

Eduardo Henrique Soares Monteiro (USP)

Resumo: Este artigo propõe uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald (1852-1931). Apresentam-se as razões pelas quais se julga inadequada a imagem comumente traçada do compositor; estuda-se o ambiente musical da Florença do final do século XIX; contextualiza-se o movimento do Renascimento Instrumental Italiano; e por fim, investiga-se a relação de Oswald com esse ambiente cultural. Conclui-se que sua obra deve ser compreendida sob uma perspectiva europeia. Como a maior parte de seus contemporâneos italianos, Oswald, ao escrever primordialmente obras instrumentais, volta-se para o modelo de excelência alemão, sendo que a crescente influência francesa torna-se preponderante depois da virada do século XX.

Palavras-chave: Henrique Oswald. Florença. Renascimento Instrumental Italiano. Giuseppe Buonamici.

Title: Introducing a New Contextualization for the Work of Henrique Oswald

Abstract: This article proposes a new contextualization for the work of Henrique Oswald (1852-1931). It presents the reasons why common assumptions regarding the composer's image are to be judged inadequate; studies the music environment of Florence in the late 19th Century; contextualizes the event of the New Italian Instrumental Renaissance; and, finally, investigates Oswald's relation to this cultural environment. As a conclusion, it is found that his work is to be understood in an European perspective. Like most of his Italian contemporaries, Oswald is primarily inclined to use the German model of excellence while writing instrumental works, whereas the increasing French influence becomes preponderant only after the turn of the 20th century.

Keywords: Henrique Oswald. Florence. New Italian instrumental Renaissance. Giuseppe Buonamici.

É lugar comum no meio musical brasileiro, associar o nome de Henrique Oswald à cultura musical francesa. Tal identificação é estimulada pelos títulos de algumas de suas obras, como por exemplo, a célebre *Il neige!*..., para piano solo, e corroborada pelo caráter diáfano desta e de várias outras composições suas, cuja harmonia sutil e refinada permite constatar uma aproximação de Oswald com a estética francesa vigente na época de Debussy.

No entanto, o estudo da obra de Oswald em sua totalidade mostra que tal associação é mais evidente apenas quando se considera parte da obra do compositor; notadamente aquela escrita por volta da virada do século XX em diante. Antes disso, entre 1880 e fins do século XIX, Oswald se situa ainda na esfera de influência do mundo germânico, próximo a Schumann e Mendelssohn.

Esta trajetória composicional reflete o fiel da balança que indica a mudança no equilíbrio de forças do cenário musical europeu do referido período. Ao se examinar os gêneros música de câmara e piano solo, as duas searas preferidas de Oswald, percebe-se que a extraordinária hegemonia germânica¹, consolidada pelo contínuo surgimento de figuras como Bach (1685-1750), Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791), Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828), Mendelssohn (1809-1847), Schumann (1810-1856) e Brahms (1833-1897) é, de certa forma, interrompida após este último, uma vez que os contemporâneos e sucessores imediatos do autor do Réquiem Alemão não alcançaram seu prestígio nos gêneros mencionados. Pode-se citar: Reinecke (1824-1910), Herzogenberg (1843-1904) e Zemlinsky (1871-1942). De maior importância são Dvorák (1841-1904), que era tcheco, e Reger (1873-1916). Quanto a Bruckner (1824-1896), Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1863-1949), sua produção foi voltada para o gênero sinfônico. A verdadeira renovação dos gêneros de câmara e piano solo só ocorre nesta parte da Europa com a Segunda Escola de Viena – Schoenberg (1874-1951), Webern (1883-1945) e Berg (1885-1935) – e com Hindemith (1895-1963).

Este lapso coincide com um período de esplendoroso desenvolvimento do outro lado do Reno, na França, onde floresce uma plêiade de grandes compositores como Castillon (1838-1873), d'Indy (1851-1931), Chausson (1855-1899), Pierné (1863-1937), Ropartz (1864-1955), Magnard (1865-1914), Koechlin (1867-1951), Roussel (1869-1937), Lekeu (1870-1894), Schmitt (1870-1958) e notadamente Franck (1822-1890), Saint-Saëns (1835-1921), Fauré (1845-1924), Debussy (1862-1918) e Ravel (1875-1937).

¹ O adjetivo germânico é aqui usado em uma acepção ampla, indicando inclusive a tradição vienense.

A importância que Debussy assume no início do século XX é tão expressiva que dificilmente se encontra um compositor da época que não tenha, de alguma maneira, sofrido sua influência.

