

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

ANDRÉIA PINHEIRO CARIZZI

PAULO FLORENCE:
EDIÇÃO PRÁTICA DA *SONATA-FANTASIA PARA PIANO E VIOLINO*

RIO DE JANEIRO, 2017

ANDRÉIA PINHEIRO CARIZZI

PAULO FLORENCE:
EDIÇÃO PRÁTICA DA *SONATA-FANTASIA PARA PIANO E VIOLINO*

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Sérgio Azra Barrenechea.

Rio de Janeiro, 2017

C277 Carizzi, Andréia Pinheiro
Paulo Florence: edição prática da Sonata-Fantasia
para piano e violino / Andréia Pinheiro Carizzi. --
Rio de Janeiro, 2017.
182 p.

Orientador: Sérgio Barrenechea.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2017.

1. Paulo Florence. 2. Sonata-Fantasia para piano
e violino. 3. Edição prática. 4. Romantismo musical
brasileiro. I. Barrenechea, Sérgio, orient. II.
Título.

Autorizo a cópia da minha dissertação “Paulo Florence: edição prática da Sonata-Fantasia para piano e violino”, para fins didáticos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

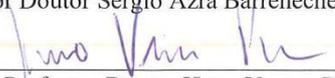
“PAULO FLORENCE: edição prática as Sonata-Fantasia para piano e violino”
por

ANDRÉIA PINHEIRO CARIZZI

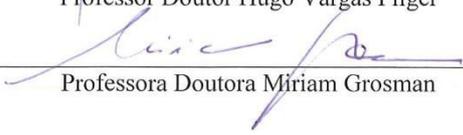
BANCA EXAMINADORA



Professor Doutor Sérgio Azra Barrenechea (orientador)



Professor Doutor Hugo Vargas Pilger



Professora Doutora Miriam Grosman

Conceito: APROVADO

DEZEMBRO DE 2017

AGRADECIMENTOS

A Deus, antes e acima de todas as coisas.

À família, especialmente à minha mãe por tanto esforço, dedicação e amor.

Aos amigos sempre presentes, em especial, à Inah Kurrels Pena.

Aos professores disseminadores do bom conhecimento.

À família Florence, nas pessoas de Leila Evangelina e Sílvia Carolina Florence por responderem prontamente à minha solicitação e abrirem sua casa, permitindo o acesso ao valioso material.

Ao meu orientador, professor Doutor Sérgio Barrenechea pela compreensão e condução paciente no processo.

À pianista Josiane Kevorkian pelo engajamento no estudo, ensaios e gravação da obra para esta dissertação.

A todos os que de alguma maneira se envolveram no projeto e contribuíram para o sucesso desta empreitada: Arthur Pontes, Carla Rincón, Kátia Baloussier, Mateus Ceccato, Hugo Pilger, Mirian Grosman, Jonatas e Tiago Quirino, José Lavrador, Yara Vieira, Sérgio Di Sabbato, Ernani Aguiar, Flávio Oliveira

*“Não morre aquele que deixou na terra a melodia de seu
cântico na música de seus versos”*

Cora Coralina

CARIZZI, Andréia Pinheiro. **Paulo Florence: edição prática da Sonata-Fantasia para piano e violino**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação tem o propósito de estudar e divulgar a obra para violino de Paulo Florence através da produção de uma edição prática da *Sonata-Fantasia para piano e violino* do compositor. Realizou-se um levantamento biográfico contemplando a formação musical e intelectual de Florence, suas atividades profissionais e sua produção. O conjunto desses dados foi obtido através de consulta a diferentes acervos e a jornais e periódicos da época disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira. Buscou-se uma contextualização de sua estética composicional através da apresentação e breve análise de algumas obras de câmara constantes do acervo particular da família, apontando a propensão do compositor romântico às estruturas clássicas, sua habilidade criativa e domínio do contraponto. Para a análise e crítica da partitura publicada pela Campassi & Camin e da gravação editada pela FUNARTE em 1979, fontes primárias da pesquisa, foi utilizado o método proposto por Figueiredo (2014), acrescentando reflexões sobre a valorização da experiência musical e explicitando a unidade da obra. Na elaboração da nova edição prática foram corrigidos erros e acrescentadas sugestões interpretativas na parte do violino. A pesquisa expõe a carência de trabalhos sobre o compositor e sua obra, praticamente desconhecidos e, nesse sentido, representa um esforço na direção de dar visibilidade e ampliar a investigação do repertório do período romântico brasileiro, apontando um grande trabalho a ser feito, no caso específico da obra de Paulo Florence, de reunião do acervo, catalogação, análises, revisões e edições de partituras, pesquisa histórica, tradução de cartas pessoais, e finalmente performances públicas e gravações das obras.

Palavras-chave: *Sonata-Fantasia para piano e violino*. Paulo Florence. Edição prática.

CARIZZI, Andréia Pinheiro. **Paulo Florence: practical edition of the Sonata-Fantasia for piano and violin.** 2017. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation aims to study and publicize the violin work of Paulo Florence through the production of an practical edition of the *Sonata-Fantasia* for piano and violin of the composer. A biographical survey was carried out contemplating the musical and intellectual studies of Florence, his professional activities and his production. All these data were obtained through consultation of different collections and to the periodicals of his time available in the Hemeroteca Digital Brasileira. A contextualisation of his compositional aesthetics was sought through the presentation and brief analysis of some chamber works in the private collection of the family, pointing to the romantic composer's propensity for classic structures, his creative ability and mastery of the counterpoint. For the analysis and criticism of the score published by Campassi & Camin and the recording edited by FUNARTE in 1979, primary sources of the research, it was used the method proposed by Figueiredo (2014), adding reflections on the valorization of the musical experience and explaining the unity of the work. In the elaboration of the new practical edition errors were corrected and added interpretative suggestions in the violin part. The research exposes the lack of works about the composer and his work, almost unknown, and, in this sense, represents an effort in the direction of disseminate and expand the investigation of the repertoire of the brazilian romantic period, pointing out a lot of work to be done, in the specific case of Paulo Florence's work, gathering of the collection, cataloging, analysis, revisions and editions of scores, historical research, translation of personal letters, and finally public performances and recordings of works.

Keywords: *Sonata-Fantasia for piano and violin.* Paulo Florence. Practical edition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Colégio Florence em Campinas	16
Figura 2 – Fotografia de Carolina Florence e desenho do casamento de Hércules e Carolina	17
Figura 3 – Membros da família Florence	18
Figura 4 – Primeira parte de um programa de concerto	21
Figura 5 – Concerto organizado por Paulo Florence realizado no Salão Steinway, em 9 de janeiro de 1908	23
Figura 6 – Anúncio dos cursos do Instituto Musical	26
Figura 7 – Programa do concerto de inauguração da temporada Villa-Lobos em 1930	29
Figura 8 – Paulo Florence.....	33
Figura 9 – Concerto organizado por Francisco Chiaffitelli realizado no Salão Steinway	35
Figura 10 – Programa de concerto de Marina Vergueiro Forjaz no Theatro Municipal de São Paulo	36
Figura 11 – Paulo Florence e seu sobrinho-neto Arnaldo Machado Florence.....	40
Figura 12 – Déa Orcioli. Programa de concerto. São Paulo, 23 de agosto de 1933.....	42
Figura 13 – Regulamento da Sociedade Paula Barros-Florence	45
Figura 14 – Anúncio do concerto realizado em 16 de outubro de 1923 no Instituto Nacional de Música	49
Figura 15 – Estudos em forma de Suíte Antiga de Paulo Florence, versão para piano solo	53
Figura 16 – Programa do 82º concerto da Academia Brasileira de Música, sob a direção de Francisco Chiffitelli.....	54
Figura 17 – Anúncio de programa de concerto com a execução do Trio para piano, violino e violoncello	57
Figura 18 – Anotação a lápis do compositor na cópia manuscrita	58
Figura 19 – Epígrafe do primeiro movimento, Allegro Moderato	59
Figura 20 – Final do IV movimento do Trio em Ré Menor. Anotações a lápis de Paulo Florence e assinatura do copista Silvio Bigani	60
Figura 21 – Primeiro movimento, Allegro, parte de piano.....	61
Figura 22 – Primeiro movimento, Allegro, parte do violino	61
Figura 23 – Segundo movimento, Andante, parte do piano	62
Figura 24 – Tema do terceiro movimento, Thema mit Variationen, parte do piano	63
Figura 25 – Programa do concerto da Academia Brasileira de Música, realizado em 21 de dezembro de 1931.....	64
Figura 26 – Programa do 40º concerto da Associação Quarteto Brasil realizado em 9 de setembro de 1930.....	65
Figura 27 – Programa anunciado do segundo concerto de câmara de compositores brasileiros do Quarteto Aschermann	67
Figura 28 – Programa de concerto do Quarteto Brasil realizado em 27 de janeiro de 1927....	68
Figura 29 – Programa de concerto do Quarteto Fritzsche do dia 2 de setembro de 1941	69
Figura 30 – Programa de concerto do Quarteto Brasil do dia 20 de abril de 1928	70
Figura 31 – Programa do 28º concerto de música de câmara da Associação Quarteto Brasil.	71

Figura 32 – Epígrafe do 1º movimento, Allegro moderato, do Quartettino N° 3 de Paulo Florence, parte da viola. Anotações a lápis de P. Florence.	71
Figura 33 – Epígrafe do primeiro movimento, Allegro Moderato, parte do I violino.....	72
Figura 34 – Epígrafe do quarto movimento, Finale. parte do I violino.....	73
Figura 35 – Programa de concerto do Instituto Musical de São Paulo realizado em 1º de dezembro de 1936.....	75
Figura 36 – Folha de rosto da edição da Sonata para piano e violoncelo, Primeiro Tempo, de Paulo Florence	76
Figura 37 – Epígrafe do segundo movimento, Elegia, da Sonata em Dó menor para piano e violoncelo Epígrafe da Sonata-Fantasia para piano e violino (tempo único).....	76
Figura 38 – Verso da partitura. Lista de obras de Paulo Florence editadas pela Casa Bevilacqua	77
Figura 39 – Folha de rosto da edição da Sonata-Fantasia para violino e piano de Paulo Florence	78
Figura 40 – Parte do programa do concerto organizado por Diaz-Albertini.	80
Figura 41 – Epígrafe da Sonata-Fantasia para piano e violino (tempo único)	82
Figura 42 – Anúncio de programa transmitido pela Rádio MEC.....	83
Figura 43 – Final da última página da parte de violino. Off Graphica Musical “CAMPASSI & CAMIN”	86
Figura 44 – Capa do LP Documentos da Música Brasileira – Vol. 8.	87

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 – Compassos 55 e 56. Fermatas delimitando o final da exposição	99
Exemplo musical 2 – Anacruse do compasso 1. Motivo principal	100
Exemplo musical 3 – Compassos 1 a 14. Primeiro tema da exposição em Mi menor	101
Exemplo musical 4 – Compassos 45 e 46. Continuidade da linha rítmica e diálogo entre violino e piano	102
Exemplo musical 5 – Compassos 18 a 29. Transições rítmicas e preparação para o segundo tema	103
Exemplo musical 6 – Compassos 26 e 27. Divisão rítmica irregular (tercina) no ternário simples (3/4) - primeiro tema. Compassos 30 e 31. Divisão rítmica regular no ternário composto (9/8) - segundo tema	104
Exemplo musical 7 – Compassos 53 a 58. Final da exposição e início da reexposição	105
Exemplo musical 8 – Compassos 122 a 126. Início da coda.....	106
Exemplo musical 9 – Compasso 1 com anacruse. Indicação de andamento nas partes de piano e violino	108
Exemplo musical 10 – Compassos 30 a 34. Indicação de <i>rubato</i>	108
Exemplo musical 11 – Compassos 5 a 9. Indicações de articulação	109
Exemplo musical 12 – Compasso 48. Parte de piano e violino.....	109
Exemplo musical 13 – Compasso 50. Parte de piano e violino.....	110
Exemplo musical 14 – Compassos 47 e 49. Notas alteradas na parte de piano e violino	111
Exemplo musical 15 – Compassos 114 e 115. Alterações de Clave. Parte de piano	111
Exemplo musical 16 – Compassos 13 e 14. Introdução do <i>lál</i> na linha da mão esquerda do piano	113
Exemplo musical 17 – Compasso 78. Modificação da pausa de colcheia para pausa de fusa	113
Exemplo musical 18 – Compassos 56 e 96. Introdução de indicação de andamentos na reexposição	114
Exemplo musical 19 – Compassos 5 a 14. Primeiro tema – padrão de arcadas de Chiaffitelli	116
Exemplo musical 20 – Compassos 6 a 14. Primeiro tema – divisão de arcadas por tempo ...	117
Exemplo musical 21 – Compassos 30 a 32 .Segundo tema – padrão de arcadas de Chiaffitelli..	118
Exemplo musical 22 – Compassos 30 a 32. Segundo tema – divisão de arcadas por motivo	118
Exemplo musical 23 – Compassos 20 a 23. Dedilhados com uso de extensão e mudança de posição no semitom	119
Exemplo musical 24 – Compassos 43 a 45. Dedilhados com uso de extensão.....	119
Exemplo musical 25 – Compassos 38 a 40; compasso 95. Dedilhados com mudança de posição romântica	120

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE PAULO FLORENCE.....	15
2.1 Família Florence.....	15
2.2 Paulo Florence	19
2.3 O intelectual	34
2.4 Alguns intérpretes da obra de Paulo Florence	40
3 OBRAS DE CÂMARA QUE INCLUEM O VIOLINO	51
3.1 Suíte para orquestra de cordas.....	53
3.2 Trios.....	56
3.2.1 <i>Trio para Piano, Violino e Violoncello</i>	56
3.2.2 <i>Trio fur Piano, Clarinette et Violinen</i>	60
3.2.3 <i>Trio para Flauta, Violino e Violoncello</i>	63
3.3 Quartetos de cordas	65
3.3.1 Movimentos de quartetos	66
3.3.2 <i>Quartettino n° 3</i>	70
3.4 Sonatas	74
3.5 <i>Sonata-Fantasia para Piano e Violino</i>	78
4 EDIÇÃO PRÁTICA DA SONATA-FANTASIA PARA PIANO E VIOLINO.....	85
4.1 Considerações sobre o conceito de unidade em música.....	89
4.2 A obra	95
4.2.1 A obra sob a perspectiva da unidade	96
4.2.2 Problemas/análise da partitura.....	107
4.2.3 Edição prática e escolhas interpretativas.....	111
5 CONCLUSÃO.....	121
REFERÊNCIAS	125
APÊNDICE A - Lista de conflitos da edição	131
APÊNDICE B - Sonata-Fantasia de Paulo Florence (Edição prática)	135
APÊNDICE C – Gravação em DVD.....	151
ANEXO A - Listagem das obras de Paulo Florence.....	153
ANEXO B - Recortes de jornais e programas de concertos.....	159
ANEXO C – Sonata-Fantasia de Paulo Florence (Edição Campassi & Camin)	167

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como temática uma abordagem sobre a vida e a obra de Paulo Florence, com foco na *Sonata-Fantasia para piano e violino* do compositor. Destaca-se que a relevância desta dissertação se encontra no fato de se tratar de um assunto pouco conhecido por grande parte dos estudiosos da música brasileira, pesquisadores acadêmicos e músicos de maneira geral. O objetivo é a elaboração de uma edição prática da composição a partir de um prévio conhecimento a respeito da linguagem do compositor, da avaliação das fontes, e de uma análise da obra e da experiência musical do intérprete. Defende-se que um resultado mais completo poderá ser alcançado como fruto do conhecimento adquirido através do estudo histórico, teórico e prático da composição, de forma a proporcionar um amplo panorama, fornecendo informações relevantes ao intérprete e aos demais interessados no assunto.

A ideia de se realizar uma pesquisa sobre a *Sonata-Fantasia* foi sugestão do compositor e violoncelista Sérgio Di Sabbato, no intervalo de um ensaio da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), durante uma conversa com alguns colegas sobre a intenção de ingressar no Mestrado.

A pesquisa se iniciou pela consulta a importantes títulos da literatura musical como *História da Música Brasileira*, de Renato de Almeida (1942), *150 anos de Música no Brasil (1800-1950)*, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956), *Storia della musica nel Brasil: dai tempi coloniali sino ai nostril giorni (1549-1925)*, de Vincenzo Chernicchiario (1926), *História da música no Brasil*, de Vasco Mariz (2005), *Música Contemporânea Brasileira*, de José Maria Neves (1981), *História da Música Brasileira*, de Bruno Kiefer (1970), *Arte do Piano: compositores e intérpretes* (2007) e *Música Erudita Brasileira: Gêneros e Formas* (2016), de Sylvio Lago e *Enciclopédia da Música Brasileira Erudita, Folclórica e Popular*, de Marcos Antônio Marcondes (1977), tendo sido encontradas poucas informações sobre o compositor apenas nestes três últimos.

Outras fontes pesquisadas foram os trabalhos de autores que escreveram especificamente a respeito de compositores do período romântico brasileiro. Maria Alice Volpe (1994) faz uma pequena referência a Paulo Florence em um de seus artigos e cita algumas de suas obras de câmara, incluindo a *Sonata-Fantasia*, objeto de estudo desta pesquisa. José Eduardo Martins (1995), em seu livro sobre Henrique Oswald, faz menção a uma execução da obra, em 1911, durante uma apresentação musical que fora organizada pelo próprio Oswald na *Esposizione Internazionale di Torino*. Helder de Araújo (2009) aborda em sua tese uma obra

para piano de Paulo Florence, intitulada *Estudos para a mão esquerda só, em forma de Suíte Antiga*, sem estender-se a respeito do compositor.

Foram realizadas ainda consultas aos acervos das seguintes instituições: Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), onde foram encontradas composições para canto e piano, assim como uma partitura da *Sonata-Fantasia* publicada pela Campassi & Camin, a *Sonata para piano e violoncelo* publicada pela Casa Bevilácqua e um pequeno trabalho textual denominado *Música e Evolução*; Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo (antigo Museu Vergueiro), composto de obras do acervo pessoal de Florence e de composições próprias já publicadas, fruto de doação da família na década de 1980; Centro de Documentação e Informação em Arte (CEDOC) da FUNARTE; Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Além destes, foi consultado o acervo particular da família Florence, onde se encontram os manuscritos, programas de concerto e as cartas pessoais do compositor, não sendo localizado, infelizmente, o manuscrito da *Sonata-Fantasia*. Posteriormente, informações obtidas nos periódicos e jornais disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira trouxeram mais subsídios sobre a trajetória de Paulo Florence.

A escassez de material remete a problemas que são familiares a pesquisadores que escreveram sobre compositores do romantismo musical brasileiro: inexistência de bibliografia de referência, desorganização e dispersão do material entre vários acervos, limitação de acesso às obras e carência com relação à catalogação, editoração, reprodução e execução das mesmas, assunto este abordado por Volpe (1994).

A importância da produção do século XIX para o desenvolvimento musical brasileiro já é reconhecida. Para abordar o tema, que tem o intuito de contribuir para a ampliação da pesquisa sobre autores e obras desse período, promovendo especificamente o resgate e divulgação da *Sonata-Fantasia* através da realização de uma nova edição prática e de uma gravação da obra, esta dissertação foi dividida estruturalmente em três seções intermediárias (2, 3 e 4). A primeira delas apresenta a importância da família Florence e suas contribuições para o desenvolvimento da cidade de Campinas, nas figuras principais do casal Hércules e Carolina Florence, pais de Paulo Florence, além de uma biografia do compositor que reúne informações sobre sua formação musical europeia, o desenvolvimento das atividades profissionais em São Paulo, apresentações musicais e instituições de ensino onde lecionou. Esta seção aborda ainda pequenas produções textuais de Florence, críticas musicais, além de citar alguns de seus principais intérpretes.

Na seção 3, são apresentadas as obras de câmara compostas para violino: *A Suíte para orquestra de instrumentos de cordas no estilo antigo*, que é uma transcrição do próprio compositor de um estudo para piano, os três *Trios* para diferentes formações (piano, violino e violoncelo; piano, flauta e violino; piano, clarinete e violino), o *Quartettino N° 3* e alguns movimentos de outros quartetos do compositor, além da *Sonata-Fantasia para piano e violino*, obra em único movimento, e a *Sonata para piano e violoncelo* em três movimentos. São fornecidas informações sobre as performances conhecidas das obras (datas, locais, intérpretes e programas de concertos, gravações), além de breves comentários sobre as mesmas.

A última seção do desenvolvimento deste trabalho (4) é dedicada à *Sonata-Fantasia*, trazendo especificidades da obra, reflexões a respeito do conceito de unidade em música e uma análise, a partir desse parâmetro, de elementos estruturais e interpretativos da composição. Para tanto, foram consultadas duas fontes primárias: a) a partitura publicada (s.d.), revisada por Francisco Chiaffitelli, e b) a gravação da obra realizada pela Rádio MEC, na década de 1960, na interpretação de Oscar Borgerth e Ilara Gomes Grosso, posteriormente editada pela FUNARTE no LP *Documentos da Música Brasileira*, vol. 8, em 1979. Foi realizado um levantamento dos conflitos existentes na edição e foram propostas soluções para os erros e variantes identificados relativos às indicações de andamentos, dinâmicas, ritmos, alturas e articulações nas partes de piano e de violino, tendo como referencial teórico Carlos Alberto Figueiredo (2014).

Foi produzida uma nova edição prática com o propósito de corrigir erros e incoerências, fornecendo a futuros intérpretes uma partitura mais bem preparada para a execução. Acrescentou-se, ainda, a este material, dedilhados e arcadas na parte de violino como sugestões interpretativas desta autora. Também foi feito um registro audiovisual da obra disponível em DVD, anexo a esta dissertação, e na internet, via Youtube, sendo esta mais uma fonte de divulgação da obra. Igualmente estão anexados uma listagem das obras de Paulo Florence, recortes de jornais e programas de concertos diversos aos apresentados no texto, além das partituras da *Sonata-Fantasia* (edição da Campassi & Camin e edição prática da autora).

2 TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE PAULO FLORENCE

Antes de se estudar o perfil biográfico do compositor, é necessário que se tenha uma visão geral do contexto histórico no qual se insere o estabelecimento da família Florence na antiga Campinas, São Paulo, do século XIX e as contribuições de seus personagens para o desenvolvimento da sociedade da época.

2.1 FAMÍLIA FLORENCE

O inventor Hércules Florence¹ (Nice, França, 1804 – Campinas, São Paulo, 1879) chegou ao Brasil, no Rio de Janeiro, em 1824, encontrando aqui um país que acabava de se tornar independente e uma sociedade que experimentava as transformações ocorridas com a presença da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro entre 1808 e 1821. A cultura europeia, até o momento acessível somente às classes mais altas, começava a se difundir por intermédio de livros, imprensa e tipografia, veículos de informação antes proibidos que saíam da clandestinidade, e o país se abria para a cultura do velho mundo (Kossoy, 2006, p. 39).

Com grandes habilidades como desenhista, além de cartógrafo prático, Hércules Florence foi convidado, em 1825, a participar, na função de segundo-desenhista, da importante expedição Langsdorff² que percorreria o interior do Brasil para realizar diversas pesquisas científicas.

Naquele mesmo ano de 1825, Florence sentiu a possibilidade de realizar, com apenas 21 anos, seu sonho pessoal e profissional: aliar as vantagens de viajar a serviço para o desconhecido e de registrar plasticamente um mundo novo, incógnito pela Ciência e apenas idealizado pela Arte. Nos desenhos que fez para a Expedição, transparece o rigor documental que caracteriza sua obra, não apenas no registro de tipos das diferentes nações indígenas, mas também na representação dos aspectos mais diversificados da natureza, ou, ainda, no testemunho dos costumes, logradouros e edificações. (KOSSOY, 2006, p. 63)

¹ Antoine Hercule Romuald Florence, nome completo em francês.

² A expedição se propunha a percorrer o interior do Brasil sob a chefia do médico e naturalista George Heinrich Freiherr Von Langsdorff (Barão de Langsdorff).

Hércules Florence conheceu sua primeira esposa, Maria Angélica Álvares Machado e Vasconcellos, em Porto Feliz, São Paulo, por ocasião de uma parada da expedição naquela província. Vieram a se casar em 1830, alguns meses após o término das viagens, ele com vinte e cinco anos de idade e ela com dezesseis, estabelecendo moradia na vila de São Carlos (posteriormente Campinas). Tiveram treze filhos, dos quais somente oito sobreviveram. Maria Angélica faleceu jovem, aos trinta e seis anos, deixando Hércules viúvo aos quarenta e cinco.

Além do importante trabalho de documentação iconográfica do hábil desenhista, que lhe valeu o título de patriarca da iconografia paulista dado por Afonso Taunay, Hércules realizou, a partir de 1830, profundos estudos da poligrafia, introduziu o uso da tipografia em Campinas, e paralelamente a essas pesquisas, segundo Kossoy (2006), foi um dos pioneiros isolados na descoberta da fotografia, no interior do Brasil.

Em 1854, quatro anos após o falecimento de sua primeira esposa, Hércules Florence casou-se com Carolina Krug³ (Kassel, Alemanha, 1828 – Florença, Itália, 1913) que havia emigrado para o Brasil com sua família em 1852. Eles se conheceram através de Jorge Krug⁴, irmão de Carolina, que morava no Brasil desde 1846. A jovem tinha formação como educadora e experiência com o magistério em seu país. Fundou, em 1863, o Colégio Florence⁵, contando com o apoio do irmão e com a dedicação exclusiva de seu esposo na parte administrativa.

Figura 1 – Colégio Florence em Campinas.⁶



³ Caroline Mary Catherine Krug, nome completo de solteira.

⁴ Jorge Krug era farmacêutico e amigo de Hércules Florence;

⁵ O Colégio Florence iniciou as atividades instalado em algumas dependências da Escola Alemã fundada por Jorge. Em 1865, a instituição seria inaugurada em um prédio desenhado por Hércules na Rua das Flores, atual Rua José Paulino, Campinas.

⁶ Desenho do edifício feito por Hércules Florence. Disponível em <<http://www.polens.com.br/carolinaflorence/index.html>>. Acesso em 18 abr. 2017.

Com um projeto educacional inovador, baseado nas teorias de Pestalozzi⁷, o colégio desenvolveu importantes atividades culturais na cidade e alcançou grande reconhecimento,⁸ tendo recebido por duas ocasiões a visita do Imperador D. Pedro II, quando esteve em Campinas. A cidade começava a crescer econômica, política e culturalmente e a presença dos imigrantes europeus de diversas nacionalidades acrescia novas características socioculturais. As famílias Krug e Florence contribuíram sobremodo para o desenvolvimento de Campinas, deixando um importante legado cultural e científico e numerosa descendência.

Figura 2 - Fotografia de Carolina Florence e desenho do casamento de Hércules e Carolina⁹



O casal teve sete filhos, todos nascidos em Campinas. Ataliba Florence formou-se em Medicina, com especialização em Oftalmologia, foi também Cônsul do Brasil em Dresden, Alemanha; Jorge Florence formou-se em Farmácia. Henrique Florence se formou em Engenharia, foi engenheiro responsável pela metragem das ruas de Campinas; Augusta Florence tocava bem piano, segundo relatos; Guilherme Florence formou-se em Engenharia de

⁷ Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), educador suíço criador do Método Pestalozzi, um dos pioneiros da pedagogia moderna.

⁸ Em 1889, durante a epidemia de febre amarela que atingiu Campinas, o colégio foi fechado e transferido posteriormente para Jundiáí, onde funcionou até 1928, quando passou a se chamar Escola Normal Livre.

⁹ Desenho feito por Hércules Florence. Disponível em: <http://campinassim.blogspot.com.br/2015/03/grandes-mulheres-de-campinas-carolina_8.html>. Acesso em 18 abr. 2017.

Minas e Metalurgia, devendo-se a ele o aproveitamento das jazidas de apatita em Ipanema, Sorocaba (SP); Paulo Florence¹⁰, o compositor estudado nessa pesquisa, irmão gêmeo de Guilherme, formou-se em Música (piano, composição e regência); e por fim, Isabel Florence, professora de alemão e francês. Todos os filhos foram docentes na instituição de ensino dos pais, conforme Ribeiro (1996).

Carolina Krug Florence se dedicou ao seu colégio mesmo após a morte do marido em 1879, passando a contar com a ajuda dos filhos. Com idade avançada, entregou a direção da instituição para Isabel, sua filha mais nova, e foi morar em São Paulo. A educadora matriarca esteve em Campinas pela última vez em 1904, por ocasião da comemoração do centenário de nascimento de Hércules Florence em uma Sessão Solene do Centro de Ciências, Letras e Artes¹¹. Em 1907, foi para a Europa tratar de sua saúde, vindo a falecer em 1913, aos 85 anos de idade, em Florença, Itália, onde morava com sua filha Augusta.

Figura 3 – Membros da família Florence¹²



¹⁰Mais adiante, nesta seção, apresenta-se uma biografia de Paulo Florence.

¹¹A ata da Sessão Solene do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas pode ser obtida na íntegra no endereço eletrônico <<http://www.polens.com.br/carolinaflorence/pdf/ata.pdf>>.

¹² Da esquerda para a direita: Guilherme Florence, Sra. Carolina Krug Florence, Isabel Florence e Paulo Florence. Disponível em <http://campinassim.blogspot.com.br/2015/03/grandes-mulheres-de-campinas-carolina_8.html>. Acesso em 18 abr. 2017.

2.2 PAULO FLORENCE

Paulo Florence nasceu em Campinas, São Paulo, em 19 de julho de 1864. Era irmão gêmeo de Guilherme Florence, e um dos últimos dos sete filhos do casal Hércules Florence e Carolina Krug Florence. Seus pais, pessoas de vasta cultura¹³, o introduziram nas artes desde cedo. Aos nove anos de idade, iniciou os estudos de piano ainda em Campinas e poucos anos depois, em 1878, foi para Kassel¹⁴, cidade natal de sua mãe, na companhia de seu irmão Guilherme, continuar sua formação¹⁵, estudando em um colégio interno por quase 10 anos. Além do piano, estudou harmonia, contraponto e composição com Hans Henrich Weltner (1849-1883), compositor e regente.

Em 1886, com 21 anos, Florence¹⁶ mudou-se para Leipzig, onde estudou Filosofia na Universidade de Leipzig, uma das mais antigas universidades do mundo, e Música no Conservatório da cidade, fundado por Felix Mendelssohn em 1843¹⁷. Nesta instituição, estudou piano, contraponto e fuga e composição com os professores Adolf Ruthardt (1849-1934), Salomon Jadassohn (1831-1902) e Carl Reinecke (1824-1910), este último o mais renomado dos três.

Ainda na Alemanha, nos anos seguintes, Florence trabalhou como mestre-capela (regente de orquestra) nos Teatros de Ulm e de Kiel entre 1888 e 1890. Florideo Gervasio faz referência ao cargo ocupado por Florence em uma nota biográfica [s.d.] com as seguintes palavras: “Nenhum outro brasileiro recebeu até hoje tão relevante incumbência, com tão grandes responsabilidades, principalmente em um paiz onde cultivam a música com respeito e devoção, e que possui dezenas de grandes mestres”¹⁸. Logo que retornou ao Brasil em 1891, com 27 anos, fixou residência em São Paulo capital dedicando-se ao ensino de música e ao piano.

¹³Como exposto no início desta seção, Hércules e Carolina possuíam excelente formação e eram ativos na vida sociocultural da cidade.

¹⁴Kassel, até 1926, é uma cidade situada no norte do estado de Hessen, no centro da Alemanha.

¹⁵Todos os filhos do casal Florence estudaram na Europa.

¹⁶A partir deste ponto do trabalho, todas as vezes que aparecer Florence no texto, leia-se Paulo Florence, o compositor.

¹⁷ Atualmente chamada Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn-Bartholdy (Escola Superior de Música e Arte Dramática), é a universidade mais antiga da Alemanha na área de música.

¹⁸ Todas as citações nesta pesquisa serão reproduzidas preservando o texto original. Serão corrigidos somente erros de digitação.

Florence retornou à Europa em 1896¹⁹, para aprofundar seus estudos em Florença, Itália, onde se tornou discípulo do célebre pianista e compositor Giuseppe Buonamici²⁰ (1846-1914) e de Antônio Scontrino (1850-1922). No Conservatório de Bologna, foi ainda aluno de composição de Giuseppe Martucci²¹ (1856-1909).

Datada de 10 de fevereiro de 1897, uma carta do pianista português José Vianna da Motta²² escrita a Sylvio Bevilacqua, parcialmente transcrita no Jornal do Comércio, de São Paulo, faz menção de uma futura apresentação com Paulo Florence, em Berlim, com quem tocaria poemas de Leopoldo Miguez.

Ao Nepomuceno agradeço muito pelo seu magnífico hymno e à casa Bevilacqua pelas lindas peças de Oswald. Que pena não se prestarem a serem tocadas em concerto! Ele também me mandou de Florença uma quantidade de bonitas, finas peças, mas pequenas, íntimas. Tenho gozado ultimamente em cheio lembranças do Brasil. [...] Está a cá um músico de São Paulo (o Florence), com quem vou tocar poemas do Miguez que ele ainda não conhece. (Vianna da Motta, 10 de março de 1897). (JORNAL DO COMMÉRCIO, 1897)

Em 3 de maio do mesmo ano, foi transcrita uma segunda carta de Vianna da Motta, desta vez comentando a publicação de um artigo de Florence no respeitado jornal musical alemão *Der Klavierlehrer*. O conteúdo da carta será exposto mais à frente neste trabalho. Por ora, cabe transcrever o enunciado no jornal a respeito do compositor paulista, reconhecendo seus méritos artísticos:

Paulo Florence - Este nome não é o de um desconhecido: é o de um brasileiro que honra o seu país pela arte, pelo seu talento e pelo seu valor: se não é bastante familiar na rua do Ouvidor entre os quais falam de arte sem conhecê-la e sem compreendê-la, é, não obstante, um nome muito citado entre os que têm a preocupação de um ideal artístico e por ele trabalham (JORNAL DO COMMERCIO, 3 de maio de 1897).

¹⁹ Algumas notas de jornal apontam seu retorno no ano de 1897, porém em documento enviado pelo próprio compositor à Academia Brasileira de Música em 14 de dezembro de 1945, consta o ano de 1896 em seus dados biográficos.

²⁰ Buonamici foi importante professor também na formação de Henrique Oswald.

²¹ Martucci foi destacado pianista, regente e professor, importante nome do renascimento da música instrumental na Itália. Regeu a primeira performance italiana de Tristão e Isolda de Wagner em Bolonha. Entre seus ilustres alunos de composição está Ottorino Respighi.

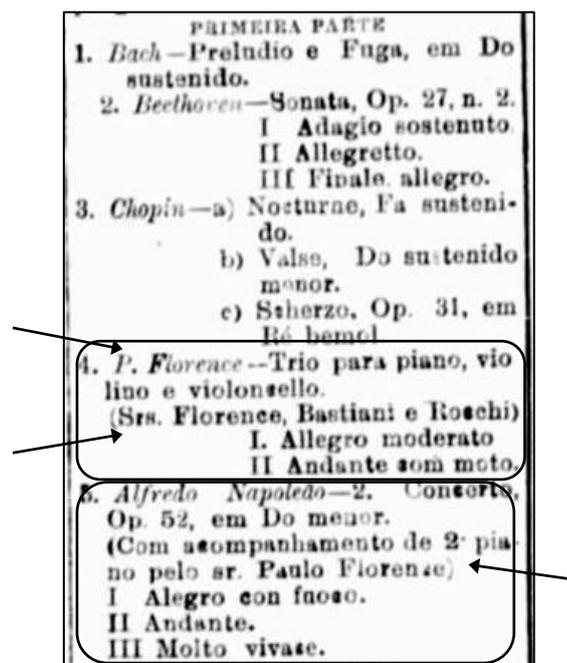
²² José Vianna da Motta (1868-1948) foi um pianista de grande envergadura, pedagogo, maestro e compositor. Um dos últimos alunos de Liszt, apresentou-se pela Europa e América do Sul com Eugene Ysaÿe e Pablo de Sarasate no início do século XX. Foi responsável pela revisão de edições de obras de Chopin, Czerny, Beethoven e Schumann. Em 1957, foi constituído, em honra ao nome do músico, o *Vianna da Motta International Music Competition*, principal concurso internacional de piano em Lisboa, Portugal.

De volta ao Brasil, em 1899, um artista reconhecido e seguro de si, Florence exerceu o magistério de música e realizou inúmeros concertos. Deste período, consta também a produção de grande parte de suas principais composições, que abrangem inúmeras obras para piano, canto, canto orfeônico, além de composições para órgão, sonatas, trios, quartetos e orquestra de cordas.

Neste tempo Paulo Florence compôs muitas das suas principais obras, cujo caráter todo independente e especial não acompanha a feitura complicada e baralhosa das supostas músicas brasileiras modernas. [...] Seu repertório é vastíssimo em composições para piano, violino, violoncelo, orquestra de cordas e canto, cujas partituras trazem letras em diversos idiomas. (FLORIDEO GERVÁSIO, nota de programa, [s.d], [s.l.]).

O recorte de jornal (figura 4) mostra a primeira parte de um concerto no qual Florence participa como pianista executando seu Trio juntamente a Giulio Bastiani (violino) e Guido Rocchi (violoncelo)²³, e também acompanhando o pianista Alfredo Napoleão, em 10 de janeiro de 1899, no Salão Steinway em São Paulo.

Figura 4 - Primeira parte de um programa de concerto.



FONTE: *O Comércio de São Paulo*, 10 de janeiro de 1899.

²³ Guido Rocchi era, além de violoncelista, clarinetista. O músico italiano chegou ao Brasil, em 1890, participando de uma turnê, no Rio de Janeiro, com a Orquestra da Companhia de Ópera Italiana Arnaldo Conti como clarinetista. Optou por não retornar à Itália, radicando-se em São Paulo, onde desenvolveu carreira como professor de ambos instrumentos.

Em 15 de fevereiro de 1906, foi fundado o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo por Pedro Augusto Gomes Cardim²⁴ (1865²⁵-1932) e João Gomes de Araújo Júnior²⁶ (1846-1943) e inaugurado oficialmente em 25 de abril do mesmo ano em uma casa alugada que pertencia à Marquesa de Santos, situada na Rua Brigadeiro Tobias, esquina com a Ladeira de Santa Ifigênia.

O primeiro corpo docente do Conservatório foi composto, na sessão dramática, dos seguintes nomes: Pedro Augusto Gomes Cardim, Wenceslau de Queiroz²⁷ (Literatura e Estética/Psicologia), Luiz Pinheiro da Cunha (Português e Francês), Hipólito da Silva (Dicção/Declamação), Augusto César Barjona (História do Teatro), Adolpho Araújo (Português e Aritmética Elementar).

Paulo Florence compôs o seletivo grupo de professores da sessão musical, como professor de literatura musical e piano, ao lado de Antônio Carlos Ribeiro de Andrada e Silva (Harmonia, Contraponto, Fuga e Canto), Felix de Otero (piano), João Gomes de Araújo Júnior (composição, canto coral e teatral), Paulo Tagliaferro (Canto), Giulio Bastiani (instrumentos de cordas), Guido Rocchi (instrumentos de palheta), Henri Ruegger (piano), Caetano Foschini (órgão) e Luigi Chiaffarelli (piano). Mais tarde, seriam convidados Batista Pereira (Geografia e História) e Pattapio Silva (flauta)²⁸.

Em 1º de novembro de 1907, pouco mais de um ano desde a inauguração do Conservatório, o jornal Correio Paulistano publicou uma pequena nota a respeito de uma reunião na qual foi negado pela congregação o pedido de renúncia dos professores de piano Chiaffarelli, Otero, Ruegger e Florence e deliberada a realização de diversas modificações no regulamento da instituição. Ficaria a cargo do então diretor Dr. Carlos de Campos, a tarefa de se entender com esses professores²⁹.

²⁴Cardim foi jornalista, político e dramaturgo, à época da fundação do Conservatório era vereador da cidade. Fundou a Academia de Belas Artes e, além do Conservatório Dramático e Musical, participou ativamente da criação do Teatro Municipal de São Paulo, da Academia Paulista de Letras e da Companhia Dramática de São Paulo.

²⁵ Alguns autores trazem a data de nascimento 1864.

²⁶Além de fundador, atuou como professor de música do Conservatório. Foi patrono da cadeira nº 20 da Academia Brasileira de Música. Dentre outras obras, compôs a ópera *Carmosina* estreada em Milão, Itália em 1888. (Jacometti, 2015).

²⁷ Após a morte de Wenceslau de Queiroz, Mário de Andrade assume a disciplina em 1922.

