



Escolhas instrumentais como questão interpretativa: a *Paixão segundo S. João* de J. S. Bach em São Paulo por Furio Franceschini (1880-1976) e Martin Braunwieser (1901-1991)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Ana Paula dos Anjos Gabriel
anapauladosanjosgabriel@gmail.com

Resumo: Esta comunicação apresenta resultados parciais de pesquisa de Mestrado em finalização. Discute escolhas instrumentais de dois regentes imigrantes que atuaram em São Paulo em performances da *Paixão segundo São João* de J. S. Bach BWV 245, vistas como estudo de caso sobre questões interpretativas dos anos 1940 a 1960. Insere-se nos estudos de performance, com metodologia musicológica crítica sobre o cânone musical e a história da performance em regência. Foram consultados diversos documentos em arquivos da cidade de São Paulo, incluindo partituras e diários dos regentes, além de fontes da imprensa periódica. A leitura e análise das fontes resultou na identificação e aprofundamento de concepções interpretativas de dois maestros proeminentes no ambiente musical paulistano do século XX.

Palavras-chave: Estudos de performance. Regência. J. S. Bach. Furio Franceschini (1880-1976). Martin Braunwieser (1901-1991).

Instrumental Choices as an Interpretative Issue: J. S. Bach's *St. John Passion* in São Paulo by Furio Franceschini (1880-1976) and Martin Braunwieser (1901-1991)

Abstract: This paper presents partial results from a Master's degree research program yet to be completed. It discusses instrumental choices of two immigrant conductors who acted in São Paulo on J. S. Bach's *St. John Passion* BWV 245 performances, seen as a case study about interpretative issues from the 1940's till the 1960's decades. It is inserted on performance studies with critical musicological methodology on the musical canon and performance history of conducting. Several documents were consulted in São Paulo's archives, including musical scores, conductors's journals and periodic press. The reading and analysis of these sources resulted on identification and deepening of performative conceptions of two important maestros in São Paulo's musical environment of the twentieth century.

Keywords: Performance studies. Conducting. J. S. Bach. Furio Franceschini (1880-1976). Martin Braunwieser (1901-1991).

1. Introdução

O presente artigo pretende investigar e discutir criticamente as escolhas instrumentais de performances da *Paixão segundo São João* BWV 245 de J. S. Bach feitas pelos maestros Furio Franceschini (1944) e Martin Braunwieser (1950, 1962, 1963) na cidade de São Paulo. O presente trabalho situa-se nas áreas da Musicologia Histórica e da História da Performance, conforme a relação entre essas duas áreas de conhecimento estabelecida e defendida por Bowen (2010). Com perspectiva histórica, aborda aspectos interpretativos de performances realizadas por Franceschini e Braunwieser em São Paulo, visando contribuir para a produção acadêmica direcionada tanto à história do canto coral e de seus atores, como à história da performance da música coral de J. S. Bach no Brasil. Este artigo apresenta

resultados de uma pesquisa de mestrado em fase de conclusão,¹ que integra o Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto (GPEMAC), com sede na Universidade de São Paulo e certificado pelo CNPq.

O presente trabalho fundamenta-se no estabelecimento e no estudo de um conjunto de fontes feito a partir da consulta a acervos institucionais e particulares² que reúnem documentação de ambos os regentes. O estabelecimento de fontes teve como referencial teórico os princípios metodológicos discutidos por Certeau (1982) e resultou em um conjunto constituído por jornais, anotações de estudo, diários de leitura e estudo pessoal, programas de concerto e partituras da *Paixão* utilizadas em performances.

A partir desse conjunto de fontes, foram realizadas a seleção e a interpretação de informações sobre as escolhas instrumentais dos dois regentes para suas respectivas performances da *Paixão*. Essa etapa da pesquisa teve como embasamento teórico Bowen (2010), Lawson & Stowell (1999) e Stauffer (1992). Além da bibliografia musical, a leitura e a análise de diários e anotações de estudo utilizou Viñao (2000) como referencial teórico.

As informações obtidas, expostas nas seções a seguir, incluem tanto referências a ideais e concepções interpretativas que ambos possuíam para a *Paixão*, como também a condições circunstanciais que fizeram com que ambos os regentes tivessem que adaptar as escolhas de instrumentos que idealizaram à situação e aos recursos de que dispunham para os concertos.

