

Fontes Inéditas dos *Trois Études* Para Piano (1910) de Henrique Oswald

José Eduardo Martins

Entre os manuscritos de Henrique Oswald (1852-1931) doados pelos descendentes do compositor ao CDEMB-DM-ECA-USP¹, quatro autógrafos completos referem-se a Estudos para piano solo: *Trois Études* (1910) e o *Étude pour la main gauche* (1921). Na produção de Henrique Oswald para piano solo, seis são os Estudos, somando-se aos quatro citados o *Estudo (edição póstuma)* (1897) e o *Scherzo-Étude* (1902), todos editados².

Os *Trois Études* formam um conjunto monolítico criado basicamente num impulso único a propiciar a homogeneidade técnico-pianística, mercê de problemática específica exaurida em sua essencialidade, o arpejo.

A concisão ratifica ter Henrique Oswald eleito fórmulas que, aceitas desde a década de 60 pelos dedos juvenis do pianista, passariam por ampliações várias. Seria possível considerar que o idiomático técnico-pianístico dos *Trois Études* contém a concentração plena dos procedimentos arpejados, a partir de origem originária. A posição da mão em abertura, a idéia determinante do solucionar as intrínsecas dificuldades e a utilização de fórmulas que levariam à plena expansão do arpejo em segmentos do terceiro dos Estudos, apenas dimensionam equilíbrio transparente e resultado preciso.

Considere-se que dos primórdios da composição visando a récita às últimas criações na década de 20, tem-se meio século em

que as fórmulas existentes no tríptico são por Oswald freqüentadas em obras para piano solo, ou camerísticas, ou ainda nas participações solistas no *Concerto* para piano e orquestra op. 10 e *Tema e Variações*, igualmente para piano e orquestra, a demonstrar nessa presença, fragmentada, é certo, o revisitar constante a desenhos formadores de um código. Sob aspecto outro, frise-se, a importância por Oswald atribuída a “moldes” de arpejos evidencia, até, uma certa obsessão por um dos mais consagrados processos da técnica tradicional de piano.

As novas fontes manuscritas autógrafas completas dos *Trois Études* representam matéria de interesse comparativo e estético musical, entendendo-se o conjunto editado. Numa visão outra, a quase inexistência de rasuras confere aos Estudos em questão, em suas roupagens manuscritas, definições por parte do autor e determinados valores a antecederem os contidos nos decisivos manuscritos que serviriam à imediatamente posterior edição.

Faz-se necessário indicar referências essenciais destas fontes manuscritas inéditas:

Estudo n.º 1: doze páginas de papel pautado contendo, cada página, doze pentagramas, no formato 36 x 27,5 cm. A música, em tinta preta, ocupa onze páginas, estando a última sem qualquer escrito. As páginas de música estão numeradas por Henrique Oswald. Ao todo, tem-se 88 compassos.

O compositor nomeia a peça *Paysage d'Automne*, não constando a indicação Estudo. No alto desta primeira página preenchida, à direita, há o autógrafo de Henrique Oswald e, abaixo deste, a indicação de op. 42 n.º 3, número este rasurado pelo autor e substituído pelo n.º 1.³ No final da partitura há a indicação do autor quanto ao local, Rio de Janeiro, e a data, Mars 1910. Não consta dedicatória.

Estudo n.º 2: oito páginas de papel pautado contendo, cada página, dez pentagramas, no formato 32 x 24 cm. A música, em tinta preta, ocupa seis páginas, estando a primeira e a última sem quaisquer escritos. Não há numeração das páginas. Tem-se 60 compassos.

Como título, na primeira página numerada, *Trois Études* e, abaixo desta, n.º 2. No alto desta página, à direita, o autógrafo H. Oswald. No final do Estudo há a indicação do autor quanto ao local, Rio Comprido, e a data precisa, 9.3.1910. Não há dedicatário.

Estudo n.º 3: dez páginas de papel pautado contendo, cada página, doze pentagramas na formatação 36 x 27,5 cm. A música, em tinta preta, ocupa nove páginas, estando a última sem qualquer escrito. As páginas preenchidas estão numeradas pelo autor. Ao todo, 95 compassos.