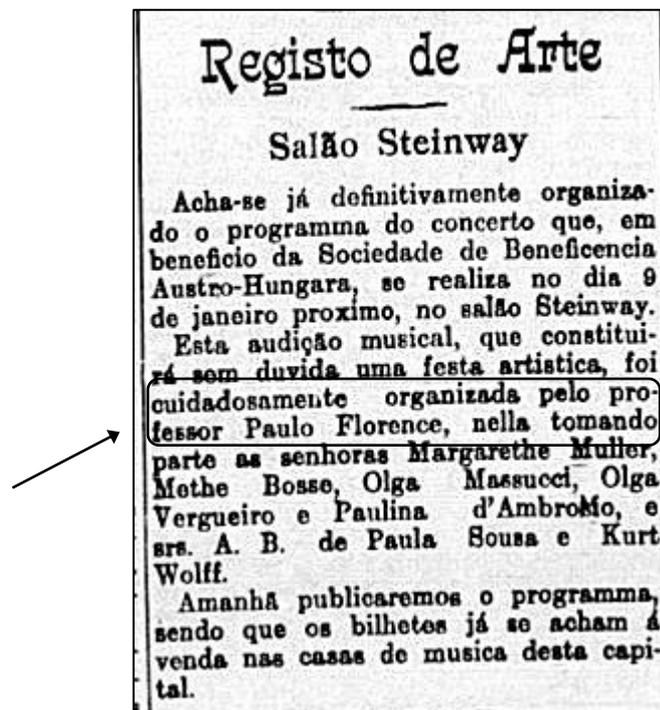
²⁸ Fonte: *O Comércio de São Paulo*, 1 de março de 1906.

²⁹ Não foram encontrados, durante esta pesquisa, esclarecimentos sobre a razão do pedido de demissão pelos referidos professores.

Em 1909, atendendo à crescente demanda do público e com a eminência da venda do imóvel que ocupava, o Conservatório adquiriu uma nova sede, um edifício na Avenida São João, uma das principais vias da cidade, comprado com o auxílio do governo. Este prédio abrigava uma importante, senão a principal, sala de concertos de São Paulo, o Salão Steinway³⁰.

Durante os doze anos ininterruptos em que ficou no Brasil, Paulo Florence realizou e organizou inúmeros concertos, concertos beneficentes, programas de rádio, destacando-se, além de dedicado professor, intérprete e compositor, como pianista acompanhador. São muitos os concertos onde aparece nesta função, como mostra a figura 5.

Figura 5 - Concerto organizado por Paulo Florence realizado no Salão Steinway, em 9 de janeiro de 1908.



FONTE: *Correio Paulistano*, 24 de dezembro de 1907.

Entre 1911 e 1914, Florence retornou à Europa, em uma incursão artística, percorrendo Itália, Alemanha e Áustria, países onde havia estudado. Em 1911 foi realizada a *Esposizione Internazionale di Torino*. Com a iniciativa do Secretário de Agricultura e Comércio Antônio de Pádua Salles, o governo de Albuquerque Lins organizou uma série de seis concertos no Pavilhão do Brasil. Henrique Oswald foi convidado para organizar a programação brasileira

³⁰ O antigo Salão Steinway é hoje um dos espaços da Fundação Theatro Municipal de São Paulo e sede oficial do Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo.

nesta série que foi chamada de “Concertos Paulistas”. Nesses concertos foram executadas obras de Carlos Gomes, Alexandre Levy, Henrique Oswald e Paulo Florence. Entre os intérpretes pianistas estavam Guiomar Novaes, Alfredo Oswald, Magdalena Tagliaferro, Antonietta Pasquale e a violinista Celina Branco.

Em artigo publicado na *Italie Illustréen*, Alexandre d’Atri, colaborador do *Correio Paulistano*, descreveu a reação do público aos concertos:

No primeiro, concorrência de pessoas curiosas e competentes. No segundo, intervenção das classes mais elevadas da sociedade; nos demais, uma enorme multidão, ávida de applaudir os excelentes artistas brasileiros. A reserva da audição explica-se pelo facto do concerto realizado no dia da inauguração dos pavilhões brasileiros ter sido mais uma festa intellectual do que puramente brasileira, e alguns dos artistas, que tomaram parte nesse concerto, não se contarem entre os mais considerados, mesmo no meio brasileiro. Por isso é que, quando começou a série dos seis concertos (que foram denominados “concertos paulistas”), o público se mostrou um tanto desconfiado³¹. (CORREIO PAULISTANO, 10 de outubro de 1911)

No dia 2 de setembro, no segundo concerto realizado no salão nobre do pavilhão do Brasil, foram executadas obras de Henrique Oswald (*Andante e Variazione* para violino, viola e violoncelo, *Adágio do Concerto para violino, Romanza* para violoncelo³² e *Quarteto op. 26* para piano, violino, viola e violoncelo) e a *Sonata-Fantasia para piano e violino* de Paulo Florence, além da sinfonia *O Guarani* de Carlos Gomes e da *Suite Brésilienne* de Alexandre Levy. O pianista da *Sonata-Fantasia* e do *Quarteto para piano* foi Alfredo Oswald, filho de Henrique Oswald, pianista de grande talento com 25 anos à época. Ao final dessa apresentação, segundo nota do *Correio Paulistano* de 4 de setembro de 1911, foram erguidos “vivas entusiásticos ao Brasil e, especialmente, a São Paulo”.

Em 10 de abril de 1913, a educadora Carolina Krug Florence, mãe do compositor, faleceu em Florença. Hércules Florence, seu pai, já havia falecido em 1879, apenas um ano após Paulo ter ido para Kassel.

Após a longa viagem artística³³, Paulo Florence retornou a São Paulo, onde permaneceu lecionando, compondo e ocupado em publicar seu elevado acervo de composições. Alguns de

³¹ Trecho do artigo da *Italie Illustréen* publicado no jornal *Correio Paulistano* em 10 de outubro de 1911.

³² Trata-se, possivelmente, do segundo movimento da Sonata Op. 21 para violoncelo e piano do compositor, o único movimento, dentro de uma obra maior, a ter um nome específico em destaque.

³³ Relatada em algumas notas de programas. Não foram encontradas, durante esta pesquisa, mais informações sobre as atividades de Florence na Europa entre 1911 e 1914.

seus alunos ganhavam destaque no cenário nacional e internacional e suas obras continuavam a figurar nos programas de concertos, principalmente no eixo São Paulo – Rio de Janeiro.

Durante toda a década de 1920, as obras de Florence continuaram aparecendo nos programas de concerto de diversas sociedades e grupos de câmara como o Quarteto Brasil³⁴, e o Quarteto Aschermann, responsáveis pela estreia de alguns quartetos do compositor. Eram constantes as execuções das peças pianísticas e peças para canto, populares também nos programas de rádio.

Em meados de 1927, foi fundado o Instituto Musical de São Paulo por um grupo de professores tendo à frente Paulo Florence, Felix de Otero, João Gomes Júnior e João Batista Julião³⁵. As aulas foram iniciadas em 1º de julho daquele ano em um prédio localizado na Rua Joaquim Nabuco nº 2, próximo ao Largo da Concórdia, no bairro do Braz. O Instituto objetivava principalmente a formação de professores de música, com cursos em dois ciclos: um preliminar e um superior, com duração de 9 anos para os cursos completos de piano, violino e violoncelo, 8 anos para composição e 6 anos para canto³⁶, além de um curso especial de composição por correspondência, ministrado em 15 aulas mensais por Florence e Julião³⁷. Essa instituição teria importante papel cívico em 1932, durante a Revolução Constitucionalista.

³⁴ O Quarteto-Brasil, fundado em dezembro de 1926, era composto pelos violinistas Frank Smit e Walter Riley, Wenceslau Stoklasa na viola e ao violoncelo Luiz Figueiras (pode-se encontrar uma pequena biografia dos destacados músicos na publicação de 1 de janeiro de 1927 do jornal *República* (SC). Paulo Florence fazia parte do conselho consultivo da Associação. Mais adiante neste capítulo, serão apresentados outros intérpretes da obra de Florence.

³⁵ João Batista Julião seria o diretor da instituição até a sua morte em 1961.

³⁶ Informações retiradas do *Correio Paulistano*, 15 de junho de 1927.

³⁷ Além do curso de composição por correspondência, Florence ministrava os cursos de piano e de canto.

Figura 6 – Anúncio dos cursos do Instituto Musical.

Instituto Musical de S. Paulo
 Rua Joaquim Nabuco, 2 — Braz
 Phone 1274

Corpo docente: Maestros João Baptista Julião, João Gomes Junior, Felix Otero, Paulo Florence, Frank Smit, Luiz Figueras, Vicente de Lima e prof. Armando Gomes de Araujo.

CURSOS DIURNOS E NOCTURNOS: Piano, canto, violino, violoncello, flauta e composição. — Composição por correspondencia. — Programmas do Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro. — Harmonium, curso completo em tres annos. — Matrículas e informações com o prof. Olavo de Carvalho, secretario do Instituto, das 12 1/2 ás 16 1/2, á rua Joaquim Nabuco, 2 — Phone 1274.

FONTE: *Diário Nacional*, São Paulo, 14 de julho de 1927.

A Rádio Sociedade do Rio de Janeiro³⁸ realizou e transmitiu em seu estúdio no Pavilhão Tchecoslovaco, em 2 de janeiro de 1928, às 21 horas e 5 minutos, o concerto *Noite Paulo Florence – Francisco Chiaffitelli*, com a presença dos dois homenageados³⁹. Manoel Tapajós Gomes, crítico de arte, fez a apresentação dos compositores durante o programa, embora fossem ambos “nomes suficientemente laureados e populares no Brasil”⁴⁰. Em 3 de março daquele ano, Tapajós Gomes transcreveu as palavras pronunciadas durante o programa radiofônico no periódico *Para Todos*, para o qual escrevia. Segue a reprodução de um trecho:

³⁸ A Rádio Sociedade foi instalada no Rio de Janeiro em 19 de maio de 1923, tendo como presidente Henrique Morize e secretário Roquette Pinto, criada com o intuito patriótico de tornar os compositores brasileiros conhecidos no Brasil. Fonte: *Correio da Manhã*, 20 de maio de 1923.

³⁹ O violinista e compositor Francisco Chiaffitelli era amigo de Florence há anos e foi um dos grandes intérpretes de sua obra. Consultar o item 1.4 desta dissertação. Este concerto contou ainda com a participação dos cantores Heloisa Bloem Mastriangioli, Asdrubal Lima e Corbiniano Villaça, do pianista Mário de Azevedo e Souza, do crítico Manoel Tapajós Gomes e da orquestra da Rádio Sociedade, sob a regência do maestro Borselli. Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º de janeiro de 1928.

⁴⁰ Palavras do redator da coluna Correio Musical. Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 de janeiro de 1928.

Ainda não se apagaram de todo, nesse Studio, os écos da homenagem prestada, pela Rádio Sociedade, à memória de Carlos Gomes e, de novo, a arte musical de São Paulo aqui fulgirá, através dos dois nomes que constituirão o programa desta noite: Paulo Florence e Francisco Chiaffitelli. Paulistas ambos, ambos companheiros, nascidos, embora, em épocas muito diversas, tiveram os dois o mesmo destino de arte, o mesmo destino de luctas, e também o mesmo orgulho de haverem vencido na vida [...] Paulo Florence ocupa um lugar proeminente, mercê do qual tem o seu nome registrado como o de um dos beneméritos da evolução musical paulista. (Manoel Tapajós Gomes, 2 de janeiro de 1928). (PARA TODOS, 1928).

Florence e Chiaffitelli participaram do concerto como intérpretes e regentes de suas composições, contando com a interpretação de outros músicos nas obras para canto e piano, além da orquestra. Ao final foi executado o Hino Nacional. O programa do concerto é reproduzido na íntegra:

Programa⁴¹

1ª parte: Dedicada a Paulo Florence

- 1) Apreciação sobre a personalidade artística de Paulo Florence pelo crítico dr. Manoel Tapajós Gomes.
- 2) Gavotta da Suíte em Sol Menor – Orquestra
- 3) Sonata-Fantasia (em um só movimento) para piano e violino – Professor Francisco Chiaffitelli e o autor.
- 4) Ao Luar; Canção do berço – canto pela professora Heloisa Bloem Mastriangioli. Ao piano, o autor.
- 5) Larghetto da Sonata inédita em Fá Maior para piano e violino – professor Francisco Chiaffitelli e o autor.
- 6) Prelúdio e Fuga para piano – Professor Mário de Azevedo e Souza.
- 7) L'avengie – canto Corbiniano Villaça

2ª parte: Dedicada a Francisco Chiaffitelli

- 1) Apreciação sobre a personalidade artística de Francisco Chiaffitelli pelo crítico dr. Manoel Tapajós Gomes.
- 2) Ária a l'antica para instrumentos de corda.
- 3) Angelus para canto, violino e piano – pelo autor e pelos professores Asdrubal Lima e Mario de Azevedo e Souza.
- 4) Melodia; Habanera; Badinage – violino, o autor; ao piano: professor Mario de Azevedo e Souza

⁴¹ Programa anunciado no *Correio da Manhã* de 1º de janeiro de 1928.

- 5) Dernière vœu; Sommeiller d'un enfant – canto pela professora Heloisa Bloem Mastrangioli.
- 6) Berceuse; Fantasia Brasileira para violino e piano – o autor e o professor Mario e Azevedo e Souza
- 7) Francisco Manoel: Hino Nacional – Orquestra

Em 1930, foi organizada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) uma temporada de concertos, entre julho e setembro, com a Sociedade Symphonica de São Paulo presidida por Olívia Guedes Penteadó. O acontecimento artístico foi de grande importância cultural para a cidade, “um dos maiores programas musicais de que há notícia nos anais da história artística de São Paulo.”⁴²

Constavam na programação dos concertos obras do próprio Villa-Lobos, Monteverdi, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Pasquini. Villa-Lobos daria ainda destaque aos compositores brasileiros, executando obras de Carlos Gomes, Mignone, João Gomes Júnior, Felix de Otero, Camargo Guarnieri, Paulo Florence, entre outros. As obras sinfônicas foram tocadas pela Orquestra da Sociedade Symphonica, sob a regência de Villa-Lobos. O concerto de inauguração da temporada aconteceu em 12 de julho no Teatro Municipal de São Paulo. Nesse concerto foi realizada a primeira audição da *Suíte para orchestra de instrumentos de cordas* de Florence, de 1928⁴³, conforme a figura 7 a seguir. A obra foi repetida em outro concerto da série.

⁴² Fonte: *Correio Paulistano*, 8 de julho de 1930.

⁴³ A *Suíte* é uma ampliação de um Estudo para a mão esquerda do piano. Abordaremos essa peça na próxima seção deste trabalho.

Figura 7 – Programa do concerto de inauguração da temporada Villa-Lobos em 1930.



FONTE: Acervo particular.

Ao final desse mesmo ano, Francisco Chiaffitelli assumiu, em assembleia geral realizada a 17 de dezembro de 1930, a presidência e direção artística da Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro⁴⁴. Sob seu comando, essa importante associação, tida antes como um “clube de dança”, uma “sociedade coreográfica”, ganhava novo fôlego e destaque com uma programação de concertos de elevado valor artístico. As apresentações eram realizadas no Salão Nobre do Instituto Nacional de Música⁴⁵. Ali seria estreado, em 21 de dezembro de 1931, por ocasião do primeiro aniversário da nova diretoria, o *Trio para flauta, violino e violoncelo* de

⁴⁴ Esse formato de associação da Academia Brasileira de Música é anterior à fundação do modelo instituído por Villa-Lobos em 1945.

⁴⁵ Salão Leopoldo Miguez da atual Escola de Música da UFRJ.

Paulo Florence, pelo flautista Moacyr Lissera, Chiaffitelli ao violino e Gustavo Hess de Mello ao violoncelo⁴⁶.

Em 1932, São Paulo foi palco do maior conflito armado do século XX no Brasil, a Revolução Constitucionalista, uma reação ao golpe de Estado de 1930 que havia levado Getúlio Vargas ao poder. O Instituto Musical de São Paulo, profundamente engajado com o movimento cívico paulista, promoveu em 26 de julho daquele ano, na Rádio Cruzeiro do Sul, a primeira audição de um hino composto por Paulo Florence, o *Hymno à São Paulo*⁴⁷. A execução coube ao coral do Instituto sob a regência de João Gomes Júnior, à época diretor.

Naquela data, já havia acontecido os sangrentos conflitos do Vale do Paraíba. O produto da venda do hino foi revertido em favor da assistência às famílias dos combatentes. O próprio compositor se encarregou de comprar 50 exemplares da obra e abriu mão dos direitos autorais do hino. Em matéria publicada no *Correio de São Paulo* de 5 de setembro de 1932, foram anunciados o socorro prestado pelo Departamento de Assistência da MMDC⁴⁸ a cerca de 50 mil pessoas e a doação de Florence:

O professor de piano Sr. Paulo Florence compôs um inspirado hino patriótico, ao qual denominou: “Hino a São Paulo” e dedicou o produto da venda do mesmo, integralmente, às famílias dos combatentes, por intermédio deste Departamento. Essa música será posta à venda hoje em todas as principais casas de música, que se prontificaram a vender a mesma sem remuneração alguma, atendendo ao fim a que se destina. O próprio autor adquiriu desde logo 50 exemplares, concorrendo assim, duplamente, para tão benemérita instituição. O Sr. Paulo Florence ofereceu os seus direitos autorais ao Departamento de Assistência às Famílias dos Combatentes. (CORREIO DE SÃO PAULO, 5 de setembro de 1932)

Em artigo publicado na Revista da Academia Brasil-Europa, Antônio Alexandre Bispo⁴⁹ escreve a respeito do hino:

⁴⁶ Nos anúncios deste concerto no *Correio da Manhã*, consta ser esta a 1ª audição. Porém, a obra já havia sido estreada em São Paulo no ano anterior em concerto da Associação Quarteto-Brasil. Não foi encontrado registro de audição anterior.

⁴⁷ Letra de Fagundes Varela. O hino foi publicado pela Off. Typo-Calcographica Musical CEMB.

⁴⁸ Sociedade clandestina formada após a morte dos 5 jovens em 23 de maio de 1932, durante confronto com a polícia. A sigla MMDC é composta pelas iniciais dos sobrenomes de quatro vítimas. Posteriormente se acrescentou a inicial da quinta vítima, que morreu alguns meses após o confronto, ficando MMDCA.

⁴⁹ O prof. Bispo, editor da Revista Brasil-Europa, atuou no Instituto Musical de São Paulo, devendo-se a isso seu interesse e a publicação de artigos a respeito de Paulo Florence. (Informação fornecida a esta pesquisadora via email por Sonja Hahne, secretária da Academia Brasil-Europa/Instituto Brasileiro de Estudos Musicológicos, A.B.E./I.B.E.M., em alemão A.B.E./I.S.M.P.S. e V., *Akademie Brasil-Europa/Institut für Studien der Musikkultur des Portugiesischen Sprachraumes*, em janeiro de 2017).

Ostentando a bandeira paulista com 21 faixas (11 negras e 10 brancas) na sua capa, o hino decanta São Paulo como “*terra de liberdade, Pátria de heróis e berço de guerreiros*”. São Paulo surge como o “*louro mais brilhante e puro, O mais bello florão dos Brasileiros!*”. O movimento paulista é comparado dramaticamente com o quebrar das algemas de escravos [...] O compositor [...] concebeu para o hino uma melodia de caráter austero, que procede sobretudo por graus conjuntos, sustentada majestosamente por acordes. Procurou dar à sua composição uma solenidade quase religiosa, por assim dizer inspirada na concepção germânica de hinos pátrios. O clímax do texto, nas palavras “*Gritando altivos ao quebrar dos ferros*” e “*Vôa ao combate, repetindo a lenda!*” é alcançado musicalmente com o enriquecimento da harmonia em vigoroso crescendo, tendo o seu apogeu num dramático salto de oitava em fortíssimo, para terminar patéticamente em retardando nas palavras: “*Antes a morte que um viver de escravos!*”. (BISPO, 1991:4)

Paulo Florence compôs outro hino, em 1936, por ocasião da celebração do centenário do compositor Carlos Gomes pelo Instituto Musical de São Paulo. A ligação de Florence ao compositor contrerrâneo vinha de família. Seu pai, Hércules Florence, é autor de um quadro de 1866 que retrata Carlos Gomes com apenas trinta anos de idade⁵⁰. Com música de Florence e letra de Corrêa Júnior, o *Hymno a Carlos Gomes* foi composto especialmente para o Instituto em 11 de julho daquele ano e tornou-se seu hino oficial⁵¹. O concerto de efeméride aconteceu em 14 de julho de 1936, no Salão do Club Germânia, num grande festival cujo encerramento foi realizado com a execução do hino acadêmico.

No mesmo ano, o centenário de Carlos Gomes foi comemorado por diferentes instituições da cidade de São Paulo. O Conservatório Dramático e Musical completava trinta anos de fundação e preparou um concerto, em 11 de julho daquele ano, apenas com obras do compositor. Já a programação do Instituto Musical de São Paulo foi bastante diferente. Fundado no final da década de 1920, era uma instituição mais ligada ao movimento revolucionário da cidade. O seu programa incluiu obras de compositores que tinham uma orientação estética distante da estética do homenageado, começando pelos professores da casa. Segundo A. A. Bispo, a inclusão destas obras deve-se a Paulo Florence, “revelando a sua orientação marcadamente alemã”, somando-se a isto, a escolha do próprio local do evento.

Todo o programa foi assim disposto a apresentar um panorama amplo da música europeia nas suas diferentes tendências e formas de expressão na Alemanha e na Itália,

⁵⁰ O quadro de autoria de Hércules Florence foi descoberto e localizado pelo presidente da Academia Campinense de Letras (ACL), Agostinho Toffoli Tavalaro. A obra, até então desconhecida da família, encontra-se atualmente no acervo do Museu do Centro de Integração Empresa e Escola (CIEE) em São Paulo. Fonte: <http://correio.rac.com.br/_conteudo/2015/09/entretenimento/372376-descoberto-quadro-de-carlos-gomes-feito-por-hercule-florence.html> Acesso em 3 abr. 2017.

⁵¹ Fonte: *Correio Paulistano*, 1 de julho de 1936.

preparando assim a apreciação da posição de Carlos Gomes e sua obra no seu tempo e na vida musical da atualidade de então na conferência de João Gomes Júnior. (...) Carlos Gomes foi assim celebrado no principal centro da vida cultural e artística de língua alemã de São Paulo. Essa escolha justificava-se pelos elos mantidos com círculos alemães de São Paulo por Paulo Florence e, sobretudo, através da mediação de Josef Haselbauer, professor do Instituto (BISPO, 2016:4).

Em 14 de julho de 1945, Villa-Lobos fundou a Academia Brasileira de Música, utilizando, para a nova organização, o nome cujo direito de uso fora cedido por Francisco Chiaffitelli. Villa-Lobos pretendia reunir figuras ilustres do meio musical, uma seleção de compositores e musicólogos brasileiros. O órgão, segundo Eurico Nogueira França, tinha o objetivo de “conjuguar as figuras credenciadas da nossa música, tanto para exercer diretamente uma ação estimuladora do meio, como para o estudo e debate dos assuntos profissionais, no plano da cultura e da criação artística.”⁵² Paulo Florence fez parte do quadro inicial de membros efetivos da Academia ocupando, como patrono, a cadeira número 28.

Alguns anos depois, em 23 de setembro de 1949, aos oitenta e cinco anos de idade, o compositor campineiro faleceu e foi sepultado em São Paulo. A imprensa registrou a sua morte como a perda de “um dos valores máximos na Arte”. Em 8 de outubro do mesmo ano, em sessão ordinária da Academia Brasileira de Música, foi declarada vaga a cadeira até então ocupada pelo compositor:

Dentre vários assuntos da respectiva ordem do dia, consta o da declaração de abertura da vaga da cadeira nº 28 por motivo do traspasse de seu patrono Paulo Florence, ocorrido em São Paulo a 23 de setembro p.p. Ainda pelo mesmo motivo, o presidente da Academia enviou a seguinte mensagem telegráfica: “Academia Brasileira de Música, tomando conhecimento [de] tão lamentável passamento [do] saudoso [e] dedicado confrade Paulo Florence apresenta exma. Família, profundas condolências. Respeitosas saudações. a) Villa-Lobos, presidente”. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 7 de outubro de 1949).

As mais recentes homenagens a Paulo Florence aconteceram em razão da comemoração dos 150 anos de seu nascimento, em 2014. O I.S.M.P.S./A.B.E. realizou um Colóquio dedicado ao compositor na cidade de Meiningen, na Alemanha. A escolha dessa cidade relacionou Hans von Büllow⁵³ (1830-1894) a Paulo Florence por sua influência, ainda que indireta, na formação

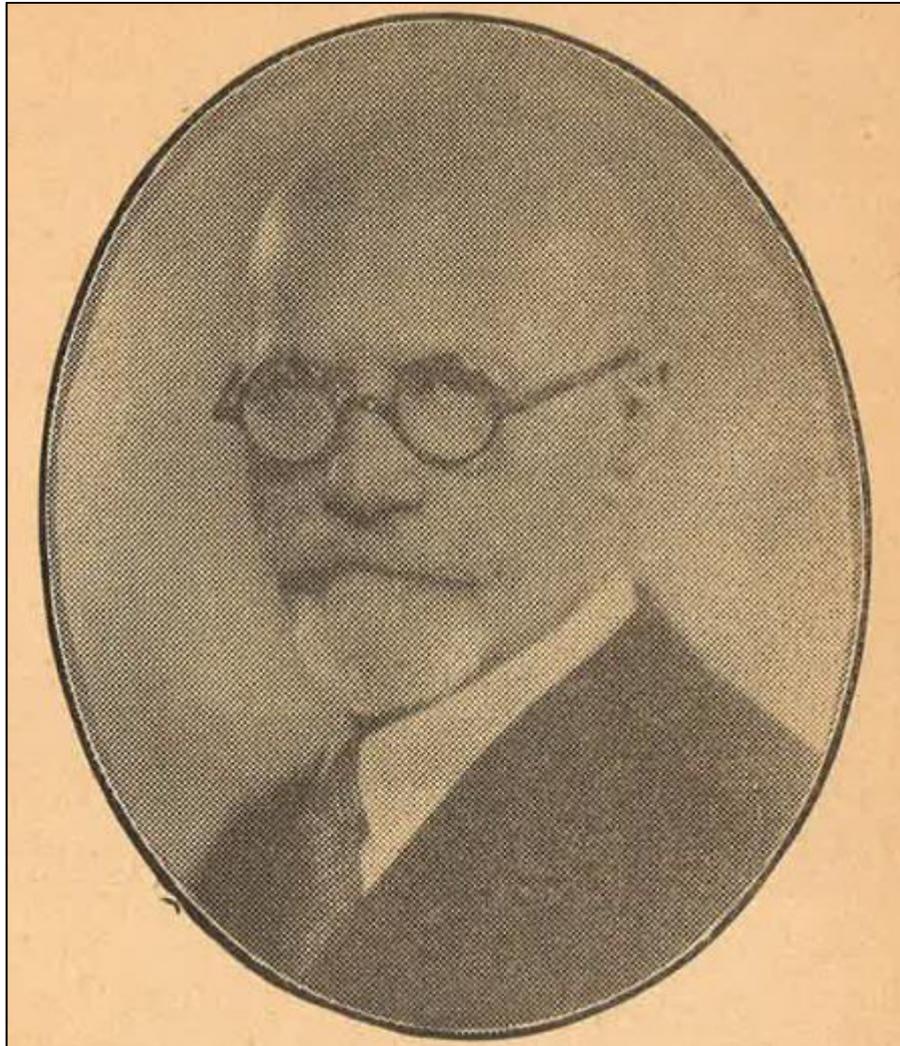
⁵² Fonte: *Correio da Manhã*, 27 de novembro de 1945.

⁵³ Hans von Büllow (1830-1894), pianista virtuoso, considerado o maior pianista de sua época, após a morte de F. Liszt, compositor e um dos principais regentes do século XIX. Meiningen foi marcada pela presença do músico na década de 1880, quando este foi diretor da Meiningen Court Orchestra, uma das mais antigas da Europa.

de músicos brasileiros, através de Buonamici, homenageado igualmente nos 100 anos de sua morte, como explica Bispo:

Essa influência deu-se sobretudo através de um de seus principais discípulos, G. Buonamici (1846-1914), seu aluno e sucessor em Munique, um dos principais vultos da vida musical de Florença e professor de compositores como Henrique Oswald (1852-1931) e Paulo Florence (1864-1949) [...] A passagem dos 100 anos de morte de Giuseppe Buonamici e dos 150 anos de nascimento do seu aluno brasileiro Paulo Florence, em 2014, motivou a realização do ciclo de estudos do I.S.M.P.S. que teve o seu encerramento com visita a Meiningen, em 2015. (BISPO, 2016:1)

Figura 8 – Paulo Florence.



FONTE: Acervo particular.

2.3 O INTELLECTUAL

Paulo Florence foi um músico de erudição que cumpriu com seriedade e de muitas formas seu papel. Atuou como regente, professor, pianista, musicólogo e compositor. No programa em sua homenagem feito pela Rádio Sociedade em 1928, Tapajós Gomes comentou sua habilidade em compor uma peça (*Gavotta*) durante o ensaio para o programa, apontando essas diferentes facetas do artista:

A *Gavotta*, que faz parte do programa desta noite foi escrita e orquestrada aqui mesmo no sábado passado, enquanto se fazia o ensaio do programa, como uma gentil homenagem de Paulo Florence à Rádio Sociedade. Pôde-se, por aí, avaliar a extraordinária facilidade com que compõe o ilustre artista, que é igualmente autor de um trabalho sobre “Música e Evolução”, cujo mérito se calcula sabendo que foi traduzido para o inglês, por Bauer, e que mereceu de Riemann as mais lisonjeiras referências. Em poucas palavras aí fica feita a apresentação do velho mestre que é presentemente, uma das mais respeitáveis tradições da arte musical de São Paulo, onde tem cumprido sua notável missão de professor, que amanhece e anoitece em contato com os discípulos [...]. (*Tapajós Gomes*, 1928)

Nas palavras anteriormente citadas do crítico do *Jornal do Comércio*, Paulo Florence era “um nome muito citado entre os que têm a preocupação de um ideal artístico e por ele trabalham”.

Embora não tenham sido encontradas maiores informações, durante esta pesquisa, sobre a atuação profissional de Paulo Florence no período em que viveu fora do Brasil, as referências ao seu trabalho como regente nos Teatros de Ulm e Kiel na Alemanha revelam a atuação já destacada do jovem músico, à época com 24 anos de idade. A relação de Florence com a música vocal era grande, tendo ele composto obras corais e inúmeras peças para canto e piano⁵⁴ que podem ser encontradas em acervos online, como o da Biblioteca Nacional, e nos acervos da biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) e da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo.

Florence, porém, era pianista de formação. Sua relação com o instrumento foi exercida de diferentes maneiras nos palcos e fora deles. Atuou como camerista, acompanhador e professor, acima de tudo. Como intérprete, esteve ao lado tanto de músicos consagrados como de alunos de piano, de canto e outros instrumentos, executando obras de grandes compositores europeus, de compositores brasileiros e suas próprias composições (figura 9). Dedicado músico,

⁵⁴ As obras de Paulo Florence para canto, canto coral e piano não serão objeto direto de estudo desta pesquisa.

exercia sua função de maneira magistral: “O maestro Paulo Florence, que se tem imposto em nossos salões de concerto como um ótimo acompanhador, que tem a perfeita compreensão do seu papel e sabe secundar admiravelmente o solo que segue, faz jus também aos nossos elogios.”⁵⁵.

Figura 9 - Concerto organizado por Francisco Chiaffitelli, realizado no Salão Steinway.



FONTE: *Correio Paulistano*, 8 de junho de 1906.

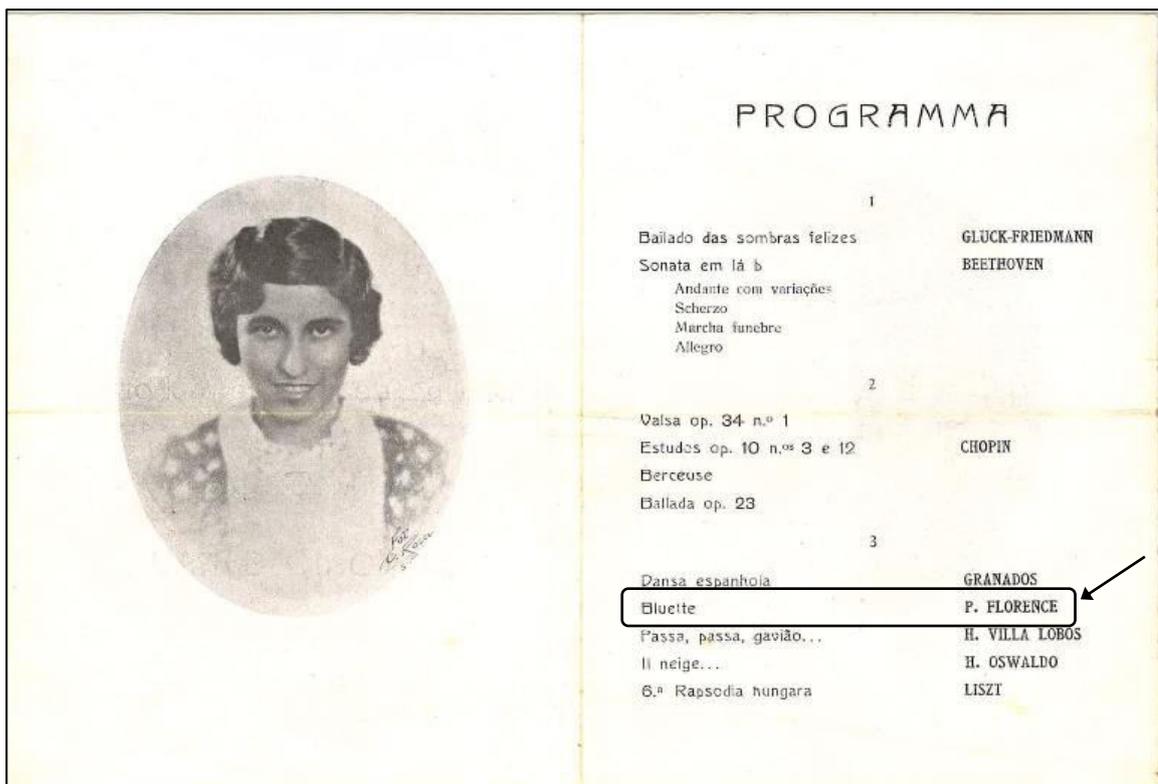
Florence retornou ao Brasil no final do século XIX, momento em que o desenvolvimento cultural e artístico nos grandes centros ganhava fôlego. Fixando-se em São Paulo, obteve rapidamente popularidade como professor de piano, embora já se destacasse, naquele momento, sua aptidão para a composição. Além de ensinar piano, Florence “cultivava inteligências”, nas palavras de Tapajós Gomes, “como um operário infatigável, que faz do seu sonho de beleza, a meta única de suas aspirações, o verdadeiro pão de cada dia”. Tapajós acrescenta: “Ele, porém, não é dos que julgam que o professor nada tem que aprender; e, assim, por duas vezes voltou ao velho mundo; para ver, ouvir e estudar”. A formação filosófica do

⁵⁵ Fonte: *A Notícia*, Curitiba, 25 de setembro de 1907.

músico lhe proporcionava uma outra dimensão enquanto professor, que não ensinava apenas piano, canto e teoria musical, mas compartilhava seu amplo conhecimento intelectual com seus alunos.

Florence lecionou piano nas duas principais instituições de ensino de música de São Paulo, o Conservatório Dramático e Musical e o Instituto Musical de São Paulo, além de aulas particulares, formando um grande número de alunos. Dentre eles se destacam as irmãs Olga Vergueiro e Marina Vergueiro Forjaz, que além de alunas foram também intérpretes da obra para piano, do mestre. Olga foi sua discípula predileta. Marina, mais jovem, que iniciou os estudos com a irmã, tornou-se aluna particular de Florence e se formou, posteriormente, pelo Instituto.

Figura 10 - Programa de concerto de Marina Vergueiro Forjaz no Theatro Municipal de São Paulo, realizado em 5 de abril de 1930⁵⁶.



FONTE: Acervo particular.

Paulo Florence, além das composições, produziu dois textos, sendo o primeiro deles um artigo intitulado *Sobre a natureza da melodia e do rhythm*, publicado pelo jornal alemão *Der*

⁵⁶ Note-se que a primeira obra do programa “Bailado das sombras felizes” de Gluck é a conhecida “Dança dos Espíritos Abençoados” da ópera Orfeu e Eridice (1774).

Klavierlehrer, em março de 1897, como já mencionado, e o segundo, uma ampliação do primeiro, *Música e Evolução*⁵⁷, publicado em 1930 pela São Paulo Editora LTDA, texto que foi traduzido para o inglês por Harold Bauer⁵⁸.

A respeito do artigo escrito por Florence na Alemanha, Vianna da Motta escreveu uma carta, transcrita abaixo, comentando o trabalho investigativo realizado pelo compositor e recomendando para que o mesmo fosse traduzido e estudado:

Berlim, 29 de março de 1897 - Acha-se nesta cidade o distinto professor de S. Paulo Sr. Paulo Florence que acaba de ser honrado pelo importante jornal musical Der Klavierlehrer com a publicação de um artigo seu. Este artigo interessantíssimo e escrito de forma absolutamente científica, é digno de ser estudado pelos músicos, porque trata de um problema estético de difficilíssima resolução. Versa sobre a analogia que existe entre o desenho dos sons (Melodia e Ritmo) e o desenho por linhas. O autor assenta a sua exposição em um axioma que no seu sentido mais geral não admite contradição: há uma só arte, que obedece em toda a parte às mesmas leis, mas que se manifesta por diversos sentidos. O que o músico ouve é na essência o mesmo que o pintor vê. Partindo desse princípio, expõe o Sr. Florence com máxima clareza a analogia que existe entre as proporções do ritmo no tempo (sons) e do ritmo no espaço (linhas), entre a melodia (combinação de diferentes vibrações) e o desenho (combinação de diferentes linhas), enfim entre a harmonia da forma musical e a harmonia nas figuras de um quadro, aproveitando de uma maneira felicíssima a comparação do Andante da Sinfonia em Dó menor de Beethoven com a Madonna Sistina de Raphael. Consta-me que o Sr. Florence tem tenção de completar as suas investigações, fecundas em resultados surpreendentes. O seu trabalho é uma prova da sua vasta ilustração e da atividade do seu cérebro. Recomendo aos seus admiradores de lhe pedirem uma tradução do seu artigo sensacional. *José Vianna da Motta* (JORNAL DO COMMÉRCIO, 3 de maio de 1897).

Em *Música e Evolução*, partindo do princípio abordado no seu artigo, o autor faz uma generalização, estendendo o mesmo princípio às manifestações da vida, investigando agora não mais as relações entre diversas manifestações da arte, mas as relações entre a música e a vida. O autor dedicou o trabalho a Bauer e a Felix de Otero. *Música e Evolução* recebeu reconhecimento de Hugo Riemann (1849-1919), musicólogo e historiador alemão que escreveu em carta que o trabalho merecia ser amplamente divulgado, como consta na epígrafe do livro.

No nosso artigo “Sobre a natureza da melodia e do rhythm” (Klaverlehrer, março 1897) partimos do principio que só há uma arte, que diversamente se manifesta de conformidade com os sentidos por meio dos quaes se torna perceptível. Generalisaremos agora esse principio a todas as manifestações da vida e do universo,

⁵⁷ Uma cópia deste texto pode ser encontrada no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga em São Paulo.

⁵⁸ Harold Bauer (1873-1951) nascido na Inglaterra viveu nos Estados Unidos, foi um importante professor e um dos principais pianistas de sua geração. Conhecido por suas interpretações do repertório germânico de Beethoven, Brahms, e Schumann, também foi atuante como camerista, mantendo um trio com Jacques Thibaud e Pablo Casals e um duo com Ossip Gabrilowitsch.

quer physicas quer intellectuaes, que obedecem às mesmas leis fundamentaes por mais variadas e heterogêneas que pareçam. (FLORENCE, 1930, p.7)

Florence demonstra o seu conhecimento a respeito das obras filosóficas de Goethe, Schopenhauer e Herbert Spencer. Sobre este último, afirma ter chegado, em suas observações, a conclusões que condiziam com a teoria do mestre. Desta forma, discorre as suas análises musicais sobre os princípios gerais expostos em *Les premiers principes* de Spencer. Florence acreditava que seu ensaio (como o denomina), fosse talvez o primeiro a “estabelecer pesquisas sobre a natureza da música, debaixo desse ponto de vista”.

