

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

**PEDRO HENRIQUE LOPES MESSIAS**

A ÓPERA *IL NÉO*, DE HENRIQUE OSWALD: uma proposta de edição prática e reinserção  
no repertório a partir da encenação junto ao projeto ópera na UFRJ

RIO DE JANEIRO

2024

Pedro Henrique Lopes Messias

A ÓPERA *IL NÉO*, DE HENRIQUE OSWALD: uma proposta de edição prática e reinserção  
no repertório a partir da encenação junto ao projeto ópera na UFRJ

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-graduação Profissional em  
Música (PROMUS), Escola de Música,  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como  
requisito parcial à obtenção do título de Mestre  
em Música.

Orientador: Prof. Dr. André Cardoso

RIO DE JANEIRO

2024

## CIP - Catalogação na Publicação

L585?      Lopes Messias, Pedro Henrique  
A ópera Il Néó, de Henrique Oswald: uma proposta de edição prática e reinserção no repertório a partir da encenação junto ao projeto ópera na UFRJ / Pedro Henrique Lopes Messias. -- Rio de Janeiro, 2024.  
119 f.

            Orientador: André Luiz de Campello Duarte Cardoso.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2024.

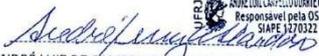
            1. Il Néó. 2. Henrique Oswald. 3. Ópera brasileira. 4. Edição musical. I. de Campello Duarte Cardoso, André Luiz, orient. II. Título.

Pedro Henrique Lopes Messias

A ópera *Il Néo*, de Henrique Oswald: uma proposta de edição prática e reinserção no repertório a partir da encenação junto ao projeto ópera na UFRJ

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 25 de setembro de 2024

  
ANDRÉ LUIZ DE CAMPELLO DUARTE CARDOSO  
SIAPE: 1270322

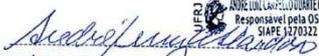
---

Prof. Dr. André Luiz de Campello Duarte Cardoso - UFRJ

  
ANDRÉ LUIZ DE CAMPELLO DUARTE CARDOSO  
SIAPE: 1270322

---

Prof. Dr. Lenine Alves dos Santos - UFRJ

  
ANDRÉ LUIZ DE CAMPELLO DUARTE CARDOSO  
SIAPE: 1270322

---

Prof. Dr. Guilherme Bernstein Seixas - UNIRIO

A João Messias e Edna Maria Lopes Messias, que dedicaram suas vidas a criar seus três filhos, eu e meus irmãos, João Messias Júnior e Gabriela Aparecida Messias

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Mto. André Cardoso, pela paciência, pela dedicação, compreensão, pela disponibilidade sempre para tirar dúvidas, especialmente pelo total e completo apoio oferecido durante o período de montagem da ópera, pelo aprendizado e pelas correções, principalmente na fase final do trabalho. Aos Professores Lenine Santos e Homero Velho, duas inspirações artísticas e grandes amigos, sem os quais este trabalho não existiria. Aos professores da Escola de Música da UFRJ, especialmente àqueles de maior convívio no período do PROMUS, pelo convívio saudável e a amizade ao longo desses anos. Aos funcionários da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, pela eficiência no envio da cópia em microfilme do manuscrito da Partitura lá depositado, cuja edição é o resultado deste trabalho, e aos funcionários da Biblioteca Alberto Nepomuceno, pelo envio do material de orquestra; Aos meus pais, João Messias e Edna Maria Lopes Messias, por dedicarem suas vidas a cuidar dos filhos. Este trabalho e tudo o mais que já fiz e ainda estou por fazer na minha vida contém muito de vocês; À Marcela Palheta de Freitas, minha companheira, por cuidar dos meus bens mais preciosos, Billy e Tunico, enquanto esse trabalho estava sendo produzido; À Fundação Carlos Gomes e ao Instituto Estadual Carlos Gomes, pela compreensão e auxílio durante as minhas ausências para o cumprimento do calendário de aulas do PROMUS; À Yara Caznok, minha querida professora, que me ensinou a amar Bach, a amar Voz e a compreender música de uma maneira inspiradora.

*Amor, Empatia, Compaixão, Trabalho e Humildade*

## RESUMO

MESSIAS, Pedro Henrique Lopes. **A ópera *Il Néo*, de Henrique Oswald:** uma proposta de edição prática e reinserção no repertório a partir da encenação junto ao projeto ópera na UFRJ. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O objetivo deste trabalho é apresentar uma edição prática da ópera *Il Néo* (1900), de Henrique Oswald (1952-1931), a partir dos manuscritos autógrafos encontrados no Arquivo Nacional no Rio de Janeiro. Para tal utilizei como referencial teórico os textos de Carlos Alberto Figueiredo em seu trabalho sobre as teorias e práticas editoriais aplicadas à música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX. A edição da ópera *Il Néo*, assim como de qualquer outra obra deste porte, apresenta vários desafios em relação às necessárias correções e modificações implícitas na atividade de edição musical. Seguindo a bibliografia especializada, bem como a minha prática à frente de atividades de direção musical, busquei a definição da melhor metodologia de trabalho, apoiada pelo conhecimento da obra, do estilo e do compositor, adquirido ao longo da pesquisa. A ancoragem da edição na prática, ou seja, na montagem de *Il Néo*, me permitiu avaliar todas as escolhas editoriais, dada a necessidade latente por soluções que permitissem a efetivação da montagem da ópera. Dessa maneira o produto dessa pesquisa é o material editado, resultado da interação entre os princípios técnicos da editoração musical e da realidade da produção do espetáculo, disponível para que seja criticado e utilizado para realizar outras montagens, o que também contribui para ajudar a divulgar a produção lírica de Henrique Oswald.

Palavras-chave: *Il Néo*, Henrique Oswald, Ópera Brasileira, Edição Musical.

## ABSTRACT

MESSIAS, Pedro Henrique Lopes. **A ópera *Il Néo*, de Henrique Oswald**: uma proposta de edição prática e reinserção no repertório a partir da encenação junto ao projeto ópera na UFRJ. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

The objective of this work is to present a practical edition of the opera *Il Néo* (1900), by Henrique Oswald (1952-1931), based on autograph manuscripts found in the National Archives of Rio de Janeiro. To do this, we use an understanding of the base text method, presented by Figueiredo in his work on editorial theories and practices applied to Brazilian sacred music from the 18th and 19th centuries. The editing of the *Il Néo* operation, like any other work of this size, presents several challenges, in relation to the modifications and modifications implicit in the musical publishing activity. Following a specialized bibliography, as well as our practice in leading musical direction activities, we seek to define the best working methodology, reinforced by the knowledge of the work, the style and the composer, acquired throughout the research. The anchoring of editing in practice, that is, in the assembly of *Il Néo*, allowed this research to tacitly evaluate all editorial choices, given the latent need for solutions that would allow the operation to be assembled. In this way, the product of this research is the edited material, the result of the interaction between the technical principles of musical editing and the reality of the show's production, helping to publicize Henrique Oswald's lyrical production

Keywords: *Il Néo*, Henrique Oswald, Brazilian opera, Music Edition.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Henrique Oswald com 15 anos (oswald.art.br)	19
Figura 2 - Henrique Oswald com 36 anos (oswald.art.br)	19
Figura 3 - Henrique Oswald 45 anos (oswald.art.br)	20
Figura 4 - Laudonia Gasperini, esposa de Henrique Oswald (oswald.art.br)	20
Figura 5 - Henrique Oswald com a família (oswald.art.br)	21
Figura 6 - Família Oswald (oswald.art.br)	21
Figura 7 - Henrique Oswald com os netos (oswald.art.br)	22
Figura 8 - Última classe (alunas) (oswald.art.br)	23
Figura 9 - Primeira pág. da partitura de Il neige! (oswald.art.br).	24
Figura 10 - Henrique Oswald dir. Escola de Música (oswald.art.br)	25
Figura 11 - Henrique Oswald diplomata (oswald.art.br)	27
Figura 12 - Ultimo retrato de Henrique Oswald, 1929 (oswald.art.br)	28
Figura 13 - Fac símile da capa da Partitura de Il Néó (Arquivo Nacional).	30
Figura 14 - Elenco de Il Néó na transmissão radiofônica de 1925	31
Figura 15 - “O Estado de São Paulo”, São Paulo (1900) (oswald.art.br)	33
Figura 16 - Fac símile da capa da parte manuscrita do contrabaixo de Il Néó (Arquivo Nacional)	35
Figura 17 - Parte de trombone da ópera Il Néó (Arquivo Nacional)	35
Figura 18 - Parte de trombone baixo da ópera Il Néó (Arquivo Nacional)	36
Figura 19 - Programa de concerto Teatro Municipal do Rio de Janeiro 1952 (acervo Sérgio Magnani)	36
Figura 20 - Programa de concerto da execução de Il Néó em Belo horizonte em 1954 (acervo Sérgio Magnani)	37
Figura 21 - Contracapa da Partitura Orquestral de Il Néó (ABM)	40
Figura 22 - Contracapa da tradução de Il Néó para português (digital.bbm.usp.br).	41
Figura 23 - Partitura orquestra de Il Néó - manuscrito da filha do compositor (ABM)	44
Figura 24 - Cópia do facsímilar da partitura manuscrita de Il Néó (Arquivo nacional)	45
Figura 25 - Capa da Partitura de Canto e Piano de Il Néó (ABM)	46
Figura 26 - Primeira Pagina da Canto e Piano manuscrita da filha do compositor (ABM)	47
Figura 27 - Contracapa da Edição manuscrita da Canto e Piano de Il Néó (BAN)	48
Figura 28 - Primira página da da Edição manuscrita da Canto e Piano de Il Néó (BAN)	49

Figura 29 - Imagem da primeira versão da edição da Canto e Piano de Il Néó (Arquivo pessoal)	53
Figura 30 - Primeira página da versão final da Canto e Piano de Il Néó.(Arquivo pessoal)	54
Figura 31 – Comentário do libreto na partitura de Il Néó (ABM)	55
Figura 32 – Comentário do libreto partitura vocal de Il Néó (ABM)	55
Figura 33 – Comentário do libreto na partitura vocal manuscrita de Henrique Oswald (ABM)	57
Figura 34 - Foto do primeiro ensaio musical de Il Néó (Arquivo pessoal)	59
Figura 35 - Foto do primeiro ensaio musical de Il Néó (Arquivo pessoal)	59
Figura 36 - Foto do primeiro ensaio musical de Il Néó (Arquivo pessoal)	59
Figura 37 - Foto do primeiro ensaio musical de Il Néó (Arquivo pessoal)	60
Figura 38 - Foto do primeiro ensaio musical de Il Néó (Arquivo pessoal)	60
Figura 39 - Foto do primeiro ensaio musical de Il Néó (Arquivo pessoal)	60
Figura 40 - Foto do primeiro ensaio musical de Il Néó (Arquivo pessoal)	61
Figura 41 - Foto do primeiro ensaio musical de Il Néó (Arquivo pessoal)	61
Figura 42 - Foto do primeiro ensaio musical de Il néó (Arquivo pessoal)	62
Figura 43 - Trecho do Quadro III de Il Néó (Arquivo Nacional)	63
Figura 44 - Trecho do Quadro III de Il Néó (Arquivo Nacional)	63
Figura 45 - Trecho do Quadro III de Il Néó (Arquivo Nacional)	63
Figura 46 - Trecho do Quadro III de Il Néó (Arquivo Nacional)	63
Figura 47 - Trecho do Quadro III de Il Néó (Arquivo Nacional)	63
Figura 48 - Trecho do Quadro III de Il Néó (Arquivo Nacional)	64
Figura 49 - Trecho do Quadro III de Il Néó (Arquivo Nacional)	64
Figura 50 - Foto do ensaio de 08 de março (Arquivo pessoal)	65
Figura 51 - Foto do ensaio de 08 de março (Arquivo pessoal)	66
Figura 52 - Foto do ensaio de 08 de março (Arquivo pessoal)	66
Figura 53 - Foto do ensaio de 08 de março (Arquivo pessoal)	67
Figura 54 - Foto do ensaio de 08 de março (Arquivo pessoal)	67
Figura 55 - Compassos 135 – 138 (Arquivo pessoal)	68
Figura 56 - Compasso 139 - 140 de Il Néó (Arquivo pessoal)	69
Figura 57 - Compasso 144 de Il Néó (Arquivo pessoal)	70
Figura 58 - Compasso 319 de Il Néó (Arquivo pessoal)	71
Figura 59 - Compasso 679 de Il Néó (Arquivo pessoal)	72

Figura 60 - Anotações dos músicos da orquestra da URFJ nas partes utilizadas da montagem de Il Néó (Arquivo Pessoal)	75
Figura 61 - - Anotações dos músicos da orquestra da URFJ nas partes utilizadas da montagem de Il Néó (Arquivo Pessoal)	75
Figura 62 - - Anotações dos músicos da orquestra da URFJ nas partes utilizadas da montagem de Il Néó (Arquivo Pessoal)	76
Figura 63 - Anotações dos músicos da orquestra da URFJ nas partes utilizadas da montagem de Il Néó (Arquivo Pessoal)	76
Figura 64 - Partitura vocal de Il Néó (BAN)	78
Figura 65 - Partitura vocal Il Néó (BAN)	79
Figura 66 - Compassos 29 – 36 (BAN)	80
Figura 67 - Compassos 47-50 (BAN)	81
Figura 68 - Compassos 121 – 124 (BAN)	81
Figura 69 - Compasso 190-194 (BAN)	81
Figura 70 - compasso 190 – 194 (BAN)	82
Figura 71 - Compassos 382 – 387 (BAN)	82
Figura 72 - Trecho da partitura vocal manuscrito de Il Néó (BAN)	83
Figura 73 - Trecho destacado da edição de Il Néó (BAN)	83
Figura 74 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	84
Figura 75 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	87
Figura 76 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	88
Figura 77 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	89
Figura 78 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	89
Figura 79 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	90
Figura 80 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	90
Figura 81 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	91
Figura 82 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	91
Figura 83 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	95
Figura 84 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	96
Figura 85 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	96
Figura 86 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	97
Figura 87 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	97
Figura 88 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	97

Figura 89 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	98
Figura 90 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	98
Figura 91 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	99
Figura 92 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	99
Figura 93 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	101
Figura 94 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	103
Figura 95 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	104
Figura 96 - Trecho destacado de Il Néó (BAN)	104
Figura 97 - Trecho destacado da edição da partitura vocal de Il Néó (BAN)	105

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo
UNESP	Universidade Estadual Paulista
EM	Escola de Música da UFRJ
IECG	Instituto Estadual Carlos Gomes
FCG	Fundação Carlos Gomes
ABM	Academia Brasileira de Música
BAN	Biblioteca Alberto Nepomuceno

## SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 2 - HENRIQUE OSWALD.....	18
CAPÍTULO 3 - A ÓPERA <i>IL NÉO</i> .....	29
3.1 <i>Il Néo</i> – Sinopse <sup>3</sup> .....	39
3.1.1 Quadro 1 .....	40
3.1.2 Quadro 2 .....	40
3.1.3 Quadro 3 .....	40
CAPÍTULO 4 - SOBRE A EDIÇÃO DO MATERIAL.....	43
4.1 Editoração da partitura vocal .....	47
4.2 Sobre a metodologia de editoração.....	51
CAPÍTULO 5 - SOBRE O PROCESSO DE MONTAGEM DA ÓPERA .....	53
5.1 Estrutura geral do espetáculo.....	53
5.2 Relato da semana de ensaios musicais.....	58
5.2.1 1º Ensaio .....	59
5.2.2 2º Ensaio .....	63
5.2.3 3º Ensaio .....	65
5.2.4 4º Ensaio .....	66
5.2.5 5º Ensaio .....	66
5.3 Compasso 144.....	70
5.4 Compasso 683.....	72
5.5 Ensaios com a Orquestra .....	73
5.6 Direção Musical e Regência .....	77
CAPÍTULO 6 - Relato do processo de apropriação do Material Musical pelo diretor musical e maestro .....	94
6.1 Processo Analítico/Interpretativo .....	95

6.1.1 Nível 1: Processo Analítico/Interpretativo .....	95
6.1.2 Nível 2: Reprodução Musical (Articulações, dinâmicas e sinais diversos) .....	101
6.1.3 Nível 3: Subjetificação do objeto musical .....	103
CAPÍTULO 7 - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	108
REFERÊNCIAS .....	111

## CAPÍTULO 1 - INTRODUÇÃO

Este trabalho existe para relatar o processo de realização da Edição Prática da partitura da ópera *Il Néo*, do compositor Henrique Oswald (1852 – 1931). Carlos Alberto Figueiredo propõe ao final do segundo capítulo do seu livro *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*, sete tipos de edição: fac-similar, diplomática, prática, genética, aberta, crítica e *Urtext*. No caso da edição prática então apresentando apenas a visão interpretativa do editor, sem levar em consideração a situação na fonte. (FIGUEIREDO, 2014, p. 277)

### Segundo Figueiredo

A edição prática, ou didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em fonte única, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto. (...)A edição prática acaba tendo papel semelhante à cópia, imediatista, só que multiplicada pela quantidade de exemplares, quando publicada. Ela acaba, porém, cumprindo a função de registro gráfico de obras que, sem elas, permaneceriam desconhecidas dos intérpretes e do público (FIGUEIREDO, p. 57)

A escolha do tema se deu graças à identificação com o objeto de pesquisa, no caso a ópera. Desde o ingresso ainda no curso de graduação em Educação Musical na UNESP, graças às disciplinas de introdução à regência e regência coral, houve uma imediata identificação minha com os meandros da prática de direção musical. Ainda durante a graduação tive a oportunidade de participar do projeto Fábrica de Óperas, projeto de extensão universitária coordenado pelo maestro Abel Rocha (1961), que me abriu um horizonte completamente novo. Desde então todos os meus esforços foram em direção ao aprofundamento na compreensão da atividade do maestro, focando especialmente nos meandros da atividade do diretor musical de ópera. Tive a oportunidade de trabalhar diretamente como maestro assistente de grandes maestros de ópera do Brasil em alguns dos maiores teatros de ópera como Theatro São Pedro – SP, Theatro Municipal do Rio de Janeiro e Theatro Municipal de Niterói, Teatro Amazonas, Theatro da Paz – PA, SCAR-SC, além de uma quantidade muito grande de cantores profissionais, brasileiros e internacionais. Essa interação com profissionais especialistas em ópera moldou meu interesse estético pelo gênero, permitindo direcionar meu interesse de diletante para um aprofundamento nas tradições e convenções do estilo. Desde questões musicais, como a necessidade de compreender a voz e o mecanismo do canto, ou a importância de uma certa destreza no piano, principalmente a capacidade de preparar e acompanhar cantores, a chamada correpetição, até, inclusive, a busca por um terceiro idioma, após adquirir fluência no inglês, foi influenciada por esse interesse em ópera. Aprender a língua italiana foi

consequência da percepção da necessidade desse idioma, não apenas para poder me aprofundar no repertório, mas inclusive para compreender a estética da ópera italiana, berço do gênero, além de identificar no italiano uma língua neutra em produções internacionais, ou seja, muitas vezes, como pude comprovar, além do Inglês, o italiano é falado nos ensaios de produções profissionais. O interesse pela ópera não foi imediato, mas foi profundo. Compreender e, mais do que isso, ter o privilégio de poder participar de montagens é o que me moveu para a pesquisa.

Atualmente coordeno o Ópera Estúdio da Fundação Carlos, em Belém do Pará, que viabiliza aos alunos do projeto a oportunidade de integração em processos de montagem de ópera e teatro musical.

Dentre os objetivos da pesquisa estão os de organizar e disponibilizar as partituras para novas produções, preencher as lacunas de informação referentes à obra e ao compositor, procurando apontar e explicitar as razões de a obra ter ficado fora do repertório por tantas décadas.

O nosso referencial bibliográfico pode ser dividido em três grupos, aqueles autores que dão suporte para a bibliografia de Henrique Oswald, como José Eduardo Martins, *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*, e Leosinha F. Magalhães de Almeida, *Henrique Oswald – 1852 – 1931*, que escreveram os livros referenciais sobre a biografia do compositor, sendo o primeiro um livro de rigor acadêmico explícito e o segundo um relato pessoal das impressões de uma aluna que muito admirava o seu professor. Além deles Susana Cecilia Igayara-Souza, *Henrique Oswald e a Música Vocal* (2013), e Vasco Mariz, com *A Canção Brasileira e História da Música no Brasil* (2012), que apresentam textos de análise técnica e estética do repertório oswaldiano, permitindo a essa pesquisa um aprofundamento importante na obra do compositor. O segundo grupo de autores são aqueles que falam da técnica de edição musical propriamente, especialmente Carlos Alberto Figueiredo, *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX Teorias e práticas editoriais* (2014), e James Grier, *The Critical Editing of music* (1996), que me ajudaram a solidificar e sistematizar as escolhas editoriais no momento da redação da partitura de *Il Néó*, que é o centro da discussão deste trabalho. O terceiro grupo de autores são aqueles dedicados à interpretação musical e a aspectos concernentes à direção musical e regência, que ajudaram a solidificar as decisões interpretativas durante o processo de montagem da ópera, especialmente Marília Laboissiere com *Interpretação Musical; a dimensão recriadora da “comunicação” poética* (2007), Joseph Kerman em *A ópera como Drama* (1988), Max Rudolph com *The Grammar of Conducting: a practical guide to baton Technique and Orchestral Interpretation* (1980), Arnold Schoenberg, *Fundamentos da Composição* (1948), Hugo Riemann, *Harmonias e Modulações* (1887).

Início o trabalho com uma breve biografia do compositor, apontando os aspectos mais relevantes de sua história que coadunam com o objetivo dessa pesquisa. Em seguida faço uma descrição da ópera *Il Néó*, sua estrutura formal, seus aspectos técnicos, sinopse, relação com o libreto, entre tantos outros aspectos que poderão permitir ao leitor uma compreensão a respeito dela.

Na sequência passo para o relato de experiência da montagem da ópera, dividindo a abordagem em três pontos; a preparação da direção musical, a preparação dos cantores e a preparação da orquestra. Procurei relatar os processos de modo a deixar explícito principalmente a maneira como os conflitos e problemas foram resolvidos. Também procuro explicar de que maneira compreendemos a interpretação musical, à luz da bibliografia e da minha própria experiência.

## CAPÍTULO 2 - HENRIQUE OSWALD

No prefácio do livro de José Eduardo Martins, a respeito de Henrique Oswald, Alfredo Bosi aponta para um fato interessante: ele diz que a sua mãe, Maria Carlota (s.d – s.d), italiana, sempre o educou “com os olhos postos na Europa”. O menino foi alfabetizado em português, italiano e francês. A atração pelo Velho Mundo, muito estimulada pelos pais, faria dele um compositor de vertente internacional, não nacionalista, umas das características da geração pós-romântica brasileira. “o menos brasileiro dos compositores da geração tardo-romântica e, justamente por isso, um dos mais incompreendidos por parte da crítica da época, especialmente a parte de filiação estreitamente nacionalista”. (MARTINS, 1995).