Não há título neste Estudo e sim, à primeira página numerada, o autógrafo H. Oswald à direita e, abaixo deste, op. 42 n.º 1. No final da partitura lê-se a indicação do autor quanto ao local, Rio de Janeiro, e a data, Março 1910. Inexiste dedicatória⁴.

* * *

Poder-se-ia refletir sobre três essencialidades diferenciadas contidas na trindade para piano, que levariam a considerações corretivas no que concerne ao que dela se sabe até o presente. Seriam o descritivo-sugestivo, o ideológico e as variantes relativas aos Estudos n.º 1 em Ré bemol Maior, ao n.º 2 em Dó menor e ao n.º 3 em Mi Maior, respectivamente.

Em sendo o Estudo um “gênero” abstrato, a propiciar ao compositor a aplicação de formulações técnico-pianísticas definidas, H. Oswald, cômico da prática, nomeia apenas seis criações simplesmente sob a titulação Estudo, entre as muitas dezenas de peças por ele compostas para o piano. Destas, somente uma receberia um título descritivo-sugestivo, justo o primeiro do tríptico. *Paysage d'Automne* segue, na realidade, a constância romântica “à la manière” de um dos eleitos por Henrique Oswald, Franz Liszt - menos no extenso *corpus* composicional e mais na precisão pianística - que, em muitos dos seus Estudos, nomeia-os, acrescentando ao conteúdo pianístico o descritivo e mesmo o programático. Torna-se evidente esse eleger através da presença de uma “aura” pós-lisztiana, contudo, filtrada quanto a exacerbações que poderi-

am insinuar um “épater”, nunca existente, apesar da preferência, no caso específico da trindade, à virtuosidade.

Ex. 1

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Paysage d'Automne". The score is arranged in two systems of staves. The first system features the title "Paysage d'Automne" written above the staff, followed by the tempo marking "Al. 80 = J". The second system shows the beginning of the piece, with a piano (*pp*) dynamic marking and a *p* dynamic marking. The third system continues the piece, also marked with *p*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings, characteristic of a handwritten manuscript.

Quando da publicação, não constou o título descritivo-sugestivo, mas este, presente no manuscrito autógrafo em questão, atesta a precedência ao definitivo *Paysage d'Automne*, versão orquestral do primeiro Estudo realizada pelo autor e que tanto entusiasmaria o pianista e compositor português Viana da Mota (1868-1948).

Henrique Oswald tinha o hábito de, após obra esboçada, copiar mais de uma vez, com o mínimo de rasuras, a criação entendida como definitiva. É possível que o compositor tenha enviado à Editora manuscrito no qual o título descritivo do primeiro Estudo não constasse, assim como a igualmente equivocada menção do opus.

A presença do sugestivo *Paysage d'Automne* adquire importância na medida em que a leitura dos outros dois Estudos pode desvelar, mercê da proximidade escritural e técnico-pianística, con-

teúdos outros mantidos no inconsciente do compositor. Sob enfoque diferenciado, ter orquestrado apenas o Estudo de visão outonal teria um significado pictórico-sonoro para Henrique Oswald, atento observador e, *in adendo*, desenhista amador⁵.

Mais inquisidora pareceria ser a problemática da síncopa no *Estudo* n.º 2. Quando editado, em sua definição aceita pelo compositor⁶, o Estudo em Dó menor ostentaria o tema em ritmo sincopado na mão esquerda, a partir do 3.º compasso, a contrastar com os grupos alterados de cinco semicolcheias da mão direita.

Ex. 2 (cps. 3-8)

The image displays a musical score for three systems of music. The first system is marked *p marcato il canto* and features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a syncopated bass line. The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the piano part with a *mf* dynamic marking and a key signature change to one flat (B-flat) in the second measure. The score is written for piano and voice.

A presença da síncopa, em sua roupagem apreendida como símbolo de brasilidade, serviria de pretexto a Mário de Andrade para, em evidenciando a exceção, “rotular” a estética oswaldiana: “E a delícia da Serrana e do segundo dos Três Estudos, mostram bem a importância da colaboração que ele poderia nos dar, sem no entanto abandonar coisa nenhuma das suas qualidades individuais”⁷.