Naturalmente este jogo de forças entre a tradição germânica e a renovação francesa, foi percebido por cada compositor de um modo totalmente particular, sendo de vital importância não apenas a personalidade de cada um, mas igualmente o ambiente cultural onde viveu cada um deles, que funcionava como verdadeiro filtro e transmissor das ideias.

Chega-se aqui a um equívoco muito corrente. A já referida associação que se faz entre a música de Oswald e a escola francesa leva aqueles que desconhecem a biografia do compositor a acreditarem que este tenha vivido na França. Tal crença é ainda reforçada pela decantada vitória de Oswald no concurso de composição promovido pelo jornal parisiense *Le Figaro*, em 1902. Na realidade, com a exceção de alguns meses residindo no Havre, entre fins de 1900 e início de 1901, quando trabalhou no Consulado Brasileiro, foi Florença a cidade que abrigou Oswald durante os 35 anos em que residiu na Europa, dos 16 aos 51 anos, de 1868 a 1903.

Era de se esperar que Oswald, tendo vivido por tanto tempo na Itália – por excelência o país da ópera – inclusive durante parte de seus anos de formação, se tornasse um operista, a exemplo de Carlos Gomes. No entanto, Oswald é essencialmente um compositor de música instrumental, com ênfase nas obras camerísticas e para piano solo².

Seu interesse por estes gêneros parece intimamente ligado às particularidades do meio musical florentino da segunda metade do século XIX, como veremos mais adiante.

No entanto, muito mais relevantes que os equívocos até então mencionados, foi o julgamento velado do qual Oswald foi alvo na maior parte da produção historiográfica musical brasileira.

Desde fins do século XIX, disseminou-se progressivamente no meio intelectual do país a crença na necessidade de se desenvolver uma música nacional que refletisse, de alguma forma, as particularidades do povo. Os nacionalistas imaginavam que a adoção de uma linguagem musical autorreferente, baseada no folclore e, dessa forma, supostamente

² Deve-se registrar que Oswald escreveu de fato três óperas. *Il Néo* data de 1900 e *Le Fate* de 1902-1903. Quanto à primeira, *La Croce D'Oro*, de 1874, trata-se de um trabalho de juventude, sobre o qual, o próprio compositor, em tom de gracejo, afirmou, em uma entrevista de jornal, que pediria em testamento que a obra fosse queimada.

diferenciada do modelo europeu, representaria a emancipação musical do Brasil do julgo da cultura europeia que era imposta a um país jovem, pleno de possibilidades³.

O Nacionalismo foi sem dúvida um movimento extremamente importante na música do país. Villa-Lobos (1887-1959) e Guarnieri (1907-1993), para citar apenas dois grandes, são compositores que se enquadram nessa tendência. Não obstante, o mesmo ideal nacionalista acabou gerando uma tradição historiográfica, baseada em grande parte em Mário de Andrade (1893-1945) e Renato Almeida (1895-1981) – e com ecos até os dias de hoje – calcada em demasia no coeficiente de atributos considerados nacionais. Autores como Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Alexandre Levy (1864-1892) foram valorizados principalmente em função da parcela nacional de sua obra, enquanto outros como Leopoldo Miguez (1850-1902), Francisco Braga (1868-1945) e Henrique Oswald tiveram seu papel minorado, sobretudo porque um estilo “brasileiro” é mais dificilmente reconhecível em sua produção.

No caso particular de Oswald, a análise da literatura disponível sobre o autor evidencia o quanto o discurso que lhe é reservado, na maioria das vezes, é repetitivo, pouco aprofundado e, até certo ponto, preconceituoso⁴.

Sobretudo chama à atenção os insistentes comentários sobre peças como a *Serrana*, trio para violino, violoncelo e piano e o *Étude n. 2*, para piano solo, geralmente apontadas nesta literatura como as obras mais representativas de seu catálogo, em virtude de representarem uma suposta tentativa de adaptação a uma linguagem nacional. No caso da *Serrana*, é visível a intenção do compositor em buscar esta aproximação⁵. Mas a simples presença de ritmos sincopados no tema do *Étude n. 2* não o torna uma obra nacionalista como pretenderam alguns desses estudiosos.

Na verdade, na maior parte da literatura disponível sobre música brasileira, Oswald continua sendo abordado com o mesmo olhar andradeano, sendo insistentemente lembrado pelos temas aos quais não se dedicou ou por aquilo que não representou⁶:

³ Vale observar que o Nacionalismo musical brasileiro não é um movimento isolado ou original. Processos semelhantes ocorreram em vários outros países.

