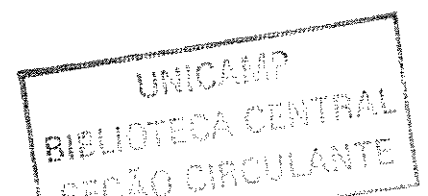


**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
Mestrado em Artes - Música

**INTERPRETAÇÃO EM HENRIQUE OSWALD:**  
**transformações entre o *allegro agitato* da**  
**sonata op. 21 e a sonata-fantasia op. 44**  
**para violoncelo e piano**

**LUCIA CERVINI**

Campinas – 2001



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

Mestrado em Artes - Música

**INTERPRETAÇÃO EM HENRIQUE OSWALD:  
transformações entre o *allegro agitato* da  
sonata op. 21 e a sonata-fantasia op. 44  
para violoncelo e piano.**

**LUCIA CERVINI**

Este exemplar é a redação final da  
dissertação defendida pela Sra. Lúcia  
Cervini e aprovada pela Comissão  
Julgadora em 29/11/2001

  
Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

Dissertação apresentada ao Curso de  
Mestrado em Artes – Música do Instituto  
de Artes da UNICAMP como requisito  
parcial para a obtenção do grau de  
Mestre em Artes – Música sob  
orientação do Prof. Dr. Mauricy Matos  
Martin e co-orientação da Professora  
Dra. Maria Lúcia S. Pascoal.

CAMPINAS – 2001

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	C337i
V	
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	07/05/02
Nº CPD	

CM00167197-7

BIB ID 239973

C337p

Cervini, Lúcia

Interpretação em Henrique Oswald: transformações entre o Allegro Agitato da Sonata op. 21 e a Sonata-Fantasia op. 44 para violoncelo e piano / Lúcia Cervini. – Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientadores : Mauricy Matos Martin, Maria Lúcia S. Pascoal.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Oswald, Henrique, 1852-1931. 2. Música - Interpretação. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Música de Câmara. 5. Música - Brasil. I. Martin, Mauricy Matos. II. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

à fapesp – fundação de amparo à pesquisa do estado de são paulo,  
pelo apoio recebido sem a qual não seria possível a realização desta pesquisa.

ao meu orientador mauricy, por estes anos de aprendizado.

à minha co-orientadora maria lúcia, que abriu caminhos e incentivou  
em todos os momentos.

à sra. luli oswald, por toda a atenção e pelas valiosas conversas  
sobre seu avô, henrique oswald.

à milene, pela parceria e realização do cd.

à unicamp e a todos aqueles que participaram, mesmo que indiretamente,  
da realização deste trabalho.

aos meus pais, pela dedicação e carinho.

5086700

## RESUMO

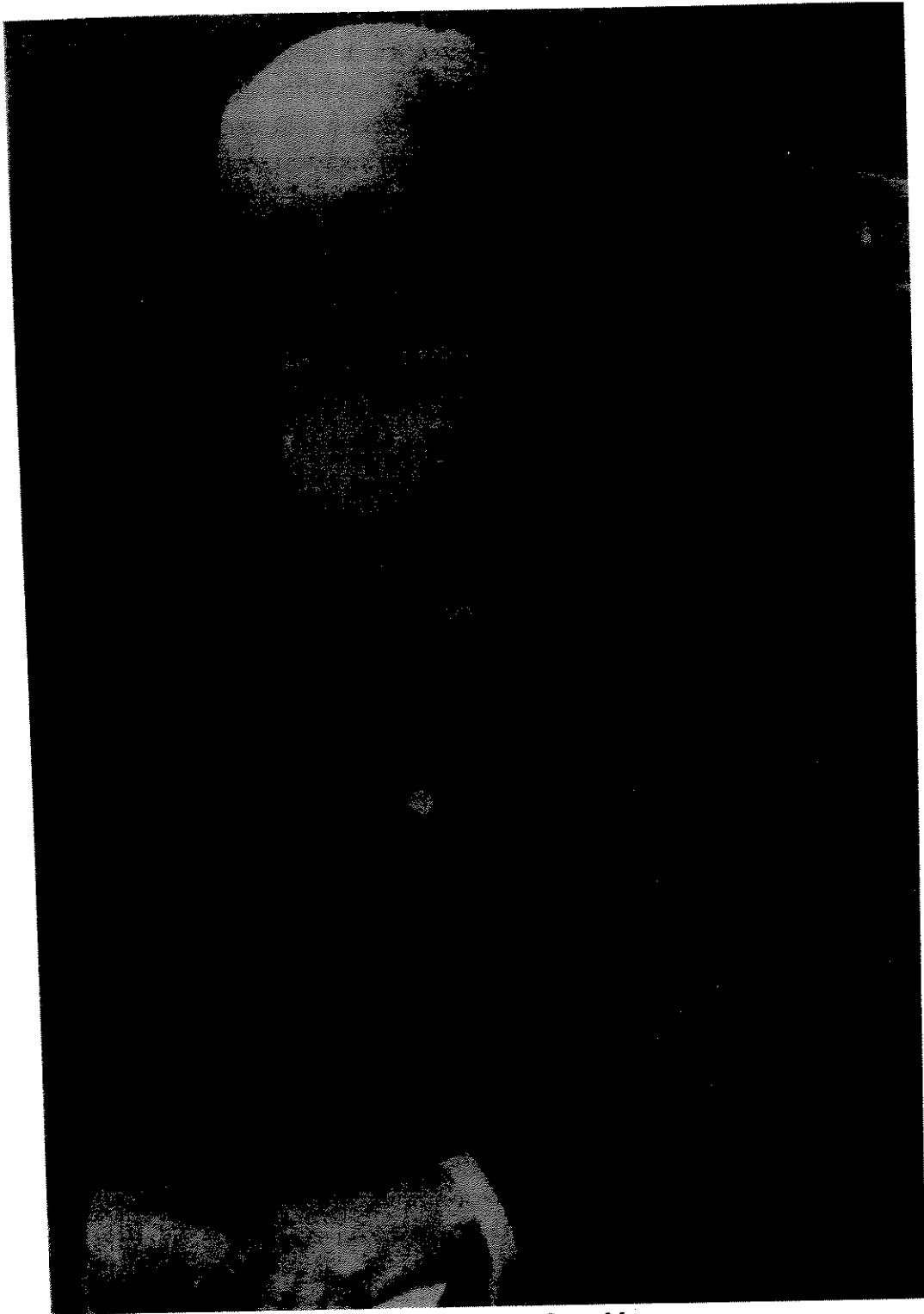
Esta pesquisa de mestrado teve como objetivos analisar aspectos que caracterizaram transformações entre o *Allegro Agitato* da Sonata op. 21 (1898) e a Sonata-Fantasia op. 44 (1916) para violoncelo e piano de Henrique Oswald, para concluir sobre a interpretação dessas obras e sobre elementos da composição de Henrique Oswald. Este trabalho se justifica pela necessidade de estudar a obra de compositores brasileiros, analisar seus elementos composicionais e fornecer subsídios para a interpretação. Na metodologia foram abordados: leitura de bibliografia sobre história da música; análise motivica, harmônica e estrutural da obra; tratamento dado a cada instrumento e direcionamento para a interpretação. Em anexo, constam: lista de discografia; lista de obras editadas e manuscritas; entrevista com Luli Oswald, neta do compositor; partitura das obras e CD contendo a gravação das Sonatas. Este estudo procura contribuir para pesquisa sobre análise e interpretação musical assim como divulgar a obra de compositores brasileiros.

## ABSTRACT

The objective of this research is to analyze the transformation process in the *Allegro Agitato* of the Sonata op. 21 (1898) and Sonata-Fantasia op. 44 (1916) for violoncello and piano of Henrique Oswald in order to come to some conclusions about their interpretation and the composer's compositional aspects. In the methodology, the following aspects were used: music history bibliography; motivic, structural and harmonic analysis; treatment of the instruments (violoncello and piano) and directions for interpretation. Enclosed is also a discography; list of works; an interview with his granddaughter Ms. Luli Oswald; scores of the sonatas as well as a CD recording of them. This research attempts to contribute to the study, analysis and interpretation, as well as to disclose Brazilian composers.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>CAPÍTULO 1</b>	
Considerações sobre algumas técnicas de composição e tendências musicais do final do século XIX e início do XX .....	25
Aspectos da Sonata no final do século XIX e início do XX.....	31
<b>CAPÍTULO 2</b>	
Considerações sobre a Obra de Henrique Oswald e possível distribuição em fases.....	39
<b>CAPÍTULO 3</b>	
Análise da Sonata op. 21 (1º mov.) para violoncelo e piano.....	49
Análise da Sonata-Fantasia op. 44 para violoncelo e piano.....	75
<b>CONCLUSÃO</b> .....	97
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	109
<b>ANEXOS</b>	
1. Dados Biográficos de Henrique Oswald.....	119
2. Discografia.....	127
3. Relação de obras editadas e manuscritos.....	135
4. Entrevista com Luli Oswald.....	145
5. Partitura das Sonatas.....	161
6. Gravação das Sonatas.....	215



*Henrique Oswald*

**INTERPRETAÇÃO EM HENRIQUE OSWALD:  
transformações entre o *allegro agitato* da  
sonata op. 21 e a sonata-fantasia op. 44 para  
violoncelo e piano.**

# **INTRODUÇÃO**

## INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda o estudo das transformações ocorridas entre o primeiro movimento da Sonata op. 21 e a Sonata-Fantasia op. 44 para violoncelo e piano de Henrique Oswald. Nestas obras, puderam ser observadas diferenças e particularidades da composição de Henrique Oswald.

Como procedimentos para a realização deste trabalho, foram aplicados processos analíticos quanto ao estudo dos elementos composicionais, considerados aspectos do ambiente e da vida do compositor, realizadas apresentações públicas e gravação de CD, para, enfim, se concluir sobre a interpretação das obras.

Na bibliografia, utilizou-se de fontes sobre análise musical, interpretação musical; consulta a documentos originais; material de referência à História da Música no Brasil e na Europa durante o período em questão; entrevista à neta do compositor, Sra. Luli Oswald; levantamento das obras do compositor e do material fonográfico existente.

Durante o período que antecedeu o curso de mestrado, puderam ser desenvolvidas várias experiências relativas à apresentações de obras de música de câmara, dentre elas, obras de Henrique Oswald. Dessa experiência com Henrique Oswald foi observada uma diferenciação em algumas de suas composições que possuíam datas de composição distantes entre si.

Esta percepção levou a pensar na hipótese de transformação na obra de Henrique Oswald. Entretanto faltavam elementos técnicos que pudessem justificar tal afirmativa.

A realização da Dissertação possibilitou estudar essas transformações, sugeridas em fases distintas da produção do autor. A escolha das obras para estudo se baseou na necessidade de precisarem ter sido escritas para a mesma formação instrumental e em datas diferentes. Buscou-se obras que

tivessem uma estrutura formal estabelecida, de maneira a demonstrar o domínio técnico da escrita musical pelo compositor e a demonstrar obras que se adequassem a formações instrumentais pequenas, como obras para dois instrumentos. Dentre essas obras destacaram-se duas Sonatas para violoncelo e piano. Foram selecionadas, então, a Sonata em Ré Menor op. 21 e a Sonata - Fantasia em Mib Maior op. 44 para violoncelo e piano.

A escolha destas sonatas se fez, também, em associação à existência do duo Cervali, formado pela pianista Lucia Cervini (a autora) e pela violoncelista Milene Aliverti. Este duo, com mais de 10 anos em atividade, permitiu realizar a integração entre análise e interpretação musical através de diversas apresentações das obras, num total de 18 apresentações públicas. A realização dessas apresentações possibilitou o amadurecimento das obras e uma versão final (mas nunca definitiva) gravada em CD, anexa a esta Dissertação.

Henrique Oswald, filho de Jean-Jacques Oschwald, suíço-alemão, e de Maria Carlota Oracia Cantagalli, italiana, nasceu no Rio de Janeiro a 14 de abril de 1852 e morreu na mesma cidade, a 9 de junho de 1931.

Viveu em São Paulo de 1853 a 1868; neste período, recebeu ensinamentos musicais do professor francês Gabriel Giraudon. Em 1868, viajou com os pais a Florença, permanecendo até 1902. Estudou em Florença com Reginaldo Grazzini e Gioacchino Maglioni, e posteriormente, com Henri Ketten(1848-1883) e Giuseppe Buonamici<sup>1</sup> (1846-1914) .

---

**Foto da página 9: Henrique Oswald.** Foto extraída de MARTINS, J. E. *Encontros Sob Música*. 1990, p.122.

<sup>1</sup> Em seu livro *Henrique Oswald: Músico de uma Saga Romântica*, José Eduardo Martins cita a importância de Buonamici na vida e formação musical de Oswald: "*Certamente, Buonamici (1846-1914) foi o professor que mais acentuadamente marcou Henrique Oswald (...) influência esta que abrange segmentos distintos: pianístico, didático, composicional, ambiental, cultural e relacionamento amistoso.(...) O mestre florentino exerceu influência em compartimento largamente freqüentado por Henrique Oswald, a música de câmara*". 1995. p.53-54.

A produção musical de Henrique Oswald corresponde ao Romantismo europeu. Período correspondente ao século XIX, o Romantismo se dividiu em diversas correntes, vinculadas basicamente a três nações: Itália, França e Alemanha.

Segundo artigo de Maria Alice Volpe<sup>2</sup>, a Alemanha exerceu grande hegemonia sobre as demais nações, principalmente pela sólida técnica composicional de sua música instrumental. A música italiana, especialmente através da ópera, tinha como característica principal “*o poder expressivo de suas melodias de caráter afetuoso e sensual*”. Outra tendência vinha da França, cuja música “*sensível ao colorido harmônico e orquestral e de contagiante vivacidade rítmica*”, dividia-se em duas escolas, uma conservadora, centrada na composição teatral, e outra renovadora, que tinha por objetivo fazer renascer a música instrumental francesa, como era a “*arte séria*” na Alemanha. Ainda segundo Maria Alice Volpe:

*Esses países não legaram apenas a sua própria tradição musical, mas também contribuíram para a difusão de tendências internacionalizadas. Essa internacionalização das correntes italiana, francesa e alemã refletiu também na implantação das influências musicais sobre compositores brasileiros.*<sup>3</sup>

Os professores de Henrique Oswald tinham em comum a preocupação com a música instrumental que se fazia na França e na Alemanha. Sob esta influência, José Maria Neves considera, nas obras de Henrique Oswald, “*o seu gosto pelo equilíbrio formal, pela delicadeza da sonoridade, pela sugestão e pela evocação.(...) Mas é certamente em sua música de câmara que Oswald revela-se inteiramente, colocando-se como o grande mestre no gênero*”.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> VOLPE, Maria Alice. *Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa*, 1994-95. p. 51-76.

<sup>3</sup> VOLPE, Maria Alice. *Op. Cit*, 1994-5. p. 54

<sup>4</sup> NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*, 1977. p. 18.

O predomínio da tradição alemã na música instrumental do Romantismo se faz presente, especialmente no tratamento *formal*. Segundo Schoenberg<sup>5</sup> :

*Em um sentido estético, o termo forma significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo. (...) Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias devem estar baseados nas relações internas, e as idéias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função.*

Este desenvolvimento *formal* estará presente em Henrique Oswald, no primeiro movimento - escrito sob a *forma-sonata*<sup>6</sup> - da Sonata op. 21 para violoncelo e piano (1898) e na Sonata-Fantasia op. 44 para violoncelo e piano (1916), escrita sem interrupção, em um único movimento com variações de andamento. José Eduardo Martins observa como esta influência dos compositores franceses, no final do século XIX, se faz sentir no estilo das obras tardias de Henrique Oswald :

*A partir do início do século, o contato com Saint-Saëns mostrar-se-á ampliado a outros não menos importantes compositores franceses como Fauré, Milhaud e Pierné. Saint-Saëns teria acelerado em Oswald o dirigismo mais acentuado à terminologia francesa e à trama discursiva praticada em França.<sup>7</sup>*

A influência italiana no Romantismo está fortemente presente na ópera, que possui como elemento principal o canto. O apogeu da ópera se dá

<sup>5</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*, 1991. p. 27

<sup>6</sup> *Forma - sonata*. O mais importante princípio de forma musical, ou projeto formal, do período Clássico até o século XX. (...) *A forma é uma síntese da estrutura tonal, da organização rítmica e do desenvolvimento do material musical. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980. v. 17. p. 496-7. *Nota*: todas as traduções do presente trabalho foram realizadas pela autora, salvo indicação ao contrário.

exatamente neste período, quando a *melodia*<sup>8</sup> recebe toda a atenção, tanto de compositores e cantores, quanto de instrumentistas. Nas obras de Henrique Oswald, este tratamento mais *italianizante* das melodias está muito presente, diluindo-se somente nas últimas obras compostas no início do século XX, obras de sua maturidade composicional, que recebem influência dos compositores franceses César Franck e Gabriel Fauré. Esta influência também estará presente no desenvolvimento do fraseado e da harmonia. As mudanças ocorridas no final do século XIX e início do XX, acentuam a tendência à fragmentação melódica e ao afastamento da tonalidade: elementos estes característicos das composições de Debussy.<sup>9</sup>

Estas vertentes entre escola italiana e escola francesa serão tratadas por Henrique Oswald em suas composições. As duas sonatas para violoncelo e piano se contrastam, como representativas de épocas distintas da produção do compositor, podendo ser consideradas obras-chave para se entender o pensamento musical de Henrique Oswald.

Em suas obras de câmara, alguns aspectos são constantes, como a escrita realizada principalmente para piano e cordas; o piano exercer papel fundamental nas composições de câmara, seja para auxiliar no caráter das obras, seja para criar tramas na textura e na harmonia. Na música de câmara, Oswald procura realizar diálogos entre os instrumentos e entre os elementos da composição.

Sob muitos aspectos, a obra de Henrique Oswald é de relevante importância para a música brasileira, quer seja pela qualidade de suas obras

---

<sup>7</sup> MARTINS, José Eduardo. *Op. Cit.* 1995, p. 65.

<sup>8</sup> GROUT, D. *Historia da Música Ocidental*. A melodia foi um elemento essencial para a ópera do Romantismo, no início do século XIX, encontrando grande expressão em Rossini: “O estilo de Rossini combina um fluxo melódico inesgotável com a vivacidade dos ritmos, a clareza do fraseado, a estrutura equilibrada e por vezes muito pouco convencional do período musical, uma textura leve(...)”, 1994. p 633-634.

<sup>9</sup> PASCOAL, M. Lucia. *Debussy, o compositor de sonoridades* in *Cadernos de Estudo: Análise Musical* 4, 1991. p 12.

(em especial a música de câmara), quer pela importância que exerceu como professor no Brasil, formando jovens músicos numa aprendizagem sólida. Torna-se imprescindível, portanto, o estudo e a divulgação de sua obra, como um elemento responsável por uma importante fase cultural do Brasil.

A compreensão das transformações ocorridas entre as Sonatas para violoncelo e piano, é fundamental para se entender a composição de Henrique Oswald. Pretende-se, através deste trabalho, criar condições para mais pesquisas no campo da interpretação e divulgar importantes compositores da música brasileira.

Nas obras escolhidas para estudo, temos como característica a abrangência de dois períodos distintos da vida do compositor, representadas pelo primeiro movimento da Sonata opus 21 (1898) e a Sonata-Fantasia opus 44 (1916), para violoncelo e piano.

A interpretação e divulgação dessas obras se faz importante, como elemento de destaque da produção musical do período, formando uma conexão entre as tendências européias e os novos compositores que surgiram no Brasil.

**Os objetivos desse trabalho são:**

- analisar o primeiro movimento da Sonata op. 21 e a Sonata-Fantasia op. 44 para violoncelo e piano de Henrique Oswald;
- compreender como se processaram as transformações entre as duas Sonatas para violoncelo e piano;
- propor uma interpretação dessas obras, considerando-se a análise das obras, a realização de apresentações públicas e o contexto histórico a que pertencia Henrique Oswald.
- apresentar uma interpretação das obras na gravação do CD.

**Como Metodologia foram abordados os seguintes aspectos:**

- Levantamento bibliográfico referente à biografia do compositor;
- Posicionamento do compositor em relação às técnicas composicionais no período em que viveu;

- Abordagem de aspectos de suas idéias composicionais e de transformações que permearam sua vida;
- Levantamento de suas obras e da importância da Música de Câmara na sua produção musical. Sugestão de divisão de suas obras em fases;
- Análise do Primeiro Movimento da Sonata op. 21 e da Sonata-Fantasia op. 44 para violoncelo e piano segundo Schoenberg<sup>10</sup> e Salzer<sup>11</sup>. Nesta análise, estão compreendidas: análise motivica; análise da estrutura harmônica; elaboração de gráficos<sup>12</sup> das vozes condutoras; análise formal; análise comparativa entre as duas sonatas; tratamento dispensado a cada instrumento: violoncelo e piano;
- Direcionamento de uma possível interpretação das obras em questão, tendo como base os resultados da análise;
- Levantamento da discografia existente;
- Entrevista com Luli Oswald, neta de Henrique Oswald, contendo aspectos do ambiente artístico e musical da casa de Oswald.
- Apresentação das Sonatas para violoncelo e piano gravadas em CD.

#### **Gravação do CD:**

A gravação do CD, em anexo, foi realizada no Estúdio PANaroma<sup>13</sup> de São Paulo em Janeiro de 2001, sob o apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

O programa consta das obras <sup>14</sup> para violoncelo e piano de Henrique Oswald: Berceuse (1898); Elegia, Sonata op. 21 em Ré Menor (1898) e Sonata – Fantasia op. 44 em Mib Maior (1916). Minutagem: 38'50".

Intérprete: duoCERVALI

Piano - Lucia Cervini e Violoncelo - Milene Aliverti.

<sup>10</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Op. Cit.*, 1991.

<sup>11</sup> SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, 1962.

<sup>12</sup> Todos os gráficos presentes nesta dissertação foram realizados pela autora.

<sup>13</sup> Estúdio PANaroma: direção de Florivaldo Menezes.

<sup>14</sup> Obras já publicadas.

# CAPÍTULO 1

Para se compreender o desenvolvimento musical e artístico de Henrique Oswald, é preciso ter claro alguns aspectos do panorama musical europeu no final do século XIX e início do XX. Os anos vividos na Europa, de 1868 a 1903, proporcionaram a Oswald o contato com diversos compositores importantes dessa época, como Brahms, Liszt, Saint-Saëns, Fauré, entre outros. Mesmo após o retorno definitivo de Oswald ao Brasil, suas ligações com a Europa permanecem, fazendo de sua casa uma passagem obrigatória aos artistas, brasileiros e estrangeiros, que viessem ao Rio de Janeiro.

As preocupações de Henrique Oswald quanto à composição musical atestam sua atenção aos problemas composicionais enfrentados em sua época, relativos, sobretudo, à forma musical, à expansão da tonalidade, ao desenvolvimento da música instrumental e de câmara.

Neste capítulo, foram levantados alguns aspectos do panorama musical da Europa no final do século XIX e início do XX e foram abordadas algumas modificações em elementos da Forma–Sonata Clássica, realizadas no século XIX, aspectos relevantes para se compreender a obra de Henrique Oswald.

## **CONSIDERAÇÕES SOBRE ALGUMAS TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO E TENDÊNCIAS MUSICAIS DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO XX**

Durante o século XIX, os compositores do Romantismo conquistaram e solidificaram diversas realizações: compor sem estar vinculado a serviços exclusivos da Igreja ou da Nobreza, compor segundo ideais e estados de espírito, compor sem prazos definidos ou por encomenda; estas conquistas estavam relacionadas a diversas mudanças em suas próprias composições.

Na segunda metade do século XIX, havia uma busca pela originalidade, vinculada à crença no progresso (tecnologia e industrialização) e à busca por uma amplitude de visão. Ao mesmo tempo, história e tradição adquirem nova importância, seja pela nostalgia a tempos remotos, seja pela busca em entender o passado através da ciência.

Segundo Platinga, a monumentalidade de grandes obras sinfônicas cedia lugar, entre outros, ao realismo de situações da vida cotidiana:

*(...)uma crescente maré de realismo na qual simples descrições da vida eram esperadas para criar um propósito social (...)em um tempo onde havia um sentimento comum de que as formas tradicionais estavam esgotadas(...). Nesta crescente predileção pelo único, pelos estados de espírito especiais e por impressões muito subjetivas, os compositores abandonaram também as antigas categorias robustas como a sinfonia e a sonata ou as sujeitavam a modificações muito radicais. E próximo à metade do século [séc. XIX] novos tipos apareceriam para tomar seus lugares.<sup>1</sup>*

A coexistência entre os gêneros tradicionais e os novos gêneros que surgiam, permitiram identificar duas grandes tendências<sup>2</sup> na música do século XIX: uma, centrada nos gêneros tradicionais da música absoluta, mais conservadora ou *Clássica*; outra nas peças características para piano, na música vocal e na música programática – a tendência *Romântica*.

Estes novos gêneros se utilizariam da associação à literatura, seja em modelos literários, em títulos evocativos, em programas, fundamentando essa associação às idéias filosóficas de Hegel (1770-1831).

Segundo descreve Platinga, havia três artes destacadas por Hegel, como caracteristicamente românticas:

*(...)pintura, música e poesia, em ordem de ascensão de espiritualidade...(essência sobre a forma). Poesia, a “maior” das artes românticas, poderia somente aumentar o valor e o efeito da música quando as duas se encontravam. Hegel repetidamente expressou seu mais alto respeito à música cujo conteúdo espiritual fosse fortalecido e clarificado por uma associação à poesia(...).*

<sup>1</sup> PLATINGA, Leon. *Romantic Music: A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, 1984. p. 405-6.

<sup>2</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980. v.17.p. 505

Algumas das mais importantes composições de Franz Liszt (1811-1886) tiveram base nesta associação, como, por exemplo, os treze *Poemas Sinfônicos*. Robert Schumann (1810-1856) e Frederic Chopin (1810-1849) desenvolveram obras muito pessoais ligadas à literatura: Schumann se utilizava de poesias de sua própria autoria e de importantes poetas do período em suas composições – como os ciclos de canções *Dichterliebe* e *Liederkreis*, enquanto Chopin compunha obras como as *Baladas*, sem utilização direta da literatura, e sim como obras narrativas. Rosen acrescenta:

*A fusão da narrativa e do texto poético, nas Baladas, talvez seja a maior realização de Chopin: através da música, concretizou uma das maiores ambições dos poetas e romancistas do romantismo. (...) As Baladas têm forma narrativa, mas não possuem um programa (...).*<sup>3</sup>

Esta ligação entre música e literatura permitiu um amplo desenvolvimento das técnicas de composição, tanto a ambientes sonoros - a expansão harmônica, quanto a dissolução das formas clássicas. Estas formas clássicas não mais correspondiam à necessidade dos compositores românticos até então.

Em torno de 1830, os compositores deixaram de acreditar nos procedimentos clássicos, válidos para a maioria das formas e que podiam ser previamente esquematizados. Segundo Rosen, em meados do século XIX, a hierarquia dos grandes gêneros ainda dominava o período, mas suas bases haviam sido abaladas por Schumann, Chopin e Liszt.

Nas décadas seguintes, figuras como Brahms (1833-1897) sustentam esta hierarquia clássica, até sua transformação no início do século XX.

*A morte de Chopin, em 1849, não foi apenas um evento restrito ao universo musical, mas marcou, igualmente, o final de uma era. Schumann morreria apenas alguns anos mais tarde, após ter entrado para um asilo de loucos;*

---

<sup>3</sup> ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*, 2000, p. 442.

*na década de 50 do século XIX, Liszt renunciou a muitas de suas anteriores audácias, aparou os excessos de suas obras da juventude, e colocou em prática novas direções estilísticas, muitas das quais seriam desenvolvidas, somente depois de sua morte, por músicos que não possuíam um conhecimento prévio de suas experiências. Em 1850, o jovem Brahms apareceu em cena, e era claro que pairava no ar uma nova e mais conservadora filosofia musical.*<sup>4</sup>

Na metade do século XIX, a partir de 1850, as ousadias de Liszt e Schumann cedem lugar ao retorno do Clássico. Brahms, perto de seus 20 anos, é saudado por Schumann como um novo Messias musical.

As composições de Brahms influenciariam gerações de compositores preocupados com o futuro da música instrumental, num período que a ópera era vista como a grande realização da época.

Platinga destaca na técnica de composição de Brahms: *“uma preferência por sonoridades densas com muitas sextas e terças paralelas, freqüentes pontos de pedal, (...) e uma predileção pelo deslocamento métrico”*.<sup>5</sup> Brahms explora as possibilidades de conjuntos instrumentais, música de câmara, concertos com solista – através de um complexo entrelaçamento de material, solista e orquestra participam igualmente. Dentre suas composições destacam-se Sonatas, Concertos, Sinfonias, Sonatas de Câmara, *Lieder*, escritas sob as chamadas “formas tradicionais”.

Dentre as preocupações de Brahms estava a busca pela música pura, ou seja, não depender de outros meios que não os musicais para compor. Brahms se utiliza de diversos recursos, como o acréscimo de elementos modais ao material tonal, ampliando as possibilidades harmônicas.

<sup>4</sup> ROSEN, Charles. *Op. Cit.*, 2000, p. 13.

<sup>5</sup> PLATINGA, Leon. *Op. Cit.*, 1984. p.412.

No final do século XIX, Paris era considerada como um “*microcosmo*”<sup>6</sup> de todos os acontecimentos musicais da Europa. Ao mesmo tempo que havia características de prática e gosto especificamente franceses, se encontrava também um entusiasmo pela música alemã de Beethoven, Mendelssohn, Schumann e Brahms; sociedades de música de câmara surgiram e a música de Wagner começou a ser ouvida em concertos. Ainda na segunda metade do século, foram fundadas, em Paris, duas escolas para estudos da música polifônica: a “*École Niedemeyer*” e a “*Schola Cantorum*”.

Em 1871, a *Sociedade Nacional de Música Francesa* se estabeleceu em Paris, para sugerir propostas de execução de música não operística de compositores franceses. Esta instituição, que promoveu a música francesa, teve como fundadores o cantor e compositor Romain Bussine (1830-1899) e o compositor Camille Saint-Saëns (1835-1921).

No cenário musical da França, nessa época, destacam-se compositores como Camille Saint-Saëns, César Franck e Gabriel Fauré.

Saint-Saëns, uma figura parisiense de grande destaque, teve formação como organista, pianista e compositor no Conservatório de Paris. Bem cedo ficou conhecido como defensor da música moderna, propagando obras de Wagner e Liszt na França. Foi um dos primeiros a seguir o exemplo de Liszt, compondo Poemas Sinfônicos. Gradualmente, dedicou-se às formas tradicionais da Sinfonia, do Concerto e da Sonata de câmara.

Em 1899, Henrique Oswald conheceu Saint-Saëns no Brasil. Saint-Saëns estava realizando um concerto em São Paulo e nesta ocasião ambos tocaram obras a dois pianos. Este contato entre os dois compositores se manteve por diversos anos. No concurso promovido pelo jornal francês *Le Figaro*, da qual Oswald foi premiado<sup>7</sup> com a obra *Il Neige*, o júri era presidido, justamente, por Saint-Saëns, que se impressiona com a qualidade da obra.

---

<sup>6</sup> PLATINGA, Leon. *Op. Cit.*, 1984.

<sup>7</sup> Em anexo, Dados Biográficos de Henrique Oswald, encontra-se mais detalhes deste concurso.

Outro compositor responsável por diversas transformações musicais em França, no final do século XIX, foi o organista e compositor (belga de nascimento) César Franck (1822-1890). Ao seu redor formou-se um grupo de estudantes (o “*bande à Franck*”) para defender a causa da música francesa de vanguarda - música dos novos compositores franceses. Dentre esses estudantes, incluíam-se seus discípulos Henri Duparc (1848-1933) e Ernest Chausson (1855-1899). Em 1886, Franck tornou-se presidente da *Sociedade Nacional*, entidade que divulgava a música de novos compositores.

Segundo Platinga, em seus últimos trabalhos instrumentais (1879-1889), Franck “*se debateu de forma intensa com um problema familiar para vários compositores do século XIX: como adaptar os procedimentos da sonata a uma linguagem musical aparentemente oposta. O penetrante cromatismo de muitas obras que Franck escreveu parece particularmente inimigo das implicações tonais da **forma sonata***”.<sup>8</sup> Outro procedimento que cultivava muito freqüentemente era a forma cíclica, na qual uma idéia temática está presente em todos os movimentos de uma peça.

Gabriel Fauré (1845-1924), embora sempre associado a Saint-Saëns, desenvolveu um estilo pessoal, distante do classicismo francês ou do cromatismo de Wagner e Franck. Em suas obras, mudanças harmônicas ocasionais mostram trechos de escrita linear não-funcional e tentativas aproximadas da escala de tons inteiros. Seus volumes de *canção francesa* – as *melodies* – se utilizam da relação entre texto e música aliados ao uso individual da harmonia e expandem “os limites da *sintaxe tonal*”.<sup>9</sup>

É neste panorama musical, no final do século XIX, que está inserida a figura de Henrique Oswald. Seu desenvolvimento musical foi realizado num ambiente de grandes transformações, em busca de soluções aos mesmos problemas enfrentados pelos compositores europeus.

<sup>8</sup> PLATINGA, Leon. *Op. Cit.*, 1984. p. 445.

<sup>9</sup> PLATINGA, Leon. *Op. Cit.*, 1984. p. 443.

