM da Biblioteca da ECA-USP, 2015.

MARINI, S. Sacred Music. In: THE GROVE DICTIONARY of American Music. Oxford Music Online, Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/>>

subscriber/article_citations/grove/music/A2225462?q=sacred+music&search=quick&pos=1&_start=1>. Acesso em: abr. 2016.

MELAMED, D. Which St. John Passion BWV 245? In: MELAMED, D. *Hearing Bach's Passions*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MICELI, S. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MINOR, R. *Choral fantasies: music, festivity, and nationhood in nineteenth-century Germany*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

MOURA, P. *Vozes paulistanas: as práticas do Canto Coral em São Paulo e suas relações com políticas públicas para cultura*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2012.

NEVES, J. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

OROSCO, M. *O compositor Isaías Savio e sua obra para violão*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

OSBORNE, W. *Choral Society*. In: GROVE MUSIC ONLINE. *Oxford Music Online*. Oxford Music Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2218872>>. Acesso em: abr. 2016.

PAJARES, V. *Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil*. 1995. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

PALESTRINA, G.P. *Missa "Laudate Dominum"*. Arranjo de Furio Franceschini. São Paulo: Publicação do Seminário Central do Ipiranga, 1942. Coro.

PIO X. *Motu proprio tra le sollecitudini del sommo pontífice Pio X sulla musica sacra*. Vaticano, 1903. Disponível em: <http://w2.vatican.va/content/pius-x/it/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html>. Acesso em: maio 2016.

RAINBOW, B.; WILLIAMSON, R. John Troutbeck. In: GROVE MUSIC ONLINE. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28475>>. Acesso em: maio 2016.

REVISTA BRASIL-EUROPA: Correspondência Euro-Brasileira. Gummersbach: Brasil-Europa, nº 14, vol. 6, 1991. Disponível em <http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM-Indice-geral.htm#Anchor-1991-11481>. Acesso em dezembro de 2013.

RINK, J. (Org.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

ROSEWALL, M. *Directory of Choral-Orchestral Music*. London and New York: Routledge, 2006.

ROSSBACH, R. *As sociedades de canto da região de Blumenau no início da colonização alemã (1863- 1937)*. 2008. 175 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

SAMSON, J. The musical work and nineteenth-century history. In: SAMSON, Jim (Org.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. p. 3-28.

SCHMIDT, M. Declaração a respeito do acervo da Sociedade Filarmônica Lyra. São Paulo, 2014. Não paginado.

SCHUBERT, G. Música Sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: COSTA, L. A. S. et al. *Brasil 1900-1910*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980. p. 11-45.

SCHUMANN, R. *5 Canções a 3 vozes femininas*. Revisão de Martin Braunwieser. São Paulo: G. Ricordi & C., [19--]. 1 partitura. Coro feminino, piano.

SEVCENKO, N. *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SHROCK, D. *Choral Repertoire*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

SPITTA, P. *Johann Sebastian Bach: his work and influence on the music of Germany, (1685-1750)*. Londres: Novello, 1899.

STAUFFER, G. Changing issues of performance practice. In: BUTT, John (Ed.). *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

THE COMPLETE CATALOGUE of music published by Novello, Ewer & Co. Londres: Novello, Ewer & Co, 1890.

THE REV. DR. TROUTBECK. *The Musical Times and Singing Class Circular*. Londres, v. 40, n. 675, p. 297-301, 1 maio 1899.

VIÑAO FRAGO, A. Las autobiografías, memorias diarios como fuente histórico-educativa: tipología y usos. *Sarmiento: anuario galego de historia da educación*. [S.l.]: Serviços de publicação da Universidade de Vigo, Universidade a Coruña e Universidade de Santiago de Compostela. N. 3, 1999, p. 223-253. Disponível em: <<http://revistasarmiento.com/wp-content/uploads/2014/09/SarmientoN03.1999.pdf>>. Acesso em: jul. 2015.

WEBER, W. The History of Musical Canon. In: COOK, Nicholas (Org.); EVERIST, Mark (Org.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford Music Press, 2001.

WHITTALL, A. Neo-classicism. In: GROVE MUSIC ONLINE. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19723>>. Acesso em: maio 2016.

WILSON, C. The twentieth century. In: THE OXFORD COMPANION TO MUSIC. *Oxford Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6997>>. Acesso em: maio 2016.