⁴ Esse cenário só começa a se alterar na década de 1990 com os primeiros trabalhos de Pós-graduação sobre o compositor, de autoria de Martins (1988 e 1995).

⁵ Deve-se mencionar que, apesar da *Serrana* ser uma pequena obra saborosa, não se situa no mesmo nível dos grandes *Trios op. 9, 28 e 45*. Para essa formação há ainda o chamado *Piccolo Trio*, de dificuldades técnicas reduzidas, que foi dedicado a seu filho Carlos.

⁶ Para uma análise pormenorizada do preconceito em relação a Oswald jacente em boa parte da literatura musical brasileira, ver Monteiro (2000).

Henrique Oswald foi talvez o mais despaiado, o mais desfuncional de quantos artistas vieram desta segunda metade do sec. XIX [...] Foi incontestavelmente mais completo, mais sábio, mais individualistamente inspirado que Alberto Nepomuceno, por exemplo; porém a sua função histórica não poderá jamais se comparar com a do autor da Suíte Brasileira. Eis porquê eu o considerava teoricamente um inimigo. Digo mais: um inimigo de que eu tinha, teoricamente, rancor. Porque reconhecendo a grande força e o grande prestígio dele, eu percebia o formidável aliado que perdíamos, todos quanto trabalhávamos pela especificação da música nacional. Um ou duas vezes Henrique Oswald fez música de caráter brasileiro. **E a delícia da Serrana e do segundo dos Três Estudos, mostram bem a importância da colaboração que ele poderia nos dar, sem no entanto abandonar coisa nenhuma das suas qualidades individuais** (ANDRADE, 1963: 168-9, grifo nosso).

A crítica que atribui uma falta de nacionalismo aos compositores do chamado Romantismo Brasileiro é um julgamento *a posteriori*, que procura introduzir no passado feições que na realidade não lhe pertencem. Esses autores utilizavam uma linguagem musical que se pode chamar de europeia, mas que, de fato, refletia a sociedade na qual se inseriam, fortemente influenciada pela cultura do velho continente. No caso de Oswald, esse “europeísmo” é, além de tudo, mais que natural, devido ao fato de ter vivido 35 anos na Itália.

Também a ideia de conservadorismo que geralmente acompanha esse julgamento é, em relação ao meio musical brasileiro, injusta. Não só a produção de homens como Miguez, Oswald, Levy, Nepomuceno e Braga foi vital para o enriquecimento e desenvolvimento da música de seu período, como sua ação foi fundamental para a renovação e refinamento do repertório praticado nos concertos de então, que passaram a privilegiar a música sinfônica, de câmara e solista alemã e francesa.

As gerações de críticos e musicólogos nacionalistas que se sucederam a partir dos anos 1920 puderam “julgar” e “condenar” a obra de Oswald tão somente porque não houve vozes suficientes que protestassem. Hoje se faz necessário uma nova escuta de sua obra, para além da perspectiva do nacionalismo musical.

Tendo em vista que se considera que Oswald sofre de uma visão deturpada na maior parte da literatura musical produzida no país, procurou-se aqui propor uma nova abordagem do compositor, em que a gênese de seu estilo possa ser mais bem compreendida. Para isto deve-se voltar a atenção para aquele que foi o lar de Oswald dos 16 aos 51 anos: Florença.

O destino da viagem de retorno à Europa: Florença

Os pais de Henrique Oswald, Jean-Jacques Oswald, suíço-alemão, e Maria Carlotta Luiza Oracia Cantagalli, italiana, chegaram ao Brasil em 1850. Depois dos anos iniciais, duríssimos, marcados por privações de todas as espécies⁷, a família prosperou no Brasil, graças ao negócio de pianos do patriarca em São Paulo. Dessa forma, parece que a decisão dos pais do compositor de retornar à Europa, em 1868, foi motivada não só pelo desejo de retorno às origens, mas também pela perspectiva de oferecer ao jovem Henrique melhores possibilidades de formação.

Mas se admitirmos que esta última era uma forte razão para o regresso da família, talvez possa causar certo espanto o fato de Florença ter sido escolhida como destino final da viagem, em vez de, por exemplo, Milão, centro cultural e comercial mais importante, que, pode-se imaginar, poderia oferecer mais opções para o progresso musical do filho (OSWALD, 1957: 188).