## Aspectos da Forma-Sonata no final do Século XIX e início do XX

A *Forma-Sonata*, também chamada de *forma do primeiro movimento* ou *allegro de sonata*, foi uma das formas musicais de maior prestígio no final do século XVIII e início do XIX.

Na primeira metade do século XIX, seu estudo foi praticado, primeiramente, para explicar as obras de Beethoven. Podemos encontrar esses estudos nos tratados de composição musical desenvolvidos por Antoine Reicha, no *Traité de haute composition* (1826); por A. B. Marx, no *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837-47) e por Carl Czerny no *School of Practical Composition* (1848-9)<sup>10</sup>.

A Forma-Sonata Clássica, estudada nesses tratados, era descrita como uma forma tripartita, sendo essas partes denominadas: *Exposição*, *Desenvolvimento* e *Reexposição*.

As partes da Sonata podem ser assim apresentadas:<sup>11</sup>

### **Exposição**

A *Exposição* apresenta o material temático principal, estabelece a tônica e prepara para a dominante ou região relacionada. O primeiro tema<sup>12</sup> (ou primeiro grupo temático, formado por uma ou mais idéias), depois de firmar a tonalidade, conduz a uma transição, em geral, para a dominante ou outra região. O segundo tema se apresenta na dominante ou em uma região próxima; ao final, há uma conclusão - pequena coda - com função cadencial. A cadência final da *Exposição* pode retornar ao início da *Exposição*, ou ainda seguir para o *Desenvolvimento*.

<sup>10</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. "Sonata Form". 1980. Vol. 17 p. 507.

<sup>11</sup> Segundo definições de ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*, 1994. p 13 -14; e *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980. p. 505-7.

<sup>12</sup> A denominação de (primeiro) *tema* ou (primeiro) *grupo temático* se refere à utilização de uma ou mais idéias musicais. Rosen se utiliza das duas denominações inicialmente, para depois se referir a *tema* em ambos os casos. ROSEN. *Formas de Sonata*, 1994. p 13 -14.

### **Desenvolvimento**

Esta seção, cuja função era alcançar o clímax da obra através do desenvolvimento do material em tonalidades distantes, pode ocorrer de diversas maneiras: o primeiro tema pode apresentar-se na dominante; uma modulação a uma tonalidade distante; uma referência à conclusão da exposição; ou em raros casos, com um tema novo. Nesta seção, encontram-se as modulações mais distantes e mais rápidas, com fragmentações e reelaborações dos temas da *Exposição*. O final do *Desenvolvimento* prepara o retorno à tônica, por uma passagem de transição, geralmente sobre o acorde de dominante da tonalidade principal.

### **Reexposição**

A *Reexposição* reapresenta a *Exposição*: o primeiro tema, na tônica da tonalidade principal, é seguido por uma transição, em geral modificada (a preparação para a dominante ou outra tonalidade é alterada, para continuar na tônica), ressaltando o segundo tema também na tônica, para se concluir na tonalidade principal. A coda, em geral, faz parte de obras mais longas.

Este esquema pode ser observado no quadro abaixo:

EXPOSIÇÃO			DESENVOLVIMENTO	REEXPOSIÇÃO			CODA
1º tema	transição	2º tema	fragmentos dos temas, desenvolvidos e alterados, ou tema novo	1º tema	transição	2º tema	Conclusão
tônica	preparação à outra região	dominante ou região próxima	regiões distantes/ passagens rápidas/ cadência final prepara a tônica	tônica	alterada	tônica	tônica

QUADRO 1: Esquema da Forma-Sonata Clássica

Durante o século XIX, este esquema passou por diversas transformações; a tonalidade se expandiu e houve grande ênfase no desenvolvimento temático. No Classicismo, as relações tonais muitas vezes

tinham por base a mesma tônica, nas suas formas Maior-menor. A importância da tônica e seu relacionamento em regiões próximas garantiam à Forma-Sonata coerência e unidade.

Este procedimento, no Romantismo, se organizou em busca de novas relações tonais. Os compositores davam preferência a tonalidades no modo menor, pois dessa forma, a tonalidade principal poderia transitar com a sua relativa maior como se ambas fossem uma única (Schumann - Sonata para piano em Fa# menor).

As relações distantes eram freqüentes, a expansão da tonalidade começou a se consolidar em novos procedimentos, como o relacionamento por terças cromáticas e por regiões distantes (ex. por trítono); a seção do desenvolvimento recebeu atenção dos compositores como meio de expressar esses novos procedimentos.

O plano harmônico na Sonata do Romantismo se ampliou; o acorde da dominante no modo menor passou a ser usado pelos compositores devido à alternância modal - tonal. Brahms converteu a dominante menor em uma tonalidade secundária completa, tratada dentro da seção da *Exposição*; explorou a superposição de seções e as *ambigüidades das fronteiras*<sup>13</sup> da Forma - Sonata.

Outra importante mudança ocorrida, foi a utilização e transformação do material temático: um tema poderia dar origem a um motivo de acompanhamento, ou um motivo secundário poderia se transformar em tema. Os motivos constituintes de um tema se desdobraram, mudaram de caráter, de função, se transformaram em um elemento de unidade na obra. Na forma cíclica ou Sonata Cíclica, um motivo unificador estaria presente em todos os movimentos da obra, permitindo variações e transformações temáticas. Podemos citar: BEETHOVEN - Sonata op. 110 para piano; BERLIOZ - *Sinfonia Fantástica*; LISZT - Sonata para piano em si menor e CÉSAR FRANCK - Sonata para violino e piano em Lá maior. Para Rosen: "A forma

*cíclica contribuía especialmente para os estilos do século XIX, dado que situava o centro de gravidade nas relações temáticas, que predominaram cada vez mais sobre a estrutura harmônica”.*<sup>14</sup>

As relações de tensão e resolução entre as seções da Forma-Sonata também mudaram. O clímax de tensão na Forma-Sonata Clássica estava situado no final do *Desenvolvimento*; sua resolução na tônica, no início da *Reexposição*, permitia caracterizar esta seção como um repouso; desta forma, o *Desenvolvimento* seria a seção de maior tensão, enquanto a *reexposição* seria a seção de repouso ou resolução. Esta relação entre repouso – tensão – repouso na Forma-Sonata, corresponderia à relação da cadência tonal de uma frase ( macro - forma e micro - forma). Assim, cada parte estaria relacionada ao todo da obra. Falando sobre sonata e tonalidade, Wisnik<sup>15</sup> observa:

*(...) articulando os menores elementos na perspectiva do grande conjunto, (...) a sonata está realizando um traço da própria idéia ocidental de arte na sua versão clássica: a integração exaustiva das partes ao todo, portada aqui pelas novas possibilidades abertas pela tonalidade em música, que permite um encadeamento cerrado e progressivo de materiais diferentes.*

Para os compositores românticos, esta disposição de tensão e clímax deveria acontecer depois do *Desenvolvimento*. A função de resolução da *Reexposição* não fazia mais sentido, principalmente para os compositores da geração de 1810, como Mendelssohn, Chopin, Schumann e Liszt. O clímax da obra sofreu um retardo, alterando a disposição harmônica da Forma-Sonata.

Assim, o *Desenvolvimento* alterou sua função de tensão para se expandir em regiões distantes, sem mais precisar chegar à dominante. Da

---

<sup>13</sup> ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. 1994. p 352.

<sup>14</sup> ROSEN, C. *Op cit*, 1994. p 350.

<sup>15</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 1999. p. 152

mesma forma, a *Reexposição* poderia transitar por outras regiões, antes de resolver na tônica. Muitos compositores alteraram o esquema tonal clássico, prolongando o efeito da tensão até pouco antes do final da obra.

Ao término do século XIX, a expansão tonal permitiu mudanças harmônicas contínuas e rápidas, e a presença do cromatismo fez perder toda sensação de oposição harmônica.

As Formas-Sonata não tonais do início do século XX dissiparam a polarização tonal e de resolução, mas continuaram a atrair compositores para a simetria da forma e suas possibilidades dramáticas.

Diversas transformações da Forma-Sonata Clássica, transcorridas no final do século XIX e início do século XX, estarão presentes nas Sonatas para violoncelo e piano de Henrique Oswald.

Na Sonata op. 21 poderemos encontrar recursos como o uso da dominante no modo menor e a transformação do material temático (motivo secundário se transforma em tema). A Sonata-Fantasia op. 44 apresenta expansão da tonalidade por relacionamento de terças cromáticas e relações tonais distantes (relações por trítono).

Questões sobre música tradicional, música programática, sobre cromatismo e expansão da tonalidade, sobre harmonia não-funcional; esses foram alguns dos aspectos que Oswald trabalhou em sua obra, alguns dos elementos apresentados nas análises do *Allegro Agitato* da Sonata op. 21 e da Sonata-Fantasia op. 44 para violoncelo e piano, presentes no Capítulo 3 dessa Dissertação.

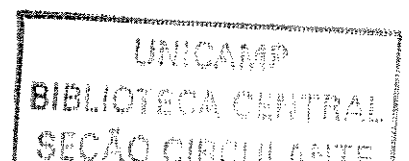
Segue abaixo um quadro cronológico de compositores europeus representativos do século XIX e início do século XX, relacionados a Henrique Oswald:

## QUADRO DE COMPOSITORES EUROPEUS RELACIONADOS A HENRIQUE OSWALD

Chopin	(1810-1849)
Schumann	(1810-1856)
Liszt	(1811-1886)
Wagner	(1813-1883)
César Franck	(1822-1890)
Büllo	(1830-1894)
Brahms	(1833-1897)
Saint-Saëns	(1835-1921)
Fauré	(1845-1924)
Buonamici	(1846-1914)
<b>H. Oswald</b>	<b>(1852-1931)</b>
Debussy	(1862-1918)
Rebikof	(1866-1920)
Busoni	(1866-1924)

**Quadro 2:** Henrique Oswald relacionado a compositores europeus.

## CAPÍTULO 2



## **Considerações sobre a Obra de Henrique Oswald e distribuição em fases**

Henrique Oswald compôs em diversos gêneros e formas musicais. Sua obra abrange peças para piano, música de câmara (para cordas e piano), sinfonias, concertos, peças para órgão, algumas peças para canto e piano, obras corais, óperas, obras sacras para voz e orquestra (órgão ou conjunto de cordas). Desta produção, recebeu destaque a obra de música de câmara.

Para se fazer uma divisão de sua obra em fases não poderia ser considerado, somente, o estudo dos elementos de composição das duas Sonatas para violoncelo e piano, mas precisaria incluir obras de diversos gêneros e períodos de sua produção musical, aprofundado-se nos vários elementos das diferentes composições para poder fazer uma divisão mais pormenorizada.

Entretanto, há dois fatores que levaram a sugerir a divisão de sua obra em duas fases. O primeiro se refere a acontecimentos na vida de Oswald; o segundo, a publicações que mencionam essa diferenciação.

Quanto aos acontecimentos na vida do compositor, podemos observar sua viagem à Itália: nascido no Rio de Janeiro, em 1852, Oswald permaneceu até os 16 anos no Brasil, quando se transfere com sua mãe à Florença, em 1868, só retornando definitivamente ao Rio de Janeiro em 1903, com 51 anos.

Esta vivência na Itália marcou toda a formação musical de Oswald; seu contato com o professor Buonamici lhe transmitiu, além dos ensinamentos técnicos e musicais, um ambiente caracterizado por reuniões com grandes artistas da época.

Quando, em 1902, Henrique Oswald recebe o prêmio do jornal francês *Le Figaro*, concedido à obra *Il Neige*, novas perspectivas se abrem no Brasil, encerrando os anos vividos na Itália desde a juventude. Sua volta definitiva ocorre em 1903, para se tornar Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro.

Duas publicações referentes à composição de Oswald levantam a possibilidade dessa divisão: Luiz Heitor Correia de Azevedo<sup>1</sup> cita, em seu livro *150 Anos de Música no Brasil* (1956), alguns aspectos de obras que se diferenciam nesses dois períodos; José Eduardo Martins<sup>2</sup>, no encarte do LP sobre a Música de Câmara de Henrique Oswald, afirma sobre uma diferença considerável nas obras compostas na Itália e nas obras compostas após seu retorno ao Brasil.

Essas fases sugerem a seguinte divisão: a primeira fase corresponde às obras compostas no período em que viveu na Itália, até 1902, e a segunda fase corresponde, aproximadamente, às obras compostas a partir de 1903, quando retorna ao Brasil. Esta divisão não deve ser entendida como fases opostas e independentes, mas como a continuação de um trabalho que foi se aperfeiçoando até atingir as obras de maturidade composicional. Dessa maneira, esta divisão não pode ser rígida, mas considerada como parte de um processo em que os elementos de composição de Henrique Oswald vão se transformando, sem no entanto, perder características de suas composições iniciais.

No período em que viveu em Florença (Itália), Oswald recebeu ensinamentos de Giuseppe Buonamici, que fora discípulo de Hans von Büllow,

<sup>1</sup> CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 anos de Música no Brasil, 1800-1950*. 1956. "Em Florença, graças sobretudo a Buonamici, (...) tinha a oportunidade de encontrar todas as celebridades musicais que circulavam pela cidade. (...) Uma boa parte de sua obra (...) é produzida nesses anos (...) longe da pátria. (...)". p. 124. E acrescenta: "Nesse período as obras que produz trazem o selo do romantismo; (...) um romantismo policiado, "parnasiano", sem o pessimismo sombrio, sem o tecido musical sobrecarregado dos mestres alemães." p. 125. "Nessas obras [op. 33, 36, 44, 45 e outras compostas após 1903] o compositor, com seu espírito compreensivo, isento de preconceitos artísticos, abriga fórmulas harmônicas mais ousadas, e troca o romantismo declarado de suas partituras juvenis pelo sedutor enleio dos encadeamentos raros, da meia tinta dos impressionistas, (...).p.132.

<sup>2</sup> MARTINS, José Eduardo. (Encarte de LP) *Henrique Oswald: Trio em Sol Menor op. 9 e Sonata em Mi Maior op. 36*, RJ: FUNARTE, 1988. "(...) Do romantismo feérico existente no Trio op. 9, no Quinteto op. 18 e na Sonata op. 21 para violoncelo e piano, à depuração estilística existente no Quarteto op. 46, passando-se pela requintada escrita da Sonata para violino e piano, e da Sonata-Fantasia op. 44 para violoncelo e piano, percebe-se em Oswald, não a ruptura observada em Schoenberg (1874-1951), Scriabine(1872-1915) ou mesmo Debussy (1862-1918), mas um longo caminhar, distante do vanguardismo, mas naturalmente processado e detectável, não distante do verificado na produção de Fauré."

em cuja casa teve a oportunidade de encontrar todas as celebridades musicais de passagem pela cidade. Foi assim que conheceu Liszt e Brahms.

Ainda na Itália, após seu casamento com Laudômia Gasperini, os Oswald realizavam reuniões em sua própria casa, assim como fazia Buonamici, onde participavam inúmeros artistas como músicos, pintores, escultores e poetas.

Dentre as obras compostas nestes anos vividos na Itália (1ª fase), destacam-se:<sup>3</sup>

*Polka no.1, Macchiettes op.2 (1878), Fogli d'album op.3 (1884-5), Six Morceaux op.4, Piccolo Quarteto op.5, Deux Nocturnes op.6, Trois Romances op.7, Trois Morceaux op.8, Suite d'Orquestra (1884), Trio op.9, Concerto para piano op.10, Deux Valses Caprices op.11, Quatre Morceaux op.12, Seis Peças para piano op.14, Sept Miniatures op.16 (1887-8), Quarteto op.17, Quinteto op.18, Impromptu op.19, **Sonata para violoncelo e piano op. 21 (1898), Quarteto op.26 (1898), Sinfonietta op. 27 (1897), Trio op. 28 (1897), Berceuse, Elegia (1898), Octeto (1899), Concerto para Violino e Orquestra (1900), La Croce D'Oro - ópera, Il Neo - ópera (1900), Le Fate -ópera (1902), Il Neige (1902).** Todas essas obras foram compostas antes de seu regresso ao Brasil. Segundo Luiz Heitor<sup>4</sup>:*

*Aliás é curioso observar como na obra de Henrique Oswald parece que se entrelaçam características musicais que são da escola alemã, da escola francesa e da escola italiana. Uma certa profundidade de pensamento e amor pela construção que provém da primeira; requinte na 'mise au point', clareza e cuidadosa escolha das harmonias, revelando convívio com os franceses; e a matéria melódica mais encorpada, plástica, continuamente viva e graciosa da melhor música italiana.*

<sup>3</sup>Nas obras de Henrique Oswald várias datas estão imprecisas assim como a numeração por opus. Em algumas edições obras diferentes aparecem com o mesmo opus.

<sup>4</sup>CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 anos de Música no Brasil, 1800-1950*. 1956. p. 125.

Em 1896, Oswald retornou ao Brasil pela primeira vez, e após essa data realizou freqüentes viagens ao Brasil. Em 1899, numa estada em São Paulo, conheceu Camille Saint-Saëns, com quem participou de concertos, tocando peças a dois pianos. Seria exatamente Saint-Saëns, juntamente com Gabriel Fauré e Louis Diémer que formariam o júri do concurso *Le Figaro*, em 1902, consagrando a obra *Il Neige* de Oswald, vencedora, dentre mais de 600 concorrentes.

Após seu retorno definitivo ao Brasil, em 1903, Oswald passou por diversas dificuldades: problemas políticos ao dirigir o Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, que acarretaria sua demissão após 3 anos; falta de reconhecimento por seu trabalho como compositor, principalmente por não aderir ao nacionalismo; crises criativas; dificuldade de adaptação ao Brasil, devido a permanência de sua família na Itália, até 1912.

No período de 1903 a 1912, aproximadamente uma década, Oswald compõe poucas obras, podendo se destacar a Sonata op. 36 para violino e piano e a Sinfonia op. 43.

Nesta fase, Oswald tomou conhecimento de diversos novos procedimentos aplicados à música, como é relatado em uma viagem a Florença, como diretor do Instituto Nacional de Música (1906). Nesta viagem, Oswald conheceu o maestro Rebikov<sup>5</sup>, tendo a ocasião de conhecer suas teorias e ouvir a música desse compositor. Oswald relata, num artigo de 1906<sup>6</sup>:

*(...)Tive ocasião de ouvir em minha casa, em Florença, algumas das suas composições e a impressão que recebi foi deliciosa. A música desse autor é sempre originalíssima; quasi toda ella baseada na escala dos grandes tons; revelam uma grande riqueza de harmonia e de rythmos, e themes de uma frescura admirável(...) um artista extraordinário...*

<sup>5</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980.v 5.p. 642. Vladimir Rebikov, compositor russo conhecido como o pai do Modernismo russo. Seu uso de harmonias por tons inteiros deram a ele a reputação de refinado impressionista. Suas obras mais famosas são os *Musicopsychographic dramas* e as *Melomimiques* para voz e piano.

<sup>6</sup> *Maestro Henrique Oswald in Correio da Manhã*. Suplemento Ilustrado: 13/05/1906.

Em 1912, quando sua família vem se juntar a Oswald no Rio de Janeiro, há um período de grande produção musical. Esta produção só se limita pelo enorme número de aulas que dava diariamente. Segundo relato de Luli Oswald<sup>7</sup>, neta do compositor, grandes pianistas brasileiros tiveram aulas com ele:

*E os melhores alunos, os melhores pianistas do Brasil, naquela época, passaram por ele. Teve Souza Lima, Arnaldo Estrella, Antonieta Rudge, todos passaram pelas mãos dele.*

Podemos destacar algumas das obras compostas na segunda fase, a partir de 1903:

*Trois Etudes* para piano, Três peças para piano “*Bebé s’endort, Pierrot se meurt e Chauve-souris*” (1907), *Sonata para violino e piano* op. 36 (1908), *Quarteto de Cordas* op. 39 (1908), *Paysage d’automne* para orquestra<sup>8</sup>, *Sinfonia* op. 43 para orquestra (1910-1), *Ofélia* para canto e piano (1910?), *Minha Estrela* para canto e piano (1915?), *Sinos* para canto e piano (1915?), *Cantiga Boêmia* para canto e piano (1915?), ***Sonata-Fantasia para violoncelo e piano* op. 44** (1916), *Trio* op. 45 (1916), *L’Enseigne* para orquestra (1917), *Invocação à Arte* para coro e orquestra (1917), *Tema e Variações* para piano e orquestra (1918), *Tema e Variações sobre um tema de Barrozo Neto* para piano (1918), *Trio “Serrana”* (1918), *Quarteto* op. 46 (1921), *Etude pour la Main Gauche* (1921), *Ave Maria* para coro (?), *Ave Maria* para canto e piano (?), *Oh Salutaris Hostia* para coro (?), *Missa em Dó menor* para coro e órgão (1925-30), *Missa de Réquiem* em Mi menor para coro à capela (1925-30), *Pater Noster* para coro (1925-30), *Memorare* para coro feminino (1925-30), *Tantum Ergo* para coro masculino (1925-30), *Veni Sancte Spiritus* para coro masculino

<sup>7</sup> Extraído da *Entrevista com Luli Oswald*, em anexo à Dissertação.

<sup>8</sup> Esta obra é uma transcrição para orquestra do 1º dos *Trois Etudes* para piano.

(1925-30), *Magnificat* para coro (1925-30), *Sonata para órgão* (1925-31), *Quarteto* op. 47 - incompleto (1927).

Para Luiz Heitor, a permanência de Oswald no Rio trouxe uma grande contribuição ao ambiente artístico do Brasil:

*Durante 20 anos, associada à de Nepomuceno e à de Francisco Braga, a sua figura venerável dominou a vida artística do Rio de Janeiro. Sua casa atraía as visitas de todos os artistas; jovens que procuravam encarrear-se, astros internacionais de passagem pelo Rio de Janeiro.*<sup>9</sup>

Oswald realizava diversas reuniões em sua casa, no Rio de Janeiro, reproduzindo as reuniões da Itália. Criava um ambiente propício ao desenvolvimento musical e artístico no Brasil e aos artistas estrangeiros que vinham para cá. Luli Oswald relata diversos momentos passados nesse ambiente cultural da casa de Henrique Oswald:

*Quando eu era pequenina, me deixavam assistir todo sábado, depois do concerto sinfônico no Municipal, quando os artistas iam para casa do vovô. E todos tocavam e depois iam para a mesa. Na sala, havia três pianos de cauda. Lembro de uma noite, estavam tocando Brailowsky, Rubinstein, e meu tio Alfredo.(...) era uma casa divertida, cheia de gente (...)sempre tinham alunos e gente que tocava muito bem(...)era uma casa com muito movimento.*

*(...)Tinha o [Francisco] Braga que era meu padrinho e todo sábado estava jantando lá em casa, tinha um muito amigo dele, o Luciano Gallet.*

*(...)eu assistia os saraus, as tocatinas, depois ia dormir. Mas todos esses grandes, tocavam por lá. Até o [Ignaci] Friedman eu escutei (...). Agora não se faz mais isso, ninguém mais faz reunião.*

Este ambiente, narrado por Luli Oswald, retrata a importância dessas reuniões no ambiente musical brasileiro, ambiente este, responsável pela

---

<sup>9</sup>CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *Op. Cit.* 1956. p.131.

própria formação de Luli como pianista<sup>10</sup>. Presenças como Paul Claudel, Darius Milhaud, Pablo Casals, Arthur Rubinstein, foram constantes, mantendo o contato com a família Oswald mesmo após o retorno a seus países.

Num trabalho de análise, estes aspectos seriam secundários pois não acrescentaria nenhum elemento novo à obra, mas para a interpretação, o fato de trazer a presença desses acontecimentos por uma pessoa que fez parte desta família revela um ambiente vivo, dinâmico, que muito contribui para caracterizar o trabalho de interpretação,

Na escolha das obras para estudo fez-se necessário um levantamento de suas obras<sup>11</sup>, observando-se, em especial, a música de câmara. Deparou-se com a existência de duas sonatas para violoncelo e piano, compostas em períodos diferentes, para a mesma formação e tratando-se de sonatas na qual a segunda estava apresentada como Sonata-Fantasia.

O enfoque recaiu sobre o primeiro movimento da Sonata op. 21, por ser escrito sob Forma-Sonata e possuir uma elaboração mais detalhada, e o primeiro e único movimento da Sonata op. 44 – a Sonata-Fantasia. As duas Sonatas para violoncelo e piano pertencem a períodos distintos da obra do compositor. A Sonata op. 21 foi composta em 1898, em Florença, Itália, e a Sonata-Fantasia op. 44 foi composta no Rio de Janeiro, em 1916.

Destacaram-se, na sua composição, elementos diferenciais quanto à textura, à harmonia, ao contraponto, à forma, ao fraseado, à articulação, elementos que estão apresentados na análise das sonatas, no capítulo 3.

Através desses aspectos é possível delinear algumas características de cada sonata e sugerir essa divisão em fases, estabelecidas por comparações realizadas na conclusão final da Dissertação.

---

<sup>10</sup> Alguns aspectos de sua carreira estão presentes na *Entrevista com Luli Oswald* em anexo.

<sup>11</sup> Ver lista de partituras editadas e manuscritos no Anexo.

## **CAPÍTULO 3**

## **ANÁLISE DO ALLEGRO AGITATO DA SONATA OP. 21 EM RÉ MENOR E DA SONATA – FANTASIA OP. 44 EM MIB MAIOR PARA VIOLONCELO E PIANO DE HENRIQUE OSWALD**

As análises realizadas neste trabalho têm por finalidade revelar a estrutura musical e dessa maneira, contribuir para a interpretação.

Os aspectos interpretativos abordados enfocam a interpretação da obra como um todo, não se detendo a particularidades técnicas de execução de cada instrumento. Desta maneira, a ênfase recai sobre pontos estruturais da obra como cadências, mudanças harmônicas, diferenças de textura, articulações de seções, diferenças de dinâmica e distribuição dos instrumentos na obra.

Aspectos técnicos de cada instrumento, como uso de pedal no piano, dedilhados no violoncelo e outros problemas de execução não foram abordados, com o intuito de trabalhar a obra através da concepção de uma interpretação.

Esta concepção da interpretação foi construída, conjuntamente, por diversos fatores como: as possibilidades sonoras de cada instrumento, o trabalho de análise musical (harmonia, forma, fraseados, aspectos históricos) e a elaboração em grupo (entre os instrumentistas), por se tratar de obras para música de câmara. Só através da combinação desses fatores foi possível chegar a uma interpretação da obra (primeiro movimento da Sonata op. 21 e Sonata-Fantasia op. 44 para violoncelo e piano), realizada por diversas apresentações ao público e registrada na elaboração da gravação em CD, em anexo à Dissertação.

A análise musical do *Allegro Agitato* da **Sonata op. 21** em Ré Menor e da **Sonata – Fantasia op. 44** em Mib Maior foi realizada com base nos seguintes trabalhos:

Análise dos motivos segundo Schoenberg<sup>1</sup> em *Fundamentos da Composição Musical*;

Análise da harmonia funcional segundo Diether de la Motte<sup>2</sup> em *Armonía*, constando adaptações para o português<sup>3</sup>;

Gráficos de vozes condutoras segundo Felix Salzer<sup>4</sup> em *Structural Hearing*.

#### TÓPICOS DESENVOLVIDOS NA ANÁLISE:

Variações Motívicas: motivos principais e suas variações;

Quadro Tonal breve;

Gráficos das vozes condutoras<sup>5</sup>: aspectos da estrutura harmônica e distribuição dos instrumentos;

Quadro Geral da Sonata: linha temporal correspondente à minutagem do CD em anexo; número de compassos e aspectos relevantes da análise.

#### LISTA DE ABREVIATURAS DOS GRÁFICOS:

- Números entre parênteses: números dos compassos;
- Indicação de tonalidade: nome de acordes abaixo dos gráficos com letra maiúscula para maior e minúscula para menor;
- Classificação de intervalos: indicada com números e letras (ex. 2<sup>a</sup> M= segunda maior);
- Notas em preto: instrumento – piano;
- Notas em vermelho: instrumento – violoncelo (cello);

<sup>1</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. (trad. Eduardo Seincman), 1991.

<sup>2</sup> MOTTE, Diether de la. *Armonía*, 1989.

<sup>3</sup> PASCOAL, Maria Lúcia e Alexandre. *Estrutura Tonal; Harmonia*, 2000.

<sup>4</sup> SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, 1962.

<sup>5</sup> SALZER, Felix. *Op. Cit.*, 1962.

- Setas com ligadura: condução harmônica ou melódica;
- Notas ligadas por linha pontilhada: prolongamento de função harmônica.
- Legenda abaixo dos gráficos: nomenclatura de harmonia funcional;
- Ligaduras sobre grupo de notas: destaque para motivos (somente na Sonata op. 44).

#### LISTA DE NOMENCLATURA DA HARMONIA FUNCIONAL:

**T** = Tônica Maior;

**t** = Tônica Menor;

**D** = Dominante Maior;

**d** = Dominante Menor;

**S** = Subdominante Maior;

**s** = Subdominante Menor;

**Tr** ou **Dr** ou **Sr** = Tônica/ Dominante/ ou Subdominante relativa menor;

**tR** ou **dR** ou **sR** = Tônica/ Dominante/ ou Subdominante relativa maior;

**T<sub>3</sub>** ou **T<sub>5</sub>** = nota do acorde no baixo. Pode ser com qualquer função (Tônica, Dominante, etc) e com qualquer nota do acorde (3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 7<sup>a</sup>, etc);

**D<sup>7</sup>** ou **D<sub>4</sub><sup>6</sup>** ou **D<sup>9</sup>** = notas presentes na composição do acorde; podem ser notas acrescentadas ou substitutas em relação à fundamental (também em outras funções como Tônica ou Subdominante);

**D<sub>D</sub>** = Dominante da Dominante;

**D** = Dominante sem fundamental;

**6Gr** = Sexta Germânica;

**6Fr** = Sexta Francesa;

**(D)→X** = Dominante individual que resolve em função determinada;

**(D)→[x]** = Dominante sem resolução; função do acorde de resolução entre colchetes.

## **Análise do *Allegro Agitato* da Sonata opus 21 para Violoncelo e Piano**

### **PRIMEIRO MOVIMENTO: *Allegro Agitato***

A Sonata op. 21 em ré menor para violoncelo e piano foi composta em 1898 em Florença (Itália). Possui uma segunda versão autógrafa, datada de 1901. Nesta análise foi utilizada a versão de 1898, publicada pela editora Novas Metas de São Paulo em 1982<sup>6</sup>.

Existe ainda, uma versão para contrabaixo do manuscrito de 1901, transcrita por Fausto Borém em sua Tese de Doutorado<sup>7</sup>. Em sua Tese, Fausto realiza uma errata da Edição Novas Metas. Esta errata, assim como o manuscrito de 1901 não foram utilizados na presente Dissertação, por considerar-se na análise a única versão editada até o momento, a Edição da Novas Metas.

Os três movimentos da Sonata op. 21 são: *Allegro Agitato*, *Adagio molto espressivo* (Romanza) e *Molto Allegro*. Como trabalho desta análise, foi considerado o primeiro movimento da Sonata op. 21, em comparação à Sonata – Fantasia op. 44, escrita em um único movimento.

### **ANÁLISE DOS MOTIVOS BÁSICOS E SUAS VARIAÇÕES**

Nas sonatas de Henrique Oswald o motivo-básico é um dos elementos estruturais mais importantes. Tem-se um motivo gerador, ou Motivo - Básico, segundo a análise motívica de Schoenberg<sup>8</sup>, que aparece no decorrer da obra com modificações e variações:

*O motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência de discurso(...) na sucessão das formas-*

<sup>6</sup> OSWALD, Henrique. *Sonata op. 21 para violoncelo e piano*. Rev. de José Eduardo Martins. 1982.

<sup>7</sup> BORÉM, Fausto. *Henrique Oswald's Sonata, Op. 21: A Transcription and Edition for Double Bass and Piano*. Doctor of Musical Arts (EUA), 1993.

<sup>8</sup> SCHOENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. 1991.

*motivos, obtidas pela variação do motivo básico, há algo comparável ao desenvolvimento, ao crescimento de um organismo.*<sup>9</sup>

A análise prossegue apresentando os motivos básicos e suas principais variações no Primeiro Movimento da Sonata op. 21.

## MOTIVOS DA SONATA OP. 21

O primeiro movimento<sup>10</sup> da Sonata op. 21 é formado por 4 motivos principais:



**MOTIVO 1**



**MOTIVO 2**



**MOTIVO 3**



**MOTIVO 4**

Nos quadros a seguir podemos observar como ocorreram as variações de cada motivo da sonata:

<sup>9</sup> SCHOENBERG, A. *Op. Cit.*, 1991. p.35.

<sup>10</sup> No artigo realizado por Fausto BORÉM em *Cadernos de Estudo: Análise 8/9*. 1995. p. 179-190, esta sonata tem desenvolvimento cíclico, pois segundo e terceiro movimentos também se desenvolvem com estes mesmos motivos.

## QUADRO 3

## Motivo 1

Motivo 1

Musical notation for Motivo 1, measures (1) and (2). It shows a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Motivo 1. 1

Musical notation for Motivo 1.1, measures (3) and (4). It shows a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Motivo 1. 2

Musical notation for Motivo 1.2, measures (21) and (22). It shows a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Motivo 1. 3

Musical notation for Motivo 1.3, measure (33). It shows a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Motivo 1. 4

Musical notation for Motivo 1.4, measures (34) and (35). It shows a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Motivo 1. 5

Musical notation for Motivo 1.5, measure (91). It shows a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Motivo 1. 6

Musical notation for Motivo 1.6, measures (115) and (116). It shows a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Motivo 1.7

Musical notation for Motivo 1.7, measures (134) and (135). It shows a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Motivo 1.8

Musical notation for Motivo 1.8, measures (142) and (143). It shows a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Motivo 1.9

Musical notation for Motivo 1.9, measures (146) and (147). It shows a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand.