Seu pai Jean-Jacques Oschwald (s.d.-s.d) era suíço. No início era contrário à futura carreira de músico do filho, que estudava piano com sua mãe. Foi por conta do sucesso de suas apresentações como pianista a partir dos seis anos que o pai mudou de ideia, passando a dar seu consentimento. (SOUZA, 2017)

Quando vai para a Europa, ainda jovem, acompanhando os pais, Henrique Oswald leva bagagem musical razoável, formação pianística de certa solidez, conhecimentos técnico musicais limitados e o convívio com repertório pianístico de valor discutível. (MARTINS, 1995, p. 41)

A família se estabelece na Itália, em Florença, onde Henrique Oswald viveria por 30 anos. Foi discípulo de Giuseppe Buonamici (1846-1914), com quem estudou piano e composição. A ligação entre mestre e aluno extrapolava a sala de aula e ambos se tornaram grandes amigos.

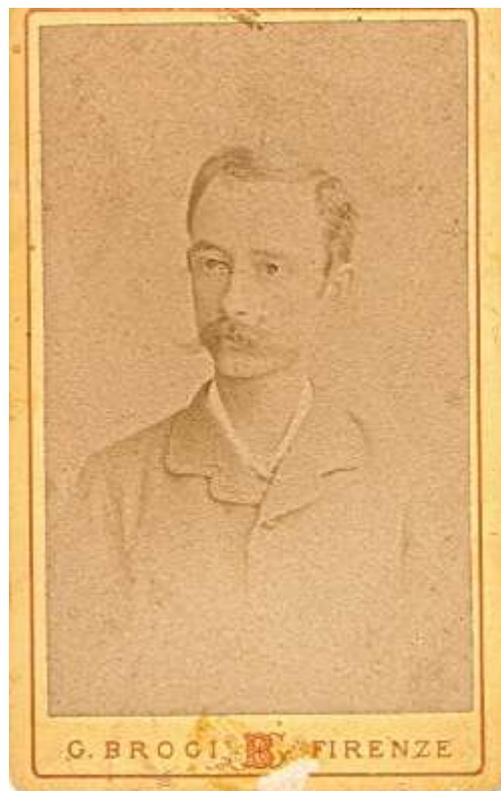
Uma crítica recebida por Henrique Oswald sobre a forte ligação entre mestre e aluno diz: “Oswald, entre os muitos maestros saídos da escola do ilustre Buonamici, é o artista que melhor recorda o maestro, pela delicadeza de toque, pelo som aveludado e pela exatidão mecânica.” (SOUZA, 2017) apud (Cf. La Nazione, apud MARTINS, 1995, p.55).

Figura 1 - Henrique Oswald com 15 anos



Fonte: oswald.art.br

Figura 2 - Henrique Oswald com 36 anos



Fonte: oswald.art.br

Figura 3 - Henrique Oswald 45 anos



Fonte: oswald.art.br

Figura 4 - Laudonia Gasperini, esposa de Henrique Oswald



Fonte: oswald.art.br

Figura 5 - Henrique Oswald com a família



Fonte: oswald.art.br

Figura 6 - Família Oswald



Fonte: oswald.art.br

Figura 7 - Henrique Oswald com os netos



Fonte: [oswald.art.br](http://oswald.art.br)

Figura 8 - Última classe (alunas)



Fonte: oswald.art.br

Já na Europa, Oswald teve o privilégio de conhecer e criar laços de amizade e afetividade com grandes compositores como Frans Liszt (1811-1886), Darius Milhaud (1896-1974), Gabriel Fauré (1845-1924), Gabriel Pierné (1863-1937) e Camille Saint-Saëns (1835-1921), esse último havia se encontrado com o compositor em São Paulo, em 5 de julho de 1899, na Sala Steinway. (SOUZA, 2017, p. 17)

Há um relato interessante contado pelos filhos do compositor que uma vez, em viagem de trem para Florença:

Na cabine que ocupou já havia um senhor que após cumprimentá-lo absorveu-se na leitura de um jornal. Henrique, por sua vez, abriu um livro e pôs-se a ler. Ao chegarem em Florença, saltaram ambos. Foi quando o companheiro de viagem, tirando um cartão de visita do bolso apresentou-o a Henrique. Nele estava escrito: Rebikoff, diretor do Conservatório de Moscou. Henrique então, imitando-lhe o gesto apresentou seu cartão: H. Oswald, diretor do Instituto de Música do Rio de Janeiro. Desse momento em diante desenvolveram uma grande amizade. Rebikoff passou a freqüentar a casa do colega brasileiro, sendo inúmeras as anedotas concernentes ao caráter original do grande compositor russo relatadas pelos filhos de Oswald. (Oswald.art.br)

Em 1902, Henrique Oswald recebe o primeiro prêmio do concurso de composição do jornal francês *Le Figaro*, com a peça para piano solo, *Il Neige*.

Segundo Martins:

Saint-Saëns teria acelerado em Oswald o dirigismo mais acentuado à terminologia francesa e à trama discursiva praticada em França. O raiar do século XX encontra Henrique Oswald brasileiro de nascimento, florentino por adoção, imbuído de ideais europeus e, doravante, esteticamente ligado a correntes francesas pela maior aproximação ao modelo requintado praticado na França, onde a música instrumental era, por outro aspecto, qualitativa e quantitativamente superior à praticada na Itália. (MARTINS, 1995, p.65)

Figura 9 - Primeira página da partitura de *Il Neige!...*

2

## IL NEIGE!....

1<sup>er</sup> prix du Concours du Figaro (1902). Henri Oswald

*ANDANTE MOLTO TRANQUILLO*

PIANO *pp* *molto espressivo*

Edição Bevilacqua

Fonte: [oswald.art.br](http://oswald.art.br)

Entre os anos de 1903 e 1906, Oswald assumiu o posto de diretor do Instituto Nacional de Música<sup>1</sup>, situação que permitiu o seu reestabelecimento no Brasil, onde ficaria até o fim de sua vida.

<sup>1</sup> Com o objetivo de formar novos artistas para as orquestras e coros do Rio de Janeiro a Sociedade de Música solicitou ao Governo Imperial, em 1841, autorização para a criação de um Conservatório de Música. O Decreto Imperial n.º 238, de 27 de novembro de 1841, autorizou a Sociedade de Música a extrair duas loterias anuais para a criação e a manutenção do Conservatório. Com a Proclamação da República, em 1889, o Conservatório deu lugar ao Instituto Nacional de Música, através do Decreto n.º 143, de janeiro de 1890. Seu primeiro diretor foi o compositor Leopoldo Miguez (1850-1902).

[https://musica.ufrj.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=45&itemid=64](https://musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&itemid=64)

Figura 10 - Henrique Oswald diretor da Escola de Música



Fonte: oswald.art.br

A casa da família Oswald no Brasil se torna um importante centro de reuniões artísticas e musicais. Martins conta que:

Freqüentavam a casa de Henrique Oswald geralmente aos sábados: os compositores Alberto Nepomuceno, Lorenzo Fernandes, Luciano Gallet, Frutuoso Viana, Barrozo Netto, Villa-Lobos e, assiduamente, Francisco Braga; as pianistas Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes; intérpretes; críticos e muitos outros. Entre os estrangeiros que passaram pelo Brasil em “trouneés”: 7 Miecio Horzowsky, Pablo Casals, Carlo Zecchi, Alexandre Borowsky, Ignaz Friedman, Joseph-Edouard Risler, Arthur Rubinstein, Alexandre Brailowsky, o compositor italiano Ottorino Respighi. O escritor e poeta francês Paul Claudel e o compositor igualmente francês Darius Milhaud foram freqüentadores permanentes entre os anos de 1917 e 1918. (SOUZA, 2017, p. 6)apud(MARTINS, 1995, p. 94).

Henrique Oswald se manteve fiel às suas escolhas estilísticas, fundamentadas no romantismo europeu, até o fim da vida. Sua personalidade simples e honesta em relação a seus princípios internos o levou à não aceitação de influências em suas obras (SOUZA, 2017, p. 18), especialmente aquelas de cunho nacionalista. Essa escolha consciente de Oswald foi determinante para mantê-lo longe dos holofotes da crítica brasileira ou, quando era lembrado, ser visto com preconceito. Mario de Andrade classifica o compositor como apátrida (MARTINS, 1995).

Oswald tinha 70 anos quando da Semana de Arte Moderna de 1922 e já havia produzido grande parte de sua obra. Não existiu por parte dele nenhuma possibilidade de adesão irrestrita ao que se estava fazendo musicalmente no Brasil. (MARTINS, 1995)

Oswald encoraja, participa no desenvolvimento de seus alunos, passa-lhes o que conhece, mas não adere às tendências nacionalistas. Esta postura de observador, que encoraja mas não se vincula, é alvo de admiração declarada, porém, origem da lenta e segura desativação de suas obras pelas sociedades de concertos em tempos futuros. (MARTINS, 1995, p. 106)

A produção musical de Henrique Oswald é vasta, um catálogo de obras muito diversificado que vai de obras para piano solo, grupos de câmara, música sacra e ópera. Compôs três óperas: *La Croce D'oro* (1872), *Il Néo* (1900), *Le Fate* (1902-1903).

Almeida (1952, p. 87) e Martins (1995, p. 67) afirmam que, em 1900, o Presidente Campos Sales, ciente dos problemas financeiros pelos quais passava o compositor devido ao insucesso de bilheteria em sua turnê e com o intuito de ajudá-lo financeiramente, nomeia-o Chanceler do Brasil no Havre. Com a aceitação do cargo, deixa sua família em Florença e passa a morar na França. Menos de um ano depois, sentindo-se sobrecarregado com as obrigações do cargo e com pouco tempo para dedicar-se à sua arte, Oswald pede licença do posto de chanceler. É nesse período que ele escreve a ópera *Il Neo* (1900). (SANTOS, 2018)

Figura 11 - Henrique Oswald diplomata



Fonte: [oswald.art.br](http://oswald.art.br)

Henrique Oswald figura entre os mais importantes compositores brasileiros pela qualidade de suas obras. O compositor é sempre citado nos livros de história da música brasileira, ainda que nem sempre recebendo a atenção que merece, como já citado, porém sempre reconhecido e lembrado por críticos e apoiadores. Mesmo seus maiores críticos, como

Mário de Andrade, por exemplo, reconheciam no maestro muita destreza. Na sua *Pequena história da música*, escreve que “Henrique Oswald une a personalidade de criador fino sempre delicado, inimigo do áspero e do banal, uma técnica muito larga e perfeitamente assimilada.” (ANDRADE, 1944) apud (SILVA, 1952, p. 9).

Guilherme Figueiredo em *Miniatura da história da música* diz que

O civilizado Henrique Oswald é o nosso melhor filigranista do piano. Não o aflagia a preocupação do brasileiro de Levi e de Nepomuceno e muitas vezes rebuscava-se até os títulos. Tinha os olhos voltados para a França, esse meio-italiano, e por isso compunha rendilhados que lembram Fauré, e que se chamam “Il neige!”, “Bebé s’endort”, “Pierrot se meurt”, “Sur la plage”, “En nacelle”, “Deux valse”. Como se vêm rótulos quase todos franceses. Não foi nada tropical, mas a sua criação sobre tudo o “trio” e os Quartetos pertencem à nossa mais fina música de câmara” (SILVA, 1952, p. 9)

Oscar Guanabara (1851-1937), cita o compositor em muitas de suas críticas.

Destacamos um trecho interessante:

Pertence-lhe o primeiro lugar no terreno da música, desde que pode citar a posse do mais notável compositor nacional - Henrique Oswald, symphonista[sic] de valor inestimável, que por si só daria nome a uma nação; mas ao lado de Oswald existe o musico de maior popularidade, o autor do Guarany, Carlos Gomes, que foi o primeiro compositor nacional que se fez aplaudir[sic] nos theatros europeus. (GOLDBERG, OLIVEIRA, MENUZZI, 2019., p. 212)

Figura 12 - Último retrato de Henrique Oswald, 1929



Fonte: oswald.art.br

Cito ainda a pesquisadora Susana Igayara, grande pesquisadora da obra de Henrique Oswald, que comenta a respeito da produção operística do compositor e que, segunda a autora, “Ao ser caracterizado como “despachado” por Mário de Andrade,

Oswald foi alijado da discussão sobre a construção da canção brasileira.” (IGAYARA, 2013, p. 10).

Extrapolando a discussão para a produção operística do compositor a autora comenta que

Nunca foram editadas (**as três óperas**), primeiro dos impedimentos para sua presença nos palcos, sobretudo nos dias de hoje, em que uma montagem a partir dos manuscritos está totalmente fora dos padrões dos Teatros que mantêm Temporadas Líricas, diferentemente das práticas do início do século XX.

Se a inexistência de edições é a dificuldade primeira, dela decorrem as outras: o desconhecimento da obra pelos maestros, cantores e produtores e, conseqüentemente, a total impossibilidade de um julgamento estético e do estabelecimento de uma discussão sobre a importância da música vocal (incluindo a música lírica) no conjunto da obra do compositor Henrique Oswald (IGAYARA, 2013, p. 10)

Seguimos com esse trabalho na esperança de ajudar a transformar o cenário destacado acima pela autora, fornecendo subsídios, através da edição da partitura, ancorada na montagem de *Il Néó*, para a divulgação da obra lírica do compositor, permitindo que maestros, cantores, produtores e público possam conhecer a arquitetura lírica de Henrique Oswald.

### CAPÍTULO 3 - A ÓPERA *IL NÉO*

*Il Néó* é caracterizada como uma noveleta musical em três quadros, uma das três óperas compostas por Henrique Oswald.

A ópera foi composta em 1900 e foi ao palco pela primeira vez no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em celebração ao centenário do compositor, (Azevedo, 1956, pág. 125), o que é confirmado por Mariz (2000). (CARVALHO, 2007)

A instrumentação da ópera segue da seguinte forma, trata-se de um piccolo, duas flautas, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, quatro trompas, dois trompetes, três trombones, uma tuba, Harpa, tímpano e um pequeno jogo de instrumentos de percussão, triangulo e pratos a dois, além das cordas.

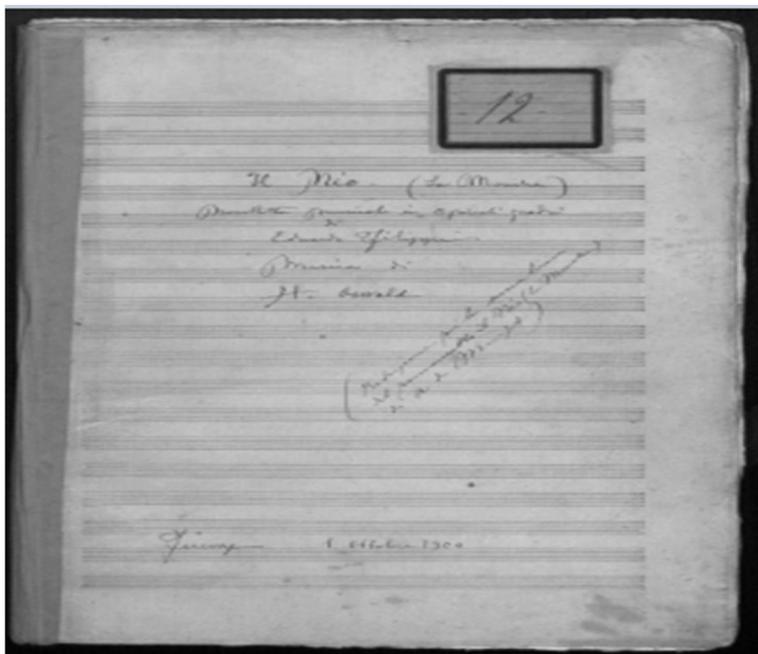
Podemos dividir o elenco de personagens em três categorias, personagens principais, secundários e coro. Os personagens principais são o Cavaliere e Madame de Pompadour. Como secundários figuram o Guarda suíço, o Mago, o Pajem e a Follia. Consideramos do coro os outros personagens, Cidadãos, Demônios, Pajens, Fadas, Valetes e Arpias.

O libreto é de Eduardo Filippi e, segundo Azevedo (1956), é baseado num conto de Alfred Musset de mesmo nome. O título da obra pode ser traduzido como “A mosca” e “não se trata do inseto, mas da pinta negra que se acharia nas espáduas de Madame de Pompadour, constituindo um sinal secreto de sua beleza (...). O protagonista, por artes do destino, descobre esse escondido encanto: a sua discríção posterior é recompensada.” (Azevedo, 1956, pág. 124-125). Isto também pode ser confirmado pelo segundo título da obra, que aparece entre parêntese – em francês –, na folha de

rosto conforme podemos observar na Figura 2 abaixo: La manche ou “a mancha”. (CARVALHO, 2007)

Sabe-se que Eduardo Filippi é o libretista de *Il Néo*, pois essa informação encontra-se na página de rosto das duas obras para as quais escreveu o libreto.

Figura 13 – Fac-símile da capa da Partitura de *Il Néo*



Fonte: Arquivo Nacional

Não sabemos ao certo qual a relação de Filippi com Oswald. Em seu trabalho sobre a ópera *Le Fate*, Filipe Daniel Fonseca dos Santos faz o relato mais detalhado a respeito do libretista que podemos encontrar, o qual transcrevemos a seguir por conter alguma informação a seu respeito. (SANTOS, 2018)

Em um texto de Barbosa (1922a) publicado no jornal O Estado de S. Paulo intitulado Um Século de Música Brasileira, na seção sobre Henrique Oswald, encontramos a seguinte informação: “No início da sua carreira artística, Oswald escreveu, em Florença, a música para três pantomimas do célebre psiquiatrista dr. Filippi” (BARBOSA, 1922b, p. 4). Essa afirmação está em harmonia com outra constatação que fizemos. No catálogo online da Biblioteca 38 Nacional Central de Florença encontramos uma relação de 17 livros em que o nome Eduardo Filippi aparece como autor e um como editor. Como podemos ver, a maior parte deles são sobre farmacologia e as datas de publicação mostram que estes textos são contemporâneos de Oswald. Soma-se a isso o fato de que essa relação de livros é encontrada apenas na biblioteca de Florença, cidade na qual Oswald viveu e compôs suas óperas. Por fim, o livro *Sonetti campestri* – número 2 na tabela – se destaca por confirmar que este autor, além dos trabalhos científicos, também se dedicava a outros gêneros literários, aproximando-se, portanto, do universo ficcional e tornando plausível que seja o mesmo autor dos libretos das óperas. (SANTOS, 2018, p. 37)

As informações até agora encontradas não são suficientes para fazer quaisquer afirmações a respeito de Eduardo Filippi. Considerando o que foi encontrado pode-se dizer que era um psiquiatra que também escrevia textos literários e, muito provavelmente, fazia parte do ciclo social de Henrique Oswald. (SANTOS, 2018, p. 41)

Durante a pesquisa encontrei documentos comprobatórios da execução de *Il Néo* em ao menos três momentos diferentes: em 1925, 1952 e uma outra em 1954. (LEANDRO CÉSAR PEREIRA SILVA, 2008) apud (AZEVEDO, 1956) e (MARIZ, 2000).

Figura 14 - Elenco de *Il Néo* na transmissão radiofônica de 1925



Fonte:

Segundo o site do tenor Alfredo Colosimo<sup>2</sup>, *Il Néo* foi apresentada no dia 23 de julho de 1954 no Teatro Francisco Nunes de Belo Horizonte, sob a regência de Mário de Bruno, tendo como elenco: Alfredo Colosimo, Lia Salgado. (Carvalho, 2008, p.3)

<sup>2</sup> Alfredo Colosimo (1923 -2009), foi um importante tenor brasileiro, frequentemente presente nas montagens nacionais de ópera no início do século XX, muito reconhecido por suas gravações de Carlos Gomes, especialmente da ópera *Lo Schiavo*.

O texto abaixo é de autoria do maestro André Cardoso e serviu de release da montagem da ópera por nós realizada em junho de 2024. O texto relata a transmissão radiofônica de 1925.

A primeira transmissão de rádio no Brasil ocorreu no Rio de Janeiro em 1922. Poucos anos depois, em 27 de maio de 1925, foi realizada a primeira transmissão radiofônica de uma ópera, “*Il Néó*”, de Henrique Oswald. A transmissão foi a primeira audição da ópera, composta em 1900. O compositor, no entanto, presente na ocasião, nunca a veria encenada. A ópera subiria ao palco pela primeira vez apenas na temporada de 1952, do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, por ocasião do centenário de nascimento de Henrique Oswald. Naquela ocasião, uma presença ilustre marcou ainda mais a relação da UFRJ com a obra do compositor: os figurinos foram de autoria de Fernando Pamplona, ex-aluno e futuro professor e diretor da Escola de Belas Artes da UFRJ. (1925)

Abaixo transcrevemos um material interessantíssimo a respeito das críticas àquela primeira audição da ópera. (SANTOS, 2018). É muito interessante perceber a maneira como cada um dos críticos absorve o material musical de *Il Néó* e como são diversas as suas impressões, todos muito conscientes da habilidade composicional de Henrique Oswald, exaltam a manipulação da arquitetura musical na ópera, cada um à sua maneira.