Estas mesmas leis que acabamos de expor podem-se averiguar também nos complexos musicaes. Já accentuamos, por varias vezes, e convem repetir neste lugar que, sob o nosso ponto de vista, a única diferença entre as manifestações da vida real e sua reprodução artística consiste em que, no terreno da arte, domina a phantasia, isto é, que o espírito creador tem plena liberdade de escolher as forças, enquanto que, na natureza, estas succedem-se com absoluta fatalidade. Uma vez, porém, escolhido um motivo, uma harmonia ou qualquer outra figura musical, também o compositor está sujeito às mesmas leis inexoráveis. Refere-se, pois, a sua liberdade somente à escolha e não aos effeitos, das forças. (FLORENCE, 1930, p. 40)

Os compositores abordados em suas análises são aqueles que Florence considerava “inexcedíveis”, “incomensuráveis gênios”: Bach, Beethoven e Wagner. Florence conclui seu texto ressaltando a importância das ciências positivas para estudos mais objetivos no campo da filosofia e da música na época.

[...] Devemos abandonar o campo das conjecturas metaphysicas, ainda hoje tanto em voga não só na música, mas em todas as questões philosophicas, pode-se mesmo dizer que em todo o nosso modo de sentir e de pensar. Com as armas modernas das sciencias positivas, preparadas pelos grandes pensadores do século passado, já estamos habilitados a substituir as vagas expressões e os indefinidos sentimentos da velha escola metaphysica por dados positivos e, longe de perderem com essas analyses que a muitos poderão parecer destructoras do ideal artistico, realçar-se-hão as bellezas das obras immortaes, crescerá sempre mais a nossa admiração pelos gênios artisticos que, com um material imponderável, finíssimo, guiados somente por um subtilíssimo sentimento para as proporções e o jogo das forças, souberam crear obras divinas de uma lógica perfeita. (FLORENCE, 1930, p. 48)

Enquanto compositor, Florence escreveu para diferentes formações instrumentais. A maior parte de suas obras, como dissemos, foi escrita para piano e para canto. Compôs também para órgão, para coro e para diferentes gêneros camerísticos, que serão abordados no segundo capítulo.

O compositor foi citado por Francisco Chiaffitelli, quando este residia em Paris e gozava de uma carreira de prestígio, em um artigo sobre músicos brasileiros publicado no *Courrier du Brésil*, em 1909. Chiaffitelli discorreu ali sobre os intérpretes e compositores nacionais que considerava mais importantes, dentre os quais incluiu Paulo Florence⁵⁹. Além do reconhecimento do violinista, Florence ocupava lugar cativo no repertório e predileção de outros artistas como a pianista Déa Orcioli e a cantora Dejanira Diniz⁶⁰.

A obra de Florence para piano é vasta e inclui desde estudos com fins didáticos a peças virtuosísticas e até transcrições. Dentre as transcrições se destaca o *Prelúdio e Fuga n.º 6* para 2 pianos, composto originalmente para órgão, cuja transcrição, datada de 1945, é partilhada por Florence e por João Gomes Júnior⁶¹. A análise apresentada no jornal carioca *A Noite* de 14 de abril de 1945, revela a maestria do compositor na forte construção da obra e fidelidade aos moldes clássicos, cuja técnica composicional alia um conhecimento contrapontístico seguro a uma inspiração que não se esquece da preocupação constante com a forma, segundo a crítica, “perfeita e equilibrada”. O texto enaltece o trabalho rico e firme do compositor deixando transparecer, de certa forma, o posicionamento contrário do crítico às correntes estéticas musicais em voga no país, dizendo se tratar a composição (ou sua transcrição) de “um modelo de obediência aos cânones e à forma clássica, discutível, nesse momento de exacerbações ultramodernas, mas demonstrando um conhecimento muito profundo de técnica e uma honestidade raríssima nos tempos que correm”.

Corroborando o comentário sobre a qualidade da composição de Florence e o seu profundo conhecimento no que diz respeito às formas e estruturas composicionais, Florideo Gervasio afirma:

Paulo Florence é o compositor de maior erudição musical que o Brasil tem em toda sua história, possui ele também vastíssima cultura geral. Suas obras de carácter sério, que obedecem a estrutura dos grandes mestres da música, valeu-lhe certa ocasião este assertivo: “Paulo Florence sem ser Bach escreve Bach”. (Florideo Gervásio, nota de programa, [s.d.], [s.l]).

E ainda Tapajós Gomes:

⁵⁹ Fonte: *Jornal do Recife*, Pernambuco, 25 de fevereiro de 1909.

⁶⁰ Consultar o item 2.4 desta dissertação.

⁶¹ Uma cópia da composição encontra-se no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga. O prelúdio e Fuga n.º 6 para dois pianos foi gravado por Yara Ferraz e Marina Brandão no CD *Rituais*, lançado em 1993 pelo selo Velas. Fonte: *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1994.

O maestro Paulo Florence é, como todos sabem, um musicista de real valor que não se deixou contaminar pelo bolchevismo musical contemporâneo; toda a sua obra é, por assim dizer, vazada nos moldes clássicos, bem que ele não se arrecele, de quando em vez, de uma incursão nos campos do modernismo [...] (CORREIO DA MANHÃ, 4 de janeiro de 1928).

Figura 11 – Paulo Florence e seu sobrinho-neto Arnaldo Machado Florence⁶².



Paulo Florence era um grande apreciador e entusiasta da língua portuguesa e a considerava absolutamente musical. Utilizava-a não apenas nas composições vocais, mas também como tema para obras instrumentais. A inspiração, delicadeza e talento de Florence eram reconhecidos por críticos e intérpretes que consideravam algumas de suas melodias, instrumentais e vocais, “legítimos achados”⁶³. Esse poderia ser considerado um traço de brasilidade em sua obra. Em outra de suas composições para cordas, no seu *Grande Quarteto em Lá menor*, o compositor afirma ter retirado o tema da fuga final exclusivamente dos cantos

⁶² Disponível em <<https://br.pinterest.com/herculeflorence/fam%C3%ADlia-de-hercule-florence/>>. Acesso em 21 dez. 2017.

⁶³ Fontes: Revista *Para Todos*, 3 de março de 1928; jornal *A Gazeta*, São Paulo, 11 de agosto de 1930.

de pássaros brasileiros (consultar Anexo A). Florence foi, sem dúvida, um intelectual, mas antes e independente de sua formação musical, foi definitivamente um brasileiro engajado na realidade de seu país⁶⁴.

2.4 ALGUNS INTÉRPRETES DA OBRA DE PAULO FLORENCE

Paulo Florence possuía um bom relacionamento no meio musical. Sua boa amizade (“íntima e honrosa amizade”)⁶⁵ com grandes representantes da arte, e em particular da música brasileira, proporcionou que muitas de suas obras fossem interpretadas por músicos de excelência da época, profissionais, e amadores apreciadores de sua produção. Entre pianistas, cantores, e cameristas, destaca-se alguns daqueles que mantiveram em seu repertório a obra do compositor e que desenvolveram com ele um relacionamento mais próximo, executando, em diversas ocasiões, inclusive com o próprio, suas composições.

Muito embora o foco dessa dissertação seja a música de câmara, especificamente para violino, é importante considerarmos seus intérpretes de piano e canto, dada a forte relação do compositor com ambos os instrumentos.

Déa Orcioli Gervasio (1918–?), pianista paulista, formada pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, ganhou destaque ainda jovem como recitalista, notadamente elogiada pela crítica especializada paulista, carioca e internacional por sua profunda compreensão musical e técnica pianística⁶⁶. Apresentava-se com frequência nos programas de

⁶⁴ Florence demonstra o apreço e dedicação ao seu país ao retornar ao Brasil e viver aqui apesar do êxito profissional que alcançara na Alemanha, fato afirmado pelo compositor em resumos biográficos.

⁶⁵ Palavras do compositor em biografia enviada à Academia Brasileira de Música em 1945.

⁶⁶ Embora as críticas sobre Déa Orcioli fossem, em sua grande maioria, uma unanimidade, em 1942 a pianista escreveu em uma carta aberta, publicada no jornal carioca *A Manhã*, uma dura resposta a uma crítica negativa que teria recebido de José Cândido de Andrade Muricy (1895-1984) sobre um de seus recitais. Andrade Muricy foi um dos mais importantes críticos musicais e literários do país, tendo assumido, em sucessão a Oscar Guanabara, a crítica musical da coluna *Pelo Mundo da Música*, no *Jornal do Comércio*. Foi ainda diretor do Conservatório Brasileiro de Música, diretor do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, presidente da Academia Brasileira de Música (patrono da cadeira de nº 13). Esta pesquisadora não conseguiu localizar a crítica original de Muricy. Reproduz-se a carta de Déa Orcioli: “Carta aberta ao Sr. Dr. Andrade Muricy – *A propósito da crítica através da qual v. s. apreciou no “Jornal do Comércio”, realizado a 24 de outubro último, no auditório da A.B.L., venho dizer-lhe pelo único meio que me parece próprio apenas isto: É lamentável que v.s., com o “prestígio” de seu nome e com a “responsabilidade” que tem, tivesse registrado e usado opinião alheia sobre a minha maneira de tocar. Seria interessante dizer de “quem” ouviu essa opinião, pois não é crível que a crítica musical do Rio de Janeiro se submeta a juízos emitidos nos intervalos dos recitais... E como a apreciação de v. s. é uma chocante contradição à unanimidade dos juízos emitidos pelos críticos de conceituados jornais desta capital e de São Paulo, não vejo crítica no seu artigo, mas sim oposição! E havendo oposição, há com certeza algum trabalho maldoso contra mim. Essa oposição tem algum fim: assegurar a suposta liderança de “alguém” ou entrar o caminho às gerações novas para que alguns afortunados que foram apoiados em tempos passados não percam a sua posição*”

Radiotelefonia, como a Rádio Sociedade Record, Rádio Cruzeiro, na década de 1930. Responsável por algumas primeiras audições das obras para piano de Paulo Florence, como o *Noturno* e a *Valsa-Scherzo*, apresentadas em seu primeiro recital no Teatro Municipal de São Paulo, em 1933 (ver figura 12), a *Mazurka em Fá*, em 1935⁶⁷, a *Serenata de Mefisto* e *Dois Prelúdios*, em 1947⁶⁸, era considerada uma pianista e uma virtuose de temperamento brilhante⁶⁹.

Figura 6 - Déa Orcioli. Programa de concerto. São Paulo, 23 de agosto de 1933.



FONTE: Acervo particular.

de únicos pianistas reconhecidos no país. Se foi isso que moveu v. s. “a por andaime”, “tirar andaime”, “lapidar diamante”, nuançar, encontrando até “excesso de matizamento”, tudo na sua pretendida crítica musical, eu lamento mesmo sem conhecer v. s. que se tenha prestado para tal jogo e, principalmente, nesta hora em que nós brasileiros estamos unidos por tudo que é realmente nosso. Será, então, que a capacidade de v. s. é tão grande que chegue ao ponto de ridicularizar a escola do consagrado Leschetizky, o grande e incomparável mestre da arte técnica do piano? Se é do desconhecimento de v. s., devo cientificá-lo de que aplaudidos pianistas de fama mundial como Cortot, Friedman e muitos outros estão familiarizados com a escola do imortal Leschetizky. Para melhor esclarecimento de v. s. fiz meu curso de aperfeiçoamento com uma professora brasileira nata, formada pelo Conservatório de Geneve, aluna distinguida do professor Joseph Lauber, que foi um dos expoentes máximos do método Leschetizky. E por fim devo declarar que não desejo e nem procuro literatura, nem sandices, nem considerações indelicadas a propósito do tal assunto, como no referido rodapé. Procuo e espero que a competência de v. s. me dê indicações de ordem técnica, frente ao piano, afim de que possa provar e demonstrar o que disse tão acrimoniosamente sobre meu recital. Rio de Janeiro, 7 de novembro de 1942. (a.) Déa Orcioli Gervasio (a pedido)”. Fonte: A Manhã, Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1942, p. 14.

⁶⁷ A obra foi estreada em 28 de novembro de 1935 no Teatro Municipal de São Paulo. No programa, também obras de Scarlatti, Bach-Rummel, Chopin, Balakirew, Scriabin, Schubert-Godowsky e Lizt. Fonte: *Correio de São Paulo*, 28 de novembro de 1935.

⁶⁸ As obras foram supostamente estreadas em 29 de setembro de 1947, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: *A Manhã*, 28 de setembro de 1947.

⁶⁹Fonte: *Estado do Mato Grosso*. Cuiabá, 18 de agosto de 1957.

Sobre este primeiro recital, O Estado de São Paulo escreveu:

Essa jovem pertence ao número das artistas que não se limitam a uma reprodução mais ou menos correta, porém incolor, das peças do programa: ela sabe dar-lhe o devido relevo, o que não é corrente. Nos diversos estilos, [...], revelou a concertista notável compreensão artística e admirável técnica adquirida em boa escola. Terminou o programa com duas peças em primeira audição, um Nocturno e um Scherzo-Valsa do compositor paulista prof. Paulo Florence, que muito agradaram ao escolhido auditório. (O ESTADO DE SÃO PAULO, 1933)

Casada com o crítico, poeta e jornalista Florideo Gervasio⁷⁰, também admirador do compositor, a pianista interpretava, em seus recitais, compositores clássicos, românticos e modernos. Déa Orcioli foi uma musicista de carreira internacional, embora tenha estudado exclusivamente no Brasil. Em todas as suas apresentações dentro e fora do país, incluía peças de Florence no programa. Foi considerada pelo crítico musical Arthur de Macedo a “gigantesca intérprete de Chopin”. A seu respeito, publicou o jornal *La Prensa* de Buenos Aires: “É uma pianista de estilo e execução impecáveis”⁷¹ A artista foi também responsável pela primeira audição das obras de Florence em Campinas e sobre esta o compositor assim se expressou: “De alguns anos pra cá, tive a grande satisfação de ouvir as minhas peças superiormente executadas pela minha grande e intrépida intérprete Dna. Déa Orcioli Gervasio” (Nota de programa, Campinas, [s. d.])⁷².

Dejanira Diniz Fernandes (??), cantora pernambucana, dotada de uma voz privilegiada e de admirável extensão, possuía um repertório vasto, que incluía clássicos, românticos e música brasileira, do lírico ao popular. Fora aluna de Vera Janacopulos (1892-1955) e posteriormente teve como orientador o compositor carioca Ernani Braga (1888-1948), fundador e diretor do Conservatório Pernambucano de Música, a quem a cantora havia conhecido no Rio de Janeiro. Dejanira Diniz, apesar dos muitos incentivos, escolheu não seguir uma carreira como concertista, apresentando-se apenas esporadicamente em festas ou recitais, quando insistentemente solicitada, o que parecia a Ernani Braga “um crime, e bem grave, ter recebido como herança de berço uma voz de qualidades excepcionais, e não explorá-la, a fim de dar à arte nacional mais um nome glorioso”⁷³. Em entrevista concedida ao jornal *Diário de*

⁷⁰ Déa Orcioli e Florideo Gervasio casaram-se em 24 de junho de 1937, na Igreja Santa Cecília, em São Paulo. Fonte: *Correio de São Paulo*, 18 de junho de 1937.

⁷¹ Fonte: *A Noite*, Rio de Janeiro, 7 de outubro 1947, p. 39.

⁷² O programa deste concerto é acompanhado de uma breve biografia do compositor escrita por Florideo Gervasio. Embora não tenha data, sabemos ser posterior ao casamento da pianista com o jornalista, por constar o nome de casada, possivelmente início da década de 1940, e o local, Campinas, indicado no texto.

⁷³ *Uma cantora pernambucana*, por Ernani Braga. Fonte: *Diário de Pernambuco*, 16 de maio de 1937.

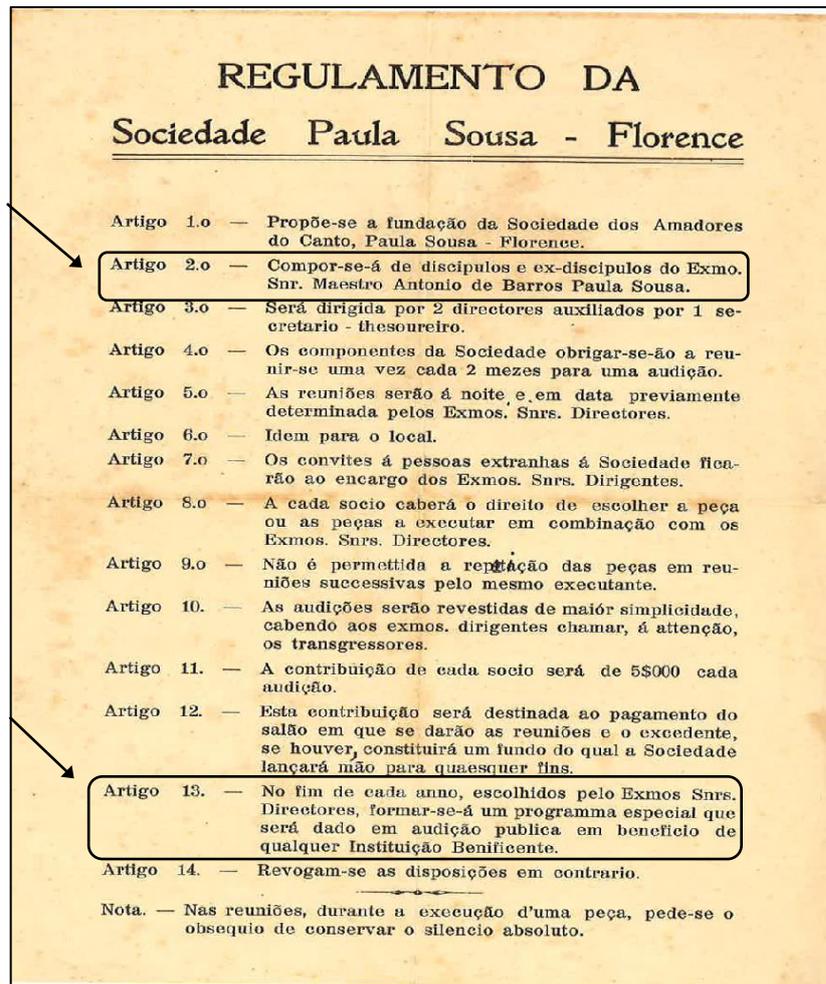
Pernambuco em 30 de dezembro de 1936, após a realização de um concerto em homenagem a Braga, a cantora relatou sua relação de amizade e admiração por Paulo Florence e pelos músicos “modernos” do Brasil, além de comentar sobre sua formação musical. Segue-se a transcrição de um trecho da entrevista:

Tenho enorme admiração pelos músicos modernos do Brasil. Paulo Florence, Ernani Braga, Mignone, são músicos que procuro sempre cantar. Dois desses são amigos aos quais muito devo. Florence foi quem me fez aparecer no Rio, há poucos anos, quando ainda vivia Henrique Oswald. Em sua companhia freqüentei, diariamente, o templo de arte que era a casa de Oswald. Lá me fiz ouvir de Guanabara, e só não iniciei a minha carreira de concertista, porque não quis. Não me faltaram incentivos (...) São os dois, Paulo Florence e Ernani Braga, os atuais compositores brasileiros que têm a minha preferência. (Dejanira Diniz) (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 30 de dezembro de 1936)

Antonio de Barros Paula Sousa (1868-1930) estudou canto desde muito jovem e, na Alemanha, esteve em companhia de Felix de Otero e Paulo Florence. Embora não tenha se tornado músico profissional, o barítono paulista teve seu nome ligado à arte vocal de São Paulo, dedicando-se ao ensino de canto e sendo um importante intérprete revelador da produção de diversos compositores nacionais, com especial ênfase à música de câmara. Fundou com Florence uma Sociedade dos Amadores do Canto, a Sociedade Paula Barros-Florence, cujas reuniões aconteciam a cada dois meses para realização de audições e, uma vez por ano, de uma audição pública em prol de alguma instituição beneficente (figura 13, artigo 13). Um dos últimos recitais de canto do barítono, em companhia do amigo Paulo Florence ao piano, foi realizado em 19 de maio de 1930, no Teatro Santo Estevão, em benefício da Santa Casa de Misericórdia, em Piracicaba, poucos meses antes do falecimento do cantor ocorrido em 21 de agosto do mesmo ano⁷⁴. A figura 13 é o regulamento em artigos da sociedade composta de alunos e ex-alunos do cantor (artigo 2º).

⁷⁴ Fonte: *Correio Paulistano*, 22 de agosto de 1930.

Figura 7 – Regulamento da Sociedade Paula Barros-Florence.



FONTE: Acervo da família.

Dentre os violinistas intérpretes da obra de Florence, pode-se destacar o cubano Rafael Diaz Albertini, a quem o compositor dedicou sua *Sonata-Fantasia*, e os brasileiros Francisco Chiaffitelli, Paulina D'ambrósio e Oscar Borgerth, considerados os mais importantes nomes da escola de violino do país.

Rafael Díaz Abertini (1857–1928) foi um dos músicos mais proeminentes de sua época. Natural de Havana foi para a Europa com 13 anos estudar violino no Conservatório de Paris com Jean-Delphin Allard (1815-1888), tendo sido apresentado a este pelo também violinista cubano José White (1836–1918). Díaz Albertini teve uma carreira bem-sucedida e intensa pela Europa e Américas, sendo elogiado pela crítica de Berlim, Leipzig, Dresden, Stuttgart e Colônia⁷⁵. Na Alemanha apresentou-se em companhia de Pablo de Sarasate (1844–1908), com quem possuía grande proximidade (ambos eram alunos de Allard), que lhe dedicou

⁷⁵ Fonte: *Jornal do Comércio*, 8 de outubro de 1907.

uma das suas melhores composições, e também, como prêmio de honra, doou-lhe um arco com a seguinte dedicatória: “*Sarasate a Díaz Albertini, em recuerdo de que ambos tocaron un duo em La Sociedad Filarmonica de Berlin*”. Além do arco com a dedicatória do ilustre violinista espanhol, Díaz Albertini tocava em um violino raro datado de 1778⁷⁶. Possuía também uma relação de estreita amizade com Saint-Saëns (1835-1921), com quem se apresentou em concertos na França e na Inglaterra, e de quem recebeu muitos elogios e a honrosa dedicatória de uma das suas composições, a *Havanaise* Op. 83 para violino com acompanhamento de orquestra ou piano⁷⁷. Díaz Albertini também realizou a transcrição para violino da *Romance* Op. 51, originalmente composta para violoncelo e piano. Segundo compositor francês, o violinista gozava de uma excelente reputação, como um músico “de primeira magnitude”, conquistada naturalmente e sem esforço. Saint-Saëns encontrou em Díaz Albertini “um admirável intérprete” de suas obras, justificando-se assim o seu “afeto e predileção por ele”⁷⁸.

Albertini revelou-se o artista em que se aliam todas as qualidades de um intérprete da música séria, que sabe fazer desaparecer toda a aparência de virtuosidade, todo o pensamento de efeito, quaisquer que sejam as dificuldades técnicas a vencer. Ao colorido e sentimento, qualidades tão essenciais, reúne a correção e a elegante severidade de movimentos, a largueza de frase, a nobreza de acento e inalterável segurança no conjunto; sabe produzir com inteligente compreensão o estilo exato de cada mestre. (Saint-Saëns) (A REPÚBLICA, 12 de agosto de 1903)

Embora não tenha sido possível precisar sob que circunstâncias Paulo Florence e Díaz Albertini se conheceram, se ainda na Europa ou se no Brasil, os primeiros registros localizados de suas apresentações no país datam do ano de 1900⁷⁹, e já em 1902 podemos encontrar diversos enunciados de concertos, incluindo apresentações de obras de Florence, como a 1ª parte de uma Sonata, possivelmente a *Sonata-Fantasia* a ele dedicada⁸⁰.

Francisco Chiaffitelli (1881-1954), violinista e compositor nascido em Campinas, estudou no Conservatório Real de Bruxelas com Eugène Ysaÿe (1858-1931), recebendo o

⁷⁶ Não foram encontradas informações sobre a autoria do violino de Diaz Albertini. Fonte: *A República*, 8 de agosto de 1903.

⁷⁷ *Havanaise pour violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano, Op. 83*.

⁷⁸ “Díaz Albertini ha entrado de lleno en el renglón de las estrellas de primera magnitud, y la reputación que actualmente goza le ha venido sin esfuerzo y naturalmente. He encontrado en él un admirable intérprete de mis obras y así se explica mi afecto y predilección por él”. Disponível em <<http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/4703/rafael-diaz-albertini-el-artista-de-magico-violin>>. Último acesso em out. 2017.

⁷⁹ Fonte: *O Comércio de São Paulo*, 17 de novembro de 1900.

⁸⁰ Mais informações na seção 3 desta dissertação.

primeiro prêmio de violino em 1897 e, em 1902, o primeiro prêmio de fuga na classe do compositor e pianista belga Edgar Tinel (1854-1912). Chiaffitelli teve uma reconhecida carreira no exterior como concertista e como compositor de obras para violino, piano, canto e orquestra, apresentando-se com sucesso na Europa como solista e camerista, realizando concertos em várias cidades, assim como integrando bancas de julgamento de concursos em diversos conservatórios na Bélgica. Segundo Barbosa (2007, p. 101), Chiaffitelli residiu ainda em Paris em 1908, mantendo ali sua carreira de sucesso com concertos na França, Alemanha, Áustria e Suíça.

O distinto artista brasileiro sr. Francisco Chiaffitelli tocou há dias, numa *matinée* do *Figaro*, obtendo um grande sucesso. A folha parisiense refere-se com palavras as mais elogiosas o distinto artista, que foi por fim consagrado pela crítica francesa, diante dum público de *elite*. O sr. Chiaffitelli foi bisado, o que raras vezes tem sido visto no salão do *Figaro*. (JORNAL DO RECIFE, 2 de fevereiro, 1909).

Foi professor da Escola Nacional de Música de 1911 a 1946. Produziu séries de concertos de música de câmara, tomando parte em duos, trios e quartetos. Foi ainda presidente e diretor artístico da Academia Brasileira de Música (ABM)⁸¹, assim como membro do Conselho técnico e consultivo da instituição. Chiaffitelli escreveu artigos⁸² e realizou revisões de partituras e traduções de métodos de ensino de violino como o *Método Prático para Violino* de *Nicolas Laoureux*. Era amigo de Paulo Florence e também em inúmeras ocasiões esteve no palco ao lado do compositor em concertos na cidade de São Paulo, assim como realizou execuções de suas obras no Rio de Janeiro, tanto na ABM quanto na Escola Nacional de Música (ENM)⁸³. Em 1928, no programa da Rádio Sociedade em homenagem aos dois músicos, Tapajós Gomes descreveu Chiaffitelli como um “espírito equilibrado” cujas obras refletiam seu “temperamento artístico inteiramente avesso às correntes rebarbativas da música”, referindo-se possivelmente à estética modernista⁸⁴.

⁸¹ Francisco Chiaffitelli presidira a ABM no período anterior à sua reestruturação em 1945.

⁸² Aqui se refere ao artigo de Chiaffitelli, mencionado anteriormente, publicado em 1909 no jornal francês *Courrier du Brésil* e ao artigo “Princípios Racionais da técnica do Violino”, disponível em <https://pt.scribd.com/document/257962166/Principios-Racionais-Da-Tecnica-Do-Violino?doc_id=257962166&download=true&order=439966017>. Acesso em 30 nov.2017.

⁸³ Instituição denominada Instituto Nacional de Música (INM) entre 1889 e 1937; Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil (ENM) entre 1937 e 1965; Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EMUFRJ) de 1965 em diante.

⁸⁴ Vide programa completo do concerto nas páginas 27 e 28.

Paulina D'Ambrósio (1890-1976), natural de São Paulo, destacou-se desde muito jovem como violinista, tendo estudado no Conservatório Real de Música de Bruxelas com César Thompson (1857-1931), sucessor de Ysaÿe como principal professor de violino na instituição. Apesar da possibilidade de uma promissora carreira internacional e de convites para realizar concertos pela Europa, Paulina regressou ao Brasil em 1907, após conquistar o 1º prêmio de violino do Conservatório, fixando residência no Rio de Janeiro no ano seguinte. Dada a dificuldade na época de viver unicamente dos concertos, resolveu dedicar-se prioritariamente ao ensino do instrumento, trabalhando como professora da Escola Nacional de Música por mais de 40 anos, além dos anos em que deu aulas particulares. Paulina foi importante intérprete das obras de diversos compositores nacionais, atuou ao lado de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922, e formou várias gerações de violinistas⁸⁵. O contato entre Paulina e Florence aconteceu principalmente na primeira década do século XX, antes da jovem violinista se mudar para o Rio de Janeiro, podendo ser encontrados anúncios de concertos entre os anos de 1904 e 1908 em que os dois tocaram juntos.

Oscar Borgerth (1906-1992) foi possivelmente o violinista brasileiro de maior prestígio internacional. Natural do Rio de Janeiro, dedicou em sua vida especial atenção à música de concerto nacional. Atuou como spalla de importantes orquestras do país, como a Orquestra do Theatro Municipal e a Orquestra Sinfônica Brasileira, ambas sediadas no Rio de Janeiro; como camerista formou, em 1930, um trio com Iberê Gomes Grosso (cello) e Tomás Teran (piano) e, em 1935, o Quarteto do Instituto Nacional de Música, que passou a se chamar posteriormente Quarteto Borgerth; como solista apresentou-se em diversos países com o convite de importantes orquestras europeias e americanas, sendo também responsável pela estreia de muitas obras a ele dedicadas; e como professor de violino passou a integrar o corpo docente da Escola Nacional de Música em 1944 (FRÉSCA, 2009). Entre os momentos mais importantes da carreira do brilhante violinista, estão a série de recitais que realizou na França em 1930, a execução da *Fantasia de Movimentos Mistos* de Villa-Lobos, frente à Orquestra Sinfônica de Boston sob a regência de Eleazar de Carvalho em 1950 e o recebimento da Medalha Olga Verney, da *Harriet Cohen International Music Awards* de Londres em 1967. A pesquisa identificou apenas dois pontos de contato entre Florence e Borgerth, sendo um deles

⁸⁵ No Youtube encontra-se um curto, porém rico documentário a respeito da violinista feito por um de seus alunos, Vinício Tiso, no qual são apresentados vídeos, fotos, relatos e outros documentos sobre a violinista, como o convite feito à Paulina, pelo governo da Polônia, para que esta integrasse a banca do I Concurso Internacional Henryk Wieniawski de violino, em Varsóvia, em 1935, concurso este que rendeu à Ginette Neveu e David Oistrakh, naquela ocasião, o primeiro e segundo prêmio de violino, respectivamente. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xA7VwWL4C80>>. Acesso em 25 out. 2017.

a execução e gravação da *Sonata-Fantasia* do compositor na década de 1960. No entanto, o registro do artista é uma importante fonte histórica, tornando-se referência até hoje para estudos musicológicos e interpretativos da obra.

Percebe-se, durante a pesquisa, que uma prática comum da época era a realização de programações musicais longas com a execução de um repertório bastante variado, entre movimentos de concertos, obras para instrumento solo, música de câmara, contando normalmente com a participação de vários artistas. Desta maneira, a carreira artística destes personagens se entrelaçava, com a participação recíproca nos recitais uns dos outros. Com exceção de Borgerth, Florence se apresentou com Albertini, Chiaffitelli e Paulina, apesar da diferença de gerações. A pesquisa não identificou, porém, se Borgerth e Florence compartilharam o palco ou mesmo se o contato do violinista com a obra do compositor só aconteceu após sua morte. Sabemos que Chiaffitelli executou a *Sonata-Fantasia* no Instituto Nacional de Música e tocava em quarteto com Orlando Frederico, professor de Borgerth na mesma instituição em que este passaria a lecionar.

Figura 8 – Anúncio do concerto realizado em 16 de outubro de 1923, no Instituto Nacional de Música.

Realizar-se-á, no proximo dia 16 do corrente, ás 9 horas da noite, no salão nobre do Instituto Nacional de Musica, o 4º concerto de musica de camera, organizado pelos professores Sra. Paulina d'Ambrosio, F. Chiaffitell, Barroso Netto, Erasmo Ronchini, Humberto Milano, Rossini de Freitas, Alfredo Gomes, Orlando Frederico e Henrique Spedini.

O programma, só contemplado com musicas de autores brasileiros, está assim organizado :

I — Villa-Lobos — "Quartetto numero 2" (op. 56) (1895): a) Allegro non troppo; b) Scherzo; c) Andante; d) Allegro deciso-presto prestissimo; final — Para violino, violela e violoncello — Professores F. Chiaffitelli, Henrique Spedini, Orlando Frederico e Alfredo Gomes.

II — Paulo Florence — "Sonata-Fantazia" (tempo unico) — Para violino e piano — Professores F. Chiaffitelli e Rossini de Freitas.

III — H. Oswald — "Quartetto" (op. 39): a) Allegro; b) Andante con variazioni; c) Allegro ben moderato — Para violino, violela e violoncello — Professores F. Chiaffitelli, Henrique Spedini, Orlando Frederico e Alfredo Gomes.

FONTE: *O Imparcial*, 5 de outubro de 1923.

Além desses músicos, se pode mencionar Evangelina Florence, sobrinha-cunhada do compositor⁸⁶, a quem foram dedicadas várias de suas canções e muitos outros artistas de maior ou menor projeção, como Villa-Lobos, Antonieta Rudge, Fritz Jank, Heloisa Bloem Mastrangioli, Corbiniano Villaça, Mário Azevedo e Souza, Quarteto Autuori, Duddy Hermann, Quarteto Vocal Braunwieser, Waldemar Marques, Ernesto Ronchini e diversos de seus alunos de canto e de piano como as irmãs Olga Vergueiro e Marina Forjaz e Vitalina Vital Brasil. Esta pesquisa não se estenderá em menções a todos estes intérpretes e suas relações com o compositor, dada, inclusive, a dificuldade em se encontrar informações sobre alguns deles. Fatos associados à execução de algumas das obras de Florence já foram anteriormente citados e serão abordados, mais detalhadamente, na próxima seção.

Aqui se buscou apresentar informações sobre quem foi Paulo Florence e qual sua atuação e contribuição no contexto musical e intelectual do país, especialmente da cidade de São Paulo. Certamente uma investigação mais aprofundada sobre a vida do compositor trará à luz muitos outros fatos não mencionados nesta dissertação.

Após este panorama biográfico, pode-se tratar mais especificamente de sua produção musical. Serão abordadas adiante, dentre as composições de Florence, as obras para música de câmara, nas quais o violino faz parte. Informações sobre executantes, locais e datas de apresentações e pequenos comentários sobre as mesmas revelarão um pouco mais a respeito o compositor.

⁸⁶ Evangelina Florence era filha de Antônio Hércules Florence, oitavo filho do casamento de Hércules Florence com Maria Angélica Vasconcellos, sua primeira esposa, meio-irmão de Paulo. Casou-se com Henrique Florence, irmão de Paulo.

3 OBRAS DE CÂMARA QUE INCLUEM O VIOLINO

Não estão completamente claras as razões pelas quais a obra de Paulo Florence tenha caído num total obscurantismo a partir de meados do século XX. Florence gozou de reconhecimento como pianista, professor e compositor ainda em vida. Suas obras foram interpretadas por prestigiados músicos e o compositor recebeu críticas das mais lisonjeiras pelas mesmas. Ao lado de outros compositores da geração romântica, Florence contribuiu muito para o desenvolvimento sociocultural do país.

O número elevado de obras de câmara produzidas no período em questão, assim como o de autores, sugere a existência, na época, de atividade abrangente e especialmente relevante. A força criativa dos compositores românticos brasileiros deu à música de câmara uma categoria e importância social e estética como jamais tivera o Brasil até então. (VOLPE, 1994, p. 150)

Um dos fatores que parecem ter desempenhado um papel importante no declínio de espaço e reconhecimento da obra do compositor seria o advento do Modernismo e da geração nacionalista brasileira, sob o comando filosófico e ideológico de Mário de Andrade, que propôs às artes do país uma nova estética, certamente não familiar ao compositor que passou grande parte de sua vida fora do país, na Europa, formado por mestres alemães e italianos. Este foi o caso de outros compositores da geração romântica, compositores com histórias semelhantes como Henrique Oswald⁸⁷. Volpe trata desse momento de coexistência do Romantismo e do Modernismo no país e menciona Florence, Oswald e João Gomes Araújo como compositores “que sobreviveram à eclosão do movimento [modernista]” e que “tendo iniciado sua produção sob a égide romântica, evoluíram em direção ao modernismo, buscando uma atualização da linguagem musical”⁸⁸.

Muito embora Paulo Florence fosse um amante da língua portuguesa e tenha trazido essa “brasilidade” para muitas de suas canções, isso não seria suficiente para se adequar, já com quase 60 anos de idade, a uma mudança estética drástica. Além disso, grande parte de suas

⁸⁷ Em sua biografia sobre Oswald, Martins (1995) descreve a frustração do compositor com a falta de reconhecimento aqui no Brasil. Trata também da “impossibilidade” para um compositor com a sua formação de adotar uma grande mudança estética para se adequar aos princípios modernistas e nacionalistas naquela altura da sua vida.

⁸⁸ Apesar de Volpe (1994) mencionar a busca pela atualização e adequação da linguagem destes compositores, não se pode considerar que tenha havido uma efetiva mudança de estética. As obras abordadas por esta pesquisa apontam a natureza essencialmente romântica da composição de Florence.

obras já haviam sido compostas antes da Semana de Arte Moderna em 1922, marco do movimento modernista no Brasil. Ainda assim, sua música sobreviveu nos palcos, pelas mãos dos fiéis intérpretes de sua obra, como a pianista Déa Orcioli e o violinista Francisco Chiaffitelli.

Outro fator poderia ser sua personalidade discreta. Florence era um artista muito dedicado, segundo Tapajós Gomes, “um fino artista que vibra e que sofre pela arte e que, pela arte, sempre seduzido, foi envelhecendo devagarinho...”. Embora reconhecido pelos críticos como dono de um grande talento, evitava esta posição de destaque. O crítico musical do *Correio Paulistano* publicou, em 3 de fevereiro de 1924, algumas palavras que definem bem a atitude do compositor: “Paulo Florence, um dos nossos mais interessantes musicistas, mas que, solitário e modesto se encerra em seu íntimo, fugindo assim às manifestações que o seu talento e a sua cultura bem merecem.”

Como dito anteriormente, a maior parte das composições de Paulo Florence foi dedicada ao piano, seu instrumento e ao canto, trazendo letras de poemas em diferentes idiomas de poetas nacionais e estrangeiros, antigos e modernos. Florence, porém, compôs um número considerável de obras de câmara que permanecem completamente desconhecidas do público e até mesmo entre os músicos. Estas obras incluem duos, como a *Sonata para piano e violoncelo*⁸⁹ e a *Sonata-Fantasia para piano e violino*, 3 trios (*Grande Trio em Ré menor* para piano, violino e violoncelo; piano, flauta e violino; piano, clarineta e violino), quartetos de cordas⁹⁰, e uma suíte para orquestra de cordas.

As obras que serão apresentadas aqui foram compostas segundo os princípios formais da tradição romântica europeia. Florence era um compositor que possuía um claro ideal artístico. Era de feitio sério, detalhista com a música. Suas partituras possuem inúmeras anotações e cuidadosas correções. Infelizmente as edições do autor, em sua maioria, não possuem registro da data de composição, podendo-se apenas supor uma data aproximada das mesmas a partir de suas primeiras execuções encontradas. O acervo particular de manuscritos da família ainda não foi organizado, restando dúvidas sobre a existência de mais obras e/ou edições, além de obras incompletas, como o caso de alguns quartetos, e indícios da existência de outra sonata para violino e piano.

⁸⁹ Consultar item 3.4 desta dissertação.

⁹⁰ O número de quartetos que Florence compôs é incerto, sendo que entre os manuscritos encontrou-se páginas de um 5º quarteto. No entanto, apenas um foi identificado completo. Em uma listagem de obras do próprio compositor, é citado apenas o Grande Quarteto em Lá Menor.

3.1 SUITE PARA ORQUESTRA DE CORDAS

Transcrita para esta formação em 1928, a *Suíte para orchestra de instrumentos de cordas* consiste na ampliação de 7 estudos compostos originalmente para piano, em 1921, intitulados *Estudos para a mão esquerda só, em forma de Suíte Antiga*⁹¹. A obra é “uma homenagem à forma de Suíte e às danças características do período barroco europeu” (ARAUJO, 2009, p. 63). Constitui uma série de sete danças: *Prelúdio* (allegro), *Allemande* (andante), *Courante* (vivo), *Minueto* (moderato expressivo), *Bourré* (allegro moderato), *Sarabande* (grave), *Presto* - final.