Motivo 1.10

Musical notation for Motivo 1.10, measures (235) and (236). It shows a piano accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The tempo marking *Più presto e cresc. molto* is present.

**VARIAÇÕES DO MOTIVO 1. MOTIVO1.1:** Transposto de 2ª M asc para 3ª M desc / modificação de direção e intervalar. **MOTIVO1.2:** Modificação de timbre – cello para piano. **MOTIVO1.3:** Transposto 5ª] asc./ mudança intervalar/ mudança de motivo de acompanhamento. **MOTIVO1.4:** Mudança de timbre para piano/ dobramento de 8ª/ mudança de motivo de acompanhamento. **MOTIVO1.5:** Transposto 3ª M desc/ modificação intervalar/ mudança de motivo de acompanhamento/ seqüência. **MOTIVO 1.6:** Motivo desenvolvido/ fragmento rítmico de 2ª menor desc/ apresenta-se no cello e no piano/ harmonizado, mudança de textura. **MOTIVO 1.7:** Motivo desenvolvido/ fragmento rítmico repetido/ modificação de motivo de acompanhamento. **MOTIVO 1.8:** Motivo desenvolvido/ fragmento rítmico de 2ª m desc/ mudança de registro para cello e piano. **MOTIVO 1.9:** Motivo desenvolvido, dobramento de 8ª / fragmentação/ repetição/ mudança de registro para cello e piano. **MOTIVO 1.10:** Motivo desenvolvido - coda/ sem acompanhamento/ fragmento rítmico/ uníssono entre cello e piano/ dobramento de 8ª.

## QUADRO 4

## Motivo 2

## Motivo 2

## Motivo 2.1

## Motivo 2.2

## Motivo 2.3

## Motivo 2.4

## Motivo 2.5

## Motivo 2.6

**VARIAÇÕES DO MOTIVO 2. MOTIVO 2.1:** Mudança de registro – instrumento: piano para cello. **MOTIVO 2.2:** Transposto 2ª M asc. / motivo harmonizado/ mudança de textura. **MOTIVO 2.3:** Transposto 2ª M asc. / mudança de motivo de acompanhamento/ mudança de textura/ mudança de registro: piano para cello. **MOTIVO 2.4:** Transposto 3ª m desc. /deslocamento de pulso para outro tempo **MOTIVO 2.5:** Desenvolvimento por seqüências/ mudança de registro (cello) / mudança de motivo de acompanhamento. **MOTIVO 2.6:** Motivo desenvolvido/ mudança intervalar e de direção/ harmonizado/ mudança de textura.

## QUADRO 5

## MOTIVO 3

## Motivo 3

## Motivo 3.1

## Motivo 3.2

## Motivo 3.3

## Motivo 3.4

## Motivo 3.5

**VARIAÇÕES DO MOTIVO 3.** MOTIVO 3.1: Motivo desenvolvido/ mudança de direção e intervalar. MOTIVO 3.2: Motivo desenvolvido/ mudança de direção/ mudança de registro: cello para piano/ acréscimo de acordes. MOTIVO 3.3: Motivo desenvolvido/ mudança intervalar e de direção/ direção ascendente/ motivo de acompanhamento para 2º tema. MOTIVO 3.4: Motivo de acompanhamento/ mudança intervalar e de direção. MOTIVO 3.5: Motivo desenvolvido/ mudança de textura/ mudança intervalar e de direção.

## QUADRO 6

## MOTIVO 4

Motivo 4

Musical notation for Motivo 4, measures 2 and 3. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 2 starts with a treble clef and contains a melodic line with a slur over two notes. Measure 3 continues the melodic line. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Motivo 4.1

Musical notation for Motivo 4.1, measures 6 and 7. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 6 starts with a treble clef and contains a melodic line with a slur over two notes. Measure 7 continues the melodic line. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Motivo 4.2

Musical notation for Motivo 4.2, measures 9 and 10. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 9 starts with a treble clef and contains a melodic line with a slur over two notes. Measure 10 continues the melodic line. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Motivo 4.3

Musical notation for Motivo 4.3, measures 37 and 38. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 37 starts with a treble clef and contains a melodic line with a slur over two notes. Measure 38 continues the melodic line. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The marking *poco rit.* is present.

Motivo 4.4

Musical notation for Motivo 4.4, measures 56 and 57. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 56 starts with a treble clef and contains a melodic line with a slur over two notes. Measure 57 continues the melodic line. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Motivo 4.5

Musical notation for Motivo 4.5, measure 84. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 84 starts with a treble clef and contains a melodic line with a slur over two notes. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Motivo 4.6

Musical notation for Motivo 4.6, measure 86. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 86 starts with a treble clef and contains a melodic line with a slur over two notes. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Motivo 4.7

Musical notation for Motivo 4.7, measures 134 and 135. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 134 starts with a treble clef and contains a melodic line with a slur over two notes. Measure 135 continues the melodic line. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The marking *ff* is present.

Motivo 4.8

Musical notation for Motivo 4.8, measures 241 and 242. The notation is in bass clef with a key signature of one flat. Measure 241 starts with a treble clef and contains a melodic line with a slur over two notes. Measure 242 continues the melodic line. The piano accompaniment is in the bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

**VARIAÇÕES DO MOTIVO 4. MOTIVO 4.1:** Motivo desenvolvido/ transposto 5ª J asc./ acréscimo de notas por seqüência. **MOTIVO 4.2:** Motivo desenvolvido/ seqüência. **MOTIVO 4.3:** Motivo desenvolvido/ mudança intervalar e de direção/ variação rítmica. **MOTIVO 4.4:** Motivo desenvolvido/ mudança de direção e intervalar/ variação rítmica. **MOTIVO 4.5:** Motivo desenvolvido/ mudança de direção/ acréscimo de notas por seqüência. **MOTIVO 4.6:** Motivo desenvolvido/ harmonizado/ mudança de direção. **MOTIVO 4.7:** Motivo desenvolvido/ mudança no motivo de acompanhamento/ variação rítmica. **MOTIVO 4.8:** Motivo desenvolvido/ dobramento de 8ª / movimento descendente.

No primeiro movimento da Sonata op. 21, vários aspectos quanto à variação dos motivos foram observados. Os motivos principais, **Motivos 1, 2, 3 e 4**, se iniciam nos quatro primeiros compassos da Exposição, e passam por transformações em todo o movimento.

O **Motivo 2** (c. 2-4) tem como característica conduzir a estrutura harmônica através do movimento dos baixos no **Tema a** (c. 1 ao 39); e se transformar em motivo melódico no **Tema b** (c. 40 ao 80), por variação de textura. Em suas variações, o **Motivo 2** conserva o movimento melódico descendente constante e o desenho rítmico sem alterações; suas variações ocorrem por transposição, mudança de textura e mudança entre os instrumentos – violoncelo e piano.

No **Motivo 1** (c. 1-3), podemos notar um caráter enérgico e enfático de seu ritmo marcado, 'pontuado' (a pontuação desse ritmo se faz pelas notas ligadas). O Desenvolvimento é constituído predominantemente pelo **Motivo 1**, suas variações, em geral, ocorrem por mudança de textura: melódico/harmônica; dobramento de oitava e mudança ou acréscimo de instrumento.

Como motivo de acompanhamento, o **Motivo 3** (c. 1-3) está em constante transformação. Suas seqüências em semicolcheias aparecem como trêmulos ou arpejos, e grande parte de suas variações apresentam mudanças de direção e de textura (acrécimo de acordes, dobramento de oitavas, etc.). Este motivo desenvolve o material harmônico, basicamente, através do piano.

O **Motivo 4** (c. 2-3) se apresenta como complemento dos **Motivos 1 e 2**. São seqüências de colcheias que podem ser precedidas, ou não, por uma nota longa. Em alguns casos, estas seqüências se transformam num motivo melódico (c. 9 ao 12). Suas variações ocorrem por adição ou omissão de notas, variação rítmica e desenvolvimento. Este motivo está presente em todas as seções da Sonata.

O desenvolvimento dos motivos está diretamente relacionado à divisão das seções do movimento; algumas funções são alteradas para permitir maior integração entre as seções, trazendo coerência e unidade à obra.

## GRÁFICO DAS VOZES CONDUTORAS

Com o intuito de organizar as seções do primeiro movimento da Sonata op. 21, foi realizado, preliminarmente, um pequeno quadro tonal, separando as seções segundo as divisões da Forma-Sonata, permitindo uma maior compreensão dos gráficos de vozes condutoras.

QUADRO TONAL								
(1)	(39)	(111)	(115)	(134)	(146)	(154)	(192)	(243)
ré	Fá	La	Lab	Sib	La	ré	Ré	ré
EXPOSIÇÃO		DESENVOLVIMENTO			REEXPOSIÇÃO		CODA	

**Quadro 7:** Relação tonal das seções do primeiro movimento da Sonata op. 21.

Ao longo deste trabalho, o estudo dos motivos e das vozes condutoras possibilitou uma maior compreensão da estrutura musical, trazendo a elaboração desta estrutura para a própria interpretação.

Segundo Felix Salzer em seu livro *Structural Hearing*<sup>1</sup>, para se obter uma análise de alguma obra musical deve-se levar em conta a diferença entre *gramática do acorde* e *significado do acorde*. O primeiro reconhece a posição gramatical de um acorde na obra, isto é, registra e classifica cada acorde e relaciona com diferentes centros tonais. O segundo revela a função de um acorde, o propósito arquitetônico de um acorde dentro de uma frase.

Estabelecida essa diferenciação, pode-se através do gráfico das vozes condutoras, compreender como se processou a construção da obra em estudo. As vozes condutoras são as responsáveis pelo movimento na música, através

<sup>1</sup> SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, 1982.

da qual se processam as mudanças harmônicas, mudanças de textura, mudanças de temas e motivos, e neste trabalho, a distribuição dos instrumentos.

Podemos, dessa forma, chegar aos *gráficos de vozes condutoras*, na qual estão compreendidos aspectos das principais mudanças ocorridas entre as vozes condutoras.

Os gráficos estão agrupados por seções: *Exposição – tema a e tema b*; *Desenvolvimento*; e *Reexposição – tema a, tema b e Coda*.

## SONATA OP. 21 – primeiro movimento: *Allegro Agitato*

### EXPOSIÇÃO

tema a

Figura 1

(1) (3) (4) (5) (6) (8)

t (D)-[N]s (ss)D D t<sub>3</sub> 6Fr (D)->s<sub>3</sub> D<sup>4-3</sup>

Na **figura 1**, podemos observar que o violoncelo apresenta o **Motivo 1** enquanto o piano desenvolve, nos baixos, o **Motivo 2**. A estrutura harmônica que se sobressai está representada nos acordes em mínima, ou seja, a Tônica Ré Menor e a Dominante Lá Maior.

Nos compassos 1 ao 4, o violoncelo realiza o motivo melódico (**Motivo 1** e **Motivo 4**) do **tema a** na região da Tônica, enquanto o piano realiza um contraponto com os baixos do **Motivo 2**, conduzindo a Mi Maior (Dominante da Dominante). A complementação desta frase se dá nos compassos 5 ao 8, quando violoncelo e piano realizam uma cadência à Dominante (Lá Maior).

Figura 2

(9) (11) (12) (13) (15) (16) (17)

D → tA (Ds<sup>7</sup>)→d (D<sup>9</sup>)→d (s D<sup>6</sup> D<sup>7</sup>)→D<sup>7</sup>

A estrutura harmônica da **figura 2** ressalta o uso de dominantes individuais que se resolvem conduzindo à dominante Lá Maior. Nos compassos 13 e 15, o compositor se utilizou da Dominante no modo menor, Lá Menor, como empréstimo modal: a dominante perde sua característica de tensão por não possuir a sensível de segunda menor, ampliando as possibilidades harmônicas pela diluição da função da dominante. Este recurso abre espaço para uma tonalidade expandida, característica das composições do final do século XIX.

A partir do compasso 21, violoncelo e piano alternam posições realizando um contraponto inversível. Dessa maneira, o motivo melódico do **tema a** (**Motivos 1 e 4**) passa a ser desenvolvido pelo piano, e conclui numa cadência perfeita na Tônica Ré Menor (c. 28), num acorde completo, isto é, pela primeira vez, o acorde de Ré Menor aparece completo com a terça (3<sup>a</sup>).

Na estruturação harmônica deste movimento, salienta-se esta formação do acorde de Ré Menor sem a terça (3a). Do compasso 1 ao compasso 28 o acorde de Ré Menor possui uma ambigüidade quanto à tonalidade, pois a ausência da terça (3<sup>a</sup>) é atenuada pela substituição à sexta (6<sup>a</sup>), como podemos observar no **Motivo 3** (c. 1). O acorde completo de Ré Menor só estará completo no compasso 28, como conclusão do **tema a**.

Quanto à interpretação, buscou-se salientar trechos da estrutura: a condução à Dominante (c. 8 e c. 21) e a confirmação da Tônica, com seu acorde completo, no compasso 28. Procurou-se realizar, no compasso 28, o clímax do **tema a**. Destacou-se a linha do violoncelo dos compassos 1 ao 17, e a linha do piano, dos compassos 21 ao 28, reafirmando o **tema a**. Esta reafirmação pode ser observada na própria escrita de Oswald, pois o piano realizou o **Motivo 1** e **4** com dobramento de oitava e oitava acima em relação à apresentação no violoncelo.

### tema b

Figura 3

(40) (42) (44) (45) (46) (47)

tR=T D<sup>7</sup> T<sub>5</sub> Dr D<sub>5</sub><sup>7</sup> → T S Tr D<sub>4</sub><sup>6</sup> D<sup>7</sup>

Baixo: B<sup>b</sup> D T

Figura 4

(48) (50) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (59) (60)

T<sub>3</sub> D<sup>7</sup> T Tr D → T Tr

Podemos observar na **Figura 3**, que o **tema b** é apresentado pelo piano. O **Motivo 2**, presente no baixo nos compassos 1 e 2, agora se transforma em motivo melódico no **tema b** (**Figura 3 e 4**).

Primeiramente, este motivo é apresentado pelo piano (c. 40 ao 47), harmonizado, com um acompanhamento realizado somente por acordes; logo após essa apresentação, o violoncelo desenvolve o **Motivo 2** (47 ao 78) até a conclusão do **tema b**.

O **tema b** se encontra na tonalidade de Fá Maior, correspondendo à Tônica Relativa da tonalidade principal – Ré Menor. A tonalidade se inicia ambigualmente, com a linha melódica do soprano conduzindo à Fá Maior enquanto os baixos sustentam Dó Maior (Dominante da Dominante). Desta maneira, Tônica e Dominante estão presentes no mesmo acorde: o acorde da Tônica (Fá Maior) une-se à progressão da Dominante (Dó Maior). Este procedimento pode ser observado na **Figura 3**, na qual a Tônica procura se estabelecer (c. 41-2) enquanto a ambigüidade é mantida pelo uso da quinta (5<sup>a</sup>) no baixo. A confirmação da tonalidade só ocorre no compasso 43.

Na **Figura 4**, são demonstrados pontos de referência, conduções harmônicas que confirmam a tonalidade de Fá Maior. Foram enfatizados, na interpretação, alguns pontos importantes, como os acordes da Tônica escritos em mínimas. Na **Figura 3**, ressalta-se no piano o **Motivo 2** e a condução harmônica dos baixos; o fraseado do motivo contribui para esclarecer esses pontos e criar impulso aos compassos 44 e 45, atingindo o auge da frase.

A partir da entrada do violoncelo (c. 47), o piano realiza arpejos que constituem a mudança de caráter do **Motivo 2**. Estes arpejos são variações do **Motivo 3**, com movimento ascendente e baixos realizando um contraponto ao violoncelo. Ressalta-se, em primeiro lugar, a linha do violoncelo, seguida pelos baixos do piano. A harmonia formada pelos arpejos dilui o acompanhamento formando uma sonoridade mais leve que nos compassos 40 ao 47.

Este tema possui característica de movimento, em que os motivos não concluem abruptamente, mas terminam com o início de outro motivo. Podemos

observar como se realiza a passagem entre o **Motivo 2**, no piano, e depois no violoncelo (c. 47): o acorde de resolução do piano – a Dominante – coincide com a entrada do tema no violoncelo, sobrepondo-os.

Na **Figura 5**, a disposição e relação dos instrumentos é a mesma que na **Figura 4**; os procedimentos se repetem quanto à harmonia, ao fraseado, à condução harmônica e ao destaque das vozes.

**Figura 5**

(60) (62) (64) (65) (66)

T<sub>3</sub> D<sup>7</sup> T Tr

**Figura 6**

(67) (68) (69) (70) (73) (74) (75) (76)

D Tr D<sub>4</sub><sup>6</sup> — D<sup>7</sup> T 6Gr D<sub>4</sub><sup>6</sup> 7 T

O final do **tema b** (**Figura 6**), ocorre por uma cadência que se utiliza da Sexta Germânica resolvida na Dominante, e esta conclui na Tônica - Fá Maior. No compasso 80, a presença do sib no acorde de Fá Maior prepara a repetição da *Exposição*, pois este mesmo sib é a sexta acrescentada (em substituição à terça) do acorde de Ré Menor (c. 1). Ocorrem variações em todos os motivos presentes - **Motivos 2, 3 e 4** buscando a ligação com a próxima seção. Na interpretação do *ritornello* (c. 81), optou-se por salientar toda a volta do **tema a**, através de acentos e articulações mais pronunciados, pela expansão da

dinâmica até *fortissimo* (*ff*), enfatizando uma reafirmação do **tema a** em virtude de sua reapresentação.

## DESENVOLVIMENTO

Desenvolvimento por seqüência de quintas:

Figura 7

The musical score for Figure 7 consists of two staves, treble and bass clef. Above the staves, measure numbers are indicated: (83) and (85) above the treble staff, and (87), (89) (91), and (94) above the bass staff. The chords below the staves are D<sup>7</sup>, D<sub>3</sub><sup>7</sup> → D, and →. The score shows a sequence of chords and melodic lines, with some notes highlighted in red and black to indicate instrument changes.

No *Desenvolvimento*, são utilizados os quatro motivos principais, através de sobreposições e articulações em partes. As partes do *Desenvolvimento* são muito claras quanto ao uso dos motivos, à estrutura harmônica e à textura, podendo ser divididas em Introdução e três partes. Na Introdução do *Desenvolvimento* (c. 83 ao 90) intercalam-se **Motivos 1, 3 e 4**, articulados entre violoncelo e piano. O **Motivo 1** aparece fragmentado, primeiramente no violoncelo (c. 83), depois no piano (c. 85), que se intercalam até o compasso 90, quando se tem início a Primeira Parte do *Desenvolvimento* (c. 91 ao 114).

Podemos observar, na **Figura 7**, o desenvolvimento do **Motivo 1** e as mudanças de instrumento (em vermelho e preto) até chegar ao compasso 91. Na interpretação, buscou-se valorizar esse diálogo do **Motivo 1** entre os instrumentos, mantendo-se uma linha contínua no motivo, conduzindo-o de um instrumento a outro.

Figura 8

(95) (97) (98) (99) (101) (103) (105)

enarmônia

(D) → (D) → Réb ~ Do# → D (D) → D →

Figura 9

(107) (107) (111) (114) (115)

modulação cromática

La ~ Lab

→ D → 6Gr D D →

Podemos dizer, observando as **Figuras 8** e **9**, que a construção do *Desenvolvimento* se realiza através de progressões por quintas ( $5^{\text{as}}$ ). São seqüências de quintas ( $5^{\text{as}}$ ) articuladas em duas modulações, uma enarmônica (c. 97-8) e outra cromática (c. 114-5).

A partir do compasso 91 (**Figuras 8** e **9**), o **Motivo 1** é inteiramente desenvolvido pelo violoncelo, através de seqüências e sem estar fragmentado. O piano realiza o **Motivo 3**, através de arpejos em semicolcheias que apresentam a harmonia. São seqüências de quintas ( $5^{\text{as}}$ ) que conduzem até Réb Maior no compasso 97, modulando enarmonicamente para Do#Maior (c. 98). Após essa modulação, continuam as seqüências de quintas ( $5^{\text{as}}$ ), acrescidas de uma Sexta Germânica (c.110) até chegar em Lá Maior (c.114). Os motivos se apresentam como no início desta parte (c.91), mas junta-se uma

seqüência do **Motivo 2** nas notas agudas dos arpejos do piano (ver **Figura 8** e **9**).

**Figura 10**

Musical score for Figure 10, measures 115 to 126. The piano part features dense arpeggiated chords in the upper register. The cello part plays a melodic line. Harmonic changes are indicated below the staff:  $D^7$  at measure 115,  $D^7$  at measure 123, and  $D^7 \rightarrow D^7$  at measure 126.

**Figura 11**

Musical score for Figure 11, measures 127 to 134. The piano part continues with dense arpeggiated chords. The cello part continues its melodic line. A harmonic change from  $D \rightarrow A$  is indicated at the end of the passage.

Na Segunda Parte do *Desenvolvimento* (c. 115 ao 134), o compositor realiza a modulação cromática, de La Maior para Lab Maior (c. 114-5) seguida por outra seqüências de quintas (5<sup>as</sup>). O material motivico é desenvolvido de outra maneira: o piano realiza o **Motivo 1** harmonizado, em blocos de acordes, enquanto o violoncelo apresenta o **Motivo 2**. O movimento harmônico coincide com o fraseado do **Motivo 2**, possibilitando pequenas cadências que podem se observadas nas **Figuras 10** e **11**.

Quanto à interpretação, surgiram algumas dificuldades em vista de indicações de dinâmica, articulação e fraseado. A dinâmica indicada a partir do compasso 115 é *fortíssimo* (*ff*), tanto no piano como no violoncelo, e consideram-se poucas infleções no fraseado do piano.

Tendo em vista maior clareza à estrutura desta parte, alguns parâmetros foram alterados: o piano realiza uma série de acordes de aproximadamente cinco notas, na região aguda, com o ritmo acentuado (**Motivo 1**) e poucas articulações, ocasionando uma sonoridade extremamente densa e ampla que

encobre a linha do violoncelo; como recurso, optou-se por alterar a dinâmica para regiões em *piano* (*p*) e *forte* (*f*), e a articulação do fraseado mais definida quando a final de frases e cadências. No violoncelo, a escrita se desenvolve numa região grave de pouca sonoridade, apresentando o **Motivo 2** com seqüências de notas longas descendentes; para que estas seqüências possam ser claras, violoncelo e piano realizam juntos uma condução às cadências, caracterizando um fraseado de quatro em quatro compassos.

Estes procedimentos tornaram o *Desenvolvimento* mais enfático. Tornaram-se mais claras a apresentação dos motivos, o ritmo harmônico, a fluência entre as partes e a condução tonal para a Terceira e última Parte do *Desenvolvimento*. Conseqüentemente, nesta última parte concentrou-se a maior carga dramática do *Desenvolvimento*, conduzindo à *Reexposição*.

Figura 12

(134) (135) (136) (137) (138) (139) (140) (141) (142)

tA → → →

Figura 13

(142) (146) (147) (150) (153) (154)

6Gr D<sub>4</sub> D<sup>7</sup> 6Fr t

As Figuras 12 e 13 apresentam a Terceira Parte do *Desenvolvimento* (c. 134 ao 153). Nesta parte, um grande pedal em Sib Maior alcança a

Dominante por uma acorde de Sexta Germânica (c. 145-6) e realiza uma cadência com Sexta Francesa (c.153) para retornar a Ré Menor (c. 154).

Os motivos trabalhados nesta seção são os **Motivos 1, 3 e 4**. Todos eles apresentam variações, predominando uma interação entre **Motivo 1** e o **Motivo 3**. Nos compassos 134 ao 141, o piano realiza, no soprano, uma seqüência de arpejos em semicolcheias, que consistem na repetição rítmica do **Motivo 1**, enquanto os baixos apresentam a tonalidade de Sib Maior por acordes longos como arpejos, mas em um ritmo mais lento (semínimas pontuadas). O violoncelo realiza seqüências em colcheias, como fragmentos do **Motivo 4**. Do compasso 142 até o final do *Desenvolvimento* (c.153), violoncelo e baixos do piano passam a realizar o **Motivo 1**, juntamente com os arpejos, agora, em um movimento descendente.

Na interpretação, piano e violoncelo realizam, juntos, o **Motivo 1** nos compassos 142 ao 145, mas a partir do compasso 146 até o compasso 153, há um pequeno diálogo deste motivo entre piano e violoncelo. O piano realiza o **Motivo 1** na região aguda; logo após, uma repetição do motivo é feita pelo violoncelo (c. 146 e 147). Isto se repete diversas vezes antes da *Reexposição*, possibilitando um jogo entre os instrumentos. Desta maneira, a ênfase dada a cada nova mudança dos instrumentos contribuiu para o retorno do **tema a** na *Reexposição*.

## REEXPOSIÇÃO e CODA

Figura 14

(154) (156) (157)

(158) (159) (160)

t (D)-[N] s (s3)D D

t3 6Fr (D) → s3 D<sup>4-3</sup>

Figura 15

(162) (164) (165) (166) (168) (169) (170)

D -> tA (D<sub>5</sub><sup>7</sup>) -> d (D<sup>9</sup>) -> d (s D<sub>4</sub><sup>6</sup> D<sup>7</sup>) -> D<sup>7</sup>

A *Reexposição*, repete os mesmos procedimentos que a *Exposição*, como pode ser observado nas **Figuras 1** e **2** em relação às **Figuras 14** e **15**. O **tema a** (c. 154 ao 181) se desenvolve na tonalidade de Ré Menor, passando por uma região de transição (c. 181-192) que levará à Ré Maior (na *Exposição*, esta região modulou para Fá Maior).

Figura 16

(193) (195) (197) (198) (199) (200)

t=T Baixo: D<sup>7</sup> D T<sub>5</sub> Dr D<sub>5</sub><sup>7</sup> -> T s Tr D<sub>4</sub><sup>6</sup> D<sup>7</sup>

Figura 17

(201) (203) (205) (206) (207) (208) (209) (210) (212) (213)

D<sub>4</sub><sup>6</sup> D<sup>7</sup> T T D T Tr D -> D

Todas as relações harmônicas presentes no **tema b** da *Exposição* (c. 193 ao 226) são mantidas. Podemos observar na **Figura 18** que a modulação para Ré Maior coloca o **tema b** na Tônica maior, mas conserva as relações harmônicas, o equilíbrio formal e distribuição dos instrumentos em relação à *Exposição*.

**Figura 18**

Figure 18 shows a musical score for measures 213 to 219. The score is in treble and bass clefs. Measure numbers (213), (215), (217), (218), and (219) are written above the staff. Below the staff, the chords T<sub>3</sub>, D<sup>7</sup> T, and Tr are indicated.

**Figura 19**

Figure 19 shows a musical score for measures 229 to 247. The score is in treble and bass clefs. Measure numbers (229), (231), (232), (233), (236), (237), (238), (239), (240), (241), (242), (243), (244), (245), and (247) are written above the staff. Below the staff, the chords D<sub>4</sub> <sup>6</sup>, D, s<sub>3</sub>, 6Gr D<sub>4</sub> <sup>6 7</sup>, t, and 6Gr T are indicated.

A modulação de Ré Maior para Ré Menor ocorre no compasso 227, por uma passagem pela Subdominante menor em primeira inversão, conduzindo à *Coda* por uma Sexta Germânica. A cadência final também é formada por outra Sexta Germânica, dentro da região da Tônica, pois, a partir do compasso 243, as mudanças harmônicas estão sobrepostas a um pedal em Ré, a Tônica.

Na **Figura 18**, ainda no **tema b**, o violoncelo realiza o **Motivo 2** enquanto o piano desenvolve arpejos no **Motivo 3** e um contraponto com as notas do baixo, auxiliando a condução harmônica e motívica. A partir do

compasso 227, na **Figura 19**, o violoncelo passa a apresentar fragmentos do **Motivo 1** e o piano completa a harmonia pelos baixos dos arpejos. Na *Coda*, piano e violoncelo realizam em uníssono toda seqüência de Dominante (c. 235 ao 242) até chegar na cadência final, com pedal de Tônica (c.243 ao 250).

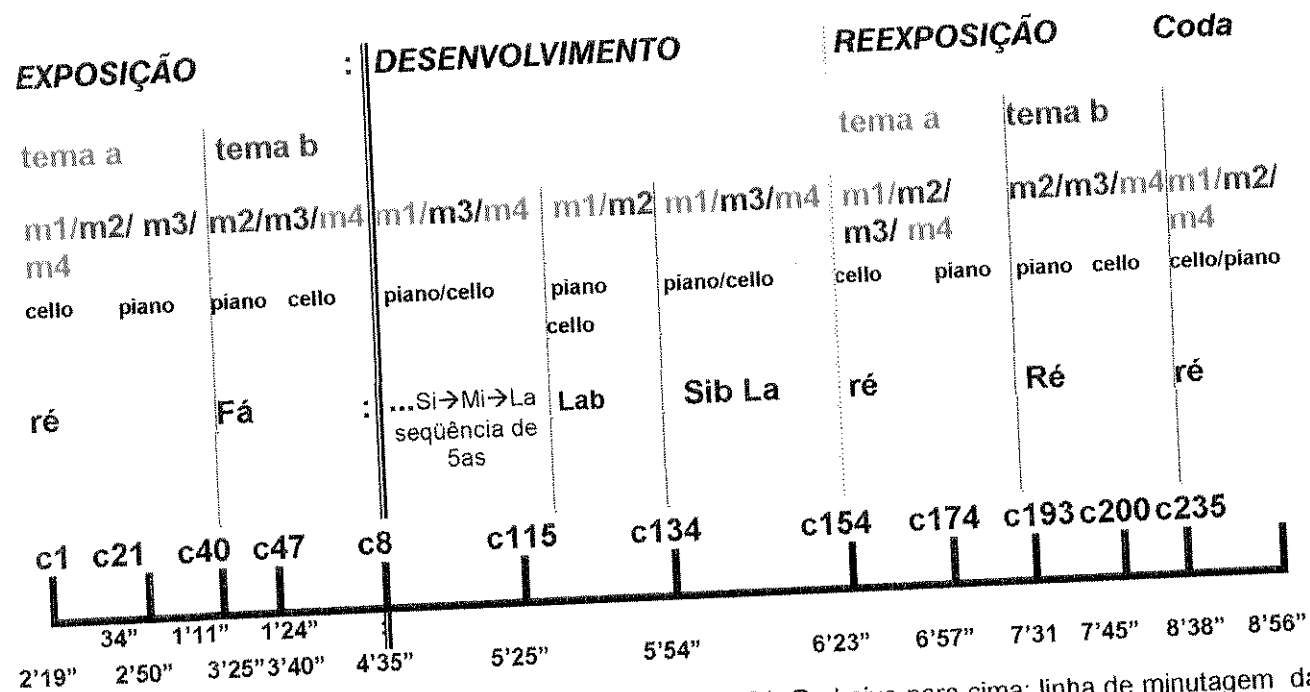
Como pontos de referência à interpretação, optou-se por ressaltar ao nota Sib do baixo no arpejo de Sol Menor (c. 227), como elemento de surpresa realizado no piano. A Dominante Lá Maior (c.226) tem sua resolução em Sol Menor - Subdominante com terça no baixo - possibilitando um novo movimento em direção à *Coda*. O acorde de preparação para a *Coda* (c. 234), uma Sexta Germânica, é alcançado por uma enarmonia na nota alterada (lab para sol#). O arpejo constituído por este acorde realiza uma preparação, através de um pequeno *ralentando* e *diminuindo*, à entrada em *piano* e *più presto* da *Coda*. Este recurso possibilita uma respiração como um “último fôlego” necessário para concluir o movimento e permite uma maior ênfase no grande *crescendo* que ocorre até os compassos 241 e 242.

A *Coda*, nos compassos 235 ao 240, apresenta uma variação do **motivo 1** na Dominante, por uma seqüência de oitavas dobradas entre piano e o violoncelo. A partir do compasso 243, segue-se uma série de acordes em *fortíssimo (ff)*, realizando a cadência até o compasso 250, num pedal da Tônica Ré Menor – Ré Maior (terça de picardia).

Na interpretação, foram considerados dois pontos de apoio, a Subdominante Sib Maior no compasso 241, e a conclusão na Tônica, no acorde de Ré Maior no compasso 247. Dessa maneira, o andamento em *Presto*, as seqüências de acordes, os motivos em uníssono entre os instrumentos, os *crescendos*, todos estes elementos foram conduzidos aos compassos 241-2 em Sib Maior, para realizar a conclusão na Tônica, não em um único acorde, mas uma conclusão de oito compassos, com seu apoio no acorde de Ré Maior.

# SONATA OP. 21 PARA VIOLONCELO E PIANO

primeiro movimento: *Allegro Agitato*



Quadro 8: Quadro geral do primeiro movimento da Sonata op. 21. De baixo para cima: linha de minutagem da Sonata em relação ao CD; número de compassos; linha das tonalidades; linha de distribuição dos motivos entre os instrumentos; linha de apresentação dos motivos; divisão dos temas; divisão das seções na Forma-Sonata da Sonata.