No entanto, razões de ordem prática parecem ter prevalecido na determinação do destino final da viagem: Carlotta possuía parentes em Fiesole⁸ e Florença situava-se na Toscana, como sua Livorno natal, o que eventualmente poderia contribuir para maior familiaridade com a região. Além disso, não se pode desprezar o fato de que, desde 1865, Florença ostentou o status de Capital do Reino de Itália, que guardou até 1870, ano em que se considera completa a unificação daquele país, com a anexação dos Estados Pontifícios. O título de Capital do Reino deve, provavelmente, ter contribuído para assegurar à família que Henrique poderia ali desenvolver satisfatoriamente seu talento musical.

De fato, Oswald encontrou nesta cidade grandes mestres que lhe possibilitaram uma formação sólida. Mas certamente seus pais não poderiam supor que esta escolha levaria à inserção do compositor em um universo bastante particular da península itálica: aquele criado pela chamada “elite musical florentina”, responsável pelo desenvolvimento que a cidade conheceu no campo desta arte durante o período Grão-ducal pós Congresso de Viena (1815-1859), como veremos a seguir.

⁷ Jean-Jacques foi inclusive obrigado a se refugiar em Curitiba, devido a ameaças de morte, enquanto Carlotta e Henrique permaneciam em São Paulo.

⁸ Carta de 1º de dezembro de 1868, de Carlotta a Jean-Jacques. (Fonte: arquivo particular de Maria Isabel Oswald Monteiro, neta do compositor.) Fiesole situa-se nos arredores de Florença.

O Instituto Musical Florentino e sua Academia

O centro deste mundo *sui generis* que Florença abrigou foi o *Regio Istituto Musicale*⁹, que congregou, juntamente com sua *Accademia Musicale*, os membros desta elite. As origens do *Regio Istituto* confundem-se com a escola de música que a Comuna de Florença manteve desde a época da dominação francesa da Toscana por Napoleão, finda em 1814. Em 1811¹⁰, esta escola de música foi agregada à *Accademia di Belle Arti*, e através de um decreto de 1849, foi transformada em um verdadeiro Instituto de Música, cuja direção foi entregue a Giovanni Pacini. Um novo decreto de 1860 dissociou-o da *Accademia di Belle Arti* criando, assim, o *Regio Istituto Musicale*. O estatuto foi promulgado em 1861 e o estabelecimento renovado reabriu suas portas em 1862. Foi aí que Oswald prosseguiu sua formação¹¹.

O mesmo decreto de 1860 criou também a *Accademia del Regio Istituto Musicale*, cuja atividade era estreitamente ligada àquela do Instituto. Eram suas obrigações: organizar, estabelecer os programas e julgar concursos públicos, participar da avaliação nos exames do Instituto e incentivar a vida artística da escola e da cidade. Mas, sobretudo, a Academia estimulava em seu seio as discussões intelectuais que alimentavam esta elite, e por isso ganhou rapidamente grande prestígio. Havia três tipos diferentes de membros: acadêmicos residentes, correspondentes e honorários. Os acadêmicos residentes e correspondentes eram necessariamente compositores, intérpretes ou estudiosos de renome, sendo que a única distinção entre as duas categorias se dava no fato do membro residir ou não na cidade¹². Quanto à escolha dos acadêmicos honorários, tratava-se mais de uma homenagem, que poderia ser concedida não só a musicistas, mas também a diletantes cujos atos se distinguissem por serviços prestados à arte e aos artistas. Os acadêmicos residentes eram os verdadeiros responsáveis pelo trabalho da instituição. Oswald viria a ser nomeado acadêmico honorário em 21 de junho de 1888 e “promovido” a residente em 17 de novembro de 1893, passando à categoria de correspondente ao transferir-se para o Brasil em 1903 (ATTI DELL'ACCADEMIA, 1934: 38).

⁹ Os dados aqui apresentados sobre a história deste Instituto são baseados em Bonaventura (1928: 209-213), Casamorata (1873) e Damerini (1941).

¹⁰ 1811 para Damerini (1941: 21) e 1813 segundo Bonaventura (1928: 209).

¹¹ Em 1910 o Instituto foi consagrado a Luigi Cherubini, e em 1923 passou a chamar-se *Regio Conservatorio*. Atualmente denomina-se simplesmente *Conservatorio di Musica Luigi Cherubini*.