2. A problemática dos instrumentos de época.

O uso de instrumentos antigos foi uma questão interpretativa central para ambos os maestros em relação às escolhas instrumentais para a performance da obra. A análise das fontes autorreferenciadas mostra que ambos os regentes concebiam a utilização de instrumentos antigos como ideal para a execução da *Paixão*, bem como da música de Bach em geral. Em programa de concerto de 21 de março de 1960 da Sociedade Bach de São Paulo, entidade promotora das três performances de Braunwieser, lê-se que a entidade oferecia 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, a performance da música de Bach também incluía o uso da instrumentação original, tanto quanto possível. A instituição, que nunca teve instrumentos antigos próprios, em relatório administrativo do período de 1946 a 1947 expõe a necessidade

da compra de “[...] Cravo, Gamba, Alaúde, antigos instrumentos de sopro não mais usados, etc.” (RELATÓRIO [...], [194-]³ apud CARLINI, 2000, não paginado)

Quanto a Furio Franceschini, em artigo do periódico *Brasil Musical*, o maestro manifesta sua preferência pela performance de Bach em instrumentos antigos, que confeririam à performance outro interesse e sonoridade (FRANCESCHINI, 1946). Entre os cadernos de anotações de Furio Franceschini, há anotações sobre características organológicas e usos do alaúde, do cravo e da viola da gamba no século XVIII, inclusive citações atribuídas a autores de artigos e livros sobre música antiga, como esta citação de artigo de Albini⁴:

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, 1921 apud FRANCESCHINI, [19--?], não paginado.)

Pela perspectiva de Franceschini, o uso de instrumentos originalmente prescritos por Bach na performance da *Paixão* seria um modo de reportar-se aos meios de performance de que originalmente dispunha o compositor, e assim realizar uma performance mais fiel à obra e às ideias de Bach (FRANCESCHINI, 1944).

Apesar da preferência de ambos pelo uso instrumentos antigos, esses instrumentos eram muito pouco difundidos à época das performances no Brasil. Gatti (2014) ressalta que, na década de 1930, Mário de Andrade já criticava o fato de São Paulo não ter cravos nem mesmo entre empresas de aluguel de instrumentos musicais. (GATTI, 2014: 96). De fato, a autora considera a interpretação da *Paixão* de Braunwieser em 1950 “[...] uma das primeiras ocorrências do cravo em aparição pública na capital de São Paulo [...]” (GATTI, 2014: 106). A própria Sociedade Bach de São Paulo, que não possuía instrumentos próprios, recorria a empréstimos de cravos de particulares – e quando não havia a possibilidade de empréstimo, era utilizado o piano, como comprovam registros em jornais e programas de concerto de várias apresentações de obras corais de Bach da Sociedade em que é mencionado o uso do piano em substituição ao cravo.

Em associação à escassez de instrumentos antigos, há o fato de que escolas de música e conservatórios paulistanos também não ofereciam à época das performances cursos de instrumentos antigos e de interpretação de música antiga. No caso do cravo, por exemplo, Gatti considera que o primeiro curso do instrumento em São Paulo ocorreu somente em 1961 (GATTI, 2014). Alda Pimenta Hollnagel, que tocou cravo na apresentação de 1950 de

Braunwieser, era pianista e organista que, como muitos cravistas de sua geração no Brasil, não tinha formação específica em cravo. (GATTI, 2014)

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

Entretanto, este trabalho salienta que embora não tenha sido viável para esses regentes usar instrumentos de época em suas respectivas performances, essa concepção interpretativa influenciou diretamente as escolhas de alguns dos instrumentos musicais que foram utilizados nas performances feitas pelos maestros. Em suas performances, Franceschini e Braunwieser escolheram utilizar instrumentos modernos que julgaram ser os melhores substitutos possíveis dos instrumentos de época.

Essas concepções interpretativas dos regentes relacionadas ao uso de instrumentos antigos, na realidade, estavam diretamente alinhadas ao contexto europeu. Enquanto 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 debate em torno da utilização desse tipo de instrumento musical ocorria na Europa desde o século XIX. Como explica Stauffer (1997), datam do final do século XIX as iniciativas pioneiras de fabricantes que impulsionaram a reconstrução de instrumentos antigos na Europa. Também no mesmo período, assim como no início do século XX, há a ascensão de intérpretes que desempenharam um papel fundamental na difusão da performance em instrumentos antigos, como a cravista Wanda Landowska (1879-1959), referência artística para Franceschini, e o músico e fabricante de instrumentos Arnold Dolmetsch (1858-1940) (STAUFFER, 1997).

Entretanto, essa primeira geração de intérpretes e de instrumentos tinha ainda um longo percurso a ser percorrido em direção à reconstrução de exemplares 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 (GARDINER, 2013; LAWSON & STOWELL, 1999; STAUFFER, 1997). Como regentes estrangeiros que obtiveram toda sua formação musical profissional na Europa no início do século XX, e que mantiveram contato com o ambiente musical europeu mesmo depois de migrarem para o Brasil, as ideias de Franceschini e Braunwieser com relação à performance de Bach em instrumentos de época relacionam-se a essa fase inicial do retorno da performance de instrumentos antigos na Europa, que perdurou nesse continente até o início da década de 1960.