## Análise da Sonata-Fantasia op. 44 para violoncelo e piano

A Sonata-Fantasia op. 44 em Mib Maior para violoncelo e piano (1916) é formada por um único movimento dividido em três seções: Andante – Allegro Agitato – Andante. Para esta análise foi utilizada a *Sonata – Fantasia Op. 44 para piano e violoncelo* (rev. José Eduardo Martins), publicada pela Editora Novas Metas - São Paulo, em 1982.

Em um artigo do *Jornal do Comércio*<sup>1</sup>, esta Sonata é mencionada como o primeiro movimento<sup>2</sup> de uma sonata de vários movimentos, mas ainda incompleta. Entretanto, o próprio compositor considerou-a concluída, posteriormente, como um único movimento.

---

<sup>1</sup> *Artes e Artistas: H. Oswald in O Estado de São Paulo*, s.d. [Arquivo Nacional: Coleção Henrique Oswald – AP 30 Caixa1 Pac1 Livro12 pagina 61]

<sup>2</sup> (...) O “Tempo de Sonata”, op. 44 (1916), para violoncello e piano, é uma composição ainda incompleta, porque só tem o primeiro tempo concluído, mas este denuncia o que será toda a “Sonata”, quando terminada. Podemos contar como vae ella nascendo. Ouvindo tocar Pablo Casals, o grande poeta do violoncello, Oswald prometeu que escreveria para elle uma sonata digna de tal artista. Tentou algumas vezes desobrigar-se do compromisso, mas, por demais exigente consigo mesmo, rasgou sempre todas as tentativas, até que, este anno, escreveu esse “Tempo de Sonata”, que será o primeiro movimento da prometida “Sonata” offerecida a Casals.”

## ANÁLISE DOS MOTIVOS BÁSICOS E SUAS VARIAÇÕES

### MOTIVOS DA SONATA - FANTASIA OP. 44

A Sonata – Fantasia op. 44 é formada por 5 motivos principais:

cello

MOTIVO 1

Detailed description: This musical notation shows the first three measures of Motivo 1 in Cello. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 1 contains a whole rest. Measure 2 begins with a quarter note G2, followed by quarter notes A2 and B2. Measure 3 continues with quarter notes C3, D3, E3, and F3.

piano

MOTIVO 2

Detailed description: This musical notation shows the first two measures of Motivo 2 in Piano. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. Measure 1 contains a whole note chord consisting of G2, B1, and D2. Measure 2 contains a whole note chord consisting of A1, C2, and E2.

cello

MOTIVO 3

Detailed description: This musical notation shows measures 32, 33, and 34 of Motivo 3 in Cello. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. Measure 32 contains a quarter note G2, followed by eighth notes A2 and B2. Measure 33 contains eighth notes C3 and D3, followed by a quarter note E3. Measure 34 contains eighth notes F3 and G3, followed by a quarter note A3.

cello

MOTIVO 4

Detailed description: This musical notation shows measures 76 and 77 of Motivo 4 in Cello. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. Measure 76 contains a half note G2. Measure 77 contains a half note A2, with a slur connecting the two notes.

piano

MOTIVO 5

Detailed description: This musical notation shows Motivo 5 in Piano. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The notation is complex, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, often with grace notes (marked 'y'). The melody starts with a quarter rest, followed by a series of rapid sixteenth-note passages.

Nos quadros a seguir podemos observar como ocorreram as variações em cada motivo da Sonata:

## QUADRO 9

## Motivo 1

**Motivo 1**

cello

**Motivo 1.1**

piano

**Motivo 1.2**

cello

**Motivo 1.3**

piano

**Motivo 1.4**

cello

**Motivo 1.5**

piano

**Motivo 1.6**

cello

**Motivo 1.7**

piano

**Motivo 1.8**

piano

**Motivo 1.9**

cello

**Motivo 1.10**

cello

**Motivo 1.11**

cello

**Motivo 1.12**

piano

**VARIAÇÕES DO MOTIVO 1. MOTIVO 1.1:** anacruse acrescida de nota auxiliar/ mudança de direção e intervalar; modificação na duração das notas (comp. 4) com figura pontuada; variação de textura com dobramento de 8<sup>va</sup>, transposição para 4<sup>a</sup> J asc, mudança de instrumento (piano). **MOTIVO 1.2:** sem anacruse, modificação de duração de notas por figuras pontuadas, eliminação do 1<sup>o</sup> tempo (comp. 2) transposto 2<sup>a</sup> M desc. **MOTIVO 1.3:** modificação de duração de notas por figuras pontuadas, mudança intervalar e de direção; deslocamento da anacruse para tempo principal; transposto 4<sup>a</sup> J asc; mudança de instrumento (piano). **MOTIVO 1.4:** transposto 4<sup>a</sup> J asc. **MOTIVO 1.5:** modificação de duração de notas por figuras pontuadas, mudança intervalar e de direção; variação da anacruse com notas auxiliares; mudança de instrumento (piano). **MOTIVO 1.6:** modificação de duração de notas por figuras pontuadas; sem anacruse; transposto 3<sup>a</sup> m asc. **MOTIVO 1.7:** modificação de duração de notas por figuras pontuadas; variação melódica de intervalo, direção e duração (c. 23); deslocamento da anacruse para tempo principal; transposto 7<sup>a</sup> m asc. **MOTIVO 1.8:** modificação de duração de notas por figuras pontuadas; sem anacruse; transposto 2<sup>a</sup> M asc; mudança de instrumento (piano). **MOTIVO 1.9:** modificação de duração de notas por figuras pontuadas; sem anacruse; transposto 2<sup>a</sup> m asc. **MOTIVO 1.10:** transposto 6<sup>a</sup> m desc. **MOTIVO 1.11:** modificação de duração das notas; modificação de pulso e de compasso. **MOTIVO 1.12:** anacruse acrescida de nota auxiliar com mudança de direção e variação de intervalo; modificação na duração das notas no compasso 261 com figura pontuada; variação de textura com dobramento de 8<sup>va</sup>, transposição para 4<sup>a</sup> J asc; mudança de instrumento (piano).

## QUADRO 10

## Motivo 2

Motivo 2

**Motivo 2.1** 11 12 13

**Motivo 2.2** 15 16

**Motivo 2.3** 27 28

**Motivo 2.4** 39 40 41

**Motivo 2.5** 65 66

**Motivo 2.6** 107 108

**Motivo 2.7** 109 110 111

**Motivo 2.8** 117 118 119 120

**Motivo 2.9** 150 151

**Motivo 2.10** 217 218

**Motivo 2.11** 219 220 221

**Motivo 2.12** 227 228 229 230

**Motivo 2.13** 257 258 259

**Motivo 2.14** 283 284

**Motivo 2.15** 284 285 286

**Motivo 2.16** 296 297 298

**Motivo 2.17** 308 309 310


**Motivo 2.18** 324 325 326

**VARIAÇÕES DO MOTIVO 2. MOTIVO 2.1:** transposto 3ª M asc; deslocamento de tempo forte para anacruse. **MOTIVO 2.2:** transposto 4ª J asc. **MOTIVO 2.3:** mudança de direção e de intervalos; motivo harmonizado. **MOTIVO 2.4:** mudança de direção e de intervalos; motivo harmonizado, mudança de textura. **MOTIVO 2.5:** mudança de direção e de intervalos; motivo harmonizado, mudança de textura; acréscimo de voz no baixo. **MOTIVO 2.6:** acréscimo de voz no cello; mudança de direção no cello; transposição 2ª M asc; repetição melódica. **MOTIVO 2.7:** mudança de direção e de intervalos; mudança de textura; repetição de notas; diminuição de duração; mudança de compasso (2/4). **MOTIVO 2.8:** mudança de voz no cello; transposição 2ª M asc; mudança de compasso (2/4); omissão de melodia; diminuição de duração; desenvolvimento (c.120). **MOTIVO 2.9:** transposição 4ª M asc; mudança de compasso (2/4); omissão de melodia; diminuição de duração; deslocamento de tempo. **MOTIVO 2.10:** acréscimo de voz no cello; mudança de direção no cello; enarmonia (lab para sol#), repetição melódica. **MOTIVO 2.11:** mudança de direção e de intervalos; mudança de textura; repetição de notas; diminuição de duração; mudança de compasso (2/4). **MOTIVO 2.12:** mudança de voz no cello; enarmonia; mudança de compasso (2/4); omissão de melodia; diminuição de duração; desenvolvimento (c.230). **MOTIVO 2.13:** mudança de direção, deslocamento de tempo forte para anacruse. **MOTIVO 2.14:** transposto 3ª m desc; deslocamento de tempo forte para anacruse. **MOTIVO 2.15:** mudança de direção e de intervalo; motivo harmonizado; mudança de textura. **MOTIVO 2.16:** mudança de direção e de intervalo; motivo harmonizado; mudança de textura. **MOTIVO 2.17:** mudança de duração; transposto 3ª M desc; deslocamento de tempo forte para anacruse. **MOTIVO 2.18:** mudança de direção; deslocamento de tempo forte para anacruse; acréscimo de notas em seqüência.



## QUADRO 11

**Motivo 3**  
Motivo 3

32                      33                      34


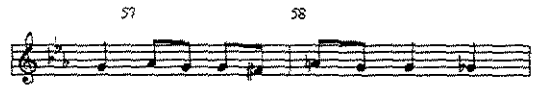
cello 

**Motivo 3.1**                      **Motivo 3.2**

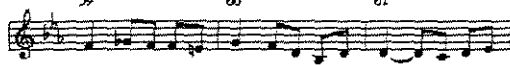
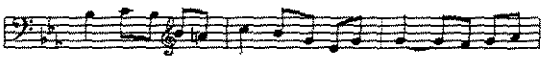
cello                       cello 

MOTIVO 3.1                      MOTIVO 3.2

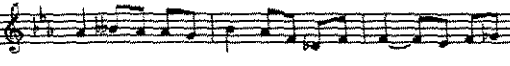

**Motivo 3.3**                      **Motivo 3.4**

piano                       cello 


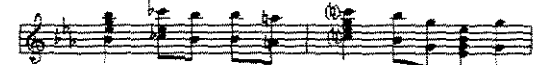
**Motivo 3.5**                      **Motivo 3.6**

cello                       cello 

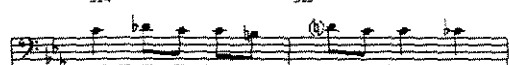

**Motivo 3.7**                      **Motivo 3.8**

cello                       cello 


**Motivo 3.9**                      **Motivo 3.10**

cello                       piano 

**Motivo 3.11**                      **Motivo 3.12**

cello                       cello 

**Motivo 3.13**

cello 

**VARIAÇÕES DO MOTIVO 3.** MOTIVO 3.1: transposto 2ª M desc. MOTIVO 3.2: transposto 4ª J desc; mudança de ritmo; acréscimo de seqüência. MOTIVO 3.3: mudança de oitava; harmonizado; alteração de intervalo (c. 55); mudança de instrumento (piano). MOTIVO 3.4: transposto 2ª asc; alteração de duração e de altura. MOTIVO 3.5: transposto 8ª asc. MOTIVO 3.6: transposto 5ª J desc. MOTIVO 3.7: transposto 3ª m asc. MOTIVO 3.8: Mudança de duração e intervalar. MOTIVO 3.9: transposição 6ª M desc; mudança de duração. MOTIVO 3.10: transposto 4ª J asc; harmonizado; mudança de instrumento (piano). MOTIVO 3.11: transposto 4ª J desc; mudança de duração e de intervalo. MOTIVO 3.12: transposto 5ª J desc. MOTIVO 3.13: transposto 5ª J desc; acréscimo de notas; mudança de duração.

Os **Motivos 1, 2 e 3** estão presentes na *Exposição* e na *Reexposição* (seção A e A'), enquanto os **Motivos 4 e 5** se apresentam no *Desenvolvimento* (seção B).

QUADRO 12

**Motivo 4**

**Motivo 4**

cello 76 77

**Motivo 4.1** 90 91 92 cello

**Motivo 4.2** 157 158 159 piano

**Motivo 4.3** 166 167 168 cello

**Motivo 4.4** 168 169 170 cello

**Motivo 4.5** 170 171 172 piano

**Motivo 4.6** 178 179 piano

**Motivo 4.7**

cello 247 248

**VARIAÇÕES DO MOTIVO 4.** **Motivo 4.1:** mudança de duração; acréscimo de nota auxiliar; supressão de nota. **Motivo 4.2:** transposto 4ª J asc; harmonizado; mudança de instrumento (piano). **Motivo 4.3:** transposto 5ª J asc; supressão de nota. **Motivo 4.4:** mudança intervalar; acréscimo de notas auxiliares. **Motivo 4.5:** transposto 7ª m asc; dobramento de 8ª; mudança de instrumento (piano); acréscimo de notas em seqüência. **Motivo 4.6:** omissão de notas; acréscimo de voz; acréscimo de notas auxiliares; alteração intervalar. **Motivo 4.7:** mudança intervalar; omissão de notas; acréscimo de notas auxiliares; mudança de duração.

## QUADRO 13

## Motivo 5

## Motivo 5

**Motivo 5.1** (cello, 123)

**Motivo 5.2** (piano, 125)

**Motivo 5.3** (cello, 127)

**Motivo 5.4** (piano, 129)

**Motivo 5.5** (piano, 132)

**Motivo 5.6** (piano, 134)

**Motivo 5.7** (piano, 137)

**Motivo 5.8** (piano, 163)

**Motivo 5.9** (piano, 166)

**Motivo 5.10** (piano, 231)

**Motivo 5.11** (cello, 233)

**Motivo 5.12** (piano, 235)

**Motivo 5.13** (cello, 237)

**Motivo 5.14** (piano, 239)

**Motivo 5.15** (piano, 242)

**Motivo 5.16** (piano, 244)

**Motivo 5.17** (cello/piano, 247)

**Motivo 5.18** (piano, 248)

**Motivo 5.19** (piano, 254)

**VARIAÇÕES DO MOTIVO 5.** **MOTIVO 5.1:** mudança de 8ª, alteração de textura; sem harmonização; mudança de instrumento (cello). **MOTIVO 5.2:** transposto 3ª M asc; dobramento de 8ª. **MOTIVO 5.3:** transposto 3ª M asc; mudança de instrumento (cello). **MOTIVO 5.4:** variação de duração e intervalar; transposto 5ª aum.; omissão de notas. **MOTIVO 5.5:** transposto 2ª desc; harmonizado. **MOTIVO 5.6:** variação de duração e intervalar; transposto 3ª m asc; omissão de notas. **MOTIVO 5.7:** acréscimo de voz; mudança de direção; mudança intervalar; repetição rítmica. **MOTIVO 5.8:** acréscimo de anacruse; transposto 2ª m asc (c. 164); harmonizado. **MOTIVO 5.9:** transposto 2ª aum. asc, dobramento de 8ª. **MOTIVO 5.10:** transposto 3ª m desc; dobramento de 8ª. **MOTIVO 5.11:** transposto 3ª m desc; sem harmonização; mudança de instrumento (cello). **MOTIVO 5.12:** transposto 2ª m desc; dobramento de 8ª. **MOTIVO 5.13:** transposto 7ª M desc; sem harmonização; mudança de instrumento (cello). **MOTIVO 5.14:** transposto 3ª M asc; variação de duração e intervalar; omissão de notas. **MOTIVO 5.15:** transposto 3ª m desc; seqüência harmonizada. **MOTIVO 5.16:** transposto 5ª dim desc; variação de duração e intervalar; omissão de notas. **MOTIVO 5.17:** omissão de notas; acréscimo de voz no cello; mudança de direção e intervalar. **MOTIVO 5.18:** acréscimo de voz; mudança de direção; mudança intervalar; omissão de notas. **MOTIVO 5.19:** acréscimo de voz; mudança intervalar; dobramento de 8ª; omissão de notas.

Nesta análise motívica da sonata op. 44, podemos observar que as variações ocorridas nos motivos são constantes.

O **Motivo 1** possui variações quanto aos intervalos, à duração de notas, transposição, deslocamento de tempo, mudança constante de instrumento, mudança de textura, dobramento de 8<sup>a</sup>, acréscimo de notas auxiliares, supressão de notas por fragmentos.

O piano, predominantemente, conduz o **Motivo 2**. Suas variações apresentam deslocamento de tempo, variação rítmica, diminuição de duração, transposição, mudança de direção e de intervalo, repetição melódica, mudança de compasso, harmonização. Este motivo conduz importantes mudanças de textura e articulação da Sonata.

Apresentado primeiramente pelo cello e repetido no piano, o **Motivo 3** é predominantemente melódico. Ocorrem transposições, mudanças de ritmo, de duração e altura, acréscimo de notas e harmonização.

A mudança de seção no compasso 76 ocorre com a introdução de um novo motivo, o **Motivo 4**. Neste motivo, observamos variações quanto aos intervalos utilizados, quanto à duração, à textura, ao acréscimo ou omissão de notas, mudanças de instrumento, transposição e acréscimo de voz.

No **Motivo 5** são encontrados elementos dos **Motivos 1, 2, 3 e 4**, entretanto, sua articulação como um motivo independente se faz pela função dentro da seção B: exerce a função de um novo motivo, com repetições e desenvolvimento. São apresentadas transposições, mudanças constantes dos instrumentos, alteração de textura, variação de duração e de intervalos, omissão de notas e acréscimo de voz. Predominam mudanças de instrumento e mudanças por seqüências.

Mesmo em seções diferentes, os **Motivos** iniciais **1 e 2** se desenvolvem proporcionando elementos aos próximos motivos. Podemos constatar que os motivos iniciais aparecem como repetição literal em pouquíssimos casos. De modo geral, toda vez que um motivo aparece, possui alguma alteração. O piano desenvolve, predominantemente, o **Motivo 2**, por elementos de variação

no baixo. No **Motivo 1**, cello e piano desenvolvem uma polifonia por imitação, alterando constantemente a textura e o timbre como maneira a garantir a fluência do material na composição.

## GRÁFICO DAS VOZES CONDUTORAS

A Sonata – Fantasia op. 44 foi escrita em um único movimento, sem interrupção. Este único movimento, sob Forma – Sonata, está dividido em três seções: *Exposição*, *Desenvolvimento* e *Reexposição*. Abaixo, podemos observar um pequeno quadro tonal contendo as regiões tonais de cada seção:

QUADRO TONAL					
(1)	(32)	(76)	(223)	(260)	(289)
Mib	Sib	lá	Lá	Mib	Mib
EXPOSIÇÃO		DESENVOLVIMENTO		REEXPOSIÇÃO	

QUADRO 14: Relação tonal das seções da Sonata – Fantasia op. 44.

## GRÁFICO DAS VOZES CONDUTORAS

### Sonata – Fantasia op. 44

Os gráficos a seguir, indicam o caminho das vozes condutoras em trechos da Sonata – Fantasia op. 44. Neles, podemos observar a relação e diálogo entre violoncelo e piano, o cruzamento entre as vozes, a formação de motivos, os movimentos de baixo e possíveis conduções harmônicas.

### EXPOSIÇÃO

Figura 20

(1) (2) (3) (4)

cello piano

T=Mib M S<sup>5+</sup> (D<sup>7</sup> D<sub>7</sub>) → [T] S<sub>5</sub> T Sr

Na **Figura 20**, os instrumentos violoncelo e piano intercalam-se na apresentação do **Motivo 1** (apresentado pelas linhas curvas). Este motivo é apresentado pelo violoncelo enquanto o piano conduz a harmonia através do **Motivo 2**, para afirmar a Tônica em Mib Maior (c. 3).

Segue-se, nas **Figuras 20 e 21**, um cruzamento entre as vozes, na qual a voz condutora do baixo se intercala com a do soprano, isto é, no compasso 4, o piano realiza o **Motivo 1** enquanto o violoncelo move-se ao baixo, repetindo esse procedimento nos compassos 5 e 8. Desta maneira, o **Motivo 1** é realizado tanto pelo violoncelo quanto pelo piano, permitindo que a linha dos dois instrumentos se intercale.

Na interpretação, procurou-se projetar o som de cada instrumento, primeiro violoncelo, depois piano, com o intuito de enfatizar o **Motivo 1**, de maneira a sobressair esse motivo em relação à textura da obra.

A harmonia se desenvolve por dominantes individuais sem resolução (c. 1) e alcança a Tônica por uma acorde de Subdominante com segunda inversão. A ambigüidade harmônica presente nesta sonata possibilita diversas interpretações de relações entre os acordes, acentuando a busca de Oswald pela expansão da tonalidade.

Os acordes de Dominante formam um intervalo de nona (9<sup>a</sup>) entre o baixo do piano e a linha do violoncelo (c. 1: sol – lab e fa – sol), obscurecendo as relações harmônicas. O acorde da Tônica (c.3) possui alguns aspectos a se destacar: o encadeamento pela Subdominante sugere uma Cadência Plagal apesar de não se caracterizar uma cadência, nem possuir interrupção na frase; a fundamental está antecipada (Mib no compasso 2 e 3) no acorde de Subdominante invertido; o acorde de Mib Maior é utilizado como um arpejo conduzindo a novos movimentos, sem interrupção.

As funções harmônicas utilizadas nesta sonata estão em segundo plano, principalmente se observarmos a relação das vozes condutoras, a relação cromática entre as vozes que formam os acordes e a indefinição harmônica causada por notas alteradas ou estranhas à harmonia.

Figura 21

(5) (6) (7) (8)

callo piano

$D^7$   $T^{5+} 5$   $T$   $(D_5) \rightarrow$   $Tr$   $7$

Figura 22

(9) (11) (12) (13)

$D^9$   $D_3^{5+}$   $(D^9) \rightarrow [Tr]$

1 Andante 2 3

Exemplo 1: compassos 1 ao 3

Nas Figuras 20 à 22, a interpretação está baseada nos diálogos entre violoncelo e piano, até a condução ao acorde aumentado (c.11); este procedimento também se repete até o compasso 26. A linha do **Motivo 1** foi construída levando-se em conta a importância do *legatto*, acentos nas notas repetidas, *crescendo* para chegar nos acentos, *diminuendo* no final do motivo; estes procedimentos contribuíram para manter a continuidade de um instrumento a outro sem que houvesse rupturas nas linhas. A dinâmica em *mezzo forte* (*mf*) possibilitou realizar diversas inflexões dentro das frases, sem

que essa continuidade fosse rompida com mudanças bruscas de dinâmica ou articulação. Estes procedimentos também foram utilizados para outras linhas das vozes condutoras.

## DESENVOLVIMENTO

Figura 23

t = lám

tR      D (aum) tR      (D) → tR      DoM~LábM

Figura 24

LabM      ~ DoM

Esta seção do *Desenvolvimento* se inicia por um pedal em Do até alcançar a tonalidade de Láb Maior no compasso 121. A partir do compasso 121 o acorde de Lab maior dá lugar ao de Do maior (c.125) e depois ao de Mi maior (c.129) caracterizando uma progressão por terças (3<sup>as</sup>) cromáticas.

Na **Figura 24**, as linhas curvas representam o **Motivo 5**, um contraponto entre cello e piano e o constante cruzamento entre as vozes, similar ao ocorrido nos compassos 1 ao 13 da *Exposição*.

No compasso 76, o piano realiza uma série de tercinas em semicolcheia enquanto o violoncelo apresenta o **Motivo 4**. Estas tercinas criam um ambiente de maior tensão (ou suspense) em relação aos procedimentos da *Exposição*, criando um ambiente sonoro que dá continuidade ao movimento

ininterrupto da sonata. Todo o **tema a** da *Exposição* da seção B, isto é, a *Exposição do Desenvolvimento* (c. 76 ao 91), está escrito homofonicamente: o piano realiza o acompanhamento harmônico e cria o ambiente enquanto o violoncelo apresenta o motivo melódico, repetindo com variações. Estas tercinas do piano realizam um motivo por cromatismo através de trêmulos, formando a harmonia aos poucos, sem estar presente em acordes completos.

Figura 25

— ~ MiM (D<sub>7</sub><sup>5</sup>)<sub>[Fa]}</sub> ~ LÁM

As Figuras 23, 24 e 25 representam o **tema b** do *Desenvolvimento*, constituído pelo **Motivo 5**.

Este motivo, apesar de possuir elementos em comum com o **Motivo 4**, apresenta elementos contrastantes quanto à articulação, à tonalidade, ao uso de síncopas, à dinâmica, à textura, possibilitando diferenciar durante a interpretação. No **Motivo 5**, foram ressaltados os acentos no ritmo sincopado, a articulação do motivo com staccatos, a rápida mudança harmônica se afastando da tonalidade por seqüência de terças cromáticas, novamente o diálogo entre violoncelo e piano, e principalmente, a diferença de textura com o **Motivo 4**.

Na **Figura 25**, fragmentos do **Motivo 5** estão presentes no piano e em alguns trechos do cello. O motivo de acompanhamento no violoncelo é formado por escalas em stacatto, confirmando os relacionamentos por terças cromáticas.

Piano e violoncelo se intercalam na apresentação do **Motivo 5**<sup>1</sup>, ganhando destaque a primeira nota do motivo, acentuada e com a dinâmica forte (*f*). Na interpretação procurou-se ressaltar a diferença entre o **tema a** e o **tema b**, pois os elementos motivicos desde o início da sonata vem se apresentando com diversas modificações, como numa construção das variações, também, de forma contínua.

The image shows a musical score for piano and cello, measures 121 and 122. The score is in 3/4 time and features a continuous, flowing melody with frequent accents and dynamic markings. The piano part is in the upper staves, and the cello part is in the lower staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'c. 76'.

**Exemplo 2:** Compassos 121 e 122 (Motivo 5)

Nesta sonata, podemos observar um movimento constante, sem respirações ou pausas escritas, caracterizado por colcheias contínuas do início ao fim da obra (colcheias, semicolcheias, tercinas de semicolcheias). Se um instrumento interrompe, o outro dá a continuidade necessária; mesmo nas mudanças de andamento (c. 76), a característica de um “moto perpetuo” é mantida.

A harmonia se desenvolve por dominantes sem resolução, relacionamento por terças (t-tR), relações com subdominante ( $S_5 \rightarrow t$ ), relacionamento por terças cromáticas (Iam - DoM - MibM), acordes alterados ( $D^{5+}$ ). A tonalidade da obra é expressa com o acréscimo de notas estranhas à harmonia, criando defasagem na definição dos acordes – os centros (tonais ou não), nem sempre são definidos em uma única tonalidade. São utilizados diversos processos na busca da ampliação e expansão da tonalidade, como

<sup>1</sup> No Anexo, a discografia da obra de Oswald apresenta uma única gravação das Sonatas, realizada por Antonio Del Claro e José Eduardo Martins. Em sua interpretação, eles realizam o **tema b** com destaque para as escalas no violoncelo, acentuando as mudanças harmônicas. Nesta Dissertação foi destacado o **Motivo 5**, enfatizando pontos estruturais da obra.

antecipações, retardos, apojaturas, acordes invertidos e alterados, cromatismos e outros.

Os instrumentos cruzam tessituras, o violoncelo passa de soprano para baixo, o piano vai de baixo para soprano. No **tema b**, o motivo melódico é entrecortado pelo próprio acompanhamento do piano, cruzando do baixo ao soprano.

Os finais de frase possuem uma continuidade, não há conclusão, todos trazem novo movimento: de um instrumento a outro, de um motivo a outro, de uma harmonia a outra, enfatizando o movimento contínuo, num só 'fôlego'.

A interpretação está voltada para realizar essa continuidade da escrita, na maneira de realizar as semicolcheias (*legato*), na passagem de um instrumento a outro, na dinâmica flexível – não como grandes regiões de dinâmica contrastante (*ff – pp / f – p*), mas com inflexões numa mesma frase. Estas passagens de um instrumento a outro são utilizadas continuamente, utilizando-se de *crescendo* e *diminuendo*, dinâmica, articulação, resolução dos acordes (defasagem criada por antecipações e retardos), as articulações das frases são realizadas buscando concluir algo contínuo, isto é, há respirações suspensas, finais de frase coincidindo com início de outra frase, harmonias conclusivas com notas alteradas ou acrescentadas de outra harmonia (tR +7).

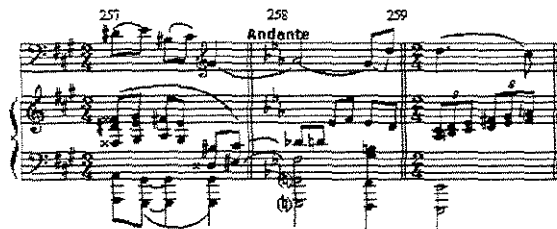
Na interpretação, buscou-se pontos de respiração que pudessem manter o movimento sem interrupção ao mesmo tempo que iniciassem novas seções, como nos compassos 13, 113, 121, 157, 175, 187, 295 e 322. Dessa maneira, estes momentos de respiração condicionaram a articulação a um próximo acontecimento, reforçando a noção de movimento.

Quanto à forma desta Sonata-Fantasia foram observados alguns aspectos: as **seções A-B-A** (*Exposição–Desenvolvimento–Reexposição*) são delimitadas por variações no andamento, no desenvolvimento dos motivos e na tonalidade. A **seção B** é construída como Forma-Sonata, um

procedimento não muito comum, pois insere uma Forma-Sonata no *Desenvolvimento* de outra Forma-Sonata.

Esta Forma-Sonata dentro do *Desenvolvimento* considera os **Motivos 4** e **5** como **tema a** e **tema b**, expostos, desenvolvidos e reexpostos; a ligação com a **seção A** ocorre exatamente pela utilização do **Motivo 1** nos compassos 148 ao 156. Dessa maneira, a unidade da obra é garantida pela menção desse motivo ainda na **seção B**, criando um falso retorno à **seção A**, que seria a *Reexposição* da Sonata.

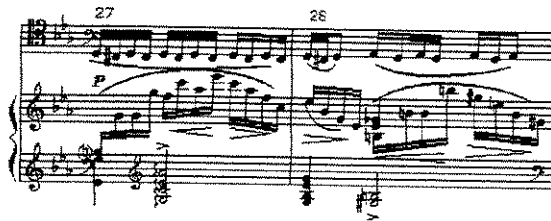
Nesta obra, a tonalidade apresenta vários elementos de expansão e em alguns casos transita por centros não necessariamente tonais, ampliando, dessa forma as possibilidades harmônicas. Recursos como acordes com relacionamento de terças (3<sup>as</sup>) cromáticas, utilização de notas alteradas e notas estranhas à harmonia, cromatismo, entre outros, são recursos que revelam uma tonalidade não expressa, na qual seus limites são ampliados e experimentados em busca de novos resultados musicais e sonoros.



**Exemplo 3:** Relacionamento de centros por trítono  
La – Mib (c. 247 → 260)



**Exemplo 4:** Cromatismo



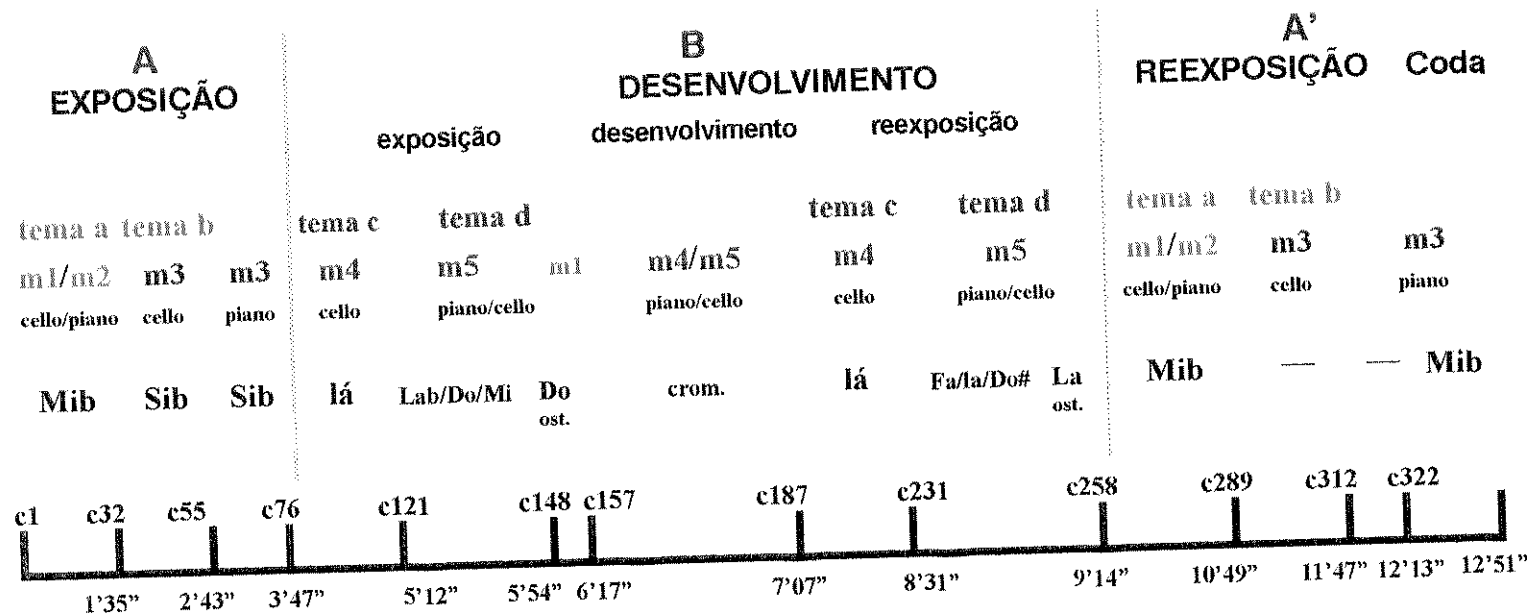
**Exemplo 5:** Acorde com 5ª no baixo sem resolução Sib com Fá no baixo.

