

O *Étude n° 2* em dó menor de Henrique Oswald: As incongruências entre o manuscrito e a “versão nacionalista”

Nahim Marun (Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, Brasil)
nahim.marun@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta uma análise das diferenças rítmicas e harmônicas encontradas entre a única edição disponível e o manuscrito do *Étude n° 2 em Dó menor*, da série *Trois Études* para piano solo, de Henrique Oswald. A hipótese desenvolvida é de que a Edição Bevilacqua desta obra foi uma idiosincrasia do nacionalismo, imposta por alguma instância, ao estilo do compositor. Conclui-se que a edição impressa, perpetuada por diversas gravações, possui, além de erros de harmonia, inúmeros ritmos brasileiros adulterados, que resultam forçados e sem sentido musical dentro do estilo do compositor. Tais ritmos foram louvados por diversos autores nacionalistas, mas causam estranheza quando consideramos a unidade evidente da série dos *Trois Études* e a coerência da estética pianística de Oswald.

Palavras-chave: Estudos para Piano de Henrique Oswald; *Trois Études*; *Étude n° 2 em Dó Menor*; Incongruências entre Manuscritos e Edições.

Henrique Oswald's Étude n° 2 in C Minor: The inconsistencies between the manuscript and the “nationalist version”

Abstract

This article presents an analysis of the rhythmic and harmonic differences found between the only available edition and the manuscript of the *Étude n° 2 in C minor*, from the set of *Trois Études* for solo piano by Henrique Oswald. The developed hypothesis is that Bevilacqua Edition of this work was a nationalist idiosyncrasy, imposed in some extent, over the composer's style. The conclusion is that the edition, which was perpetuated by several recordings, has harmonic mistakes and adulterated brazilian rhythms, which resulted forced and have no musical sense within the composer's style. These rhythms were exalted by several nationalist authors, but they fit musically oddly regarding the unity of *Trois Etudes* as a whole, and the coherence of Oswald's piano aesthetics.

Keywords: Henrique Oswald's Etudes for Piano; *Trois Études*; *Étude n° 2 in C minor*; Manuscripts and editions inconsistencies.

Introdução

Henrique Oswald (1852-1931) nasceu no Rio de Janeiro, filho de mãe italiana e pai suíço-alemão. Em 1853 a família mudou-se para São Paulo, onde o pai abriu uma loja de comércio de pianos, foi nesse ambiente que Henrique iniciou sua educação fundamental e musical. As adversidades econômicas enfrentadas em território brasileiro e a necessidade de desenvolver o talento promissor do jovem músico motivaram a família a retornar à Itália em 1868. Os Oswalds voltaram para a cidade de Florença, onde a família possuía parentes e bons vínculos com a região. Nessa época, Florença tinha ainda o prestígio de ser Capital do Reino de Itália, o que lhe conferia uma vida artística e musical importante. O jovem Henrique almejava, a princípio, um aperfeiçoamento na Alemanha, mas sua empatia com o foco instrumental da comunidade musical florentina o levou a permanecer nessa cidade dos 16 aos 51 anos. Apesar de viver no país do *Bel-Canto* e ter composto três óperas, a produção de Oswald se concentra na música instrumental e muito especialmente na produção pianística.

O intuito de valorização da música instrumental demonstrado pela elite musical florentina pode ser visto como a antecipação de uma tendência que se verifica por toda a Itália, sobretudo a partir das três últimas décadas do século XIX, conhecida como Renascimento Instrumental Italiano. (MONTEIRO, 2011, p. 23)

Os procedimentos musicais adotados por Wagner, Schumann, Mendelssohn e Brahms marcaram toda uma geração de músicos italianos, incluindo, portanto, as obras de juventude de Oswald. Essa tendência seria retomada e reformulada no epílogo da vida artística do compositor, com obras que exploram variações contínuas e escuras harmonias pós-românticas, como as *Variações sobre Tema de Barrozo Netto* (1919) e o *Estudo pour la Main Gauche* (1921). No final do século XIX, no entanto, as influências francesas eclodem na música de Oswald, muito provavelmente devido ao importante prêmio recebido do *Jornal Le Figaro* por *Il Neige* (1902), pelas turnês que o compositor fez como pianista pelo afrancesado Brasil da época, bem como pela própria estadia do compositor na França. Sabemos que Oswald trabalhou por um pequeno período, na virada do século, no Consulado Brasileiro em Le Havre, Normandia, uma região bastante conhecida por sua forte ligação com o impressionismo francês.

O cancelamento de uma longa bolsa concedida pelo governo brasileiro e as crescentes dificuldades financeiras enfrentadas na Itália levaram Oswald a aceitar um importante convite para assumir a direção do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. Oswald interrompeu assim, uma promissora carreira de pianista e compositor na Europa e mudou-se para o Rio de Janeiro no ano de 1903.