A crítica do jornal *Correio da Manhã* relata com um tom de nacionalismo a estreia de *Il Néó*, exaltando o esforço da “Ópera-Rádio” em propagandear a música brasileira:

A Ópera-Rádio empreendeu, com exíguos recursos, uma tarefa patriótica: a propaganda da música brasileira. No desempenho dessa missão magnífica, e que só merece aplausos, deu-nos anteontem a ópera, em um ato, inédita, do maestro Henrique Oswald, “*Il Néó*”, sobre libreto de Eduardo Filippi e inspirada em “*La Mouche*”, de Alfred de Musset. É o romantismo poético unido à mais bela poesia musical. Só mesmo o maestro Oswald, com a finura e aristocracia do seu talento, poderia tirar partido desse assunto elegante e delicado como um conto de fadas. [...] “*Il Néó* não é apenas bela música, é um sonho de artista; aliás, não era de esperar outra coisa do gênio do maestro Henrique Oswald. Apesar de ser um dos seus primeiros trabalhos, datando de vinte cinco anos atrás, já nos oferece todas as características do seu pujante talento. São três quadros delicados como uma pintura de Watteau, e que correspondem exatamente à época em que viveu esse artista encantador. (“IL NEO”..., 1925, p. 2)

Ainda sobre as críticas analisando as primeiras audições da ópera, o texto do Jornal O Paiz segue indicando uma visão mais romântica, repleta de adjetivos inspiradores, “artista inspirado”, “talento do maestro”, “orquestrações caprichosas e delicadamente agradáveis”. O texto segue:

Ontem, às [23h30], no studio da Rádio-Sociedade do Rio de Janeiro, a “Ópera Rádio” deu a sua 7ª audição, com a execução da ópera inédita do maestro brasileiro Henrique Oswald, *Il Néó*, trabalho de juventude, baseado em um libreto de Eduardo Filippi, extraído de *La Muche*, de A. Musset. [...] A ópera foi dirigida pelo maestro comendador Giannetti e interpretada pelos cantores Sras. Antonietta Codevilla (Mme. de Pompadour), Sarah Padovani (pagem), Aristhéa Jorge (Pagetto, Follia e Fata), Marques Pinheiro (Paggio, Fata e Arpia) e Srs. Dr. Chermont de Brito (Cavalier de la Blanche Meroisier), João Athos (Svizzero, Cittadino, Mago e Demonio) e Armando Ciuffo (Cittadino, Demonio e Valletto). [...] O libreto de “*Il Néó*” já os leitores conhecem e o spartito, que se divide em três partes, correspondendo cada uma a um quadro, é a afirmação, já há 25 anos atrás, do talento do maestro Oswald, compositor em que estão reunidas as qualidades de artista inspirado, capaz de largos surtos, como

os que lhe têm valido nomeada universal e de experimentado técnico, para quem os segredos dos timbres, das orquestrações caprichosas e delicadamente agradáveis são todos conhecidos, dada a sua vasta cultura e os seus profundos conhecimentos das regras mais elevadas de composição. Em *Il Néo* o maestro Oswald é o mesmo músico aristocrático, superiormente fino no sentido e na expressão do *Bebê s'Endort* e de muitíssimas outras produções suas. Tanto a parte de orquestra como a de canto são tratadas com elevação e bom gosto, marchando ambas sempre equilibradas, o que dá perfeita unidade à ópera que, sendo leve, graciosa, tecida em música que diz bem, no comentário do libreto, com as situações líricas, cômicas e brejeiras que o seu assunto encerra, constitui superior enlevo para quem a ouve. [...] E estamos certos de que as palmas com que os executantes festejaram, na intimidade, o autor, presente, no final da execução, provocariam tonitroante aclamação se a elas fosse possível juntar as de todos os possuidores de aparelhos por onde se ouviu *Il Néo*. (*Il Néo ...*, 1925, p. 2)

Figura 15 - “O Estado de São Paulo”, São Paulo (1900)

Mas, não faz mal, nem nos podemos queixar, porque a culpa é nossa, que ainda não quizemos, ou não pudemos, educar-nos em arte. Desta vez, ao menos, seremos largamente compensados da ausencia do nosso estimado maestro. As glórias de Oswald serão glórias também para o Brasil. Oswald é um patriota às direitas, brasileiro até à raiz dos cabellos. Toda a gente sabe na Italia que elle aqui nasceu e que disso muito se orgulha... Não é como muitos outros, que, mal se começa a saber, lá fóra, como se chamam, logo se esquecem da patria e se esforçam até por esquecer a bellissima lingua que fallamos.

Dissemos acima que Oswald é principalmente um compositor de musica de camera, e não é difficil prevêr que é como compositor de musica de camera que elle se celebrará, se, como cremos, a celebridade lhe está reservada pelo destino.

Mas, Oswald, e isto já não é uma novidade, trabalha actualmente numa opera. Elle bem sabe que a opera está em decadencia. Wagner, que decididamente não tem discipulos dignos do seu altissimo merito, estragou o genero com o inimitavel esplendor dos seus immortaes dramas lyricos. Oswald sabe isto melhor do que ninguém, mas não lhe foi possível resistir aos pedidos e aos conselhos de muitos amigos, que desejam ver o seu nome popularizado, e está compondo uma opera, com amor, com carinho, com um desejo ardentissimo de que os applausos das platéas correspondam aos votos dos seus amigos.

A opera tem dois actos e chama-se *Il Néo*, *A Verruga*, uma verruga feiticeira que a Pompadour tinha entre as bellas espáduas e que, a darmos credito ás chronicas da galanteria do seculo passado, era um dos mais irresistiveis encantos do corpo esculptural da celebre amante de Luiz XV.

Já se vê qual é o genero da musica que a Italia em breve ouvirá e que nós, um dia, teremos de ouvir e applaudir, alli, no Sant'Anna, ou noutro theatro que se constrúa no logar em que foi o S. José, de saudosa memoria.

Applaudir, não ha duvida. Pois, se a *Fedora*, de Giordano, já fez as nossas delicias !...

Fonte: oswald.art.br

A respeito do recorte acima, gostaríamos de destacar o seguinte trecho, pois ele deixa duas mensagens interessantes, a primeira é a opinião do jornalista a respeito do que ele diz ser a decadência da ópera, e explicita suas razões para dizer isso. A segunda é porque parece ter sido por pressão dos amigos que Henrique Oswald se dedica à criação de *Il Néo*.

“Mas Oswald, e isso à não é uma novidade, trabalha atualmente numa ópera. Elle[sic] bem sabe que a ópera esta em decadência(...)mas não foi possível resistir aos pedidos e aos conselhos de muitos amigos, que desejam ver seu nome popularizado e está compondo uma ópera com amor, com carinho e desejo ardentíssimo de que os aplausos da plateia correspondam as votos de seus amigos”.

A primeira encenação, ocorrida em 1952, foi registrada num texto de Edino Krieger (1928-2022), que na época era crítico do jornal *Tribuna da imprensa*. Abaixo, transcrevemos suas impressões daquela noite:

Duas óperas brasileiras subiram à cena ontem à noite no Municipal, sob a regência de Nino Gaione, encerrando a Temporada Nacional de Arte do ano em curso [...]. “Il Neo”, de Henrique Oswald, não se mantém de pé como obra de arte, embora seja uma ópera bem feita e não raro trespassada por um sópro de genuíno talento musical. Um termo de comparação com a produção universal se estabelece, entretanto, desde que seu estilo deriva do lirismo francês e confunde a obra com as produções da França oitocentista. E dessa comparação a obra sai enfraquecida. Roberto Miranda, Clara Marise, Kleuza de Pennafort, Carlos Walter e os outros intérpretes tiveram um desempenho satisfatório, a despeito das falhas incidentais. Não há dúvidas de que valeu a pena, apesar dos pezares, haver-se dado a conhecer, uma vez que seja, êsse trabalho de Oswald. Coisas piores de autores estrangeiros já têm sido levadas no Municipal. (KRIEGER, 1952, p. 8).

Tivemos acesso às partituras orquestrais manuscritas utilizadas nas apresentações de 1952 e 1954, respectivamente no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e em Belo horizonte, que comprovam essas apresentações. O material de orquestra completo encontra-se na Biblioteca Alberto Nepomuceno, na Escola de música da UFRJ, e também foi utilizado como fonte para a editoração do presente produto.

Figura 16 - Fac símile da capa da parte manuscrita do contrabaixo de *Il Néo*



Fonte: Arquivo Nacional

Figura 17: Parte de trombone da ópera *Il Néo*

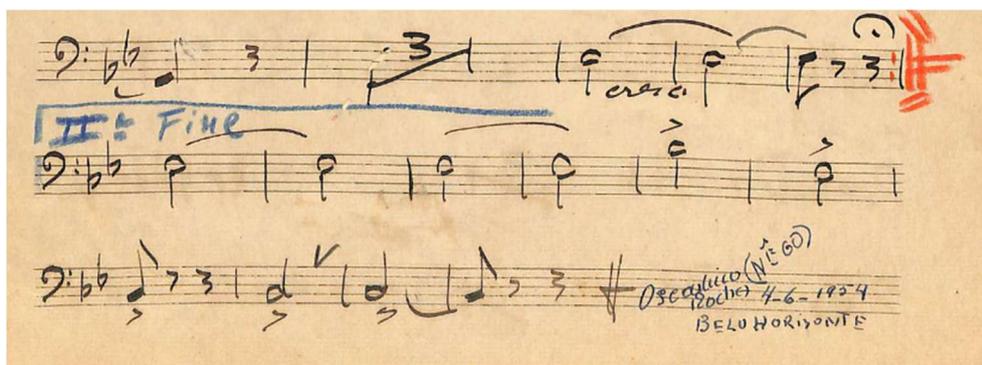
2ª Volta

Ad libitum

S. M.  
Rio 16-5-1952

S. Bonifácio  
3-6-1954  
B. H.  
Diabino

Fonte: Arquivo Nacional

Figura 18: parte de trombone baixo da ópera *Il Néo*

Fonte: Arquivo Nacional

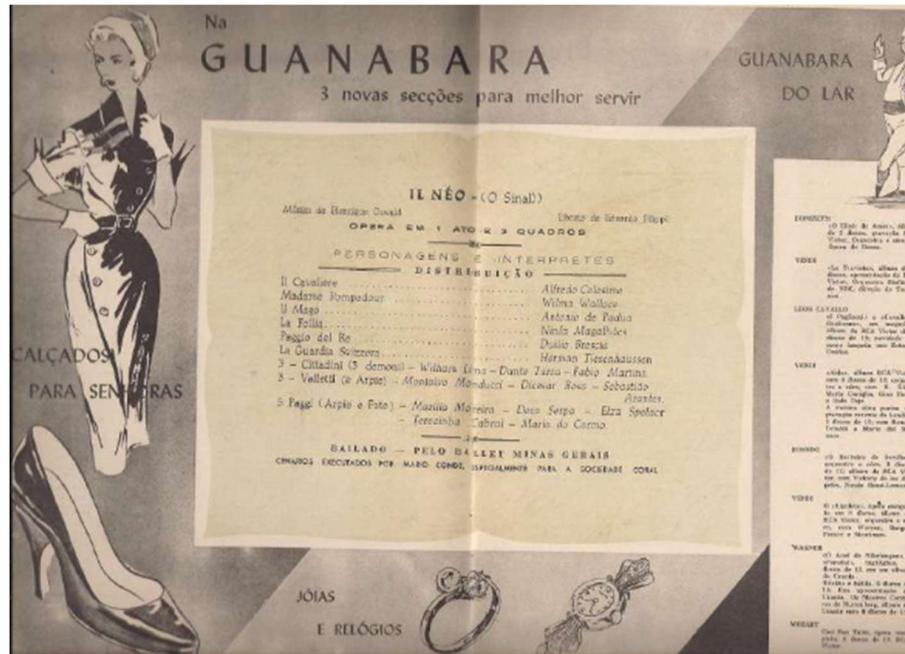
Ainda foi possível encontrar um programa de concerto da apresentação de 27 de maio de 1952, às 21 horas, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e a outra de 1954 em Belo Horizonte.

Figura 19: Programa de concerto Theatro Municipal do Rio de Janeiro 1952

TERÇA-FEIRA, 27 DE MAIO DE 1952, ÀS 21 HORAS Encerramento da Temporada Nacional de Arte 8ª Récita de Assinatura	
<b>IL NÉO</b> (O s al) Ópera em 1 ato de HENRIQUE OSWALD (cantada no texto original italiano)	
O CAVALHEIRO .....	ROBERTO MIRANDA
MADAME DE POMPADOUR .....	CLARA MARISE
O PAGEM .....	KLEUSA DE PENNAFORT
UM GUARDA SUISSO .....	CARLOS WALTER
A FOLIA .....	CARMEN PIMENTEL
O MÁGICO .....	NEWTON PAIVA
2 PAGENS .....	{ CARMEN PIMENTEL
	{ CLAUDIA ANTEA
2 CIDADÃOS .....	{ NINO CRIMI
	{ WALTER TRINDADE
2 FADAS .....	{ KLEUSA DE PENNAFORT
	{ LENY GOMES
2 ARPIAS .....	{ CLAUDIA ANTEA
	{ NINO CRIMI
2 DEMONIOS .....	{ NEWTON PAIVA
	{ WALTER TRINDADE
GAVOTA, com Maria Binder, Estela Reigas, Zany Rôxo, Clara Antunes, Nilton Vasconcelos, Pitágoras Lopes, Aroldo Morais, Antonio Barros. Coreografia de Tatiana Leskova.	

Fonte: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/>

Figura 20: Programa de concerto da execução de *Il Néó* em Belo Horizonte em 1954



Fonte: acervo Sérgio Magnani

Encontrar esse material que relata as montagens realizadas, especialmente os programas de concerto de 1952 e 1954 foi muito interessante e um ponto importante na análise interpretativa da ópera. A análise do material permitiu realizar uma pesquisa sobre os cantores que participaram daquelas primeiras montagens de *Il Néó*. A partir dessa pesquisa, quando já haviam registros sonoros, conseguimos identificar características vocais que devem ter sido consideradas quando das escolhas dos cantores para as produções. Essa análise foi importante pois ajudou a elucidar qual a estética de *Il Néó* a partir das características vocais desses primeiros intérpretes pode-se supor como soaram essas produções, dessa maneira poderíamos ajustar as expectativas da nossa montagem, tomando o material encontrado como referencial.

Respeitosamente discordamos de Edino Krieger em sua crítica sobre *Il Néó*, que reproduziremos novamente abaixo, destacando um trecho em especial, mas reconhecemos que sua crítica possui um viés modernista e nacionalista, característico de sua época, que julgava as obras a partir das suas características nacionais.

“Il Neo”, de Henrique Oswald, não se mantém de pé como obra de arte, embora seja uma ópera bem feita e não raro trespassada por um sopro de genuíno talento musical. Um termo de comparação com a produção universal se estabelece, entretanto, desde que seu estilo deriva do lirismo francês e confunde a obra com as produções da França oitocentista. E dessa comparação a obra sai enfraquecida. (SANTOS, 2018) apud (KRIEGER, 1952, p. 8).

Apresentarei nos próximos capítulos argumentos que ajudam a melhor avaliar a obra. Mesmo sem as interferências que a realidade da nossa montagem de *Il Néó* exigiu, e que serão relatadas nos capítulos seguintes, a ópera, como foi idealizada por Henrique Oswald, é obra de um compositor maduro, consciente do estilo e suas convenções, familiarizado com aspectos diversos que circundam a atmosfera operística, ou “lirismo multicultural”, como caracteriza o processo de formação musical de Oswald e a importância fulcral de sua mãe, Carlota, no mesmo. (IGAYARA, 2013, p. 5).

O ciclo *Ofélia*, composto em cinco partes em 1901 e editado em 1904 (Genesio Venturini, editor) (IGAYARA, 2013, p. 8), pilar importante da produção vocal de Henrique Oswald, confirma essa compreensão. De arquitetura retórica singular, a exploração harmônica proposta no ciclo é de uma maturidade que impressiona, e merece um lugar de destaque no repertório vocal brasileiro. Ademais, o ciclo foi composto quase que no mesmo período de *Il Néó* (1900).

Não podemos aferir com exatidão quais foram os critérios de comparação que, na opinião do crítico, forçosamente rebaixam *Il Néó* a um segundo plano, quando posta lado a lado a outras produções, como comenta Krieger, porém este trabalho pretende demonstrar que essa pode ser apenas uma visão influenciada por variáveis diversas, inclusive aspectos concernentes à montagem assistida por ele, problemas técnicos, visões interpretativas conflitantes e tantos outros aspectos que influenciam a primeira audição de qualquer obra.

Creemos que *Il Néó* demonstrou ser uma obra madura, e menos uma comédia bufante, como às vezes alguns textos parecem sugerir, aproximando-se de um tipo de comédia dramática, que conta a saga de um herói em busca de seu nobre objetivo de honrar sua família e se casar com a sua prometida. A comédia se revela ao longo da peça nas personagens coadjuvantes, como o Guarda Suíço que caça o Cavaliere, ou o Pajem que se suja completamente de lama ao cair do cavalo, ou mesmo dos mascarados nos bailes, que testam a honra do Cavaliere.

*Il Néó* demonstrou ser uma obra de grande habilidade na escrita vocal, harmônica e composicional. Henrique Oswald dedicou-se a uma arquitetura musical coesa e coerente, utilizou ferramentas retóricas interessantes ao longo do discurso além de se comprometer com boa parte das convenções do gênero operístico, árias, recitativos, duetos, coros, e tantas outras.

No próximo capítulo abordarei a estrutura da ópera propriamente.

### 3.1 *Il Néó* – Sinopse<sup>3</sup>

### 3.1.1 Quadro 1

O Cavalier La Blanche Meroisier, jovem, nobre, porém sem posses, chega a Paris e se dirige aos portões do Trianon, onde pretende entregar uma carta à Madame Pompadour, favorita do Rei, pedindo para ser nomeado corneteiro real. O guarda responsável pela entrada lhe nega acesso ao palácio, e os dois quase se altercam. Junta-se uma pequena multidão para assistir à briga, e neste momento um pajem chega ao local a cavalo, para entregar uma carta do Rei à Pompadour. Seu cavalo se descontrola, ele cai e se suja inteiro de lama. O Cavaliere se oferece para entregar a carta à favorita do rei, e o acesso lhe é concedido.

### 3.1.2 Quadro 2

O Cavalier se perde no interior do Trianon e entra em um dos aposentos da Pompadour, admirado com a riqueza que nunca antes vira. A madame Pompadour entra, confusa ao encontra o jovem desconhecido no local. O Cavalier se apresenta, fala de seus anseios e entrega a mensagem do Rei. Ao ler a carta alguma notícia inesperada, Madame desmaia, deixando cair o xale que lhe cobria os ombros, e o Cavalier pode ver um escondido encanto: uma pinta negra que se mostra nas espáduas de Madame de Pompadour, sendo esse um sinal secreto de sua beleza. A cortesã acorda, se assusta, e lhe avisa que divulgar esse segredo pode ser sua ruína. Meroisier promete conservar o segredo, e a cortesã decide colocá-lo à prova, convidando-o para um baile de máscara naquela noite.

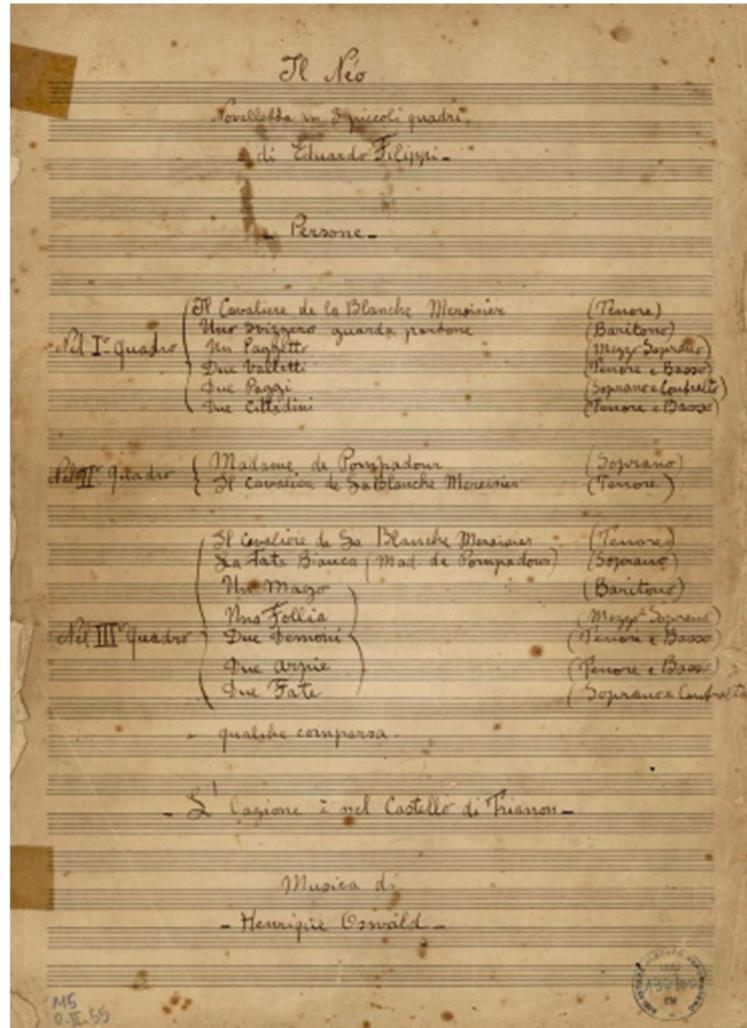
### 3.1.3 Quadro 3

Durante o baile de máscaras, fascinado pelo luxo e pelo ambiente requintado da corte, o Cavalier é cercado por inúmeros convidados incógnitos, que o assediam com declarações e ameaças, fazendo-o acreditar que sua única salvação seria confessar tudo o que acontecera entre ele e Pompadour naquela tarde. O jovem se recusa a falar, e sua coragem e discrição são recompensadas, quando Madame Pompadour se revela e lhe concede o tão sonhado título de corneteiro do rei.

Abaixo podemos observar a contracapa da edição manuscrita da filha do compositor com as informações a respeito dos personagens de *Il Néo*. Observamos que nos quadros 1 e 3 os personagens secundários aparecem na mesma quantidade e posição, apenas com os nomes diferentes. Ex: O Pajem do Quadro 1 assume o papel de Follia, no Quadro 3. O Guarda suíço do Quadro 1 é o Mago do Quadro 3.

No programa de concerto da montagem de 1952, apresentado anteriormente, percebemos que os mesmos cantores foram utilizados em ambos os momentos. Também na nossa montagem essa estratégia foi utilizada.