Figura 9 – Estudos em forma de Suíte Antiga de Paulo Florence, versão para piano solo.

Estudos para a mão esquerda só
EM FORMA DE SUITE ANTIGA.

A Nestor Rangel Pestana

Paulo Florence

Allegro Prelúdio

Nº 1

mf *non legato*

di - mi - nu - en - do *cresc.*

di - mi - nu - en - do

FONTE: Edição do autor, 1921. Acervo particular de Sérgio Alvim Corrêa Nepomuceno.

A Suíte em sua versão para cordas foi estreada em 12 de julho de 1930 pela orquestra da Sociedade Symphonica de São Paulo sob a regência de Villa-Lobos no Teatro Municipal de São Paulo, durante o primeiro concerto da Temporada Villa-Lobos (ver figura 7) e executada

⁹¹ A obra para piano encontra-se no acervo de Sérgio Alvim Corrêa Nepomuceno, um presente do autor à pianista Sigrid Nepomuceno (1897 – 1986).

novamente em 11 de agosto⁹² do mesmo ano, no terceiro concerto da referida temporada. As notas de programa trazem os seguintes comentários sobre a obra:

A composição que figura no programa desta noite é a ampliação de um estudo para mão esquerda só, do mesmo compositor, e se divide em 7 trechos distintos. Bem que se possam apontar influências mais modernas, o estylo dessa composição está arraigado profundamente na obra immortal de Bach. Assim no prelúdio já aparecem os “divisi” dos instrumentos. A 2ª peça está escripta para 3 violoncellos com o acompanhamento dos sons aveludados das violetas; os violinos entram em acção nos últimos compassos. A courante, de caráter mais livre e de tempo vivaz, tem o seu contraste no minueto de estilo severo, mas de instrumentação mais variada. A bourré é toda à maneira de Bach, não tanto a sarabanda com seus largos e expressivos uníssonos e solos dos violoncelos. A suíte termina com o presto, que é uma fuga brilhante a 4 vozes.

No jornal *Correio Paulistano* de 13 de julho, comenta-se o concerto como acontecimento “de grande relevo artístico” para a sociedade paulista. Da Suíte, afirma-se ser “uma página interessante e viva, com grandes qualidades”. O cronista de *O Estado de São Paulo* noticia por telefone ao *Diário Carioca* o sucesso do concerto, ressaltando o vigor da regência de Villa-Lobos e a boa receptividade do público à obra do compositor, presente no evento.

Villa-Lobos, a quem não se podem negar excelentes qualidades de regente, pareceu-nos ontem estar num dos seus dias mais felizes, pela riqueza de colorido, precisão de movimentos e dinamismo com que conduziu a numerosa orquestra da Symphonica. (...) A Suíte de Paulo Florence, uma série de graciosas danças, desenvolvidas com sabor clássico e delicado temperamento, teve também excelente execução, recebendo o ilustre compositor, que assistia ao concerto, uma calorosa ovação do distinto auditório.

A Suíte foi novamente executada em 1937 pela orquestra da Academia Brasileira de Música, sob a regência de Francisco Chiaffitelli. O concerto foi realizado em 14 de junho⁹³ no Salão do antigo Instituto Nacional de Música, hoje Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Desta vez, a obra não foi executada na íntegra. Allemande e Sarabande, segundo e sexto movimentos respectivamente, não foram tocados⁹⁴.

⁹² O concerto que deveria acontecer dia 31 de julho foi adiado para 11 de agosto. No programa consta, porém, a data anterior. Fonte: *Correio Paulistano*, 7 de agosto de 1930.

⁹³ Algumas fontes trazem a data de 14 e outras 15 de junho de 1937. Optamos por adotar a data impressa no programa do concerto.

⁹⁴ O programa guardado pela família apresenta uma rasura, provavelmente feita por Florence, encima do movimento *Minueto*, apontando que este também não teria sido executado naquela ocasião.

Figura 10 – Programa do 82º concerto da Academia Brasileira de Música, sob a direção de Francisco Chiaffitelli.

CASA OLIVEIRA

Grande estabelecimento de
Pianos, Harmônios e Músicas

OFFICINA DE CONCERTOS
Instrumentos de cordas
e seus acessórios

PIANOS vendem-se
alugam-se
trocam-se
compram-se
afinam-se

Rua da Carioca, 70
Telephone 22-3539 — Rio de Janeiro

Academia Brasileira de Musica
Salão do INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA

QUARTA-FEIRA, 14
Julho de 1937 — — às 21 horas

82.º Concerto

com o precioso concurso das professoras

Sra. Julieta Telles de Menezes (soprano)

Sitas.: Yolanda de Wilhena Ferreira
Yeda Telles de Menezes
Ruth Araujo (pianistas)
Yolanda Peixoto
Fiordaliza Locadello Guimarães
Carmen Boisson
Iza Bhering Cabral (violinistas)

e da orchestra da Academia, sob a direcção
do maestro F. Chiaffitelli.

Programma

PRIMEIRA PARTE	SEGUNDA PARTE
<p>1 — SUITE no estylo antigo . . . <i>Paulo Florence</i> (1ª audição)</p> <p>a) Preludio, b) Courrante, c) Allegretto d) Bourrée, e) Presto (Final)</p> <p>Orchestra de cordas sob a direcção do maestro F. Chiaffitelli.</p> <p>2 — a) ANOITECE . . . <i>Alberto Nepomuceno</i> (*) (Poesia de Adalina Lopes Vieira)</p> <p>b) TROVA <i>Alberto Nepomuceno</i> (Letra de Osorio Duque Estrada)</p> <p>c) CANTILENA <i>A. Nepomuceno</i> (Da Pastoral de Coelho Netto)</p> <p>d) CANTIGAS <i>A. Nepomuceno</i> (Letra de Branca de Góia Collaço)</p> <p>Professora Julieta Telles de Menezes Ao piano Yeda Telles de Menezes</p> <p>3 — a) SOUVENIR <i>Alberto Nepomuceno</i> b) SERENATA <i>Alberto Nepomuceno</i></p> <p>Orchestra da A. B. M.</p> <p>(*) (Homenagem posthuma por ocasião do seu an- niversario natalicio)</p>	<p>4 — a) PRELUDIO op. 17 . . . <i>Eduardo Dutra</i> Para quarteto de cordas (1ª audição)</p> <p>Professores: Iza Bhering, Fiordaliza Guimarães, Affonso Henriques Garcia, Newton Padua.</p> <p>b) ADAGIO <i>G. Lohen</i> (1ª audição) (Orchestra de cordas)</p> <p>5 — CONCERTO <i>A. Vivaldi</i> (Para quatro violinos e orchestra de cordas)</p> <p>Solistas: Yolanda Peixoto, Fiordaliza Guimarães, Carmen Boisson, Iza Bhering Cabral.</p> <p>6 — CONCERTO em ré menor . . . <i>J. S. Bach</i> (Para piano e orchestra)</p> <p>a) Allegro, b) Adagio, c) Allegro.</p> <p>Solista: Yolanda de Wilhena Ferreira.</p>

O proximo concerto realizar-se-á em 23 do corrente com o concurso da cantora *Lucilia de Faria*

FONTE: Acervo particular.

3.2 TRIOS

Paulo Florence compôs três trios para diferentes formações: violino, violoncelo e piano; clarinete, violino e piano; flauta, violino e violoncelo. Em todos os trios, o violino está presente indicando talvez a proximidade e amizade do compositor com pelo menos três grandes violinistas: Chiaffitelli, Diaz-Albertini e Paulina D’Ambrósio, intérpretes já mencionados de suas obras e com os quais tocou inúmeras vezes. A exceção do primeiro trio citado, pouco se sabe sobre os outros dois, seja por falta de registros de execuções em concertos, seja pela não localização das partituras, embora nenhum deles tenha sido publicado. Florence obteve algum sucesso na composição para este gênero camerístico, tendo reformulado seu primeiro trio para piano, violino e violoncelo mais de vinte anos após suas primeiras execuções, sinal de que o trabalho do compositor tinha a demanda necessária para tal. Recebeu também críticas de que seu trio para flauta, violino e violoncelo se tratava de uma obra “interessante”, obra esta executada pela primeira vez já na década de 1930, quando o nacionalismo musical vigorava e compositores da grandeza de Villa-Lobos “dominavam” o ambiente musical brasileiro.

3.2.1 *Trio para Piano, Violino e Violoncello*

O *Trio em Ré menor* para piano, violino e violoncelo foi composto em 1897. Neste período, Florence estudava com Martucci no Conservatório de Bologna, Itália. Foi o mais executado e também o mais extenso dos três trios compostos por Florence. Foi interpretado pelo próprio compositor em diferentes apresentações no Brasil no início do século XX.

A primeira audição da obra no Brasil foi possivelmente realizada em 10 de janeiro de 1899, em São Paulo. Florence havia retornado recentemente da Europa e já gozava de prestígio como professor, pianista e compositor. A composição foi interpretada por Giulio Bastiani ao violino, Guido Rocchi ao violoncelo e o próprio compositor ao piano. Foram apresentados na ocasião apenas os dois primeiros movimentos. Três anos mais tarde, em junho de 1902, o trio seria tocado na íntegra, desta vez com Díaz Albertini ao violino. Dois anos depois, em 24 de setembro de 1904, foi apresentado apenas o *Allegro Moderato*, na interpretação de Paulina D’Ambrósio, Alfredo S. A. Gomes e Florence. Em 23 de dezembro de 1908, a obra voltaria ao palco do Salão Steinway com Azevedo Marques, João Tibiriçá Netto e o compositor ao piano novamente.

Figura 11– Anúncio de programa de concerto com a execução do *Trio para piano, violino e violoncello*.

Notas de arte

SALAO STEINWAY

Realisa-se hoje, ás 8 horas e meia da noite, no Steinway, a grande "soi-rée" musical organizada pelas alumnas, amigos e admiradores do saudoso professor Paulo Tagliaferro, em benefício de sua familia.

~~É este o programma:~~

1.ª PARTE.— Paulo Florence: trio para piano, violino e violoncello, srs. professores Florence, Azevedo Marques e Tibirica. Mendelssohn: "Adieu gentilles hirondelles", duetto para soprano e meio soprano, dd. Marieta Pederneiras e Rosaura Lemos. Chopin: "Fantaisie Impromptu", d. Vitalina Brasil. Handel: "Lascia ch'io pianga", d. Elvira Sabino Brandão. Liszt: 4.ª rhapsodia, d. Zilda Magalhães. Saint Saens: Côro da op. "Sanson e Dalila", para quatro vozes, "Voici le printemps", sob a direcção do professor Otero.

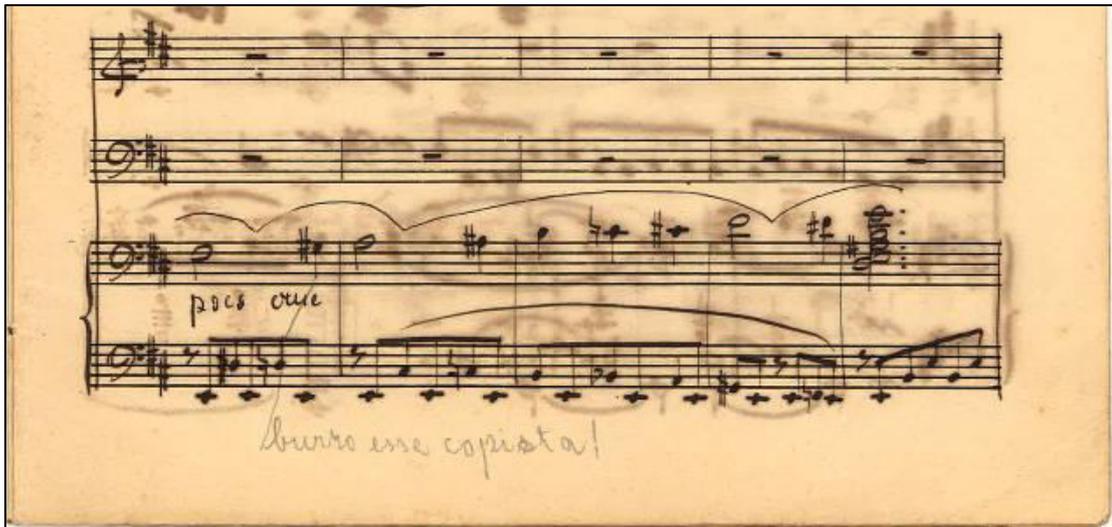
FONTE: *O Commercio de São Paulo*, 23 de dezembro de 1908.

Também chamado de *Grande Trio em Ré Menor*, a obra é escrita em quatro movimentos: *Allegro moderato*, *Andante com moto*, *Scherzo – Vivace* e *Allegro com fuoco*. Constam no manuscrito do autor e na cópia feita por Silvio Bigani anotações de que a composição fora "esboçada" em Bologna, em 1887 e "elaborada" em São Paulo, em 1927.

Algumas curiosidades a respeito da partitura deste trio: na cópia manuscrita do copista, constam inúmeras correções feitas por Florence relativas a erros do copista. De notas visivelmente incorretas à falta de compassos e quase ausência das ligaduras de frase, a partitura apresenta uma quantidade significativa de problemas, gerando perceptível insatisfação no compositor. Natural de qualquer ser humano, aqui o mesmo deixou transparecer esse sentimento, que acabou por ficar registrado de maneira curiosa (figura 18). A partitura encontrada do segundo movimento deste trio não é do copista, mas do próprio Florence⁹⁵.

⁹⁵ Este manuscrito não possui data. Outro manuscrito de Florence encontra-se também no acervo particular da familia.

Figura 12 – Anotação a lápis do compositor.



FONTE: Cópia manuscrita. Acervo particular.

O primeiro movimento, *Allegro Moderato*, em Ré menor, é uma forma sonata. Possui dois temas, o primeiro em ré menor e o segundo, mais cantábile, no tom relativo, fá maior. O desenvolvimento temático apresenta elementos de ambos os temas da exposição. Uma longa coda segue até o fim do movimento com indicações de dinâmica sempre crescente até um fortíssimmo, acentos e marcatíssimmo, apontando o caráter imponente do trio. O segundo movimento, *Andante com moto*, em Si b maior, possui dois temas. Toda a primeira seção é tocada em mínimas pelos três instrumentos. O segundo tema, *Meno mosso*, aparece em Fá maior e tem maior movimentação rítmica. O ápice do movimento é alcançado quando violino e violoncelo tocam o segundo tema em forte e uníssono com acompanhamento em síncopes do piano. Após uma pequena transição, o primeiro tema é retomado, desta vez com a figuração rítmica no acompanhamento do segundo tema que retorna agora no tom principal, novamente em *Meno mosso*, e segue até o final do movimento num “calando” em pianíssimmo.

Figura 13 – Epígrafe do primeiro movimento, *Allegro Moderato*.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the word "Trio" is written in a large, elegant cursive script. Below it, the instruments "Piano, Violino e Violoncello" are written in a similar cursive hand. The composer's name, "Paulo Florence", is written in the center. The tempo "Allegro Moderato" is written below the instruments. The score itself consists of three staves: Violino (Violin), Cello, and Piano. The Violino staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Cello staff starts with a bass clef and the same key signature. The Piano staff starts with a grand staff (treble and bass clefs) and the same key signature. The music begins with a series of notes, including some slurs and dynamic markings like "f" and "mp". A "ff moderato" marking is also present.

FONTE: Cópia manuscrita. Acervo particular.

O *Scherzo*, em Ré menor, *alla 3^a batuta*, é uma forma ABA, cuja primeira seção é apresentada quase inteiramente com colcheias em staccato, a segunda seção (Trio), na relativa maior, possui um tema contrastante cantábile em semínimas e a terceira é a repetição da primeira. O *Finale* (*Allegro com fuoco*) é escrito em forma sonata. O primeiro tema é apresentado pelo violino, em Ré Maior, o segundo tema na dominante, Lá Maior, pelo violoncelo. Segue-se uma longa seção de desenvolvimento até a reexposição, no *Tempo I^o*, quando os dois temas aparecem no tom principal. O final do movimento possui grande impacto, sobretudo quando violino e violoncelo, unirrítmicos, sobrepõem suas tercinas às colcheias do piano e os três instrumentos caminham em uma linha cromática descendente que culmina na confirmação da tonalidade pelos últimos sete compassos em estilo Beethoveniano.

Figura 14 – Final do IV movimento do Trio em Ré Menor. Anotações a lápis de Paulo Florence e assinatura do copista Silvio Bigani.



FONTE: Cópia manuscrita. Acervo particular.

3.2.2 *Trio für Piano, Clarinette et Violinen*

Não há muitas informações sobre este *Trio*. O manuscrito do autor, como em outras obras, não possui data. Também são desconhecidas execuções públicas da obra. O manuscrito é constituído apenas de partes cavadas e nota-se, nas partes de violino e de piano, duas grafias diferentes, especialmente ao final do primeiro movimento, além de complementações a lápis na parte do clarinete em B. Esta obra não consta na listagem de obras do compositor, podendo ser considerada um exercício de composição.

Composto em três movimentos, *Allegro*, *Andante* e *Thema mit Variationen*, é uma peça relativamente curta, de características composicionais barrocas. O único dos três trios que apresenta o título da obra e do terceiro movimento em alemão, pode ter sido composto no período que o compositor ainda vivia na Alemanha.

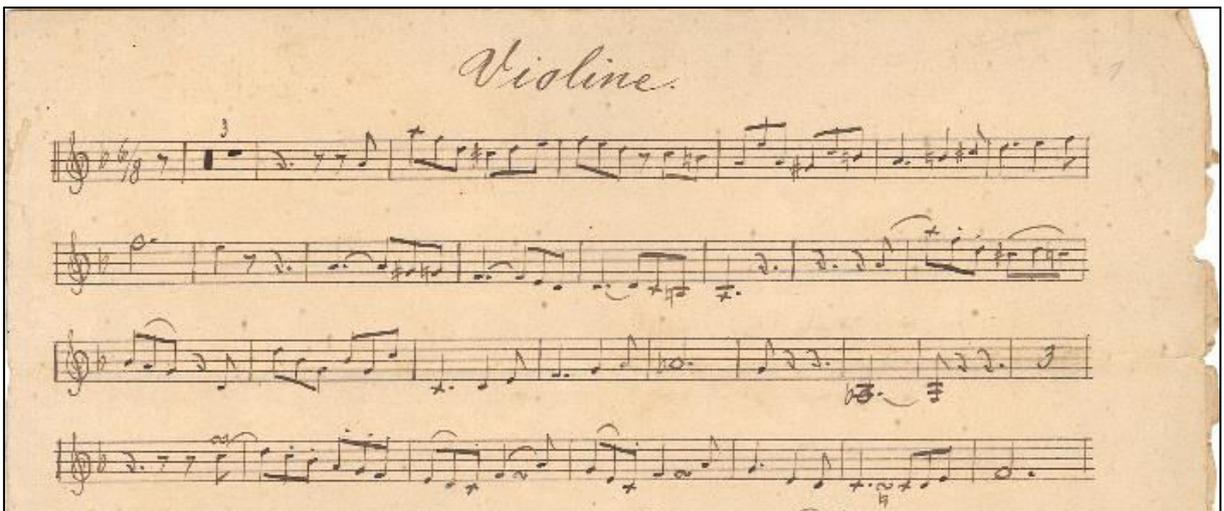
O primeiro movimento, *Allegro*, em Ré menor, é um tipo fugato, com um contraponto imitativo. A textura da composição se adensa com o decorrer do movimento, quando a figuração rítmica de colcheias se transforma em semicolcheias e até fusas (na parte do piano). Nota-se também neste movimento a presença de ornamentos, como os grupetos.

Figura 15 – Primeiro movimento, *Allegro*, parte de piano.



FONTE: Manuscrito do autor. Acervo particular.

Figura 16 – Primeiro movimento, *Allegro*, parte do violino.

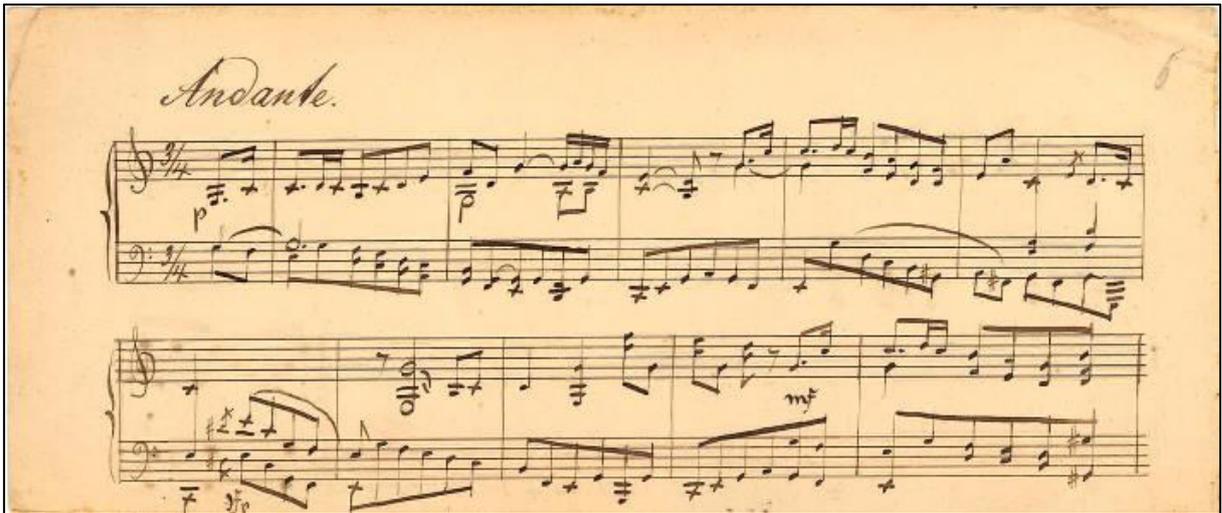


FONTE: Manuscrito do compositor. Acervo particular.

O *Andante*, segundo movimento, em Dó Maior, possui uma única melodia anacrústica de seis compassos que é desenvolvida por todo o movimento. Ornamentações, como apogiaturas, são também presentes. Neste movimento, o clarinete assume um papel melódico

mais relevante na parte intermediária, onde há maior desenvolvimento harmônico. O movimento finaliza em pianíssimo e, enquanto o violino e o clarinete sustentam longas notas, o piano apresenta um pedal em sínopes e uma tensão harmônica com acordes diminutos que são resolvidos apenas nos últimos compassos.

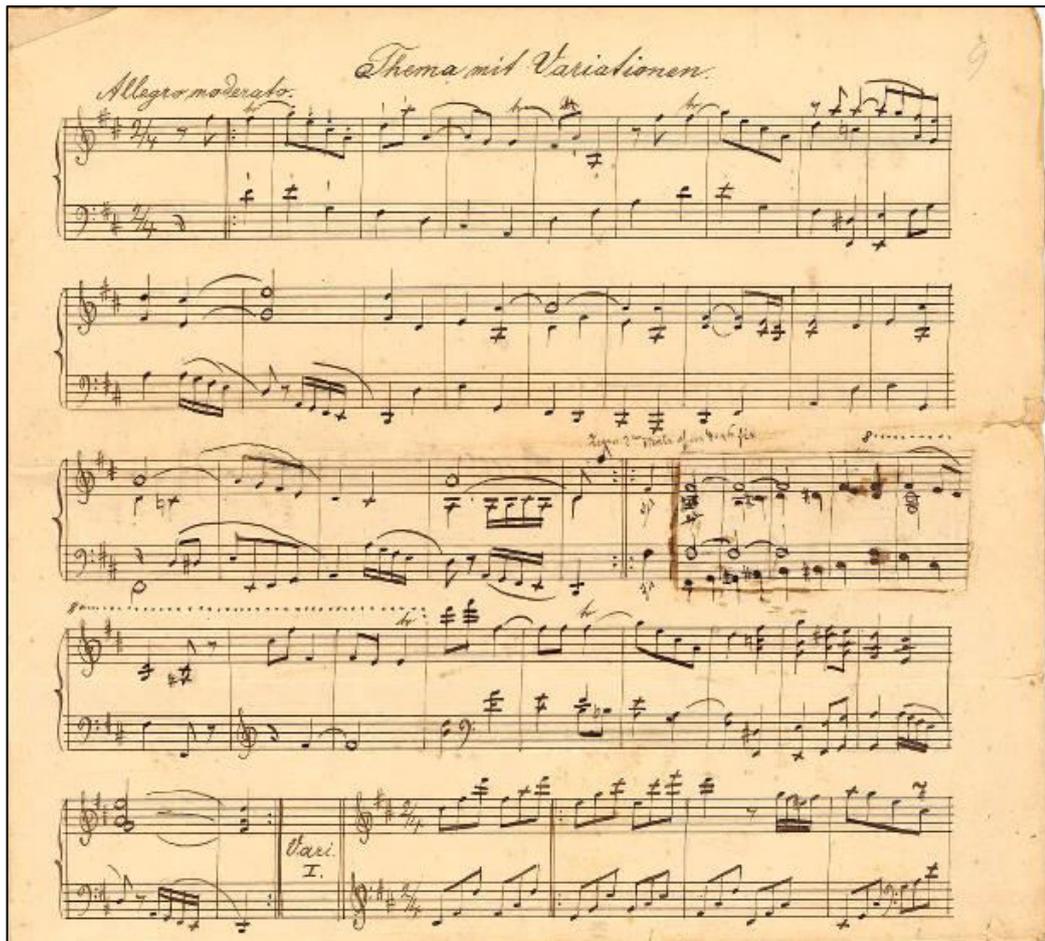
Figura 17 – Segundo movimento, *Andante*, parte do piano.



FONTE: Manuscrito do compositor. Acervo particular.

O último movimento, *Thema mit Variationen (Allegro Moderato)*, em Ré Maior, possui um tema em 2/4 em duas partes delimitadas por barras duplas e ritornelos em ambas as partes, padrão que se repete em cada variação. São três o número de variações, sendo elas: Variação I, sem indicação de mudança de andamento, cuja característica é a alteração da figuração rítmica do acompanhamento para tercinas de colcheias; Variação II – *Adágio*, em Sol menor, permanecem as tercinas, porém se altera o andamento e o compasso, que passa a ser 4/4; e Variação III – *Andante*, retorna à tonalidade de Ré Maior e as colcheias em divisão binária, porém em compasso 3/4. As ornamentações presentes neste movimento são o trilo (ou trinado), presente no tema sempre no segundo tempo do compasso, e os grupetos, finalizando a composição de formas bem características do período clássico.

Figura 18 – Tema do terceiro movimento, *Thema mit Variationen*, parte do piano.



FONTE: Manuscrito do compositor. Acervo particular.

3.2.3 Trio para Flauta, Violino e Violoncello

Possivelmente o último dos três trios a ser composto⁹⁶, a obra foi apresentada em São Paulo, no 40º concerto da Associação Quarteto Brasil, em 9 de setembro de 1930, no Salão Nobre do Círculo Italiano. Seus intérpretes foram o flautista austríaco Martin Braunwieser (1901-1991), o violinista Frank Smit e o violoncelista Pedro Varoli, membros do Quarteto Brasil⁹⁷. Uma apresentação posterior foi realizada no Rio de Janeiro por ocasião do primeiro aniversário da Academia Brasileira de Música sob a nova diretoria de Francisco Chiaffitelli. O concerto aconteceu no dia 21 de dezembro de 1931, no Salão do Instituto Nacional de Música. Seus intérpretes foram o flautista Moacyr Liserra, o violoncelista Gustavo Hess de Mello e o

⁹⁶ Os registros de execução da obra datam da década de 30, quando o compositor já estava com quase 70 anos de idade.

⁹⁷ Pedro Varoli foi o primeiro violoncelista do Quarteto Brasil, substituído posteriormente por Luiz Figueiras.

próprio Chiaffitelli, ao violino. Consta, equivocadamente, em anúncios deste concerto nos jornais da época que seria esta a primeira audição do trio⁹⁸, que havia sido executado no ano anterior.

O trio para flauta, violino e violoncelo é constituído de três movimentos: *Tempo di marcia*, *Andante* e *Rondo - Allegro com spirito*. A obra não chegou a ser publicada e os manuscritos não foram encontrados no acervo da família.

Figura 19 – Programa do concerto da Academia Brasileira de Música, realizado em 21 de dezembro de 1931.

Nessa festa de pura arte musical, será executado o seguinte programma:

1° Quartetto (homenagem postuma) Ernesto Ronchini (1ª audição) — a) allegro moderato, b) adagio, c) scherzo, d) finale, professores: Francisco Chiaffitelli, Carlos de Almeida, Orlando Frederico e Gustavo Hesse de Mello.

2 — a) "Ophelia", Henrique Oswald; b) "Os Rios", J. Octaviano; c) "Demande", F. Chiaffitelli, professora Heloisa Bloem Mastrangioli.

3 — a) "Estudo", Henrique Oswald; b) "O cravo brigou com a rosa" (sapo jururu), Villa Lobos; c) "Modinha" (dansa), C. Guarnieri, senhorita Dulce de Saules.

4 — Trio (1ª audição) Paulo Florence a) tempo de marcha, b) andante, c) Rondo, professores: Moacyr Liserra, F. Chiaffitelli e Gustavo Hess de Mello.

5 — a) "Num postal" e "Aquelle amor", Celeste Jaguaribe M. Faria, senhora Heloisa Bloem Mastrangioli. 6) — Sonata, Leopoldo Miguez; a) allegro, b) andante expressivo, c) scherzo, d) vivace. Senhorita Dulce de Saules e professor Francisco Chiaffitelli.

FONTE: *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1931.

⁹⁸ Fonte: *Diário de notícias*. Rio de Janeiro, 16 de dezembro de 1931.

Figura 20 – Programa do 40º concerto da Associação Quarteto Brasil realizado em 9 de setembro de 1930.

Associação Quarteto Brasil
SALÃO NOBRE DO CIRCOLO ITALIANO
RUA SÃO LUIZ, 21

40.º CONCERTO

Frank Smit, 1.º Violino - Dino Floreffi, 2.º Violino -
Emmerich Csammer, Viola - Pedro Varoli, Violoncello

com gentil concurso dos Exmos. Srs. Professores
MARTIN BRAUNWIESER (Flauta), MARIO MASCHERPA (Viola) e MARTIN PALKA (Corno)

Terça-Feira, 9 de Setembro
Sexta-Feira, 29 de Agosto de 1930
AS 21 HORAS EM PONTO

PROGRAMMA

I.

FRANZ SCHUBERT, Op. 161 - Allegro molto moderato.
Andante un poco moto.
Scherzo. Allegro vivace.
Allegro assai.

II.

PAUL FLORENCE - Trio para Flauta, Violino e Violoncello.
Tempo di marcia.
Andante.
Rondó. Allegro con spirito.

III.

W. A. MOZART - Quintetto para Corno, Violino, 2 Violas e Violoncello. (K. N.º 407).
Allegro.
Andante.
Rondó. Allegro.

NA NOITE DO CONCERTO O COBRADOR ESTARÁ NA ENTRADA PARA INSCREVER NOVOS SOCIOS E COBRAR A MENSALIDADE

41.º CONCERTO
Sexta-Feira, 26 de Setembro de 1930.

G. RICORDI & C.
Av. Brig. Luiz Antonio, 21

representam a mais bella e a maior bibliotheca musical do mundo
VEEM CATALOGO GRATIS

F. RICORDI - 222, VIA TREVISO - 3. MILAN

FONTE: Acervo particular.

3.3 QUARTETOS DE CORDAS

Paulo Florence dedicou-se também à composição da considerada mais nobre formação de música de câmara, o quarteto de cordas. No acervo da família, é possível encontrar páginas que comprovam a existência de pelos menos cinco quartetos⁹⁹. As partituras manuscritas, ainda que incompletas e não catalogadas, onde se pode ler “Quarteto N° 5” são evidências de que outros quatro quartetos foram escritos anteriormente.

⁹⁹ Volpe (1994) cita em sua tese apenas dois quartetos de cordas do compositor.

Jornais, periódicos e revistas noticiam audições de movimentos de quartetos como o *Allegro Moderato* do *Quarteto em Mi b Maior* (numeração desconhecida), o *Lento espressivo* e o *Scherzo* do *Quarteto em Lá menor* do compositor¹⁰⁰. Existem além destas evidências da existência dos dois quartetos distintos, os registros de execução e os manuscritos autógrafos completos de um terceiro quarteto, em Dó Maior, intitulado pelo autor *Quartettino N° 3*.

3.3.1 Movimentos de quartetos

Em 7 de maio de 1903, o Quarteto Albertini, composto pelos músicos Raphael Díaz Albertini, Carlos Aschermann¹⁰¹, Superbi e Guido Rocchi, realiza um concerto no Salão Progredior, onde interpreta, em primeira audição, o *Allegro moderato* de um quarteto de Paulo Florence. Segundo nota publicada no *Correio Paulistano* de 8 de maio, a audição da obra “ainda mais contribuiu pelo seu merecimento, para o justo renome do compositor”. Pelas referências não é possível identificar a qual quarteto pertence este movimento.

Já na década de 1920, outras diversas audições de movimentos de quartetos de Florence são realizadas. O Quarteto Aschermann apresenta, em 6 de novembro de 1923¹⁰², na Sociedade Escandinava “Nordlyæt”, um *Quarteto em Mi b* de Paulo Florence, porém em 9 de abril de 1924, em seu segundo concerto de música de câmara de compositores brasileiros, o mesmo Quarteto anuncia a primeira audição de um *Allegro moderato* do *Quarteto em Mi b* de Paulo Florence, parecendo, no entanto, tratar-se da mesma obra (ver figura 27).

¹⁰⁰ Na listagem de obras do compositor, este quarteto está categorizado, a despeito do nome, como obra para grande orquestra de cordas.

¹⁰¹ Carlos Aschermann funda na década de 1920 o Quarteto Aschermann.

¹⁰² Fonte: *A Gazeta de São Paulo*, 1 de novembro de 1923.

Figura 21 – Programa anunciado do segundo concerto de câmara de compositores brasileiros do Quarteto Aschermann.



FONTE: *A Gazeta de São Paulo*, 9 de abril de 1924.

Em 27 de janeiro de 1927, o Quarteto Brasil realiza um concerto no Teatro Municipal de São Paulo, onde interpreta um *Allegro moderato* de Florence. Seria este o mesmo movimento de quarteto executado em 1903 pelo Quarteto Albertini, ou o movimento do *Quarteto em Mi b* interpretado pelo Quarteto Aschermann anos antes, em 1923 e 1924, ou ainda, seriam ambos o mesmo movimento de quarteto? Ainda resta a dúvida de o porquê a obra não ter sido executado em sua integralidade.

Em 11 de junho de 1941, o Quarteto Fritzsche, "incomparável conjunto de câmara, consagrado pelas mais cultas platéias do mundo"¹⁰³, composto por Gustav Fritzsche, Lothar Gebhardt, Johannes Oclsner e Volkmar Kolschutter, realiza um concerto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo 112º Sarau da Cultura Artística, onde interpreta o mesmo *Allegro moderato em Mi b Maior*, entre obras de Haydn e Beethoven. A obra de Florence seria

¹⁰³ Fonte: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1941.

interpretada novamente pelo conjunto em 2 de setembro do mesmo ano, no Teatro Santana¹⁰⁴, em São Paulo (figura 28).

Figura 22 – Programa de concerto do Quarteto Brasil realizado em 27 de janeiro de 1927.



FONTE: Acervo particular.

¹⁰⁴ Inaugurado em 25 de abril de 1921 na Rua 24 de Maio, o Teatro Santana possuía capacidade para um público de 1.336 pessoas e se manteve em funcionamento até 1957. Disponível em <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,era-uma-vez-em-sp-teatros-santana,11086,0.htm>>. Acesso em 10 dez. 2017.

Figura 23 – Programa de concerto do Quarteto Fritzsche do dia 2 de setembro de 1941.

CONCERTO
DO

Quarteto Fritzsche

*Gustav Fritzsche
Lothar Gebhardt
Johannes Oelner
Volkmar Kohlschütter*

TEATRO SANTANA
dia 2 de Setembro de 1941, 21 horas.

PROGRAMA:

1a) PAULO FLORENCE:
Allegro moderato em mi-bemol-maior

b) L. VAN BEETHOVEN:
Quarteto em re-maior op. 18/III
Allegro
Andante con moto
Allegro
Presto

INTERVALO

2a) CLAUDE DEBUSSY:
Andantino, doucement expressif

b) CLAUDE DEBUSSY:
Menuet

c) FRIEDRICH SMETANA:
*Quarteto em mi-menor "Aus meinem Leben"
(Da minha vida)*
Allegro vivo appassionato
Allegro moderato a la Polka
Largo sostenuto
Dolce.

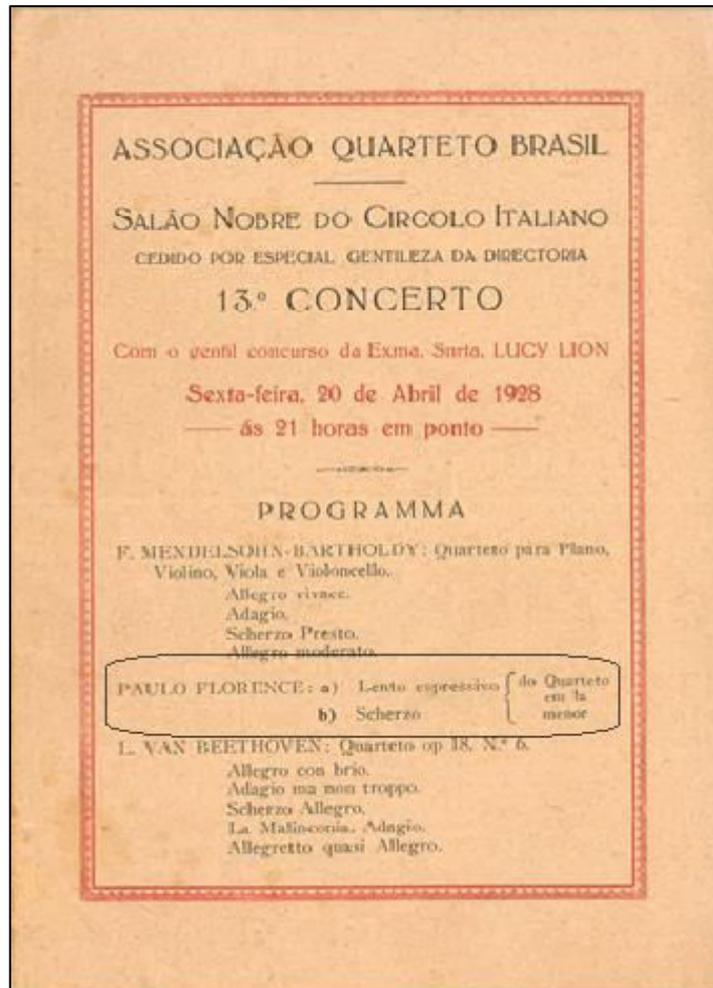
FONTE: Acervo particular.

Os movimentos *Lento espressivo* e *Scherzo* do *Quarteto em Lá Menor* de Paulo Florence foram ainda executados pelo Quarteto Brasil em 1928, no Salão Nobre do Circolo Italiano, em São Paulo (ver figura 30).

Outros concertos com as obras para quarteto de Florence foram realizados, apesar de no momento não se poder identificá-los todos. Vale ressaltar a atuação de conjuntos, como o Quarteto Paulista, anteriormente denominado Quarteto Zaccaria Autuori¹⁰⁵, que foi responsável pelas primeiras audições de diversas obras estrangeiras para a formação, assim como pela execução de vários dos quartetos de Villa-Lobos, sem esquecer a produção de outros compositores nacionais, como Henrique Oswald, Francisco Braga, Francisco Mignone e Paulo Florence.

¹⁰⁵ Quarteto formado em 1913, composto na ocasião por Zaccaria Autuori, Jane Hildebrand, Truqui Gonzalves e Lino Lazzarino. Em 1915, passou a denominar-se Quarteto da Cultura Artística de São Paulo, formado por Autuori, A. Cancelli, M. Mascherpa e Armando Belardi. Em 1917, depois de 2 anos de contínua atividade, passou a se chamar Quarteto Zaccaria Autuori e, posteriormente, já na década de 20, Quarteto Paulista. O conjunto permaneceu em atividade até a década de 30, apoiado pelo Conservatório de São Paulo e contando com a participação em concertos de importantes músicos, como Guiomar Novaes e Lorenzo Fernandes. Fonte: *Correio de São Paulo*, 31 de outubro de 1932.