Quando Dom Pedro II esteve em Florença em 1871, para visitar a exposição Beatrice (550º aniversário de Dante), foi organizado um recital de Henrique Oswald em sua honra, que lhe acabou valendo uma pensão “enquanto durassem as precárias circunstâncias em que se acha”. Tinha 19 anos. Recebeu esse subsídio até os quarenta anos de idade, o que não deixa de ser muito. Luiz Heitor julga que “a solicitude do monarca decidiu o compositor a optar pela nacionalidade brasileira”. (MARIZ, 2000, p. 106)

O Nacionalismo brasileiro e a estética de Henrique Oswald

Oswald encarnava, em grande parte, o modelo de arte musical a ser rejeitado pelos modernistas de 1922 e todos os seus seguidores. Que este discurso fosse proferido por Mário de Andrade e seus partidários, parece-nos algo historicamente lógico, e quase necessário, uma vez que praticamente todo movimento de contestação necessita minimizar ou negar totalmente a obra de boa parte dos seus antecessores. Mas é lamentável que este mesmo discurso continue encontrando, hoje em dia, eco junto a profissionais da música no Brasil. É um erro julgar a obra de Oswald pelos parâmetros do movimento Nacionalista, uma vez que o compositor lhe é totalmente alheio. (MONTEIRO, 2011, p. 38)

Henrique Oswald desenvolveu um estilo notoriamente refratário às tendências nacionalistas. O compositor era adepto do universalismo em música e não cedeu aos apelos feitos por diversos artistas do modernismo brasileiro. Nunca acatou ideias nacionalistas explícitas, nem mesmo em suas obras tardias, quando o nacionalismo já era a grande tendência dominante na cultura brasileira.

O impacto direto da fala de Milhaud não foi suficiente para uma mudança. Isto explicaria, de maneira mais incisiva, o não-engajamento futuro, quando da eclosão definitiva do movimento musical nacionalista. Dir-se-ia que Oswald já houvera sido intensamente convidado e apesar disso, não aderira. (MARTINS, 1995, p. 102)

Espera-se que a musicologia brasileira atual ultrapasse definitivamente os conceitos que definem o que é, ou não, música brasileira e resista a acometimentos de xenofobias culturais que porventura venham ameaçar nossa liberdade de pensamento. Não podemos de maneira nenhuma aquiescer com uma observação como a de Renato Almeida, aluno de Mario de Andrade, que classificou Oswald como um compositor “despachado” e “o menos brasileiro de nossos compositores”. Almeida afirmou em seu livro *História da Música Brasileira* (1926, p. 123) que o próprio compositor lhe dissera que para ele não havia lugar na música brasileira. Devemos entender que tal afirmação foi uma melancólica constatação do compositor perante o ostracismo e o descaso a ele impelidos pelo meio musical brasileiro da época. O sentido da afirmação fora claramente descontextualizado por Almeida.

Como observou Monteiro (2011), é compreensível que um movimento estético negue aqueles que foram parte de seu passado, mas impressiona muito o fato de que, distante mais de quarenta anos da morte de Oswald, ainda acessemos opiniões como de Bruno Kiefer, já em 1977, defendendo uma arte baseada em tenazes valores nacionalistas. Kiefer excluiu qualquer manifestação artística que não se enquadrava em seus conceitos preconcebidos: “A nosso ver, o simples fato de um compositor ter nascido no Brasil não implica, necessariamente, que sua criação artística pertença ao patrimônio cultural brasileiro.” Kiefer escreveu em *História da Música Brasileira* todo um capítulo defendendo a postura nacionalista de Mário de Andrade. Apoiando-se também em observações de Darcy Ribeiro, Kiefer acusou Oswald de pertencer à classe dominante, europeizada e alienada, indo além: “Somos da opinião de que Oswald não foi uma personalidade criadora, ao rigor da palavra.” (KIEFER, 1977, p. 130).

Em 1982, o musicólogo Vasco Mariz começou a esboçar, mesmo que timidamente, um novo viés sobre a injustificada qualidade superior da arte de Henrique Oswald:

Henrique Oswald nasceu no Brasil, viveu grande parte de sua vida no estrangeiro e só se radicou definitivamente no Rio de Janeiro aos sessenta anos de idade. Não escreveu música dita brasileira, mas exerceu profícua atividade como professor de piano, mestre por quase vinte anos. Então este compositor não tem lugar na história da música brasileira? (MARIZ, 2000, p. 105)

“Não ter escrito obras de ‘caráter nacional’ parece ter sido seu grande pecado para os nacionalistas militantes que dominaram a crítica e a musicologia brasileira nas décadas posteriores” (COELHO, 2014, p. 39). É importante reconhecer as contribuições da escola nacionalista e entender sua paixão pela defesa dos seus ideais; mas se faz necessário apontar suas restrições e suas poderosas manipulações estéticas que arremessaram ao ostracismo, por muitas décadas, compositores do porte artístico de Carlos Gomes (1836-1896), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Leopoldo Miguez (1850-1902), Glauco Velásquez (1884-1914) e talvez o mais arredo de todos: Henrique Oswald. Esses compositores, por razões históricas óbvias, criaram uma música brasileira apartada das bases restritas do nacionalismo, mas deveras não menos importante.