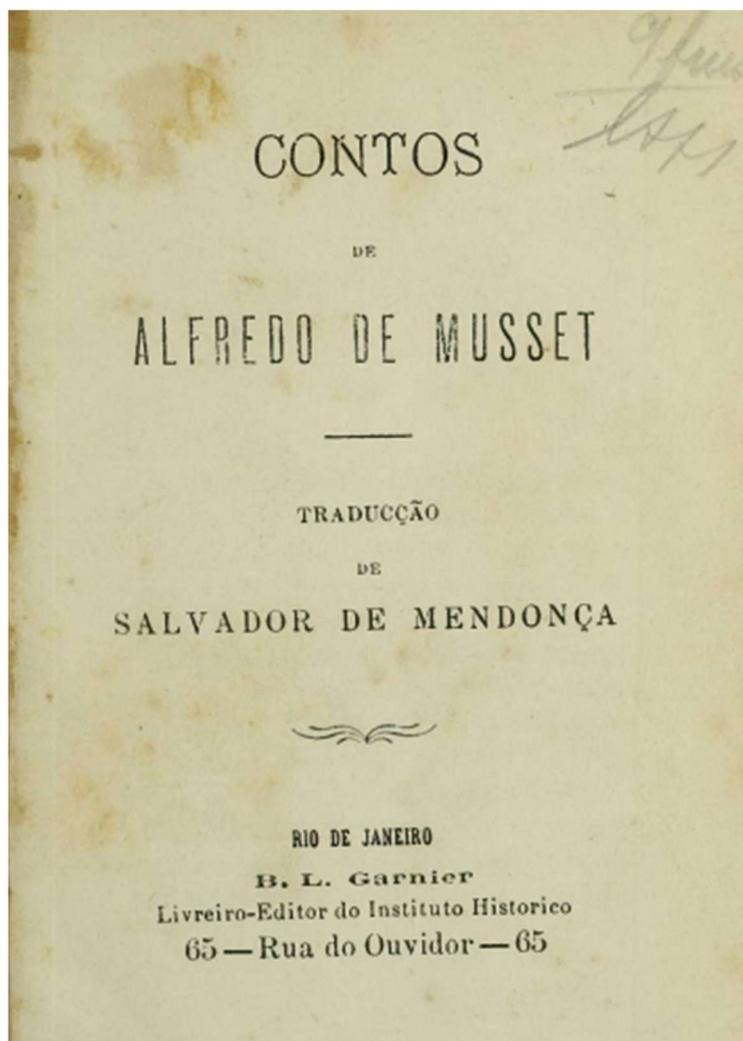
Figura 21 - Contracapa da Partitura Orquestral de *Il Néo*



Fonte: ABM

Ao longo da pesquisa tive a oportunidade de encontrar o conto de Alfred de Musset em três edições diferentes, uma em francês, uma outra em italiano e uma terceira em português. Esse material teve importância fundamental na minha preparação para a direção musical do espetáculo. Compreender a história que inspirou a ópera de Henrique Oswald a partir da leitura do texto original é uma experiência profundamente enriquecedora. Posso garantir com muita clareza que as propostas interpretativas aplicadas à montagem de *Il Néo* foram completamente influenciadas pela leitura do conto, dito em outras palavras, se não tivéssemos tido acesso ao texto certamente algumas das escolhas interpretativas teriam sido outras.

Figura 22 - Contracapa da tradução de *Il Néo* para o português



Fonte: digital.bbm.usp.br

Foi muito interessante ler o texto nas três línguas, sendo francês a minha língua de menor domínio, porque revela a preocupação do tradutor em preservar a história e sentido dramático das ideias. Essa preocupação também existiu na direção musical. Deve-se avaliar constantemente de que maneira é possível interpretar esse ou aquele trecho, e diferentes músicos irão interpretar os mesmos sinais gráficos de maneiras diferentes, inspirados pelas suas realidades individuais.

Também dos contos foi possível extrair a atmosfera do cenário, o Trianon, os aposentos de Madame de Pompadour, as vestimentas muito luxuosas. Essas impressões, muito bem relatadas no conto original e nas traduções, ajudaram muito a moldar a interpretação da ópera, especialmente no que diz respeito à maneira de interpretar os sinais gráficos propostos por Oswald, de modo a dar vida à atmosfera do séc. XVIII, apresentada por Musset.

## CAPÍTULO 4 - SOBRE A EDIÇÃO DO MATERIAL

O processo de elaboração da pesquisa foi agraciado com a oportunidade de realizar a montagem da ópera junto ao Projeto Ópera na UFRJ. A possibilidade de montar o espetáculo enriqueceu a pesquisa de maneira incalculável. Foi possível ancorar a edição da partitura no processo de criação do espetáculo. Colocou-se à prova de maneira muito contundente todas as escolhas editoriais e mais do que isso, pode-se demonstrar a riqueza do processo simbiótico de editoração pautado na necessidade de execução do mesmo.

Para além disso, também no momento da elaboração da edição surgem circunstâncias ligadas à atividade performática que não deveriam ser ignoradas pelo intérprete-editor<sup>3</sup>.

Por ser pautada na performance da ópera essa pesquisa tem o privilégio de poder relatar os aspectos que interligam as duas atividades: editoração e a prática da produção da ópera.

A performance musical é um conjunto de fatores que depende somente da ação dos músicos, pondo em relevo acontecimentos que acometem a prática musical no que tange à interpretação e à decodificação do texto. Em uma situação de performance musical hipotética, Sônia Ray (2005) elenca uma série de prerrogativas que fazem parte da realização musical, denominando-a de Elemento da Performance Musical – EPM. Nesse particular, os fatores abarcados nesta série são: aspectos fisiológicos; psicológicos; técnicos e neurológicos. (RAQUEL SANTOS CARNEIRO, 2021) apud (RAY, 2005, p.39)..

Podemos extrapolar a ideia e pensar na execução da ópera sob uma perspectiva ainda mais abrangente, comentando sobre outros aspectos que também tangenciam o fazer musical, mas que não têm vinculação direta com a elaboração de uma edição, no entanto, não deveriam ser desconsideradas; memória, comunicação visual, aspectos físicos e mentais, dentre outros. (RAQUEL SANTOS CARNEIRO, 2021).

A bibliografia que discute os processos de edição musical, em geral, divide os tipos de edição em duas categorias – musicológicas e interpretativas. As edições musicológicas são aquelas que pretendem investigar de forma aprofundada as questões textuais das fontes disponíveis para o trabalho, relegando a um plano secundário a questão da execução. (RAQUEL SANTOS CARNEIRO, 2021) apud (CASTAGNA, 2008). Por outro lado, as edições interpretativas são aquelas, como o próprio nome sugere, destinadas à interpretação e à prática imediata. Nesta última, o processo de edição não requer obrigatoriamente a utilização de referenciais diversos, sendo o editor o responsável pelas escolhas editoriais, sem maiores preocupações filológicas (RAQUEL SANTOS CARNEIRO, 2021).

---

<sup>3</sup> Tal termo, usado por James Grier (1996) no livro intitulado *La edición crítica de música: historia, método y práctica*, remete à atuação do intérprete-editor na realização das edições práticas. Utilizamos o mesmo termo para o desenvolvimento de edições críticas feitas a partir de um intérprete (RAQUEL SANTOS CARNEIRO, 2021).

Essa pesquisa pode ser enquadrada na categoria das edições interpretativas e mais precisamente na subdivisão das edições práticas, que são uma das subcategorias de edição descritas por Carlos Alberto Figueiredo

A respeito do trabalho de edição do material, o objetivo desse projeto foi a realização da edição prática da ópera *Il Néo* de Henrique Oswald a partir dos manuscritos dos manuscritos autógrafos depositados na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, em São Paulo, e também no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional, ambos no Rio de Janeiro. As fontes utilizadas para elaboração da edição foram duas: A primeira que tivemos acesso pela Academia Brasileira de Música (ABM) trata-se de uma transcrição da partitura orquestral manuscrita do compositor pela sua filha, Sissy Oswald. O material está todo digitalizado e apesar de algumas marcas de tempo e rasuras, a inteligibilidade do texto musical é perfeita, foi possível iniciar o trabalho de editoração com esse material até o que fosse possível encontrar outro. Abaixo nós trazemos uma cópia da primeira página dessa edição:



Após algumas tentativas frustradas de encontrar o material autógrafo da ópera, conseguimos localiza-lo no Arquivo da Biblioteca Nacional. Abaixo nós apresentamos a capa da versão manuscrita da partitura orquestral de *Il Néo*, redigida pelo próprio compositor.

Figura 24 - Cópia do fac-similar da partitura manuscrita de *Il Néo*



Fonte: Arquivo nacional

O material está completo e a qualidade da escritura é excelente.

Após a inspeção minuciosa da partitura orquestral, foi pedido o processo de digitalização para posterior envio.

Esse material foi utilizado durante o exaustivo processo de revisão, especialmente de notas conflitantes observadas na versão da filha do compositor.

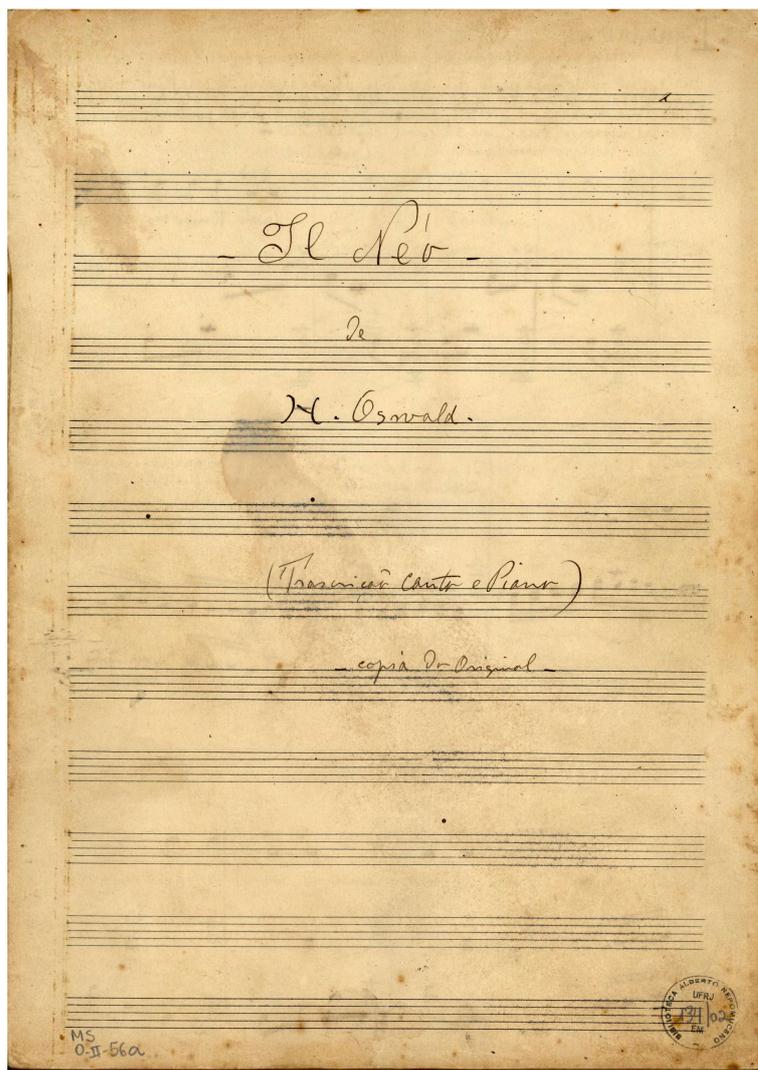
#### 4.1 Editoração da partitura vocal

Com o convite para a montagem da ópera foi necessário iniciar a editoração da partitura vocal, imprescindível para o trabalho com os cantores.

Nessa etapa também foram utilizadas duas fontes principais:

- 1) A primeira, também uma transcrição da filha do compositor, encontra-se muito bem escrita e organizada.

Figura 25 - Capa da Partitura de partitura vocal de *Il Néo*



Fonte: ABM

Figura 26 - Primeira página da partitura vocal manuscrita da filha do compositor

1. **To Quadro** -  
 Un piazzale dinanzi ad una grandiosa cancellata al di là della quale s'intravede una parte del giardino di Brianon. È mattina, nevicata: quando si alza la tela il Cavaliere vestito modestamente sta in grande ammirazione dinanzi ad un imponente Swizzero guarda portone: vorrebbe attaccare discorso, ma non sa come cominciare -

*Allegro moderato* Cavaliere

Questo tempo ci mi-

**Car.** *Corrico* (Il guarda portone non curandosi di certe miserie, seguita a passeggiare in su e in giù)

mac- cia - - -

**Car.** e nel fan- go si sguazza - - -

Fonte: ABM

- 2) A segunda, uma versão de próprio punho de Henrique Oswald com capa dura e diversas ilustrações coloridas. Esse segunda material foi encontrado na biblioteca da própria Escola de Música da UFRJ.

Figura 27 - Contracapa do manuscrito da partitura vocal de *Il Néo*

Fonte: BAN

Figura 28 - Primeira página do manuscrito da partitura vocal de *Il Néo*

*I° Quadro -*

Un piazzale dimangiato ad una guardiola cancellata ad di la della  
 quante si imbarca una parata del giardino di Palanese.

*2° Mattino, musica.*

Quanto se abbe la tela di Carabinieri della prodattamente, sta in  
 grande commoziòne dimangiato ad un impovente buozza grande partone  
 variabile all'occorrenza dicarano, sempre sempre sempre sempre

*Allegro Moderato* *Carabinieri*

*Allegro Moderato* *quante tempo di mi - mezza*

*(Il quadro partone non cancella di tutti i nomi seguiti a presuppone la sua agita)*

*Carabinieri* *e nel piano di di agitata*

Fonte: BAN

Ainda foi possível consultar o material da orquestra, como mostrado anteriormente, especialmente quando foi necessário “cavar”<sup>4</sup> as partes individuais dos instrumentos.

O Programa escolhido para fazer a editoração foi o Sibelius 7,5.

#### 4.2 Sobre a metodologia de editoração

O processo de editoração passou por algumas etapas e tanto a partitura orquestral quanto a partitura vocal obedeceram aos mesmos critérios. Inicialmente colocamos as notas com os ritmos de todos os instrumentos. A metodologia utilizada para isso foi variando até encontrarmos a mais adequada para o trabalho.

Dividia-se a tela do computador horizontalmente, a parte de cima continha o material original e na parte de baixo os sistemas do Sibelius.

Cada instrumento era escrito de maneira melódica, ou seja, escrevíamos toda a parte do *piccolo* para depois escrevermos a da flauta, em seguida do primeiro oboé, segundo oboé, e assim sucessivamente por toda a página. Quando uma página era terminada, seguíamos para a seguinte.

Nessa primeira etapa nenhum sinal de articulação ou dinâmica era escrito, apenas ligaduras de duração eram colocadas.

Após todas as notas terem sido colocadas no programa demos início à segunda etapa, articulações e sinais diversos. Cada compasso era preenchido com os sinais de articulação necessários bem como outras indicações, como os textos de direcionamento cênico, por exemplo, assim como as indicações de *solo*, *divisi*, *ralentandi*, *accelerandi* e *fermatas*, entre outros.

Finalmente após o processo de editar a parte da orquestra foi finalizado, deu-se início ao processo de transcrição das vozes e texto.

Assim como foi realizado com a orquestra, primeiramente todas as notas e ritmos foram colocadas no programa para depois ser inserido o texto e as diversas articulações. Assim que a partitura orquestral ficou pronta iniciamos o processo de produção da partitura vocal, que foi exatamente igual ao relatado anteriormente.

Durante a editoração muitos erros e inconsistências foram encontradas. Os manuscritos de H.O sempre foram utilizados como fonte principal em caso de dúvidas. Foi elaborada uma lista de “erros” ou incoerências por compasso.

---

<sup>4</sup> Cavar as partes é um termo não técnico mas amplamente utilizado pelos editores musicais, significa extrair as partes individuais da partitura orquestral.

O material editorado foi enviado para que os cantores pudessem iniciar os estudos individuais. A preparação dos cantores será relatada mais adiante, bem como a preparação do maestro e da orquestra e demais curiosidades a respeito da montagem do espetáculo.

## CAPÍTULO 5 - SOBRE O PROCESSO DE MONTAGEM DA ÓPERA

### 5.1 Estrutura geral do espetáculo

Em agosto de 2023 o Projeto Ópera na UFRJ fez o convite para que fosse montada *Il Néo* em 2024, como parte da comemoração dos 30 anos do projeto, contando com a participação da orquestra Sinfônica da UFRJ, também comemorando o ano do seu centenário de criação.

No momento da confirmação da montagem, a partitura de orquestra já estava praticamente pronta, havíamos iniciado o processo de revisões contínuas. Tivemos que interromper as revisões pois tão logo o convite foi oficializado foi necessário trabalhar de maneira constante e veloz na execução da edição do material de partitura vocal, que é indispensável no trabalho com os cantores.

O trabalho de edição da partitura vocal gerou dois materiais. O primeiro existiu para suprir a necessidade mais imediata da produção, que seriam as audições para os alunos que frequentariam o projeto e, conseqüentemente, encenariam a ópera. Tão logo a primeira versão ficou pronta foi enviada para o Departamento Vocal da UFRJ para que fosse apresentada para as coordenações e cantores.

Como a necessidade de uma partitura vocal acabou se tornando um fato novo que surgiu por uma necessidade latente, qual seja, a montagem da ópera, a primeira versão desse material foi realizada com menos rigor editorial. O objetivo era transportar o material musical de H.O da partitura manuscrita para o software de edição musical, produzindo um documento PDF que posteriormente foi enviado à produção, que organizou as audições.

Superando a necessidade imediata da audição, fizemos uma revisão, especialmente de diagramação, na partitura vocal, que gerou a segunda versão, que é a apresentada como complemento ao produto dessa pesquisa.

Abaixo nós apresentamos as duas versões para que possamos fazer uma comparação entre elas.

Figura 29 - Imagem da primeira versão da edição da partitura vocal de *Il Néó*

**Il Néó**  
Quadro I

Henrique Oswald  
Edit. Pedro Messias

The image displays a musical score for the vocal and piano parts of *Il Néó*, Quadro I. The score is written in 2/4 time and consists of three systems. The first system shows the vocal line (Cavaliere) and the piano accompaniment (Piano). The vocal line begins with a rest followed by the lyrics "Ques-to tem-po ei mi". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, marked with *pp* (pianissimo). The second system starts at measure 5, with the vocal line having a rest and the piano accompaniment continuing its intricate texture. The third system starts at measure 7, with the vocal line having a rest and the piano accompaniment continuing. The lyrics "e nel" are visible at the end of the third system. The score is marked with double bar lines and repeat signs on the left side of the systems.

Cavaliere

Piano

Ques-to tem-po ei mi

5

Cavaliere

Piano

7

Cavaliere

Piano

e nel

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 30 - Primeira página da versão final da partitura vocal de *Il Néoo*.

**Il Néoo**  
Quadro I

Henrique Oswald  
Edit. Pedro Messias

Un piazzale dinanzi ad una grandiosa cancellata al di là della quale si intravede una parte del giardino di Trianon.  
È mattino, nevicata.  
Quando si alza la tela il Cavaliere vestito modestamente, stà in grande ammirazione dinanzi ad un imponente Svizzero guarda portone vorrebbe attaccare discorso, ma non sa come cominciare.

**Allegro Moderato**

Cavaliere

Piano

Cav.

Pno.

Pno.

Ques-to tem-po ci mi-nac-cia...

(Il Guarda portone non curandosi di certe miserie, seguita a passeggiare in su e in giù)

Fonte: Arquivo pessoal

Observamos que os ajustes de formatação realizados da primeira para a segunda edição facilitaram consideravelmente a execução de certos trechos, além de auxiliar na compreensão de tantos outros.

O projeto Ópera na UFRJ, por ser um uma ferramenta de Ensino, Pesquisa e Extensão universitária, possui algumas características muito específicas e que existem para suprir as demandas do projeto. Um desses pontos que nortearam a montagem de *Il Néoo* direcionamento do projeto deve conter, da forma mais harmônica possível, os aspectos artísticos e o pedagógico.

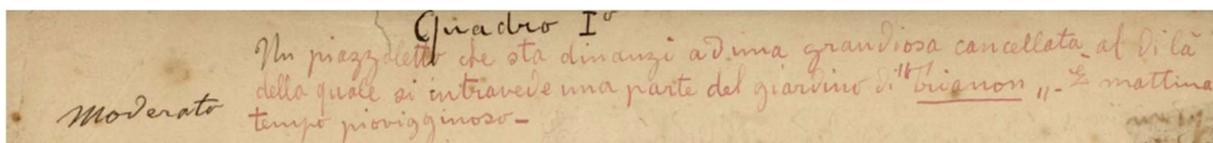
Muitas vezes esses aspectos funcionam de maneira concorrente num processo como o da montagem de uma ópera. Foi importante compreender os limites impostos por essas duas visões do mesmo objeto, pois a falta de equilíbrio poderia gerar prejuízos para ambos os lados, interferindo no processo pedagógico do aluno, e prejudicando o aspecto artístico. Por ser um projeto de formação também é muito importante que os alunos envolvidos participem ativamente do processo, estando presentes nos ensaios, se relacionando com diferentes estágios da montagem, estando disponíveis para a experimentação cênica e musical.

Essa característica interdisciplinar, acolhedora e técnica do projeto foi fundamental para a montagem pois ajudaram a ampliar o concerto para além da execução de *Il Néó*, criamos um espetáculo mais complexo, maior, mais robusto e que ofereceu uma experiência imersiva na música vocal de Henrique Oswald.

O primeiro ponto que destacamos a respeito da nossa montagem foi a inclusão da peça *Il Neige*, como abertura da ópera. A peça, como explicado anteriormente, é originalmente para piano, porém foi orquestrada pelo próprio compositor e editorada por José Staneck (1962), e nós utilizamos esse material. A solução mostrou-se muito adequada, inclusive porque a indicação cênica de H.O, e mesmo de Musset no conto, é de que o Cavaliere, quando chega no portão do Trianon para interagir com o Guarda Suíço, está nevando. A peça *Il Neige*, ou “neva!” em francês, é apropriada.

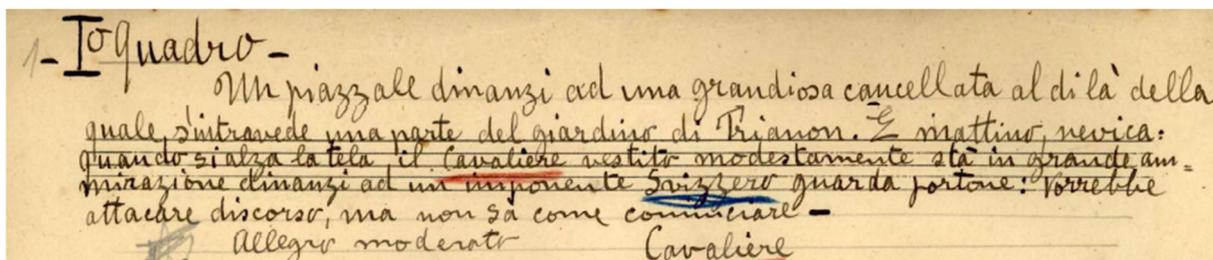
Abaixo, destacamos as indicações cênicas.