Figura 24 – Programa de concerto do Quarteto Brasil do dia 20 de abril de 1928.



FONTE: Acervo particular.

3.3.2 *Quartettino n° 3*

O *Quartettino* ou *Quarteto N° 3*, em Dó Maior, foi estreado ao final da década de 1930, e interpretado por um dos principais grupos camerísticos existentes na época, num momento em que as sociedades musicais se proliferavam nos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo.

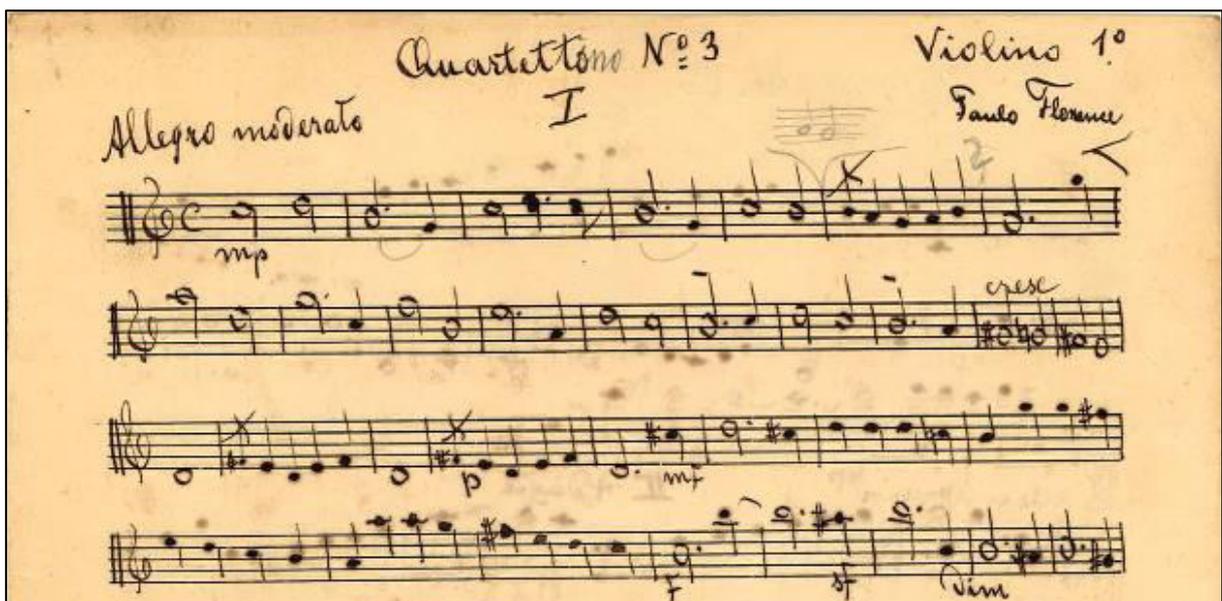
A primeira audição da obra consta do dia 30 de agosto de 1929, pelo Quarteto Brasil. O 28º concerto de música de câmara da Associação Quarteto Brasil¹⁰⁶ aconteceu no Salão Nobre do Circolo Italiano, em São Paulo. O respeitado quarteto executaria na ocasião, além da obra

¹⁰⁶ Como mencionado anteriormente, Florence fazia parte do conselho consultivo da Associação.

Segundo o próprio compositor, os três primeiros movimentos do Quartettino são bons exercícios para a prática de conjunto, enquanto o quarto movimento, o *Finale*, tem “maior valor”, por ser um movimento mais elaborado contrapontisticamente. É uma obra de curta duração, com estruturas fraseológicas e proporções assimétricas entre as partes, sem grandes sessões ou desenvolvimentos, razão pela qual o compositor teria alterado o nome para *Quartettino*. A obra não apresenta grande dificuldade técnica para os instrumentistas, podendo ser utilizada principalmente com fins didáticos.

O primeiro movimento, *Allegro Moderato*, em Dó Maior, é composto basicamente de três pequenas partes, a primeira delimitada por uma barra dupla e a segunda por uma fermata, após a qual o tema inicial é tocado pelo 1º violino uma oitava acima do exposto inicialmente. As figurações rítmicas e melódicas de todo o movimento lembram o estilo barroco de Handel. No segundo movimento, *Adagio, Molto lento ed espressivo*, em Sol Maior, o compositor, utiliza uma alternância entre os compassos 4/4 e 6/4 (utilizado no movimento como um compasso de agrupamento ternário, de dois em dois tempos). Possui duas frases apenas: a primeira é inicialmente apresentada pelo 1º violino e posteriormente, em um pequeno cânone, pelo violoncelo e 1º violino; a segunda frase sofre alterações no decorrer do movimento, com um ritmo expandido para se ajustar à alternância dos compassos. Este movimento possui apenas 37 compassos. Como no movimento anterior, o compositor parece se “inspirar” em Handel.

Figura 27 – Epígrafe do primeiro movimento, *Allegro Moderato*, parte do 1º violino.



FONTE: Manuscrito do compositor. Acervo particular.

O *Minuetto*, em Fá Maior, é composto com apenas duas seções de tamanhos distintos, sendo a primeira uma frase única modulante. Esta pequena forma “AB” é mais comum no período barroco. O quarto e último movimento, *Finale*, em Dó Maior, é estruturado pela alternância de andamentos lentos e rápidos e de compassos (3/4, 6/4, 6/8)¹⁰⁸. Também é possível observar a estruturação de toda a primeira parte (*Lento*) a partir de uma construção ternária da frase¹⁰⁹.

Figura 28 – Epígrafe do quarto movimento, *Finale*. parte do 1º violino.



FONTE: Manuscrito do compositor. Acervo particular.

As aparentes desproporções em termos de forma desta obra somadas ao grau moderado de dificuldade técnica para os instrumentistas não mascaram, no entanto, a habilidade do compositor. Frases de durações desiguais e construções irregulares tornaram-se mais frequentes a partir de meados do século XIX. Segundo Schönberg, compositores como Brahms e Mahler, “influenciados pela música folclórica, desenvolveram uma sensibilidade que geralmente conduz a uma organização rítmica que não corresponde às barras de compasso”.

Assim, torna-se evidente que os grandes compositores introduzem, livremente, procedimentos irregulares ou assimétricos, dependendo da ideia musical ou da estrutura. Em geral, esses procedimentos contribuem para a fluência e espontaneidade. Mas eles não são nem arbitrários, nem casuais: ao contrário, um alto grau de habilidade e sensibilidade são necessários para se adquirir o indispensável equilíbrio e proporção. (SCHÖENBERG, 1996, p. 170)

¹⁰⁸ Neste movimento, Florence também trabalha com uma construção ternária do compasso 6/4 (agrupamento de dois em dois tempos) brincando com a alternância dos demais ternários 3/4 e 6/8.

¹⁰⁹ Compassos 1 a 6, agrupamento em dois grupos de 3 compassos; compassos 7 a 15, três grupos de 3; compassos 16 a 21, dois grupos de 3; compassos 22 a 33, quatro grupos de 3 compassos.

3.4 SONATAS

Existem indícios de que Paulo Florence teria composto algumas sonatas para violino e piano. Estas obras foram tocadas e aparecem em programas de concerto, porém suas partituras não foram localizadas nos acervos consultados nesta pesquisa e não constam na listagem do compositor¹¹⁰.

No programa realizado e transmitido pela Rádio Sociedade em 2 de janeiro de 1928, em homenagem a Paulo Florence e Francisco Chiaffitelli, é executado, além da *Sonata-Fantasia*, o *Larghetto da Sonata em Fá Maior*, obra inédita de Florence, tendo os dois músicos homenageados como intérpretes¹¹¹.

A outra sonata para violino e piano do autor aparece em programa do concerto do Instituto Musical de São Paulo realizado em 1º de dezembro de 1936, no Clube Lyra, por ocasião do encerramento das atividades do ano letivo¹¹². No programa anunciado, além de obras de outros compositores do Instituto, como Felix de Otero e João Gomes Júnior e algumas obras de Paulo Florence para canto e piano, a *Sonata em Si bemol (1º tempo) para violino e piano* é interpretada por H. Marcopoulos¹¹³ ao violino e a professora Raphaela Amato ao piano.

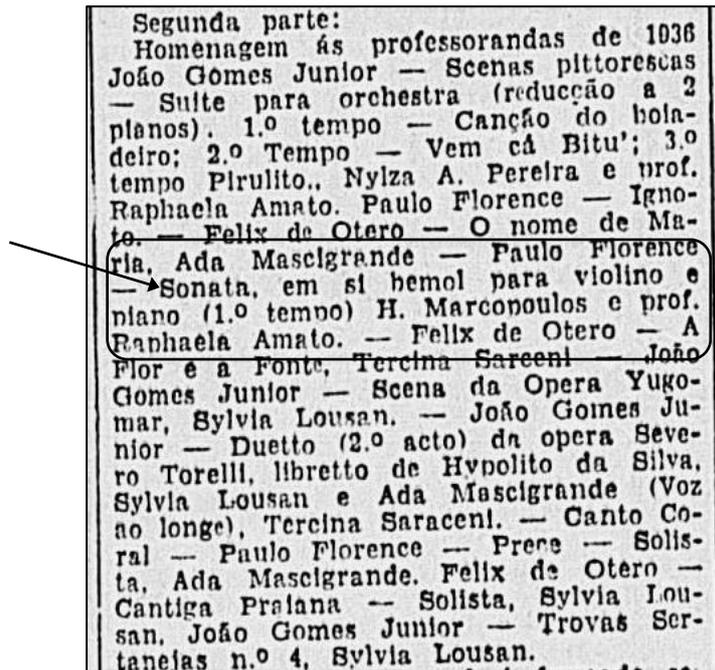
¹¹⁰ BIBLIOTECA MERCEDES REIS PEQUENO. Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro. Acervo Institucional Dossiê de Paulo Florence. Lista das composições de Paulo Florence. Enviada pelo compositor à ABM em 14 de dezembro de 1945.

¹¹¹ O programa com as obras executadas na Rádio Sociedade está transcrito na íntegra na seção 2 desta dissertação (págs. 27 e 28).

¹¹² Fonte: *Correio Paulistano*, São Paulo, 28 de novembro de 1936.

¹¹³ H. Marcopoulos era integrante do quarteto de cordas do Instituto Musical de São Paulo formado ainda por J. Marcopoulos, Irineu Murari e José Haselbauer. Fonte: *Correio Paulistano*, 11 de julho de 1936.

Figura 35 – Programa de concerto do Instituto Musical de São Paulo realizado em 1º de dezembro de 1936.



FONTE: *Correio Paulistano*, 28 de novembro de 1936.

Dentre as obras para cordas, Florence compôs ainda a *Sonata para piano e violoncelo*, em três tempos (movimentos), obra adotada como repertório no Instituto Musical de São Paulo, conforme apresentado na edição realizada em 1947 pela Casa Bevilacqua¹¹⁴.

A obra é composta em três movimentos editados como peças independentes: o primeiro tempo, ou movimento, em Dó menor, *Lento, ma molto appassionato e rubato*, o segundo, *Elegia - Andante mesto*, em Mi b menor, e o terceiro, *Lento e Sombrio*, inicia-se em Dó menor, mas encerra em Dó Maior. A *Sonata para piano e violoncelo* é uma obra curta, sem grandes dificuldades técnicas e de caráter introspectivo, sem nenhum movimento com andamento rápido.

¹¹⁴ Não foi possível constatar nesta pesquisa se a *Suite em Sol menor* para piano publicada pela casa Bevilacqua (consultar figura 38) e a *Suite em Sol menor* para violoncelo solo (inserida pelo compositor em sua listagem de obras), correspondem à mesma composição. Outra dúvida não esclarecida é a respeito do *Nocturno em Mi bemol* (lista da editora) e do *Nocturno em mi menor* (lista do compositor) se são ou não obras distintas, ou se constitui apenas um equívoco de alguma das partes.

Figura 36 – Folha de rosto da edição da *Sonata para piano e violoncelo*, Primeiro Tempo, de Paulo Florence.



FONTE: Edição, 1947. Acervo particular.

Figura 37 – Epígrafe do segundo movimento, *Elegia*, da *Sonata para piano e violoncelo* de Paulo Florence.

FONTE: Edição, 1947. Acervo particular.

Figura 38 – Verso da partitura. Lista de obras de Paulo Florence editadas pela Casa Bevilacqua.

<u>Do mesmo autor</u>	
PEÇAS FÁCEIS PARA PIANO	
	N.º 1 – Minuete
	N.º 4 – Berceuse
	Variações fáceis e instructivas
	Mazurka em Fa maior
ESTUDOS PARA PIANO	
	N.º 1 – Rajada
	N.º 4 – Fiandeira
SUITE EM SOL MENOR	
	N.º 1 Preludio – N.º 6 Sarabaude – N.º 7 Gigue
	Preludio e Fuga N.º 4
	Nocturno em mi bemol
	Scherzo – Valse
PARA PIANO E VIOLINO	
	Sonata Fantasia
PARA PIANO E VIOLONCELLO	
	Sonata em do menor
PARA PIANO E CANTO	
	Nocturno – Idyllio – 5 canções internacionaes –
	Lugar assombrado – 5 sonetos – Canção do
	berço – No jardim do Mosteiro – L'avengle à
	la rose – Alma minha gentil – Foi assim o seu
	amor – Ao luar – Eu sou flor arremessada – O
	anú – Vá, como vae! – Serpens – O Ignoto –
	Quero mana – Pour une statue – Clytie – Eterna
	canção – O coração – Jurity – O menino doente
	e a Santa.
PARA ORFEON FEMININO	
	A flor do Aguapé – Nocturno

FONTE: acervo particular.

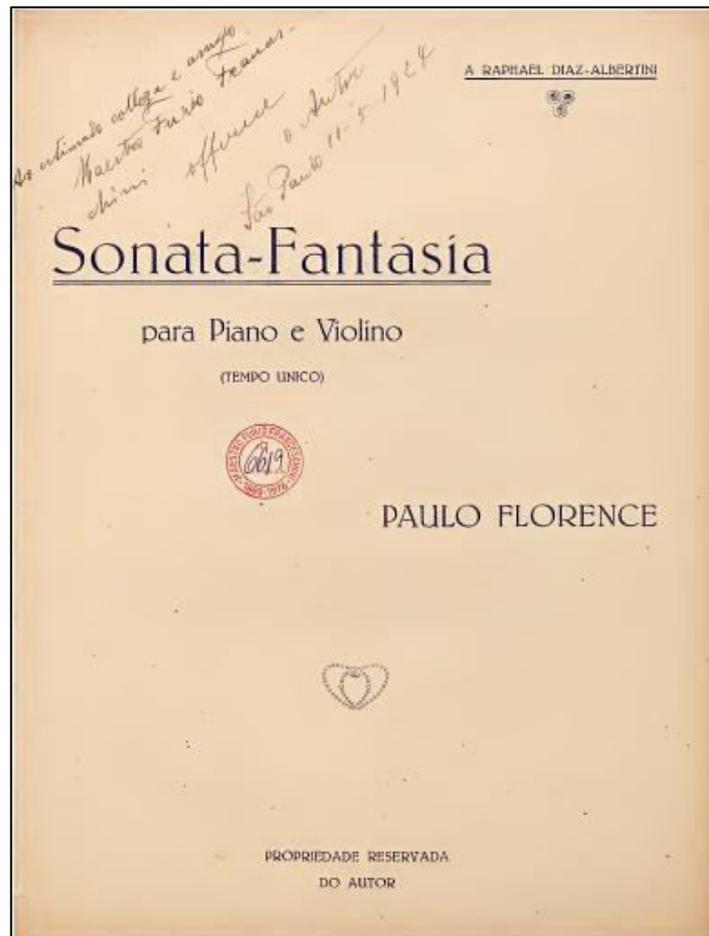
3.5 SONATA-FANTASIA PARA PIANO E VIOLINO

A *Sonata-Fantasia para piano e violino*, objeto de estudo mais detalhado desta pesquisa, é certamente uma das composições de câmara mais executadas de Paulo Florence. Assim como a grande maioria das obras do compositor, não há referências quanto às datas de composição ou mesmo de edição. Pela proximidade com as primeiras execuções encontradas da peça no Brasil, e por sua apresentação nos programas destes concertos como primeiro movimento de uma obra maior, acredita-se ter sido composta no início do século XX, por volta de 1900¹¹⁵, quando Florence retornou ao Brasil se estabelecendo definitivamente em São Paulo.

¹¹⁵ Uma das cópias da única edição conhecida da obra encontra-se na Biblioteca da UNESP na coleção dos anos 1891-1910. Nesta, há uma dedicatória do compositor a Furio Franceschini escrita à mão (figura 39).

A obra foi dedicada ao consagrado violinista cubano Raphael Díaz Albertini, que esteve no Brasil na primeira década do século XX e realizou concertos por várias cidades do país, fixando-se ainda como professor de violino em São Paulo, no Hotel Roma, onde se hospedava.

Figura 39 – Folha de rosto da edição da *Sonata-Fantasia para violino e piano* de Paulo Florence com dedicatória a Furio Franceschini em 11 de maio de 1924.



FONTE: Acervo da UNESP.

Embora a obra tenha sido dedicada a Díaz Albertini, que realizou as primeiras audições da *Sonata-Fantasia* ao lado de Paulo Florence, o premiado violinista brasileiro Francisco Chiaffitelli, também amigo do compositor, foi o responsável pela revisão da parte de violino da peça, apresentando a obra em vários concertos igualmente com Florence e outros pianistas.

A primeira audição da *Sonata-Fantasia* que se tem conhecimento aconteceu em 3 de fevereiro de 1902, no Salão Steinway, em concerto organizado por Díaz Albertini, que interpretou a obra com o compositor ao piano. No programa, figuravam composições de Saint-

Saëns, Sarasate, Bach, Paganini, entre outros. Em nota publicada no *Correio Paulistano* em 4 de fevereiro, J. Raboces escreve: “Paulo Florence surpreendeu o auditório com a 1ª parte da Sonata de sua composição¹¹⁶. É um trecho à moderna, admiravelmente tecido e de estylo aristocrático, semelhante a Grieg. Registramos o sucesso alcançado pelo nosso querido e conceituado patricio”. Em 11 de dezembro do mesmo ano, Díaz Albertini e Florence tocaram novamente a *Sonata* no mesmo palco, “a pedido”, em programa semelhante organizado pelo violinista. Os dois concertos contaram com a participação de Luigi Chiaffarelli que executou ao piano algumas obras com o cubano e outras para dois pianos com Florence¹¹⁷.

No ano seguinte, em 19 de agosto de 1903, Francisco Chiaffitelli realizou um concerto no Salão do Clube dos Diários, no Rio de Janeiro, onde interpretou a “primeira parte da *Sonata em Mi menor* de Florence”¹¹⁸, com Alberto Nepomuceno ao piano. As interpretações, segundo os jornais, foram amplamente aplaudidas pelo numeroso auditório, composto pela elite fluminense.

Em 18 de abril de 1906, Paulo Florence e Raphael Díaz Albertini voltam ao Salão Steinway com a Sonata em programa organizado pelo violinista. O destaque do concerto foi a *Terceira Sonata de Brahms*, em Ré menor, “executada com grande expressão e sentimento, merecendo palmas frenéticas do auditório”¹¹⁹. Observamos também, no programa de concerto que se segue, a participação do barítono Antônio de Barros Paula Sousa e da violinista Paulina D’Ambrósio, conhecidos intérpretes das obras do compositor, como mencionado na seção anterior.

¹¹⁶ Os programas dos concertos de 1902 foram publicados em diferentes jornais, registrando “*Sonata (1ª parte)*” como título da obra. Ainda em programas de anos posteriores, 1903 e 1906, encontra-se *Sonata* ou *Sonata em Mi menor*. O título publicado poderia ser um equívoco por se tratar de uma peça em um só movimento ou poderíamos supor que à época a obra não possuía o nome de *Sonata-Fantasia*, cuja indicação aparece pela primeira vez no programa da Exposição de Turim, em 1911.

¹¹⁷ Fonte: *Correio Paulistano*, 1 de fevereiro de 1902; *O Comércio de São Paulo*, 11 de dezembro de 1902.

¹¹⁸ A *Gazeta de Notícias* de 12 de agosto de 1903 anuncia “uma sonata” de Paulo Florence. O programa completo do concerto foi publicado no *Jornal do Brasil* de 21 de agosto de 1903.

¹¹⁹ Fonte: *Correio Paulistano*, 21 de abril de 1906.

Figura 40 – Parte do programa do concerto organizado por Diaz Albertini realizado em 18 de abril de 1906, no Salão Steinway.

SALÃO STEINWAY

Eis o programma do concerto, a que já nos referimos, organizado pelo professor Diaz Albertini, e que se deve realizar amanhã, no Salão Steinway:

Terceira sonata em re menor—Brahms—(1.ª audição) piano e violino.

Allegro, Adagio, un poco presto e con sentimento, Presto agitato—Srs. Florence e Albertini.

Recitativ e air du rossignol—dans l'Allegro e Il Penseroso (oratorio)—Händel—Sra. Bellah de Andrade acompanhada pela exma. sra. d. Zulmira de Andrade.

Réverie (violino)—Emile Bernard.

Sérénade (violino)—A. d'Ambrosio—Sr. Albertini acompanhado pelo professor Florence.

Aimons-nous — Saint-Saëns — Sr. Paula Sousa acompanhado pelo professor Florence.

Romance em sol (violino)—Beethoven.

«Scènes de la Csarda» (violino)—Jéno Hubay — Sr. Albertini acompanhado pelo professor Florence.

Sonata (piano e violino)— Paulo Florence—Srs. Florence e Albertini.

Odes Suppliques e Mauvais Accueil—Brahms—Snr. Paula Sousa acompanhado pelo prof. Florence.

Prelude et fuga en sol mineur—Jean Seb. Bach— (violino sem acompanhamento) — Sr. Diaz Albertini.

FONTE: *Correio Paulistano*, 17 de abril de 1906¹²⁰.

Por ocasião da *Esposizione Internazionale di Torino*, em concerto organizado por Henrique Oswald em 2 de setembro de 1911 no pavilhão brasileiro, a *Sonata-Fantasia* foi interpretada por Alfredo Oswald, exímio pianista, filho de Henrique Oswald, e Celina Branco, estudante brasileira bolsista em Bruxelas, ao violino.

Já na década de 1920, a *Sonata-Fantasia* foi interpretada por Chiaffitelli e Rossini de Freitas, em 16 de outubro de 1923, no 4º concerto de música de câmara do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. No programa, o *Quarteto n. 2, op. 56* de Villa-Lobos e o *Quarteto op. 39* de Henrique Oswald, ambos “traduzidos com primor” por Chiaffitelli, H. Spedini,

¹²⁰ No programa consta a indicação de primeira audição da Terceira Sonata de Brahms, possivelmente considerando-se a execução a ser realizada em São Paulo, ou mesmo no Brasil.

Orlando Frederico e Alfredo Gomes, professores do Instituto. A respeito da composição de Florence, uma crítica publicada em *O Jornal* de 17 de outubro daquele ano enaltece o compositor, os intérpretes e a obra:

Entre um e outro “Quarteto” ouvimos a “Sonata-Fantasia”, (tempo único), de Paulo Florence, um artista de valor que nos tem dado tanto do seu talento da sua solidariedade, convivendo entre nós e participando dos nossos entusiasmos e crenças. Foi o sr. Chiaffitelli quem interpretou essa sonata para violino e piano, tendo como brioso “parteneire” ao piano o sr. Rossini de Freitas, um moço que está fazendo brilhantemente a sua carreira de artista. O auditório de hontem soube retribuir em aplausos os agradáveis momentos que lhe foi dado viver escutando tão bella música, tão emotivamente traduzida por tão finos artistas.” (R. B.) (O JORNAL, 17 de outubro de 1923).

Em 1º de fevereiro de 1924, o Quarteto Aschermann realiza um concerto de música de câmara dedicado exclusivamente a compositores brasileiros, no Salão do Conservatório Dramático e Musical. O programa é composto na primeira parte pela *Sonata-Fantasia* de Florence, interpretada por Carlos Aschermann, 1º violino do quarteto, e Arthur Hartmann ao piano¹²¹, *Berceuse* para violino de Francisco Braga, *Andante* para quinteto de cordas de Alexandre Levy e *Dança Característica* de Barroso Netto. Na segunda parte, obras de Ezequiel Ramos Júnior, Arthur Napoleão e Leopoldo Miguez¹²².

¹²¹ No programa divulgado no *Correio Paulistano* de 9 de janeiro de 1924, o pianista anunciado é Henri Penasse.

¹²² *Quarteto em Lá Menor* (I Allegro Moderato, II Minuato, III Adagio, non troppo lento, IV Allegro ma non troppo) e *Intermezzo* para violoncelo de Ezequiel Ramos Junior (executado por Cecília Zwarg); *Réverie* e *Minuetto* de Arthur Napoleão; *A avósinha* e *Pierrot* para quinteto de cordas de Leopoldo Miguez. Programa divulgado em *A Gazeta* e no *Correio Paulistano* de 1 de fevereiro de 1924.

Figura 41 – Epígrafe da *Sonata-Fantasia para piano e violino* (tempo único).

The image shows a page from a musical score. At the top, it is dedicated to 'A Raphael Diaz-Albertini.' The title is 'Sonata-Fantasia para Piano e Violino. (TEMPO UNICO.)' by Paulo Florence. There is a red circular stamp on the left side with the text 'INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO BRASILEIRO' and the number '6619'. The score is for Violino and Piano. The tempo is 'Moderato.' and the dynamics are 'mp' (mezzo-piano) and 'cresc. ed accel.' (crescendo and acceleration). The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

FONTE: Acervo da UNESP.

A obra continuou figurando nos programas de concertos e recitais de músicos brasileiros e estrangeiros até a década de 1990: em 11 de janeiro de 1933, em concerto promovido pela Cultura Artística, Antonietta Rudge ao piano e Frank Smit ao violino, interpretam a composição no Theatro Municipal de São Paulo¹²³; em 29 de setembro de 1944, Ana Carolina ao piano e Francisco Chiaffitelli ao violino, no Salão Leopoldo Miguez, Rio de Janeiro¹²⁴; em 2 de outubro de 1960, foi transmitido um programa de Sonatas dentro da série *Música e Músicos do Brasil* da Rádio MEC, tendo Ilara Gomes Grosso ao piano e Oscar Borgerth ao violino como intérpretes da *Sonata-Fantasia*¹²⁵. Em maio de 1962¹²⁶, os músicos teriam realizado a gravação da obra em programa da mesma série, documentada em LP pela FUNARTE em 1979¹²⁷, veiculada nas décadas posteriores e até recentemente em 2016¹²⁸.

¹²³ Fonte: *A Gazeta*, São Paulo, 11 de janeiro de 1933.

¹²⁴ Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1944.

¹²⁵ Fonte: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 de outubro de 1960.

¹²⁶ A data da gravação apresentada no encarte do LP pode ser um equívoco, posto que o exato programa foi interpretado e transmitido pela Rádio MEC em 1960, podendo ser verificado, por uma cuidadosa audição, que trata-se da mesma gravação.

¹²⁷ LP *Documentos da Música Brasileira*, vol. 8. Um exemplar deste pode ser encontrado nos acervos da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

¹²⁸ Programa *Memória Rádio MEC*, 24 de maio de 2016. Disponível em <<http://radios.ebc.com.br/memoria-radio-mec/edicao/2016-05/helza-cameu-e-oscar-borgerth-no-memoria-radio-mec>>. Acesso em 20 mai. 2017.

Figura 42 – Anúncio de programa transmitido pela Rádio MEC.



FONTE: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º de outubro de 1960.

Por ocasião da abertura do Centro de Estudos Brasil-Europa em Colônia, sob o patrocínio da Embaixada do Brasil na Alemanha, a *Sonata-Fantasia* foi apresentada em 31 de agosto de 1997¹²⁹ por Sueli Heider ao piano e Yasmin Heider ao violino. O duo interpretou novamente a obra em 26 de setembro de 1998 em concerto durante o Colóquio Anthropos Ludens, Instituto Brasileiro de Estudos Musicológicos (IBEM), também promovido pela Academia Brasil-Europa (A.B.E.) em Ubatuba, São Paulo.

As mais recentes performances aconteceram em 2017 com a violinista Yara Quercia Vieira e a pianista Vera Portinho Vianna¹³⁰. O duo apresentou-se numa série de três recitais. O primeiro foi realizado na Bibliotheca Pública Pelotense, em 25 de maio, em concerto organizado pela Associação Amigos do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas; o segundo, em 24 de setembro, no Teatro Caixa Preta do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria; o terceiro, na Sociedade Espanhola de Bagé, realizado pelo Instituto Municipal de Belas Artes no dia 7 de novembro¹³¹. Concomitantemente, esta

¹²⁹ Eröffnungsfeier der Arbeitsstätte der Akademie Brasil-Europa.

¹³⁰ Yara Quercia é Mestre pela UFRJ (1992) e Doutora pela Universidade de Iowa, EUA (1996). Professora associada de violino e viola na Universidade Federal de Santa Maria, integra o Trio da UFSM, Trio Uirapuru e o duo com a pianista Vera Vianna, Mestre pela Universidade do Tennessee, EUA (1992) e Doutora em Pedagogia do Piano pela Universidade Católica d América, Washington, EUA (2003). A pianista coordena o Festival Internacional de Inverno da UFSM, onde leciona piano.

¹³¹ Os recitais fazem parte do projeto de pesquisa "Repertório brasileiro de sonatas para violino e piano: aspectos formadores da técnica violinística e da personalidade artística do intérprete" da Dra. Yara Vieira que tem por objetivo divulgar e promover o repertório brasileiro para estes instrumentos "como formador das habilidades

pesquisadora executou a obra em recital realizado no dia 20 de junho de 2017, na Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro.

O material exposto nesta seção é uma pequena amostra de algumas obras de câmara para cordas do compositor que merecem ser mais profundamente pesquisadas. A *Sonata-Fantasia* será analisada em mais detalhes na próxima seção desta dissertação. Igualmente, análises da edição existente e da gravação realizada por Oscar Borgerth e Ilara Gomes Grosso servirão como fontes para a produção de uma nova edição prática, com vistas a minimizar as discordâncias de informação entre a parte de violino e a de piano e corrigir erros, proporcionando ao futuro intérprete um material mais bem organizado, além de sugestões interpretativas como dedilhados e arcadas.

interpretativas, técnicas e artísticas indispensáveis aos estudantes de violino”. O foco principal são as sonatas e sonatinas nacionalistas, segundo Yara. (informação obtida via e-mail em 10 set. 2017).

4 EDIÇÃO PRÁTICA DA *SONATA-FANTASIA PARA PIANO E VIOLINO*

Ao primeiro contato com os familiares de Florence, ficou nítido o interesse e cuidado em guardar e manter, nas melhores condições possíveis, o material que pertencera ao compositor. Certamente existe, por parte da família, uma limitação de espaço, tempo e conhecimento específico para organizar este acervo particular que, em sua quase totalidade, não passou por nenhum processo de catalogação, revisão, edição. Obras já editadas, como a *Sonata-Fantasia para piano e violino*, peças para piano e para canto e algumas outras da coleção pessoal do compositor, foram doadas pela família, como mencionamos anteriormente, e estão espalhadas em acervos de bibliotecas, principalmente em São Paulo, onde o mesmo viveu e trabalhou a maior parte de sua vida. Além disso, essas partituras podem e devem, como parte da história cultural do país, ser mais cuidadosamente estudadas, analisadas e revisadas, para que se tornem acessíveis ao maior número de interessados na obra de Florence, como é o caso desta pesquisadora.

A percepção da necessidade e o desejo de estudar esse material, partindo inicialmente da produção de uma nova edição da *Sonata-Fantasia*, nesta pesquisa, se confrontou com obstáculos, o principal deles, a ausência de uma fonte autógrafa que pudesse fornecer subsídio para a produção de um material mais confiável e fidedigno. A localização ou mesmo existência do manuscrito é desconhecida. A falta de informações precisas sobre a data e local da composição e mesmo da edição encontrada da obra, ausência de dados sobre a estreia, entre outros impasses, dificultam as análises do contexto específico no qual a mesma teria sido produzida. Esse problema se estende também a boa parte das demais composições do autor, que não apresentam, inclusive nos manuscritos, algumas dessas informações básicas. Diante das limitações, a partir das fontes disponíveis, sendo elas a atual edição e a gravação citada anteriormente nessa pesquisa, foi definido o tipo de edição possível a ser realizada: uma edição prática.

A nova edição dessa obra se destina aos futuros intérpretes, aos curiosos e ademais, a quem possa interessar. A intenção não é de simplesmente realizar uma nova cópia, mas de investigar os problemas que a atual edição apresenta, com fins de minimizá-los, procurando identificar e distinguir, quanto seja possível, as indicações do compositor e as anotações puramente interpretativas e pessoais do revisor da parte de violino. Portanto, permanece uma abordagem crítica sobre o material, embora não seja explicitado o processo de análise no texto musical final. A nova edição busca preencher os dois requisitos fundamentais que, segundo

Caldwell (1985, apud Figueiredo, 2014), são clareza e consistência. A obra será observada sob a perspectiva do conceito de unidade em música, sendo este o parâmetro para solucionar questões da partitura e decisões de caráter interpretativo para a preparação da performance. Esclarecidos os objetivos da produção de uma nova edição da obra, passe-se às fontes.

A *Sonata-Fantasia para piano e violino* de Paulo Florence foi editada pela Off. Gráfica Musical Campassi & Camin, fundada pelos sócios João Campassi e Pedro Ângelo Camin em 1914, em São Paulo (figura 43). As informações obtidas durante esta pesquisa apontam que a obra teria sido composta no início do século XX, no período em que o compositor regressava de Bologna, Itália¹³². Os primeiros registros das execuções no Brasil datam de 1902. A edição, possivelmente é da década de 1920. A parte do violino foi revisada por um dos principais intérpretes da obra, o violinista Francisco Chiaffitelli, que a executou com o compositor em diversos concertos, mencionados no capítulo anterior. Paulo Florence também assinou e dedicou a amigos algumas das cópias da edição. Aparentemente, a produção da edição e da parte de violino revisada foi aprovada pelo compositor, tornando esta partitura uma fonte autorizada, enquanto “material de execução contemporâneo do compositor” (FIGUEIREDO, 2014, p. 121).

Figura 29 – Final da última página da parte de violino. Off Graphica Musical “CAMPASSI & CAMIN”
S. Paulo, [s.d.].



FONTE: Edição Campassi e Camin.

A gravação utilizada como referência nesta pesquisa foi realizada por Oscar Borgerth e Ilara Gomes Grosso no início da década de 1960, em programa veiculado pela Rádio MEC, segundo informação que consta na contracapa do LP *Documentos da Música Brasileira – Vol. 8* (figura 44). A gravação possivelmente foi realizada ao vivo, durante a apresentação do

¹³² Apesar da utilização da língua italiana ser uma constante, e esse fato não corroborar com o local de composição da obra, é interessante notar que as indicações de dinâmica, andamentos e caráter na partitura estão todas em italiano, a exemplo: *ritornando al 1º Tempo, sempre più appassionato, La scala quasi Harpa*, etc.

programa. O texto do encarte é do escritor e crítico musical Luiz Paulo Horta (1943-2013) que apresenta algumas informações biográficas do compositor e discorre brevemente sobre a obra:

Paulo Florence está presente, nesta gravação, com uma bela *Sonata* em estilo “antigo” – o do alto romantismo francês e alemão. Tocada sem interrupção, trazendo reminiscências de Brahms, Fauré, e até mesmo Debussy, esta *Sonata-Fantasia* desenvolve-se com grande coerência a partir do anguloso desenho inicial, e beneficia-se, neste disco, da forte interpretação de Oscar Borgerth e Ilara Gomes Grosso.

Figura 30 – Capa do LP Documentos da Música Brasileira – Vol. 8. FUNARTE: Rio de Janeiro, 1979.



Sobre a utilização de gravações enquanto fontes de pesquisa para a produção de um texto musical, Figueiredo faz as seguintes observações:

Não só textos manuscritos impressos ou digitais podem transmitir uma obra. Fonogramas também podem ser fontes para o estabelecimento de um texto, principalmente na esfera da crítica das variantes. Para tanto, é imprescindível verificar o grau de interferência do compositor durante o processo de gravação, seja como intérprete da própria obra ou como presença atuante. É muito importante, além disso, a

datação das gravações. Gravações feitas ao vivo são menos confiáveis, já que não se pode ter certeza de que as mudanças ocorridas no nível das lições não sejam casuais. Modificações no nível das estruturas são mais significativas, já que dificilmente serão casuais. As gravações feitas em estúdio ou locação oferecem maior grau de confiabilidade, no que diz respeito às lições e, ainda mais, no que diz respeito às estruturas (FIGUEIREDO, 2014, p.32).

Apesar dos problemas levantados, sabendo que a gravação não sofreu nenhuma interferência do compositor (que na época já havia falecido) e que provavelmente foi registro de uma performance ao vivo, consideramos que esta tem o seu valor enquanto fonte de tradição, dada a importância dos intérpretes. Borgerth certamente conheceu o compositor¹³³, além de ter tido contato próximo com Chiaffitelli e possivelmente tê-lo ouvido executar a obra em alguma das audições na Escola Nacional de Música, pois o jovem violinista fora aluno da instituição na classe de Orlando Frederico, colega de Chiaffitelli. Há, portanto, grande proximidade temporal e física entre os intérpretes que gravaram a obra, e o próprio compositor. Nesse caso, consideramos que o registro sonoro também serve para corroborar ou questionar informações da partitura, além de fornecer dados sobre estilo e opções técnico-interpretativas diversas das sugeridas pelo revisor-intérprete.

4.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O CONCEITO DE UNIDADE EM MÚSICA

Unidade é um conceito comumente utilizado na análise musical especialmente da música instrumental europeia dos séculos XVIII e XIX, inserida no chamado período da prática comum, que compreende do período barroco ao romântico. Embora seja um conceito bastante familiar, ele é normalmente abordado dentro do discurso sobre relação das partes de uma obra musical a serviço do todo. Este forte apelo analítico faz parecer ser a unidade, na música, uma característica implicitamente discernível, desejável e talvez até essencial. Da falta de uma descrição mais satisfatória do conceito, ainda que dentro do escopo da análise musical, surgem problemas como a divergência que pode existir entre esse discurso e a definição do(s) sentido(s) de unidade.

Alguns sinônimos amplamente encontrados em diferentes literaturas analíticas sugerem que unidade não seja um conceito único, singular, mas uma multiplicidade de conceitos.

¹³³ Durante a consulta de jornais e periódicos, programas de concerto e de rádio, foram encontradas situações em que Florence e Borgerth se apresentavam na mesma ocasião, porém separadamente.

William van Gueest (2012)¹³⁴ faz um breve levantamento destes conceitos e seus diferentes significados:

1-Similaridade: compartilhamento de características semelhantes entre dois ou mais elementos;

2-Coerência: conexão lógica entre os elementos;

3-Interconectividade dos elementos de uma obra:

O termo “unidade” também tem sido usado na análise organicista para se referir à vital, necessária interconectividade dos elementos de uma obra. Nesse sentido, largamente associada com as atitudes analíticas do século dezenove, o termo tem conotações quase espirituais ou metafísicas.¹³⁵ (GUEEST, 2012, p. 2, tradução nossa)

4-Sensação ou impressão do ouvinte:

[...] unidade é descrita como um "sentimento" ou uma impressão estética recebida pelo ouvinte. Este uso é, portanto, um *efeito* criado pela composição, vinculado intimamente ao estilo ou ao gênero. Aborda menos as relações entre elementos e mais as qualidades afetivas de uma peça.¹³⁶ (GUEEST, 2012, p. 2, tradução nossa)

5-Continuidade ou previsibilidade;

6-Uma obra bem construída, “bem-sucedida”.

Outros termos que apontam qualidades relacionadas à unidade são: integração, integridade, completude, fusão, autossuficiência, consistência, totalidade, síntese, perfeição. Essa gama de definições e sentidos pode indicar propriedades relacionadas, porém distintas em música. Da mesma maneira, essas expressões não musicais podem ser interpretadas como diferentes tipos de unidade.

¹³⁴GUEEST, William van. **The Concept of Unity in Musical Analysis: Some Ontological Issues**. Proceedings of the 5th International Conference of Students of Systematic Musicology, Montreal Canadá, May 24-26, 2012.