¹² A lista de Acadêmicos correspondentes em 1868, fornecida por Casamorata (1873: 27), incluía, dentre outros: Giuseppe Verdi (1813-1901), Stefano Golinelli (1818-1891), Giovanni Bottesini (1821-1889), Antonio Bazzini (1818-1897), Charles Gounod (1818-1893), Charles de Coussemaeker (1805-1876), Anton Rubinstein (1829-1894), Franz Liszt (1811-1886), Hans von Bülow (1830-1894), Richard Wagner (1813-1883), Henry Vieuxtemps (1820-1881) e Joachim Raff (1822-1882).

Damerini (1941: 35) menciona que precisamente em 1868, ano em que Oswald chega à Itália, o Instituto já dava sinais de desenvolver um importante trabalho, através da organização de concertos, de discussões no seio da academia, ou organizando importantes concursos. O Instituto e a Academia eram o centro da vida musical florentina.

Florença e sua elite musical

Segundo Pinzauti (1980: 652), após o tratado de Viena em 1815, houve um aumento das relações comerciais entre a Toscana e a Áustria, uma vez que o Grão-ducado de Toscana encontrou-se novamente submetido ao poder austríaco. A burguesia florentina passou então a ter no estilo de vida vienense seu principal modelo cultural. Este é um dos fatores que estimulou na cidade o desenvolvimento de uma atividade musical de certa forma distinta dos outros centros italianos. Sobretudo após 1824, quando o Grão-ducado passou às mãos de Leopoldo II, sua elite incentivou um tipo de música baseado no modelo estrangeiro, que dava preponderância à música instrumental sobre a ópera, ao contrário do que ocorria comumente no resto da Itália¹³. Esta tendência pode ser verificada através de vários acontecimentos que marcaram a história musical da cidade.

Já em 1830 era instituída a *Società Filarmonica*, que nasceu basicamente com o intuito de difundir o conhecimento e a prática da música instrumental, contrastando assim com o cultivo do melodrama. Oswald participaria de vários concertos realizados na chamada *Sala Filarmonica*. De acordo com os programas de concerto de suas apresentações que foram preservados¹⁴, sua primeira aparição neste auditório deu-se em 1873, devido a uma prova do Instituto. As últimas, segundo a mesma fonte, ocorreram nos dias 19, 22 e 28 de março de 1910, em três concertos de música de câmara com a colaboração do violinista Albert Spalding e do violoncelista Broglio. Nos programas dos dias 19 e 22 (não consta o da última apresentação) figuram: Saint-Saëns – *Sonata* op. 123, para violoncelo e piano; Franck – *Trio* op. 1; Brahms – *Sonata* op. 78, para violino e piano; Oswald – *Quarteto* op. 26; Martucci – *Sonata* para violoncelo e piano; Bach – *Sonata* para violino solo; Haydn – *Trio* em Lá bemol n. 11.

¹³ Os dados históricos sobre o desenvolvimento da música instrumental em Florença no século XIX aqui apresentados são baseados em Beccherini (1960: 81-92) e Pinzauti (1968: 255-273, 1973: 388-401, 1980: 652-654, [s.d.]a: 65-71, [s.d.]b: 144-145).

¹⁴ Estes programas se encontram, em sua maioria, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, sem número de catalogação. Há também exemplares na Biblioteca da ECA-USP, no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, e no arquivo particular de Maria Isabel Oswald Monteiro, neta do compositor.

Em 1834 Giovacchino Maglioni (1814-1888) - que viria a ser professor de Oswald - começa a realizar concertos na *Sala Ciampolini*, que mais tarde passa a chamar-se *Sala Maglioni*, onde se executava transcrições de obras orquestrais para dois, três ou mais pianos com partes reforçadas, e faziam-se mesmo concertos cronológicos, partindo de Scarlatti e Bach, e chegando até Mendelssohn, Chopin, Liszt, Rossini e Thalberg. De hábito, ouviam-se nos programas os italianos Veracini, Corelli, Boccherini, Tartini e muitas obras de Maglioni, e mais raramente a música de câmara dos clássicos vienenses Haydn, Mozart e Beethoven.

Em 1844 Giovanni Gualberto Guidi (1817-1883) iniciou sua atividade de editor na cidade. Dentre suas muitas realizações, seria o primeiro a idealizar partituras musicais em edições de bolso, antes mesmos dos grandes editores alemães. Pode-se encontrar em sua coleção uma variedade de obras que se estendem desde o *Guilherme Tell* de Rossini, *Robert le Diable* e *Les Huguenots* de Meyerbeer até alguns quartetos de Beethoven. Além de todas as atividades que desenvolvia como editor e animador cultural, Guidi era contrabaixista do *Teatro della Pergola*.