Figura 31 - Nota cênica de Henrique Oswald na partitura de *Il Néó*

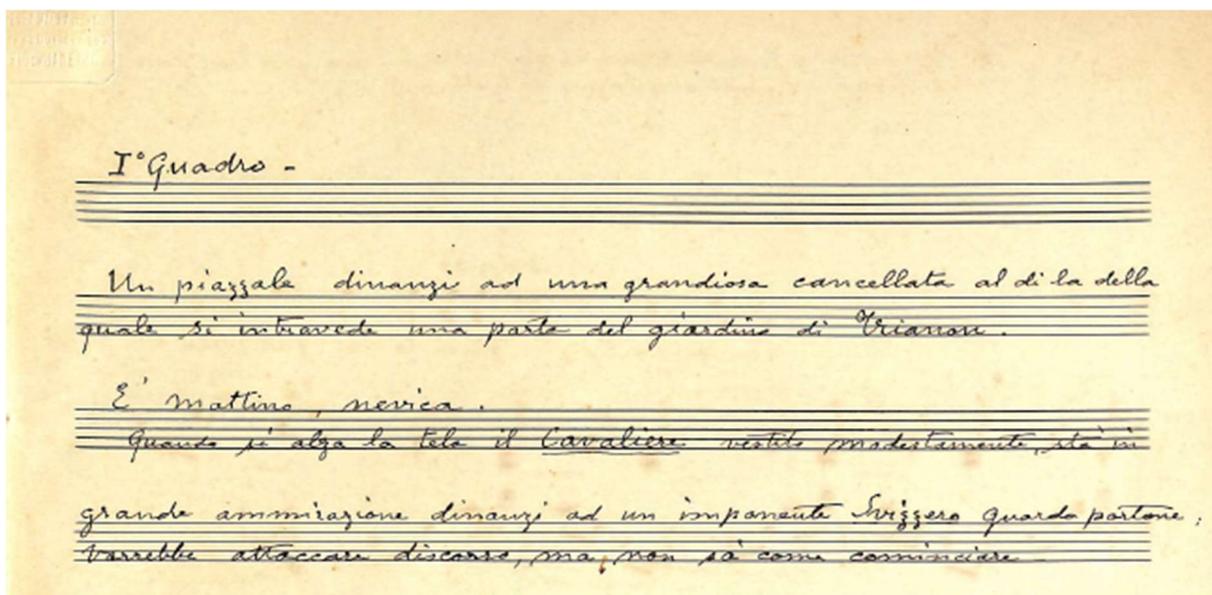


Fonte: BAN

Figura 32 - Nota cênica na partitura vocal de *Il Néó*



Fonte: BAN

Figura 33 - Nota cênica na partitura vocal manuscrita de Henrique Oswald<sup>5</sup>

Fonte: BAN

Outras duas adições foram da Gavota op.2 nº8 e do Minueto op. 25 nº1, ambas transcrições de peças para piano para orquestra de cordas pelo próprio compositor e editoradas pelo Maestro André Cardoso para o Projeto Sinos, da Funarte.

A Gavota foi disposta logo antes do Quadro II e o Minueto antes do Quadro III. Nesses dois momentos o balé desenvolvia a sua coreografia, sempre em alusão à história de *Il Néó*

A adição dos dois números foi muito bem acolhida, o fato de o Quadro II e III começarem respectivamente com uma Gavota e um Minueto permitiram que as inserções pudessem se amalgamar de maneira muito orgânica com *Il Néó*. Fica muito difícil para mim, após a montagem e o resultado ter sido tão bom, imaginar uma próxima montagem de *Il Néó* sem a inserção de *Il Neige* como abertura e das duas danças.

Todas as inserções vieram para sanar uma necessidade muito particular do projeto. *Il Néó* é uma ópera de curta duração. Cada quadro tem, em média, cerca de 10 minutos. Como não haveria a possibilidade de fazer dois títulos na mesma noite, situação normal em casas de ópera que apresentam dois títulos curtos em sequência, decidimos que criaríamos uma estratégia para aumentar o tempo de espetáculo. O resultado final superou todas as expectativas iniciais, pois a inserção de *Il Neige*, da Gavota e do Minueto, além de resolver a uma questão

<sup>5</sup> “Uma praça diante de um enorme portão através do qual se vê uma parte dos jardins do Trianon. É manhã, e **neva** quando a cortina sobe. O Cavaliere, vestido modestamente, está admiradíssimo diante de um imponente membro da Guarda Suíça que controla o portão: quer falar com ele, mas não sabe como começar”. Tradução de Lenine santos.

prática e técnica da nossa montagem, com certeza agregou elementos que ajudaram *Il Néo* a sustentar e solidificar a sua importância musical.

Além dessas três adições, o espetáculo contou com uma parte que acontecia antes da ópera. Também para sanar uma necessidade pedagógica, decidimos que os cantores do coro, que não é muito presente na ópera, interpretariam canções de H.O, antes do início de *Il Néo* para receber o público. Foram escolhidas as canções: *Aos Sinos!, Minha Estrela* do *Ofélia*. As canções foram dispostas de maneira que acompanhassem o deslocamento da plateia pelo espaço da Escola de Música, até o Salão Leopoldo Miguéz.

Uma ideia muito interessante surgiu, e foi agregada, que foi a inclusão de duas canções populares que fazem menção à personagem da ópera, inspirada na amante de Luís XV, Madame de Pompadour (1721-1764). Foram as canções *Escultura*, de Adelino Moreira (1918-2002), e *Madame de Pompadour*, de Oswaldo Santiago (1902-1976) e Paulo Barbosa (1944-2018).

Essa itinerância pelo espaço do espetáculo foi um ponto muito positivo que, apesar das dificuldades técnicas, ajudou a inserir a plateia na atmosfera da música vocal de H.O, desde suas canções mais *leggeras*, passando pelo desafiador ciclo de canções *Ófelia*, até a ópera *Il Néo*.

## 5.2 Relato da semana de ensaios musicais

Durante a primeira semana de março tivemos a oportunidade de reunir todo o elenco de cantores e pianistas para um intensivo de ensaios musicais. A montagem contou com a participação de quatro pianistas.

As primeiras leituras da ópera tiveram início ainda em fevereiro, sob a orientação dos professores Lenine Santos e Homero Velho.

O objetivo desses ensaios era trabalhar o que foi convencionado com o elenco chamar de Nível 1 de interpretação (decodificação do objeto musical: notas, ritmo e letra), com os cantores, e ensinar aos pianistas como eles deveriam interagir com os cantores na minha ausência.

O elenco já conhecia razoavelmente bem a ópera quando do início dos ensaios, graças ao trabalho dos professores Lenine Santos e Homero Velho, citados anteriormente, que fizeram o trabalho de primeira leitura da peça. Esse trabalho com os professores foi importantíssimo, a primeira semana de ensaios seria muito menos proveitosa se a necessidade dos cantores fosse anterior ao Nível 1, ou seja, se eles chegassem para essa semana de ensaios sem saber as notas, ritmo e texto.

### 5.2.1 1º Ensaio

Antes de iniciar os ensaios musicais nós contamos a história do conto de Musset para todo o elenco. A tradução do conto estava disponível para todos, mas ciente de que poucos têm por hábito buscar esses tipos de fontes na construção de personagens dentro de uma montagem de ópera, decidi investir alguns momentos do ensaio para contar a história de *Il Néo* como o autor imaginou a princípio, e não a visão de Henrique Oswald ou de Eduardo Fillipi.

Durante esse relato, e como o elenco já conhecia a ópera toda, por conta dos ensaios, fomos relacionando trechos musicais com acontecimentos do conto, evidenciado a arquitetura musical de Henrique Oswald e à maneira como este manipula o material musical a fim de destacar um ou outro aspecto que lhe chama atenção no conto de Alfred Musset.

Percebemos que os cantores reagem imediatamente às informações ouvidas a respeito do conto. Ao compreenderem que seus papéis faziam parte de uma trama maior do que aquela que aparece na ópera, houve uma percepção de que a apropriação dos subtextos dos personagens tomou proporções que não seriam possíveis, talvez, se eles nunca tivessem lido o conto e compreendido a trama de *Il Néo*.

Isso corrobora a ideia apresentada por Daniele Brigunte e Sonia Ray, citando Stein e Spillman de que “o *performer* precisa conhecer a identidade da persona do poema, uma vez que o cantor, no mínimo, assumirá esse papel ao desempenhar a linha vocal.(...) também deve considerar o modo de dirigir-se: para quem o cantor canta e o pianista toca?” (BRIGUENTE e RAY, 2019) apud (STEIN, D & SPILMLMAN, R., 1996). Os autores falam a respeito da canção de câmara, mas entendemos que é completamente possível traçar um paralelo com a preparação para a ópera.

Eduardo Fillipi escolhe para o libreto momentos simbólicos, mas deixa de citar muitos outros. Ficou claro para nós que quando o cantor tem um acesso mais profundo à história da sua personagem, a interpretação do objeto musical extrapola o desejo ou desafio técnico de cantar uma nota ou frase, mas se torna o meio pelo qual esse ou aquele afeto da personagem, que é um ser complexo na trama, será exprimido, ou seja, uma nota ou dinâmica servem de anteparo para a subjetividade da personagem, e não uma necessidade musical estética *per se*. Em outras palavras, o cantor vai executar uma passagem com a dinâmica forte não porque o compositor escreveu aquela dinâmica, mas porque a personagem precisa se expressar daquela maneira, naquele momento, e por isso o compositor sugere essa ou aquela dinâmica.

Durante o primeiro ensaio fizemos uma leitura completa da ópera, mas focamos os trabalhos no Quadro 1.

Algumas fotos desse ensaio

Figura 34 - Foto do primeiro ensaio musical de *Il Néo*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 35 -Foto do primeiro ensaio musical de *Il Néo*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 36 - Foto do primeiro ensaio musical de *Il Néo*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 37 - Foto do primeiro ensaio musical de *Il Néo*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 38 - Foto do primeiro ensaio musical de *Il Néo*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 39 - Foto do primeiro ensaio musical de *Il Néo*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 40 - Foto do primeiro ensaio musical de *Il Néo*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 41 - Foto do primeiro ensaio musical de *Il Néo*



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 42 - Foto do primeiro ensaio musical de *Il Néo*

Fonte: Arquivo pessoal

### 5.2.2 2º Ensaio

No segundo ensaio o foco do trabalho foi no Quadro 3. Nesse quadro a participação do coro é maior e foi necessário um trabalho bem minucioso de afinação de algumas harmonias importantes.

Apesar da Madame de Pompadour também cantar no Quadro III, nesse dia a ênfase do trabalho de correções foi nos personagens secundários, Follia e Mago.

Observamos no ensaio que as vozes de soprano e tenor do coro, originalmente escritas por Henrique Oswald., estavam numa tessitura muito desconfortável para os cantores, além de não estarem na melhor região de ressonância das vozes. Tomamos a decisão de, nesses trechos, cantar a linha uma oitava a cima. O teste realizado no ensaio serviu de parâmetro positivo para justificar essa decisão. Além dos cantores se sentirem mais confortáveis com o ajuste de oitavas, a música ganhou um colorido diferente, pode-se dizer até, mais dramático.

O compasso 593 de texto “Bruccia d’Ira di dispeto”, por exemplo, ganhou um peso dramático muito grande com essa alteração de oitavas, criando uma atmosfera ainda mais acusatória sobre a figura do Cavaliere, que está sendo testado pelos mascarados convidados do baile, todos cúmplices de Madame de Pompadour.

Figura 43 - Trecho do Quadro III de *Il Néo*

90

559

Primeiro Paggem  
(Primeira Fata)

lie tut - to si - sà. La pa-gie-

Fonte: Arquivo Nacional

Figura 44 - Trecho do Quadro III de *Il Néo*

561

Primeiro Paggem  
(Primeira Fata)

ra - i, ti pen - ti - ra - i che ti a - ver -

Fonte: Arquivo Nacional

Figura 45 - Trecho do Quadro III de *Il Néo*

593

Primeiro Paggem  
(Primeira Fata)

Bru-cia d'i - ra di dis - pet - to per-ché ab-biam col - pi-to il ve - ro,  
*guerra de raiva e debuto porque*

101

Fonte: Arquivo Nacional

Figura 46 - Trecho do Quadro III de *Il Néo*

102

595

Primeiro Paggem  
(Primeira Fata)

qual la fu-ria quel dis-de-gno. tut-to il ver-ci ri - ve - ló!

Fonte: Arquivo Nacional

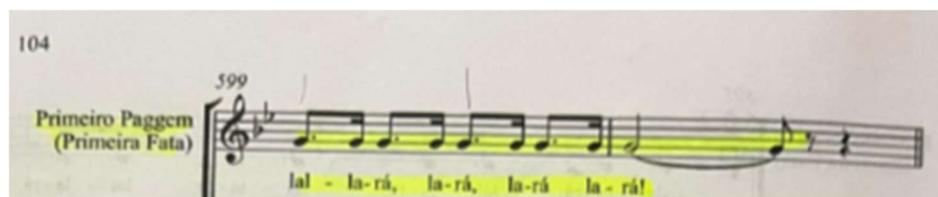
Figura 47 - Trecho do Quadro III de *Il Néo*

597

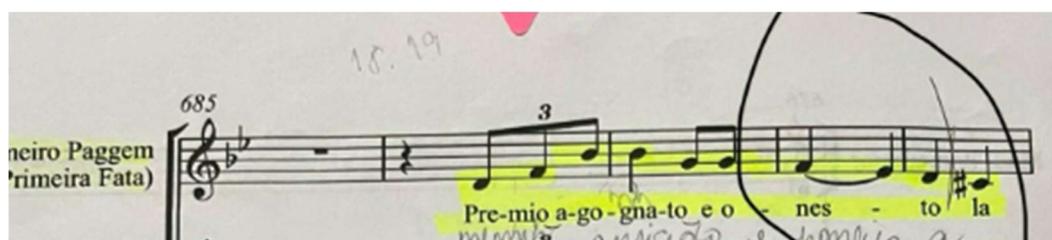
Primeiro Paggem  
(Primeira Fata)

Lala - la - rá. lal - la - rá, lal - la - rá, lal - la - rá,

Fonte: Arquivo Nacional

Figura 48 - Trecho do Quadro III de *Il Néon*

Fonte: Arquivo nacional

Figura 49 - Trecho do Quadro III de *Il Néon*

Fonte: Arquivo nacional

### 5.2.3 3º Ensaio

O terceiro ensaio foi dedicado exclusivamente ao trabalho com as partes de Madames de Pompadour e Cavaliere.

Uma característica da montagem é que, graças ao grande número de alunos do projeto Ópera na UFRJ, *Il Néon* é independente de qualquer ausência de um cantor ou cantora por motivos adversos, por outro lado trabalhar com dois elencos dificulta bastante a construção do espetáculo. No caso de *Il Néon* é necessária sensibilidade para identificar como cada um dos cantores necessitava<sup>6</sup>.

Outra questão que foi assimilada imediatamente foi a heterogeneidade de bagagem técnica, e estética, de cada cantor. Essa percepção precisa nortear, e não limitar, a direção musical. Foi necessário entender quais as qualidades de cada cantor e através dos ensaios, ajudá-los a realçá-las. A interpretação final foi resultado do processo de aproveitamento daquilo que o cantor possui de melhor.

<sup>6</sup> Sobre a transmissão da mensagem correta fica um relato interessante de uma pessoa que assistiu uma das récitas. Esse espectador é músico e profundo conhecedor de ópera. Apesar de ter adorado a música e a montagem, ele ficou com uma dúvida, que veio me relatar posteriormente, sobre o porque da ópera se chamar *Il Néon*. Dado que Henrique Oswald dedicou uma ária inteira do Cavaliere e mais a ária de Madame de Pompadour para explicar o porque do nome da ópera ser o que é, ainda assim não foi possível garantir a compreensão dessa, que é a razão primeira da história, a Pinta.

#### 5.2.4 4º Ensaio

O quarto ensaio foi organizado de maneira que pudéssemos fazer a ópera inteira, duas vezes, sentados e com partituras nas mãos, porém sem elenco fixo, ou seja, os solistas se organizariam de maneira orgânica, sem direcionamento do maestro ou professores, as trocas.

A atividade foi proposta para exercitar o senso de prontidão do elenco. O treinamento se mostrou eficaz em demonstrar quais cantores estavam conscientes do discurso musical e quais eram aqueles que ainda não eram capazes de compreender o drama em sua completude. Essa dinâmica força os cantores a saírem do “piloto automático”, ou seja, exige que o cantor esteja atento ao ensaio e ao desenrolar da trama todo o tempo, como uma persona consciente.

#### 5.2.5 5º Ensaio

O quinto ensaio foi o último, encerrando o processo de uma semana de trabalhos. O objetivo desse ensaio era fazer a ópera completa, duas vezes, cada vez com um elenco. Foi possível utilizar o Salão Leopoldo Miguéz para esse ensaio. Os cantores foram dispostos sentados no palco, emulando um ensaio à italiana.

Figura 50 - Foto do ensaio de 8 de março



Fonte: (Arquivo Pessoal)

Figura 51 - Foto do ensaio de 8 de março



Fonte: (Arquivo Pessoal)

Figura 52 - Foto do ensaio de 8 de março



Fonte: (Arquivo Pessoal)

Figura 53 - Foto do ensaio de 8 de março



Fonte: (Arquivo Pessoal)

Figura 54 - Foto do ensaio de 8 de março



Fonte: (Arquivo Pessoal)

Esse ensaio foi muito importante, pois o diretor cênico da ópera, José Henrique Moreira, fez o registro de áudio. Esse registro foi utilizado como guia para todos os ensaios de cena, nos dois meses seguintes. Era muito importante, portanto, que parte das ideias musicais já estivessem, de certa maneira, amadurecidas. Como os ensaios de cena não seriam acompanhados pela minha direção musical, todas as referências seriam extraídas desse áudio, havendo pouco espaço para grandes modificações futuras. Essa antecipação interpretativa foi um desafio muito grande, relatamos esse processo de absorção do material musical e formação da interpretação no capítulo reservado para a preparação da direção musical.

Após essa primeira semana de ensaios musicais os cantores iniciaram os trabalhos de corpo e cena com os diretores Marcellus Ferreira e José Henrique Moreira.

Os ensaios do Projeto Ópera na UFRJ aconteceram semanalmente, de 18h – 21h, em geral na sala do Coro I do prédio de aulas da Escola de Música na Rua do Passeio, o prédio anexo à Escola de Música da UFRJ, todas as segundas e quartas-feiras.

Durante os meses de março, abril e maio, os cantores trabalharam com o diretor de cena, com o auxílio dos pianistas. Foi necessário compreender que as demandas dos ensaios de cena muitas vezes extrapolam as demandas musicais. Nesses casos a decisão, na maioria das vezes, era em favor da cena, por compreendermos que a sinergia entre a cena e o drama musical superam as expectativas da interpretação do objeto musical, ou seja, a relação entre música e texto é a finalidade da escritura, e por consequência da interpretação, e não o contrário.

Destacamos abaixo alunos trechos onde as decisões cênicas nortearam em algum grau a interpretação musical:

Figura 55 - Compassos 135 – 138

The image shows a musical score for two parts: Cav. (Cavalier) and Pno. (Piano). The Cav. part is in treble clef and starts at measure 135. The lyrics are: "Ca - va - lier che si - a in - sul - ta - to!". The Pno. part is in grand staff (treble and bass clefs). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

Fonte: (Arquivo Pessoal)

Essa cena se tornou um desafio por conta da movimentação do Cavaliere, que interferia no campo de visão do cantor, atrapalhando a comunicação visual com o maestro. Isso fez com quem muitas vezes o cantor perdesse a entrada e cantasse a frase musical geralmente muito tempo depois de eu já ter gesticulado, indicando o início da cena.

Durante os ensaios musicais o combinado com o coro foi que a reação fosse imediata, ao final da frase do Cavaliere, o coro deveria reagir, como indicado no compasso 139.

Figura 56 - Compasso 139 - 140 de *Il Néó*

Fonte: (Arquivo Pessoal)

Acontece que com a dificuldade de comunicação visual e os constantes desencontros com o Cavaliere, o coro também acabava saindo descontraído, pois eles estavam muito acostumados a reagirem ao Cavaliere, que por sua vez, não estava reagindo à minha condução. Foram necessários alguns ajustes musicais para não prejudicar a cena, mas também garantir a melhor qualidade sonora possível. Em primeiro lugar, adicionamos uma cesura para a orquestra, do compasso 138 para o 139. Também modificamos o direcionamento musical para o coro, eles não deveriam mais reagir imediatamente ao Cavaliere, deveriam aguardar a minha condução para cantarem o trecho. Após algumas passagens de teste verificou-se que foi a melhor estratégia. O coro foi completamente estabilizado e a condução musical resultante foi excelente, harmonizando perfeitamente com a cena.

### 5.3 Compasso 144

Por se tratar de uma produção universitária, *Il Néó* não dispunha de muitos recursos financeiros, apenas o suficiente para entregar o resultado que foi conquistado. Isso significa que algumas soluções dramáticas deveriam depender da criatividade e não do realismo. A cena do Pajem, que cai do cavalo e se suja todo, impedindo-o de ser o portador da missiva Real à

Madame de Pompadour, exigiu da direção cênica muita desenvoltura. A opção encontrada foi maravilhosa e constantemente comentada pela plateia. Musicalmente a cena, como hábito de H.O na ópera, também possui um elemento retórico muito interessante. O compositor faz uma alusão ao som do casco dos cavalos com as cordas graves em ritmo composto.

Figura 57 - Compasso 144 de *Il Néo*

144 **5**  
Lo Stesso Tempo  
Pno.

Fonte: (Arquivo Pessoal)

A certa altura, para evidenciar esse som, o diretor de cena sugeriu que fosse acompanhado de algum instrumento percussivo, era seu desejo que a plateia não tivesse dúvidas de que se tratava de uma cena com o som de um cavalo correndo. Para não interferir dessa forma na música de Henrique Oswald, a estratégia encontrada foi no Nível 2, escolhemos alterar a articulação das notas, que a princípio não têm nenhuma, implicitamente sugerindo *detachèe*. Propusemos para a cena um som *staccato* e com uma acentuação mais proeminente nas primeiras e quartas semicolcheias. O diretor cênico concordou com o resultado, a interferência musical conseguiu emoldurar a cena de maneira muito eficiente.

#### 5.4 Compasso 319

Nesse trecho, o Cavaliere entrega a carta trazida pelo Pajem, para Madame de Pompadour. O ajuste musical foi muito simples, o pedido da direção cênica foi que a música começasse apenas no momento em que Pompadour abrisse a carta. Como o Cavaliere precisava se deslocar para a entregar-lhe a missiva, havia um intervalo de tempo indeterminado em que o discurso musical estaria, temporariamente, em suspensão. Não foi necessário adicionar uma fermata, apenas aguardamos o tempo necessário em um posicionamento de repouso, propondo o *levare* para a orquestra apenas no momento exato.

Figura 58 - Compasso 144 de *Il Néo*

The image displays two musical systems from the opera *Il Néo*. The first system, starting at measure 316, features three staves: Madame (Mad.), Cavaliere (Cav.), and Piano (Pno.). The Cavaliere's line includes the lyrics "tro-vo. In-tan-to ec-co una let - te-ra che il Re vi man-da" and a trill marked with a '3'. The piano accompaniment is marked *p*. The second system, starting at measure 320, is marked **Allegro** and includes the instruction "(Madame legge con gran premura la lettera e trassalisce)". It features the Madame and Piano staves, with the Madame line containing the exclamation "Ah!" and the piano accompaniment marked *p*.