Somando-se todos os ingredientes que caracterizam os vários nacionalismos europeus utilizados por Oswald, é insignificante a presença de rítmica nacional brasileira sincopada. Apenas em três oportunidades: no segundo dos Três Estudos para piano solo, no Trio Serrana e no Scherzo da Sinfonia op.43. (MARTINS, 1995, p. 171-172)

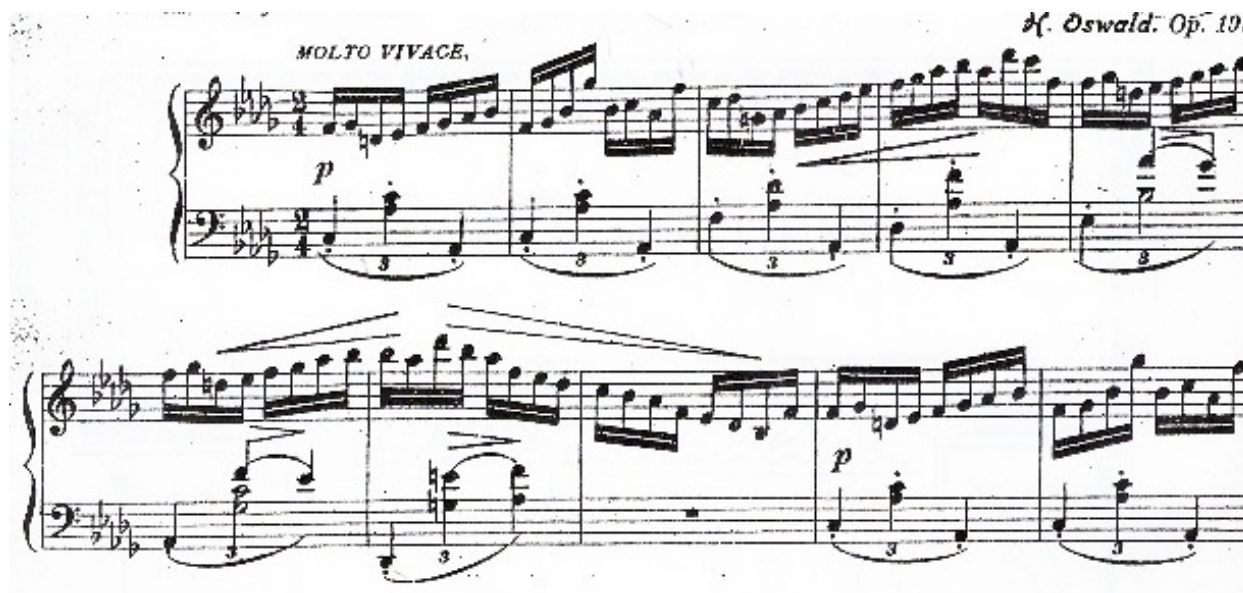
Sustenta-se neste artigo que a mencionada presença da rítmica brasileira no *Étude n° 2* é, muito provavelmente, uma das investidas desse nacionalismo radical e seu resultado artístico e musical soa insólito e presumivelmente equivocado.

O crossover na obra de Oswald

Os regionalismos que proliferavam na música erudita e popular da Europa foram utilizados por Oswald em muitos dos seus trabalhos e essa tendência foi paulatinamente penetrando em nossa cultura, deixando marcas indeléveis na música brasileira. Tais influências estenderam-se aos aspectos formais, harmônicos e rítmicos e tornaram-se tão importantes quanto aquelas herdadas das culturas africana ou indígena. A seguir, alguns exemplos dessas particularidades que podemos observar na música de Oswald:

1. Segundo Valente (2014, p. 45-55), entre as características musicais do Choro tradicional estão a presença de um padrão melódico contínuo, com uso de semicolcheias em estilo “turbilhão” e um fraseado que serpenteia para cima e para baixo, muitas vezes com início anacrúsico e finalizações descendentes. Observemos essas características presentes no *Impromptu op. 19* de Oswald.

Figura 1 - Henrique Oswald. *Impromptu op. 19*. Padrões do Chôro com a mencionada anacruse no c. 8.



Fonte: Edição Bevilacqua, São Paulo.

2. Melodias consideradas exóticas para o padrão europeu, como podemos encontrar em *In Hamac* (Na Rede), que integra a série *Pagine d'Album op. 3* (1885-6). Aqui podemos nos perguntar: não poderia esta obra ser considerada uma antecipação – em mais de trinta anos – do *Idílio na Rede*, a primeira peça da Suíte Floral (1917-18), de Heitor Villa-Lobos (1887-1959)? Observemos as impressões do ouvido estrangeiro a essa obra para piano:

In Hamac, que nos escolhemos hoje desta interessante produção musical, foi, ao que parece, inspirado em um tema popular: sabemos que o Sr. Oswald é brasileiro. A obra é uma espécie de melopéia, apresentando modulações pitorescas, que vem curiosamente interromper, ‘à la manière’ de um refrão, o motivo de uma berceuse oriental. O efeito é inesperado e pleno de charme, evocando o sabor de terras distantes. (*Le Figaro*, 22/08/1903 apud MARTINS, 1995, p. 72)

Figura 2 - Henrique Oswald. *Pagine d'Album* op. 3: *In Hamac* (Na Rede).

The image shows a printed musical score for the piece "In Hamac" by Henrique Oswald. At the top, the title "IN HAMAC" is written in a large, decorative, gothic-style font. To the left of the title, it says "All'Amico: GIOVANNI ALTROCCHI" and to the right, "E. OSWALD". Below the title, the tempo is marked "Andante mosso". The score is written for piano in 6/8 time, with a key signature of two sharps (D major). It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes the instruction "p accentato il Canto". The second system includes "piu f". The third system includes "pp". The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and features numerous "Ped." (pedal) markings with asterisks. The overall style is characteristic of early 20th-century Brazilian impressionist piano music.

Fonte: Edição Bevilacqua, São Paulo.