O *Estudo n.º 2* e o *Trio Serrana* (1925)⁸ têm em seus originais, em causa, atributos de essencialidades referentes ao que se poderia nominar “idiossincrasia” de Henrique Oswald aos apelos de ordem estético-nacionalista que, do início do século à sua morte, não deixaram de ser feitos ao compositor. O manuscrito autógrafa do *Estudo n.º 2* expõe o tema na mão esquerda, a partir do terceiro compasso em básicos grupos alterados de três colcheias e colcheias simples. Mesmo a colcheia pontuada do compasso sete do Estudo editado, no manuscrito, apresenta-se sem o ponto de aumento.

Ex. 3 (cps. 1-10)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Trava elado n.º 2" by Henrique Oswald. The score is presented in five systems, each consisting of a treble and bass staff. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns with many slurs and accents. The first system is marked with "pp" and "rad. - v. rad.". The second system is marked with "no marcato / mod.". The fourth and fifth systems have an "8va" marking above the treble staff, indicating an octave shift. The title and composer's name are written at the top of the first system.

Nos manuscritos ora em evidência, a ausência da rítmica que serviria aos ideais nacionalistas proporcionaria uma percepção – possivelmente abrupta na obra editada – mais homogênea e equilibrada do conjunto.

Antolha-se flagrante a não-familiaridade de Henrique Oswald com a rítmica compreendida pelos apologistas da causa nacional como representativa da “colaboração” atentada por Mário de Andrade. Distante no tempo a textura musical do texto crítico, torna-se lógico que a intenção de mudar a rítmica teve as causas nas possíveis pressões recebidas anteriormente. Oswald ouvia a emergente música urbana ritmada no Rio de Janeiro. Contudo, nem Nepomuceno nem o maior de seus amigos, Francisco Braga, nem Darius Milhaud, mais tardiamente, demoveram-no da trilha romântica europeia⁹. Tratar-se-ia de exceção “excepcional” a presença do ritmo sincopado em Oswald.

Frise-se que o discurso europeizado do compositor prendia-se a regras nas quais o ritmo em causa, então sacralizado no Brasil, não se coadunava com as mesmas¹⁰. Em um momento apenas, de ênfase, Henrique Oswald, na E. Bevilacqua, emprega tercinas (cp. 38.2). Não se negligencie o fato de tê-las esquecido no manuscrito encaminhado ao editor.

O aspecto canhestro quanto ao emprego do sincopado verifica-se no manuscrito autógrafo do *Trio Serrana* preservado no CDEMB – há variantes, tendo-se como comparação a obra editada pela G. Ricordi em 1927 – onde Henrique Oswald, no “rodapé” da penúltima página, está a parecer realizar um exercício da rítmica em causa¹¹.

Ex. 4



Há de se entender da maior significação a presença das tercinas no manuscrito autógrafo do Estudo, em contrapeso ao enviado à Bevilacqua, que serviria de modelo para a edição. Indagações podem ser propostas: é de cunho ideológico o texto de Mário de Andrade mencionado? É-o, na medida em que o autor se atém a um dos “símbolos” nacionais a ser aceito e propagado; é-o no imperativo desiderato de, em fixando uma outra estética a contrapor às derivadas do romantismo cosmopolita, rotular um condicional a anatematizar toda uma estética não-nacional. Tivesse porventura o *Estudo* n.º 2 sido publicado a partir do manuscrito autógrafo citado, teceria Mário de Andrade qualquer lisonja a respeito? Não haveria elogios a *Il Neige!*, caso esta consagrada criação de Oswald tivesse ritmo sincopado? Não seria evidente que, preferentemente ao intrínseco valor musical da obra estava em causa a defesa de um nacionalismo a ser definitivamente sacralizado?¹²