Fonte: (Arquivo Pessoal)

## 5.4 Compasso 683

Foi necessário acrescentar uma *fermata* muito longa no segundo tempo desse compasso. A cena é o momento em que a Madame de Pompadour premia o Cavaliere por sua honra, com o título de Trombeteiro Real, além de se revelar, dado que estava mascarada de Fata Bianca durante todo o terceiro quadro. A finalização da frase de Madame, a entrega da trombeta real e a revelação, aconteciam no silêncio da orquestra. A *fermata* nesse caso foi a melhor opção, pois essa movimentação cênica era mais complicada de ser realizada do que a narração possa ter parecido, então o tempo variava muito de um ensaio para outro. Colocando-se a *fermata* na pausa nós garantimos uma suspensão momentânea do pulso, mesmo que muito longa como no nosso caso, sem perder a atenção da dos músicos, pois uma seção de *tutti* seguia imediatamente.

Figura 59 - Compasso 679 de *Il Néo*

Mad. 679

A te ne ven - go Ca-va-lier o - nes - to ec-co il mio pre -

Pno.

Fonte: (Arquivo Pessoal)

### 5.5 Ensaios com a Orquestra

As leituras com a Orquestra Sinfônica da UFRJ aconteceram quase que em sua totalidade no Salão Leopoldo Miguéz. A única exceção foi o primeiro ensaio, que aconteceu na Sala Francisco Manoel da Silva, a sala de ensaios da orquestra.

Os ensaios com a orquestra eram a maior preocupação, pois a rotina do grupo é muito sensível a mudanças e é importante que exista uma programação objetiva, para que não haja perda de tempo, ou pior ainda, tempo de sobra, o que seria também danoso. Sylvio Lago Junior, citando Pierre Boulez (1925-2016) destaca que: ‘Pierre Boulez que, inclusive, adverte para os riscos do que chama de “over-rehearsal”, que seria a fadiga dos músicos pelo excesso de ensaios”: (LAGO JR, 2002, p. 295)

Ensaios em demasia não são bons. O importante é saber trabalhar rápido para que o interesse dos músicos possa se manter durante todo o tempo. E o pior é quando tem-se muitos ensaios e num dado momento o regente não sabe mais o que fazer. E o mais dramático é que os músicos percebem isso”. (LAGO JR, 2002, p. 296).

O Objetivo do primeiro ensaio era muito claro; fazer uma leitura da ópera completa, *da capo ao fine*, ignorando todo tipo de erro ou problemas de afinação, dinâmica, articulação, fraseado, ritmo, entre tantos outros parâmetros. Outra estratégia possível poderia ser justamente de interromper o ensaio para corrigir essas questões imediatamente. Optamos pela primeira maneira por dois motivos. O primeiro diz respeito ao tamanho da ópera; *Il Néo* é uma peça relativamente curta, para os parâmetros do gênero, dura em média, sem as adições da abertura e dos balés, cerca de 35min, isso significa que nós teríamos muito tempo para trabalhar os detalhes, dada a agenda de ensaios.

Nessa primeira leitura propusemos uma compreensão macro da peça para os músicos, tanto para que eles compreendessem a duração de *Il Néo* quanto para que eles pudessem identificar ao longo de toda a peça questões como; momentos de maior dificuldade técnica, momentos de desafinação intensa (posteriormente corrigidos, mas identificados imediatamente na ópera como um todo), definição de andamentos e gestual de regência, para citar algumas. O segundo motivo é também uma questão da realidade do ensaio de uma orquestra, mas que diz respeito à essa pesquisa, que é justamente a edição do material.

A primeira leitura foi o primeiro contato de músicos com a partitura que estava sendo manipulada, corrigida e trabalhada há um ano e meio, como produto final resultante da pesquisa. Esse ensaio deveria servir como avaliação definitiva do material, fosse um fracasso, o resultado sonoro teria sido catastrófico imediatamente, o que não aconteceu. Além disso, é sempre muito importante garantir que, além das notas e layout da partitura, a montagem do material estivesse em ordem. Essa questão também é posta à prova imediatamente na primeira leitura.

Entendemos que essa abordagem para o primeiro ensaio foi a mais acertada, pois boa parte dos problemas da edição foram imediatamente identificados pelos músicos e, nos ensaios seguintes, sanados um a um.

O trabalho de direção musical definitivamente foi o menos desafiador, com a orquestra. A Orquestra Sinfônica da UFRJ é um corpo acadêmico muito profissional, apesar da sua heterogeneidade de músicos, sendo composta de técnicos, professores e alunos. Em sua maioria muito acostumados com ópera, foi muito fácil interagir com eles em questões musicais, *fermatas*, *strapatas*, *ralentandos*, *acelerandos*, articulações e intenções dramático/musicais, tudo isso foi relativamente simples de construir, dado a qualidade dos músicos envolvidos. Sem dúvida nenhuma o maior desafio com a orquestra foram as correções. Quase que todos os ensaios contaram com inúmeros momentos de correções. No final de praticamente todos os ensaios os músicos caminhavam até o pódio, com as partituras nas mãos, confirmando correções e apontando algumas outras que deveriam ser feitas.

Tentamos duas metodologias diferentes para fazer as correções da orquestra. A primeira delas foi de tomar cerca de 20min do início do ensaio para apontar as correções, focando especialmente nos trechos que iríamos trabalhar naquele ensaio. A segunda foi a de enviar todas as correções num arquivo PDF, esse material seria impresso pelo Arquivo da Orquestra e encaminhado para os músicos fazerem as correções.

A respeito das correções do material com a orquestra vale uma ressalva importante, ficou muito evidente durante o processo de montagem da ópera que mesmo uma revisão

detalhada, ou mesmos repetidas revisões, como foi o caso de *Il Néo* a análise visual do material não substitui a prática do mesmo. Considerando os erros que podem ser ignorados, mesmo por um olho experiente, e a relação do músico com a edição do material, verificou-se que o argumento dessa pesquisa, ou seja, a edição ancorada na prática, é uma excelente ferramenta para aferir a qualidade de um material. Seguimos concordando com Raquel Santos Carneiro quando comenta “diversos parâmetros poderiam modificar a compreensão do texto musical. Elencamos fluência na leitura, articulação, digitação, respiração e dinâmica.”(CARNEIRO, 2021, p.17)

A autora relata ainda que

De posse do material manuscrito, iniciamos o processo de ensaios para conhecimento das obras. Com isso, percebemos que em algumas delas a leitura era mais difícil. Isso se deu pelo fato de que, nas partes, encontramos algumas dificuldades, como a mudança repentina de clave, pouco usual para a leitura do fagotista. Um exemplo foi na obra *Mimetto*. Mignone escreve, de forma não convencional, um único compasso na clave de *Sol*, na linha do Fagote I, na parte cavada. Esse tipo de escrita, usado no manuscrito, atrapalha a fluência da leitura. A maioria dos músicos relata que a leitura à primeira vista, por exemplo, é uma tarefa desafiadora. (CARNEIRO, 2021, p.17)

Compreendemos que é papel do editor ajudar a tornar a experiência do músico que se relaciona com o material musical a melhor e menos complexa possível. James Haar desenvolve esse tema ao defender a “música como objeto visual, enfatizando “a importância da aparência da notação”. (FIGUEIREDO, p. 4)

Um aspecto muito interessante a respeito dos ensaios de ópera com orquestra é a necessidade de domínio do discurso dramático e a certeza, sempre aberto a novas possibilidades, do que deseja musicalmente para cada trecho. Como os cantores não estão presentes nas leituras com orquestra, algumas convenções são ensaiadas sem a referência real da voz do cantor.<sup>7</sup> É importante que, além de saber que esse ou aquele trecho terão uma *fermata* ou uma respiração longa, a direção musical possa emular de maneira orgânica essa suspensão de pulso temporária, no caso. Ajuda muito quando o maestro compreende, por exemplo, o esforço vocal necessário para se atingir esse ou aquele resultado sonoro, sob a pena de ensaiar a orquestra a reagir de uma maneira que pode não ser a mais eficiente ou ainda, suficiente. Entendemos que, a melhor estratégia, portanto, é ensaiar a orquestra da maneira mais próxima possível como são os ensaios com cantores.

Através da análise das partituras utilizadas pelos músicos da orquestra percebemos que, em geral, os músicos procuraram se integrar ao fluxo dramático musical de *Il Néo* além das

---

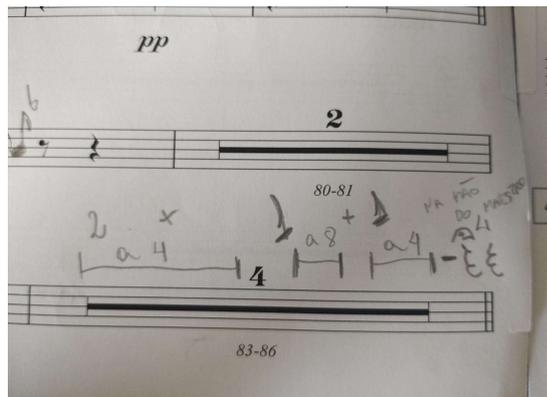
<sup>7</sup> Claro que a condução dos tempos e velocidades são responsabilidade do maestro, porém as demandas de um cantor de ópera, muitas vezes, ultrapassam as ambições estéticas da direção e é necessário acolher a realidade e adorna-la da melhor maneira possível, com o material que lhe está disponível

correções de nota ou registros, muitos anotaram, as vezes de maneira bem particular, elementos da montagem, detalhes específicos da interação com os cantores ou com momentos importantes da encenação, cremos que para compreender a “atmosfera” Dramático musical desse ou daquele momento, e poder expressar-se de modo a contribuir para a melhor interpretação do objeto musical.

Abaixo temos algumas fotos como exemplo:

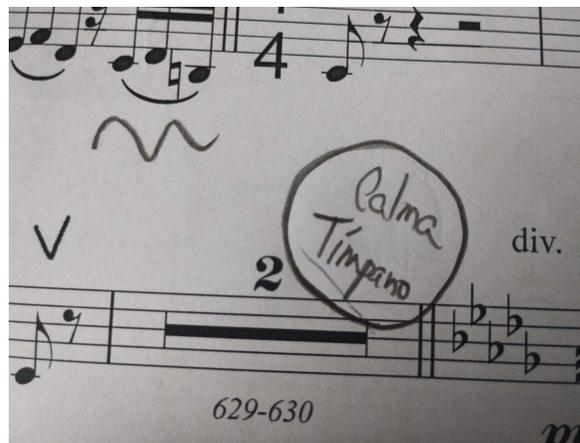
Figura 60 - Anotações dos músicos da orquestra da URFJ nas partes utilizadas da montagem de *Il*

*Néo*



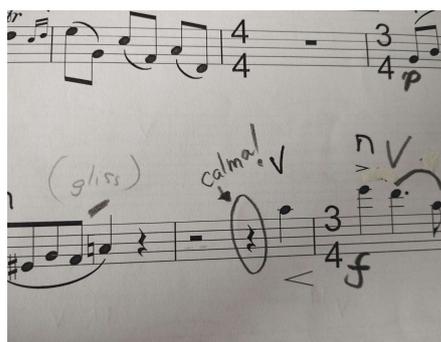
Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 61 - Anotações dos músicos da orquestra da URFJ nas partes utilizadas da montagem de *Il Néo*



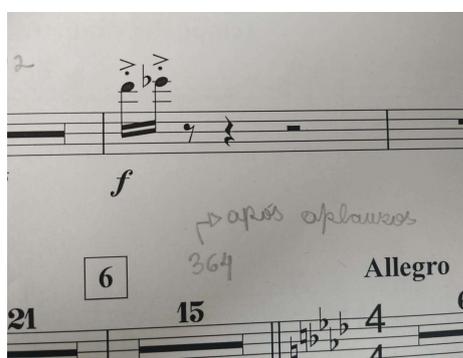
Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 62 - Anotações dos músicos da orquestra da URFJ nas partes utilizadas da montagem de *Il Néó*



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 63 - Anotações dos músicos da orquestra da URFJ nas partes utilizadas da montagem de *Il Néó*



Fonte: Arquivo Pessoal

Perceber isso foi muito interessante pois, em geral, tem-se a ideia errada de que os músicos de orquestra costumam não se envolver mais do que o necessário com uma produção, o que mostrou ser inverdade, tamanha a dedicação em interagir com o todo, o que pode ser observado tanto durante os ensaios, quanto durante os plantões de correção de notas e, posteriormente, nessa manipulação individualizada do material por eles utilizados. As anotações que destacamos a cima são prova de que o profissionalismo da orquestra é parte fundamental num projeto como o da montagem de *Il Néó*. Contar com músicos que se compreendem como parte do todo, como membros de um processo maior é um privilégio que essa pesquisa teve a honra de vivenciar.

## 5.6 Direção Musical e Regência

Nesse momento relataremos a preparação da direção musical e como nos relacionamos com os cantores, com a orquestra e como se deu o processo de interpretação da ópera *Il Néó*.

Maria Labossiere comenta que para muitos, a *performance* pode ser entendida como o resultado da leitura da partitura somado ao domínio técnico do performer. (LABOISSIERE, 2007, p. 30).

Ela segue dizendo que, para esses mesmos, a construção do sentido musical, por sua vez, é constituída pela soma de talento acrescido da sensibilidade do intérprete. Para esses, essa dinâmica possibilita a comunicação da intenção do compositor.

Essa hipótese, segundo ela, motivaria duas questões:

- 1) Comunicar a intenção do compositor, assim como ela foi supostamente expressa na partitura é suficiente à performance?
- 2) Seria a partitura um objeto estável, de contornos totalmente claros, cujo conteúdo pode ser transmitido pelo performer ao receptor, de forma absolutamente fiel?

Segundo Laboissiere, esses questionamentos são pertinentes, pois há décadas, a concepção de interpretação era direcionada apenas para o que estava escrito na partitura. (LABOISSIERE, 2007, p. 30).

“(...) trabalhava-se com a atenção voltada quase que exclusivamente para as indicações da partitura, como se só ela, aliada a uma técnica altamente desenvolvida, fosse responsável pela verdadeira interpretação” (LABOISSIERE, 2007, p. 30)

Esse olhar sobre a performance pressupõe uma espécie de “performance ideal”, Laboissiere comenta que essa performance obedeceria ao proposto pelo compositor, ignorando a complexidade que permeia o processo interpretativo e sua natureza multifacetada de elementos em interação. Ficou claro para nós durante a pesquisa e a montagem do espetáculo que essa realidade multifacetada é a limitação lógica que permeia todo o processo, ou deveria ser.

Assim como é muito comum, e em certos momentos desejável, que um projeto de pesquisa seja modificado pela relação com a sua realidade, numa montagem de ópera a relação com a realidade é uma preocupação constante, tamanha a quantidade de variáveis envolvidas, questões as vezes muito técnicas e musicais, como o balanceamento acústico da orquestra com os cantores em diferentes ambientes, até questões completamente desvinculadas de questões musicais, como por exemplo, o deslocamento do elenco, orquestra e cenário, agenda de ensaios, problemas que vão de aspectos internos e burocráticos até externos e aleatórios, como por exemplo uma greve de ônibus, alagamentos, queda de energia inesperada, entre tantas outras possibilidades. No caso da nossa montagem não sofremos com essas questões, apenas um dos ensaios com o elenco quase foi cancelado por uma situação na Linha Amarela, uma importante via expressa no Rio de Janeiro, que estava passando por uma operação policial. O encontro não foi cancelado, mas tivemos algumas ausências esse dia, mas que não comprometeram o ensaio. Como o processo de montagem de uma ópera é longo e

depende muito desse tempo para amadurecer, ignorar questões como essas pode custar muito caro no final.

Henrique Oswald, quando escreveu *Il Néo*, não tinha compromisso com a realidade da nossa montagem, e escreveu a ópera de modo a atender às suas próprias demandas, de 1900.

A arquitetura musical da ópera é coesa, a performance deve levar em conta os limites da sua realidade. Ficou claro que a arquitetura musical de Henrique Oswald é capaz de comunicar-se, seja com um elenco em formação, mais ainda o seria com um elenco de cantores profissionais.

Vamos nos apegar ao segundo aspecto destacado por Laboissiere, a respeito do questionamento se a partitura é uma fonte segura e estável da vontade do compositor. Um aspecto interessante a respeito da escritura de Oswald é que ele não descreve amiúde as dinâmicas e agógicas. Muitas vezes a dinâmica aparece uma única vez no início de um trecho.

Figura 64 - partitura vocal de *Il Néo*

Fonte: Biblioteca Alberto Nepomuceno

Na figura 64 vemos que Henrique Oswald inicia com a indicação de pianíssimo. Apenas 28 compassos depois há uma indicação clara de dinâmica, antes disso apenas apresentação de processos, crescendos e diminuendos de efeito.

Figura 65 - Partitura vocal II Néó

The image shows a page of handwritten musical notation for a vocal piece. It consists of three systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The middle system continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The bottom system features a vocal line with lyrics and piano accompaniment, including dynamic markings such as 'Andante' and 'Cavalico'. The notation is detailed, with various musical symbols and annotations.

Fonte: Biblioteca Alberto Nepomuceno

Aqui nós temos um exemplo raro de várias indicações de dinâmicas seguidas, que indicam claramente o efeito dramático desejado. Essa clareza de descrição não é tão constante durante toda a peça.

Após analisar o discurso musical de Henrique Oswald fica claro que essa suposta “economia” de sinais de dinâmica não significa que o compositor estaria alheio a isso, pelo contrário, a própria construção da dramaturgia musical sugere variações de dinâmica e agógica, mesmo quando não estão graficamente presentes, é necessário que o intérprete consiga compreender de que maneira o compositor se comunica musicalmente. As intenções descritas pela movimentação harmônica também ajudam a revelar a atmosfera sonora que imaginou para aquela cena.

Como editor, diretor musical e regente do projeto, tivemos a oportunidade de interagir com todas as etapas do processo, desde as conjecturas iniciais a respeito da possibilidade de se montar *Il Néo*

Um aspecto interessante e relevante a se destacar é o quanto o trabalho editorial precisa estar pautado em conceitos técnicos musicais e, mais do que isso, certamente ajuda muito quando o editor é versado nas tradições e convenções do estilo musical com que está trabalhando, com certeza, na ópera isso é muito importante.

Ficou muito claro para nós que saber interpretar os sinais, às vezes não tão claros, do compositor, e compreender como diagramar o texto musical de forma a torná-lo mais claro, e no limite do possível, auxiliar na interpretação musical.

Em *Il Néo*

Exemplo:

Figura 66 - Compassos 29 – 36

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, it is titled "Cavalier (Titubante)". The first system of music includes a vocal line with the lyrics "Appunto... del po-trab-be... dica... se non la spira" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics "A scól-tà il mio pre-go, lo vorrei presentàre a Madama quèl pre-go" and the piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte:

Figura 67 - Compassos 47-50

Handwritten musical score for measures 47-50. The top staff shows a vocal line with the lyrics "non si può, non si può...". The bottom staff is for the Trombones (Tromboni), with dynamics markings "pp" and "fag.".

Fonte:

Figura 68 - Compassos 121 - 124

Handwritten musical score for measures 121-124. The top staff shows a vocal line with the lyrics "non sop- por- to in- sul- to, in guar- dia. old...". The bottom staff is for the piano accompaniment. The piece is titled "Convalica Svizzera".

Fonte:

Figura 69 - Compasso 190-194

Handwritten musical score for measures 190-194. The top staff shows a vocal line with the lyrics "Am tratto si adombra i getta di greggiaquistor nel". The bottom staff is for the piano accompaniment. The piece is titled "(colmando) (con dolore) (col canto)".

Fonte:

Figura 70 - compasso 190 - 194

Handwritten musical score for Figure 70, measures 190-194. The score is written in a single system with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is labeled 'Pazzo' and contains the lyrics 'fango, sonzavi-ta riman'. The piano accompaniment consists of two staves. A red circle highlights the word 'Cav.' in the top right corner of the page.

Fonte:

Figura 71 - Compassos 382 – 387

Handwritten musical score for Figure 71, measures 382-387. The score is written in a single system with three vocal lines and a piano accompaniment. The vocal lines are labeled 'Madama' and 'Cavalier'. The lyrics include 'frenar il suo lirismo -', 'Oh picco-la mosca cadu-ta nel lat-te.', and 'Vol-gi-ti in dia-tro: tiema guarda No al spetto con lo sce-tro'. The tempo marking '(Allegro)' is present. The piano accompaniment consists of two staves.

Fonte:

A estratégia editorial encontrada foi destacar esses trechos dos demais, visualmente essa separação ajuda muito a diferenciar esses momentos dos demais.

Exemplo:

Figura 72 - Trecho da partitura vocal manuscrito de *Il Néo*

Manuscript score for *Il Néo*. The score is written on aged paper and includes vocal lines for Cavalier and Madame, and piano accompaniment. The Cavalier's part begins with the lyrics "Oh pic-co-la mos-ca ca-du-ta nel lat-ti." and is marked "(Allegro)". The Madame's part begins with the lyrics "Vol-gi-ti in die-tro: tre-ma e guar-da No al spet-ta con lo sca-tro" and is marked "(Allegro)". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Fonte: Biblioteca Alberto Nepomuceno

Figura 73 - Trecho destacado da edição de *Il Néo*

Edited score for *Il Néo*. The score is printed and includes vocal lines for Cavalier (Cav.) and Madame (Mad.) and piano accompaniment (Pno.). The Cavalier's part is marked "Adagio" and begins with the lyrics "Oh! pic-co-la mos-ca ca-du-ta nel lat-te." The Madame's part is marked "7 Allegro" and begins with the lyrics "Ca-va-lier, Vol-gi-ti in-die-tro tre-ma e guar-da". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Fonte:

Destacamos o detalhe que, o trecho que foi considerado por nós como o início desse Recitativo está destacado visualmente da finalização da frase anterior. O ajuste editorial deixa

muito explícita uma questão musical implícita, qual seja, a mudança de caráter de um trecho em relação ao imediatamente anterior. O Cavalier que, na frase anterior, comparava a pinta de Pompadour como uma pequena mosca pousada numa tigela com leite, fazendo alusão à brancura da pele de Madame, é surpreendido com uma mudança brusca de humor da amante Real. As cordas em trêmulo demonstram o nervosismo e certa agressividade no tom de voz de Madame de Pompadour, que nesse momento adverte o Cavaliere que esse possui conhecimento de um segredo e que pagará com a vida se não souber guardar para si o fato há pouco descoberto: a pinta.