Outra figura fundamental do universo musical florentino foi Abramo Basevi (1818-1885), considerado um dos teóricos do grupo. Em 1853 fundou, em associação com o editor Guidi, a *Gazzetta Musicale di Firenze* (1853-1855), que seria substituída por *L'Armonia* (1856-1859), que se intitulava “Órgão da reforma musical na Itália/ jornal de ciências, letras, artes, teatro, concertos e variedades”¹⁵. Estes dois periódicos, que podem ser considerados como um espelho da cultura musical florentina de seu tempo, são os “[...] ‘centros de ação’ [...] contra o ‘embrutecimento do público’ que não se ocupa da ‘música clássica’ [...]”¹⁶ (PINZAUTI, 1968: 257-58). Após a anexação da Toscana ao Reino de Itália, Guidi e seus colaboradores fazem circular *Boccherini* (1862-82), publicação oficial da *Società del Quartetto*, que, no entanto não chega a alcançar o brilho dos dois periódicos predecessores.

Em 1859 Abramo Basevi instituía, às suas expensas, as chamadas *Mattinate Beethoveniane*, na sala do *Istituto Lemonnier*, com o objetivo de “[...] fazer apreciar gratuitamente a música de um grande autor até agora desconhecido da maior parte dos mestres”¹⁷ (PINZAUTI, 1973: 391).

¹⁵ Em 1856, no n. 32, o subtítulo *Giornale di scienza, lettere, arti, teatri, concerti e varietà* foi substituído por *Giornale non politico* (periódico não político).

¹⁶ Vale ressaltar que o termo música clássica aqui é usada como um sinônimo de música instrumental. Texto original: “[...] ‘centri d’azione’ [...] contro ‘l’abbrutimento del pubblico’ che non si occupa di ‘musica classica [...]’”.

¹⁷ Texto original: “[...] far gustare gratuitamente le musiche di un grande autore, pressoché sconosciuto alla maggior parte dei maestri”.

A *Società del Quartetto* de Florença, a primeira da Itália, foi fundada em 1861 igualmente por Guidi e Basevi¹⁸ (FAZIO, 1985: 614) e serviria de exemplo para outras cidades, como Nápoles, Milão, Módena, Veneza, Palermo. Em 1863 iniciaram-se os chamados *Concerti Popolari*, sempre com o intuito de difundir a música instrumental¹⁹ (DAMERINI, 1941: 96).

Não desprezíveis eram os concertos realizados nas casas particulares, as *serate* e *matinate* musicais, que mesmo oferecendo um repertório mais desigual, proporcionavam toda uma rede não oficial de propagação da música instrumental. Becherini (1960: 92) cita como exemplo os salões dos acadêmicos residentes Alessandro Kraus, Giovacchino Giovacchini, Ferdinando Giorgetti, Abramo Basevi. Estas reuniões eram uma boa oportunidade para os jovens compositores apresentarem suas obras, e é possível que Oswald tenha participado de algumas delas.

Em 1863 chegava a Florença Girolamo Alessandro Biaggi (1819-1897). Originário de Calcio di Bergamo, era formado pelo Conservatório de Milão, onde estudou violino com o célebre Alessandro Rolla - obtendo um prêmio aos 17 anos - e composição com Nicola Vaccai. Mas em 1850 decidiu abandonar a atividade de músico prático, passando a dedicar-se ao estudo teórico e à crítica musical. Ao chegar a Florença, foi logo acolhido entre os membros residentes da *Accademia del Regio Istituto Musicale*, onde seu notável nível intelectual seria imediatamente reconhecido. Por mais de trinta anos foi professor de História e Estética da Música do Instituto e crítico do *La Nazione*, o jornal mais importante da cidade. Segundo Pinzauti, seus escritos revelam não só um crítico muito bem preparado, seja musical ou intelectualmente, mas um grande jornalista, no sentido moderno do termo, pois nunca fugia ao seu dever de informação, divulgando mesmo os acontecimentos não alinhados com seus ideais:

[nas páginas de *La Nazione*] a ópera está sempre presente como um “gênero de consumo”, difundido nas mais diversas rubricas, e o “crítico musical” [Biaggi] não esconde quase um cansaço diante de tantas óperas, ainda que populares, e valoriza, ao contrário, todas as vezes que pode, amplamente, as manifestações de música de câmara e instrumental, mas sem nunca fugir - e é aí que Biaggi se revela além de um

¹⁸ Segundo Fazio (1985: 614), Guidi é auxiliado pelo ilustre contrabaixista Giovanni Bottesini na elaboração dos estatutos da sociedade, mas quando de sua oficialização este não se encontrava mais na cidade.