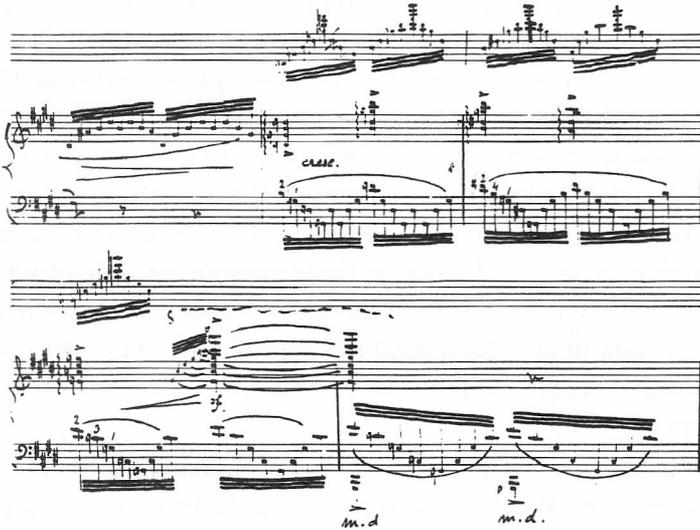
Curiosamente, o filho, Carlos Oswald, em seu diário, reproduz uma carta e ele dirigida por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, que respondia à sua afirmação do universalismo musical de seu pai: “(...) o pensamento moderno começa a não dar muita importância à questão do nacionalismo em música. Alguns dos nossos mais jovens compositores, como Cláudio Santoro, são deliberadamente antinacionais. Eles já não querem saber de fazer música rotulada de brasileira tipo Nepomuceno, Villa-Lobos ou Gallet. Como vamos estranhar, pois, que um artista do passado, puro, sincero, nobre, grande em todas as suas concepções, não tenha tomado conhecimento, em virtude de sua formação, de uns sincopatozinhos ou de uma tantas linhas melódicas sestrosas? (...) É, o nacionalismo verde-amarelo está ficando, indubitavelmente, uma cousa do passado, em música. Cousa mesmo, para historiadores”¹³. Carlos, após copiar a carta, finaliza: “Esta confirmação vale ouro! quem diria que as teorias nacionalistas em arte ruissem tão depressa e seguindo de perto a derrota do fascismo e do nazismo! Será que aquela arte era fascista?”¹⁴

Quanto ao terceiro Estudo, o manuscrito autógrafo completo contém elementos que ratificam a anterioridade daqueles que possibilitaram a edição dos *Trois Études*.

Em sendo uma forma A-B-A, estando a seção B subdividida em B1 e B2, Oswald expõe em B1 (cps. 27-39.1), após breve ponte, a mão direita a evidenciar acordes arpejados. Em pauta suple-

mentar, Henrique Oswald escreve um *ossia* (cps. 27-29) que deve ser entendido percorrendo toda B1. Neste,

Ex. 5 (cps. 27-29)



o compositor realiza um básico arpejo de “duas oitavas” ascendentes e descendentes rasurando, no cp. 27.1, as três notas últimas da descida. O “trait” ascendente estaria preservado no manuscrito que serviu à edição, sendo que as três notas cortadas aparecem nos cps. 29.1 e 33.1 da E. Bevilacqua, levando a conclusões progressivas. Contudo, na obra editada, constam, entre os cps. 35.2 e 37, notas duplas à maneira de arpejos ascendentes e descendentes em grupos alterados de três semicolcheias e no cp. 38, em fusas, mas somente na ascensão, em quatro *élans* virtuosísticos, processos inexistentes no manuscrito autógrafo, este preservando a constância dos simples acordes arpejados.

As modificações demonstrariam que Oswald não se contentou com a primeira idéia verticalizada, na realidade, mais hirta e sem a abrangência necessária que levaria ao resultado obtido mais tarde. Na forma definitiva, toda a B1 se dimensiona, o que possibilita a explanação em B2 dos arpejos tradicionalizados da mão di-

reita, que se expandem na virtuosidade, amparados por acordes da mão esquerda a destacarem o tema (cps. 39-56.1).

Mencione-se, à guisa de informação, que em toda a seção B há a utilização do processo da passagem do polegar - na mão esquerda em B1, plenamente na mão direita em B2 - pois os arpejos contidos entre os cps. 23 e 38 do 2.º Estudo prescindem da passagem desse dedo e se assemelham mais aos arpejos caros a Debussy.