3. Substituições de instrumentos antigos por instrumentos modernos.

No programa de concerto, 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”. [...] 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: 6)

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

Quanto às apresentações de Braunwieser, os programas de concerto e notícias de jornal pouco discutem as escolhas de instrumentos do maestro. O programa de 1950, também realizado pela Sociedade de Cultura Artística, apenas informa o uso do cravo em substituição ao órgão *Hammond* utilizado por Franceschini em 1944. O cravo utilizado era de propriedade de Alda Pimenta Hollnagel, que foi a cravista que atuou no concerto de 1950. Segundo Gatti (2014), a instrumentista tinha um cravo *Dolmetsch* e um instrumento da marca alemã *Neupert*, modelo Bach. (GATTI, 2014: 105) O cravo utilizado no concerto de 1950 certamente foi o *Dolmetsch*, já que o instrumento alemão foi adquirido por Hollnagel somente em 1958.

Nas apresentações de 1962 e 1963, não é especificado se essas performances também utilizaram cravo para realização do baixo contínuo. Há a hipótese de que essas execuções da *Paixão* tenham sido feitas com o piano em substituição ao cravo, prática comum da Sociedade Bach observada em outras execuções de obras de J. S. Bach que envolviam o uso do cravo. A partitura do baixo contínuo manuscrita por Braunwieser contém indicações de dinâmica por toda a *Paixão*, como *p*, *f*, *ff*, *crescendo* e *decrescendo*. Provavelmente, são sinais de dinâmica colocados por Braunwieser para uma execução do baixo contínuo ao piano.

Braunwieser optou por utilizar violão ao invés do alaúde, mesma substituição que utilizou na apresentação de 1963. No concerto de 1962, não foi utilizado qualquer instrumento substituto ao alaúde pelo fato do único movimento da obra que exige acompanhamento de alaúde, o arioso para baixo *Betrachte, meine Seel*, não ter sido executado nesse concerto.

A respeito dos outros instrumentos utilizados, uma substituição 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 *Es ist vollbracht*. Na partitura, designada no canto superior esquerdo como uma partitura para violoncelo, é reproduzida toda a linha melódica que teria sido originalmente escrita por J. S. Bach para a viola da gamba.

Os programas dos concertos de 1950 e de 1962 e as partes instrumentais também esclarecem que o corne inglês foi utilizado em substituição ao *Oboe di caccia*, mesma escolha de Franceschini em 1944. Mas, enquanto que Franceschini utiliza violinos e violas em lugar da viola d'amore, Braunwieser usou exclusivamente violinos como substitutos. Na partitura manuscrita por Braunwieser do arioso *Betrachte, meine Seel*, o Violino I e o Violino II são designados para tocar as partes originalmente escritas para *viola d'amore*.

É importante ressaltar que se houve uma preocupação evidente de ambos os maestros com as escolhas instrumentais em torno das partes de *oboé di caccia*, viola da gamba, *viola d'amore* e alaúde, essa mesma preocupação não foi manifestada quanto ao uso de flautas transversais em lugar de traversos barrocos, ou dos violinos, violas, violoncelos, contrabaixo e oboés que integraram os conjuntos instrumentais das performances, instrumentos modernos que diferem dos exemplares de que dispunha Bach no século XVIII.

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. O maestro Franceschini apenas lamenta no programa do concerto de 1944 o fato de terem utilizado um órgão elétrico *Hammond* ao invés de um órgão de tubos (FRANCESCHINI, 1944). O uso desse órgão provavelmente vincula-se à ausência de um órgão de tubos no Theatro Municipal de São Paulo em 1944, local em que ocorreu o concerto.⁵

Um parecer de Franceschini de 1942 enviado a Sá Pereira, então diretor da Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro, fornece mais impressões do maestro a respeito do órgão *Hammond*. No parecer, o maestro manifesta a mesma preferência pelo órgão de tubos registrada no programa de concerto de 1944. O órgão de tubos seria para o maestro instrumento “inigualável”, ao qual “Qualquer outro instrumento, como também o *Hammond*, a ele comparado, se acha em inferioridade.” (FRANCESCHINI, 1942: 1). Entretanto, Franceschini também comenta:

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 da literatura organística, com ou sem acompanhamento de orquestra. [...]

É de notar que grandes organistas [...] têm dado concertos e até feito tournées com Hammond. Bastaria citar Fernando Germani⁶. (FRANCESCHINI, 1942: 1)

Pelo texto do documento, é evidente que Furio Franceschini não somente via o órgão *Hammond* como um instrumento em desvantagem em relação ao órgão de tubos, como também como um órgão que possuía ampla circulação e aceitação entre intérpretes e especialistas, assim como qualidades sonoras próprias 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 em 1944 teria sido para Franceschini, então, uma alternativa viável frente a impossibilidade de utilizar um órgão de tubos.