A unidade da obra está diretamente ligada ao desenvolvimento dos motivos. Neles concentrou-se a maior parte das questões sobre interpretação, como realizar determinados trechos como, por exemplo, os motivos da seção b, com **tema a**, **tema b** e *Desenvolvimento* independentes. As soluções encontradas na interpretação enfatizaram a textura, diferenciação de andamento, diferenciação de caráter. Nos compassos 76 ao 97, o piano realiza uma seqüência de tercinas em semicolcheias, formando trêmulos que irão criar o ambiente da seção b. O violoncelo apresenta o **Motivo 4** em variações (c. 90-1) que trarão elementos para a construção do **Motivo 5**, confirmando o caráter de continuidade.

Nesta Sonata-Fantasia, Henrique Oswald amplia as relações harmônicas em busca de caminhos de expansão da tonalidade; os motivos são desenvolvidos de forma a se transformarem em outros motivos com novas funções; a textura é extremamente elaborada, sendo nas linhas de cada instrumento com ampla tessitura, sendo no cruzamento entre as vozes, ou na utilização das colcheias como medida de pulsação da sonata.

A variação dos motivos faz transparecer uma variação e desenvolvimento de outros elementos da composição, exigindo da interpretação um trabalho duplo, primeiro, de afirmação da estrutura da obra e depois, outro de continuidade, mesmo nas alterações, sem criar uma ruptura no discurso musical, revelando transformações importantes (desde a Sonata op. 21) na composição de Henrique Oswald.

# SONATA FANTASIA OP. 44 PARA VIOLONCELO E PIANO



**Quadro 15:** Quadro geral da Sonata - Fantasia op. 44. De baixo para cima: linha de minutagem da Sonata em relação ao CD; número de compassos; linha das tonalidades; linha de distribuição dos motivos entre os instrumentos; linha de apresentação dos motivos; divisão dos temas; subdivisão das seções do Desenvolvimento; divisão da seções da Forma-Sonata na Sonata; divisão da Sonata em três partes (A-B-A).

# CONCLUSÃO

## CONCLUSÃO

Após o trabalho de análise e interpretação das Sonatas para violoncelo e piano de Henrique Oswald, podemos notar diversas transformações nos elementos que compõem essas obras, transformações relacionadas à formação e variação dos motivos, à forma, textura, harmonia, tonalidade e à interpretação.

Na Sonata op. 21, os motivos principais, **Motivos 1, 2, 3 e 4**, são apresentados nos compassos 1 ao 4, e a partir desses compassos são repetidos, modificados, variados e sobrepostos.

A escrita para violoncelo e piano no *Allegro Agitato* da Sonata op. 21 mantém características homofônicas, e com isto, um motivo temático permanece em um instrumento até que a idéia seja exposta e desenvolvida. Durante a *Exposição*, nos compassos 1 ao 16, o violoncelo realiza os **Motivos 1 e 4**, a partir do compasso 21 esses motivos são repetidos pelo piano, até o compasso 28, caracterizando uma escrita de linearidade entre os instrumentos, isto é, os motivos de um tema são apresentados por um instrumento de cada vez. Este mesmo procedimento se repete no **tema b** (c.39-80): a apresentação do **Motivo 2** é feita primeiramente pelo piano (c. 39-46) e depois pelo violoncelo (c. 47-80).

No *Desenvolvimento*, os compassos 83 ao 90 (num período de 7 compassos), apresentam uma sobreposição de motivos e realizam um pequeno diálogo polifônico sem se confirmar. A partir do compasso 90, os instrumentos voltam a apresentar uma escrita linear. A *Reexposição* obedece aos mesmos procedimentos da *Exposição*.

A *Exposição* possui 2 temas, **tema a** e **tema b**. O **tema a** está na Tônica menor e o **b** na Tônica relativa maior (Ré Menor – Fá Maior). No *Desenvolvimento* observamos afastamentos da tonalidade por seqüências de quintas (c.91-96/ 99-111), enarmonia (c. 97-98), modulação cromática (c. 114-

115) e uma volta à tônica com uma cadência  $D_4^6 - D^7 - 6Fr - t$  (entre a Dominante e a Tônica está inserido o acorde alterado de Sexta Francesa).

A *Reexposição* se inicia com o **tema a** na Tônica menor, conduz o **tema b** à Tônica maior e realiza uma coda na Dominante até sua conclusão na Tônica mantendo, dessa forma, proximidade das relações harmônicas.

Observa-se, na Sonata op. 21, a busca por uma expansão da tonalidade, seja pelo uso da sexta acrescentada (c. 1 ao 28) em substituição à terça; seja por procedimentos como a sobreposição de funções no **tema b** (c. 39-41) em que a confirmação da nova tonalidade é obscurecida pela superposição de Tônica com o baixo na Dominante; ou seja ainda, pelo uso de acordes alterados como o de Sexta Germânica e Sexta Francesa (6Gr e 6Fr) em algumas cadências (c. 145-6 e c. 153-4).

As seções se relacionam com tonalidades próximas, utilizando-se de proporção das frases, seções articuladas por cadências claras e grandes respirações entre as seções (por exemplo, entre o **tema a** e o **tema b** da *Exposição*).

A busca pela expansão tonal não obscurece a tonalidade; no **tema b**, apesar da Tônica ser apresentada com os baixos da Dominante (c.40-1), a tonalidade se confirma; os motivos apresentam funções definidas quanto a melodia, acompanhamento e condução harmônica; trocas de funções dos motivos (**Motivo 2**) ocorrem juntamente com a mudança de seção, mas os elementos individuais de cada motivo permanecem constantes, como suas características rítmicas e melódicas; dessa maneira, forma e tonalidade estão expressas. A procura pela expansão dos limites tonais possibilita a utilização de elementos ambíguos, sem, no entanto, perder as características de tonalidade, nem de Forma-Sonata Clássica .

Na Sonata-Fantasia op. 44, os cinco motivos principais estão divididos em duas seções: os **Motivos 1, 2 e 3** fazem parte da *Exposição* e os **Motivos 4 e 5** do *Desenvolvimento*. Estes motivos são formados por elementos dos

primeiros motivos, mas se desenvolvem de maneira independente, quanto à função e à variação motivica. Os elementos que compõe cada motivo se intercalam, transformando diferenças em pontos comuns. Os motivos da *Exposição* possuem elementos em comum com os motivos do *Desenvolvimento*, tornando-os ambíguos.

O **Motivo 1** é constantemente variado, violoncelo e piano se intercalam na apresentação do motivo, numa textura polifônica, em que este motivo dificilmente se repete sem alterações. No **tema a** destaca-se o diálogo entre violoncelo e piano.

A formação dos temas da *Exposição*, na Sonata op. 44, obedece ao seguinte esquema: o **tema a** (c. 1-26) é formado pelos **Motivos 1 e 2** enquanto o **tema b** (c. 32-65) é formado pelos **Motivos 2 e 3**. O **motivo 3** é linear quanto à apresentação pelos instrumentos, mas as vozes de acompanhamento e motivo melódico estão constantemente se cruzando. Portanto, a presença de cruzamento nas vozes e a utilização de instrumentos intercalados na apresentação de um motivo apontam para uma escrita contrapontística, de textura densa e polifônica.

Através desses motivos é desenvolvida uma pequena Forma-Sonata no *Desenvolvimento* da Sonata-Fantasia. O próprio título sugere alteração da Forma-Sonata Clássica, na qual uma Forma-Sonata é inserida dentro de outra, num procedimento muito incomum.

Os **Motivos 4 e 5** formam o **tema a** (c. 76-103) e o **tema b** (c.121-138) desta pequena Forma-Sonata. Nestes temas, podemos observar a existência de contraste no caráter do **tema a** e **tema b**. O caráter do **tema b** é mais articulado, rítmico, enérgico contrastando com o **tema a**. Entretanto, o **tema b** se forma por uma variação do **tema a**.

As tonalidades entre *Exposição* e *Desenvolvimento* são afastadas: Mib Maior para lá menor, expandindo a tonalidade por um relacionamento de trítono. Podemos notar, também o uso de regiões cromáticas,

desenvolvimentos por seqüências de terças cromáticas, desenvolvimentos de centros não tonais, cadências não definidas, utilização de acordes alterados (Dominante com 5ª aumentada), utilização de Dominantes individuais sem resolução, acordes sem função definida – harmonia não-funcional. Todos esses recursos utilizados por Henrique Oswald reelaboraram seu próprio processo de composição, como podemos observar entre a Sonata op. 21 e a Sonata-Fantasia op. 44.

O estudo de análise e interpretação, realizado nesta Dissertação, propôs trabalhar as diferenças e semelhanças existentes no primeiro movimento da Sonata op. 21 em Ré Menor e na Sonata-Fantasia op. 44 em Mib Maior (em um movimento) para violoncelo e piano.

As análises das obras tiveram como objetivo auxiliar no processo da interpretação. Nos gráficos das vozes condutoras, concentram-se informações sobre harmonia, motivos, mudanças estruturais, vozes condutoras, distribuição dos instrumentos; foram diversos elementos selecionados da composição, de maneira a ressaltar elementos da interpretação e da composição.

A escolha dos motivos, a seleção das mudanças harmônicas e das vozes condutoras, os elementos que conduzem o movimento da obra, foram aspectos que se destacaram da prática dos ensaios para a análise e da análise para os ensaios.

Nos gráficos pôde-se realizar uma síntese da interpretação, na qual podemos perceber as direções das vozes condutoras selecionadas nesta interpretação. Devemos enfatizar '*esta interpretação*', pois, assim como em uma *performance* a interpretação muda de pessoa a pessoa, a realização da análise, e conseqüentemente os gráficos das vozes condutoras também mudam - um está condicionado ao outro.

A *performance* abrange desde o trabalho inicial de leitura, pesquisa, experimentação, idéias de concepção, limites técnicos entre intérprete/

instrumento, análise do intérprete, até o direcionamento desta análise na interpretação, enfim uma construção da interpretação. Uma interpretação não acontece ao acaso ou experimentalmente (a não ser que busque este fim: improvisação, música aleatória), como uma leitura inicial, mas num processo, planejado até sua forma final, numa apresentação ou gravação.

Segundo Pareyson, em *Problemas da Estética*: "A interpretação ocorre quando se instaura (...) um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa: interpretar significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um de seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem a olha.(...)"<sup>1</sup>

O estudo dos elementos da composição se fez presente na interpretação na medida em que se trabalhava na prática: ensaios, apresentações e gravação. Somando-se a eles a proximidade do ambiente em que vivia o compositor. Estes elementos, reunidos num conjunto, possibilitaram à interpretação coerência e unidade. A aproximação ao universo de Henrique Oswald possibilitou um maior envolvimento com sua obra, enriquecendo a interpretação.

O processo de gravação do CD, contendo as obras editadas para violoncelo e piano de Henrique Oswald, abrangeu todos os elementos trabalhados nesta Dissertação, permitindo concretizar a junção entre análise e interpretação musical.

Na preparação do CD, o equilíbrio entre violoncelo e piano foi uma preocupação constante, seja através de ensaios, nas apresentações anteriores à gravação, até a preparação dos microfones, e realização da edição do CD. Através desse equilíbrio foi possível desenvolver o diálogo entre os instrumentos, diálogo que se realizou no aspecto tímbrístico, na clareza da apresentação dos motivos, na afirmação dos pontos de apoio presentes nos gráficos das vozes condutoras, no desenvolvimento das diferenças entre as

---

<sup>1</sup> PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 226-227.

sonatas. Particularidades de cada sonata permitiram destacar diferenças de interpretação entre elas.

Na Sonata op. 21, os elementos estavam mais claros e definidos, os motivos permaneciam constantes em cada seção, podendo-se marcar quais os pontos de ênfase, geralmente presentes em direcionamentos harmônicos importantes, como cadências direcionadas à Tônica, modulações que delimitavam seções; utilização de motivos; ambientação e caráter de cada seção.

O aspecto timbrístico utilizado correspondeu ao destaque pretendido de cada elemento: motivos de acompanhamento com um som mais velado, sem muita projeção, motivos melódicos com som mais pronunciado e mais forte em relação aos outros elementos, contrastes entre seções: no **tema a**, utilizou-se ritmo marcado e acentuado no violoncelo; o piano realizando uma sonoridade menos projetada, com pouco brilho para criar a ambientação do motivo de acompanhamento; os baixos mais acentuados, fazendo a condução harmônica – da nota ré para láb (acentuando); de lab até mi (diminuindo e piano). No compasso 21, o piano destaca o **Motivo 1** por uma sonoridade mais brilhante e pronunciada, realizando um grande crescendo ao ponto culminante, o acorde de Ré Maior no compasso 28.

A preparação para a entrada do **tema b** se realizou por uma sonoridade que se extingue, através de *diminuindo* e *ralentando*. O **tema b**, no piano, realizou o *espressivo* por um *canto*, uma projeção do motivo melódico em *piano* (*p*) que se direciona para frente, na qual se conduz e projeta a melodia realçada pelos harmônicos dos acordes no piano, em uma sonoridade contrastante com o **tema a**. O violoncelo realiza o motivo melódico *espressivo* também em *piano* (*p*) mas com uma sonoridade um pouco mais aberta que no piano. O acompanhamento é feito por arpejos que ambientam a melodia através de uma sonoridade mais leve e de um contracanto nos baixos do piano.

Nos compassos 56 ao 59, há um pequeno contraste na textura deste tema, os baixos do piano são mais curtos com arpejos articulados e conduzidos pelo violoncelo, num pequeno contraste ao *espressivo* anterior, ambos em *pianíssimo (pp)*.

No *Desenvolvimento*, o diálogo do **Motivo 1** é realizado como uma brincadeira entre instrumentos; no compasso 91, a melodia do violoncelo se projeta, realizando seqüências desse motivo. Outra seção do *Desenvolvimento* se inicia no compasso 115, criando um contraste com a região anterior. O piano desenvolve o **Motivo 1** numa região aguda, brilhante, com acordes de cinco notas, enquanto o violoncelo começa a apresentar, pouco a pouco, o **Motivo 2**, até que piano e cello realizem juntos um fraseado com pontos de apoio em comum (c. 126, 130 e 134). Nestes locais, pontuou-se o final das frases com *diminuindo*.

A partir do compasso 134, o piano realiza arpejos sobrepostos ao ritmo marcado do **Motivo 1**, repetidos insistentemente por nove compassos na região aguda, formando um ritmo estridente e repetitivo enquanto o violoncelo apresenta uma variação do **Motivo 4**, num desenho ascendente conduzindo a fragmentos do **Motivo 1**. No compasso 142, violoncelo e piano realizam juntos a conclusão do *Desenvolvimento*, numa sonoridade brilhante com uma seqüência do ritmo pontuado do **Motivo 1** em uníssono, projetando um grande *crescendo* de preparação ao retorno, seguido por um inesperado acorde de Sexta Germânica no piano resolvendo em Ré Menor.

Na *Reexposição*, os procedimentos interpretativos são os mesmos que a *Exposição*, destacando-se a *Coda*. A passagem é feita por um grande *diminuendo* que prepara a *Coda*; nela, piano e violoncelo entram no *Presto* com ritmo marcado, num grande *crescendo*, de sonoridade ampla até sua resolução na Tônica Ré maior.

A interpretação da Sonata op. 21 exige uma sonoridade incisiva, ritmo marcado, acompanhamento com regularidade, devido ao mesmo desenho

rítmico. Foram apresentados os elementos da composição e eles continuam constantes, mesmo no desenvolvimento há seções nítidas, permitindo uma interpretação que ambiente contrastes entre as seções.

Na Sonata-Fantasia op. 44, puderam ser observados vários aspectos de transformação em relação à Sonata op. 21. Estes aspectos foram moldados por Oswald durante anos, muitos já presentes na Sonata op. 21, mas que só se solidificaram na Sonata op. 44.

O primeiro aspecto a se observar é o diálogo entre os instrumentos. Os instrumentos se intercalam numa trama contínua, em que a tessitura é ampliada e cruzada a todo instante: cello no soprano e piano no baixo, e no próximo compasso o inverso, causando uma flutuação dos elementos na obra.

A busca por uma integração entre violoncelo e piano já existia na op. 21, entretanto, na op. 44 esta integração é levada a extremo, numa escrita densa de ligação entre os instrumentos. Este diálogo foi realizado de maneira a manter uma mesma linha condutora que passasse de um instrumento a outro sem perder a individualidade das vozes na polifonia. Buscou-se salientar os motivos principais (pontos estruturais) e manter o diálogo entre as vozes intermediárias. Este processo foi utilizado no **tema a** da Exposição, **tema b** e **Desenvolvimento** do Desenvolvimento e no **tema a** da Reexposição, através desse jogo entre os instrumentos e motivos, com mudanças ocorridas numa diferença mínima de até um compasso, tornando-se uma constante na obra.

Os motivos da Sonata-Fantasia op. 44 são formados por elementos irregulares, como rítmicas alteradas, constantes variações e elementos variados que serão utilizados em outros motivos (como, por exemplo no *Desenvolvimento*, na qual uma variação do **tema a** será utilizada no **tema b**). Salientar esses motivos necessitou destacar a estrutura mantendo, ao mesmo tempo, características de continuidade exigidas na obra. Elementos rítmicos como grupos de 2, 3, 4, 7, e 9 notas na pulsação de uma semínima (c. 1 ao 11), estavam presentes justapostos à regularidade e constância das colcheias,

fazendo perceber a existência de uma instabilidade rítmica, aspecto ainda não presente na Sonata op. 21 (ritmos e motivos regulares criando maior estabilidade).

A Sonata-Fantasia op. 44 não possui ruptura, é contínua, sem terminações definidas – o final de uma seção traz o início de uma nova, seja na harmonia ou nos motivos – as modulações e cadências são ambíguas. Não há respiração escrita do começo ao fim da obra, caracterizada pelo uso de colcheias como pulsação, num *moto perpetuo* sugerido.

A Sonata op. 21 apresenta dinâmicas contrastantes, com seções articuladas e finais de frase bem definidos, conduzidos por *crescendo* e *diminuindo*. Na Sonata op. 44, há inflexões dinâmicas no fraseado e mudanças constantes dos instrumentos, sugerindo a sensação de instabilidade. Os motivos são constantemente alterados, apresentando variações contínuas, na qual os elementos em comum são caracterizados pela mudança, isto é, trata-se da apresentação constante de elementos variados e diferenciados, causando a sensação de continuidade e instabilidade.

O grande equilíbrio exigido na interpretação da Sonata op. 44 possibilitou realizar a integração desses elementos: motivos com elementos em comum, mudança de instrumentos na apresentação dos motivos, harmonia sobreposta e cromática, constância mas flexibilidade rítmica das colcheias contrapostas a ritmos irregulares, seções diferentes que se ligam por elementos em comum.

As Sonatas op. 21 e Sonata – Fantasia op. 44 pertencem a épocas diferentes da produção do compositor. Estas mudanças entre as Sonatas apresentam uma grande transformação na técnica de composição de Henrique Oswald. Caminhos abertos na Sonata op. 21, como busca por uma não definição harmônica, por uma integração entre os instrumentos, por uma textura mais densa, são encontrados na Sonata-Fantasia op. 44. Oswald expande os limites da tonalidade, os limites da Forma-Sonata Clássica, a

integração dos instrumentos, a continuidade das seções sem, no entanto, perder as relações tonais e formais.

Estas mudanças ocorridas de 1898 a 1916, foram realizadas gradualmente, por uma preocupação de Henrique Oswald em buscar soluções aos problemas enfrentados pelos compositores no final do século XIX e início do XX. Sua obra foi composta num contexto musical de constantes transformações, com questões sobre enfraquecimento e dissolução da tonalidade, libertação da forma e da estrutura musical, importância do elemento timbrístico nas composições. Foram diversas transformações que trouxeram instabilidade aos elementos da composição, diversos questionamentos que surgiram em busca de novas soluções.

Desta maneira, a diferenciação entre as obras focadas fizeram esclarecer diversos procedimentos composicionais de Henrique Oswald, destacando a presença de duas fases distintas em suas Sonatas para violoncelo e piano. Um estudo pormenorizado de outras obras suas acentuaria este traço de divisão no conjunto de sua obra.

Podemos ressaltar, dessa forma, a grande importância da obra de Henrique Oswald e compreender a transformação em seu processo de composição nas Sonatas para violoncelo e piano. Henrique Oswald desenvolveu suas soluções para os problemas discutidos em sua época e contribuiu, através de suas obras, para a expressão de mais uma época de História da Música na Europa e no Brasil.

## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Leozinha F. Magalhães de. *Henrique Oswald. 1852-1931*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.
- ANDRADE, Mario de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.
- AULER, Guilherme. *Os Bolsistas do Imperador*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.
- \_\_\_\_\_. *O Imperador e os Artistas*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1955.
- BENT, Ian. *Analysis. The New Grove Handbooks in Music*. London: MacMillan Press, 1988.
- BERRY, Wallace T. *Structural functions in music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BEVILACQUA, Octavio. *Henrique Oswald* in *Jornal da Música*, no 4. Abril, 1952. p. 5, 10 e 21.
- BORÉM DE OLIVEIRA, Fausto. *A Sonata Op. 21 de Henrique Oswald: ciclicismo pioneiro, coerência intervalar e simetria* in *Cadernos de Estudo: Análise Musical* 8/9. São Paulo: Atravez, Novembro/1995.
- \_\_\_\_\_. *Henrique Oswald's Sonata, Op. 21: A Transcription and Edition for Double Bass and Piano*. Tese de Doutorado - *Doctor of Musical Arts*. University of Georgia, 1993.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile (1549-1925)*. Milano: Ed. Fratelli Riccioni, 1926.
- CORREA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *Bibliografia Musical Brasileira, 1820-1950*. Rio de Janeiro: 1952. Ministério da Educação, Instituto Nacional do Livro.
- \_\_\_\_\_. *150 anos de Música no Brasil, 1800-1950*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- CURT LANG, Francisco. *A música no Brasil durante o século XIX* in *Musikkulturen Latinamerikas*. 1984.
- EINSTEIN, Alfred. *Music in the Romantic Era: a History of Musical Thought in the 19th Century*. London: J.M. Dent & Sons, 1947.

- ESTRELLA, Arnaldo. *Boletim Latino Americano de Música*, no. 6, abril, 1946. Pag 254-281.
- GROUT. D. e PALISCA, C.V. *Historia da Música Ocidental*. (trad. Ana Luísa Faria). Lisboa : Gradiva Publicações Ltda. 1994.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: uma contribuição para a revisão estética musical*. (trad. Nicolino Simone Neto). Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- HENRY, Earl. *Music Theory*. Vol. I e II. New Jersey: Prentice-Hall, 1985.
- KERMAN, Joseph. *A Ópera como Drama*. (trad. Eduardo F. Alves). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- LEIBOWITZ, René. *Le compositeur et Son Double. Essais sur l'interprétation musicale*. Editions Gallimard, 1986.
- LÓPEZ, Julio. *La Música de la Modernidade (de Beethoven a Xenakis)*. Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre, 1984.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MARTINS, José Eduardo. *Encontros sob Música (1980 - 1990)*. Belém - Pará: Edições CEJUP, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Henrique Oswald: Compositor Romântico*. São Paulo, 1988. Tese de Doutorado - Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. *Henrique Oswald: Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Henrique Oswald. Trio em Sol Menor opus 9 e Sonata em Mi Maior opus 36*. (encarte de LP). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. ( trad. Angela R. Viana, Carlos Sussekind, Maria Tereza R. Costa) . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MELO, Guilherme Teodoro Pereira de. *Música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Typ de São Joaquim, 1908.
- MONTEIRO, Maria Isabel Oswald. *Carlos Oswald: Pintor da Luz e dos Reflexos*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2000.
- MOTTE, Diether de la. *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: RICORDI Brasileira S.A., 1977
- OSWALD, Carlos (1882-1971). *Como me Tornei Pintor*. Belo Horizonte: Vozes, 1957.
- OSWALD, Jacira. *Henrique Oswald na Bahia*. Salvador: Litobras, 1966.
- OTTOMAN, Robert W. *Advanced Harmony: Theory and Practice*. New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. (trad. Maria Heklena N. Garcez). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PASCOAL, M. Lúcia. *Debussy, o compositor de sonoridades* in Cadernos de Estudo: Análise Musical 4. São Paulo, 1991. p. 1-13.
- PASCOAL, M. Lúcia e Alexandre. *Estrutura Tonal: Harmonia*. (e-book). São Paulo: www.foglio.com.br, 2000.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del Siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- PLATINGA, Leon. *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*. New York: W.W. Norton, 1984.
- RATNER, Leonard G. *Romantic Music: Sound and Syntax*. New York: Schirmer Books, 1992.
- REZENDE, Carlos Penteado. *Dois Meninos Prodígios de Outrora em São Paulo*. São Paulo: Oficina Gráfica de Saraiva SA, 1951.
- ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. (trad. Eduardo Seincman). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Formas de Sonata*. Barcelona: Editorial Labor, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton & Company, 1972.
- SACHS, Harvey. *Arthur Rubinstein*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1995.
- SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1962.
- SAMSON, Jim. (Ed). *The Late Romantic Era: from the mid-19th century to world war I*. Imprenta Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1991.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. (trad. Eduardo Seincman). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

- \_\_\_\_\_ *Armonia*. (trad. Ramón Barce). Ed. Madrid: Real Musical, 1974.
- TUREK, Ralph. *The elements of music. Concepts and Applications*. New York: McGraw-Hill, 1996.
- VOLPE, Maria Alice. *Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa* in *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, 21: 1994-95. p. 51-76.
- \_\_\_\_\_ *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro; 1850 - 1930*. São Paulo, 1994. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999.
- WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994.

## ARTIGOS

### Biblioteca Nacional e Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

- OLIVEIRA, Adonis de. *Em Recital, a obra de um criador injustiçado: A glória afastou-se de Oswald* in *O Estado de São Paulo*: 15/10/1978.
- COELHO, João Marcos. *Henrique Oswald, Músico Brasileiro* in *Folha de São Paulo/ Ilustrada*: 17/10/1978.
- FREITAG, Lea Vinocur. *Um estranho à sua cultura* in *O Estado de São Paulo*: 09/06/1981.
- FREITAG, Lea Vinocur. *Henrique Oswald, nome que o Brasil esqueceu*. s.d.  
s.a. *Henrique Oswald. A Boa Música resiste* in *Visão*: ano 30 no. 39, 28/09/1981  
s.a. *Henrique Oswald, de novo* in *Folha de São Paulo*: 11/04/1982.
- GIRON, Luís Antonio. *Livro expõe saga de Henrique Oswald* in *Folha de São Paulo*: 22/03/1995.
- Arquivo Nacional. Coleção Henrique Oswald. AP30.Livros 11 e 12. (dados incompletos)  
*Le Compositeur Henrique Oswald* in *Le Courier de la Presse*. Le Havre: 01/04/1901.  
No. 185.

- Chronique Musicale. Soirée Musicale* in *Le Courier de la Presse*. Le Havre:  
30/03/1901. No. 187.
- A Arte Musical Brasileira. Uma palestra com Rubinstein, que hontem partiu. Palavras  
de franco elogio a compositores nossos* in *A Noticia*: 24/06/1920. No. 494.
- Maestro Henrique Oswald* in *Correio da Manhã*. Suplemento Ilustrado:  
13/05/1906.No. 470.
- Artes e Artistas. Henrique Oswald* in *O Estado de São Paulo* s.d. No. 463-464 e 482.
- De que Precisa a Música no Brasil? Uma visita a Henrique Oswald (de Luis Heitor)* in  
*O Imparcial*: 30/01/1929. No. 230 e 303.
- Chronica Musical. Concerto-Chiaffitelli* in *O Jomal*: 28/06/1929. No. 504
- Como repercutiu a morte de Henrique Oswald na Itália* in *Correio da Manhã*. *Correio  
Musical*: 28/11/1931. No. 295.
- Movimento Artístico Brasileiro. Uma expressiva homenagem ao grande compositor  
Henrique Oswald* in *Correio da Manhã*: 03/06/1932. No. 296.
- Pelo Mundo das Artes (Oscar Guanabarino)* in *Folhetim do Jornal do Comercio* :  
04/1931. No. 289
- Henrique Oswald* in *Revista do Globo*: 06/1931. No. 93.

# **ANEXOS**

## **1. Dados Biográficos de Henrique Oswald**

## DADOS BIOGRÁFICOS DE HENRIQUE OSWALD

- 1852.** Henrique Oswald nasceu no Rio de Janeiro, dia 14 de abril de 1852. Seus pais eram Jean Jacques Oschwald (suíço - alemão) e Maria Carlota Luiza Oracia Cantagalli (italiana). Jean Jacques alterou seu sobrenome para Oswald antes de mudar ao Brasil.
- 1853.** Henrique viajou com sua mãe à São Paulo, a fim de encontrar o pai que montara uma fábrica de cerveja. Em pouco tempo a fábrica fechou.
- 1857.** Jean Jacques instalou, em São Paulo, um comércio de pianos. Henrique recebia aulas de piano de sua mãe. Passou a estudar com o professor francês Gabriel Giraudon, estabelecido em São Paulo e conhecido como melhor professor da região.
- 1858.** Tocou em público, pela primeira vez, entre seis e sete anos.
- 1867.** Jean Jacques registrou Henrique no *Vice - Consulado* da Suíça, declarando o filho cidadão suíço, com a possibilidade de escolher a cidadania brasileira aos 21 anos.
- 1868.** Maria Carlota partiu com Henrique, então com 16 anos, para a Europa. Tinha a intenção de apresentá-lo a Hans von Büllow (genro de Liszt), mas desembarcaram em Florença (Itália), mudando-se para lá. Henrique ingressou no Instituto Moriani, em Florença, para estudar contraponto, harmonia e composição com Reginaldo Grazzini e Gioacchino Maglioni, piano com Henry Ketten (1848-1883) e posteriormente com Giuseppe Buonamici (1846-1914).
- 1872.** Tornou-se professor do Instituto Musical de Florença, onde tinha estudado.
- 1878.** Oswald realizou um recital em homenagem ao Imperador D. Pedro II, quando este, em visita a Florença, se hospedou no Hotel de La Paix. Oswald realizou um recital de obras suas, contendo trechos da ópera

- La Croce d'Óro* (1872). Obteve, a partir dessa ocasião, uma bolsa de estudos de 100 francos do Imperador, por aproximadamente 10 anos.
- 1881.** Henrique casou-se com Laudomia Bombbernard Gasperini, filha de Ottavio Gasperini, diretor do *Instituto Educativo* de Florença, e de Maria Bombbernard Gasperini.
- 1882.** Nascimento de Carlos, o primeiro filho de Henrique Oswald. Carlos estudou violoncelo e pintura, dedicando-se posteriormente à gravura. Foi pioneiro da gravura no Brasil. Foi registrado no Consulado Brasileiro de Florença, assim como os outros quatro filhos de Oswald: Alfredo (pianista), Maria Oracia, Henriqueta Margheritta e Erminie (falecida aos três anos).
- 1883.** Recebeu uma das lãureas musicais mais importantes da Itália, a Menção de Honra, no Concurso Golinelli, promovido pela *Accademia del R. Instituto Musicale de Firenze*. Este prêmio foi recebido pela composição do *Concerto para piano e orquestra op. 10* (1890), dedicado a Buonamici.
- 1884.** Nascimento de Alfredo, segundo filho de Oswald, que se tornaria pianista e um dos principais divulgadores de sua obra.
- 1896.** Primeiro retorno ao Brasil após 28 anos de ausência. Realizou diversos recitais em São Paulo e Rio de Janeiro, acompanhado de sua esposa, Laudômia (canto) e do violoncelista Cinganelli.
- 1897.** Apresenta-se na Sala Pleyel de Paris com sucesso de crítica especializada. Volta novamente ao Brasil para uma série de recitais que se repetirá em 1899 e 1900.
- 1898.** Compôs a Sonata op. 21 em Ré Menor para violoncelo e piano.
- 1899.** Em seu novo retorno ao Brasil, Oswald realizou concertos em São Paulo com Camille Saint-Saëns, tocando, a dois pianos, o "Scherzo" de Saint-Saëns. Na casa do professor Luigi Chiafarelli, em São Paulo, Saint-Saëns ressaltou o alto nível das composições de Henrique Oswald.

- 1900.** Foi nomeado chanceler do Brasil no Consulado do Havre, por indicação do presidente Campos Sales; Oswald tinha pouco tempo para compor devido às tarefas burocráticas. Foram apresentadas obras suas em Paris, Havre e Bruxelas.
- 1901.** Foi transferido para o Consulado de Gênova, podendo dedicar mais tempo à composição. Voltou a morar em Florença.
- 1902.** Compõe a ópera "*Le Fate*" e a obra para piano "*Il Neige!*". Num importante concurso oferecido pelo jornal francês "*Le Figaro*", dirigido por Rene Lara, Oswald vence mais de seiscentos candidatos com a obra "*Il Neige!*". No júri estavam Saint-Saëns, Gabriel Fauré e Louis Diémer.
- 1903.** Henrique Oswald foi nomeado Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro pelo Barão do Rio Branco. Permaneceu neste cargo até 1906.
- 1906.** Em março, apresentou-se em Munique, com composições suas para piano solo e música de câmara. Demitiu-se do cargo de Diretor do Instituto Nacional de Música.
- 1909.** Tocou seu *Concerto para piano e orquestra op. 10* no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, sob regência de Alberto Nepomuceno, atual Diretor do Instituto. Compôs a Sinfonia op. 43.
- 1911.** Oswald foi convidado a organizar a programação brasileira da *Esposizione Internazionale di Torino*; organizou uma série de concertos com a participação de Guiomar Novaes, Magdalena Tagliaferro, Alfredo Oswald, Celina Branco, entre outros, e composições de Carlos Gomes, Alexandre Levy, Paulo Florence e Henrique Oswald. Após retorno a Florença, recebeu convite formal para assumir, como catedrático, uma cadeira do Instituto Nacional de Música.
- 1912.** Após, aproximadamente 10 anos, a família reuniu-se a Oswald no Brasil.
- 1916.** Compôs a Sonata-Fantasia op. 44 para violoncelo e piano. Esta obra foi estreada, neste mesmo ano, no Rio de Janeiro.