3. O pictorismo musical, provavelmente insuflado pelo talento de desenhista do compositor, tornou-se uma particularidade importante no seu estilo musical. A inspiração pela natureza foi explorada posteriormente também por Villa-Lobos. Notemos na Figura 3 a descrição das ondas do mar em *La Houle* (A Onda), peça número três dos *Trois Romances sans Paroles*, compostas em 1878.

Figura 3 - Henrique Oswald. *Trois Romances sans Paroles*, nº 3: *La Houle*. Manuscrito não editado.

The image shows a handwritten musical manuscript for the piece "La Houle" by Henrique Oswald. At the top, the title "Trois Romances sans Paroles" is written in cursive, with "La Houle" written below it. The manuscript consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation is highly expressive and pictorial, with large, sweeping melodic lines and complex rhythmic patterns that suggest the movement of waves. The handwriting is fluid and characteristic of the composer's style. The manuscript is not edited, showing some ink bleed-through and irregular spacing.

Fonte: Biblioteca ECA-USP, São Paulo.

4. A música de salão europeia foi devolvida à nossa cultura, muitas vezes com forte sotaque nacional. Assim como Ernesto Nazareth (1863-1934), Oswald criou diversas *Polkas*, *Mazurcas* e *Pollacas*. Coelho menciona a relação de Oswald com a espirituosa música de Nazareth:

Embora não haja registro de sua presença nas récitas de Forrobdó, sabemos que o titular da cátedra de piano do Instituto Nacional de Musica acorria com regularidade ao Cine Odeon para se deleitar com o talento de Ernesto Nazareth. (COELHO, 2014, p. 38)

Indícios da música popular europeia aparecem nas *Sete Miniaturas* op. 16 para piano: Miniatura n° 2 – *Tempo de Mazurka* e Miniatura n° 7 – *Tempo Di Pollaca*. Oswald não possui o sotaque de Nazareth, mas podemos inferir certamente que uma *Mazurka* ou uma *Pollaca* oriunda da pena de Oswald aporta características musicais rítmicas e harmônicas específicas e um cunho composicional único, que as distinguem das *Pollacas* populares europeias ou das *Mazurkas* de Chopin.

Figura 4 - Henrique Oswald. Sete Miniaturas op. 16: Miniatura n° 2 - *Tempo di Mazurka*.



Fonte: Edição Bevilacqua, São Paulo.

Esses são alguns exemplos onde podemos constatar que, ao contrário do que muitos afirmam, existem raízes brasileiras cruzadas na decantada influência europeia do estilo oswaldiano. Um estudo analítico mais aprofundado dessa simbiose cultural poderia contribuir para uma maior compreensão da estética musical do compositor e posicionar sua obra em um patamar de qualidade muito mais elevado na História da Música Brasileira e internacional.

A seguir, o foco fixar-se-á no assunto específico deste artigo, o *Étude n° 2*, da série *Trois Études*, compostos em 1910. Veremos as inadequações impressas na Edição Bevilacqua, reproduzidas na maioria das gravações fonográficas disponíveis no mercado e louvadas pelos nacionalistas desde a época de Mario de Andrade. A hipótese do autor deste artigo é que a celebrada brasilidade dessa obra foi uma imposição catastrófica do mercado musical, dos modernistas ou talvez até mesmo dos próprios editores. A impressão deturpou completamente o estilo composicional de Henrique Oswald e comprometeu a evidente unidade do conjunto dos *Trois Études*.

Os Seis Estudos e a unidade dos *Trois Études*

A composição da série completa dos Seis Estudos para piano de Henrique Oswald iniciou-se pelo Estudo em Mib Menor (*opus postumum*), de 1897, de claras influências espanholas; seguiu-se com o mendelssohniano *Scherzo-Étude* de 1902, prossegue com o coeso grupo dos *Trois Études* de 1910 e se desfecha com o soturno *Étude pour la Main Gauche* de 1921. Os Seis Estudos são os maiores mergulhos do compositor na virtuosidade do piano, seu principal instrumento de comunicação musical. Os Seis Estudos escritos por Oswald exigem do pianista um preparo técnico e estilístico análogo aos requeridos pelos estudos europeus do século XIX.

Os *Trois Études* foram compostos quando o compositor já havia retornado ao Rio de Janeiro e gozava de plena maturidade artística. Observemos que o próprio título, *Trois Études*, deixa subentendido que Oswald considerava esses estudos como um conjunto, de características estilísticas e musicais comuns. Vejamos outras evidências desse fato:

- 1) Características gerais do acompanhamento: o plano de fundo é baseado em um arpejo sinuoso realizado pela mão direita. Quando o compositor pretende criar momentos de clímax e adensamento dramático, esse arpejo cambia para a mão esquerda.
- 2) Características melódicas: linhas sinuosas e cantábiles são apresentadas inicialmente pela mão esquerda e criam movimentos que emergem e submergem da malha de arpejos, espelhando-os sob nova ótica. Em momentos de clímax e adensamento dramático, tais gestos melódicos passam para a mão direita e certificam o relacionamento entre os acompanhamentos e as linhas melódicas dos *Trois Études*.
- 3) Características gerais do timbre: A característica timbrística nos *Trois Études* é predominantemente impressionista, de inspiração francesa. Para sua realização adequada, utiliza-se, em todos eles, a articulação pianística *jeu perlé*, combinada com um bom domínio do uso dos pedais, especialmente do pedal *tre-corde* e do *una-corda*.
- 4) Características gerais da harmonia: os encadeamentos e acordes utilizados nos *Trois Études* são arrojados, seguindo a tendência do final do século XIX. O compositor explora sucessões de acordes aumentados e diminutos, muitas vezes sem a esperada resolução tradicional, priorizando dissonâncias expressivas, principalmente nos compassos anteriores ao clímax.
- 5) Características gerais da forma: A forma clássica ternária escolhida pelo compositor é articulada pelo ritmo específico dos encadeamentos harmônicos, que participam ativamente da dramaticidade musical. As partes centrais (subdividida em dois no *Étude n° 3*, em Mi Maior) possuem complexidade harmônica de desenvolvimento e conduzem a pontos culminantes pungentes, posicionados ao final das partes centrais. Nas transições para as reexposições, Oswald rarefaz a tensão acumulada e prepara o retorno dos gestos musicais iniciais, que são arrematados por *Codas* formais e tonais.

Figura 5 - Henrique Oswald. *Trois Études* (1910) *Étude* n° 1. No manuscrito para piano, já lemos o subtítulo que só apareceria na versão orquestral: *Paysage d'Automne*. Manuscrito.



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 6 - Henrique Oswald. *Trois Études* (1910) *Étude* n° 2. Manuscrito.



Fonte: Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Figura 7 - Henrique Oswald. *Trois Études* (1910) *Étude n° 3*. Manuscrito.



Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Vimos anteriormente que a música de Oswald tem inspiração recorrente no pictorismo e esse fato se torna evidente nos *Trois Études*. O *Étude n° 1* ganhou do próprio Oswald um subtítulo em francês para sua versão orquestral: *Paysage d'Automne* (Fig. 5). O compositor conheceu pessoalmente na Europa um dos principais criadores do Poema Sinfônico, o pianista e compositor Franz Liszt (1811-1886). Ao lado de seu mestre Giuseppe Buonamici (1846-1914), Oswald executou na Itália uma transcrição para dois pianos do Poema Sinfônico *Les Préludes* (1848) de Liszt, “no dia 07 de janeiro de 1886 na Salle della Società Filarmonica”. (MARTINS, 1995, p. 123)

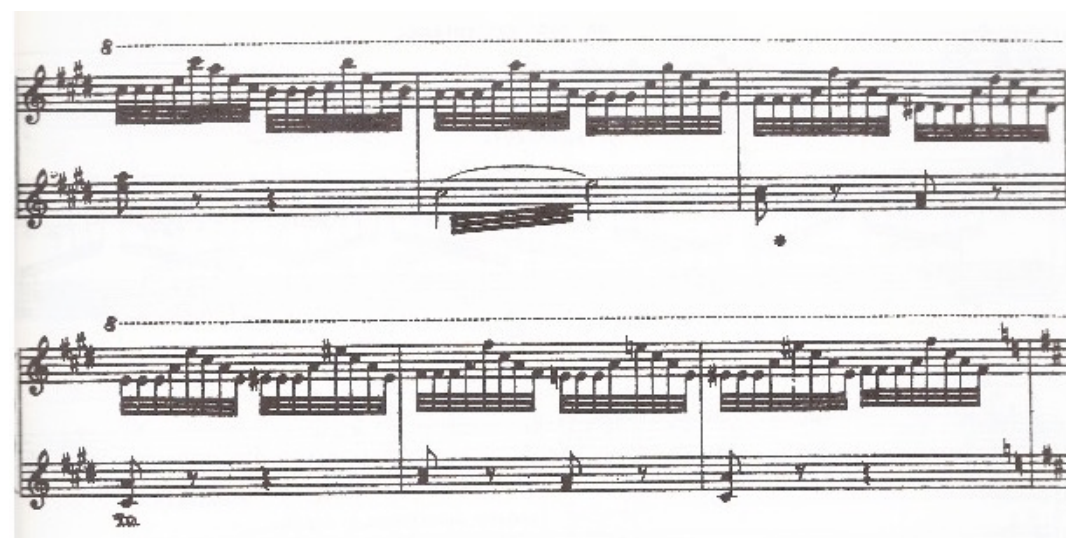
Assim, infere-se que os *Trois Études* carregam na sua concepção um virtuosismo lisztiano permeado de imagens visuais e da natureza. O *Étude n° 3* possui encadeamentos harmônicos que aludem a *Jeux d'Eau à la Ville d'Este* (1877), exemplo clássico do pictorismo pianístico de Franz Liszt (Ver Figuras 8 e 9).

Figura 8 - Henrique Oswald. *Trois Études* (1910), *Étude n° 3* c. 57-61. Manuscrito.



Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Figura 9 - Franz Liszt - *Années de Pèlerinage. Troisième Année: Jeux d'Eau à la Ville d'Este* c. 139-144.



Fonte: Dover Publications Inc., NY.