¹³⁵The term “unity” has also been used in organicist analysis to refer to the vital, necessary interconnectedness of the elements of a work. Under this usage, one largely associated with nineteenth-century analytical attitudes, the term has almost spiritual or metaphysical connotations.

¹³⁶...unity has been described as a “feeling” or an aesthetic impression received by the listener. This usage is therefore an *effect* created by the composition, linked closely to style or genre. It addresses less the relations between elements and more the affective qualities of a piece.

A ideia de que a explicação da música estaria no reconhecimento das estruturas dentro da própria composição e não em fatores a ela externos ganhou força no final do século XIX com a filosofia do esteta e crítico musical Eduard Hanslick (1825-1904), expostas no ensaio *Do Belo Musical*, cuja primeira edição data de 1854. Nele, Hanslick se opunha à chamada “estética do sentimento”, pensamento dominante no início do referido século que defendia que o propósito definidor da música era o de suscitar os sentimentos dos ouvintes, considerando os sentimentos como o conteúdo da música, o seu único fundamento estético. Para Hanslick, o ponto de partida para uma investigação estética deveria ser exclusivamente o objeto, no caso da música a sua própria estrutura (conteúdo e forma) e não os sentimentos do sujeito (ouvinte)¹³⁷.

[...] Hanslick não nega que a música possa suscitar sentimentos nos ouvintes, nem nega a possibilidade de se associar acontecimentos à música, mas como estes não possuem o requisito da necessidade, ou seja, são contingentes, variam de pessoa a pessoa, são meramente subjetivos e arbitrários, e não podem servir como fundamento de nenhuma proposição estética.¹³⁸ (VIDEIRA, 2005)

As leis para a construção de uma obra musical deveriam, portanto se fundamentar exclusivamente em seu material musical, ou seja, sua lógica e coerência internas. Ao ouvinte caberia uma audição ou contemplação consciente (postura ativa), um trabalho mental de intensa concentração.

“O conteúdo espiritual de uma composição”, segundo Hanslick, está nas *estruturas sonoras concretas*, e não “na vaga impressão geral de um sentimento abstrato”. A própria forma, isto é, a configuração sonora, é o verdadeiro *conteúdo* da música; ao passo que o sentimento suscitado “não pode chamar-se nem conteúdo, nem forma, mas efeito fático”. (VIDEIRA, 2016, grifos do autor)

Dentro desta linha de pensamento, a unidade era entendida como uma característica inerente à própria composição e fundamental para sua construção. Segundo Schönberg (1996), a coerência e a lógica são fundamentais para a criação de uma música organizada em uma

¹³⁷Para maiores considerações a respeito da estética musical de Hanslick, consultar:

VIDEIRA, Mário. **Do idealismo ao formalismo: Hanslick e o Belo Musical**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNESP, jun 2004;

_____. Eduard Hanslick e o Belo Musical. In: **Revista Discurso: USP**, n.37, 2007. p. 149-166. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/62927/65714>> última visualização em 10 nov, 2017.

¹³⁸VIDEIRA, Mário. Formas sonoras em movimento: A natureza do Belo Musical segundo Hanslick. **Revista OPUS. Revista eletrônica da ANNPOM** v. 11, Dez. 2005. p. 247-248. Disponível em <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/view/11/showToc>> Acesso em 10 nov. 2017.

“forma compreensível” (num sentido estético), ou seja, que a mente humana pudesse guardar, reter, memorizar.

Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função. Além do mais, só se pode compreender aquilo que se pode reter na mente, e as limitações da mente humana nos impedem de memorizar algo que seja muito extenso. Desse modo, a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a forma. (SCHÖENBERG, 1996, p. 28, grifos nossos)

O conceito de unidade relacionado a esse tipo de construção estética encontra no motivo, nas pequenas células musicais ou formas básicas, a origem ou a ideia base para a construção da obra e conseqüente conexão das formas-motivo, ou seja, as estruturas garantidoras da unidade e da coerência. A ideia de unidade está igualmente presente na utilização do acompanhamento como “dispositivo unificador”, com a função de “revelar, também, a harmonia inerente do tema, estabelecer um movimento unificador, satisfazer às necessidades e explorar recursos instrumentais” (SCHÖENBERG, 1996, p.107).

Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir **unidade**, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. (*Ibid.*, 35). A coerência harmônica, as similaridades rítmicas e o conteúdo em comum contribuem para a lógica do discurso. O conteúdo comum é gerado pela utilização de formas-motivo derivadas do mesmo motivo básico; as similaridades rítmicas atuam como **elementos unificadores**, e a coerência harmônica reforça as conexões internas. (SCHÖENBERG, 1996, p. 43, grifos nossos)

A associação exclusiva do discurso sobre unidade musical com o discurso da análise musical técnica é, no entanto, o que alguns autores, como Maus (1999), questionam. Para o autor, a análise procura tipicamente mostrar a unidade musical, mas não explora suas ferramentas descritivas para exibir, ao contrário, a heterogeneidade de uma composição, o que supostamente seria reflexo de “um compromisso habitual com a unidade, e não uma limitação inerente das técnicas analíticas” (MAUS, 1999, p. 171)¹³⁹.

¹³⁹ “a habitual commitment to unity, not an inherent limitation of analytical techniques”.

Outra questão apontada é a existência de abordagens críticas ou teóricas que podem fornecer descrições não técnicas sobre unidade, uma vez que a análise nem sempre possui ferramentas adequadas ou efetivas para descrever em detalhes a unidade de uma composição, ou seja, “talvez haja maneiras de pensar sobre unidade que não exijam, ou solicitem, uma descrição verbal explícita do detalhe musical”.

Essa divergência potencial entre análise e unidade é uma questão importante: é na realidade um par de questões, uma vez que análise pode tratar de não-unidade e um discurso não analítico pode abordar a unidade. (...) Embora aceitemos a visão tradicional de que unidade é um valor musical importante, pode-se achar a noção de unidade obscura, ou achar sua explicação problemática¹⁴⁰. (MAUS, 1999, p.172, tradução nossa)

Não pretendemos questionar a importância da unidade na música, tampouco reavaliar seu papel como cânon principal que regeu por séculos e ainda hoje tem um papel preponderante na música ocidental. As discussões dos últimos 20 ou 30 anos já apontaram novas maneiras de se pensar unidade, lidando com outros valores estéticos musicais além da organicidade. Mas é importante compreender que tanto a ênfase exagerada em defesa quanto a sua discriminação por parte do pensamento desconstrutivo e pós-moderno parecem não se justificar, posto que ainda existe uma lacuna para se explicar de maneira completa e satisfatória em que consiste e onde ou como encontrá-la, não sendo suficiente, por exemplo, o reconhecimento de um padrão rítmico ou uma fórmula composicional, como o caso do dodecafonismo ou serialismo, para tornar a suposta existência de unidade perceptível.

Para Maus, parece ser um problema a manutenção do enfoque exclusivamente na composição, ignorando sua relação com as experiências musicais, como discorre abaixo:

Meu interesse na unidade musical provém da minha experiência ouvindo música, e eu assumo que essas experiências fornecem a motivação e informação decisiva para a maioria das pessoas que querem pensar sobre unidade musical. Eu sinto que algum tipo de unidade é importante, de alguma maneira, em muitas de minhas experiências de escuta; e ao pensar sobre unidade, estou procurando por uma conexão mais completa e precisa desse fato. Na busca de uma maior conexão, não posso aceitar como relevante uma descrição de várias propriedades de uma composição “em si mesma” a menos que eu possa reconhecer que aquela descrição contribui de alguma maneira para a

¹⁴⁰This potential divergence of analysis and unity is an important issue: actually it is a pair of issues, since analysis can address disunity, and non-analytical discourse can address unity. (...) While accepting the traditional view that unity is an important musical value, one might find the notion of unity unclear, or find that standard explication problematic.

caracterização de minhas experiências na interação com aquela composição.¹⁴¹ (MAUS, 1999, p. 175, tradução nossa).

Traduzida do latim *experientia*, a palavra experiência é formada por 3 partes: ex (fora), peri (perímetro, limite), e entia (ação de conhecer)¹⁴². Segundo Amatuzzi (2007), pode-se entender experiência objetivamente, como um experimento laboratorial ou como conhecimento adquirido pela prática, mas também podemos entendê-la de maneira subjetiva, enquanto vivência, ou emoção ao presenciar uma situação.

Num conceito mais relacional, enquanto contato com o real, experiência é um fato interno que possui um elemento objetivo (os objetos) e um elemento subjetivo (a existência, a percepção pessoal). Dentro do conceito de experiência, segundo Boff (2012, p. 10, 11), está o conhecimento (ciência) obtido pelo ser humano em contato com a realidade experimentada, o sair de si (ex) da pessoa que vai ao encontro dos objetos, carregando consigo suas pré-suposições, para realizar uma síntese de diversas abordagens e percepções em torno do objeto (peri). Como fato interno, uma experiência autêntica envolve desde o conteúdo resultante do conhecimento apreendido na prática e retido na memória, até as emoções, o sentimento, a imaginação e outras faculdades humanas.

Há três componentes que fundamentam ou contribuem com a experiência: o conhecimento, a linguagem e a interpretação. O conhecimento é produzido no interior do sujeito a partir do estímulo externo, não apenas empiricamente ou apenas pela razão, mas pela síntese de ambos. Ele está na apreensão e retenção da realidade (do objeto) pelo sujeito. A linguagem é o que objetiva a experiência, seja ela oral, gestual, simbólica, escrita, etc. A linguagem é a mediação que dá significado no encontro entre o objeto e o sujeito, ela estabelece a comunicação entre sujeitos e pode tornar a experiência coletiva, mas como toda comunicação ou significação, possui limitações. E a interpretação é a explicação, o processo de tornar compreensível algo, por meio de uma linguagem, partindo sempre de um juízo pré-existente (que pode até ser modificado), de um ponto de vista.

¹⁴¹My interest in musical unity derives from my experience of listening to music, and I assume that experiences provide the decisive motivation and data for most people who want to think about musical unity. I feel that unity of some kind is important, somehow, in many of my listening experiences; and in thinking about unity, I am looking for a fuller, more precise articulation of that fact. In working toward further articulation, I cannot accept as relevant a description of various properties of a composition “in itself” unless I can recognize that the description somehow contributes to a characterization of my experiences in interacting with that composition.

¹⁴²Disponível em: <<https://pt.wiktionary.org/wiki/experi%C3%Aancia>>. Acesso em 20 nov., 2017.

Na tentativa de ampliar a discussão sobre as experiências musicais e fornecer mais material para reflexão, Maus propõe três maneiras de identificar unidade partindo de outros pontos que não a própria composição: a experiência musical a partir da escuta, o acesso a um “mundo particular” (mundo musical) e a história comunicada na/pela música.

No primeiro caso, a unidade da escuta musical está centrada na descrição da experiência do sujeito e não no objeto¹⁴³. Não uma experiência cotidiana qualquer, mas uma experiência diferenciada caracterizada pela interação do sujeito (ouvinte) com a arte (música).

Esta experiência consiste na interação entre o ouvinte e a música, em que o ouvinte ‘vai’ e ‘vem’ - isto é, interpreta a música e responde continuamente, com base em interpretações anteriores, a novos sons. A experiência pode ser descrita como unificada, e a ocorrência de tais experiências é uma das razões para associar música e unidade¹⁴⁴. (MAUS, 1999, p. 180)

O segundo caso diz respeito à sensação de que a música pode dar ao ouvinte acesso a um mundo particular, “que pode ser visitado, explorado, talvez habitado, talvez apenas contemplado”¹⁴⁵ (MAUSS, 1999, p. 181). Descrever esse mundo é também parte de descrever a experiência. Esse mundo pode se referir a certo tipo de repertório, obras que pertencem a um período estilístico específico, uniformidades de uma única composição, ou mesmo um mundo fictício que, distinto do mundo real, pode representar um tipo de unidade. E o terceiro caso atribui unidade a um contexto musical a partir da associação da música a uma história, seus personagens e a sucessão ordenada de eventos¹⁴⁶. Para Maus, essa noção não é uma alternativa às anteriores, elas estão relacionadas.

Essas propostas para identificação da unidade a partir da experiência musical não deixam de representar interpretações de uma obra. Toda interpretação acontece dentro de um contexto cultural. O intérprete (performer ou ouvinte) adiciona sua personalidade e maneira de

¹⁴³Este modelo de se pensar sobre música, segundo Maus, foi retirado do livro de John Dewey, *Art as Experience*, publicado pela primeira vez em 1934.

¹⁴⁴This experience consists of interaction between the listener and the music, in which the listener both ‘goes’ and ‘undergoes’ – that is, construes the music, and responds continuously, on the basis of previous contruals, to new sounds. The experience can be described as unified, and the occurrence of such experiences is one reason to associate music and unity.

¹⁴⁵“which can be visited, explored, pehaps inhabited, pehaps just contempated”.

¹⁴⁶Apesar de serem antigas as críticas a uma escuta musical que pudesse aludir a imagens ou personagens e coisas do gênero como sendo uma percepção medíocre, inferior à música, um “pensar abaixo da música”, não será descartada essa visão, sabendo que ainda hoje não estão esgotadas as controversas questões a respeito da expressão de sentimentos na música assim como do despertar da imaginação.

pensar à música que interpreta moldada pelas suas experiências e influências. O intérprete tem ainda a liberdade de conceber ou encontrar diferentes soluções interpretativas de uma mesma obra. No caso do performer, a interpretação exige, para uma boa comunicação, um cuidadoso trabalho em afirmar a estrutura de uma obra (sua divisão e organização em partes) e manter uma continuidade do discurso, sem rupturas, ou seja, criar uma unidade. Esse trabalho não é casual, envolve muito treinamento e desenvolvimento de várias habilidades, engajando diferentes tipos de atenção e reflexos humanos, com abordagens ora intuitivas ou com mais base cognitiva num claro objetivo de produzir o melhor resultado da experiência musical. (DUNSBY, 2002, p. 225-226).

Após essas rápidas reflexões e abordagens sobre o conceito de unidade em música, pode-se concluir que mais do que uma integração estrutural de uma composição ou uma experiência musical, a sua percepção excede os limites entre características musicais e extramusicais e entre a intenção composicional e a resposta do artista intérprete ou do público ouvinte. O uso de expressões e metáforas assim como a tensão ou incoerência entre essas expressões verbais e os significados musicais de unidade devem ser sempre objeto de preocupação e cuidado na tentativa de uma descrição mais específica, rica e confiável.

4.2 A OBRA

A utilização de título *Sonata-Fantasia* em obras musicais foi uma tendência experimentalista característica do início do século XX. O termo pode ser pensado como uma espécie de fusão entre a *sonata*, que é um termo genérico, que não necessariamente significa a forma da sonata clássica, e a *fantasia*, que é um termo mais antigo, predecessor do termo sonata, um dos primeiros a intitular composições expressamente instrumentais.

Fantasia comumente descreve uma peça de estrutura livre, bastante rica em ideias, mas não desprovida de forma. Na música europeia do século XIX, temos alguns exemplos de compositores que escreveram fantasias que pareciam sonatas, como o caso de Schumann, com a *Fantasia em Dó Maior Op.17*, Schubert, com a *Fantasia Wanderer* e Chopin com a *Fantasia em Fá*, exemplos citados no *Tratado de La Forma Musical* de Julio Bas (1986).

Exemplos que reforçam a ideia de fusão entre as formas sonata e fantasia são a *Sonata para piano Op. 27 n° 2* de Beethoven, mais conhecida como *Sonata ao Luar*, cujo título original

dado pelo compositor é *Sonata quasi una fantasia*, e a *Sonata quasi Fantasia Op. 31* para dois pianos de Adolf Ruthardt, que fora professor de piano de Paulo Florence em Leipzig.

Na música brasileira, podemos encontrar composições de construção similar na obra de Henrique Oswald com a *Sonata-Fantasia Op. 44 em Mi b Maior para piano e violoncelo*, composta em 1916, em movimento único, sem interrupção, com três seções: *Andante*, *Allegro agitato* e *Andante*, e na obra de Villa-Lobos, com a *1ª Sonata-Fantasia - Desesperance para piano e violino*, composta no Rio de Janeiro entre os anos de 1912 e 1913. Esta obra é escrita em um único movimento que apresenta diversas variações de tempo: *Moderato*, *Allegro*, *Allegretto*, *Andantino*, *Andante*, *Adagio* e *Animato*. Villa-Lobos compôs uma *2ª Sonata-Fantasia* para a mesma formação em 1914, esta, diferente da primeira, em três movimentos distintos: *Allegro non troppo*, *Largo* e *Rondo - Allegro finale*.

Uma semelhança curiosa entre as sonatas de Florence e Oswald é a de que ambas são mencionadas em artigos de jornais como tendo sido compostas para ser o primeiro movimento de uma obra de vários movimentos, ainda incompleta. Posteriormente, foram consideradas concluídas como movimento único pelos dois compositores. No caso de Oswald, aquele “Tempo de Sonata” tinha sido composto para ser o primeiro movimento de uma obra que seria dedicada a Pablo Casals.

4.2.1 A obra sob a perspectiva da unidade

Uma das primeiras decisões tomadas no processo de estudo da *Sonata-Fantasia* de Paulo Florence foi a de não escutar, pelo menos num momento inicial, a gravação da obra. Foi preciso resistir a essa escuta, sob o risco de assumir que, em algum sentido autoritário, aquela gravação pudesse representar a obra em si. Essa escolha buscou evitar qualquer tipo de influência imediata, consciente ou inconsciente no direcionamento da interpretação, na formação de uma concepção artística própria e autêntica.

Embora seja possível que um ouvinte atento e engajado tenha pouca ou nenhuma consciência sobre as características específicas de uma performance, esse ouvinte pode tornar-se consciente dos atributos da performance. Além disso, uma vez que a percepção envolve não apenas atenção consciente, mas também a sintonização contínua e inconsciente e a resposta ao ambiente, os ouvintes também serão influenciados por

características da performance, quer percebam ou não.¹⁴⁷ (CLARKE, 2002, p. 190, tradução nossa)

O ponto de partida para o reconhecimento da obra foi, portanto, a investigação da partitura. De um entendimento mais ou menos consensual de que o intérprete deve compreender o que toca, ainda que a intuição possa ter o seu lugar na interpretação, a análise torna-se um pré-requisito importante, “pois se o intérprete não conhece intimamente a obra, não estará apto a interpretá-la de maneira apropriada”, entendendo-se o conhecer íntimo como investigação das “relações internas da obra”, “o que está essencialmente contido na composição” (ADORNO, 2002, p. 163).

A análise pode certamente oferecer direções, mas assumir que este conhecimento é imediatamente útil ao intérprete, parece enganoso. Embora a forma e estrutura musical, relação das vozes condutoras, questões métricas, articulações, etc. sejam preocupações constantes do intérprete, elas nem sempre são conscientemente verbalizadas durante o estudo ou aprendizado de uma obra, pois o objetivo não é necessariamente analisar a obra (LESTER, 1995, p. 207). Ademais, a análise nem sempre incorpora as muitas possibilidades e nuances da interpretação e da performance e, embora essas possibilidades representem uma concepção particular, elas revelam diferentes estratégias da realização de uma obra.

Além disso, decisões de performance, porque surgem de tantas perspectivas diferentes, provavelmente refletem uma gama muito maior de opções estruturais do que análises, muitas das quais tendem a abordar uma agenda bastante limitada. (...) Se peças são consideradas como combinações de aparentemente inúmeras possibilidades interpretativas aceitáveis, o foco das análises poderia mudar de encontrar ‘a’ estrutura de uma peça para definir estratégias múltiplas para interpretar peças.¹⁴⁸ (LESTER, 1995, p. 214, tradução nossa)

Durante o estudo teórico e analítico, foram identificadas estruturas formais, elementos caracterizadores dos temas, motivos e suas transformações, mudanças de andamento. Já no

¹⁴⁷While it’s possible for an attentive and engaged listener to have little or no awareness of the specific features of a performance, such a listener can become conscious of performance attributes. Furthermore, since perception involves not only conscious awareness but also the continuous and unconscious attunement and response to the environment, listeners will also be influenced by performance features whether they realise it or not.

¹⁴⁸In addition, performance decisions, because they arise from so many different perspectives, likely reflect a much wider range of structural options than analyses, many of which tend to address a fairly limited agenda. (...) If pieces are regarded as composites of seemingly innumerable acceptable interpretative possibilities, the focus of analyses could shift from finding ‘the’ structure of a piece to defining multiple strategies for interpreting pieces.

estudo prático, tocando, foram experimentadas e definidas articulações específicas que projetassem satisfatoriamente as transformações do motivo rítmico, diferentes tipos de *accelerandos*, *crescendos*, *rallentandos*, *diminuendos*, além das proporções nas mudanças de andamento, duração das fermatas, tipos de *rubato*, tipos de vibrato, dentre outros aspectos de performance. As escolhas procuraram sempre refletir a unidade na obra.

Após os processos analíticos, reflexivos e experimentais, o último passo foi acessar a gravação, utilizada como referência para sanar dúvidas a respeito de ritmos, alturas de notas, variações mais expressivas de tempo e dinâmica, articulações e eventualmente dedilhados na parte de violino. Não foi possível afirmar, neste caso, se os intérpretes agiram como intermediários na comunicação das intenções do compositor, ou se as intenções do compositor, ou a partitura, foram pontos de partida para seu próprio trabalho interpretativo¹⁴⁹.

A *Sonata-Fantasia* de Paulo Florence apresenta, no plano formal, uma exposição com dois temas principais (do compasso 1 ao 55) e uma reexposição em forma de desenvolvimento temático (do compasso 56 ao 123), ampliando as ideias principais apresentadas na exposição, após a qual se segue uma pequena coda que conjuga elementos dos motivos, temas e acompanhamentos utilizados anteriormente (do compasso 123 ao 132). Os dois temas são apresentados seguindo o plano tonal da sonata clássica: primeiro tema em tonalidade menor (Mi menor) e segundo tema na relativa maior (Sol Maior). Na reexposição, o segundo tema é apresentado em Mi Maior (homônimo do tom principal) que segue por toda a coda, até o fim da obra.

Encontramos aqui um dos primeiros indícios de unidade da obra: **tonalidade e forma**. A relação íntima entre a tonalidade (ou o tonalismo) e a forma pode ser considerada um elemento de unidade, posto que as relações entre o tom principal e os demais utilizados em diferentes seções da obra se relacionam de tal maneira a criar tensões harmônicas e dissoluções dessas tensões delimitando o início e final de cada parte ou seção, dando sentido, coerência e forma à composição, que apesar de certa liberdade, caracteriza-se por uma estrutura bem delineada, começando e terminando em Mi (menor e Maior, respectivamente). Além das relações harmônicas e das cadências, o início e o final de cada parte é, geralmente, marcado por

¹⁴⁹ Um único elemento que poderia sugerir ser a segunda opção é o compasso 47 onde Borgerth adiciona, no segundo tempo do compasso, um harmônico 8^a acima da nota mi escrita, mudando, além da altura da nota, o ritmo de colcheia, grafado na partitura, para semínima pontuada. Porém essa liberdade criativa não anula a primeira hipótese.

alguma suspensão do tempo, ora pelo prolongamento de uma nota, ora por algum corte ou silêncio, através do uso de fermatas.

Exemplo musical 1 – Compassos 55 e 56. Fermatas delimitando o final da exposição

FONTE: Edição da autora.

O primeiro tema tem caráter vigoroso e rítmico, apresenta o motivo principal na anacruse do primeiro compasso (exemplo 2). Embora a tonalidade seja Mi menor, as notas alteradas e os encadeamentos harmônicos de toda a primeira parte, até o surgimento do segundo tema, permanecem apontando para a dominante, Si menor, contribuindo para a intensidade deste caráter inicial. A figura motívica de colcheia pontuada com semicolcheia prossegue, alternada entre os dois instrumentos, em crescendo e acelerando até o retorno do I° tempo (*Moderato*) no compasso 13 (exemplo 3). Este é outro elemento de unidade: **continuidade e complementação das linhas entre os instrumentos.**

Exemplo musical 2 – Anacruse do compasso 1. Motivo principal

The image shows a musical score for Violino and Piano. The tempo is marked 'Moderato' and the time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The Violino part is in the treble clef and starts with an anacrusis (two eighth notes: G4 and A4) followed by a dotted quarter note (B4). The Piano part is in the bass clef and also starts with an anacrusis (two eighth notes: G3 and A3) followed by a dotted quarter note (B3). Both parts are marked 'mp' (mezzo-piano). The score is labeled 'Violino' and 'Piano' on the left. The tempo 'Moderato' is written above each staff.

FONTE: Edição da autora

Florence trabalha a interação dos instrumentos, piano e violino criando uma única linha contínua ou um diálogo das vozes contínuo e expressivo. Tanto em um caso como em outro, há a necessidade de se buscar na performance estratégias que evidenciem essa interação. A primeira situação acontece na exposição do primeiro tema, quando o violino toca sozinho do compasso 6 ao início do compasso 8, a partir de onde o piano segue com a linha até o compasso 10, onde o violino assume novamente até que ambos tocam juntos nos compassos 11 e 12. Toda essa sequência gera uma única linha contínua do motivo rítmico que exige, portanto, unidade também na maneira de se executar. Essa maneira é definida logo na anacruse do primeiro compasso, onde se estabelece a articulação e a duração¹⁵⁰ das figuras (colcheia pontuada e semicolcheia), assim como o caráter do motivo inicial.

¹⁵⁰ Não se está fazendo referência a uma divisão matemática ou metronômica do tempo, mas a uma decisão interpretativa que permite uma sustentação e ênfase maior ou menor de uma e outra figura rítmica.

Exemplo musical 3 – Compassos 1 a 14. Primeiro tema da exposição em Mi menor.

The image shows a musical score for Violino and Piano, measures 1 to 14, by Paulo Florence. The score is in 3/4 time, key of D minor (Mi menor), and marked Moderato. The violin part starts with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The piano part provides a harmonic and rhythmic foundation. The score includes dynamic markings such as *mp*, *cresc. ed accel.*, and *accel.*. There are also tempo markings like *ritornando al 1º tempo* and *a tempo*. Three callout boxes are present: one pointing to the *Si m* (dominant) chord in the piano part, one pointing to the continuous rhythmic line between the instruments, and one pointing to the introduction of the third measure in the violin part.

FONTE: Edição Campassi & Camin.

A segunda situação acontece a partir do compasso 45 (e na reexposição a partir do compasso 111), quando o motivo do primeiro tema é trabalhado agora adaptado à nova fórmula de compasso, preservando, porém, sua proporção rítmica original (comparar exemplos 1 e 4). Nessa espécie de diálogo entre os instrumentos, a linha rítmica também é ininterrupta, como no primeiro caso, exigindo de ambos os instrumentos o mesmo caráter e articulação para dar unidade à passagem. Desta vez, estamos em uma tonalidade maior e, diferente do primeiro tema que é dramático e intenso, esse momento é leve e delicado. Um grande e único impulso rítmico pode ser criado nessas passagens pela ênfase na projeção dessa estrutura rítmica. Entendemos essas situações como estratégia da composição, evidenciadas na interpretação, para atribuir unidade à obra no sentido de continuidade.

Exemplo musical 4 – Compassos 45 e 46. Continuidade da linha rítmica e diálogo entre violino e piano.

The image shows a musical score for measures 45 and 46. It consists of three staves: a violin staff at the top, a piano staff in the middle, and a lower piano staff at the bottom. The violin part has a melodic line with slurs and accents, marked with dynamics like *mp*. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and arpeggios, marked with dynamics like *mf* and *mp*. The score includes fingerings, breath marks, and articulation marks.

FONTE: Edição da autora.

Ainda sobre ritmo, no compasso 14 aparece pela primeira vez uma tercina (exemplo musical 3), que aos poucos se mescla com o motivo anterior, e juntamente a uma mudança sutil de andamento na anacruse do compasso 20 (*poco meno*) e uma sucessão de dominantes secundárias (Si m, Mi m, Lá M, Ré M, etc) preparam a chegada do novo tema em Sol Maior, que passa a ser a tonalidade principal.

Exemplo musical 5 – Compassos 18 a 29. Transições rítmicas e preparação para o segundo tema.

The image shows a musical score for measures 18 to 29. It consists of three systems of staves. The top system shows measures 18-21, the middle system shows measures 22-25, and the bottom system shows measures 26-29. The score includes piano and vocal parts. Key markings include 'poco meno', 'dim.', 'mf', 'cresc.', 'p molto espress.', and 'rit. e dim.'. Three callout boxes with arrows point to specific measures: 'Transição rítmica' at measure 18, 'Transição rítmica' at measure 28, and 'Cadência à dominante' at measure 29.

FONTE: Edição Campassi & Camin.

Um terceiro elemento unificador está na transição entre esses dois temas, justamente na **manipulação do tempo, do ritmo e da métrica**. O motivo principal da obra sofre transformações na transição do primeiro para o segundo tema, partindo de uma mudança suave de andamento, também de uma mudança na articulação, que se torna mais conectada, seguida do uso mais insistente do ritmo de tercina que passa a predominar na passagem até a chegada da fermata do compasso 28, quando a cadência preparada pelo piano culmina na mudança da métrica com alteração da fórmula de compasso de 3/4 para 9/8 (compasso 30) e de andamento (*Più lento*) que abrigará esse segundo tema de caráter mais “cantado” e melódico. Esse procedimento permite uma transição suave e orgânica entre os andamentos e os temas contrastantes, conectando as duas partes¹⁵¹.

¹⁵¹ No período da prática comum (período barroco ao romântico), era recorrente o uso de um tempo flexível, *rubato*, sínopes ou hemiólias para realizar variações métricas. Essas convenções da organização rítmica foram gradativamente desconsideradas ao longo do século XX, que pela diversidade de abordagens rítmicas, não possibilitou a consolidação de uma nova prática comum. Três importantes nomes precursores no desenvolvimento de mudanças sistemáticas de tempo e métrica foram Alban Berg, Charles Ives e Elliot Carter. Berg foi o pioneiro

Exemplo musical 6 – Compassos 26 e 27. Divisão rítmica irregular (tercina) no ternário simples (3/4) - primeiro tema. Compassos 30 e 31. Divisão rítmica regular no ternário composto (9/8) - segundo tema.

FONTE: Edição da autora.

Na transição entre o final dessa seção e a reexposição em forma de desenvolvimento temático acontece uma nova mudança na métrica do compasso de 9/8 para 3/4. Para essa mudança é introduzido um novo elemento rítmico, a síncope. A mudança dos compassos preserva a colcheia como valor rítmico comum entre eles. O final da exposição que termina com uma cadência suspensiva na dominante de Mi menor (exemplo 7).

Na reexposição em forma de desenvolvimento temático, a síncope aparece como acompanhamento do tema. Os procedimentos utilizados de transformação do motivo rítmico, transição dos temas, mudanças de tempo e compasso, são muito semelhantes. Aqui há um acréscimo de 10 compassos comparado à primeira seção da obra, até a chegada do *poco meno*¹⁵² do compasso 85 (espelho dos compassos 19 e 20). O segundo tema é apresentado agora em Mi Maior (homônimo do tom principal) que segue por toda a coda, até o fim da obra, numa sucessão de mudanças de andamento cada vez mais lentos e de dinâmicas que diminuem conforme a intenção indicada pelo compositor (*perdendosi*). A síncope é o elemento rítmico que dá impulso e mantém toda a seção em movimento, não estática. Utilizada pela primeira vez

nos sistemas proporcionais de tempo que implicavam em transições suaves. Ives desenvolveu métodos semelhantes e Carter desenvolveu e refinou o método de Berg, criando a *modulação métrica* ou *tempo modulation*, como preferia chamar, que consiste numa mudança de andamento, geralmente acompanhada por uma mudança na métrica, na qual uma divisão irregular do pulso (*beat*) no andamento anterior se torna uma divisão regular de mesma duração no novo pulso (novo andamento). (SIMMS, Bryan R. Rhythm and Meter. In: **Music of the Twentieth-Century: Style and Structure**. New York: Schirmer Books, 1986. p. 92-108.).

¹⁵² Essa indicação de tempo não consta na edição de referência, mas foi acrescentada por esta pesquisadora em virtude da similitude com a mesma passagem na exposição.

no compasso 54, se torna, além de um recurso para a mudança da métrica, como já mencionado, um elemento de conexão entre a exposição, a reexposição e a coda.

Exemplo musical 7 – Compassos 53 a 58. Final da exposição e início da reexposição.

The musical score for Example 7, measures 53-58, is presented in a two-staff format (vocal and piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions and dynamic markings. A box labeled 'Síncope' points to a syncopated note in the vocal line at measure 53. Another box labeled 'Síncope' points to a syncopated note in the vocal line at measure 55. A box labeled 'Cadência à dominante' points to a cadence in the piano part at measure 54. The score also includes markings for 'dim. e rall.', 'pp', 'molto espress. e lento', 'Moderato', 'ppp', and 'accel. e cresc.'.

FONTE: Edição da autora.

A utilização de um mesmo material em diferentes partes da obra é outro recurso que atribui unidade no sentido de conectar essas partes. Essa conexão se dá não apenas como a continuação do uso de um elemento entre uma seção e outra (caso da síncope), mas também na lembrança de que aquele elemento já foi ouvido em outro momento e, portanto, o reconhecimento também gera conexão das ideias apresentadas na obra, o que é o caso do uso do motivo principal ritmicamente reduzido (exemplo 4).

Há ainda um discreto elemento rítmico que são as três colcheias com ponto de articulação que aparecem na parte do piano no 1º tempo do compasso 43 (e no espelho, compasso 109) e que depois se tornam quase temáticas na coda, nos compassos 123, 124 e 125, em um movimento escalar ascendente indicado para ser executado quase como uma harpa. (*la scala quasi Harpe*). Uma coda tipicamente reúne materiais apresentados nas outras seções da obra, e na *Sonata-Fantasia*, Florence parece querer reter na memória do ouvinte e do intérprete

tudo o que se passou na obra. Como um resumo, o compositor apresenta materiais melódicos do primeiro e do segundo tema, o motivo principal e sua redução, as síncopes, além das colcheias articuladas, o que reforça a sua intenção em apresentar uma obra que proporcionasse unidade em diversos sentidos e níveis de percepção, da análise à experiência da escuta.

Exemplo musical 8 – Compassos 122 a 126. Início da coda.

FONTE: Edição da autora.

Até aqui já foi possível identificar alguns elementos e procedimentos utilizados pelo compositor e que podem atribuir *unidade* à composição e que teremos como referência para escolhas interpretativas e preparação da edição prática da *Sonata-Fantasia*. Cabe ressaltar neste momento que a integração das ações expostas foi fundamental para proporcionar uma visão mais completa da obra e uma propriedade maior na interpretação, pois, diferente do que se imagina, formulações analíticas podem facilmente se dissociar da experiência e a escuta pode gerar tanto compreensão e satisfação quanto desconforto, insegurança e incertezas. Portanto, a integração do processo diz respeito à qualidade de uma totalidade, experimentada normalmente no final ou perto do fim de todo o processo.

4.2.2 Problemas/análise da partitura¹⁵³

Para uma análise editorial, a proposta metodológica de Figueiredo (2014) tem como principais etapas previstas: “como o editor tomou suas decisões (...) e se e como tais decisões foram explicitadas”, “se há mudanças no texto original”; “se há interferências do editor quanto a sinais para execução” (FIGUEIREDO, 2014, p.173).

Das três etapas citadas, se pode notar mais claramente na partitura da *Sonata-Fantasia* as interferências relativas à interpretação do revisor, como as arcadas de dedilhados na parte de violino. Porém outros aspectos foram observados sobre a edição, como inconsistência nos sinais de dinâmica (omissões/inclusões), sinais de articulação (ligaduras de expressão/ligaduras de articulação), ainda questões rítmicas, notas erradas e problemas com indicações de tempos, caráter e andamento. Embora não possamos afirmar o que foi modificado do texto original, acreditamos que grande parte das incoerências e dos erros seja fruto da ação dos agentes (revisor, editor), reconhecendo que o compositor era bastante metucioso no seu trabalho.

A criação de uma obra e sua redação é fruto do trabalho de um autor. Mas as modificações no texto dessa obra podem ser introduzidas não só pelo próprio autor ou outro agente por ele autorizado, mas também por agentes da tradição: copistas, tipógrafos, editores. Os executantes podem ser considerados agentes modificadores do texto escrito, desde que, de sua atividade modificadora, sejam deixados vestígios documentais, ainda que sonoros, como é o caso de gravações (FIGUEIREDO, 2014, p.21).

Enumeraremos os principais problemas da edição tendo como principal critério a coerência interna da obra e das partes de violino e piano da edição (ver lista completa dos conflitos da edição e soluções no Apêndice A):

1-Indicações de tempo e andamento: é recorrente na edição o uso de expressões diferentes para indicar tempo e andamento, que não chegam a ser divergentes, porém não contribuem para a leitura da obra. Muitas delas aparentemente foram colocadas pelos intérpretes, e às vezes são omitidas de uma ou outra parte, e outras vezes aparecem com informações excessivas. Alguns exemplos são a divergência entre a indicação de *Allegro Moderato* na parte de violino enquanto aparece apenas *Allegro* na parte de piano (exemplo musical 9), excesso de informação em algumas indicações de *rubato* (ou *rubato ma poco* ou

¹⁵³ Uma partitura completa da Sonata-Fantasia encontra-se disponível para a consulta no Anexo C e no endereço eletrônico <<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/7618>>.

poco rubato) que em cada parte aparece de uma maneira diferente acrescida por vezes de indicações de *accelerandos* e *ritardandos*.

Outro problema constatado relacionado aos tempos indicados na obra é a ausência destes quando da reexposição dos temas ou das passagens semelhantes, como o caso do segundo tema (exemplo musical 10) que quando é reapresentado no compasso 96, não possui indicação de andamento (*Piu lento*) nem de *rubato*.

Exemplo musical 9 – Compasso 1 com anacruse. Indicação de andamento nas partes de piano e violino.

The image displays two musical staves. The top staff is for the Violino (Violin) and the bottom for the Piano. Both are in 3/4 time and marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Violino part begins with an anacrusis (a half-measure rest followed by a quarter note). The tempo marking 'Moderato.' is written above the Violino staff. To the right, a separate, smaller image shows a detail of the Piano part with the tempo marking 'Allegro moderato.' and the dynamic 'mp'.

FONTE: Edição Campassi & Camin.

Exemplo musical 10 – Compassos 30 a 34. Indicação de *rubato*.

The image shows a musical score for measures 30 to 34. The Violino part is marked 'Più lento.' and 'molto espessa.'. The Piano part is marked 'Più lento.' and 'pp'. The score includes tempo markings '1º Tempo.' and 'Iº Tempo.'. Various performance instructions are present, including 'rit.', 'accel.', and 'rubato ma poco'. A large oval highlights a section of the score where these markings are used.

FONTE: Edição Campassi & Camin.

2-Articulação: os problemas quanto à indicação das articulações basicamente se resumem à apresentação do motivo principal da obra. A inconsistência reside em que na parte de violino às vezes aparecem pontos de articulação nas figuras rítmicas e outras vezes não dentro da mesma passagem e/ou na reexposição destas passagens. Além disso, parece confuso quando a indicação de articulação se mistura com indicações de arcadas na parte de violino,

supondo-se que uma vez que haja mudança na direção do arco, haverá necessariamente uma articulação similar à que é apontada com pontos de articulação. Isso não é necessariamente verdadeiro, pois é possível se obter uma conexão de som entre notas ainda que sejam executadas em arcadas com direções diferentes assim como diferentes tipos de articulação entre notas executadas com uma única arcada.

Exemplo musical 11 – Compassos 5 a 9. Indicações de articulação.



FONTE: Edição Campassi & Camin.

3-Durações: são diversas as incorreções rítmicas, provavelmente provocadas por erro da edição. Elas incluem a ausência de indicação de figuras irregulares (ex. grupos de 5 notas, e 9 notas), pausas incompatíveis com o tempo do compasso (ex. pausa de semicolcheia no lugar de pausa de fusa), ausência de pontos de aumentação em algumas figuras, e passagens que deveriam apresentar o mesmo ritmo entre a parte do piano do violino e que estão diferentes, assim como divergem quando da reexposição. Esta última situação acontece no compasso 48, onde o erro está na partitura de piano (na linha do violino) e no compasso 50 com o erro na parte do violino (confirmados os erros pela comparação com a passagem similar na reexposição e com a gravação) conforme exemplos 12 e 13:

Exemplo musical 12 – Compasso 48. Parte de piano e de violino.

FONTE: Edição Campassi & Camin.

Exemplo musical 13 – Compasso 50. Parte de piano e de violino.

FONTE: Edição Campassi e Camin.