- 1918.** Foi apresentada a *Sinfonia op. 43* pela primeira vez em Buenos Aires, com a Orquestra do *Teatro Colón*, sob regência de Marinuzzi.
- 1920.** Recebeu, em julho de 1920, a *Médaille du Roi Albert (avec ruban striié d'une rayure)* conferida pelo governo da Bélgica. Adquiriu casa em Petrópolis, para passar temporadas com a família. Continuou seu trabalho de professor e compositor. Oswald recebia amigos que tocavam suas novas composições.
- 1922.** Recebia notícias que suas obras eram executadas com muito sucesso no exterior, divulgadas, principalmente, por seu filho Alfredo, com promissora carreira pianística. Seus filhos Alfredo, pianista, e Carlos, pintor e gravurista, alcançavam grande êxito.
- 1925.** Iniciou a composição de obras sacras. Seu filho Alfredo decidiu se tornar religioso e solicitava, de Oswald, obras a serem executadas em sua comunidade religiosa.
- 1929.** Recebeu a notícia que seu filho, Alfredo, ia dedicar-se à vida religiosa na Ordem dos Jesuítas. Alfredo era o grande responsável pela difusão da música de Oswald em todo o mundo. Oswald passou a dedicar-se às composições de música sacra, compondo missas e obras corais.
- 1931.** Seu 79º aniversário foi marcado por grandes comemorações. Alguns dias antes de sua morte, o embaixador da França no Brasil, Conde Dejean, comunicou a Oswald que a França conferiria-lhe o título de *Chevalier de la Légion d'Honneur*. Henrique Oswald não chegou a recebê-lo, faleceu no dia 9 de junho, no Rio de Janeiro. Em seu velório, foi condecorado pelo Embaixador da França.

Henrique Oswald, nos anos vividos na Itália e no Brasil, relacionou-se com vários artistas, dentre eles o compositor russo Vladimir Rebikof (conhecido como o pai da música moderna russa e Diretor do Conservatório de Moscou), os compositores Gabriel Fauré, Arturo Respighi, além dos compositores brasileiros como Alberto Nepomuceno, Barroso Netto, Glauco

Velasquez, Alexandry Levy, Leopoldo Miguez, Heitor Villa-Lobos, seu amigo Francisco Braga. Também conheceu músicos como Louis Diémer, Gabriel Pierné, Izidor Philipp, Pablo Casals, Maurice Dusmenil, Moritz Moskowsky, A. Brailowski. O pianista Arthur Rubinstein, sempre que vinha ao Brasil, visitava a casa de Oswald. No Rio, Oswald reunia semanalmente em sua casa artistas que moravam na cidade ou que estavam de passagem. Após estadia no Brasil, manteve correspondência com o poeta Paul Claudel e com o compositor Darius Milhaud, então secretário do Encarregado dos Negócios da França no Brasil.

## **2. Discografia**

## DISCOGRAFIA

Discografia registrada nos seguintes locais: Catálogo do Congresso - CC; Centro Cultural São Paulo, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Casa de Cultura Mário Quintana – Porto Alegre.

Autor: **Oswald, Henrique, 1852-1931.**

Título: **Andante e variações para piano e orquestra /**  
Henrique Oswald. Valsa, op. 4 / M. Faulhaber. Romance / A.  
Napoleão. Seis canções para soprano e orquestra / Alberto  
Nepomuceno [sound recording]  
Publicação: São Bern. do Campo, [Brasil] : EMI Odeon, p1965.  
No chamada: EHRET LP-S .O863 G4K1.1-1 IUL.  
EHRET LP-S .O863 G4K1.1-1 (CC)

Título: **Andante e Variações para piano e orquestra/ Barcarola em**  
**sibM/ Berceuse em Ré Maior/ Berceuse em SolbM/ Estudo**  
**no. 1 em RéM/ Estudo no. 3 em MiM/**  
Intérprete: Honorina Silva/ 1966. (CCSP)

Título: **Andante e variações para piano e orquestra**[sound recording]  
No chamada: AMC TP.B8 .O863 G4K1.1 IUL.  
LAMC TP.B8 .O863 G4K1.1 (CC)

Título: **Antologia da Música Romântica Brasileira. Vol.1: Andante e**  
**Variações para piano e orquestra, Valsa op. 4/ Romance/ Seis**  
**Canções para soprano e orquestra**  
Intérprete: Honorina Silva / Maria Helena Buzelin  
Gravadora: Angel/ 1965  
Localização: 01906 e 05058 (BN)

Obra: **Barcarola**  
Intérprete: Orquestra do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro.  
(CCSP)

Título: **Elegia para orquestra / Henrique Oswald.**  
Publicação: Rio de Janeiro : FUNARTE, Instituto Nacional de  
Música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1986.  
No chamada: M1045.O86E4 1986 (CC)

Obra: **Estudo**

- Intérprete: Antonieta Rudge (CCSP)
- Obra: **Estudo n. 2 em DoM**  
Intérprete: Honorina Silva (CCSP)
- Obra: **Estudo no. 3**  
Intérprete: Ivani Filomena Cardoso (CCSP)
- Título: **Henrique Oswald e Bruno Kiefer: Música de Câmara no Brasil.** Trio op. 45/ Trio (Scherzando/ Tranquilo/ Energico)  
Intérprete: Ancelmo Zlatopolsky, Iberê Gomes Grosso, Alceo Bochino  
Gravadora: Promemus / Trio Radio MEC  
Localização: 01594 (BN)
- Título: **Henrique Oswald: Obras para Piano e Violoncelo e Piano**  
Sonata em Ré Menor op. 21/ Berceuse/Elegia/ Sonata-Fantasia op. 44  
Intérprete: José Eduardo Martins e Antonio Del Claro  
Gravadora: Promemus.  
Publicação: Rio de Janeiro : FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira, 1983. (BN, CC)
- Título: **Honorina Silva interpreta Henrique Oswald:** Romance SolbM/ Sur la Plage/ Berceuse Ré M/ Idylle LábM/ Estudo no. 1 RébM, no. 2 Dom, no. 3 MiM/ Valsa Lenta SolbM/Romance LaM/ Berceuse SolbM/ Noturno RÉM/ Impromptu RébM/ II Neige MibM/ Pierrot RebM/ Barcarola SibM/ Valse Caprice LábM  
Intérprete: Honorina Silva  
Gravadora: Promemus  
Localização: 01588 (BN)
- Título: **Honorina Silva interpreta Henrique Oswald:** Idylle em LabM/ II Neige em MibM/ Improviso em RebM  
Intérprete: Honorina Silva (CCSP)
- Título: **Il neige** [sound recording] : para piano .  
No chamada: TP.B8 .O863 K1.1 IUL8  
TP.B8 .O863 K1.1 (CC)
- Obra: **Impromptu**  
Intérprete: Antonieta Rudge (CCSP)
- Título: **Missa de requiem.** Latim (a cappella).

No de chamada: TP.B8 .O863 D5.1 IUL  
TP.B8 .O863 D5.1 (CC)

Título: **Monumento da música Clássica Brasileira: Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald**  
Intérprete: Honorina Silva / Maria Helena Buzelin  
Regente: Alceo Bochino / Orq. Sinf. Nacional da Radio MEC.  
Gravadora: EMI-Odeon  
Localização: 01416 (BN)

Título: **Música de Câmara**  
Intérprete: Quinteto Elias Slon e outros (CCSP)

Obra: **Música de Câmara vol.1: Henrique Oswald**  
Gravadora: BASF / 1984  
Localização: 08949 / 05106 (BN)

Título: **Música para Piano. Seleções**  
Publicação: Marco Polo ; Unterhaching, Munich :  
Distribuído por MVD Music and Video Distribution, p1995.  
No. chamada: Marco Polo 8.223639 (CC)

Obra: **Noturno op. 6 no. 2**  
Intérprete: Ana Candida (CCSP)

Obra: **Noturno em ReM**  
Intérprete: Honorina Silva (CCSP)

Obra: **Noturno op. 6 no. 2**  
Intérprete: Ana Candida (CCSP)

Título: **Noturnos brasileiros [sound recording]**  
Publicação: Rio de Janeiro : FUNARTE, 1998. (CC)

Obra: **Piano Music: Feilles d'album op. 20 / Três peças op. 23/  
Nocturne op. 6/ Il Neige / Seis peças opus 14.**  
Intérprete: Guimarães, Maria Inês  
Gravadora: Marco Polo / Alemanha / 1995  
Localização: 00436 (BN)

Obra: **Pierrot em ReM**  
Intérprete: Honorina Silva (CCSP)

Obra: **Quarteto para cordas op. 46**  
Intérprete: Elias Slon e outros (CCSP)

- Obra: **Quinteto em Do M op. 18**  
Intérprete: Elias Slon e outros (CCSP)
- Obra: **Quarteto no. 16 / Quarteto Brasileiro MiM op. 39**  
Intérprete: Quarteto da UFRJ  
Gravadora: CBS/ 1971  
Localização: 02063 (BN)
- Título **Quarteto brasileiro** [sound recording]  
No de chamada: LAMC TP.B8 .O863 C4S.1 IUL.  
LAMC TP.B8 .O863 C4S.1 (CC)
- Título: **Recital de Música Erudita:** Henrique Oswald, Villa-Lobos, Guarnieri.  
Elegia e outras obras.  
Intérprete: Moura Castro e A.P. Guerra-Vicente  
Gravadora: Chantecler/ 1968  
Localização: 00573 (BN)
- Título: **Recital de Música Brasileira:** Henrique Oswald, Guarnieri, Alceu Bochino e outros. Romance e outras obras.  
Intérprete: Oscar Borghetti e Liara Gomes Grosso  
Gravadora: Corcovado/Clube do Disco/s/d  
Localização: CD-E3 (MQ)
- Obra: **Romance em La M**  
Intérprete: Honorina Silva (CCSP)
- Obra: **Romance em sibM**  
Intérprete: Honorina Silva (CCSP)
- Título: **Sinfonia, op. 43** [sound recording] : em quatro movimentos.  
No de chamada: LAMC TP.B8 .O863 G1.43 IUL.  
LAMC TP.B8 .O863 G1.43 (CC)
- Obra: **Sinfonia op. 43**  
Intérprete: s.n. (CCSP)
- Obra: **Sinfonia op. 43**  
Regente: Guarnieri, Edoardo de/ Orquestra Sinfônica Brasileira  
Gravadora: Festa  
Localização: 00512 /00513 (BN)

Obra: **Serenata**  
Intérprete: Orquestra de Câmara de Blumenau (CCSP)

Obra: **Sur la Plage**  
Intérprete: Honorina Silva (CCSP)

Título: **Trio para piano e cordas, op. 9, Sol menor.** Henrique Oswald  
[soundrecording].  
Publicação: Rio de Janeiro : FUNARTE, 1998.(CC)

Obra: **Trio op 45**  
Intérprete: Trio da Radio MEC (CCSP)

Obra: **Valsa Lenta em SolbM**  
Intérprete: Arnaldo Estrella (CCSP)

Obra: **Valsa Caprice em LabM**  
Intérprete: Honorina Silva (CCSP)

### **3. Relação de obras editadas e manuscritos**

## Relação de obras editadas e manuscritos

Partituras do arquivo Henrique Oswald – Projeto MINAS - Universidade de São Paulo :

### Para piano

*Adeus à minha amiga G. L.*, Si bemol maior - Piano  
*Álbum op.36*, Andantino, Ré maior - Piano  
*Álbum op.36*, Tempo de Valsa, Sol maior - Piano  
*Barcarola*, Andante sostenuto, Sol bemol maior - Piano  
*Barcarola*, Andantino, Si bemol maior - Piano  
*Barcarola*, Andantino, Sol sustenido menor - Piano  
*Barcarola*, Sol menor - Piano  
*Batuque*, Si bemol menor - Piano  
*Berceuse*, Andantino, Sol bemol maior - Piano  
*Berceuse*, Ré maior - Piano  
*Berceuse Oriental*, Andantino, Mi maior - Piano  
*Cansoneta*, Ré menor - Piano  
*Devaneio*, Lento expressivo, Re bemol maior - Piano  
*Duas Valsas*, Vivace, Lá bemol maior - Piano  
*Estudo para a mão esquerda*, Andante, Mi bemol maior - Piano  
*Final da Suite*, Ré maior - Piano I e II  
*Folha d'Album*, Allegretto, Dó Maior - Piano  
*Fuga*, Mi menor - órgão  
*Gavota*, Fá maior - Piano  
*Gavotta*, Tempo de gavotta, Lá menor - Piano  
*Hino da Família Oswald unida*, Allegro, Dó maior - Piano  
*Idílio*, Andante, Lá bemol maior - Piano  
*Idílio*, Andante expressivo, Lá bemol maior - Piano  
*Isinha*, Marziale, Dó maior - Piano  
*Isinha*, Tempo de marcia, Dó maior - Piano  
*Marcha Religiosa*, Andante maestoso, Mi bemol maior - Piano  
*Mazurca*, Lento, Lá maior - Piano  
*Mazurca*, Ré bemol maior - Piano  
*Minueto*, Moderato, Sol menor - Pn4  
*Movimento de Valsa*, Lá bemol maior - Piano  
*Noturno*, Moderato, Andante - Piano  
*O Primeiro Pensamento*, Mi bemol maior - Piano  
*Página d'album*, Lá maior - Piano  
*Paisagem de outono*, Ré bemol maior - Piano  
*Pequena Valsa*, Mi maior - Piano  
*Prelúdio*, Adagio, Ré maior - pianos a oito mãos  
*Prelúdio e Fuga*, Ré menor - Orgão

*Prelúdio e Fuga*, Andante, Lá bemol maior - órgão  
*Prelúdio*, Mi bemol maior - Piano  
*Primeira Marcha*, Tempo de marcha, Dó maior - Piano  
*Quarteto*, Lá menor - Pn4  
*Romance*, Andante, Lá maior - Piano  
*Romance sem palavras*, Sol bemol maior - Piano  
*Scherzando*, Presto, Ré maior - Piano  
*Scherzo, Mazurka*, Fá maior - Piano primo, secondo e terzo  
*Segunda Barcarola*, Andante sostenuto, Lá bemol maior - Piano  
*Sobre a Praia*, Andante, Ré bemol maior - Piano  
*Sonata*, Dó maior - órgão  
*Souvenir Polka*, Allegro moderato, Mi bemol maior - Piano  
*Tarantela*, Lá menor - Piano  
*Tarantela*, Prestíssimo, Sol suspenido menor - Piano  
*Tarantela*, Presto, Si menor - Piano  
*Tarantela*, Ré menor - Piano  
*Três Estudos*, Dó menor - Piano  
*Três Estudos*, Mi maior - Piano  
*Três Mazurkas*, Dó suspenido menor - Piano  
*Três Prelúdios*, Ré maior - Piano  
*Três romances sem palavras*, Si maior - Piano  
*Três Valsas*, Allegro vivace, Si menor - Piano  
*Triste*, Andantino, Si bemol menor - Piano  
*Valsa*, Vivace, Ré bemol maior - Piano  
*Valsa*, Sol suspenido menor - Piano  
*Valsa*, Ré maior - Piano  
*Valsa*, Tempo de valsa, Dó maior - Piano  
*Valsa*, Tempo de Valsa, Dó maior - Piano  
*Valsa Lenta*, Molto espressivo, Fá menor - Piano

### **Para música de câmara**

*Bebê adormece*, Andantino, Ré maior - Vln I e II, vla, vlc, cb  
*Berceuse*, Andantino, Fá suspenido menor - Piano, vln  
*Berceuse*, Sol maior - Piano, vln  
*Berceuse da Boneca*, Andantino, Sol maior - Piano, vln  
*Berceuse*, Sol maior - Piano, vln  
*Canto Elegíaco*, Lento, Si menor - Piano, vln  
*Concerto*, Sol menor - Piano I e II, vln I e II, vla, vlc, cb  
*Concerto*, Sol menor - Piano, vln I e II, vla, vlc, cb  
*Concerto*, Sol maior - Piano I e II  
*Concerto para violino*, Ré menor - Vln, piano  
*Elegia*, Andante, Fá suspenido menor - Vcl, piano  
*Em Sonho*, Lento, Dó bemol maior - Piano

*Fugueta*, Andante, Lá menor - Vln I e II, vla, vlc  
*Gavota*, Fá sustenido menor - Vln I e II, vla, vlc, cb  
*Habanera para arco*, Andantino, Sol maior - Vln I e II, vla, vlc, cb  
*Minueto*, Moderato, Ré maior - Vln I e II, vla, vlc, cb  
*Minueto*, Ré maior - Vln I e II, vla, vlc, cb  
*Noturno*, Andante, Ré bemol maior - Vln, piano  
*Pequeno Quarteto*, Fá sustenido menor - Vln, vla, vlc, piano  
*Presto*, Ré maior - Vln I e II, vla, vlc, cb  
*Quarteto*, Allegro moderato, Mi bemol - Vln I e II, vla e vlc  
*Quarteto Brasileiro*, Mi menor - Vln I e II, vla, vlc  
*Quarteto*, Dó maior - Vln I e II, vla, vlc *Quarteto*, Sol maior - Vln, vla, vlc, piano  
*Quarteto*, Sol maior - Piano, vln, vla, vlc  
*Quarteto*, Sol maior - Vln I e II, vla, vlc  
*Quinteto*, Dó maior - Vln I e II, vla, vlc, cb  
*Romance*, Andante, Lá maior - Vln I e II, vla, vlc, cb  
*Romance*, Andante, Mi maior - Piano, vln  
*Romance*, Andante molto moderato, Fá sustenido menor - Vlc, piano  
*Romance*, Andante, Ré maior - Vln, piano  
*Romance*, Molto adagio, Mi maior - Vln, piano  
*Romance*, Ré bemol maior - Vln, piano  
*Romance*, Si bemol maior - Vln I e II, vla, vlc, cb  
*Sarabanda*, Si menor - Vln I e II, vla, vlc, cb *Scherzo*,  
*Serenata*, Allegretto, Ré maior - Vln I e II, vla, vlc, cb  
*Sonata*, Mi maior - Vln, piano  
*Sonata Fantasia*, Mi bemol maior - Vlc, piano  
*Sonata*, Ré menor - Vlc, piano  
*Sonatina*, Allegro, Fá sustenido menor - Piano, vln, vlc  
*Sonhando*, Andante tranquilo, Fá maior - Vln I e II, vla, vlc, cb  
*Sonhando*, Andantino, Fá maior - Vlc, piano  
*Trio* - Piano, vln, vlc  
*Trio*, Si menor - Vln, vlc, piano  
*Trio Serrano*, Fá maior - Vln, vlc, piano  
*Trio*, Sol menor - Vln, vlc, piano  
*Valsa*, Allegro vivace, Si menor - Vln I e II, vla, vlc, cb

### **Para orquestra e para coro**

*A fada*, Andante, Lá maior - Coro SATB, piano  
*A Insignia*, Três lent, Sol menor - Fl I, II e III, ob I e II, cin, cl I e II, cl b, fg, tpa I, II, III e IV, tpt, tbn, txo, cia, tim, hpa, cel, vln I e II, vla, vlc, cb, voz  
*Andante com Variações*, Mi bemol menor - Piano, tpa I e II, fg, cl, cin, tpt I e II, ob, fl, vln I e II, vla, vlc, cb  
*A Pinta*, Allegro Moderato, Dó maior - Cor, piano  
*A Pinta* - Pic, fl I e II, ob I e II, fg I e II, tpa I, II, III e IV, tpt I e II, tbn I, II e III, of,

tim, vln I e II, vla, vlc, cb, vzs

*Ave Maria*, Mi bemol maior - Coro SSAA, har

*Cena I*, Allegro moderato, Ré maior - Pic, fl I e II, ob, cl I e II, fg, tpa, hpa I e II, Coro SSAA, vln I e II, vla, vlc, cb

*Concerto*, Sol menor - Piano, fl I e II, ob I e II, fg I e II, tpa I, II, III e IV, tpt I e II, tbn I, II e III, tim, vln I e II, vla, vlc, cb

*Concerto para violino*, Ré menor - Orq

*Coro, 2/4*, Ré maior - Coro SATB

*Elegia*, Andante, Lá sustenido menor - Fl I e II, ob I e II, cin, cl I e II, clb, fg I e II, cfg, tpa I, II, III e IV, tpt I e II, tbn I e II, txo, tim, pra, hpa I e II, vln I e II, vla, vlc, cb

*Elegia Heróica*, Muito lento, Dó sustenido menor - Har, piano, voz, vln I e II, vla, vlc, cb

*Em Sonho*, Si maior - Fl, ob, cl, fg, tpa I e II, tpt, tim, hpa, vln I e II, vla, vlc, cb

*Festa*, Fá maior - Pic, fl, ob, cin, cl I e II, cl b, fag, cfg, tpa I e II, tpt, tbn, tba, glo, tim, cxa, pra, tri, cia, hpa, coro SATB, vln I e II, vla, vlc, cb.

*Final (Festa)*, Allegro vivace, Ré maior

*Hino Nacional Brasileiro*, Sol menor - Pic, fl I e II, ob, cl I e II, tpa I, II, III e IV, tpt I e II, tbn I, II e III, txo, tim, pra, cxa, tbr, vln I e II, val, vlc, cb

*Invocação à Arte*, Dó maior - vln I e II, vla, vlc, cb, Coro SSAA

*Magnificat*, Allegro, Dó maior - Coro SSMA, harm

*Minha Estrela*, Molto lento, Fá maior - Fl I, II e III, ob I e II, cin, cl I e II, fg, tpa I, II, III e IV, tpt I e II, tim, pra, hpa, voz, vln I e II, vla, vlc, cb

*Missa*, Dó menor - Coro SATB, órgão

*"Não pode a morte prenderte"* - Cor, orq

*Neva!*, Andante, molto expressivo, Mi bemol menor - Fl I, II e III, ob I e II, cin, cl I e II, clb, fg I e II, cfg, tpa I e II, tim, hpa, vln I e II, vla I e II, vcl I, II e III, cb

*Noturno*, Ré maior - Fl I e II, ob I e II, cin, cl (lá) I e II, cl b, fg I e II, cfg, tpa(fá) I, II, III e IV, tpt (fa) I e II, tbn I, II e III, tim, pra, vln I e II, vla I e II, vlc I e II, cb

*Noturno*, Molto adagio, Ré bemol maior - Fl I e II, ob I e II, cl I e II, fg I e II, tpa I, II, III e IV, tpt I e II, tbn I, II, III e IV, tim, pra, hpa, vln I e II, vla, vlc, cb

*O Salutaris Hostia*, Adagio, Ré bemol maior - Coro SSAA, har

*O Salutaris Hostia*, Adagio, Ré bemol maior - Vln I e II, vla, vlc, cb, Coro SSAA, órgão

*O Salutaris Hostia*, Adagio, Si bemol maior - Coro TTBrB

*Paisagem de Outono*, Ré bemol maior - Pic, fl I e II, ob, cin, cl I e II, cl b, fg, cfg, tpa I, II, III e IV, tbn I e II, Tim, hpa, vln I e II, vlc I e II, cb I e II

*Prelúdio*, Allegro, Ré menor - Coro STB, piano

*Preludio e fuga*, Ré menor - Fl, ob, cin, cl, fg, tpa, tim, vln I e II, vla, vlc, cb

*Prelúdio e Fuga*, Si menor - Orq

*Quisedes a desteram*, Sol maior - Piano, cor, voz

*Requiem*, Mi menor - Coro SATB, órgão

*Sinfonia*, Do maior - Pic, fl I e II, ob I e II, cin, cl I e II, cl b, fg I e II, cfg, sax, tpa I, II, III e IV, tpt I, II e III, tbn I, II e III, txo, tim, cxc, pra, hpa, vln I e II, vla, vlc, cb

*Sinfonietta*, Allegro moderato, Ré menor Orq

*Sobre a Praia*, Andante, Ré bemol maior - Pic, fl I e II, ob I e II, cin, cl I e II, fg I e II, cfg, tpa I, II, III e IV, tpt I, II e III, tbn I e II, txo, tim, pra, cxc, hpa, vln I e II, vla I e II, vlc, cb

*Suite de Orquestra*, Adagio, Ré maior - Fl I e II, ob I e II, cl I e II, fag I e II, tpa I, II, III e IV, tpt I e II, tbn I, II e III, tba, tim, vln I e II, vla, vlc, cb

*Tantum ergo*, Lá bemol maior - Coro SATB, órgão

*Tantum ergo*, Molto lento, Mi bemol maior - Coro TTB Coro SCC, harm; Coro TTBB Coro SSCC, harm; Coro SATB

*Te Deum*, Dó maior - Coro SATB, orq

### **Para voz e piano ou órgão**

*A Insígnia II-O Trovador*, Dó maior - Voz, piano

"*Albertini*", voz

*Aos Sinos!*, Andante, Ré bemol maior - Voz, piano

*Aria "Tú serás poderoso"* (Ato II Cena I), Mi bemol maior - Piano, br

*Ato I, Cena I*, Sol maior - Cor, piano

*Ave!*, Andante, Si maior - Voz, piano

*Ave Maria*, Adagio, Fá maior - Voz, piano har

*Berceuse*, Si maior - Voz, piano

*Canção*, Andante, Mi bemol menor - voz, piano

*Cantiga Boêmia*, Allegretto, Lá menor - Voz, piano

*Canto da Coroação*, Dó maior - piano, voz

*Canto para primeira comunhão*, Ré maior - Voz

*Grito do Coração*, Largo, Si bemol maior - Piano, voz

*Habanera*, Andantino, Mi maior - Voz, piano

*Hino à Cardeal Arcoverde*, Si bemol maior - Voz, piano

*Hino para a Primeira Comunhão*, Andante, Dó maior - Piano, voz

*Invocação à Arte*, Allegro moderato, Dó maior - Vzs, órgão

*Mendigo!*, Molto adagio, Ré bemol maior - Voz, piano

*Minha Estrela*, Molto lento, Mi bemol maior - Voz, piano

*Ofelia, Poemeto Lírico*, Andante, Lá bemol maior - Voz, piano

*Para uma Andorinha*, Mi bemol maior - Voz, piano

*Romance*, Dó maior - voz, piano

*Romance*, Dó menor - Piano, voz

"*Vem as nossas mãos floridas*", Fá maior - Piano, voz

**Partituras Editadas e Manuscritos de Música de Câmara registradas no Catálogo do Congresso (CC), Biblioteca Nacional (BN)**

- Andante*, para violino e piano  
*Angelus*, violino e piano (BN)  
*Berceuse no. 1*, para violino ou violoncelo e piano em Sol M (1908) (BN)  
*Berceuse*, para violino e piano em Do M (1921) (BN)  
*Berceuse no. 2*, para violino e piano em La M op. 40 (BN)  
*Berceuse no. 3*, para violoncelo e piano em Ré M (BN)  
*Canto elegíaco*, para violino e piano em si menor (BN)  
*Concerto para piano* op. 10 para quarteto de cordas (transcrito pelo autor) (BN)  
*Elegia para violoncelo e piano em fa# menor (1897)* (BN)  
*Estudo*, piano. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, c1959.  
*Folha de álbum*, piano. Rio de Janeiro : Editôra Arthur Napoleão, c1973.  
*Fuga*, para quarteto de cordas (BN)  
*Fuguetas*, para quinteto de piano e cordas (BN)  
*Gavotta - triste*, piano; revisão João Nunes. Rio de Janeiro: Editôra Arthur Napoleão, c1960.  
*Marchas*, piano. *1a. marcha, 2a. marcha*, piano; revisão de João Nunes. Rio de Janeiro: Editôra Arthur Napoleão, c1973.  
*Noturno*, para violino e piano (BN)  
*Octeto de cordas*, em ré menor op. 27 (1899) (BN)  
*Paginas d'Álbum (2)*, para violoncelo e piano  
*Quarteto de cordas*, em Do M "Quarteto Sonatina" (BN)  
*Quarteto de cordas no. 1*, em mi menor op. 17 "Brasileiro" (BN)  
*Quarteto de cordas*, em mi menor op. 39 (BN)  
*Quarteto de cordas*, em do menor op. 46 (BN)  
*Quarteto para piano e cordas em fa# menor*, op. 5 "Piccolo Quarteto" (BN)  
*Quarteto para piano e cordas*, em sol menor op. 26 (1898) (BN)  
*Quinteto para piano e cordas*, em Do M op. 18 (BN)  
*Romance*, para violino e piano (BN)  
*Romance*, para violoncelo e piano (BN)  
*Romance, Serenata e minueto*, para quinteto de cordas op. 32 (BN)  
*Romances*, (3) para violino e piano op. 37 (BN)  
*Serenade*, para violino e piano  
*Serrana*, para trio de cordas e piano em FáM (1918) (BN)  
*Sinfonia op. 43*, orq [ 1910?]  
*Sonata para violino e piano*, em Sol M op. 10 (BN)  
*Sonata para violino e piano*, em MiM op. 36 (BN)  
*Sonata para violoncelo e piano*, em ré menor op. 21 (BN)  
*Sonata para violoncelo e piano*, em MibM op. 44 "Sonata-Fantasia" (BN)  
*Sonata op. 21 : violoncelo e piano*. São Paulo : Editora Novas Metas; c1982. (CC)

*Sonata-Fantasia op. 44: piano e violoncelo*. Publicação: São Paulo: Editora Novas Metas ; c1982.

*Sonhando* para violoncelo e piano (BN)

*Tarantella*, piano . Revisão João Nunes. Rio de Janeiro, Brasil : Casa Arthur Napoleão, c1934.

*Trio para piano e cordas em sol menor op. 9* (1889)(BN)

*Trio para piano e cordas em Ré M op. 28* (1897) (BN)

*Trio para piano e cordas em si menor op. 45* (c.1915) (BN)

*Valsa lenta*, piano. Revisão de João Nunes. Rio de Janeiro, Brasil : Casa Arthur Napoleão, c1957.

*Valse Lente*, para violino e piano.

## **4. Entrevista com Luli Oswald**

## LULI OSWALD

**LULI OSWALD (1924 - )**  
Pianista e neta de Henrique Oswald

*“Luli Oswald tem um toque aveludado, uma sonoridade deslumbrante, oitavas perfeitas de uma grande artista. Sente-se nela os conselhos e ensinamentos do grande Arthur Rubinstein.”*

Paul Hume. *Washington Post* (s.d.)

A pianista Luli Oswald tocou sob a regência de diversos maestros como: Zenkar, Cly de Rollar, Fitipaldi, Soriani, Francisco Braga, Izador Phillip (Paris), Joseph Gat (Hungria), Raymond Lewenthal (USA).

Ministrou cursos e conferências em diversas universidades brasileiras e estrangeiras tais como: Conservatório de Música de Neuremberg (Alemanha), Torth Worth Art Center (USA), Texas Womans University Denton, School of Fines Arts T. C. University (USA), e em diversas escolas do Japão.

Luli Oswald tem sido “*Oficial Observed*” e jurada de diversos concursos nacionais e internacionais.

### ENTREVISTA

**Realizada em julho/outubro de 1999 e setembro de 2000 .**

Nesta entrevista, Luli Oswald fala de sua infância com o avô, Henrique Oswald, os artistas que freqüentavam sua casa, o final da vida do avô. A influência dele em sua carreira de pianista, com quem estudou, seu relacionamento com os pais adotivos e com seu pai verdadeiro, Arthur Rubinstein; os costumes do avô e as reuniões que traziam importantes artistas internacionais ao Rio de Janeiro.

Segundo a história relatada no livro *Arthur Rubinstein* de Harvey Sachs<sup>1</sup>, e contada por Luli, seus pais Odoardo Marchesini e Maria Oswald Marchesini (filha de Henrique Oswald, também sob o nome de Maria Carla Oraziana) eram seus pais

<sup>1</sup> SACHS, Harvey. *Arthur Rubinstein*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1995; p. 222-3, 237-8.

adotivos. Luli era filha de Arthur Rubinstein com a princesa italiana Paola di Viggiano, ou marquesa Paola Medici (casada com o marques Luigi Medici del Vascello).

Apesar de vir a saber, aproximadamente aos 9 anos, que Rubinstein era seu pai, este fato foi negado pela família e só confirmado após a morte de seus pais adotivos. Em seus relatos Luli acentua a importância de sua família, a família Oswald, para sua vida, seu crescimento e formação, seja pelo ambiente que compartilhavam seja pela intensa vida musical que influenciou toda sua carreira de pianista.