Uma interferência importante que fizemos na dramaturgia musical de Henrique Oswald foram a criação de alguns momentos de *fermatas* que originalmente não estão escritos.

Figura 74 - Trecho destacado de *Il Néo*

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system is marked '(deciso)' and contains the lyrics 'Suono la trom-ba e sono ca-va-liar: et be-na io obliato'. The second system is marked 'allegro' and 'Swigero' and contains the lyrics 'il posto di regio trombetier' and 'Paf - fa-re il mon-do!'. The notation includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment with various musical markings such as 'f', 'p', and 'allegro'.

Fonte:

No trecho a cima percebemos que não há indicação nenhuma de agógica ou alusão a uma possível *fermata*, porém a dramaturgia musical que antecede o trecho permite essa interpretação. O Cavalier está diante do guarda Suíço dizendo ser um cavalheiro que toca trombeta, e que deseja o posto de trombeteiro Real. Para realçar o trecho, tamanha a importância do discurso, realizamos as seguintes intervenções. O compasso 85 foi regido 8, dobrando o

tempo de cada nota, permitindo tempo para o tenor fazer os ajustes necessários para cantar esse texto de maneira muito heroica e destemida. b) O compasso 86 foi regido em 4 porém com dois detalhes importantes; o primeiro é que criamos uma *strappata*<sup>8</sup> com a orquestra, criando um momento de grande apoteose. Ao invés da orquestra reagir junto do Cavalier no último tempo do compasso, nós atrasamos a resolução do acorde de Dó maior (Tônica) apenas para depois do fim da frase do Cavalier, e ainda adicionamos uma articulação de acento e *staccato* no acorde de Sol maior com sétima (Dominante) anterior. c) Propusemos aos tenores uma *fermata* na nota Sol, que está no início da palavra *trombetier*. d) Sugerimos que a última nota, Dó, fosse cantada uma oitava a cima, infelizmente esse era um desafio técnico/vocal intransponível naquele momento e a intervenção não foi realizada por nenhum dos dois tenores.

Essas intervenções foram feitas afim de ampliar o impacto dramático dos trechos. Numa ópera, além da construção orquestral, frequentemente nos trechos de maior dramaticidade os cantores recebem as notas mais desafiadores, geralmente muito agudas. Não faltam exemplos em todo o repertório operístico.

A liberdade para essa manipulação musical buscou justificativa no próprio texto de Henrique Oswald. Como observamos nesses dois momentos, o compositor coloca a indicação de *oppure*, sugerindo que, quando possível ou desejável, a linha melódica superior pode ser escolhida em detrimento da inferior. Esse detalhe demonstra um profundo conhecimento do universo operístico por parte de Oswald. Além de ser uma maneira de exprimir uma grande dramaticidade, a região aguda é um desafio técnico a ser alcançado por um cantor em formação. O domínio técnico, aliado à profundidade interpretativa é o objetivo, no final das contas. Ao dar a liberdade para escolher, Henrique Oswald demonstra conhecimento de convenções intrínsecas à ópera, o que nos permite supor que outras convenções, como *fermatas* por exemplo, também poderiam ser integradas ao discurso. Todas as interferências no texto de H.O foram muito bem aceitas, tanto pelo elenco, quanto pelas direções e, mais importante ainda, o público. Uma manipulação importante do texto, que teve como objetivo corrigir uma questão técnica, foi realizada nos coros do Quadro III, especialmente nas vozes de tenor e soprano. A tessitura que Henrique Oswald escreve para as vozes nos conjuntos é muito grave. Durante os ensaios musicais com os cantores, percebemos que a região não favorecia as vozes e decidimos ajustar a oitava nesses trechos, mantendo a mesma melodia.

---

<sup>8</sup> Efeito criado com a orquestra quando essa reage a uma nota fora da pulsação da música, após uma nota aguda do cantor.

O resultado foi muito satisfatório e as alterações foram incorporadas.<sup>9</sup> Além de as melodias ficarem consideravelmente mais audíveis, a carga dramática dos coros aumentou consideravelmente.

A direção cênica propôs que na cena, os dois toques de clarim fossem realizados utilizando uma espacialidade diferente. O primeiro toque de clarim deveria ser feito do fundo da sala, à distância, e o segundo de dentro do fosso. Para que a cena pudesse fazer sentido foi necessário adicionar uma fermata longa no trêmulo das cordas que ambientam as clarinadas.

A direção cênica gerou uma interferência muito importante e interessante no texto musical. A ideia era que o primeiro toque de clarim seria realizado pelos músicos reais, portanto deveria ser perfeito. O segundo toque seria realizado pelo próprio Cavaliere, que acabara de receber das mãos de Madame de Pompadour um clarim e a vaga de trombeteiro real. Henrique Oswald escreve logo depois do toque de clarim uma risada para o coro. A escolha dramática foi interpretar essa risada como uma reação à clarinada do Cavaliere que, apesar de ter passado a ópera toda se gabando da sua qualidade musical, mostrar-se-ia como não tão bom assim. O desafio para o trompetista da orquestra, e para a direção musical, foi em como interpretar esse chiste. A escolha foi em realizar a clarinada completamente perfeito e apenas na última nota realizar um glissando descendente longo, criando quase um efeito “mickeymousing<sup>10</sup>”. O coro, ao ouvir esse “erro” crasso, reage rindo e caçoando prazerosamente do gentil Cavaliere.

Fizemos uma intervenção importante no texto de Henrique Oswald no número 8 do Quadro II, a ária de Madame de Pompadour. O compositor coloca a indicação *Vivace*, o que em termos práticos significa que a ária, supostamente, deve ter um andamento rápido. Durante os ensaios musicais, porém, identificamos uma questão que não pôde ser ignorada: as duas sopranos escolhidas para o papel possuem características vocais um tanto incompatíveis para a realização desse trecho nessa suposta velocidade indicada. A solução encontrada foi a de ignorar a indicação do compositor e fazer o trecho em pulsação ternária, num tempo *moderato*. Como essa ária tem uma importância dramatúrgica grande, pois é o momento que Madame de Pompadour conta a fábula da “Mosca e da Aranha”, mostrando ao Cavaliere que ele faz parte de uma trama muito maior do que ele pode compreender, a solução de desacelerar o tempo foi

<sup>9</sup> As notas não foram alteradas na partitura orquestral, pois a proposta desta foi a de apresentar o discurso musical de Henrique Oswald. Consideramos que a alteração foi uma necessidade da realidade da nossa montagem.

<sup>10</sup> Mickeymousing é uma técnica de composição para a imagem que se originou, como o nome sugere, em desenhos animados, mais especificamente nas produções de estúdios americanos do final dos anos 1920. A técnica de mickeymousing é a primeira técnica musical desenvolvida com o objetivo de produzir um tipo de música especificamente voltada à linguagem audiovisual. Por meio dela a sincronia é levada ao extremo. [...] O termo, obviamente extraído do nome da personagem de Disney, é uma referência ao tipo de sonorização característico dos desenhos animados, em que a música acompanha todas as nuances da ação MAXIMINIANO, 2011, p.50 apud (CARRASCO, 2003, p. 138)

muito bem aceita tanto pelas cantoras quanto pelo público, que pode degustar a interpretação das palavras de Eduardo Filippi, adornadas pela música de Henrique Oswald com a melhor qualidade possível.

Um último aspecto relevante da direção musical que gostaríamos de realçar é que, apesar de ser uma obra curta, a arquitetura musical de *Il Néo*

No Quadro I, o Cavaliere se apresenta na tonalidade de Dó maior. Por duas vezes o Suíço rebate os seus argumentos e questionamentos em Ré bemol maior, com baixo em Dó. Esse movimento pode ser compreendido como representativo da própria relação entre os dois personagens. O Cavaliere, não nobre, se expressa em Dó maior, enquanto o Suíço, Guarda dos portões do Trianon, canta numa tonalidade majestosa de Ré bemol<sup>11</sup>. O baixo em Dó, para além de significar uma função harmônica, dominante com baixo na sétima, pode ser compreendido quase como uma “provocação”, ou seja, o Suíço (Réb) tem o Cavaliere (Dó) abaixo dele, numa posição de subalterno.

Figura 75 - Trecho destacado de *Il Néo*

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, it is labeled 'Cavaliere'. The tempo is 'Allegro Moderato'. The score is in 2/4 time. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics 'Quinta tempo à mi-maccia...' are written under the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte:

<sup>11</sup> Berlioz no seu tratado de Orquestração Moderna (1844) caracteriza a tonalidade de Ré bemol maior como majestosa.

Figura 76 - Trecho destacado de *Il Néo*

Handwritten musical score for a scene from *Il Néo*. The score is written on two systems of staves. The top system shows a vocal line for "Suizzero (con disprezzo)" and a piano accompaniment. The lyrics are "una supplica? il cuor po- me- te- in pa- ce: u- na". The bottom system continues the vocal line with lyrics "supplica? Ohi- bô! Ohi- bô! passarla? presen- tar- la?". The piano accompaniment includes dynamic markings like "p" and "mf", and tempo markings like "rit".

Fonte:

Percebemos acima o Suíço iniciando o discurso nesse acorde de Réb com baixo em Dó, logo em seguida, quando ele se comunica com o Cavaliere ele “volta” para a tonalidade de Dó, para em seguida debochar do nosso herói, novamente em Réb com baixo em Dó.

Finalizamos com o comentário a respeito do uso retórico do tema de madame de Pompadour. O tema é apresentado logo nos primeiros compassos de abertura do Quadro II.

Figura 77 - Trecho destacado de *Il Néo*

2° Quadro -

Una parte della camera di Madame de Pompadour  
grande eleganza

4 Tempo 2i  
Moderato  
Molto Moderato

Fonte:

Quando Madame é citada no Quadro III pelo Mago, o tema aparece nitidamente, transposto para Mi maior:

Figura 78 - Trecho destacado de *Il Néo*

Cavalier Mago

A cen-ta il Re so-spet-ta cho la sua dilet-ta me-z

Mago

gosa Pompadour r'incondia il cor di pazzo a-mar

Fonte:

O tema aparece novamente nos violoncelos, quando Pompadour entra em cena fantasiada de Fada Branca, dessa vez na majestosa tonalidade de Ré bemol maior, interpretamos a passagem de modo a realçar o *legato* e a expressividade do momento.

Figura 79 - Trecho destacado de *Il Néo*

Fonte:

Logo em seguida o tema aparece em contraponto com a melodia do Cavaliere, no momento em que ele se pergunta se não conhece a voz daquela dama “qual voce intendo?”.

Figura 80 - Trecho destacado de *Il Néo*

Fonte:

O tema aparece ainda uma última vez quando Madame Pompadour está prestes a se revelar para o Cavaliere após esse haver saído exitoso do seu ardiloso estratagema criado para testar a honra do jovem trombeteiro. O rapaz pede que a fada Branca se revele a ele, relembrando o ritmo em tercinas e o arpejo ascendente, relembrando o dueto do Quadro 2, em que ambos cantam essa mesma melodia.

Figura 81 - Trecho destacado de *Il Néo*

*Cavalier*  
tu sei pietosa, o gentil par-venza - a mi ti sve - la

Fonte:

Figura 82 - Trecho destacado de *Il Néo*

*Madama*  
non-ti fu-ga-ci dell'u-mana ma-tu-ra la sea ven -  
*Cavalier*  
la sea ven -  
*Madama*  
tu-ra sem-pre re-gu-er-a (Cala la tela)  
*Cavalier*  
tu-ra sem-pre re-gu-er-a

Fonte:

Essa maneira de relacionar o objeto sonoro à figura de Madame de Pompadour é um recurso convencional na ópera e que não passou despercebido por Henrique Oswald em *Il Néo*, como demonstrado.

## CAPÍTULO 6 - RELATO DO PROCESSO DE APROPRIAÇÃO DO MATERIAL MUSICAL PELO DIRETOR MUSICAL E MAESTRO

Nesse ponto abordaremos os processos analíticos utilizados pela direção musical visando a interpretação do material musical.

Maria Laboissiere em seu livro *Interpretação musical; A dimensão recriadora da “comunicação” poética*, procura redefinir o papel do intérprete, às relações possíveis entre a obra e este, e entre leitura e interpretação.

A autora destaca o fato de que a interpretação, não sendo absolutamente alheia à fidelidade do texto, atende o intérprete naquilo que o constitui como sujeito. (LABOISSIERE, 2007), ou seja, para a autora este não pode abdicar de sua história, sua visão de mundo, seu inconsciente. O que daí resulta, segundo a autora é:

(...) um processo criativo, produtor, construtor, comunicador, com o sentido musical se elaborando a partir de um gesto interpretativo provisório e temporário, o que significa dizer que a performance se realiza com a mediação de uma interpretação, e que a interpretação, injetada por singularidades do *performer*, é recriadora. (LABOISSIERE, 2007.p25)

O ponto de vista da autora converge imediatamente com essa pesquisa. Como intérprete e editor do material, diversas vezes foi necessário entender os limites do trabalho de cada um, além de ter tido a oportunidade de vivenciar os processos que delimitam e moldam as características do projeto.

Enquanto o investimento de trabalho do editor era na preservação do material musical, procurando transportar o mais fidedignamente possível os sinais musicais escritos por Henrique Oswald, o diretor musical, maestro ou simplesmente intérprete, especialmente no caso de um espetáculo dramático, é quase o oposto. Não que a vontade do compositor não seja a pedra angular no processo interpretativo, porém o texto sofre e, em nossa opinião, precisa sofrer, manipulações dramáticas que se adequem às infinitas realidades, sob a pena de uma obra musical necessitar de condições tão dramaticamente peculiares para ser realizada que pode correr o risco de nunca chegar a ser interpretada.

Como diretor musical de *Il Néo*, portanto, foi necessário compreender o material musical para além da edição, para além dos sinais gráficos “desenhados” na partitura. Foi preciso identificar quais são as necessidades dramáticas de cada personagem e das suas reações e como os cantores que temos à disposição no elenco são capazes de interpretar essas reações de modo a dar vida ao texto do compositor.

Além disso questões muito práticas e rotineiras no processo de montagem de uma ópera foram primordiais nas decisões do intérprete a respeito do espetáculo como um todo. Um exemplo disso foram as inserções de cenas musicais não existentes na partitura, e dos balés, mas que compuseram a montagem por necessidades da realidade em que esta estava inserida. Como essas peças não fazem parte do produto, mas sim da montagem, não nos deteremos muito no assunto. O caso é que as peças foram incluídas para sanar uma necessidade que sob nenhum aspecto dialogam com a dramaturgia da ópera, nem mesmo remotamente, porém a *performance* da ópera não poderia existir sem as mesmas, pois a necessidade da realidade da montagem exigia que assim o fosse, e assim foi feito, e o resultado superou as expectativas.

Descreveremos adiante, portanto, os processos analíticos que levaram às decisões da direção musical, apontando principalmente alguns trechos que exigiram uma análise interpretativa mais minuciosa.

## 6.1 Processo Analítico/Interpretativo

O processo analítico/interpretativo utilizado na ópera *Il Néo* foi dividido em três etapas ou, como escolhemos classificar, três níveis.

Cada nível deve ser entendido como um contexto, ou seja, o mesmo trecho musical pode ser analisado sob três aspectos separadamente:

- Nível 1: Decodificação do objeto musical
- Nível 2: Reprodução Musical (Articulações, dinâmicas, agógicas e sinais diversos)
- Nível 3: Subjetificação do objeto musical

### 6.1.1 Nível 1: Processo Analítico/Interpretativo

No Nível 1 o objetivo é justamente decifrar o objeto musical, ou seja, a escritura musical. Em outras palavras; quais são as notas que devem ser tocadas? Quais os ritmos dessas notas? No caso dos cantores, qual é o texto?

Propusemos que esses objetivos sejam atingidos antes que possamos migrar para o Nível 2. Esse Nível é importante pois é nele que o cantor ou orquestra irá absorver o objeto musical, com método, em prol de uma interpretação profunda. Nem sempre o Nível 1 é o mais desafiador, especialmente em músicas de contexto Tonal, porém haverá momentos em que ser capaz de decifrar o código musical acaba se tornando o maior desafio do intérprete, como é o caso de muitos repertórios de música experimental. No caso de *Il Néo*, não há nenhuma dificuldade no Nível 1. A ópera possui uma estética “tradicional” e obedece às demandas

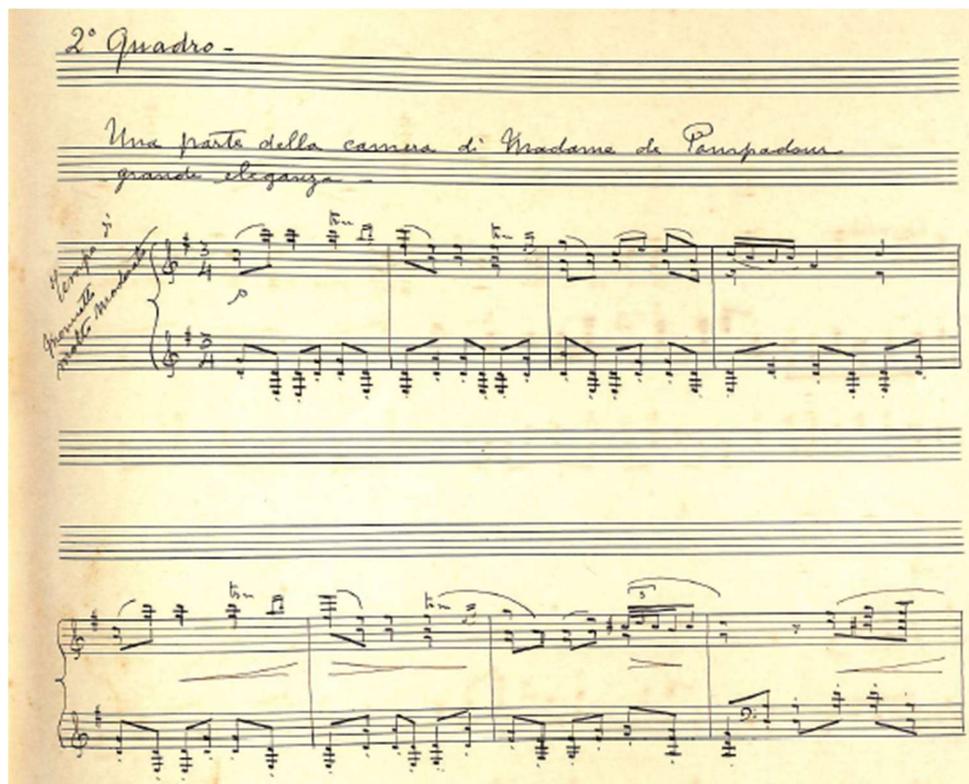
modulatórias do sistema Tonal, inspirado nas convenções dramáticas do Romantismo Europeu. Essa “facilidade” abre espaço para que o intérprete possa se aprofundar ainda mais no processo analítico e nos propusemos a realizar uma análise harmônica afim de delimitar e compreender as relações harmônicas propostas.

A relação entre o texto poético e as manipulações harmônicas propostas por H.O são muito rica e ajudam a construir o drama da ópera. O compositor utiliza-se de movimentos melódicos e harmônicos muito característicos durante os três quadros que ajudam o ouvinte a compreender a história.

Um exemplo é o Minueto da Madame de Pompadour. Abaixo destacamos a entrada do Segundo Quadro, trecho que musicalmente “pinta” o cenário dos aposentos da Marquesa. Os aposentos são de grande riqueza, feito para abrigar pessoas que não pisam no chão, mas sim, flutuam.<sup>12</sup>

Henrique Oswald utiliza um minueto como forma, uma dança de nobreza incontestada, uma melodia muito bem adornada por trinados e tercinas nas cordas, um acompanhamento discreto, porém muito eficiente dos violoncelos, em *pizzicato*.

Figura 83 - Trecho destacado de *Il Néo*



Fonte:

<sup>12</sup> Assim fala o pai do Cavaliere quando se refere aos residentes de Versailles, no conto de Musset.

Mais tarde, no Terceiro Quadro, a mesma melodia reaparece, no momento em que o Cavaliere comenta ser um brinquedo nas mãos dos mascarados. A melodia modificada, dessa vez descendente, aparece adornando a resposta do Mago e da Follia, quase como confirmando que ambos estão ali representando a figura de Pompadour.

Figura 84 - Trecho destacado de *Il Néo*

Handwritten musical score for *Il Néo*. The score is written on four staves. The top staff is for the Follia, with the instruction "(Inclinandosi)" above it. The lyrics "Follia?" are written below the staff. The second staff is for the Cavalier, with the lyrics "su vi - a" written below it. The third staff is for the Mago, with the lyrics "lor?" written below it. The bottom two staves are for the piano accompaniment, showing a complex arpeggiated texture.

Fonte:

Esse recurso composicional é muito eficaz, pois se aproveita do poder dramático de evocar o passado ou de imaginar o futuro, que a manipulação motívica e harmônica são capazes de propor.

Um movimento muito interessante na ópera é o gesto das tercinas em arpejo ascendente.

Figura 85 - Trecho destacado de *Il Néo*

Handwritten musical score for *Il Néo*. The score is written on two staves. The top staff is for the vocal line, with the instruction "(Inclinandosi)" above it. The lyrics "Fal? Cari-mo-nier! Ci vuol gran prati-ca con la prammatica..." are written below the staff. The bottom staff is for the piano accompaniment, showing a complex arpeggiated texture. The instruction "cres. risoluto" is written below the staff.

Fonte:

Figura 86 - Trecho destacado de *Il Néo*

Handwritten musical score for *Il Néo*, Figure 86. The score is in 2/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "il posto di regio lombetier" and "Pol - fa - se il mon - do!". The tempo is marked "allegro" and the key signature has one flat. The piano part includes markings for "Svizzero" and "f.b.".

Fonte:

Figura 87 - Trecho destacado de *Il Néo*

Handwritten musical score for *Il Néo*, Figure 87. The score is in 2/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "che li sve - li a me" and "Oh pu-ro mar - mo". The tempo is marked "allegro" and the key signature has one flat. The piano part includes markings for "Cavaliere", "m.g.", and "pp".

Fonte:

Aqui ele aparece modificado, mas o gesto é muito claro, tanto na voz quanto na resposta do violoncelo.

Figura 88 - Trecho destacado de *Il Néo*

Handwritten musical score for *Il Néo*, Figure 88. The score is in 2/4 time and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "ch'io sol tieman - do ammi - ro!". The tempo is marked "allegro" and the key signature has one flat. The piano part includes markings for "poco rit" and "m.g.".