Nota-se também, nos exemplos expostos, a divergência já mencionada sobre indicações de tempo. Entre as partes de piano e violino a informação é escrita de maneira diferente, o que se estende à comparação com as respectivas passagens na reexposição (compassos 114 e 116).

4-Dinâmicas: no caso da indicação das dinâmicas, há alguns desalinhamentos na partitura e diferenças de indicações entre os instrumentos que podem representar ou não incoerência fraseológica ou motivica em várias passagens. Há também alguns casos de omissão de dinâmica em uma das partes, sendo esse um dos itens da edição, juntamente com as articulações, que mais gerou dúvida quanto a modificações.

5-Notas: há vários casos de notas com alterações erradas, omitidas ou mantidas possivelmente por erro do editor e que passaram despercebidas na revisão. Não é incomum que quando estamos muito acostumados com o texto, deixemos escapar esses erros. Algumas dúvidas foram tiradas pela audição da gravação. Um desses casos são os compassos 47 e 113 (reexposição), na linha do violino, no último tempo de cada compasso, quando as alterações das notas de passagem do primeiro tempo são mantidas em lugar de retornarem ao estado anterior de lá # para lá ♯ no compasso 47 e de fá x para fá # no compasso 113. No compasso 49, o mesmo tipo de erro acontece na parte do piano na mão esquerda, quando a nota alterada fá x deveria voltar a ser fá # (na reexposição a passagem correspondente apresenta as alterações corretas).

Exemplo musical 14 – Compassos 47 e 49. Notas alteradas na parte de piano e violino.

FONTE: Edição Campassi & Camin.

Outro erro relacionado a notas é a ausência de indicação de mudança de clave da Clave de Sol para a Clave de Fá na parte do piano (na mão esquerda), necessária no início do compasso 115. A alteração para a Clave de Sol acontece no compasso anterior, 114, conforme mostra o exemplo próximo:

Exemplo musical 15 – Compassos 114 e 115. Alterações de Clave. Parte de piano.

FONTE: Edição Campassi e Camin.

4.2.3 Edição prática e escolhas interpretativas

A interpretação é o objetivo final do estudo de qualquer músico e para tal é necessário conhecer com profundidade a obra, ter uma imaginação criativa e um dar um enfoque pessoal ao trabalho, que é o resultado de todo o conhecimento adquirido pelo aprendizado sistemático e prático e pelas experiências vividas.

Interpretação, como a própria palavra esclarece, implica um elemento subjetivo forte; mais concretamente, supõe a concepção pessoal do intérprete de como a música deve soar. Uma vez que este elemento subjetivo é influenciado decisivamente pelo gosto, estilo e moda (todos elementos que variam de acordo com a pessoa, o lugar ou o tempo), a interpretação deve ser considerada um valor mutável. (GALAMIAN, 1998, p. 16, tradução nossa)¹⁵⁴.

As escolhas interpretativas que serão apresentadas nesta nova edição prática são sugestões para uma performance e refletem uma intenção de conjugar as necessidades expressivas da obra à técnica das escolas modernas de violino. Procuramos como resultado um discurso musical que estabeleça uma comunicação compreensível para o intérprete e para o ouvinte, uma unidade convincente.

Antes de discutir as escolhas de arcadas e dedilhados, é necessário abordar um levantamento feito por Figueiredo (2014) das principais preocupações metodológicas de um editor. Apresenta-se e discute-se os itens que são relevantes para este trabalho e que foram alvo de questionamentos pessoais anteriores procurando esclarecer os critérios utilizados para as soluções e decisões tomadas na produção da edição prática da *Sonata-Fantasia* de Florence.

O primeiro item ou lição são as *alturas e durações*. Segundo Figueiredo, esses são os pontos que exigem maior cuidado de avaliação, por serem “lições substanciais por excelência”. A intervenção do editor pode resultar em correção, manutenção ou introdução de erros e modificação, manutenção ou introdução de variantes de acordo com a postura e “condicionamentos técnicos e estéticos do editor”. A manutenção ou introdução de erros pode ser ocasionada voluntaria ou involuntariamente, por desatenção, julgamento incorreto ou equívoco de transcrição ou digitação. (FIGUEIREDO, 2014, p. 291 e 292).

Procurou-se corrigir os erros dessa natureza encontrados na edição de referência a partir da análise intervalar e harmônica da passagem, da comparação com a reexposição e com a audição da gravação (exemplos 14 e 15). Observe os exemplos seguintes:

¹⁵⁴ “La interpretación, como aclara la palabra misma, implica un fuerte elemento subjetivo; más concretamente, supone la concepción personal del intérprete de cómo debería sonar la música. Dado que este elemento subjetivo está decisivamente influido por el gusto, el estilo y las modas (elementos todos que varían según la persona, el lugar o la época), la interpretación ha de ser considerada un valor cambiante.”

Exemplo musical 16 – Compassos 13 e 14. Introdução do lá⁴ na linha da mão esquerda do piano.

FONTES: Edição Campassi e Camin e edição da autora.

Não há dúvidas sobre a passagem acima. Trata-se de uma linha descendente com várias alterações, porém em uníssono. Observando a mesma passagem na reexposição, não há erro. No exemplo 17, é apresentada uma figura rítmica com duração total de 1 tempo dentro do compasso 3/4, porém, na edição de referência, aparece uma pausa de colcheia e uma sequência de 8 fusas com um sinal de quiáltera de 9 notas. Optou-se por considerar que a figura toda representasse a quiáltera e, portanto, a pausa de colcheia foi alterada para uma pausa de fusa. Também encontrou-se figura semelhante na parte do piano, mantendo, porém, ali a estrutura rítmica proposta pela edição que mostrava um agrupamento rítmico de 4+5 notas (compasso 75).

Exemplo musical 17 – Compasso 78. Modificação da pausa de colcheia para pausa de fusa.

FONTES: Edição Campassi e Camin e edição da autora.

Outra lição importante nesta edição foram os *andamentos*. Para Figueiredo, tanto andamentos como fórmulas de compasso não costumam representar grandes preocupações para os editores. Afirma ainda que “pode haver eventuais discrepâncias em fontes constituídas por partes cavadas, ou, simplesmente, ausência, parcial ou total.” (FIGUEIREDO, 2014, p. 298).

Percebeu-se algumas divergências com relação a esse item na edição e procurou-se unificar as informações entre as partes, inserindo-as onde haviam sido omitidas. Algumas importantes modificações foram feitas, dentre elas a escolha do andamento inicial da peça

optando-se por *Moderato*, em lugar de *Allegro moderato*, baseados no andamento da performance e da gravação de referência, parecendo ser mais adequado ao caráter da obra; a introdução desta indicação na reexposição, quando antes constava *lento*, compreendendo suas características de construção muito similares e ainda que a expressão utilizada anteriormente (*lento*) correspondesse ao final da seção anterior, podendo ter sido um descuido da edição ou uma opção da interpretação do revisor, referindo-se mais a um caráter do que propriamente ao andamento, principalmente por estar escrito em letra minúscula, diferente das outras indicações de andamento iniciadas com a letra maiúscula. Também introduzimos a indicação do *Piu lento* no início do segundo tema da reexposição, baseados na exposição.

Exemplo musical 18 – Compassos 56 e 96. Introdução de indicação de andamentos na reexposição.

The image contains two musical score excerpts. The left excerpt shows measures 56-58 with the tempo marking 'Moderato' and dynamics 'ppp' and 'pp'. The right excerpt shows measures 96-98 with tempo markings 'Più lento' and 'molto espress.'.

FONTE: Edição da autora.

As indicações de andamento e variações de tempo representaram um desafio por haver muitas alterações no decorrer da obra, algumas delas notadamente interpretativas, como o caso dos *rubatos*, enquanto outras geravam dúvidas se eram ou não originais do compositor.

Rubato é uma suspensão temporária de um pulso estável dentro de um tempo relativamente homogêneo do tempo total. É ainda uma flexibilização controlada do pulso em ambas as direções, tanto para diminuir como para acelerar. Liberdade do tempo ou pulso também necessita de certo controle, quando a intenção não é a de degenerar até o caos [...]. O verdadeiro rubato nasce da necessidade de uma expressividade extraordinária em uma frase ou passagem... De qualquer forma é necessário que soe natural, espontâneo e inevitável, e precisa seguir uma lógica dentro de sua retórica interior [...] Rubato possui uma natureza improvisatória impossível de ser descrita na partitura... (GERLE, 2015, p. 91)

A próxima lição, “acidental por excelência”, são as *dinâmicas*. Segundo Figueiredo (2014, p. 313) elas apresentam como problemas comuns, a falta de alinhamento, incoerência ou ausência entre as partes, e podem gerar muitas interferências do editor. No caso específico

da *Sonata-Fantasia*, foram adotados como critérios o alinhamento conforme a coerência da frase de cada instrumento, da sequência de dinâmicas e, eventualmente, modificações com base em uma interpretação pessoal. Por se tratar de uma edição prática e não se ter a convicção sobre quais as interferências anteriormente realizadas, optou-se por não registrar as alterações, pois foram poucas e não divergem em intenção das dinâmicas da fonte. A realização das dinâmicas conforme escritas é objeto de diferentes interpretações que variam conforme a necessidade da performance, relativa aos instrumentos utilizados e ao ambiente:

Quando um compositor escreve ‘piano’ ou ‘forte’, isso significa que ele quer ouvir ‘piano’ ou ‘forte’, mas não significa necessariamente que você tenha que tocar simplesmente p ou f: o significado técnico expressivo e da dinâmica tem que ser intensificado, mesmo exagerado, para contrapor o tamanho do auditório [...] a concepção da interpretação deve ser relativa às dimensões do ambiente”. (GERLE, 2015, p. 29)

A última lição observada foram as *articulações*. Seus problemas característicos quanto ao registro são a imprecisão e a incoerência (FIGUEIREDO, 2014, p. 318). Na edição de referência, ligaduras, pontos e traços são registrados de maneira irregular (omitidos ou esquecidos por descuido da edição). Na gravação observou-se também uma variação de execução das articulações, principalmente no primeiro tema. Novamente optou-se aqui por não registrar as interferências desta autora. Como critério optou-se pela utilização do mesmo tipo de articulação nos motivos semelhantes, considerando mudanças de caráter e harmonias entre as frases, baseados numa opção interpretativa. Em passagens semelhantes foram utilizadas as mesmas articulações. Observando outras composições de Florence, adotamos o uso de grafias básicas como o ponto e o traço para diferenciar articulações curtas e longas, deixando a critério do intérprete o julgamento sobre a maneira específica de execução e escolha de golpes de arco.

Intimamente associada à articulação, estão as *escolhas das arcadas*. Optou-se por trabalhar com padrões de arcadas conforme a identificação de motivos, temas e frases semelhantes, com a intenção de manter uma articulação igualmente uniforme. Pode-se observar na edição de referência que as escolhas mais significativas das arcadas dizem respeito aos motivos do primeiro e segundo tema.

Exemplo musical 19 – Compassos 5 a 14. Primeiro tema - padrão de arcadas de Chiaffitelli, com a direção do arco para baixo no início de todos os compassos.



FONTE: Edição Campassi & Camin.

As arcadas escolhidas por Francisco Chiaffitelli representam um padrão que valoriza o primeiro tempo de cada compasso, mantendo o primeiro e terceiro tempos no mesmo arco e separando em arcos distintos o segundo tempo, de maneira que todos os compassos se iniciem com o arco para baixo. Outra observação é que no compasso 11 o violinista realiza o *ritornando ao Iº tempo*, ou seja, um *cedendo*, utilizando nos três tempos do compasso o arco para baixo, de maneira que a retomada de arco entre o 2º e 3º tempos deste compasso e o 1º tempo do compasso seguinte auxilie a retomada do andamento. Essas escolhas podem ser justificadas considerando as observações de Gerle sobre as regras naturais do arco do violino:

A prática de um instrumento possui certas regras de senso comum que nascem do próprio instrumento, e que, por serem tão evidentes, tendem a ser esquecidas ou ignoradas, isso não muda para o violino. [...] iniciando o movimento perto ou mesmo no talão, a arcada para baixo é beneficiada pelo empuxo da gravidade na mesma direção, pelo peso adicional do fim do talão do arco e pela forma mais direta e imediata com que essa transmissão de peso, tanto da mão quanto do braço, acontece na proximidade do talão. É, portanto, naturalmente mais apropriado expressar o caráter enfático do tempo forte dessa forma, assim como o tempo fraco é melhor expresso com o arco para cima. (GERLE, 2015, p. 71)

No caso deste primeiro tema, procurou-se realizar um padrão de arcada por tempo (exemplo 20), conjugando sempre duas figuras destacadas em cada arco para proporcionar uma maior continuidade da linha melódica, facilitando também a manutenção da mesma articulação por todo o trecho. Optou-se por não utilizar o recurso da retomada dos arcos para baixo nos compassos 11 e 12, mas realizar o *cedendo* através de uma maior sustentação das semínimas, enfatizando as notas de chegada das cadências. Com isso não se ignorou as regras naturais do arco, mas ao contrário, cientes da diferença buscou-se igualar a sonoridade entre o arco para baixo e para cima e criar uma fluidez na passagem, evitando a fragmentação da linha pela ação de uma força, ainda que natural (gravidade), cada vez que a arcada “caísse” para baixo.

Exemplo musical 20 – Compassos 6 a 14. Primeiro tema – divisão de arcadas por tempo.

FONTE: Edição da autora.

No segundo tema, Chiaffitelli optou pelo uso de uma arcada longa, sustentando no mesmo arco 4 tempos dentro do compasso 9/8 correspondentes a duas células motivicas ou uma semifrase (a frase possui 3 semifrases neste caso). Deve-se lembrar que o segundo tema tem um andamento consideravelmente lento, porém em dinâmica *piano*. Não se pode afirmar com segurança, mas essas ligaduras poderiam ser originais do compositor expressando uma intenção de *legato*.

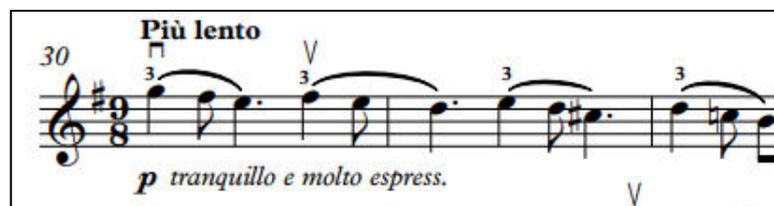
Exemplo musical 21 – Compassos 30 a 32. Segundo tema - padrão de arcadas de Chiaffitelli.

FONTE: Edição Campassi & Camin.

Neste caso, optou-se por criar um padrão de arcada que, sem romper com a intenção do *legato*, proporcionasse um maior conforto para a sustentação do som. As arcadas foram divididas a cada dois tempos, conectando as mudanças de arco e mantendo assim a longa linha descendente. Outro aspecto que é favorecido pela divisão do arco neste caso é o volume do som, pois apesar da dinâmica proposta e de uma textura favorável, o violino toca o tema que deve ser executado de maneira expressiva, conforme a indicação (*molto espressivo*). Com um arco mais veloz, é possível conseguir também diferentes ‘cores’ ou sonoridades, afastando, por exemplo, o ponto de contato do arco com a corda para o espelho do instrumento. A nova sonoridade mais suave geraria um adequado contraste com a robustez e força do primeiro tema.

O arco lento tende a dificultar e limitar o uso desse recurso, devido às delicadas relações e proporções entre velocidade, pressão e ponto de contato¹⁵⁵.

Exemplo musical 22 – Compassos 30 a 32. Segundo tema – divisão de arcadas por motivo.



FONTE: Edição da autora.

Além desses aspectos, procurou-se considerar elementos acústicos e de performance como o tamanho do local onde a obra poderá ser tocada e o eventual nervosismo do intérprete ou limitações técnicas que seriam ressaltadas com a execução do arco lento e longo, afetando negativamente a produção e projeção do som. Sobre escolhas de arcadas, e corroborando com nossas observações, Gerle orienta:

[...] mantenha em mente que muitos compositores indicam fraseado e não marcações de arco em suas músicas. Muito frequentemente as intenções de suas ligaduras ou legatos indicam uma frase ou articulação que não podem ser seguidas literalmente na performance como arcadas. Quando elas devem ser divididas ou mudadas por qualquer razão, tente sempre se manter fiel às intenções expressas pelo compositor em seus fraseados ou marcações de articulação... mesmo assim podem existir razões para mudança das indicações originais. Salas grandes (ou ao ar livre) podem necessitar de mais som. Uma dificuldade técnica, ou problema musical de uma passagem, pode soar melhor com precisão rítmica mais clara. Qualquer que seja a razão para a mudança, o som deve expressar as ideias originais do compositor, mesmo se as arcadas escolhidas para realizar essas ideias sejam diferentes das marcações de fraseado originais. (GERLE, 2015, p.75).

Chegando ao final das considerações sobre as escolhas interpretativas desta pesquisadora, tem-se os *dedilhados*¹⁵⁶. Talvez mais do que qualquer outra escolha, os

¹⁵⁵ De maneira geral, nos instrumentos de cordas, quanto mais lento o arco, mais próximo do cavalete do instrumento ele deve ser tocado e maior a pressão, pois pouca pressão próxima ao cavalete gera uma sonoridade chamada *sul ponticello* na qual os harmônicos mais agudos soam em lugar da nota real que está sendo tocada. Inversamente, para se tocar longe do cavalete, ou *sul tasto*, é necessário aplicar mais velocidade ao arco e menos pressão, caso contrário, se o arco for lento ou houver excesso de pressão, o som será distorcido.

¹⁵⁶ Na edição prática (Apêndice B), acrescentou-se alguns dedilhados que são sugestões da pianista capixaba Josiane Kevorkian para a gravação e apresentação da obra em agosto de 2017, na Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro. Josiane é Mestre em Performance pela City University em Londres, membro-titular da Academia Internacional de Cultura e da Academia de Letras e Música do Brasil, ambas instituições sediadas em Brasília, e diretora da Casa de Artes de Paquetá, onde coordena o projeto Bem Me Quer Paquetá, além de atuar como professora e camerista.

dedilhados são opções muito pessoais que refletem não apenas o tipo de ‘escola’ do instrumentista, mas a sua estrutura física.

Qualquer orientação na escolha de dedilhados para estudo deve depender em grande parte de sua estrutura física. O instrumento precisa se encaixar no instrumentista, e não o inverso. Especificamente, as características a serem consideradas são: tamanho da mão; comprimento e largura dos dedos; forma dos ombros; comprimento dos braços e do pescoço. (GERLE, 2015, p. 67).

Os dedilhados ou digitações possuem, segundo Galamian, dois aspectos: um técnico e um musical. Tecnicamente, a escolha de um dedilhado deveria servir à maior simplicidade e comodidade possível de execução, e musicalmente, deveria garantir a melhor sonoridade e expressão da frase. Uma vez que estes interesses entrem em conflito, prevalece a escolha pela expressão musical (GALAMIAN, 1998, p. 48). O pedagogo enfatiza os avanços produzidos na área da digitação e dentre eles, alguns que foram utilizados na produção do dedilhado da autora, como as digitações baseadas em extensões ou contrações seguidas de reposicionamento da mão, mudanças de posição a partir do semitom, assim como uma nova digitação cromática que proporciona maior nitidez (0, 1, 2, 1, 2 ou 1, 2, 3, 1, 2, 3) se comparada à digitação das escolas antigas que empregavam muitos deslizamentos de dedo (0, 1-1, 2-2, 3-3).

Exemplo musical 23 – Compassos 20 a 23. Dedilhados com uso de extensão e mudança de posição no semitom.

FONTE: Edição da autora.

Exemplo musical 24 – Compassos 43 a 45. Dedilhados com uso de extensão.

FONTE: Edição da autora.

Procurou-se atualizar os dedilhados da edição, sem, contudo, eliminar traços característicos do estilo da obra. Foram mantidas mudanças de posição românticas¹⁵⁷ (FISCHER, 2000) com glissandos e portamentos, para valorizar passagens e saltos de notas expressivos como no exemplo 25:

Exemplo musical 25 – Compassos 38 a 40; compasso 95. Dedilhados com mudança de posição romântica.

The image displays two musical staves. The left staff, labeled '38', shows a sequence of notes with fingering numbers 1, 3, 2, and 1. A circled area highlights a fingering change from 3 to 2. The right staff, labeled '95', shows a sequence of notes with fingering numbers 2, 3, 1, and 1. A circled area highlights a fingering change from 3 to 1. Both staves include dynamic markings like 'cresc.', 'rit.', and 'p'.

FONTE: Edição da autora.

Haveria ainda muitas questões acerca da interpretação a serem abordadas, mas que não serão tratadas nesta pesquisa considerando a inviabilidade de expressá-las na partitura, conscientes de que esta representa um guia, um esboço sobre o qual o intérprete exerce certa liberdade de criação e caracteriza sua performance a partir de um ponto de vista e de uma experiência pessoal. Ademais, conta-se sempre com uma contínua transformação da compreensão e percepção própria sobre a obra musical que não é estática e não se resume às proposições do texto.

Tanto as ferramentas fornecidas pela análise como questões relacionadas à experiência no processo dessa pesquisa, sob a perspectiva da performance e da escuta musical, foram fundamentais para o estudo da *Sonata-Fantasia* de Paulo Florence e desta maneira justificaram as principais escolhas interpretativas norteadoras da(s) performance(s) realizada(s) por esta pesquisadora e da edição prática presente nos Apêndices B e C (em ordem inversa) dessa dissertação.

¹⁵⁷ As mudanças de posição românticas ou *romantic shifts* (conhecidas também como *end shifts*) são sempre mudanças ascendentes que acontecem com o movimento da mão sobre o dedo que termina a mudança. (FISCHER, 2000, p. 159).

5 CONCLUSÃO

Esta dissertação teve como objetivo o estudo e produção de uma edição prática da *Sonata-Fantasia* para piano e violino de Paulo Florence de maneira a promover um resgate da obra do compositor. Percebeu-se que não apenas a produção, mas a sua história encontra-se em uma situação de quase completo esquecimento. Diante disso, buscou-se reunir o máximo de informações sobre a atuação do músico no cenário musical brasileiro da época e sua contribuição expressiva para o desenvolvimento artístico, especialmente das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Na seção 2, buscou-se contextualizar, inicialmente, a constituição e o estabelecimento da família Florence a partir da união de Hércules e Carolina, pais de Paulo Florence, e sua participação ativa na sociedade de uma Campinas ainda incipiente. Foi apresentada uma biografia do compositor, contemplando sua ampla formação, não apenas na área da música, mas também da filosofia, abordando sua produção textual, que embora pequena, foi significativa, fato corroborado pelas recomendações, traduções em outros idiomas e publicações, sua atuação em concertos como pianista, suas atividades como educador, tendo lecionado canto, piano e teoria musical, a participação na fundação do Conservatório Dramático e Musical e Instituto Musical de São Paulo, as execuções de suas obras, dentre outros fatos. Foram destacados ainda alguns dos intérpretes, entre admiradores e amigos, músicos premiados e amadores que valorizaram e preservaram em seu repertório a produção do compositor.

Na seção seguinte, foram abordadas mais diretamente as composições de Florence, com foco nas obras de câmara escritas para violino. Apresentou-se alguns manuscritos e edições de obras para formações diversas, como duos, trios, quartetos e orquestra de cordas, tecendo comentários sobre as composições às quais esta pesquisadora teve acesso, identificando em suas estruturas básicas a propensão às formas clássicas, o domínio do contraponto, as linhas melódicas expressivas, o claro sentimento tonal das composições e o perfil do trabalho meticuloso do compositor. Foram acrescentados às análises dados encontrados sobre local e data de apresentações e seus intérpretes, constatando-se o reconhecimento do qual Florence gozava à época, apesar de serem percebidos os sinais de um obscurecimento após o advento do movimento modernista.

A quarta seção foi dedicada à *Sonata-Fantasia*. Nele refletiu-se sobre os aspectos da construção de uma unidade a partir da análise e da experiência musical. Foram apresentadas as

características estruturais da obra que representam esse conceito em vários de seus significados e sob uma perspectiva não exclusivamente analítica. Após serem identificados os problemas da edição que compreendiam erros e variantes relacionados à altura de notas, duração de figuras, dinâmicas, andamentos, articulações, entre outros aspectos, foram propostas soluções com o intuito de corrigir os erros e produzir um novo material adequado à performance. Foi incluído, neste material, sugestões de cunho técnico-interpretativo, como dedilhados e arcadas na parte do violino, dentro de um contexto atual, que refletem escolhas pessoais, baseadas no conhecimento da autora, preservando, porém, as características estilísticas da obra.

A realização desta dissertação se deparou com a interconexão de várias áreas da pesquisa além das práticas musicais. A evidente necessidade de uma abordagem de certa forma histórica, mais pertinente à área da musicologia, representou uma parcela significativa do trabalho e proporcionou o conhecimento de uma rede de informações de grande relevância para a contextualização das atividades de Paulo Florence no seu meio, assim como sua relação com inúmeros personagens muitas vezes tão negligenciados na atualidade quanto ele mesmo. A constatação de suas realizações artísticas e de sua participação enquanto cidadão, refletida nas suas doações, nos concertos beneficentes, no seu engajamento social e político, enfatizam a importância de Florence e o registro de suas ações contribuem para uma valorização da sua figura e de sua arte.

Outra questão relevante levantada foi a descoberta de um material em grande parte inédito enquanto catálogo, não editado e não registrado sonoramente. Neste ponto, a pesquisa se confundiu com a área de análise, catalogação, edição, dentre outras. Muito pouco foi feito, na realidade, mas o assunto foi colocado em pauta. Foi apresentada parte do material para trazer ao conhecimento sua existência e estimular, nesse sentido, a continuação e ampliação da pesquisa. Com as fontes disponíveis, um grande trabalho analítico e reflexivo poderá ser feito até que edições das obras sejam preparadas e então possam ser adequadamente estudadas para a performance, tornando seu alcance mais completo, afinal, a função de toda a pesquisa é a execução das composições por um número, espera-se, crescente de interessados com a intenção de que esta ação possa permanecer, proporcionando acesso, visibilidade e publicidade do material até então pouco conhecido.

Para dar voz ao passado foi necessário compromisso e humildade, pois a tarefa contínua de recriá-lo, como intérpretes, no presente e para o futuro se depara com a realidade de que o seu resultado de alguma forma nunca será definitivo. O melhor resultado que uma performance pode ter é a experiência de alteração da consciência do próprio intérprete e do ouvinte. Portanto,

diferente de se concentrar no objetivo imediato e estático como os produtos ou objetos “partitura e gravação”, neste caso, da *Sonata-Fantasia* de Paulo Florence, posto que não representam um fim em si, mas um meio de alcance e comunicação, optou-se por se concentrar na jornada, no processo substancial que permitiu alcançar o resultado pontual da pesquisa.

A obra de Paulo Florence, do que se pode conhecer até o momento, revela um artista inteligente, talentoso e inspirado, criador de belas melodias, ritmos nítidos, consciente e atento às estruturas da composição. A obra estudada exemplifica a força e maestria do compositor.

Além das contribuições apresentadas, essa temática reserva posteriores investigações a respeito da trajetória do músico, principalmente sobre seus estudos e trabalhos no exterior; também um aprofundamento das questões relacionadas ao contexto histórico e ao desenrolar dos movimentos artísticos acontecidos no Brasil e suas consequências históricas para a arte nacional, vividos não apenas pelo compositor, mas por toda a geração romântica, preenchendo lacunas que não puderam ser esclarecidas neste momento; e ainda um trabalho de catalogação do acervo de manuscritos e revisão das edições de suas obras, pesquisa de todo o seu repertório para piano e canto, que guardam a paixão do compositor pela sua língua e sua terra, sendo este um estímulo inicial para futuras pesquisas sobre este material vasto que requer ainda muita dedicação e que certamente será valiosa contribuição à música brasileira de concerto.

REFERÊNCIAS

Artigos

AMATUZZI, Mauro Martins. Experiência: um termo chave para a psicologia. *Memorandum*, **13. Belo Horizonte: UFMG, Ribeirão Preto: USP, nov. 2007. p. 8-15**. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a13/01Amatuzzi.pdf>>. Acesso em 20 nov. 2017.

BARBOSA, José Rodrigues. **Um século de Música Brasileira**. Transcrição de Paulo Castagna. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2007.

Bispo, A. A. (Ed). “Do passo Brenner/Brennero ao Brasil: Italianità, Deuschtum e Paulistanidade no centenário de Carlos Gomes em 1936. O festival do Instituto Musical de São Paulo no Club Germania“. **Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira 162/16** (2016:04). Disponível em: <http://revista.brasil-europa.eu/162/Italianita_Deuschtum_Paulistanidade.html>.

_____. “Hans von Bülow (1830-1894) e a música no Brasil. Reflexões no museu da música no Elisabethenburg de Meiningen“. **Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira 159/3** (2016:01). Disponível em: <http://revista.brasil-europa.eu/159/Buelow_e_Brasil.html> .

_____. O Brasil na Esposizione Internazionale dell’Industria e Del Lavoro de 1911 em Turim. *In: Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira 159/11* (2016:01). <http://revista.brasil-europa.eu/159/Expo_Turim_1911.html>.

FRÉSCA, Camila. Professores e importantes intérpretes do violino no Brasil. **Revista Concerto**. 26 jan. 2009. Disponível em: <<http://concerto.com.br/textos.asp?id=76>>. Acesso em 30 nov. 2017.

SIMMS, Bryan R. Rhythm and Meter. *In: Music of the Twentieth-Century: Style and Structure*. New York: Schirmer Books, 1986, p. 92-108.

VIDEIRA, Mário. **Hanslick e a polêmica contra sentimentos na música**. 2005. Disponível em: <www.scribd.com>. Acesso em 20 jun. 2017.

_____. Adorno, Hanslick e a questão da autonomia estética da música. 2016. *In: Revista Per Musi: Belo Horizonte*, **n.35, set/dez 2016**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992016000500005#B9>. Acesso em: 10 nov. 2017.

VOLPE, Maria Alice. Algumas Considerações sobre o Conceito de Romantismo Musical no Brasil. *In: Revista Brasileira*, **nº 5. Rio de Janeiro, mai. 2000, p. 36-46**.

VOLPE, Maria Alice. Compositores Românticos Brasileiros: Estudos na Europa. *In: Revista Brasileira de Música. Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 21, 1994-5, p. 51-76.*

_____. Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística. *In: Revista Música, v. 5, nº 2. Universidade de São Paulo, 1994, p.133-151.*

Livros

ANDRADE, Mário de. **Música, Doce Música.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BAS, Julio. **Tratado de la Forma Musical.** Trad. Nicolás Lamuraglia. 2ª ed. Buenos Aires: Ricordi, 1986, 333 p.

BERRY, Wallace. **Musical Structure and Performance.** New Haven, 1989.

BOFF, Leonardo. **Experimentar Deus: A Transparência de Todas as Coisas.** 2ª ed. Petrópolis: Verus, 2012.

CLARKE, Eric. Listening to performance. *In: Rink, John (Ed.). Musical Performance: A Guide to Understanding. London: Cambridge University Press, 2002, p. 185-195.*

COOK, Nicholas. Analysing Performance and Performing Analysis. *In: Cook, Nicholas & Everist, Mark (Eds.). Rethinking Music. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999, p. 239 – 261.*

CONE, Edward T., **Musical Form and Musical Performance.** New York: W. W. Norton & Company, 1968, 103 p.

DUNSBY, Jonathan. Performers on performance. *In: Rink, John (Ed.). Musical Performance: A Guide to Understanding. London: Cambridge University Press, 2002, p. 225-237.*

DOURADO, Henrique Autran; **O arco dos instrumentos de corda: breve histórico, suas escolas e golpes de arco.** São Paulo: Irmãos Viltale, 2009.

FISCHER, Simon. **Basics: 300 exercises and practice routines for the violin.** Londres: Peters Edition, 2000.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais.** 1ª ed. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2014.

FLESCHE, Carl. **The art of violin playing.** Trad. Eric Rosenblith. Nova Iorque: C. Fischer, 2000.

FLORENCE, P. **Música e Evolução**. São Paulo, Editora São Paulo, 1930.

GALAMIAN, Ivan. **Interpretación y Enseñanza del violín**. Trad. Antonio Resines. Madrid: Ediciones Pirámides, 1998.

GALAMIAN, Ivan; NEUMANN, Frederic. **Contemporary Violin Thecnique**. Vol. 1 e 2. Nova Iorque: Galaxy Music Corporation, 1966.

GERLE, Robert. **A arte de praticar violino**. Trad. João Eduardo Tilton. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

HOOVER, Maya (ed.). **A guide to the Latin American Art Song Repertoire: An Annotated Catalog of Twentieth-Century Art Song for Voice and Piano**. Indiana: Indiana University Press, 2010, 368 p.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil**. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2006, 412 p.

KRAUS, Michael. Rightness and Rasons in Musical Interpretation. *In*: Kraus, Michael (Ed.) **The Interpretation of Music: philosophical essays**. New York: Clarendon, 2001, p. 75-87.

LAGO, Sylvio. **Arte do piano: compositores, obras e grandes intérpretes da música erudita, da arte popular brasileira e do jazz**. São Paulo: Algor Editora, 2007.

_____. **Música Erudita Brasileira: Gêneros e formas**. 1ª ed. São Paulo: Editora Biblioteca 24 Horas, 2016, 338 p.

LEITE, Edson. **Antonietta, Guiomar e Magdalena: pianistas no Brasil**. São Paulo: Acquerello, 2011, p. 99-123.

LESTER, Joel. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. *In*: Rink, John (Ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MARTENS, Frederick H. **Violin Mastery: interviews with Heifetz, Auer, Kresiler and others**. Nova Iorque: Dover Publications, 2006.

MARTINS, José Eduardo. **Henrique Oswald: Músico de uma Saga Romântica**. São Paulo: Ed. Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MARTINS JÚNIOR, Joaquim. **Como escrever trabalhos de conclusão de curso: instruções para planejar e montar, desenvolver, concluir, redigir e apresentar trabalhos monográficos e artigos**. 5ª ed. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2011.

MAUS, Fred Everett. Concepts of Musical Unit. *In*: Cook, Nicholas & Everist, Mark (Eds.). **Rethinking Music**. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999, p. 171 – 192.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda. **A educação das mulheres no século XIX: O Colégio de Carolina e Hércules Florence em Campinas (1863-1889)**. Centro de Memória da Universidade Estadual de Campinas. 24 p. Disponível em <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/artigos_frames/artigo_020.html>. Acesso em 3 dez. 2017.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seincman. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

PALMER, Richard. F. **Hermenêutica**. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1999. 285 p.

RATNER, Sabina Teller. **Camille Saint-Saëns, 1835-1921: a thematic catalogue of his complete works**, vol. 1. New York: Oxford University Press, 2002.

Bibliotecas

Acervo particular da família Florence. Manuscritos e programas de concerto.

Biblioteca da Escola de Comunicação e artes da universidade de São Paulo (ECA/USP).

Biblioteca Oneyda Alvarenga. Centro Cultural São Paulo. Partituras impressas doadas por Silvia Florence.

FUNARTE / CEDOC - Centro de Documentação e Informação em Arte. FLORENCE, Paulo. [S.l.; s.n.]. 1 (DOSSIE)

Fundação Biblioteca Nacional – Arquivo Sonoro/Música.

Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP).

Biblioteca Mercedes Reis Pequeno. Academia Brasileira de Música Acervo de Documentos. Coleção Acervo Institucional.

Teses e dissertações

ARAÚJO, Helder de. **A Composição Brasileira de Piano para a Mão Esquerda**. 2009, 345 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

JUNQUEIRA, Maria Francisca Paez. **Escola de música de Luigi Chiaffarelli**. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Mackenzie São Paulo, São Paulo, 1982.

VOLPE, Maria Alice. **Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850-1930** Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Universidade Estadual Paulista, 1994.

Partituras

FLORENCE, Paulo. **Estudos para mão esquerda só em forma de suíte antiga**. São Paulo: Edição do autor, 1921.

_____. **Quartettino N° 3** (manuscrito). [s.l.], [s.d.].

_____. **Sonata-Fantasia para piano e violino** (Tempo único). São Paulo: Off. Gráfica Musical Campassi & Camim, [s.d.].

_____. **Sonata para piano e violoncelo**. São Paulo: Casa Bevilacqua, 1947.

_____. **Suíte para orquestra de instrumentos de cordas** (manuscrito). São Paulo, 1928.

_____. **Trio em Ré menor para piano, violino e violoncelo**. São Paulo: Copista Silvio Bigani, 1927.

_____. **Trio fur piano, clarinette et violinen** (manuscrito). [s.l.], [s.d.].

**APÊNDICE A - Lista de conflitos da edição da Sonata-Fantasia e soluções
dentro e entre parte de violino (V) e parte de piano (P)**

CONFLITO	COMPASSO	PARTE	SOLUÇÃO
Andamento e tempo	1	P/V	Indicação de <i>Moderato</i> em ambas as partes
	32	P/V	Indicação de <i>rubato ma poco</i>
	34	P/V	Indicação de <i>a tempo</i> (no lugar de <i>I° tempo</i>)
	41	V	Indicação de <i>a tempo</i> (anacruse)
	42	P/V	Indicação de <i>poco meno</i>
	50	V	Retirada do <i>molto largo</i> (indicação de <i>rit.</i>)
	51	P/V	Indicação de <i>a tempo</i>
	56	P	Indicação de <i>Moderato</i>
	69	P/V	Indicação de <i>I° tempo</i>
	85	P/V	Indicação de <i>poco meno</i> (no lugar de <i>a tempo</i>)
	95	P/V	Indicação de <i>rit.</i>
	96	P/V	Indicação de <i>Più lento</i>
	106	V	Indicação de <i>rit.</i>
	115	V	Indicação de <i>allargando molto</i>
	122	P	Indicação de <i>lento</i>
	123	V	Indicação de <i>a tempo</i>
126	V	Indicação de <i>Meno</i>	
Dinâmicas	8	P	Indicação de <i>cresc.</i> na linha do violino
	17	P	Indicação de <i>cresc.</i> na linha do violino
	21	P/V	Alinhamento do <i>cresc.</i> no início do compasso

	45	P	Indicação de <i>mp</i> no segundo tempo do compasso (em lugar de <i>mf</i>)
	51	V	Indicação de <i>p</i>
	81 e 82	P/V	Retirada da indicação de <i>dim.</i>
	97	V	Retirada da indicação de <i>pp</i>
	115	V	Indicação de <i>cresc.</i>
	122	V	Indicação de <i>p</i>
	128	V	Indicação de <i>mf</i>
	129	V	Retirada do <i>dim.</i> (indicação a partir do compasso 130)
	131	V	Indicação de <i>ppp</i>
Articulações e ligaduras de frase	10	P	Ligadura de frase (da anacruse até o compasso 11)
	22	P	Ligadura de frase (da anacruse ao 2º tempo do compasso na mão esquerda)
	40	P	Ligadura de frase (da anacruse ao 2º tempo do compasso na mão esquerda)
	42	P	Ligadura de frase entre o 2º e 3º tempo do compasso na linha do violino
	45	P	Ligadura de frase no último tempo do compasso
	50	P	Ligadura de frase no 2º grupo motivico do compasso
	79	P	Ligadura de frase na mão esquerda
	85	P	Ligadura de frase na mão esquerda (a partir da anacruse)

	92 e 93	P	Ligadura de frase na mão esquerda
	108	P	Retirada dos pontos de articulação na mão direita
	116	P	Ligadura de frase no motivo da mão direita
	124	P	Acréscimo dos pontos (<i>staccatos</i>) sobre as colcheias da mão esquerda; ligadura de frase entre o 2º e 3º tempo na mão direita
	129	P	Ligadura de frase na última figura motivica da mão esquerda
Ritmos	8	V	Retirada do ponto de aumento no 2º tempo do compasso
	15	P	Indicação da quiáltera de 5 notas
	45	P	Ponto de aumento no 2º tempo do compasso (mão direita); correção da linha do violino (1ª nota colcheia)
	45	V	Retirada da fermata
	48	P	Correção a linha do violino (4 últimas semicolcheias)
	50	P/V	Correção do ritmo da mão esquerda do piano/Correção das 2 últimas semicolcheias
	75	P	Indicação da quiáltera de 5 notas

	78	P/V	Alteração da pausa de colcheia para fusa na quiáltera de 9
	117	P	Ponto de aumentação no 2º tempo do compasso (mão direita)
Alturas	13	P	Correção do lá natural (mão esquerda)
	47	P/V	Correção do lá natural no último tempo do compasso da linha do violino
	49	P	Correção do fá sustenido no segundo tempo do compasso (mão esquerda)
	54	P	Correção do fá bequadro e sol sustenido no terceiro tempo do compasso (mão direita)
	113	V	Correção do fá sustenido no último tempo da linha do violino
	115	P	Acréscimo da Clave de Fá (mão esquerda)
	127	V	Retirada do <i>oppure</i> (opção de harmônicos)
	131	P	Retirada da 8ª acima na linha do violino

APÊNDICE B - Sonata-Fantasia de Paulo Florence (Edição prática)

A Raphael Diaz-Albertini

Sonata - Fantasia

para Piano e Violino
(TEMPO UNICO)

Paulo Florence

Rio de Janeiro 2017
Editado por Andréia Pinheiro Carizzi

A Raphael Diaz - Albertini
Sonata - Fantasia
para Piano e Violino

Paulo Florence

Moderato

Violino

mp *cresc. ed accel.*

Moderato

Piano

mp *cresc. ed accel.*

5 *f* *accel.*

10 *ritornando al 1° tempo* *a tempo* *f* *f*

4

30 **Più lento**
p tranquillo e molto espress. *rubato ma poco* rit. *p* *a tempo*

35 *cresc.* *poco mosso* *cresc.*

39 *rit.* *a tempo* *p* tranquillo *poco meno*
dim. *rit.* *p* tranquillo *p non legato*

43 *sempre p* *poco rall.*
pp *p* *pp* *p* *dim.* *poco rall.*

45 *mp*

47 *dim.* *mp* *pp* *poco più f*

49 *sempre più largo e cresc.* *ff* *dim. e rit.* *largo* *f* *mf* *mp dim. e rit.*

51 *a tempo* *p* *pp* *p espressivo* *p*

6

53

dim. e rall. *pp*

dim. e rall.