¹⁹ Damerini (1941: 96) refere-se ainda a uma *Società per lo Studio della Musica Classica*, fundada por Geremia Sbolci com o apoio do Duca di San Clementi.

agudo crítico, um jornalista excepcional - ao dever da informação e da crônica²⁰ (PINZAUTI, 1973: 392-93, tradução nossa).

Frequentemente Biaggi referia-se a publicações estrangeiras, reportava críticas de Milão e Paris, indicando que esta elite estava atenta ao que acontecia fora dos muros da cidade. Seus artigos somam-se àqueles da *Gazzetta Musicale di Firenze* e de *L'Armonia*, e permitem acompanhar os esforços destes homens em prol do progresso musical da cidade, que consistia, em primeiro lugar, na valorização da música instrumental, preterida no resto da Itália, e mesmo pelo grande público florentino, em favor da ópera.

Pinzauti (1968: 257) acredita que o *status* de capital do Reino de Vittorio Emanuele II, que Florença ostentou entre 1865 e 1870, não aporta nada de novo a esta elite musical, pelo contrário, afirma que uma atitude de conformismo parece ter ido aos poucos se instalando. Findo o período de capital, a agitação cultural florentina foi aos poucos se transferindo para centros comerciais maiores, como Milão. A década de 1870 registrou este progressivo declínio²¹. Ainda segundo o mesmo autor, esta decadência pode ser igualmente acompanhada através dos escritos de Biaggi:

Mas o drama subterrâneo [...] [que se vislumbra através de seus artigos] é determinado por um autêntico transformar de mundos que [...] faz-se mais evidente à sua inteligência crítica, [...] que o força, de um lado, a continuar a antiga batalha das elites Grãos-duais pela música “clássica” e “*oltramontana*” e de outro a ver com um olhar límpido o continuar de um consumismo operístico que aumentava com a

²⁰ Texto original: “[...] il teatro d’opera è presente come un ‘genere di consumo’ diffusissimo nelle più diverse rubriche, l’‘appedicista musicale’ non nasconde quasi un senso di fastidio di fronte a molte opere anche popolari, e sottolinea invece, tutte le volte che può, e con ampiezza, le manifestazioni di musica da camera e delle accademie strumentali. Ma senza venire mai meno - ed è qui che il Biaggi si rivela oltre che acuto critico un giornalista di eccezionale rilievo - al dovere dell’informazione e della cronaca”.

²¹ Em 1859 já haviam sido executadas na capital toscana pelo menos as sinfonias n. 1, 3, 5 e 6 de Beethoven, sempre sob a direção de Teodulo Mabelini (professor de Reginaldo Grazzini, que foi professor de composição de Oswald). Mas se em 1857 Basevi já se perguntava por que não se apresentava a 9ª *Sinfonia* na cidade, esta espera deveria prolongar-se até 1880, quando seria então dirigida por Jefe Sbolci no talvez último grande empreendimento musical florentino do século (PINZAUTI, 1973: 392).

presença sempre maior de Verdi e Wagner, chegando à exaltação também na *Cavalleria Rusticana* de Mascagni²² (PINZAUTI, 1982-83: 66-67, tradução nossa).

O último vinteno do século registrou o fim da publicação de *Boccherini* (1882), a incorporação da editora de Guidi pela *Casa Ricordi* (1887), a morte de Guidi (1883), Basevi (1885), Biaggi (1897), e tantos outros; enfim, todo um mundo foi se desfazendo. Mas não se pode dizer que as ideias destes homens, cujas realizações serviram em parte como exemplo para toda península, não tenham germinado de alguma forma. Oswald, por exemplo, pode ser considerado um fruto desta elite.