4. Conclusão

A pesquisa possibilitou a reunião de várias informações que anteriormente se encontravam dispersas em várias fontes e distribuídas em acervos diferentes. Durante o processo de estudo das fontes, foram identificadas tanto as escolhas de instrumentos que Franceschini e Braunwieser idealizaram para as execuções quanto as escolhas que efetivamente se concretizaram nas performances da *Paixão*, pelo fato de ambos os maestros terem realizado adaptações do que consideravam ser a instrumentação ideal da obra e concessões aos recursos de que dispunham à época das apresentações em São Paulo.

Durante a pesquisa, o uso de instrumentos antigos emergiu como a principal questão interpretativa para os dois regentes em relação às escolhas instrumentais para a *Paixão*, mesmo com a difusão ainda incipiente da performance em instrumentos antigos no Brasil nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Foi possível identificar as principais motivações e critérios envolvidos nas escolhas instrumentais de Franceschini e Braunwieser, inclusive em substituições de instrumentos antigos por instrumentos modernos, que incluem a semelhança de timbre, a intenção de ser o mais fiel possível aos meios de performance de que dispunha Bach no século XVIII e a influência do florescimento da performance de música barroca em instrumentos antigos no ambiente musical europeu na primeira metade do século XX.

Com a exposição dessas questões relacionadas às escolhas instrumentais das performances de *Paixão segundo São João* de Bach de Furio Franceschini e Martin Braunwieser, foi possível aprofundar a compreensão das concepções interpretativas da obra de dois intérpretes imigrantes relevantes na história do canto coral e da performance da música coral de Bach no Brasil.

Referências:

- BOWEN, J. A. Finding the Music in Musicology. In: COOK, N.; EVERIST, M. (Org.). Rethinking music. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- 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. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- CERTEAU, M. A Operação Historiográfica. In: CERTEAU, M. A. *A Escrita da História*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- FRANCESCHINI, F. A sociedade Bach de São Paulo. *Brasil Musical*, Rio de Janeiro, n.12, p.12-3, fev. 1946.
- FRANCESCHINI, F. [Parecer sobre órgão Hammond, encaminhado ao diretor do Instituto Nacional de Música Antônio Sá Pereira] São Paulo, 1942. In: AQUINO, J. L. P. Furio Franceschini e o órgão: relação constante preferencial voltada à música sacra. 2v. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- FRANCESCHINI, F. Notas explicativas da “ Paixão segundo São João” de J. S. Bach. São Paulo: Gráfica Atlas, 1944.
- FRANCESCHINI, F. *Diário nº20*. [19--?]. Não paginado.
- GARDINER, J. E. *Bach: music in the castle of heaven*. New York: Alfred A. Knopf, 2013
- GATTI, P. Cravo Caboclo: uma reflexão sobre o cravo e sua abordagem na música brasileira popular – dois estudos de caso. 263f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- LAWSON, C.; STOWELL, R. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SOCIEDADE Bach de São Paulo: 199º concerto. Programa de concerto ocorrido no Theatro Municipal de São Paulo em 21 de março de 1960.
- STAUFFER, G. B. Changing issues of performance practice. In: BUTT, John (Org.). *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- VIÑAO, A. Las autobiografias, memórias y diarios como fuente histórico-educativa: tipologia y usos. *Revista Teias*. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-26, jan/jun. 2000.

¹ A pesquisa de mestrado em questão intitula-se Furio Franceschini (1880-1976) e Martin Braunwieser (1901-1991) no Brasil: um estudo das práticas interpretativas de dois regentes corais imigrantes na cidade de São Paulo. A pesquisa é desenvolvida dentro do Programa de Pós Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade de São Paulo com a orientação Susana Cecilia Igayara-Souza e o apoio da CAPES.

² Para elaboração do artigo, foram consultados o acervo de programas de concertos do Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, o Acervo Furio Franceschini da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, o Acervo Digital do jornal *O Estado de São Paulo*, o Acervo Digital do jornal *Folha de São Paulo*, a Hemeroteca Digital Brasileira, a Coleção Martin Braunwieser do acervo da Discoteca Oneida Alvarenga e o acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee.

³ RELATÓRIO das atividades da Sociedade Bach de São Paulo no período de 1946-1947. [São Paulo], [194-], não paginado.

⁴ ALBINI, E. La viola da gamba in Italia. In: *Rivista Musicale Italiana*. Turim: Bocca v.28, fasc.1, 1921, p. 82-93.

⁵ Um instrumento da marca italiana G. Tamburini foi instalado no Theatro somente em 1969.

⁶ Furio Franceschini refere-se a Fernando Germani (1906-1998), intérprete italiano de órgão e organista da Basílica de São Pedro em Roma, Itália, à época da redação do parecer.