O Étude n° 2 em Dó menor e a versão nacionalista da Edição Bevilacqua

Embora as divergências rítmicas entre o manuscrito original da Biblioteca Nacional e a versão impressa não seja o foco do artigo de Monteiro (2011), o autor faz uma observação relevante sobre os ritmos sincopados:

No caso particular de Oswald, a análise da literatura disponível sobre o autor evidencia o quanto o discurso que lhe é reservado, na maioria das vezes, é repetitivo, pouco aprofundado e, até certo ponto, preconceituoso. Sobretudo chama a atenção os insistentes comentários sobre peças como a *Serrana*, trio para violino, violoncelo e piano e o *Étude n.2*, para piano solo, geralmente apontadas nesta literatura como as obras mais representativas de seu catálogo, em virtude de representarem uma suposta tentativa de adaptação a uma linguagem nacional. No caso da *Serrana*, é visível a

intenção do compositor em buscar esta aproximação. Mas a simples presença de ritmos sincopados no tema do *Étude n.2* não o torna uma obra nacionalista como pretendiam alguns desses estudiosos. (MONTEIRO, 2011, p. 12)

A Edição Bevilacqua do *Étude n° 2* entusiasmou sobremaneira os nacionalistas, como podemos constatar na eloquente opinião de Mário de Andrade:

[...] reconhecendo a grande força e o grande prestígio dele, eu percebia o aliado que perdíamos todos quantos trabalhávamos na especificação da música nacional. Um poucas de vezes Oswald fez música de caráter brasileiro. 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 de suas qualidades individuais. (ANDRADE, Música, Doce Música, 1937, p. 217)

Se acaso Oswald concordou “em definição” com as alterações da Edição Bevilacqua, como escreveu Martins, tais alterações, na opinião do autor deste artigo, não foram uma opção feliz e traíram completamente seu estilo. Uma provável aquiescência de Oswald seria, na verdade, uma atitude estranhamente inusitada para um compositor sabidamente arraigado a sólidos princípios composicionais universalistas.

Mais inquisidora pareceria ser a problemática da síncopa no *Estudo n.2*. Quando editado, em sua definição aceita pelo compositor, o Estudo em Dó menor ostentaria o tema em ritmo sincopado na mão esquerda, a partir do 3º compasso, a contrastar com os grupos alterados de cinco semicolcheias da mão direita. (MARTINS, 1994, grifo nosso)

O artigo de Martins é elucidativo ao apontar alguns problemas rítmicos existentes entre a edição e o manuscrito, porém não sinaliza ao leitor qual texto deveria ser usado para a interpretação. No presente artigo, objetivou-se indicar a escolha do manuscrito original, tendo em vista a estética pianística de Henrique Oswald e a forte coerência estilística que constatamos na série dos *Trois Études*.

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 síncopa por tercinas”. Depoimento verbal de Olivier Toni a José Eduardo Martins (MARTINS, 1994, nota de rodapé).

Vejamos nas Figuras 10 e 11 as diferenças rítmicas entre o manuscrito e a Edição Bevilacqua nos seis compassos iniciais do *Étude n° 2* em Dó menor, de Oswald. A editora alterou o ritmo de todos os compassos onde a “melodia” aparece, adulterando completamente as ideias rítmicas e melódicas originais. Esse procedimento – recorrente por toda a obra – destruiu uma das características emocionais marcantes da música de Oswald, que é a presença de uma melancolia serena e contemplativa, característica compartilhada por muitos artistas do chamado *fin de siècle*.

As alterações editoriais transformaram os gestos musicais fluidos em temas *marcados*, roubando-lhes a rotatividade ondulatória. A beleza do relacionamento contrapontístico entre o arpejo das *quintinas* e o desenho em *tercinas* da linha melódica é desta forma eclipsado e o procedimento composicional de variações contínuas, característico da escola instrumental romântica alemã, ficou comprometido.

Alguns contornos melódicos desse estudo possuem frases em modo eólio, que evitam o uso da nota sensível. Podemos também nos perguntar se não seria esse mais um exemplo de um sutil *crossover* de influências europeias e brasileiras? Executado pelo manuscrito, esse modalismo se apresenta elegante e neoclássico, mas, submetido aos obtusos ritmos e acentos grafados na impressão (ver Figura 10, c. 6), soa caricatural e forçadamente sorridente.

Figura 10 - Henrique Oswald. *Trois Études* (1910) *Étude n° 2*, c. 3-8.



Fonte: Edição Bevilacqua, São Paulo.

Figura 11 - Henrique Oswald. *Trois Études* (1910), *Étude n° 2* c. 3-8. Manuscrito.



Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

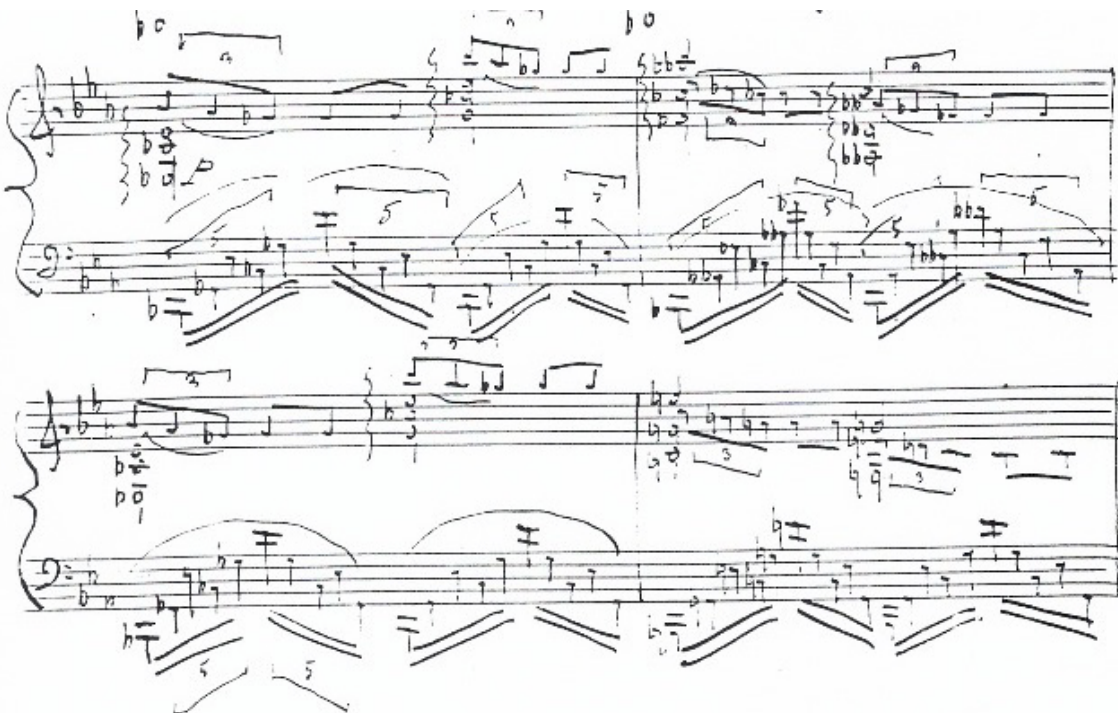
Após o clímax da obra, na transição para a reexposição, observa-se que o movimento ondular das *quintinas* passa para a mão esquerda e os fragmentos motivicos para a mão direita. Os insistentes ritmos sincopados da editora ainda persistem, impondo uma identidade definida para uma ideia musical que é um gesto musical expressivo, ondulatorio e evocativamente marítimo.

Figura 12 - Henrique Oswald. *Trois Études* (1910) *Étude* n° 2, c. 39-42.



Fonte: Edição Bevilacqua, São Paulo.

Figura13 - Henrique Oswald. *Trois Études* (1910) *Étude* n° 2, c. 39-42. Manuscrito.

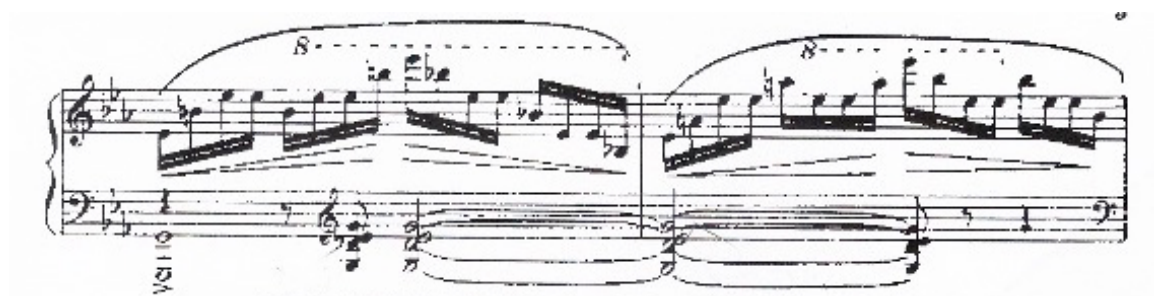


Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Os erros harmônicos da edição impressa

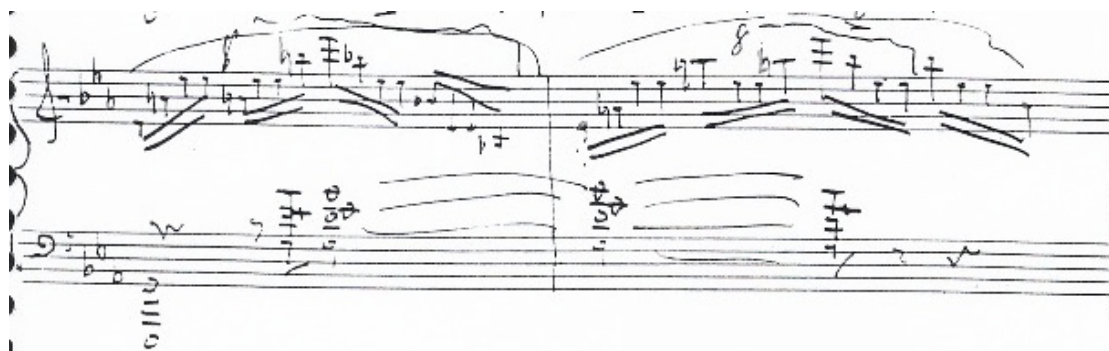
Optou-se aqui por usar a denominação “erros harmônicos”, pois observa-se uma reprodução incorreta de notas, sem nenhuma possibilidade de consenso do compositor. As alterações do editor desvirtuam a harmonia, característica do estilo de Oswald e equivocadamente a suavizam. Analisando a Figura 14 observa-se na Edição Bevilacqua um acorde com sétima *menor* acrescentada, ou seja, um acorde de sétima de dominante. Na Figura 15 constata-se que no manuscrito a harmonia do acorde está grafada com uma sétima *maior* acrescentada.

Figura 14 - Henrique Oswald. *Trois Études* (1910) *Étude n° 2*, c. 29-30.



Fonte: Edição Bevilacqua, São Paulo.