Para sobre os *Trois Études* a égide de vertentes românticas. Poder-se-ia acrescentar que Henrique Oswald freqüentaria, na plenitude, os acervos musical e extramusical acumulados e o tríplice constata essa visitação aos procedimentos inerentes a um nacionalismo universal, mercê da fixação física durante cerca de trinta anos na Itália em constância quase que integral e em França, acrescentando-se toda uma sedimentação escritural advinda de escolas de composição alemãs, relações com o coetâneo russo competente, Rebikov.

A tríade, criada em 1910, após aproximadamente sete anos de residência no Rio de Janeiro, agora definitiva, traduz, a partir das titulações em francês, a relação do compositor com o seu universo europeu ideal. Os manuscritos autógrafos completos dos *Trois Études* atestam fidelidade a princípios e à prática do escrever sem concessões. Representam, obra impressa, para o piano brasileiro, momentos de vibratidade e se destacam entre os ápices do repertório pianístico pátrio.

NOTAS

1. O acervo preciosíssimo, doado na primavera de 1994 ao Centro de Difusão e Estudos da Música Brasileira do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pertencia às antigas coleções dos netos do compositor, filhos de Carlos Oswald: Maria Isabel Oswald Monteiro, Maria Carlota Oswald Vieira, Maria Thereza Oswald Padilha e Francisco de Paula Bicalho Oswald. No ano de 1995, pensa o CDEMB divulgar a lista completa do material recebido.
2. O *Estudo* (edição póstuma) de 1897 é dedicado a Mademoiselle Marcelle Nielsen e foi editado pela Casa Arthur Napolcão (chapa gravada n.º 8.841); o *Scherzo-Étude*, de 1902 e dedicado a Mlle. Antonietta Rudge; e o *Étude*

pour la main gauche de 1921, tendo como dedicatária a filha de Alberto Nepomuceno, Sigrid, foram editados pela Novas Metas em 1982; enquanto que os *Trois Études* de 1910 foram dedicados às alunas de Henrique Oswald, Mesdemoiselles Suzanna, Helena e Sylvia de Figueiredo, filhas do artista plástico Aurélio de Figueiredo, este, irmão do pintor Pedro Américo, e tiveram a edição pela E. Bevilacqua e C. (chapas gravadas n.ºs 7.802, 7.803 e 7.804, respectivamente). Há duas gravações referenciais dos *Trois Études*: Belkiss Carneiro de Mendonça (Copacabana, *Panorama da Música Brasileira para piano*, vol. I, 1971) e Honorina Silva, aluna do compositor (Funarte, *Documentos da Música Brasileira*, vol 12, 1979). O autor deste texto gravou os *Scherzo-Études* (Studium, 1979), *Estudo* (edição póstuma) e o *Étude pour la main gauche* (Funarte, INM, Pró-Memus, 1982). O mesmo apresentou, em primeira audição mundial, a integral dos *Seis Estudos*, na sala de concertos do Palais Sans-Souci em Potsdam, na ex-Alemanha Oriental, no dia 1.º de junho de 1989.

3. O cuidado com a escrita – figuras pequenas mas precisas – e com a feita composicional a demonstrar uma sabença do *métier* contrasta, ao se considerar o descuido quanto aos opus. Frequentemente, repetições indevidas de numerações distanciam Oswald da organização seqüencial. Um futuro catálogo terá que partir de nova numeração, respaldada em cronologia segura.
4. A edição dos *Trois Études* contém o mesmo número de compassos da trindade manuscrita em causa.
5. Carlos Oswald, pioneiro da gravura em metal no Brasil, confessaria em artigo que o pai possuía as condições para se tornar pintor, tendo sido inclusive o seu primeiro professor, indicando os caminhos que o levariam a ser o mestre da pintura e da gravura (Cf. “Dois Henrique Oswald”, in: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 22/11/1964). Henrique Oswald deixou dois álbuns nos quais depositou, durante décadas, desenhos focalizando paisagens, retratando personagens e animais, caricaturizando figuras definidas. Arquivo particular Maria Isabel Oswald Monteiro.
6. Em exemplar da partitura editada do *Estudo* n.º 1, presenteada à pianista brasileira Antonietta Rudge, o compositor escreveria à tinta preta, no alto da página de rosto, à esquerda, à então Sra. Miller: “À Exma. Senhora D. Antonietta Rudge Miller oferece respeitosamente o admirador e amigo H. Oswald”. Arquivo particular José Eduardo Martins. Em depoimento verbal, em 1971, a notável intérprete confessava-nos ter executado várias das criações do compositor, entre as quais duas a ela dedicadas: o *Scherzo-Étude*, já mencionado, e a virtuosística *Polonaise* op. 34 n.º 1, editada pela E. Bevilacqua (chapa gravada n.º 6.488).
7. Mário de Andrade, *Música doce Música*, São Paulo, L. G. Miranda, 1933, p. 217. As palavras do autor de *Macunaima* se prestariam, é de se lamentar,