*“Em 1967, seus pais nominais, Odoardo e Maria Oswald Marchesini, e a irmã da sra. Marchesini, Enrichetta Margherita Oswald Alfieri, assinaram um documento na qual eles declaram que Luli foi entregue a eles por seus “pais biológicos reais”, Paola Medici, princesa de Viggiano, e Arthur Rubinstein, o “jovem pianista polonês”, porque ela foi o fruto do “amor proibido”.*

*Seu nome real era Luisa Maria Theresia, seu nome legal é Margarita Henriqueta Marchesini (...) e ela pegou o sobrenome profissional (artístico) Oswald de sua mãe adotiva, cujo pai, Henrique Oswald, era um famoso músico brasileiro que Rubinstein tinha conhecido desde sua primeira visita ao país.” (pag. 222-3)*

**Lucia: Como foi a formação de Henrique Oswald, foi na Europa?**

**Luli:** Toda. Ele nasceu aqui, o pai (*Jean-Jacques Oswald*) era suíço-alemão, e a mãe italiana. Tenho a impressão que isso foi uma grande influência; e depois meu avô foi para a Europa com 16 anos. Ficou a vida toda, casou lá; foi professor do conservatório.

**Lucia: E ele viveu a maior parte do tempo na Itália mesmo?**

**Luli:** É, na Itália. Ele era cônsul e ganhava como cônsul.

**Lucia: E lá, a senhora tem notícias das pessoas que ele conhecia?**

**Luli:** Sei de Liszt, que numa ocasião tocava na casa do Buonamici e viu uns meninos na árvore, um deles era meu avô. Eles estavam querendo ver o que Liszt fazia, como é que tocava, então parece que Liszt disse “*Olha uns macacos na árvore*”, e um dos macacos era meu avô....

**Lucia: O pai de seu avô era cônsul também?**

**Luli:** Ele era cônsul da Suíça em São Paulo. Foi ele quem trouxe a primeira cerveja

para o estado do Rio. É. Nós podíamos estar ricos. (...)

**Lúcia: Henrique Oswald dava muitas aulas?**

**Luli:** Só para gente boa. Aqui no Brasil, foi diretor da Escola de Música [Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro]. E os melhores alunos, os melhores pianistas do Brasil, naquela época, passaram por ele. Teve Souza Lima, Arnaldo Estrella, Antonieta Rudge, todos passaram pelas mãos dele.

Tinha alunos e um caderninho em que anotava os nomes, o pagamento – pena que a pouco tempo eu rasguei, (mamãe é quem guardava as coisas). Tinha também uma secretária que anotava tudo, como se fosse um colégio; na casa dele, anotava a lista de todos os alunos semanais. E... outra coisa que me lembro e ouvia falar é que as aulas não eram grandes, ele só dava uma peça por aula.

Não era essa história de fazer muitas músicas, não. E todo pessoal que estudava com ele não fazia mais técnica! Porque chega um momento que você não tem mais necessidade. Você estuda na própria música, nem tem tempo a perder em técnica, você já tem que ter feito, porque aí vai formando toda a musculatura!

**Lucia: E como ele era nas aulas?**

**Luli:** Sei que ele era muito educado e cheio de detalhes.

Quando eu era pequenina, me deixava assistir todo sábado, depois do concerto sinfônico no Municipal, quando os artistas iam todos para casa do vovô. E então, todos tocavam e depois iam para a mesa. Na sala, havia três pianos de cauda. Lembro de uma noite, estavam tocando Brailowsky, Rubinstein, e meu tio Alfredo. Isso eu me lembro, os três tocando. Não sei o que tocavam, mas me lembro dos três pianos tocando.

**Lucia: E sempre vinham muitos músicos?**

**Luli:** Sempre, sempre todo sábado. Foi aí que o Backhaus disse que eu tocava mal<sup>2</sup>. Era muito bom de lembrar, muito bom! Eu fui para a música, com certeza, por causa do meio em que vivi. Apesar de eu ser muito pequena, me deixavam ficar na sala. Era o único dia que eu podia ficar acordada, no sábado. Podia ficar ali sentadinha, e ouvir tocar.

**Lucia: E a senhora sempre teve vontade de tocar piano?**

---

<sup>2</sup> Sobre uma conversa anterior onde Luli conta que estava tocando e Backhaus disse que sua filha tocava melhor. Luli, perguntou: “e quantos anos tem sua filha?” E ele respondeu: “10”. Ela disse: “eu tenho 8!”.

**Luli:** Tinha uma coisa comigo, era muito estranho. Eu não podia ter amigas. Criança, eu nunca tive uma criança para brincar comigo. Eu acho que meus pais não queriam que alguém falasse comigo, porque eu era filha de outra pessoa; me colocaram num colégio americano *American School*. Ninguém me conhecia, depois me puseram num colégio francês. Quer dizer, ninguém podia falar comigo – então eu tinha tudo que queria, tudo... se eu dissesse assim – “*Que bonito esse cachorro!!*” de noite eu tinha o cachorro, entende?

Eu tinha um quarto de brinquedos, meu piano, um sofá no quarto e punha uma porção de bonecas lá e fazia as bonecas estudarem piano, mas era eu quem tocava. E eu brigava – “*Você tem que repetir, tá tudo errado! Repete.*” Isso eu me lembro tão bem! Fiz isso até uns treze, quatorze anos. Depois eu fiquei mais esperta!

Então eu estudava piano por causa disso. Dava aula para as bonecas, fazia as bonecas estudarem e ia estudando... Muito engraçado!

**Lucia: E como eram seus primos, tios?**

**Luli:** Eles não moravam aqui no Rio, moravam na casa de Petrópolis. Tio Carlos, tinha sete filhos então eu via muito pouco. No verão nós íamos para Petrópolis. A casa era do vovô, mas meu tio com sete filhos precisava morar numa casa grande, então vovô deixou ele morar na casa. E nós íamos sempre passar o verão em Petrópolis. Aí eu me divertia, tinha meus primos pra brincar, era muito bom, mesmo.

**Lucia: E o tio Alfredo?**

**Luli:** O tio Alfredo morava nos Estados Unidos. Mas vinha todo ano.

Ele se tornou jesuíta! Os meninos Kennedy estudavam no *Georgetown*<sup>3</sup>, onde meu tio era professor. Ele era casado, mas a mulher cismou que queria ser freira. E não tinham filhos. Ela queria ser freira, mas ele não era nada de padre, era muito engraçado, tanto que quando eu estava nos Estados Unidos, na temporada que dei concertos lá, eu sempre ia visitá-lo, e ele vinha com o carro, íamos para os concertos. Nas recepções, andava vestido de padre, com aquele colarinho, tinha licença para poder ir às recepções, e era amigo dos Kennedy. Tinha uma irmã dos Kennedy com quem se dava muitíssimo bem, o marido era embaixador. Tio Alfredo ia muito a concertos. Encontrei uma carta dele, que eu guardei junto com as cartas de concertos, onde ele diz “*uma gravação minha do concerto de Chopin no. 2, que fiz*

<sup>3</sup> *Georgetown Preparatory School*, convento de jesuítas em Washington.

na Hungria, e o concerto de Brahms – mandei para o John Barbirolli escutar”. Eu guardei essa carta, é muito boa. Só que Barbirolli não respondeu... Depois, em outra carta ele pergunta: “Você esteve com Rubinstein no Texas, eu quero muito saber como é que foi...”. Não sei se já te contei, que eu estava dando concertos e neste dia estava em Nova York. Minha empresária telefonou e disse: “Você hoje tem que vir para Torth Worth (Texas), de qualquer maneira, é muito urgente a sua presença aqui. Você já venha vestida, porque vai do concerto para uma recepção. Tomei o avião e ela foi me buscar, eu não estava sabendo o que ia acontecer. E ela corre, corre, corre para o teatro. Chegamos ao teatro, entramos pelos fundos, aí ela disse: “Bate naquela porta porque eu estou muito ocupada”. Quando eu bati e abri a porta, era o Rubinstein. Era o concerto do Rubinstein. Foi muito bom, porque, quando ele terminou, tocou *Polichinelo* de Villa-Lobos, de bis e, antes de tocar disse – “Eu vou tocar esse bis em homenagem a uma brasileira muito amiga que esta aqui no público”. Aí ele fez um sinal indicando o lugar e todo mundo olhou pra mim. E era eu que estava sentada ali. No dia seguinte fomos pra Houston. Passei lá uma semana. Foi muito bom viajar com ele.

**Luli:** (Olhando um livro) Aquela fotografia de família, olha aqui. ... o pai da vovó, Sissy, tio Carlos, vovó, o Alfredo, a nonina e a Mima. Todos aqui.

**Lucia:** Qual era o nome de sua mãe?

Maria Carla Oraziana.

**Lucia:** E sua tia, qual o nome dela.

**Luli:** Minha tia era Henriqueta Marguerita.

**Lucia:** Aqui só tem Maria Oswald Marchesini.

**Luli:** É mamãe. Era Maria Carla Oraziana.

**Lucia:** E a Henriqueta Marguerita é a ...

**Luli:** Tia Sissy. Depois vovó teve outra filha que morreu. Nini... Morreu de crupe.

É uma doença que fecha a garganta. Morreu aos 6 anos.

**Lucia:** E a senhora tinha irmãos?

**Luli:** Tenho irmãos, mas da parte do Rubinstein. Quatro irmãos. Duas irmãs e dois irmãos. E outro dia fiquei muito aborrecida. Estava na casa de um aluno que tem Internet e ele disse, vamos pôr Rubinstein e ver o que vai aparecer, e dizia assim, Arthur Rubinstein - Jazz. O meu irmão, eu queria muito escrever pra ele, o meu irmão

chama-se John Arthur, e faz músicas de jazz para filmes. Eu já tinha visto, já tinha lido em outro lugar que ele agora está se assinando como Arthur Rubinstein. Ele tirou John, e agora Arthur Rubinstein virou pianista de Jazz. Errado, não?

Porque nos Estados Unidos agora só se fala em Rubinstein como sendo Jazz. Ele podia se chamar John, de 'John Arthur', mas não Arthur, que é Arthur Rubinstein. Sabe que eu tenho muita vontade de escrever, mas não sei pra onde; ele mora em Hollywood. Até que chegue lá na Califórnia... Acho muito errado.

**Lucia: E do Brasil não tem irmãos?**

**Luli:** Não. Por isso eu fiquei no lugar da que morreu. Lendo o livro do Rubinstein, vejo que os meus irmãos falam muito mal do pai, todos tem raiva do pai. A mulher dele fala muito mal da minha mãe. Então eu respondi, a resposta foi muito boa. Cada parte que ela falava mal, eu analisava o que ela tinha falado, falou isto por causa daquilo, disso, disso... e assim eu fiz, pelo menos fiquei contente. E saí no livro, está lá no livro<sup>4</sup>. Não se pode deixar falar mal dos outros à toa, não.

**Lucia: E sobre as sonatas para violoncelo e piano de seu avô, se lembra de ter ouvido?**

**Luli:** Eu ouvi uma gravação, eu gostei muito. E outro dia tocou um quinteto de vovô, acho que ele é bom em música de câmara.

**Lucia: Ele escreveu muita coisa para música de câmara.**

**Luli:** Muita coisa, para instrumentos, muito importantes. Mas música de canto, também.

**Lucia: Sua avó era cantora ...**

**Luli:** É, a família cantava... Minha tia Sissy também cantava .

Minha tia Lilita, essa casada com o Carlos. A família toda, era uma cantoria (*cantarola*) Cantavam duetos, era cantoria grande. Era muito bom.

**Lucia: E quando vinham pessoas de fora, cantavam também?**

**Luli:** Cantavam! Oba! A família tinha que cantar, pequenina tinha que tocar. Tinha que pôr a família para funcionar. Era muito bom mesmo.

**Lucia: E Pablo Casals? Quando veio tocar no Brasil, parece que sempre vinha para cá.**

<sup>4</sup> Luli refere-se ao livro de SACHS, H. *Arthur Rubinstein*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1995.

**Luli:** Pablo Casals, pelo que eu me lembro, me lembrar eu não me lembro, o que eu sei, que minha mãe era solteira, mamãe Mima, e se apaixonou por ele mas ele era muito mais velho do que ela. Ela devia ter uns quatorze, quinze anos e ele uns trinta. Então ele fez um - vovô estourou champanhe não sei porque - no champanhe não tem um arame? Então Pablo Casals pegou aquele arame e fez um anel e deu pra mamãe. Mamãe guardou até... agora não sei onde está este anel... E ela dizia – *“Foi o primeiro noivo que eu tive.”* Eu sei que a família se divertia! As coisas eram muito engraçadas. Vovó não falava português direito, falava errado, e na casa que nós tínhamos na Tijuca - eu não lembro se vovô já tinha morrido ou não, mas, fora da janela (na Europa não tinha geladeira, eles punham umas tábuas fora da janela e as comidas eram guardadas ali, prá não estragar) então vovó tinha a mania de dizer pra empregada, *“põe fora janela”*, e as empregadas não sabiam e jogavam tudo pela janela, então, eu me lembro que um dia saiu uma ‘berração’, e vovó – *cadê a comida?* isso eu me lembro – *“a senhora mandou jogar pela janela”*. E tinha sido um jantar na véspera com uma comida muito boa, foi tudo fora!

Coisas dessas tinha uma porção, era muito divertido, era uma casa divertida, cheia de gente, sabe, porque sempre tinham alunos, e gente que tocava muito bem, chegava muita visita, era uma casa com muito movimento.

Você nunca sabia se naquele dia ia ter gente ou não. Minha avó tinha sempre, (tia Sissy também tomava conta da casa) uma porção de comidas preparadas porque chegava gente de surpresa, aí eles me mandavam dormir. E eu tinha que dormir. Só no sábado que eu podia ficar.

Por exemplo, no Natal, era uma coisa muito bonita, vovô e vovó tomavam parte. Eu era pequenina, e com meus sete primos, tínhamos uma roupa vermelha comprida com uma coroa cheia de velas, e entrávamos cantando essas músicas de Natal. cantando em latim, a árvore de Natal era imensa, nós entrávamos por uma porta cantando, e era muito bonito, porque vovô tocava a música ao piano e nós entrávamos. Há três anos, eu estava em Londres no Center Hall, e fui assistir à festa de Natal, e cantaram as mesmas músicas que nós cantávamos. Foi muito lindo, porque eu nunca mais tinha ouvido desde aquela época. Muito bonito.

Então vovô tocava, e eu me lembro, nós íamos à missa e vovô tocava órgão também. Ele tocava órgão na missa da Igreja São Francisco Xavier da Tijuca, a missa das 9hs, tem coisas que a gente não esquece mais. Tinha a missa do vovô, e a gente, bem

pequenino assistia a missa. Vovô tocava e tinha uma tia que cantava, não me esqueço. Depois, quem ia muito lá era o Francisco Braga, meu padrinho de batismo.

**Lucia: E o Nepomuceno também ia lá?**

**Luli:** Ia, amicíssimo. Depois de vovô morto, eu me lembro da viúva do Nepomuceno. Ela não tinha um braço, nasceu com a mão pequenina, eu me lembro muito bem, madame Nepomuceno, ela tocava piano, com uma mão *assim* e com a outra mão ela tocava, tocava muita coisa, eu acho que ela não tinha a mão direita. Devia ter muita gente, porque existe muita música para mão esquerda, então deve ser uma doença que a criança nascia com a mão pequenina. Madame Nepomuceno tocava, e eu ficava com um medo, eu era pequenina e via aquela senhora com a mão pequenina, porque o braço acabava na altura do cotovelo e tinha uma mãozinha. Ela tocava muito bem, com a mão esquerda.

Tem muita coisa engraçada. Tinha uma pianista russa que também estudava com Buonamici, era colega do meu tio Alfredo, ela tinha 2,20 metros de altura, lá em cima, e ela era formidável! A família Oswald a conheceu em Florença, ela veio da Rússia para estudar com Buonamici, quando meu tio também estudava, então ficaram muito amigos. Ela era filha do Czar com uma russa. Depois eu a conheci, ela morava no alto da Boa Vista, eu estudei com ela 32 variações de Beethoven. Era muito severa e tinha uma bengala, batia na gente com a bengala. Era um bengalão, e aquela mulher grande assim, andava com uma saia comprida, parecida com o czar mesmo. Na casa dela as roupas todas eram bordadas com coroa. A mãe foi mandada para a Itália com ela, para poder sair da Rússia, para a menina poder estudar piano. Depois a menina se apaixonou por um violinista, Harnish, Julio Harnish, nos Estados Unidos ele tinha muito nome. Esse Julio Harnish, também foi amigo da família Oswald e veio para o Brasil. E a russa ficou aí, batendo com a bengala em todo mundo. Era ótima, 'Luga' Alexandrovskaja era o nome dela.

**Lucia: E mais gente da família também tocava?**

**Luli:** Todo mundo tocava um pouquinho. Meus primos não tiveram tempo para estudar, eram sete filhos, é muita coisa, é diferente. Eu levei sorte, tinha uma pessoa que todo dia vinha na minha casa, uma aluna de vovô ou de mamãe, e eu sentava no piano e estudava das sete e meia até nove e meia da manhã, todos os dias, então isso era muito bom, me fazia estudar, repetir. Depois eu voltava do colégio, não sei como é que eu passei no colégio, porque não estudava, eu tinha que aprender a lição lá,

quando a professora falava, porque quando eu chegava em casa não tinha tempo de estudar. Chegava em casa às cinco e meia, meia hora para brincar, eu sentava no piano das seis até às sete horas. Depois jantava e dormia, então, o piano tinha muita disciplina, isso foi formidável da minha mãe Mima fazer comigo, acredito que se eu fosse filha de verdade ela ia ter pena, não ia fazer. Porque é muito sacrifício para uma criança pequena.

Eu tinha que estudar, pensava que a vida era isso.

Depois, tinha uma coisa muito engraçada, na Itália batem nas pessoas à vontade. Eu apanhava, e nunca sabia porque apanhei, mamãe tinha qualquer probleminha dela, e voava pra cima de mim. Tinha uma aluna de mamãe chamada Honorina, que foi aluna do vovô, era cria da família Oswald, era uma menina muito pobrezinha que a família tomou conta. Então, há pouco tempo, ela estava falando comigo e disse "*Luli, eu tinha um medo de ficar perto de você, porque nunca sabia a hora que eu ia apanhar, porque podia cair errado*", e sobrava pra ela. Sim, era engraçado.

**Lucia: E a senhora estudou com quem ?**

**Luli:** Eu estudei com muita gente.

No começo eu tive isso, essa moça que me mandava estudar, outras vezes foi mamãe, vovô, também. Pequenina eu não sei, não me lembro, e na Itália também eu tinha uma senhora que vinha me fazer estudar todo dia, em Paris eu tinha uma aluna do Phillip. O Phillip, às quartas feiras, vinha jantar na nossa casa, e me escutava, e a aluna dele também vinha jantar porque precisava mostrar o que eu tinha estudado. Foi por isso que eu toquei no encerramento do ano letivo do conservatório. Lá não tem criança, mas como eu era aluna do Phillip, na verdade era ele quem me orientava os estudos, eu abri o encerramento do ano letivo.

**Lucia: E depois a senhora estudou com quem?**

**Luli:** O Phillip, a técnica dele é a técnica de Guiomar Novaes, é a escola francesa. Depois o Rubinstein mandou o Thomas Teran, no Brasil, porque ele estava condenado à morte na Espanha, por causa de guerrilhas. Então o Rubinstein pagou a passagem dele e da mulher e mandou para o Brasil, na casa do meu avô. Então, o Teran chegou com a mulher, ela era cubana, e foram morar na nossa casa, e o Rubinstein dizia: "*Assim que a Luli puder vai passar a estudar com o Thomas Teran*". Foi aí que eu comecei a estudar com o Thomas Teran. Depois do Thomas Teran eu não quis mais estudar piano, com 14 anos eu não queria estudar piano, então, mamãe

me fez escolher: “*com quem você quer estudar?*” Então eu escolhi um húngaro que foi aluno do Bártok, chamado Oscar Adler. Bom, com 14 anos eu já tocava Concerto de Chopin no. 2, estudos de Chopin e ele me voltou estudos de Czerny 1º volume, e eu fiquei maluca, né?

E mamãe disse: “*você vai ficar, vai estudar, você quis agora vai ficar*”. Ai eu gostei desse professor, sabe por quê? Porque ele morava pertinho da praça Anhangá, e quando acabava a aula tinha uma padaria embaixo da casa. Então, ele descia, ele e a mulher, desciam e me davam um sonho, aquele doce, e estava saindo semprequentinho. A aula acabava e às 11 horas era a hora do sonho, então eu queria ir estudar, eu queria aula, eu queria aula três vezes por semana, e minha mãe *dizia* “*você está maluca? Pensa que o dinheiro é capim?*” Tomar aula uma vez por semana, era muito caro. Isso eu me lembro muito bem, tinha uns 14, ele cobrava 15 contos, era muito dinheiro. Uma boa empregada ganhava por mês 10, ele ganhava numa aula, 15. Era muito, eu ia toda semana. Ganhava doce e ia para casa toda contente.

Depois eu fui estudar com quem? Estudei com essa russa que batia de bengala, ela entrava de bengala, entrava nas costas e nas mãos. Era brava mesmo, mas era muito boa. Ela me deu muita disciplina. O Rubinstein veio, aí eu casei, antes de eu me casar ele tinha arranjado, me deu uma bolsa de estudos no *Curtis Institut*, onde o [Arthur] Schnabel era professor. Eu não fui. Aí ele ficou muito zangado e sem falar comigo muitos anos.

Fomos nos falar de novo quando nos encontramos em Nova York, quando tive também aulas com Guiomar Novaes. Todo mundo, sabia que eu era filha do Rubinstein. Tirando o Oscar Adler, que cobrava 15 contos, os outros nunca quiseram me cobrar, não queriam, mesmo na Hungria e na Polônia. Eu tenho a impressão que era Rubinstein que mandava, então eles não cobravam, eles queriam ficar amigos, então era presente. Era muito mais difícil na Hungria, pois era regime comunista, eu tomava aulas com meu professor (Josef Gát em Budapeste), ia à casa dele, num apartamento. Ele tinha tido uma casa boa, mas ficou só com um quarto, uma sala com dois pianos de cauda, um banheiro... a cozinha era dentro do banheiro. Eu tomava aula todas as noites e passava o dia na casa dele. Morava num Hotel chamado Marguerita, lindo, lindo, e eu ia de manhã à casa dele, ele me passava uma lição que eu tinha que ficar estudando e de noite ele tomava. Fiquei só três meses na Hungria, mas foram três meses de aulas todos os dias. E quando voltava ao meu hotel

à noite, o professor tinha muito medo de chamar o taxi, porque o telefone era fora e ninguém podia saber que ele recebia uma pessoa estrangeira. Ele e a mulher morriam de medo de mim, tudo às escondidas. Não sei como é que eu agüentei.

Isso foi em 62, 65, 67, por aí. Não sei como eu não tinha medo.

E o vovô teve grande influência, porque graças a eu ter ficado na família Oswald eu pude estudar. Porque lá dentro de casa a gente só falava italiano ou francês. Vovô e vovó só falavam italiano, e lá em casa com mamãe, com papai era tudo italiano, com tia Sissa, Alfredo.

Meu avô quando era jovem, morava em São Paulo e o pai dele tinha uma loja de pianos e a cervejaria. A primeira cerveja que veio ao Brasil foi o pai do meu avô quem trouxe, mas depois acabou fechando, e mesmo a loja de pianos também. Fechou tudo. Ele não sabia tomar conta.

Vovô também, só sabia tocar piano.

Tinha que ser tudo muito perfeito e a mesa perfeita, não podia ter bagunça, a casa dele não tinha bagunça.

**Lucia: No próprio Instituto Nacional de Música, quando foi diretor, ele próprio supervisionava a limpeza, para ver se estava tudo arrumado?**

**Luli:** Pois é, e na casa dele havia sempre flores, e, isso eu me lembro, ele sempre vestido, sempre vi vovô de terno, alinhado, andava de bengala, na lapela a *legion d'honneur*, vermelha, palmas acadêmicas, e ele usava uma gravata, chamava-se *plastron*, parecia gravata à moda antiga, meio dobrada. Sempre se vestia assim e com uma barba branca. É assim que me lembro dele. É. Isso era rotina.

**Lucia: A senhora se lembra se seu avô e o Buonamici tinham a mesma idade??**

**Luli:** Tinham. Buonamici estudou com Von Bülow. E parece que com Busoni também.

**Lucia: E a senhora se lembra do Saint - Saëns?**

**Luli:** Não. Luís Heitor é que tinha muita coisa sobre vovô. Luís Heitor Corrêa de Azevedo.

**Lucia: E de alguma coisa do Darius Milhaud?**

**Luli:** Eu lembro sim. Eu lembro de uma coisa mas é minha, pessoal. É o seguinte, eu soube que era filha do Rubinstein e era adotada, pelo Milhaud, sem querer, era ele e o Paul Claudel. Foi numa exposição de quadros, e não esqueço mais, eu devia ter entre 9 e 11 anos, por aí.

**Lucia: Então foi depois que Henrique Oswald morreu...**

**Luli:** É. Eu falava francês muitíssimo bem porque vivia em Paris, mas eles não sabiam, então eu entrei com vovó Lalau, e eles disseram: “*está chegando Madame Oswald com a netinha adotiva. Ah, sim, adotiva? Sim, a filha do Arthur Rubinstein*”. E eu levei um choque. Aí eu comecei a ligar muita coisa. Quando eu era pequenina, e às vezes ficava brincando, era como se fosse um bichinho raro. Eu só ouvia assim, essa é que é a filha do Arthur, e eu ouvia aquilo, e um dia perguntei, “*mamãe, eu não sou filha do papai? Como é que eu tenho..*”, “*Não, é porque o Arthur foi a primeira pessoa que te pegou no colo. Então, esse talento que você tem é só modo de dizer, a filha do Arthur, a filha artística.*” E eu acreditei, mas depois eu ouvi esta história do Milhaud e do outro, e disse, então tem a ver qualquer coisa, já era crescidinha e aquilo vai...

**Lucia:** E depois contaram a história...

**Luli:** Não, não nunca contaram, papai e mamãe não. Quando eles morreram, nos documentos, papéis, eu encontrei um papel onde dizia que eu era filha do Arthur Rubinstein, tinha sido deixada lá, para guardar, ficar em *consignação*, vamos dizer assim, uma temporada e depois eles viriam me buscar. Então, num livro<sup>5</sup> muito bom que saiu sobre Arthur Rubinstein, o escritor me mandou o livro de presente, diz que eles vieram ao Brasil para dar em definitivo, para ficar com o Oswald, porque o marido da minha mãe não dava o divórcio e eu existia, então eles não podiam ficar com a criança, foi assim que eu fiquei. Isso tudo no livro, só vim a saber pelo livro!

O assunto era totalmente fechado, assunto secretíssimo, depois eu estive com a família da minha mãe na Europa, faz pouco tempo: “*Tinha que ser porque tua mãe era uma pessoa muito conhecida mesmo, era uma princesa de verdade, então só isso era uma gafe, princesa com judeu, tinha que esconder*”, e eu ali escondida, e o livro confirma, aprendi muito no livro sobre minha vida. Por isso foi muito bom que o autor me mandasse esse livro.

Então eu percebi, também por isso, meus irmãos disseram que o pai havia dito que tinha uma filha, mas que eles não sabiam quem era, então uma de minhas irmãs disse, “*seria a Luli que eu conheci?*”. Ela me conhecia, veio com as crianças aqui, numa das vezes eu fiquei no hotel em Copacabana, eu devia ter uns quatorze anos. Eles foram para São Paulo e eu fiquei com a babá e as duas crianças. Quando ele vinha eu ficava no hotel em Copacabana, levava um vidão porque era a filha espiritual, e lá ia eu.

<sup>5</sup> SACHS, Harvey. *Arthur Rubinstein*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1995.

(...)

**Lucia: Como era seu avô compondo, ele compunha em casa...**

**Luli:** Ninguém podia incomodar, ele ficava trancado numa sala, tinha uma escrivaninha muito grande, que ficou para mamãe e depois foi roubada.

Só tia Sissy que tinha direitos de poder entrar enquanto ele compunha, eu me lembro tão bem que quando era almoço e jantar tocava um sino para não incomodar, então ele ouvia aquele sino e sabia que estava na hora de ir para a mesa.

**Ele sempre tinha horários regulares ?**

**Luli:** Tudo. Alemão, nessas alturas muito alemão. Tudo com hora certa.

Ah, ele estava escrevendo uma música chamada *Festa*. Eu me lembro que ele estava escrevendo essa tal de *Festa*. Não me lembro muito, era pequenina.

**Lucia: E nos saraus, eles tocavam e conversavam?**

**Luli:** Só se até eu ir dormir, porque eu assistia os saraus, as tocatinas, depois ia embora, ia dormir. Mas todos tocavam mesmo, esses grandes, tocavam por lá. Até o Friedman eu escutei. Eu me lembro, que depois ele foi presidente da Polônia, qualquer coisa assim, *Ignaci Friedman*, me lembro muito bem. Agora não se faz mais isso, ninguém mais faz reunião.

Havia reuniões de músicos, sim. Vovô tinha um secretário chamado Fedoca. Também me lembro porque o nome não ia esquecer. Fazia tudo para o vovô. Tinha o Braga (Francisco Braga) que era meu padrinho e todo sábado estava jantando lá em casa, depois tinha um muito amigo dele, o Luciano Gallet.

**Lucia: E Lorenzo Fernandez**

**Luli:** Ah! Lorenzo Fernandez sim, foi quem assinou meu diploma. Esse eu não esqueço. Eu me lembro que quando fiz a prova tinha uma amiga, ficou inimiga o resto da vida, chamava Dinita Viseu. É, ela era muito estudiosa, e sabia toda a parte teórica, teoria, harmonia, e eu não sabia nada, fazia tudo de "orelha". Ditado eu era muito boa, canto, mas esse negócio de decorar, acho que não sabia nada. Quando foi na última prova, exame final, eu disse a ela, "*Dini, você pode colar tudo que eu faço, mas eu vou colar a tua*", "*você faz algum erro, não procura fazer igual*", porque eu sei que o meu era sempre perfeito, esse assunto eu sempre tirava dez. "*Você não pode fazer igual, porque você tira sempre zero, tem que errar um pouquinho.*" Mas ela não, ela fez igualzinho. Mas eu copieei igual ao dela porque era igual ao livro, a prova escrita era do livro. Então Lorenzo Fernandez chamou as duas. "*Escuta, tem alguma coisa que...*

*Dinita, você copiou da Luli, você vai ter rebaixamento da nota”, e eu disse para ele não, ela não copiou de mim, fui eu que copiei dela, que propus a ela, “eu vou copiar de você e você copia de mim, mas só que copie errado, não copia tudo certo, põe uns erros”, e ela copiou certo, então ele disse, “eu não acredito, ela copiou de você, porque você é perfeita, sua lição sempre é perfeita, e você pode ter decorado”, e eu disse: “mas não foi, professor, eu copiei, é ela quem tem que ganhar o prêmio, não sou eu”. E eu ganhei. E o que eu podia fazer? Eu disse para o diretor, não sou. E a Lídia Chiafarelli era da mesa também. Ninguém acreditou, por mais que eu dissesse, eu jurei, jurei, ganhei. Tirei 1o. lugar, quer dizer, era para tirar.. Só sei que ganhei uma inimiga para o resto da vida e a família Viseu toda ficou com ódio de mim.*

*Mas eu não precisava colar, só a minha parte era tão importante na prova, harmonia, contraponto, acho que tudo que era de música e não decorar, decorar eu não acertava, saía tudo errado.*

*E assim a gente foi.*

## **5. Partitura das Sonatas**

# SONATA op. 21

ADQUIRA ORIGINAIS  
Evite cópias. O respeito ao Direito Autoral é fundamental ao Progresso da Informação

ã Luigi Stefano Giarda

(violoncelo e piano)

## HENRIQUE OSWALD

ALLEGRO AGITATO

### I

VIOLONCELO

PIANO

The musical score is presented in three systems. Each system contains three staves: Violoncello (top), Piano (middle), and a lower staff (likely for the left hand of the piano). Measure numbers 1 through 15 are indicated above the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f' and 'cresc.'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

© Copyright 1982 by EDITORA NOVAS METAS LTDA.  
São Paulo - BRASIL  
All rights reserved

30031

16 17 18 19

Musical score for measures 16-19. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. Measure 16 features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bottom staff. Measures 17-19 continue the melodic development in the treble staff, with the bass line providing harmonic support. A fermata is placed over the end of measure 19.

20 A 21 22 23

Musical score for measures 20-23. Measure 20 is marked with a fermata. Measure 21 is marked with a forte dynamic (**ff**). The system consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. Measures 20-23 show a complex rhythmic texture with sixteenth-note patterns in the treble and bass staves.

24 25 26 27

Musical score for measures 24-27. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. Measures 24-27 continue the rhythmic complexity with sixteenth-note patterns and slurs across the staves.

28 29 30 31 32

Musical score for measures 28-32. Measures 28 and 29 are marked with a forte dynamic (**ff**). The system consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. Measures 28-32 feature intricate sixteenth-note passages with slurs and accents.

33 34 35 36 37 38

dim. p fp poco rit.

dim. p fp poco rit.

This system contains measures 33 through 38. It features two staves: a bass staff and a treble staff. The bass staff has a melodic line with slurs and dynamic markings: *dim.*, *p*, *fp*, and *poco rit.*. The treble staff has a piano accompaniment with chords and slurs, also marked with *dim.*, *p*, *fp*, and *poco rit.*.

39 40 41 42 43 44 45

espressivo p

This system contains measures 39 through 45. It features two staves. The bass staff has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The treble staff has a piano accompaniment with chords and slurs. The word *espressivo* is written above the first measure.