Figura 15 - Henrique Oswald. *Trois Études* (1910) *Étude n° 2*, c. 29-30. Manuscrito.



Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

O próximo erro editorial apresentado neste artigo ocorre no clímax da obra, em um momento de tensão muito bem planejado por Oswald. Na Figura 16, c. 33-34 e c. 35-36, os acordes apresentam um motivo insistente de segunda maior, realizado pela nota superior desses mesmos acordes. Na Figura 17, a Edição Bevilacqua reproduz o primeiro motivo como uma segunda *menor*, ou seja, com Fá-Sol bemol-Fá, ao invés de uma segunda *maior*, ou seja, Fá-Sol natural-Fá.

Oswald grafa no manuscrito o Sol como natural por duas vezes, demonstrando claramente um acidente de precaução. Assim sendo, a intenção do compositor era o efeito dissonante da falsa relação cromática da nota do baixo com a nota superior do motivo melódico, reforçando assim a tensão dramática no momento de clímax. A Edição Bevilacqua apresenta um acorde perfeito invertido, elimina a dramaticidade da falsa relação e pasteuriza harmonicamente a passagem.

Figura 16 - Henrique Oswald. *Trois Études* (1910) *Étude n° 2*, c. 31-36. Manuscrito.



Fonte: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Figura 17 - Henrique Oswald. *Trois Études* (1910) *Étude n° 2*, c. 31-36.



Fonte: Edição Bevilacqua, São Paulo.

Conclusão

Dos seis estudos para piano compostos por Henrique Oswald percebe-se que os *Trois Études* formam um conjunto coeso. As três obras foram escritas no mesmo ano, 1910, e compartilham diversas características estilístico-musicais, fato não observado nos outros três estudos de opus avulsos, a saber, o *Étude opus postumum* no final do século XIX, o *Scherzo-Étude* do início do século XX e o último, o *Étude pour La Main Gauche*, de 1921.

A hipótese apresentada neste artigo defende a utilização do manuscrito original do *Étude n° 2* em Dó menor de Oswald para interpretação e para futuros registros fonográficos. O manuscrito está disponível na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e mantém intacto o citado parentesco musical com os outros dois Estudos da série.

As síncopas publicadas pela Edição Bevilacqua destroem a coerência e as similitudes encontradas nos *Trois Études*, desligando totalmente o *Étude n° 2* do conjunto. O ritmo sincopado, aplicado na totalidade da obra pela editora, transforma a melancólica ideia original de Oswald em uma risonha caricatura nacionalista. A hipótese apresentada neste artigo é que, ou essas adulterações rítmicas foram feitas à revelia do compositor, ou então foram impostas por um emergente e ávido mercado editorial nacionalista. Felizmente, o manuscrito original da Biblioteca Nacional sobreviveu ao tempo e nos permite um precioso acesso à fonte primária, que é musicalmente muito superior, pelas várias razões defendidas ao longo deste artigo. Outrossim, as adulterações harmônicas apontadas são injustificáveis e são uma provável tentativa de “amenizar” dissonâncias expressivas em momentos de evidente acúmulo de tensão harmônica.

Conclui-se que o uso da única edição impressa disponível para se construir uma interpretação do *Étude n° 2* em Dó menor – a Edição Bevilacqua – é inadequada e apresenta uma visão distorcida do estilo Oswaldiano. Há necessidade premente de se realizar uma nova edição que reproduza fidedignamente o original. A edição impressa deste Estudo é uma prova da força, muitas vezes abarroadada do movimento nacionalista brasileiro, que conseguiu até mesmo interferir no estilo extremamente coerente de Henrique Oswald.

Referências

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora F. Briguiet, 1926. 238 p.
- ANDRADE, Mario de. *Musica doce música*. São Paulo: Editora L; G. Miranda, 1934. 359 p.
- COELHO, João Marcos. *Cem anos de música no Brasil*. São Paulo: Ed. Andreato, 2014. 347 p.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 4. ed. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1977. 140 p.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 550 p.
- MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. 218 p.
- MARTINS, José Eduardo. Fontes inéditas dos *Trois Études Para Piano* (1910) de Henrique Oswald. *Revista Música*, São Paulo, v. 5 n. 2, p. 199-211, nov. 1994.
- MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. Por uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 9-42, dez. 2011.
- VALENTE, Paula Veneziano. Transformações do choro no século XXI: estrutura, performances e improvisação. 2014. 343 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PARTITURAS

OSWALD, Henrique. *Étude n° 2 em Dó menor*. Para piano solo. Partitura. São Paulo: Edição Bevilacqua, s.d.

OSWALD, Henrique. *Étude n° 2 em Dó menor*. Para piano solo. Partitura. Rio de Janeiro: manuscrito, arquivos da Biblioteca Nacional, 1910.

LISZT, Franz. *Années de Pèlerinage. Troisième Année: Jeux d'Eau à la Ville d'Este*. Para Piano solo. Partitura. New York: Dover Publications Inc., 1988.

Professor Doutor de Piano, Graduação e Pós-Graduação, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, UNESP. Concluiu Mestrado em Performance pelo The Mannes College of Music, divisão da The New School for Social Research de Nova York, com bolsa da Fundação CAPES; Doutorado em Música pela UNICAMP e Pós-Doutorado na Université Paris Sorbonne -Paris IV com bolsa da Fundação FAPESP.