à quantidade considerável de estudos pósteros, desprovidos de um menor debruçar de autores sobre Henrique Oswald. Aqueles, repetindo-se, consagram a ínfima participação do compositor no movimento nacionalista musical. Renato Almeida, *História da Música Brasileira*, p. 379; Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 132-133 – o autor acrescentaria às duas obras o Scherzo da *Sinfonia* op. 43 e o Andante molto expressivo da *Sonata* op. 36 para violino e piano “modinha na melodia”; Vasco Mariz, *História da Música no Brasil*, p. 83; José Maria Neves, *Música Contemporânea Brasileira*, p. 18. Israel Pelafsky, *A música contemporânea* e Francisco Acquarone, *História da Música Brasileira*, sem mencionar as peças citadas, reiteram o conceito do não-envolvimento. Cicatrizes que permaneceram engravadas no repertório do Brasil-Colônia aos limites do nacional, graças à encantação dela advinda, tendem a desaparecer. Nas últimas décadas, trabalhos visando ao desvelamento de parte do *corpus* composicional brasileiro colonial e romântico se fazem. E este desvelar de um todo ainda nebuloso tem trazido resultados tímidos, é certo, mas promissores. Quanto a Henrique Oswald, um recente estudo de Fausto Borém de Oliveira, “Henrique Oswald – A biography of a forgotten Brazilian master” [*Latin America Music Review*, 15(1):75-92, 1994] já se imbuí de novos ares reflexivos.

8. Um manuscrito autógrafo completo encontra-se no CDEMB-DM-ECA-USP.
9. Os diários de Oswald, de sua mulher Laudomia e as cartas daquele aos seus filhos, Carlos e Alfredo, testemunham o amor ao Brasil, mas a surda revolta contra a cultura musical burocratizante do Rio de Janeiro. Leia-se de José Eduardo Martins, *Henrique Oswald – músico de uma saga romântica*, São Paulo, Edusp-Giordano, 1995.
10. O maestro Olivier Toni observa que “o discurso polifônico padece muito com a sincopação da rítmica brasileira, razão pela qual compositores nossos, dos mais notáveis, substituíram, por vezes, a sincopa por tercinas”. Depoimento verbal de Olivier Toni a José Eduardo Martins.
11. Possível, igualmente, ter Henrique Oswald realizado, quanto à feitura de *Serrana*, o acoplamento pacífico do sincopado e das tercinas, pois há mescla acomodativa singular. Frise-se que o referido manuscrito distancia-se quinze anos dos *Trois Études*, pois data de 1925.
12. O compositor mexicano Mário Lavista observa: “A minha música, para ser mexicana, não precisaria ter ritmos mexicanos. Creio que isto é uma anedota. Jorge Luís Borges observa que no *Alcorão* – que é o livro mais árabe que existe – não se fala nunca de camelos. Eles não aparecem no livro sagrado. Não necessito vestir-me em trajes típicos, ter bigodes e ser moreno para ser mexicano”. Cf. Mário Lavista, “Entrevista a José Eduardo Martins”, in: *Revista Música*, 1(1):41, maio 1990.

13. Diário de Carlos Oswald, 5 de agosto de 1945. Arquivo particular Maria Isabel Oswald Monteiro.
14. Idem, *ibidem*. Quando do discurso oficial, Luiz Heitor comunga as posições de Mário de Andrade. Cf. *150 anos de Música no Brasil*, p. 121-135.

José Eduardo Martins é pianista e professor do Departamento de Música da ECA-USP.