Fonte:

Novamente aqui, uma variação do mesmo gesto:

Figura 89 - Trecho destacado de *Il Néo*

Handwritten musical score for *Il Néo*. The top staff is the vocal line, marked *largamente* and *rit*. The lyrics are: "Ce - le - ste imma - gi - ne sce - sa pur or dal ciel! - - - -". The bottom staff is the piano accompaniment, marked *largamente (col canto)* and *ppp*.

Fonte:

Mais uma vez, no fim da ária do Cavalier, com uma alteração rítmica, mas o mesmo contorno, claramente

Figura 90 - Trecho destacado de *Il Néo*

Handwritten musical score for *Il Néo*. The top staff is the vocal line, marked *Madama Cavaliere*. The lyrics are: "tan - - - - È il labbro mio de - se - re - to, lo giu - so, il se - gre - to sta -". The bottom staff is the piano accompaniment.

Fonte:

Outra vez na voz do Cavaliere

Figura 91 - Trecho destacado de *Il Néo*

Madama  
non-è fu-ga-ci dell'a-ma-ma ma-tu-ra la sua ven-ta

Cavaliere  
ta-ra sem-pre re-gu-ra

Madama (Cala la tela)  
ta-ra sem-pre re-gu-ra

Cavaliere  
ta-ra sem-pre re-gu-ra

Fonte:

Uma última vez no Quadro 2, na voz de ambos, Cavaliere e Madame de Pompadour.

Essa sequência mostra a importância dramática que Oswald dá ao gesto musical. Essa compreensão permitiu-nos propor uma interpretação diferente do trecho destacado abaixo de Madame

Figura 92 - Trecho destacado de *Il Néo*

Madama  
Andante  
La deli-zia del Re quel picciot che-o. S'ei potes-se so-spet'

Andante  
segue il canto

a tempo

Fonte:

Destacamos não apenas o movimento, praticamente o mesmo em todos os exemplos. Chamamos a atenção para a relação do texto com esse contorno melódico. Henrique Oswald dedica esse movimento aos momentos de heroísmo dos personagens, seja de promessa, seja de ação.

No segundo Quadro esse contorno chega ao seu ápice, quando tanto Cavaliere quanto Madame terminam o dueto cantando a frase “*La dea Fortuna sempre regnará*”, como visto anteriormente. O trecho merece esse destaque por ser único momento em que ambos cantam juntos, em dueto, e a frase significa coisas muito diferentes para cada um deles, apesar de ser um momento definitivamente importante para ambos. Para o Cavaliere a frase simboliza a certeza do sucesso de sua empreitada. A esperança que se personifica em certeza, pois mesmo não sendo ninguém, foi levado pelo destino até os aposentos de Madame de Pompadour, que acaba de lhe oferecer um convite para o baile real do dia seguinte.

E para Madame a importância é menos heroica, talvez a certeza de que até o destino, apaixonado por sua beleza, se dá aos seus encantos e age de maneira a alegrá-la.

É importante frisar que essa visão interpretativa da ópera se passa num momento anterior aos encontros com cantores e principalmente com a orquestra.

Pouco ou quase nada do contexto histórico ou subjetivo dos personagens são discutidos com profundidade com os cantores e certamente muito menos com a orquestra. Isso se dá pela própria natureza de cada trabalho, porém é importante na preparação do Diretor Musical, pois mesmo que ele não repasse para os cantores todo esse caminho analítico, as conclusões da análise precisam estar presentes na direção. Não é necessário, quando não há tempo suficiente, que todos os cantores saibam os pormenores da conversa do Cavaliere com seu Pai, trecho do conto de Musset excluído do Libreto de Fillipi., mas se a direção musical conduz o tenor à uma compreensão mais profunda do personagem e aborda o conflito familiar que a busca do Cavaliere propõe, é muito possível que a maneira como o cantor emprega a técnica no momento da emissão vocal, muda, pois diferentes sensações ou emoções ou afetos necessitam de diferentes representações sonoras, por exemplo: um personagem que está angustiado não deve soar como um personagem que está muito alegre, jubilante. A escolha da “cor” da voz, do “peso”, devem ser compatíveis com o estado de espírito que o personagem supostamente está sentindo.

Percebemos que, após se apropriar do objeto musical chega o momento de ir para o próximo nível na interpretação.

#### 6.1.2 Nível 2: Reprodução Musical (Articulações, dinâmicas e sinais diversos)

O Nível 2 é sem dúvida aquele em que se investe, em geral, a maior parte do tempo. Nesse nível o objetivo é reproduzir, através dos instrumentos e/ou voz, o material musical, decodificado anteriormente no Nível 1. Significa dizer que no Nível 2 nós investiremos energia na maneira como o som é produzido.

Utilizando o cantor como exemplo. Após decodificar as notas, ritmo e letra, o cantor precisa aprender, no sentido de ativar todas as ferramentas técnicas que possui, a incorporar o material musical no seu instrumento, no caso em pauta, a própria voz.

Destacamos um trecho retirado de *Il Néo* para exemplificar:

Figura 93 - trecho destacado de *Il Néo*

Fonte:

Antes de comentar o caminho interpretativo percorrido vale uma contextualização analítica do trecho. Trata-se do momento em que o Cavaliere roga o posto de Trombeteiro Real. O trecho localiza-se no Primeiro Quadro da ópera. Percebamos que Oswald não coloca nenhuma marcação agógica, ou qualquer sinal que indique a necessidade, ou desejo, por absolutamente nenhuma variação, seja no andamento, seja na dinâmica.

Analisando o trecho apenas no Nível 1 podemos propor uma interpretação “literal”, ou seja, a reprodução literal dos sinais musicais, como eles estão na partitura.

Em tese, isso não está errado e, em muitos casos, como ressaltado anteriormente, a execução do material musical literalmente já é um desafio em si. Porém a ópera permite que a interpretação contemple uma espécie de “estética operística”, uma certa “tradição”.

Não é intuito dessa pesquisa nem discutir a profundidade do termo “tradição”, mas compreendendo *Il Néo* como uma demonstração da maneira como pensa e escreve música,

durante a pesquisa do repertório e sonoridade de Henrique Oswald notamos que é costume do compositor deixar que parte da interpretação de sua obra fique à cabo do interprete em seu agora. Durante o estudo de *Il Néo* ficou claro que Henrique Oswald se utiliza do mesmo recurso.

Voltamos, então ao Nível 2. Não deveria bastar saber quais são as notas, ritmo e o texto. Deve-se aliar de que maneira, com que técnica esse ou aquele trecho deve ser cantado? Qual a velocidade da pulsação? Deve ser constante ou em estilo Recitativo? O Tenor deve usar que tipo de ressonância para executar essa ou aquela passagem? O sinal de articulação deve ser interpretado de que maneira? Utilizando que tipo de ressonância, em *sotto voce*, *mezza di voce*, *su fiato*, *parlato*? podemos inclusive extrapolar a compreensão para o trabalho com a orquestra, ou seja, de que maneira os violinos devem executar um *detaché*, por exemplo? Com que tipo de baqueta o timpanista deveria executar essa passagem? Essas são as questões que procuramos responder no Nível 2.

### 6.1.3 Nível 3: Subjetificação do objeto musical

Nesse nível, ao contrário dos dois primeiros, em que o objeto musical, ou seja, nota, ritmo, letra, e sinais de articulação, dinâmica e agógica, era interpretado de maneira objetiva, no Nível 3 a ideia é criar ou identificar a relação entre os Objetos sonoros e manipular os diversos parâmetros; timbre, duração e altura, quando possível, afim de expressar a ideia Dramática que o compositor e libretista imaginaram naquele momento musical.

Destacamos, por exemplo, a incerteza do Cavaliere quando chega no Trianon à procura de uma oportunidade de encontrar Madame de Pompadour

Figura 94 - Trecho destacado de *Il Néo*

The image displays a handwritten musical score on aged paper, consisting of two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro Moderato" and the mood is "Cavaliere". The vocal line begins with the lyrics "Quinto tempo a mi-maccia...". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The second system also includes a vocal line and piano accompaniment. The tempo remains "Allegro Moderato" and the mood is "Cavaliere". A bracketed instruction above the vocal line reads: "[Se quando portone non curandosi d'anti misiani regule a passaggioni in su egie -)". The vocal line continues with the lyrics "e nel yan-go si squazza...". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and includes a "pian." marking.

Fonte:

Figura 95 - Trecho destacado de *Il Néo*

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system features a vocal line for 'Cavalier' and a piano accompaniment. The lyrics are: 'È un cor-rier? più in là si fac - cia.' The second system features a vocal line for 'Cavalier' and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Un cor-rier con toga e spada! Qual ex-ror! quello un cor-rier! Non è'. The piano part includes markings like '(x)' and 'cresc.'.

Fonte:

Percebemos que o discurso dele é todo permeado por pausas e frases curtas, além disso o libreto contém reticências e a instrumentação é muito rarefeita.

No trecho destacado Henrique Oswald pontua claramente que o Cavaliere quer iniciar uma conversa, mas não sabe como.

Figura 96 - Trecho destacado de *Il Néo*

*grande ammirazione dinanzi ad un imponente Swizzero guardo portone:  
vorrebbe attaccare discorso, ma non sa come cominciare*

Fonte:

O Texto que destacamos existe como existe para criar essa trama dramática. Cabe ao intérprete, no caso a direção musical, identificar esse artifício e dirigir o cantor e a orquestra no sentido de realçar os pontos que permitam ao público compreender a razão pela qual o Cavaliere se comunica dessa maneira.

Figura 97 - trecho destacado da edição da partitura vocal de *Il Néo*

The image shows a musical score for a vocal part (Cav.) and piano accompaniment (Pno.). The vocal part is marked '(titubante)' and shows the lyrics 'Ap - pun - to... lei po - tre - be...'. The piano part is marked 'p' and shows a piano accompaniment. The score is for measures 29-31.

Fonte:

Podemos retomar os 3 Níveis para analisar apenas a imagem a cima, a título de exemplificação do processo.

- Nível 1: O tenor deve ser capaz de identificar o Objeto Musical;
  - Notas si<sup>3</sup> seguida de duas notas ré<sup>4</sup>.
  - Colcheia no contratempo do primeiro tempo e duas colcheias no segundo tempo
  - Palavra em Italiano: Appunto [ap' punto]
  
- Nível 2: O tenor deve ser capaz de realizar o trecho obedecendo aos sinais de articulação:
  - Cantar numa dinâmica *p*
  - Realizar a dópia da palavra italiana “appuntamento” de maneira a permitir a inteligibilidade do texto.
    - O compositor pede que o Cavaliere interprete o trecho de maneira titubeante. Mas quais são as ferramentas que o cantor precisa dispor para tal? Algumas ideias:
      - Titubeante é o mesmo que Vacilante, hesitante, portanto a colocação da voz do cantor nesse trecho pode não ser no maior espaço de ressonância, por exemplo. Cria-se assim um som de menor volume. As vogais podem não ser completamente “cobertas”, ou seja, pode haver predomínio de harmônicos mais agudos, deixando a voz brilhante e “descoberta”. O Cantor pode inclusive exagerar o tamanho da *doppia*, paralisando rapidamente a coluna de ar e criando um hiato maior do que o “normal”. Essas e tantas outras ferramentas podem ser utilizadas para gerar um som com características “titubeantes”.

- Nível 3: O tenor deve ser capaz

No trecho destacado não há sinais de articulação ou ligadura de frases, isso não significa necessariamente que o trecho é todo *staccato*. Quando o compositor não deixa explícita a ideia da articulação, faz-se necessária uma análise no nível 3

No exemplo anterior a única informação de nível 3 deixada pelo compositor foi o “titubeante”. No nível 2 discutimos que é possível criar estratégias técnicas para emular um som com essa natureza. Porém é no nível 3 que a discutimos as questões subjetivas do discurso.

Porque o Cavaliere está titubeante? Porque está com medo? Pavor? Esperançoso? Qual afeto causa nele esse efeito? É possível que mais de um sentimento afete a personagem no momento destacado. O Nível 3 pretende imaginar quais seriam as razões que levam a personagem a fazer o que faz, dizer o que diz e sentir o que sente. Dessa maneira podemos admitir que quando o personagem titubeia, por exemplo, de pavor, certamente não será a mesma energia de um personagem que titubeia ante uma decisão difícil ou mesmo uma oportunidade que parece ser boa demais para ser verdade.

Cada sentimento, sensação ou afeto pode ser encarado como um desencadeador de ferramentas técnicas. O Nível 2 e 3 se comunicam diretamente pois toda sensação e sentimento descoberto no nível 3 deve sugerir uma interpretação dos sinais articulatórios.

A execução de um *staccato* pode apenas estar restrita ao nível 2, execução técnica; designa um tipo de fraseio ou de articulação no qual as notas e os motivos das frases musicais devem ser executadas com suspensões entre elas, ficando as notas com curta duração. Ou ainda podemos entender que num trecho hipotético o *staccato* faz o papel dos soluços da donzela que chora, ou das risadas da bruxa malvada, ou do palpitar do coração do amante apaixonado. Todos terão o mesmo sinal gráfico na partitura, porém a maneira de interpretar cada um desses *staccatos* precisa estar de acordo com o afeto expresso pela personagem naquele momento.

## CAPÍTULO 7 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho nasceu a partir de uma necessidade latente, qual seja, realizar a edição da partitura orquestral da ópera *Il Néo* do compositor Henrique Oswald. Dessa necessidade surgiram as diversas potencialidades de direções a seguir afim de atingirmos esse objetivo de apresentar a edição de *Il Néo*. Desde muito cedo no projeto o nosso objetivo metodológico era muito claro; dada a nossa experiencia como arquivista e diretor musical de ópera, levantamos a hipótese de que faz-se necessária a ancoragem da edição de um material musical na prática, na execução do mesmo, pois as necessidades da realidade da montagem de uma ópera limitam parâmetros musicais e cênicos importantes, como duração de notas, duração de pausas, muitas vezes até mesmo a instrumentação, como aconteceu em uma das récitas de *Il Néo* que sofreu uma grave intervenção na instrumentação dadas as condições de posicionamento da orquestra. Nesse dia a ópera foi realizada com apenas duas trompas, um trompete, sem harpa e com metade do número de estantes de cordas.

A nossa prática como arquivista de um teatro de ópera nos permitiu compreender meandros importantes do relacionamento dos músicos da orquestra com a partitura. Existem aspectos da edição que facilitam ou dificultam muito a execução musical, ajudando ou prejudicando o resultado final. Quando esses aspectos não são levados em consideração pelo editor do material, são necessárias intervenções no material durante o ensaio, como por exemplo a colagem do material de uma certa forma que permita uma virada de página rápida, a anotação de agógicas corretas e nos compassos corretos e a sinalização de momentos de recitativo, no caso de óperas, para citarmos algumas questões.

Essas intervenções no material precisam acontecer para garantir que a dramaturgia musical seja compreendida primeiramente pela orquestra, para que as intenções sejam corretamente executadas, para que enfim ela seja compreendida pela plateia, que é a razão final de todo o processo, a comunicação com o público.

A pesquisa teve o privilégio de receber o apoio do projeto Ópera na UFRJ, a produção contou também com o apoio do Projeto Ópera, da Funarte, desenvolvido em parceria com a UFRJ. Foi possível colocar a nossa hipótese à prova em absolutamente todos os aspectos, desde os editoriais aos musicais interpretativos. Sempre que havia uma decisão editorial a ser tomada, por exemplo, de que modo agrupar um certo número de compassos, encontrávamos uma resposta que destacava dois aspectos, o primeiro, a experiência técnica como editor, à luz da bibliografia especializada, afim de encontrar o parâmetro melhor avaliado para tal ação. O segundo vinha da experiência como diretor musical e da realidade da montagem, propriamente

dita, ou seja, de que maneira essa ou aquela manipulação editorial vai contribuir ou não para a construção da sonoridade da ópera e, principalmente, essa manipulação editorial permitirá aos músicos compreenderem a profundidade dramática daquele momento musical, incentivando-os a interagirem de maneira ativa com a cena? A experiência de *Il Néo* mostrou que sim.

Após um exaustivo trabalho de revisão, que começou no dia seguinte ao término da realização da edição e só terminou depois do último dia de récita, concluímos que a edição de uma ópera deveria passar pelo processo de montagem antes de poder ser considerada finalizada. Quando colocada à prova pela realidade, todas as decisões editoriais são colocadas à prova de uma maneira muito objetiva. Não cabem subjetividades teóricas quando o objetivo é fazer o espetáculo acontecer no dia determinado, é necessário um método confiável, um cabedal teórico consistente, conhecimento prático no gênero. Além disso ficou muito claro que mesmo dois experientes editores musicais, eu e o professor Rodrigo Ramos, a quem agradeço pelo auxílio com a edição, mesmo trabalhando juntos no processo de correção não conseguimos evitar uma quantidade muito grande de detalhes, principalmente notas erradas.

Ficou muito claro durante os ensaios de orquestra que quanto mais experiente é o editor e maior seu conhecimento do gênero da música que pretende editar, melhor será o resultado editorial e, por consequência direta, a execução, como foi possível demonstrar neste trabalho.

Quanto à interpretação da ópera, foi muito interessante compreender o texto musical de Henrique Oswald mais profundamente, reconhecer seus momentos harmônicos e convenções formais, a maneira como arquiteta a instrumentação, seu melodismo rico e criativo muito cheio de vigor, sua delicadeza e atenção aos detalhes. A ópera é uma demonstração de maturidade musical inegável, consegue se sustentar como espetáculo. Ficamos muito felizes por havermos tido a oportunidade de inserir a abertura e os dois balés e acreditamos que essas inclusões podem ser absorvidas definitivamente pela ópera. Concedem unidade ao discurso e ajudam a robustecer uma ópera de pouco mais de trinta e cinco minutos.

Destacamos o papel da realidade no processo de montagem da ópera e da edição da partitura. Hoje compreendemos que é necessário compreender os meandros da realidade em que o trabalho está inserido e aprender a identificar seus limites e potencialidades. Escolher trabalhar nas potencialidades e aceitar os limites é um desafio constante, mas necessário para que o trabalho seja realizado.

Concluímos também que quando a edição de um material está ancorada na prática, esse material é um produto de grande valor e digno de confiança, pois venceu o texto mais difícil que é a realidade de uma montagem.

Foi muito importante poder colocar em prática o processo analítico interpretativo num ambiente novo. Estamos acostumados a lidar com o ambiente do IECG. A metodologia da divisão em três níveis mostrou-se muito eficaz com o elenco do projeto ópera na UFRJ, ficou claro que uma abordagem objetiva de um tema subjetivo como interpretação, serve aos propósitos de uma montagem.

Queremos crer que de alguma forma esse trabalho contribuiu para divulgar a obra de Henrique Oswald e demonstrar o valor artístico de *Il Néó*, sua capacidade dramática de assumir um lugar nas agendas dos teatros de ópera do Brasil.

## REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, L. H. C. D. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1956. Disponível em: <http://dspace.mj.gov.br/handle/1/8671>. Acesso fev 2022.
- BUZZACCHI, B. In: **COLOSIMO, Alfredo. Tenor**. Disponível em: [http://br.geocities.com/tenor\\_colosimo/index.html](http://br.geocities.com/tenor_colosimo/index.html). Acesso em: jan 2023.
- CARVALHO, F. In: (RE)CONHECENDO AS TRÊS ÓPERAS DE HENRIQUE OSWALD (1852-1931) ATRAVÉS DE SEUS MANUSCRITOS. **ANPPOM**, 2007. Disponível em: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2007/poster\\_musicologia/poster\\_musicol\\_FCarvalho.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/poster_musicologia/poster_musicol_FCarvalho.pdf). Acesso em: dez 2021.
- CASTAGNA, P. Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 18, p. 7-16, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992008000200002>. |Acessado em: ago 2022.
- DANIELE BRIGUENTE, S. R. Canção de Câmara: implicações interdisciplinares na preparação para a performance musical do cantor lírico. *Performus*, v. 19, p. 4, 2019. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/10732>. Acessado em: nov 2022.
- FIGUEIREDO, C. A. **Música sacra e religiosa brasileira: Teorias e práticas editoriais**. [S.l.]: [s.n.], 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/34110377/Musica\\_sacra\\_e\\_religiosa\\_brasileira\\_dos\\_s%C3%A9culos\\_XVIII\\_e\\_XIX\\_teorias\\_e\\_pr%C3%A1ticas\\_editoriais.pdf](https://www.academia.edu/34110377/Musica_sacra_e_religiosa_brasileira_dos_s%C3%A9culos_XVIII_e_XIX_teorias_e_pr%C3%A1ticas_editoriais.pdf). Acessado em: ago 2022
- FIGUEIREDO, C. A. TIPOS DE EDIÇÃO. **DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, [S. l.], n. 7, 2014. Disponível em: <https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4034>. Acesso em: 12 fev. 2025.
- IGAYARA, S. C. Henrique Oswald e a música vocal. *Revista Glosas: Revista do Movimento Patrimonial pela Música*, p. 10, 2013. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://mpmp.pt/wp-content/uploads/2020/06/Glosas-9.pdf>; Acessado em: ago 2022.
- IGAYARA-SOUZA, S. C. A relação mestre-discípula em duas biografias de compositores brasileiros. *XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, São Paulo, 2014.
- LABOISSIERE, M. **Interpretação musical: a dimensão recriadora da comunicação poética**. [S.l.]: [s.n.], 2007.
- LAGO JR, S. **A arte da regência: história, técnica e maestros**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.
- SILVA, L. C. P.; GOLDBERG, L. G.; OLIVEIRA, A.; MENUZZI, P. Transcrições guanabaras: antologia crítica *O Paiz* (1910-1917), Vol. 4. [S.l.]: [s.n.], 2019.

MARIZ, V. **História da música no Brasil**. Nova Fronteira, n. 5, 2000.

MARTINS, J.E. **Henrique oswald - musico de uma saga romantica**. . São Paulo: Edusp. . Acesso em: 12 fev. 2025. , 1995 SWALD.ART.BR. Disponível em: <http://www.oswald.art.br>. Acesso em: ago 2022.

CARNEIRO, R. S.; F. A. M. R. F. **Prática de conjunto enquanto laboratório para a elaboração de edições críticas: um estudo de caso**. João Pessoa, p. 2, 2021.

SANTOS, Filipe Daniel Fonseca dos. **Ópera Le Fate de Henrique Oswald: edição crítica a partir dos manuscritos autógrafos**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-27022019-151342/>. Acesso em: fev 2022

SILVA, P. **O centenário de Henrique Oswald. *Leitura e Passatempo***, p. 9, 1952. Disponível em: <https://oswald.art.br/album-de-recortes/>. Acessado em fev 2022

SOUZA, M. C. D. **O repertório para violoncelo e piano de Henrique Oswald: aspectos interpretativos para a construção da performance**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2017.

STEIN, D.; SPILMLMAN, R. **Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder**. New York: Oxford University Press, 1996.