B 47 48 49 50

p espressivo

This system contains measures 47 through 50. It features two staves. The bass staff has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The treble staff has a piano accompaniment with chords and slurs. The word *espressivo* is written above the first measure.

51 52 53 54

p

This system contains measures 51 through 54. It features two staves. The bass staff has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The treble staff has a piano accompaniment with chords and slurs.

55 56 57 58

59 60 61 62

*p* *cresc.*

63 64 65 66

*f*

67 68 69 70

*sempre f*

71 72 73 74

dim.

75 76 77 78

p ppp

79 80 81 82

cresc. cresc. cresc.

C 83 84 85 86

f 15 86

30031

87 88 89 90 91

This system contains five measures of music. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a piano accompaniment with chords and moving lines. Measure numbers 87, 88, 89, 90, and 91 are written above the top staff.

92 93 94 95

This system contains four measures of music. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a piano accompaniment. Measure numbers 92, 93, 94, and 95 are written above the top staff.

96 97 98 99

This system contains four measures of music. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a piano accompaniment. Measure numbers 96, 97, 98, and 99 are written above the top staff.

100 101 102 103

This system contains four measures of music. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a piano accompaniment. Measure numbers 100, 101, 102, and 103 are written above the top staff.

30031

104 105 106 107

Musical score for measures 104-107. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are piano accompaniment, featuring arpeggiated chords with slurs. Measure numbers 104, 105, 106, and 107 are indicated above the top staff.

108 109 110 111

Musical score for measures 108-111. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are piano accompaniment, featuring arpeggiated chords with slurs. Measure numbers 108, 109, 110, and 111 are indicated above the top staff.

112 113 114 115

D

Musical score for measures 112-115. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are piano accompaniment, featuring arpeggiated chords with slurs. Measure numbers 112, 113, 114, and 115 are indicated above the top staff. A dynamic marking 'ff' is present in measure 115. A section marker 'D' is placed above measure 115. A dashed line is drawn across the piano accompaniment staves between measures 114 and 115.

116 117 118 119

Musical score for measures 116-119. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are piano accompaniment, featuring arpeggiated chords with slurs. Measure numbers 116, 117, 118, and 119 are indicated above the top staff. A dashed line is drawn across the piano accompaniment staves between measures 116 and 117.

120 121 122 123

124 125 126 127

128 129 130 131 132

133 E 134 135 136

134 135 136 137

This system of music contains measures 134, 135, 136, and 137. It features a bass line with eighth-note patterns and a treble line with sixteenth-note runs. A second treble line is present, containing a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

140 141 142

This system of music contains measures 140, 141, and 142. It continues the musical themes from the previous system. Measure 142 includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The notation includes various articulations and slurs.

143 144 145

This system of music contains measures 143, 144, and 145. The music features a prominent descending sixteenth-note line in the treble clef, with corresponding accompaniment in the bass and a second treble line.

146 147 148

This system of music contains measures 146, 147, and 148. The music continues with the descending sixteenth-note motif. Measure 148 includes a *rit.* (ritardando) marking. The system concludes with a double bar line.

20031

149 150 151

Musical score for measures 149-151. The score is written for piano in 4/4 time. It features a complex texture with multiple voices. Measure 149 shows a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. Measure 150 introduces a new melodic phrase. Measure 151 continues the melodic development. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

152 153 154

Musical score for measures 152-154. The score continues the piece. Measure 152 features a melodic line with a slur. Measure 153 includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo). Measure 154 also features a *ff* dynamic marking and a melodic line with a slur. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

155 156 157

Musical score for measures 155-157. The score continues the piece. Measure 155 features a melodic line with a slur. Measure 156 includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo). Measure 157 also features a *ff* dynamic marking and a melodic line with a slur. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

F 158 159 160

Musical score for measures 158-160. The score continues the piece. Measure 158 features a melodic line with a slur. Measure 159 includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo). Measure 160 also features a *ff* dynamic marking and a melodic line with a slur. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

161 162 163 164

165 166 167 168 *sempre f*

169 170 171 172

173 174 175 176 *G*

177 178 179 180

Musical score for measures 177-180. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Measure 177 starts with a treble clef and a bass clef. Measures 178-180 continue with similar notation, including some dynamic markings like *pp*.

181 182 183 184 185

Musical score for measures 181-185. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with a bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Measure 181 has a *ff* dynamic marking. Measures 182-185 show various note values and rests.

186 187 188 189 190

Musical score for measures 186-190. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with a bass clef. The music continues with complex rhythmic patterns. Measure 188 has a *p* dynamic marking. Measures 189-190 show various note values and rests.

191 *poco rit.* 192 193 194 195 196 197

Musical score for measures 191-197. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a bottom staff with a bass clef. Measure 191 is marked *poco rit.* and *pp*. Measure 192 is marked *a tempo*. Measure 193 is marked *espressivo*. Measures 194-197 show various note values and rests.

198 199 H 200 201 202

*espressivo* *cresc.*

203 204 205 206

207 208 209 210

211 212 213 214

20031

215 216 217 218

Musical score for measures 215-218. The bass line has a long slur over measures 215-217. The treble and bass staves show a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

219 220 221 222

Musical score for measures 219-222. The bass line has slurs and accents over measures 219-222. The treble and bass staves show a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

223 224 225 226

Musical score for measures 223-226. The bass line has slurs and accents over measures 223-226. The treble and bass staves show a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

227 228 229 230

Musical score for measures 227-230. The bass line has slurs and accents over measures 227-230. The treble and bass staves show a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

20031

231 232 233 234

I 235 *Più presto e cresc. molto* 236 237 238 239 240

240 241 242 243 244 *sempre ff*

245 246 247 248 249 250

20031

# II Romanza

ADAGIO (molto espressivo)

VIOLONCELO

Violoncello part: *p*, *cresc.*

Piano part: *p*

Violoncello part: *mf*, *p*

Piano part: *mf*, *p*

Violoncello part: *p*, *pp*

Piano part: *p*, *pp*

Violoncello part: *f*, *animato*

Piano part: *f*

24

26 *a tempo*

*a tempo* *f*

*p rit.*

29

*8va*

31 *lento*

*lento* *cresc. molto ff* *dim. e rit.*

*rit. molto* *dim. e rit.*

20031

32  
a tempo  
p  
a tempo  
p espressivo  
mp

41  
f  
dim.  
f  
dim.

50  
sul D  
a tempo  
p rit.  
a tempo  
pp

51  
molto rit.

### III

MOLTO ALLEGRO

VIOLONCELA

PIANO

Musical notation for measures 1-4 of the Violoncello part. The music is in 4/4 time and begins with a dynamic marking of *f*. The notation includes a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note chord, followed by eighth and sixteenth notes in subsequent measures.

Musical notation for measures 5-8 of the Violoncello part. Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The music continues with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *m.e.* (mezzo-energico) and *cresc.* (crescendo).

Musical notation for measures 9-14 of the Violoncello part. Measure 9 is marked with a '10' above the staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 14.

Musical notation for measures 15-18 of the Violoncello part. Measure 15 is marked with a '15' above the staff. The music continues with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *ff* is present in measure 16.

20031

A

20

Musical score for measures 20-25. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and two bottom staves with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staves. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

26

Musical score for measures 26-31. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and two bottom staves with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staves. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

32

Musical score for measures 32-38. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and two bottom staves with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staves. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

39

Musical score for measures 39-44. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and two bottom staves with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the top staff and a rhythmic accompaniment in the bottom staves. Dynamics include *rit.* (ritardando) and *dim.* (diminuendo).

91

dim.

dim.

tr.

This system contains measures 91 through 95. It features three staves: a top staff with a treble clef and a bass clef, and a bottom staff with a bass clef. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'dim.' and 'tr.'.

50

This system contains measures 50 through 55. It features three staves: a top staff with a bass clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music includes various note values and rests.

56

B

tr.

pp

pp

This system contains measures 56 through 61. It features three staves: a top staff with a bass clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'tr.', 'pp', and 'pp'. A section marker 'B' is present.

62

This system contains measures 62 through 67. It features three staves: a top staff with a bass clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music includes various note values, rests, and dynamic markings.

67

C 73

77 *rall.*

81 **D**

86

This system contains measures 86 through 90. It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. A fermata is placed over the final measure of this system.

90

E

This system contains measures 90 through 94. It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs. The music continues with eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the final measure of this system, which is marked with a large 'E' above it.

94

This system contains measures 94 through 98. It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs. The music includes slurs and accents. A fermata is placed over the final measure of this system.

98

rall.

This system contains measures 98 through 102. It features three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs. The music includes slurs and accents. A fermata is placed over the final measure of this system, which is marked with the word 'rall.' above it.

20031

102

102

*p*

*cresc.*

*cresc.*

Musical score for measures 102-106. The system consists of three staves: bass, treble, and bass. Measure 102 is marked with a piano (*p*) dynamic. The music features a melodic line in the upper staves and a supporting bass line. A crescendo (*cresc.*) is indicated in measures 104 and 105.

107

107

Musical score for measures 107-111. The system consists of three staves: bass, treble, and bass. The music continues with a melodic line in the upper staves and a supporting bass line. A fermata is present over the final measure of this system.

112

112

Musical score for measures 112-116. The system consists of three staves: bass, treble, and bass. The music continues with a melodic line in the upper staves and a supporting bass line.

117

**F**

117

***ff***

*rit.*

Musical score for measures 117-121. The system consists of three staves: bass, treble, and bass. Measure 117 is marked with a forte (**F**) dynamic. The music features a melodic line in the upper staves and a supporting bass line. A fortissimo (***ff***) dynamic is indicated in measure 118, and a ritardando (*rit.*) is indicated in measure 120.

123

Musical score for measures 123-128. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. It features a complex melodic line with many slurs and ties, and a rhythmic accompaniment in the bass. A dynamic marking of *f* is present in the upper right.

129

Musical score for measures 129-132. The score continues with the same three-staff format. It includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *f*.

133

Musical score for measures 133-138. This section includes dynamic markings such as *cresc.*, *ff*, and *poco rit.*. A section of the score is bracketed and labeled *8va*, indicating an octave shift. The notation is dense with many slurs and ties.

G a tempo 139

Musical score for measures 139-144. The score is marked *a tempo*. It features a more rhythmic and structured melodic line compared to the previous sections, with clear phrasing and a steady accompaniment in the bass.

143

Musical score for measures 143-147. The system consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle treble staff with chords, and a bass staff with a bass line. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features various rhythmic patterns and phrasing.

148

Musical score for measures 148-153. The system consists of three staves. The key signature has two sharps. The music includes a *rit.* (ritardando) marking in the final measures. There are some handwritten annotations, including a circled '13' in the first measure of the treble staff.

154

Musical score for measures 154-158. The system consists of three staves. The key signature has two sharps. The music features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff, with chords in the middle staff.

159

Musical score for measures 159-163. The system consists of three staves. The key signature has two sharps. The music includes a *tr.* (trill) marking in the final measure of the treble staff. The bass line is particularly active in this system.

20031

H

161

Musical score for measures 161-168. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The upper staff contains a melodic line with a slur over measures 161-164. The lower staff contains a bass line with a similar slur. The music concludes with a double bar line.

169

*tr* ~~~~~

Musical score for measures 169-174. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The upper staff contains a melodic line with a trill (*tr*) over a note in measure 169. The lower staff contains a bass line with a similar trill. The music concludes with a double bar line.

175

Musical score for measures 175-182. The score is in G major and 2/4 time. It features a fortissimo (*ff*) dynamic. The upper staff contains a melodic line with a trill (*tr*) over a note in measure 175. The lower staff contains a bass line with a similar trill. The music concludes with a double bar line.

Firenze, 1898.

20031

# SONATA - FANTASIA Op. 44

(para piano e violoncelo)

H. OSWALD

VIOLONCELO ANDANTE

PIANO ANDANTE

12 13 14 15

*dim.* *p* *cresc.* *f*

© Copyright 1982 by EDITORA NOVAS METAS LTDA.  
São Paulo - BRASIL  
All rights reserved

20030

Musical notation system 1, measures 16-18. Includes a '8va' marking above measure 18.

Musical notation system 2, measures 19-21.

Musical notation system 3, measures 22-24.

Musical notation system 4, measures 25-27. Includes a circled '2' above measure 27, and dynamic markings 'dim.' and 'p'.

28 29 30

*animato*

*animato* *cresc.* *cresc.*

31 32 33

*poco rit.* *a tempo*

*poco rit.* *f a tempo*

34 35 36

37 38 39

3

40 41 42

Musical score for measures 40, 41, and 42. The score is written on three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and two bottom staves with bass clefs. Measure 40 features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staves. Measure 41 continues the melodic and bass lines. Measure 42 concludes the system with a final chord in the bottom staves.

43 44 45

Musical score for measures 43, 44, and 45. The score is written on three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and two bottom staves with bass clefs. Measure 43 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staves. Measure 44 continues the melodic and bass lines. Measure 45 concludes the system with a final chord in the bottom staves.

46 47 48

Musical score for measures 46, 47, and 48. The score is written on three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and two bottom staves with bass clefs. Measure 46 features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staves. Measure 47 continues the melodic and bass lines. Measure 48 concludes the system with a final chord in the bottom staves.

49 50 51

Musical score for measures 49, 50, and 51. The score is written on three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one flat, and two bottom staves with bass clefs. Measure 49 features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staves. Measure 50 continues the melodic and bass lines. Measure 51 concludes the system with a final chord in the bottom staves.

52 53 54

4 55 56 57

58 59 60

61 62 63

64 65 66

dim. p sfz

This system contains measures 64, 65, and 66. It features three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. Measure 64 includes a *dim.* marking and a dynamic *p*. Measure 65 has a dynamic *p*. Measure 66 has a dynamic *sfz*. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

67 68 69 70

*p*

This system contains measures 67, 68, 69, and 70. It features three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. Measure 69 has a dynamic *p*. The music continues with eighth and sixteenth notes, including slurs and articulations.

71 72 73 74

This system contains measures 71, 72, 73, and 74. It features three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

75 76 77

ALLEGRO AGITATO

*rit.* *p*

ALLEGRO AGITATO

*rit.* *p*

This system contains measures 75, 76, and 77. It features three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. Measure 75 has a *rit.* marking. Measure 76 has a dynamic *p* and the tempo marking **ALLEGRO AGITATO**. Measure 77 has a dynamic *p*. The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

79 81 80

Musical score for measures 79-80. The system consists of three staves: a bass staff with a treble clef, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass staff with a bass clef. Measure 79 features a melodic line in the bass staff and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 80 continues the melodic line and accompaniment.

81 82 83

Musical score for measures 81-83. The system consists of three staves: a bass staff with a treble clef, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass staff with a bass clef. Measure 81 features a melodic line in the bass staff and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 82 continues the melodic line and accompaniment. Measure 83 continues the melodic line and accompaniment.

5 84 85 86

Musical score for measures 84-86. The system consists of three staves: a bass staff with a treble clef, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass staff with a bass clef. Measure 84 features a melodic line in the bass staff and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 85 continues the melodic line and accompaniment. Measure 86 continues the melodic line and accompaniment.

87 88 89

Musical score for measures 87-89. The system consists of three staves: a bass staff with a treble clef, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass staff with a bass clef. Measure 87 features a melodic line in the bass staff and a complex accompaniment in the grand staff. Measure 88 continues the melodic line and accompaniment. Measure 89 continues the melodic line and accompaniment.

90 91 92

Musical notation for measures 90, 91, and 92. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with treble and bass clefs respectively. Measure 90 shows a melodic line in the top staff and accompaniment in the bottom staves. Measure 91 continues the melodic and accompaniment patterns. Measure 92 features a dynamic marking of *f* (forte) and a fermata over the final note of the top staff.

93 94 95

Musical notation for measures 93, 94, and 95. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with treble and bass clefs respectively. Measure 93 shows a melodic line in the top staff and accompaniment in the bottom staves. Measure 94 continues the melodic and accompaniment patterns. Measure 95 features a dynamic marking of *f* (forte) and a fermata over the final note of the top staff.

96 97 98

Musical notation for measures 96, 97, and 98. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with treble and bass clefs respectively. Measure 96 shows a melodic line in the top staff and accompaniment in the bottom staves. Measure 97 continues the melodic and accompaniment patterns. Measure 98 features a dynamic marking of *f* (forte) and a fermata over the final note of the top staff.

99 100 101

Musical notation for measures 99, 100, and 101. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with treble and bass clefs respectively. Measure 99 shows a melodic line in the top staff and accompaniment in the bottom staves. Measure 100 continues the melodic and accompaniment patterns. Measure 101 features a dynamic marking of *f* (forte) and a fermata over the final note of the top staff.

102 103 104 105

6 105

*rit.* *meno mosso*

105 106 107

108 109

6 109

*calmando*

110 111 112

7

113 114 115 116 117

This system contains five measures of music. The top staff is a bass clef with a melodic line. The middle staff is a treble clef with a complex accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Measures 113-117 are indicated by numbers above the top staff.

8

118 119 120 121

This system contains four measures of music. The top staff is a bass clef with a melodic line. The middle staff is a treble clef with a complex accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Measures 118-121 are indicated by numbers above the top staff.

122 123 124 125

This system contains four measures of music. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a treble clef with a complex accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Measures 122-125 are indicated by numbers above the top staff.

126 127 128 129 130

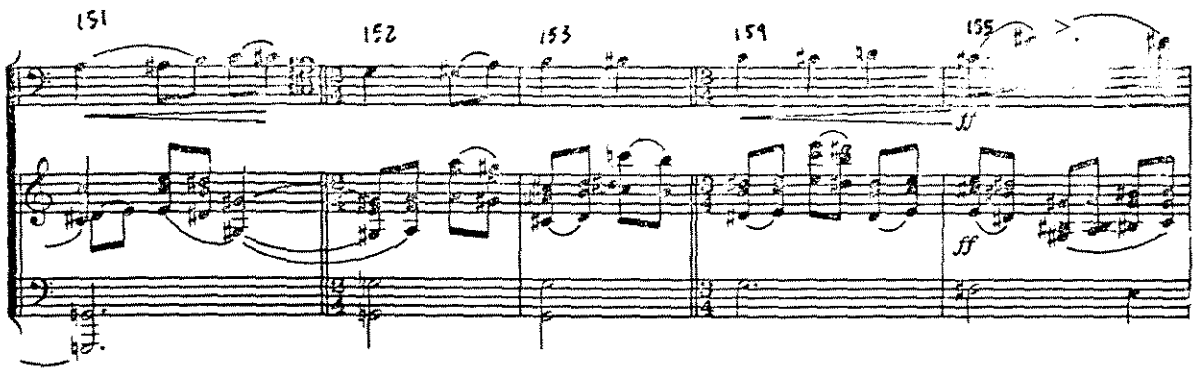
This system contains five measures of music. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a treble clef with a complex accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Measures 126-130 are indicated by numbers above the top staff.

Musical score system 1, measures 131-135. Includes treble and bass staves with notes and rests.

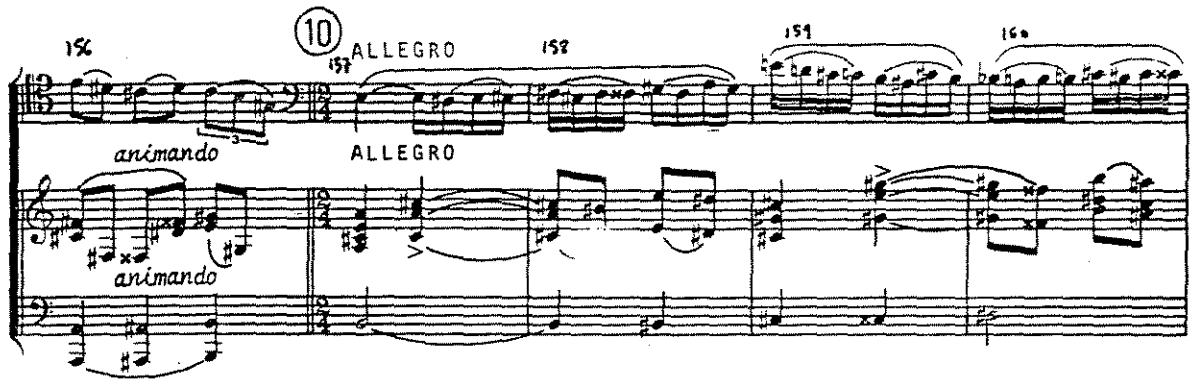
Musical score system 2, measures 136-141. Includes treble and bass staves. Measure 138 is circled with the number 9. Dynamics include *dim.* and *p*.

Musical score system 3, measures 142-146. Includes treble and bass staves.

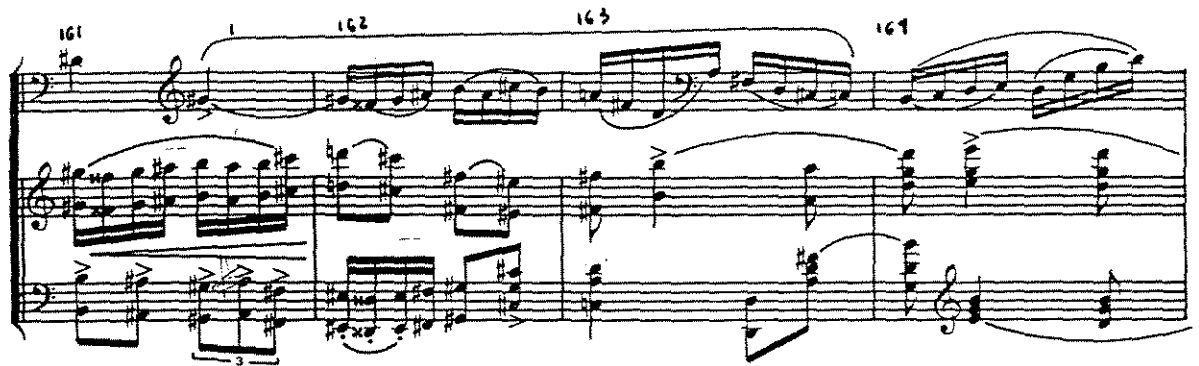
Musical score system 4, measures 147-150. Includes treble and bass staves. Tempo marking **ANDANTE** is present. Dynamics include *f* and *dim.*



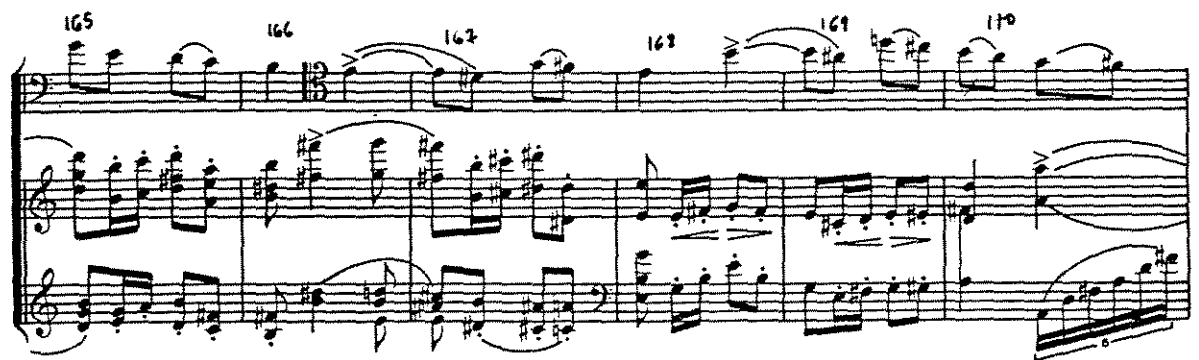
Musical score system 1, measures 151-155. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs. The music features a melodic line in the top staff and accompaniment in the bottom staves. Measure numbers 151, 152, 153, 154, and 155 are indicated above the top staff. A dynamic marking of *ff* is present in measure 155.



Musical score system 2, measures 156-160. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs. The music features a melodic line in the top staff and accompaniment in the bottom staves. Measure numbers 156, 157, 158, 159, and 160 are indicated above the top staff. A circled number 10 is placed above measure 157. The tempo marking **ALLEGRO** appears above measure 157. The instruction *animando* is written below the top staff in measures 156 and 157.



Musical score system 3, measures 161-164. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs. The music features a melodic line in the top staff and accompaniment in the bottom staves. Measure numbers 161, 162, 163, and 164 are indicated above the top staff. A first ending bracket labeled '1' spans measures 162 and 163.



Musical score system 4, measures 165-170. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and two bottom staves with bass clefs. The music features a melodic line in the top staff and accompaniment in the bottom staves. Measure numbers 165, 166, 167, 168, 169, and 170 are indicated above the top staff.

171 172 173 174 175

11

176 177 178

179 180 181

182 183 184

*calmando*

185 186 187 (ALLEGRO AGITATO)

*poco rit.* *poco rit.* *p*

188 189 190

191 192 193

194 195 196

197 198 199

Musical score for measures 197-199. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a slur over measures 197 and 198, and a fermata over measure 199. The middle staff contains a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. The bottom staff provides a simple bass line.

200 201 202

*dim.*

Musical score for measures 200-202. The system consists of three staves. The top staff has a slur over measures 200 and 201, and a fermata over measure 202. The middle staff has a complex accompaniment with a *dim.* marking. The bottom staff has a simple bass line.

⑫ 203 204 205

Musical score for measures 203-205. The system consists of three staves. The top staff has a slur over measures 203 and 204, and a fermata over measure 205. The middle staff has a complex accompaniment. The bottom staff has a simple bass line.

206 207 208

Musical score for measures 206-208. The system consists of three staves. The top staff has a slur over measures 206 and 207, and a fermata over measure 208. The middle staff has a complex accompaniment. The bottom staff has a simple bass line.

209 210 211

Musical score for measures 209, 210, and 211. The score is written for three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). Measure 209 features a melodic line in the middle staff and a bass line in the bottom staff. Measure 210 continues the melodic and bass lines. Measure 211 concludes the phrase with a final chord in the middle staff.

212 213 214

Musical score for measures 212, 213, and 214. The score is written for three staves: a treble staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature has one flat. Measure 212 begins with a melodic line in the middle staff. Measure 213 continues the melodic and bass lines. Measure 214 concludes the phrase with a final chord in the middle staff.

215  
MENO MOSSO

216

*calmo*

Musical score for measures 215 and 216. The score is written for three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature has one flat. Measure 215 is marked with a square symbol containing a star and the tempo instruction "MENO MOSSO". The word "calmo" is written above the middle staff. Measure 216 continues the melodic and bass lines, ending with a triplet of eighth notes in the middle staff.

217 218

Musical score for measures 217 and 218. The score is written for three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. The key signature has one flat. Measure 217 begins with a melodic line in the middle staff. Measure 218 continues the melodic and bass lines, ending with a final chord in the middle staff.

219 220 221

*p*

This system contains measures 219, 220, and 221. It features a piano (*p*) dynamic. The music is written in a three-staff system (bass, treble, and bass). Measure 219 shows a melodic line in the bass staff and a rhythmic accompaniment in the treble and bass staves. Measures 220 and 221 continue this pattern with some melodic development in the bass line.

222 (13) 223 224 225 226

*p*

This system contains measures 222 through 226. Measure 222 is circled with the number 13. The piano (*p*) dynamic is maintained. The music continues in the three-staff system, showing a mix of melodic and harmonic activity across the staves.

227 228 229 230

This system contains measures 227, 228, 229, and 230. The piano (*p*) dynamic is maintained. The music continues in the three-staff system, showing a mix of melodic and harmonic activity across the staves.

231 232 233 234

This system contains measures 231, 232, 233, and 234. The piano (*p*) dynamic is maintained. The music continues in the three-staff system, showing a mix of melodic and harmonic activity across the staves.

235 236 237 238 239

240 241 242 243 244

245 246 247 (14) 248 249 250

*dim.* *p* *calmo*

251 252 253 254 255 256

*rit.*

257 258 259 260

ANDANTE

261 262 263 264

265 266 267 268

269 270 271 15 272

273 274 275

Musical score for measures 273-275. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measures 273-275 show a melodic line in the top staff with slurs and accents, and accompaniment in the middle and bottom staves. Measure 274 features a triplet in the middle staff.

276 277 278 279

Musical score for measures 276-279. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music continues from the previous system. Measures 276-279 show a melodic line in the top staff with slurs and accents, and accompaniment in the middle and bottom staves. Measure 277 features a triplet in the middle staff.

280 281 282 283

Musical score for measures 280-283. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music continues from the previous system. Measures 280-283 show a melodic line in the top staff with slurs and accents, and accompaniment in the middle and bottom staves. Measure 282 features a triplet in the middle staff. Dynamic markings include *mf* and *dim.* in measures 282 and 283.

16

284 285 286

Musical score for measures 284-286. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The music continues from the previous system. Measures 284-286 show a melodic line in the top staff with slurs and accents, and accompaniment in the middle and bottom staves. Measure 284 features a triplet in the middle staff. Dynamic markings include *p* in measures 284 and 285.

287 288 289

*cresc.*

*cresc.*

This system contains three measures of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music features melodic lines with slurs and dynamic markings of *cresc.* in the first and second staves.

290 291 292

*8va*

This system contains three measures of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music features melodic lines with slurs and a dynamic marking of *8va* in the first staff.

293 294 295

This system contains three measures of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music features melodic lines with slurs.

296 297 298

*8va*

This system contains three measures of music. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The middle staff has a treble clef and a key signature of two flats. The bottom staff has a bass clef and a key signature of two flats. The music features melodic lines with slurs and a dynamic marking of *8va* in the third staff.

299 (17) 300 301

This system of musical notation contains three measures. Measure 299 is marked with a circled '17'. The notation includes a bass line with a melodic line and a piano accompaniment, and a treble line with a melodic line and piano accompaniment. Measure 300 continues the melodic and harmonic development. Measure 301 features a melodic line in the bass and a piano accompaniment in the treble.

302 303 304

This system of musical notation contains three measures. Measure 302 shows a melodic line in the bass and piano accompaniment in the treble. Measure 303 continues the melodic and harmonic development. Measure 304 features a melodic line in the bass and piano accompaniment in the treble.

305 306 307

This system of musical notation contains three measures. Measure 305 shows a melodic line in the bass and piano accompaniment in the treble. Measure 306 continues the melodic and harmonic development. Measure 307 features a melodic line in the bass and piano accompaniment in the treble.

308 309 310

This system of musical notation contains three measures. Measure 308 shows a melodic line in the bass and piano accompaniment in the treble. Measure 309 continues the melodic and harmonic development. Measure 310 features a melodic line in the bass and piano accompaniment in the treble.

311 (18) 312 313

Musical score for measures 311, 312, and 313. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a flat key signature, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. Measure 311 features a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 312 includes a dynamic marking of *ff* and features more complex rhythmic patterns in the middle and bottom staves. Measure 313 concludes the system with a melodic phrase in the top staff.

314 315 316

Musical score for measures 314, 315, and 316. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a flat key signature, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. Measure 314 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 315 includes a dynamic marking of *ff* and features more complex rhythmic patterns in the middle and bottom staves. Measure 316 concludes the system with a melodic phrase in the top staff.

317 318 319

Musical score for measures 317, 318, and 319. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a flat key signature, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. Measure 317 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 318 includes a dynamic marking of *ff* and features more complex rhythmic patterns in the middle and bottom staves. Measure 319 concludes the system with a melodic phrase in the top staff.

320 321 322

*dim... molto*

Musical score for measures 320, 321, and 322. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a flat key signature, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. Measure 320 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 321 includes a dynamic marking of *dim... molto* and features more complex rhythmic patterns in the middle and bottom staves. Measure 322 concludes the system with a melodic phrase in the top staff.

323 325

Musical score for measures 323-325. The system consists of three staves: a bass staff at the top, a treble staff in the middle, and a bass staff at the bottom. Measure 323 is marked with a circled '2'. The music features a melodic line in the treble staff and a bass line in the bottom staff, with a sustained bass note in the top staff.

326 327 328

Musical score for measures 326-328. The system consists of three staves. Measure 328 includes performance markings: *rit.* and *dim.* in the top staff, and *rit.* and *dim.* in the middle staff. A *8va* marking is present in the top staff for measure 328.

329 330 331 332

Musical score for measures 329-332. The system consists of four staves. Performance markings include *pp* at the start of measure 329, *rit. . . . molto* across measures 330-331, and *ppp* at the end of measure 332. The bottom two staves show a bass line with chords.

## **6. Gravação do CD**

## HENRIQUE OSWALD (1852-1931)

música de câmara para violoncelo e piano

- 1. BERCEUSE (3'21")
- 2. ELEGIA (3'38")
- SONATA EM RÉ MENOR OP. 21
  - 3. *Allegro Agitato* (8'58")
  - 4. *Adagio* (5'27")
  - 5. *Molto Allegro* (4'28")
- SONATA - FANTASIA EM MIB MAIOR OP. 44
  - 6. *Andante - Allegro Agitato - Andante* (12'52")

## duoCERVALI

Milene Aliverti  
violoncelo  
Lucia Cervini  
piano

### Ficha Técnica

Coordenação Geral: Lídia Crivá  
Técnico da gravação: Lourida Avellar  
Gravação realizada em janeiro de 2001 no Studio Patersona FASM/SP.  
Piano: Steilway (Hamburgo) mod D. Técnico do piano: Giovanni Arénne.  
CD para dissertação de Mestrado, UNICAMP - SP

Apoio FAPESP

# HENRIQUE OSWALD

música de câmara para violoncelo e piano

## duoCERVALI

Milene Aliverti  
violoncelo  
Lucia Cervini  
piano