55

molto espress. e lento

Moderato

molto espress. e lento *ppp* *pp* *accel. e cresc.*

59

cresc. *f* *accel. e cresc.*

sempre cresc.

64

sempre f *rit.*

sempre cresc. e accel. *f* *rit.*

69 *I^o tempo*
cresc. sempre più appassion. *più f*

I^o tempo
marcato cresc. sempre più appassionato *più f*

73 *cresc. sempre* *molto f* *col piano*
più f *ff* *f*
marcato sempre non legato

76 *tr* *cresc.*

79 *ff* *ff* *ff marcatis.*

7

Detailed description: This page of a musical score contains measures 69 through 79. It is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 69-72) features a vocal line with a crescendo and piano markings, and a piano accompaniment with a marcato character and crescendo. The second system (measures 73-75) continues the vocal line with dynamic changes and includes a piano section with a marcato and non legato character. The third system (measures 76-78) shows a piano section with a trill and a crescendo. The fourth system (measures 79-81) features a piano section with fortissimo dynamics and a marcato character. The page number '7' is located in the top right corner.

8

83 *dim. e calmando* *Poco meno* *tranquillo*

87 *dim. e calmando* *p* *tranquillo* *cresc.* *f*

90 *dim.* *dim.*

93 *poco rit.* *p* *rubato* *rit.* *p*

The image shows a page of musical notation for piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system (measures 83-86) features a vocal line with notes and rests, and a piano accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *dim. e calmando*, *Poco meno*, and *tranquillo*. The second system (measures 87-89) continues the vocal and piano parts, with dynamics *dim. e calmando*, *p*, *tranquillo*, *cresc.*, and *f*. The third system (measures 90-92) shows the vocal line with triplets and a piano accompaniment with triplets and chords, both marked *dim.*. The fourth system (measures 93-95) includes the vocal line with triplets and a piano accompaniment with triplets and chords, with dynamics *poco rit.*, *p*, *rubato*, *rit.*, and *p*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

96 **Più lento** 9

molto espress.

99 **Più lento**

p espress. *a tempo*

102 *mf* *cresc.*

105 *f* *rit. e dim.* *pp* *tr* *IIIc*

10

108 *poco meno*

poco meno
p non legato *pp* *p* *pp*

110 *mp*
8va
p *dim.* *mp* *mf*
senza Ped.

112 *dim.* *p*

114 *cresc.* *ed allargando molto*
cresc. ed allargando molto

116

ff
largo
allargando molto
a tempo
dim.
ff marc.
rit. e dim.
pp espressivo
pp

118

p espressivo
p

120

allarg.
cresc.
cresc.
ff con passione
non dim.
largo
secco
allarg.
cresc.
cresc.
f
non dim.
largo
secco

A Raphael Diaz - Albertini
Sonata - Fantasia
 para Piano e Violino

Violino

Paulo Florence

Moderato

1 *mp* *cresc. ed accel.* *tr*

6 *f* *accel.*

10 *ritornando al 1º tempo* *a tempo*

15 *poco meno* *dim.*

20 *cresc.* *f*

25 *p molto e espressivo*

Più lento

30 *p tranquillo e molto espress.* *rubato ma poco* *rit.*

34 *a tempo* *p* *cresc.* *poco mosso*

38 *cresc.* *rit.* *a tempo* *p tranquillo*

42 *poco meno* *sempre p* *poco rall.* *mp*

2 Violino

46 *dim.* *mp*

48 *IIIc*

50 *largo* *sempre più largo e cresc.* *a tempo* *ff* *dim. e rit.* *p*

52 *p* *IIc* *dim. e rall.* *pp*

55 *molto espress. e lento* *cresc.* *f*

63 *accel. e cresc.* *sempre f* *rit.*

69 *I° tempo* *cresc. sempre più appassion.* *più f* *cresc. sempre*

75 *molto f col piano* *IIc* *ff*

80 *ff* *dim. e calmando* *Poco meno*

86 *tranquillo*

92 *dim.* *poco rit.* *p* *rubato* *rit.* *p*

Violino 3

96 **Più lento**
molto espress. *p espress.*

100 *a tempo*

104 *mf cresc.* *f* *rit. e dim.* *poco meno*

109 *mp*

112 *dim.* *p*

114 *cresc.* *ed allargando molto*

116 *largo* *allargando molto* *a tempo* *p espressivo*

119 *allarg.* *cresc.* *cresc.* *ff con passione non dim.* *secco*

122 *lento 2* *p dolce rit.* *commodamente p*

125 *Meno* *pp*

128 **Più grave** *mf* *ppp*

**APÊNDICE C – Gravação em DVD da Sonata-Fantasia para piano e violino de Paulo
Florence**

A gravação da obra foi realizada no dia 15 de agosto de 2017, no auditório da Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro. Encontra-se disponível no endereço eletrônico: <<https://www.youtube.com/watch?v=2S0js02DMNE>>.

Violino: Andréia Carizzi

Piano: Josiane Kevorkian



ANEXO A - Listagem das obras de Paulo Florence

CANTO E PIANO		
OBRA	LETRA	STATUS
Exaltação (Cinco canções internacionais)	Múcio Scevola Lopes Teixeira	Publicada
Die goldne Wiege (Cinco canções internacionais)	Hermann Löns	Publicada
Le silence (Cinco canções internacionais)	Alfred Victor de Vigny Comte	Publicada
My Love is Like a Red Rose (Cinco canções internacionais)	Robert Burns	Publicada
Quando cadran le foglie (Cinco canções internacionais)	Olindo Guerrini, Lorenzo Stecchetti	Publicada
Velhice (Cinco sonetos)	Virgínia Victorino	Publicada
O condenado à morte (Cinco sonetos)	Manuel Maria de Barbosa, I'Hedois Du Bocage	Publicada
Na capela (Cinco sonetos)	Antero Tarquínio de Quental	Publicada
Sete anos de pastor (Cinco sonetos)	Luiz Vaz de Camões	Publicada
Velhas árvores (Cinco sonetos)	Olavo Bilac	Publicada
A resposta que ela me deu (Seis canções de Cléomenes Campos)	Cléomenes Campos	Publicada
Serenata (Seis canções de Cléomenes Campos)	Cléomenes Campos	Publicada
Canção tímida (Seis canções de Cléomenes Campos)	Cléomenes Campos	Publicada
Flor de ruína (Seis canções de Cléomenes Campos)	Cléomenes Campos	Publicada

Escrito em minha vidraça (Seis canções de Cléomenes Campos)	Cléomenes Campos	Publicada
Canção (Seis canções de Cléomenes Campos)	Cléomenes Campos	Publicada
Chanson de Barberine (3 canções francesas)	Louis Charles Alfred de Musset	Publicada
Aveu (3 canções francesas)	Louis Charçes Alfred de Musset	Publicada
Mea culpa (3 canções francesas)	Paul Géraldy	Não publicada
Clytie	André Chénier	Publicada
L'Aveugle a la Rose	Jacques d'Avray; José de Freitas Valle	Publicada
Por une statue de l'amour	Charles, Duc d'Oléans	?
Canção de berço (4 Grandes canções de Maria Kahle)	Maria Kahle	Publicada
Eterna Canção (4 Grandes canções de Maria Kahle)	?	Publicada
O anu	?	Publicada
O coração	Antero Tarquínio de Quental	
Eu sou flor arremessada		Publicada
O Ignoto	Anônimo	Publicada
Quero mana	Anônimo	Publicada
Anceio	Hermann Löns	?
Ich nicht	?	Publicada
Ao luar	Catulo da Paixão Cearence	?
Ao pé de um túmulo	Auta de Souza	Publicada
Alma minha gentil	?	Publicada

Berg und Burgen schaun herunter	Heinrich Heine	Publicada
Idílio (Idyllio)	Antero Tarquínio de Quental	Publicada
In der Wüste (Nel deserto)	Nikolaus Lenau	Publicada
Jurity	Baptista Junior	Publicada
Serenata	Catulo da Paixão Cearense	Publicada
Lugar assombrado	Friedrich Hebbel	Publicada
No jardim do mosteiro	Graciema Nobre	Publicada
Serpens	Michelangelo Buonarroti	Publicada
Vá como vai!	Alberto de Oliveira	Publicada
Poesia	Nicolaus Lenau	Publicada
Vorabend	Ludwig Uhland	Publicada
Nocturno	Antero Tarquínio de Quental	Publicada
Berceuse	?	Publicada
O Rei Cego (Der blinde König) (Grande balada para barítono)	?	Não publicada
O menino doente e a Santa	?	Publicada
CANTO ORFEÔNICO		
A Flor do Aguapé (para orfeão feminino)	D. Aquino Corrêa	Publicada
Noturno (arr. João Gomes Jr.) (para orfeão feminino)	Antero Tarquínio de Quental	Publicada
L’Echo	?	Não publicada
Benteví	Bittencourt Sampaio	Não publicada
Meus oito anos	?	?
Oração do Sineiro (Cantata)	?	Não publicada
Missa de Réquiem em Mi menor	?	Não publicada
Missa em Fá Maior	?	Não publicada

PIANO SOLO		
OBRA	MOVIMENTOS	STATUS
Variações fáceis e instrutivas	?	Publicada
6 Prelúdios e Fugas para Piano	?	Publicados n° 1, 2 3 e 4
4 Peças Fáceis para Piano	?	Publicados n° 1, 2 e 4
Mazurka em Mi menor	?	Publicada
Mazurka em Fá Maior	?	Publicada
Bluette	?	Publicada
Noturno em mi menor	?	Publicada
Dois Prelúdios	?	Publicada
Scherzo-Valse	?	Publicada
Melfisto – Serenata	?	Publicada
Suíte em Sol menor	n°1 Prelúdio n° 2, 3, 4, 5 ? n°6 Sarabande n°7 Gigue	Publicada
Dez Estudos para Piano	n°1 Rajada n° 2, 3, 4 ? n°5 Fonte Oculta n°6 Fiandeira n°7 Estudos Para a mão esquerda só n° 8 1ª e 2ª parte n°9 Estudo de oitavas n° 10 Perpétum Mobile	Publicada
Petite Étude – Caprice	?	Publicada
3 Marchas sinfônicas brasileiras	Dó menor Ré menor Lá maior	Não publicada
2 PIANOS		

Prelúdio e Fuga em lá menor para 2 pianos (a 4 mãos)	?	Publicada
VIOLONCELO SOLO		
Suíte em sol menor	?	Não publicada
PIANO E VIOLONCELO		
Sonata em Dó menor	Alegro Elegia Lento e Sombrio	Publicada
PIANO E VIOLINO		
Sonata – Fantasia	Tempo único	Publicada
Sonata em Fá Maior	Larghetto	?
Sonata em Si Bemol	?	?
TRIOS		
Piano, Clarineta e Violino	Allegro Andante Thema mit Variationen – Allegro Moderato	Não publicada
Piano, Flauta e Violino	Tempo de marcha Andante Rondó	Não publicada
Grande Trio em ré menor para Piano, Violino e Violoncelo	Allegro Andante Scherzo Finale	Não publicada
QUARTETOS		
Grande Quarteto em lá menor (a IV parte é constituída por uma fuga tripla rigorosa. Os temas são exclusivamente tirados dos nossos pássaros.	Allegro Andante Scherzo Fuga	Não publicada

Essa parte pode também ser apresentada separadamente como poema sinfônico)		
Quartetino nº 3	Allegro Moderato Adágio – molto lento ed espressivo Minuetto Finale	Não publicada
GRANDE ORQUESTRA DE CORDAS		
Gavotta (Suíte em Sol menor para piano)	?	Composta durante programa de rádio
Suíte em Sol Maior (transcrição)	Prelúdio (allegro) Allemande (andante) Courante (vivo) Minueto (moderato espressivo) Bourré (allegro moderato) Sarabande (grave) Presto- final	Não publicada

ANEXO B - Recortes de jornais e programas de concertos com a participação de Paulo Florence e a execução de suas obras

1ª PARTE

1º. Prout — SONATA para clarinete e piano: *allegro, andante e scherzo*. Barreto Aviz e Paulo Florence.

2º. Terschak — CONCERTO p.ª flauta e piano: *Allegro*. Abelardo de Souza e Maestro Leal.

3º. Barmann — CONCERTO MILITAR para clarinete e piano: *allegro 1º*. Barreto Aviz e Paulo Florence.

4º. Gallieze — CONCERTO para flauta: *Duetto*. Abelardo de Souza, Miguel Marrano e Maestro Leal.

2ª PARTE

5º. Sport — CONCERTO N. 1 para clarinete e piano: *primeiro allegro*. Barreto Aviz e Paulo Florence.

6º. Morlacchi — • IL PASTORE SVIZZERO • para flauta e piano, Miguel MARRANO e Maestro Leal.

7º. BARMANN — FANTASIESTÜCK UND LIEDER: *Saudade, Ballada e Pastorale*. Barreto Aviz e Paulo Florence.

8º. — DIVERTISSEMENT para clarinete e piano, Barreto Aviz e Maestro Leal.

Programa de concerto do clarinetista português José Barreto Aviz. FONTE: *O Comércio de São Paulo*, 25 de outubro de 1891.

DIAZ ALBERTINI

O concerto de Diaz Albertini, que hoje se realiza no Salão Steinway, obedece ao seguinte programma:

I PARTE

I Segunda sonata (op. 100) *Johannes Brahms*—Piano e violino, srs. Florence e Albertini.

II "Introduction et Rondo Capriccioso, *Saint-Saëns*—Sr. Albertini.

III Marcha da opera «Tanhauser», *Wagner*—Srs. Foschini e Florence.

IV Chaconne (a pedido), *Bach*—Sr. Albertini.

II PARTE

I Trio (piano, violino e violoncello), *Paulo Florence*—Srs. Florence, Rocchi e Albertini.

II a) Romance em *la*, *Beethoven*—b) Mazurka (op. 26), *A. Zarzycki*—Sr. Albertini.

III Scherzo a dois pianos (op. 87), *Saint-Saëns*—Exma. sra. d. Placidina de Amaral Neddermeyer e sr. Paulo Florence.

IV a) Berceuse, *Diaz Albertini*—b) Jota, *Sarasate*—Sr. Albertini.

Programa de concerto de Raphael Diaz Albertini no Salão Steinway. FONTE: *Correio Paulistano* 29 de junho de 1902.

FRANCISCO CHIAFFITELLI

Honrado com a presença do sr. presidente do Estado, effectua-se hoje, no *Salão Steinway*, um concerto organizado pelo notavel violinista brasileiro Francisco Chiaffitelli como concurso das gentis senhoritas dd. Annita Tibiriçá e Antonietta Penteado e do proveclo professor Paulo Florence.

Eis o programma :

I.ª PARTE

1. Concerto em ré menor «Wieniawski». Allegro moderato; Romance à la Zingara Srs. F. Chiaffitelli e Paulo Florence.
2. a) Roman Perdu; b) Cheveux «Chiaffitelli». Senhorita Antonietta Penteado.
3. a) Nocturno op. 15 n. 2. «Chopin»; b) 7ma. Rhapsodia. «Liszt». Senhorita Annita Tibiriçá.
4. Ciaccona para violino só. «Bach» Sr. Chiaffitelli.

II PARTE

5. Zigeunerweisen. «Sarasate» srs. F. Chiaffitelli e P. Florence.
6. a) Rendez-vous; b) Demande «Chiaffitelli». Senhorita Antonietta Penteado.
7. a) Berceuse; b) Menueto; c) Gavotte; «Chiaffitelli. Srs. F. Chiaffitelli e P. Florence.
8. a) Romanze, b) Tarantella «Svendsen» «Cernicchiara» srs. F. Chiaffitelli e P. Florence.

Francisco Chiaffitelli

Realiza-se hoje, no *Salão Steinway*, o concerto organizado pelo distincto violinista brasileiro Francisco Chiaffitelli, em beneficio das obras da matriz de Santa Iphigenia.

Eis o programma :

I PARTE

1. 3.º Concerto—«Saint-Saens»—Allegro non troppo; andantino, allegro non troppo—Srs. F. Chiaffitelli e P. Florence.
2. Gorghoggio di primavera, G. Bellucci— Exmo. sra. Malvina Pereira-Cauli.
3. Phantasia, para 2 pianos—Schubert-Liszt—Exmas. sras. Alice Serva e Victoria Serva Pimenta.
4. Variations—J. Joschim—Srs. F. Chiaffitelli e P. Florence.

II PARTE

5. Phantasia brasileira — F. Chiaffitelli—Srs. F. Chiaffitelli e P. Florence.
6. Tema e variazioni—H. Proch— Exmo. sra. Malvina Pereira-Cauli.
7. a) Chanson sans paroles—G. Tschalkovski; b) Badinage—Chiaffitelli; c) L'Abaille—F. Schubert—Srs. F. Chiaffitelli e P. Florence.
8. a) Adagio do Concerto—H. Grawald; b) Polonaise en ré—H. Wieniawski—Srs. F. Chiaffitelli e P. Florence.

Concertos organizados por Francisco Chiaffitelli no Salão Steinway em junho de 1906.

FONTE: *Correio Paulistano*, 8 e 26 de junho de 1906.

REGISTO DE ARTE

CONSERVATORIO

A 18 do corrente o exímio flautista brasileiro, sr. Pattapio Silva, realizará um concerto no salão do «Conservatorio Dramatico e Musical de S. Paulo», com o seguinte programma :

I.ª PARTE

I. Boisdelfre—sonata, para piano e flauta (1.ª audição) allegro grazioso, lento e expressivo allegro con brio—srs. Paulo Florence e Pattapio Silva. II. Hasselmans—aubade, harpa (1.ª audição) senhorita Olga Massucci. III. Saint-Saëns—air du rossignol, canto, (1.ª audição) sra. d. Malvina Pereira. IV. Duvernoy—concertino, flauta e piano (1.ª audição) srs. Pattapio Silva e Paulo Florence. V. Saint-Saëns—caprice, flauta, oboe, clarinete e piano (1.ª audição) srs. Pattapio, G. Marino, Lauriano Gomes e P. Florence.

Concerto de Pattapio Silva realizado em 18 de outubro de 1906 no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo com Paulo Florence ao piano. FONTE: *Correio Paulistano* 10 de outubro de 1906.

I PARTE

I—Beethoven—Trio
Allegro
Adagio cantabile
Scherzo
Finale
Stas. A. Tibiriçá, P. d'Ambrosio e sr. J. Tibiriçá.

II—*a)* Massenet—Ariosto, do «Rei de Lahore».
b) Araujo Vianna—Carmela—Marianaesca.
Srs. P. Sousa e P. Florence.

III—Ernst—Concerto op. 23 — Sta. P. d'Ambrosio e sr. P. Florence.

II PARTE

I—Bach—Concerto, para dois violinos
Vivace
Largo ma non tanto
Allegro
Sta. P. d'Ambrosio, sra. Diaz Albertini e P. Florence.

II—*a)* Diaz Albertini—Berceuse.
b) Wieniawski—Scherzo — Tarantella.
Sta. P. d'Ambrosio e sr. P. Florence.

III—*a)* Schumann—Nuit de Printemps.
b) Brahms—Mauvais accueil.
Srs. P. Sousa e P. Florence.

IV—Paganini — Moisés (sobre uma só corda). Sta. P. d'Ambrosio e sr. P. Florence.

Concerto de despedida para o Rio de Janeiro de Paulina D'Ambrósio no Salão Steinway. FONTE: *O Comércio de São Paulo*, 15 de maio de 1908.

Exito de uma cantora brasileira, em Paris

PARIS, 17 (A.) — Na "Sala Gaveau", repleta do que Paris conta de mais distinto, a cantora brasileira Heloysa Ploem Mastrangioli deu um recital, interpretando mestres francezes e estrangeiros, especialmente brasileiros.

A artista foi muito applaudida sobretudo ao interpretar peças de Nepomuceno, Barroso Netto e Paulo Florence.

Anúncio do sucesso do recital de Heloísa Bloem Mastrangioli em Paris executando compositores brasileiros. FONTE: *O Jornal*, 18 de junho de 1930 Rio de Janeiro.

RADIO

NA P. R. A. E.

PROGRAMMA DE HOJE: — Das 16.30
 As 17.30 horas: — Programma de discos.
 -- As 18.30 horas: — Primeiro pro-

gramma (piano, orchestra, canto), com a
 gentil colaboração do compositor Paulo
 Florence:

- 1) Tchaikowsky, "Raverie", orchestra;
- 2) Wagner, "Tunhauser", canto, sr. Mario Graccho;
- 3) Debussy, "Arabesca", piano, sra. Franco Lacerda;
- 4) Paulo Florence, "No jardim do mosteiro", canto, sra. Duddy Hermann, acomp. pelo autor;
- 5) Liszt, "Reve d'amour", piano, sra. Franco Lacerda;
- 6) Paulo Florence, "Ich nicht", canto, sra. Duddy Hermann, acomp. pelo autor;
- 7) Mendelssohn, "Romance sans paroles", orchestra;

- 8) Paulo Florence, "Ignoto", canto, sra. Duddy Hermann, acomp. pelo autor;
- 9) Milotti, "L'oremita", canto, sr. Mario Graccho;
- 10) Catalani, "Danza de Lorely", piano, sra. Franco Lacerda;
- 11) Paulo Florence, "Eu sou flor", canto, sra. Duddy Hermann, acomp. pelo autor;
- 12) Chopin, "Polonaise n. 1", piano, sra. Franco Lacerda;
- 13) Hahn, "Infidelité", canto, sr. Mario Graccho;
- 14) Beethoven, "Adagio", orchestra;
- 15) Ravasenga, "Romanza", canto, sr. Mario Graccho.

Programa de rádio com a colaboração de Paulo Florence e a interpretação das peças para canto por Duddy Hermann. FONTE: *A Gazeta* de São Paulo 21 de fevereiro de 1931.

2ª Audição da Escola de Canto de Antonio Paula Souza	
1 a)	María Araujo Vianna
b)	Sob um Pecegueiro Mello Dias Aracy Alcantara de Aguiar
2 a)	A Flandeira David de Souza
b)	A'ma Fiancée R. Schumann Fernando Bresser Monteiro de Barros
3 a)	Quando cadran le foglie P. Florence
b)	Le Soupir Semberg Olivia Carolina Florence
4 a)	Pour une Statue de l'Amour P. Florence
b)	Non so più Mozart Evangelina Angelica Florence
5 a)	Idyllie P. Florence
b)	Amphylos G. Caccini Ilka Catunda Marques
6 a)	Duetto do Guarany Carlos Gomes
	Zilota Assumpção Fagundes e Fernando Monteiro de Barros
II	
1 a)	Berceuse P. Florence
b)	Aria da Opera D. Pasquale Donizetti Zilota Assumpção Fagundes
2 a)	In questa tomba oscura Beethoven
b)	Aria do Flascio (Mefistofeles) Boito Manuel J. C. Monteiro de Barros Netto
3 a)	L'avouglie à la rose P. Florence
	Octavio Florence Wagner
4 a)	Jurity P. Florence
b)	Chanson de Seivelj Grieg Maria Lucia Toledo Pereira
5 a)	Les larmes Massenet
b)	Velhice P. Florence Cacilda Duarte
6 a)	Foi assim o seu amor P. Florence
b)	Naufragio do coração Felix Otero Manoel Waldemar Marques S. Paulo I-3-1931

Programa de concerto da 2ª audição da Escola de Canto de Antônio B.P. Sousa em 1º de março de 1931.
FONTE: Acervo particular

SALÃO NOBRE DO CONSERVATORIO DRAMATICO E MUSICAL
Avenida São João, 95



Quarteto Vocal Braunwieser



EXECUTANTES:

Sopranos : Martha von Gusseck, Eilly Klets, Gerty Behfeld, Alice Rossi, Eotte Sievers.

Contraltos : Celiana Braunwieser, Agnes Gaumnitz, Else Roessler, Mathilde Stein.

Tenores : Martin Jach, Ferry Dreuss, Erich Saar, Henrique Simon.

Baixos : Wilhelm Bluhm, Erich Soewe, Salvador Derrota, Friedrich Wenger.

Piano : Mozart Camargo-Guarnieri.

Direcção : Martin Braunwieser.

**SÃO PAULO, TERÇA FEIRA 17 DE NOVEMBRO DE 1931
ÀS 21 HORAS EM PONTO.**

PROGRAMMA

I.

Musica sacra

1. Francisco Casabona * . "Ave Maria" (da "Noite de São João")
para coro misto
2. Furio Franceschini . . "Ad multos annos" (Fuga reale)
para coro misto e piano

Côros para vozes femininas seccos e com piano

3. João B. Julião * . . Não me deixes !
4. Félix de Otero * . . . As violetas
5. João Gomes Junior * . Cantares
a) Andorinhas
6. Arthur Pereira * . . . A pombinha voou ¹⁾
7. H. Villa-Lobos ²⁾ Canção da terra

II.

Côros mixtos seccos e com piano

8. Guido Santoriola * . "Il mio bel sol" (Madrigal)
9. Paulo Florence ²⁾ . . . Meus oito annos
10. Agostinho Cantú * . . . Toada de Lauro Louro ¹⁾
11. Francisco Mignone * . . Canção brasileira
12. M. Camargo-Guarnieri * Irene no ceu
13. Arthur Pereira * . . . Samba do Matuto ¹⁾
a) Cabocla bonita ¹⁾
14. H. Villa-Lobos ²⁾ . . . Cabôca de Caxangá (Embolada do norte)

(Solos: Soprano - L. KIETZ;
Contralto - E. ROESLER;
Tenor - F. PREUSS;
Baixo - F. WENGER).

* Em primeira audição
²⁾ Em primeira audição em São Paulo
¹⁾ Colligidos e publicados no "Ensaio sobre Musica Brasileira" por Mario de Andrade

Programa de concerto do grupo vocal Brounwieser realizando a primeira audição em São Paulo da obra de Paulo Florence, *Meus oito anos*, em 17 de novembro de 1931. FONTE: Acervo particular.

PROGRAMA				
— I —				
Bach — Tausig Scarlatti	Tocata e fuga em ré menor 2 Sonatas			
— II —				
PAULO FLORENCE	<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">{</td> <td>2 Preludios Nocturno Mazurka em fá Serenata de Mefisto</td> <td style="vertical-align: middle;">} 1.^a Audi- ção</td> </tr> </table>	{	2 Preludios Nocturno Mazurka em fá Serenata de Mefisto	} 1. ^a Audi- ção
{	2 Preludios Nocturno Mazurka em fá Serenata de Mefisto	} 1. ^a Audi- ção		
— III —				
Chop n	<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">{</td> <td>Valsa Estudo Mazurka Nocturno Polonaise op. 53</td> </tr> </table>	{	Valsa Estudo Mazurka Nocturno Polonaise op. 53	
{	Valsa Estudo Mazurka Nocturno Polonaise op. 53			

Recital de Déa Orcioli executando a 1.^a audição das obras de Paulo Florence em Campinas [s.d.]. FONTE: Acervo particular.

CLUB GERMANIA							
SEGUNDA-FEIRA 21 DE DEZEMBRO ÀS 21 HORAS							
FESTIVAL ARTISTICO							
CORBINIANO VILLAÇA							
com o prezioso concurso da Sra. MARIA LUCIA DE TOLEDO PEREIRA e dos Srs. MAESTRO PAULO FLORENCE, M. WALDEMAR MARQUES e ALBERTO SALLES.							
PROGRAMMA							
I. ^a PARTE							
I —	<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td>A - I. Massenet - Panurge - Berceuse</td> </tr> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">}</td> <td>B - I. Massenet - Herodiade - Air D'Herode</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">CORBINIANO VILLAÇA</p>	{	A - I. Massenet - Panurge - Berceuse	}	B - I. Massenet - Herodiade - Air D'Herode		
{	A - I. Massenet - Panurge - Berceuse						
}	B - I. Massenet - Herodiade - Air D'Herode						
II —	<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td>A - Felix de Otero - Sonhando</td> </tr> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">}</td> <td>B - Paulo Florence - Foi assim o seu Amor Sr. Waldemar Marques - Ao Piano o Autor</td> </tr> </table>	{	A - Felix de Otero - Sonhando	}	B - Paulo Florence - Foi assim o seu Amor Sr. Waldemar Marques - Ao Piano o Autor		
{	A - Felix de Otero - Sonhando						
}	B - Paulo Florence - Foi assim o seu Amor Sr. Waldemar Marques - Ao Piano o Autor						
III —	<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td>A - O. Respighi - Stornelatrice</td> </tr> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">}</td> <td>B - Olovio Pinto - Prière Sra. Maria Lucia Pereira</td> </tr> </table>	{	A - O. Respighi - Stornelatrice	}	B - Olovio Pinto - Prière Sra. Maria Lucia Pereira		
{	A - O. Respighi - Stornelatrice						
}	B - Olovio Pinto - Prière Sra. Maria Lucia Pereira						
IV —	<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td>A - Carl Bohm - Comme la Nuit.</td> </tr> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">}</td> <td>B - H. Bemberg - Desesperance.</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">CORBINIANO VILLAÇA</p>	{	A - Carl Bohm - Comme la Nuit.	}	B - H. Bemberg - Desesperance.		
{	A - Carl Bohm - Comme la Nuit.						
}	B - H. Bemberg - Desesperance.						
II PARTE							
V —	<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td>A - Jose de Larigue de Fara - Pourouoi?</td> </tr> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">}</td> <td>B - Francisco Braga - Serenade Lointaine.</td> </tr> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">}</td> <td>C - Gina de Araujo - Delaisse</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">CORBINIANO VILLAÇA</p>	{	A - Jose de Larigue de Fara - Pourouoi?	}	B - Francisco Braga - Serenade Lointaine.	}	C - Gina de Araujo - Delaisse
{	A - Jose de Larigue de Fara - Pourouoi?						
}	B - Francisco Braga - Serenade Lointaine.						
}	C - Gina de Araujo - Delaisse						
VI —	<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td>A - Paulo Florence - JURITY</td> </tr> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">}</td> <td>B - Felix de Otero - A Ilôr e a fonte Sra. Maria Lucia Pereira - ao Piano o autor</td> </tr> </table>	{	A - Paulo Florence - JURITY	}	B - Felix de Otero - A Ilôr e a fonte Sra. Maria Lucia Pereira - ao Piano o autor		
{	A - Paulo Florence - JURITY						
}	B - Felix de Otero - A Ilôr e a fonte Sra. Maria Lucia Pereira - ao Piano o autor						
VII —	<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td>A - Paulo Florence - O IGNOTO</td> </tr> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">}</td> <td>B - Felix de Otero - SEM NORTE Sr. Waldemar Marques - Ao Piano o Autor</td> </tr> </table>	{	A - Paulo Florence - O IGNOTO	}	B - Felix de Otero - SEM NORTE Sr. Waldemar Marques - Ao Piano o Autor		
{	A - Paulo Florence - O IGNOTO						
}	B - Felix de Otero - SEM NORTE Sr. Waldemar Marques - Ao Piano o Autor						
VIII —	<table border="0"> <tr> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td>R. Wagner - La Walkyria - Les Adieux de Wotan</td> </tr> </table> <p style="text-align: center;">CORBINIANO VILLAÇA Ao Piano Professor - ALBERTO SALLES</p>	{	R. Wagner - La Walkyria - Les Adieux de Wotan				
{	R. Wagner - La Walkyria - Les Adieux de Wotan						

Concerto de canto no Festival Corbiniano Villaça com a participação de Paulo Florence [s.d.]. FONTE: Acervo particular.

ANEXO C - Sonata-Fantasia de Paulo Florence (Edição Campassi & Camin)



*As eternadas collega e amigo
Maestro Furio Franceschini
offerece
ao Paulo 11-5-1924*

A RAPHAEL DIAZ-ALBERTINI



Sonata-Fantasia

para Piano e Violino

(TEMPO UNICO)



PAULO FLORENCE



PROPRIEDADE RESERVADA
DO AUTOR

A Raphael Diaz-Albertini.

1

Sonata - Fantasia

para Piano e Violino.

(TEMPO UNICO.)



Paulo Florence

VIOLINO Moderato.

mp cresc. ed accel.

PIANO. *mp cresc. ed accel.*

cresc. accel.

ritornando al 1º tempo a tempo

ritornando al 1º tempo. a tempo

f sf

8612

Propriedade reservada do autor.

2

mf *marcato* *cresc.*

dim. *poco meno* *mf* *cresc.*

p molto espress.

mp *dim. e calando* *p rit. e dim.*

2613

unesp

The image displays a page of a musical score, likely for a piano and voice. The score is written in G major and 8/8 time. It consists of four systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the tempo marking "Più lento." and "molto espress." followed by "1º Tempo". The piano accompaniment also starts with "Più lento." and "pp". Both parts include markings for "rit.", "accel.", and "rubato ma poco". The second system continues the piano accompaniment with "poco mosso." and "cresc." markings. The third system features a vocal line with "a tempo" markings and a piano accompaniment with "dim.", "ritard.", "p", "tranquillo", and "p non legato" markings. The fourth system continues the piano accompaniment with "sempre p", "pp", "p", "pp", "p", and "dim." markings. The page number "171" is visible in the top right corner. The publisher's logo "unesp" is located at the bottom center of the page.

A page of musical notation for piano, featuring four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. A red circular stamp in the upper right corner reads "MAESTRO FURIO FRANCESCHINI" around the perimeter, with the number "6619" in the center and the years "1880-1976" at the bottom. The score includes the following markings and instructions:

- System 1: *mf*, *mp*, *p*, *dim.*
- System 2: *p*, *sempre più lar.*, *poco più f*, *sempre più lar.*
- System 3: *largo*, *no o cresc.*, *f*, *dim*, *f*, *largo.*, *meno f*, *mp*
- System 4: *pp*, *p espressivo*, *p*

At the bottom center of the page, there is a logo for "unesp" with a small blue icon to its right.

5

cresc. *dim.* *pp*

allarg. *cresc.* *p dim.*

molto espress. a lento
lungo *lento*
ppp *pp* *accel. e cresc.*

cresc. *f* *accel. e cresc.*

sempre cresc.

sempre f

sempre cresc. accel.

2612

unesp



cresc. sempre più appassionato *più f*

f marcato cresc. sempre più appassionato *più f*

cresc. sempre *molto f* *col piano*

più f *ff* *marcato sempre non legato*

tr *cresc.*

ff *ff marcatis. sf* *dim.* *rit.*

2612

7

a tempo
dim. e calmando *tranquillo*
dim. e calmando *pp* *p* *a tempo* *tranquillo*

cresc. *cresc.* *f*

dim. *dim.* *dim.*

poco rit. *p* *rit.* *noce.* *a tempo* *rit.* *p*
rubato

2612

unesp

8

molto espress.

p espress.

mf cresc.

mf

rit. dim. pp

unesp

Detailed description: This page of a musical score, numbered 176, contains five systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The first system is marked 'molto espress.'. The second system is marked 'p espress.'. The third system features a crescendo in the vocal line, marked 'mf cresc.', and a 'mf' dynamic in the piano accompaniment. The fourth system includes a 'rit. dim.' instruction in the piano part, which then transitions to 'pp'. The score concludes with a double bar line and a final chord in the piano part.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano and voice. The page is numbered 177 in the top right corner. The score is arranged in four systems, each with a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The first system includes the instruction "poco meno" above the vocal line and "p non legato" below the piano accompaniment. The second system features "poco meno" above the vocal line, "pp" and "p" below the piano accompaniment, and "dim.", "mp", and "mf" below the piano accompaniment. The third system includes "dim." below the vocal line and "pp" below the piano accompaniment. The fourth system includes "cresc. ed allargando molto" below the vocal line and "cresc. ed allargando molto" below the piano accompaniment. The page number "2612" is visible in the bottom left corner of the score area. The logo "unesp" is located at the bottom center of the page.

10

largo *allargando* a tempo

largo ff *dim.* *a tempo*

ff marc. *mf ritardando* *pp espressivo*

pp

p espress.

p

allarg. *meno* *cresc.* *ff con passione* *non dim.*

largo *non dim.* *secco*

cresc. *f*

a tempo

p *rit.* *p*

p *rit.* *pp la scala quasi Harpe*

2613



Meno. *pp*

Meno. *pp*

Più grave. *mf*

dim.

pp

perdendosi

pp

ppp

2012

Off. Grafica Musical "CAMPASSI & CAMINI" - S. Paulo

A Raphael Dias-Albertini.

1



Sonata - Fantasia

para Piano e Violino.

(TEMPO UNICO)

Revisão de Francisco Chiaffitelli.

Paulo Florence.

Allegro moderato.

VIOLINO.

mp *cresc. ed accel.* *accel.* *ritornando al 1º tempo* *a tempo* *pesante* *poco meno* *f dim.* *cresc.* *f* *p molto espressivo*

Piu lento. *p tranquillo e molto espress.* *poco rubato* **1º tempo.** *gliss. sempre p* *cresc.* *cresc.* *rit.*

2612

Propriedade reservada do autor

2

VIOLINO

tranne

p

mp

rall. e dim

largo

molto largo

allarg. e cresc.

gliss.

ff

dim. len.

p

cresc. dim.

pp

lento

molto espress.

cresc

f

accel. e cresc.

sempre

cresc. sempre più appassionato più f

cresc. sempre

molto f col piano

fff

ff

dim.

dim. e calando

a tempo

tranquillo

mp

f

The image shows a page of a violin score, page 181. It contains ten staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'tranne' and a dynamic of 'p'. The second staff has 'mp' and 'rall. e dim'. The third staff includes 'largo', 'molto largo', 'allarg. e cresc.', 'gliss.', 'ff', and 'dim. len.'. The fourth staff has 'p', 'cresc. dim.', and 'pp'. The fifth staff is marked 'lento' and 'molto espress.', with 'cresc' and 'f'. The sixth staff has 'accel. e cresc.' and 'sempre'. The seventh staff is 'cresc. sempre più appassionato più f' and 'cresc. sempre'. The eighth staff has 'molto f col piano', 'fff', 'ff', 'dim.', and 'dim. e calando'. The ninth staff is 'a tempo', 'tranquillo', 'mp', and 'f'. The tenth staff continues the 'a tempo' and 'tranquillo' markings. The score includes various fingering numbers (1-4), bowing marks (V, U), and dynamic markings throughout.

VIOLINO.

3

The musical score consists of ten staves of music in G major, 3/8 time. The first staff begins with a *rubato* marking and a *p* dynamic. The second staff includes *ten.*, *molto espress.*, *pp*, and *P espress.*. The third staff features *poco meno* and *mf*. The fourth staff has *p* and *dim. e*. The fifth staff starts with *rit.*. The sixth staff includes *largo*, *allarg. molto, a tempo*, *ff*, *dim.*, *P espressivo*, and *III*. The seventh staff contains *allarg.*, *cresc.*, *largo*, *secco*, *lento*, *ff con passione non dim.*, and *dolce 3 3*. The eighth staff is marked *commodamente* and *pp*, with an *oppure* alternative ending. The ninth staff is *più grave* and *dim.*. The score is filled with various musical notations including slurs, accents, and fingering numbers.

B 312

Off. Graph. Musical "CAMPASSI & CAMINI" - S. Paulo