Para além do ideal de revalorização da música instrumental

Resumir os ideais de homens como Abramo Basevi, Girolamo Alessandro Biaggi, Giovanni Gualberto Guidi, Giovacchino Maglioni, Geremia e Jefte Sbolci, Giuseppe Buonamici, Luigi Casamorata, Ferdinando Giorgetti, Giovacchino Giovacchini, Alessandro Kraus, Duque de S. Clementi, entre outros, não é uma tarefa simples. Embora seja aceito pelos estudiosos²³ que o ideal de valorização da música instrumental seja um direcionamento plenamente compartilhado, como a maior parte dos grupamentos humanos, este é necessariamente heterogêneo e, por conseguinte, complexo em sua essência. Uma classificação simplista de partidários da música instrumental em oposição à música melodramática, de wagnerianos ou verdianos, de conservadores ou progressistas seria, na realidade, extremamente simplista. Antes de tudo é evidente que este grupo procurava refletir e questionar sobre seu momento histórico, incorrendo, como era de se esperar, em “erros” e “acertos”.

Segundo Pinzauti (1968: 255) é lugar comum na historiografia política italiana a observação de provincianismo na vida civil Grão-ducal, nos anos que precedem a anexação da Toscana ao Reino de Vittorio Emanuele II. Mas no que se refere aos costumes musicais, mesmo que ainda não haja um trabalho exaustivo sobre o assunto, a efervescência

²² Texto original: “Ma il dramma sotterraneo [...] è determinato da quell'autentico mutar di mondi che [...] rese più evidente alla sua intelligenza critica, [...] che lo costrinse da un lato a continuare le antiche battaglie delle élites granducali per la musica 'classica' e 'oltramontana', e dall'altro a guardare con occhio limpido al perdurare di un consumismo operistico che si arricchiva della presenza sempre più grande di Verdi e di Wagner, sfociando però anche nelle esaltazioni di *Cavalleria Rusticana* di Mascagni”.

²³ Notadamente, Pinzauti (1982-83) e Becherini (1960).

intelectual da qual a *Gazzetta Musicale di Firenze* e *L'Armonia* são testemunhas, parece indicar, muito ao contrário de provincianismo, uma ansiedade

[...] em inserir o circuito cultural florentino numa dinâmica que tivesse realmente a dimensão europeia. [...] [pois] a polémica [...] não se dá em senso único: não se reduz [...] à afirmação da “superioridade” da música instrumental sobre aquela do teatro lírico, ou aquela de Wagner sobre Verdi ou vice-versa; [estes homens] tentam antes uma síntese independente, em ampla perspectiva, na qual procuram fazer confluir exigências culturais marcadamente europeias no costume corrente. Com um senso de realismo que é, sem dúvida, tipicamente florentino²⁴ (PINZAUTI, 1968: 257-258, tradução nossa).

Pinzauti (1968, p.258) acredita mesmo que a essência militante do grupo, na medida em que dinamizava o meio cultural florentino, pode ser considerada mais importante que certos posicionamentos circunstanciais. E é sob esta ótica “militante” que o mesmo autor analisa a abordagem, por parte desta elite, da oposição entre Verdi e Wagner que inflamava a Itália nesta época: apesar de participar ativamente da discussão, estes homens não eram, essencialmente, nem verdianos nem wagnerianos. Verdi é visto com certa reserva; é tido como um músico habilidoso cuja arte vai ao encontro do gosto popular, mas que não representa o verdadeiro progresso. Seu estilo, oposto ao do “último clássico italiano”, Rossini, é considerado “complicado”²⁵. Além disso, o grande sucesso popular de suas óperas faz parecer vãs as tentativas de incentivar o desenvolvimento da música instrumental, evidenciando que a Itália vivia quase sob a “tirania” do melodrama.

Mas por outro lado, este grupo é tampouco wagneriano. Damerini (1941: 14-15), baseando-se numa carta de Wagner a Basevi datada de 30 de março de 1856, cujo original encontra-se na biblioteca do *Conservatorio Luigi Cherubini*, afirma que estes florentinos foram

²⁴ Texto original: “[...] di inserire i circoli culturali fiorentini in una circolazione che avesse davvero il senso dell'Europa.[...] la polemica [...] non è a senso unico: non si riduce cioè, [...] alla affermazione della ‘superiorità’ della musica strumentale su quella del teatro lirico, o di quella di Wagner su quella di Verdi e viceversa; ma anzi tenta una sintesi indipendente, a larga prospettiva, nella quale si cerca di far confluire esigenze culturali di marca europea nel costume corrente. Con un senso di realismo che è senz'altro tipicamente fiorentino”.

²⁵ “A música de ‘nossos dias’, mesmo aquela dos melhores, inclina-se abertamente para o complicado, [...] que é, por natureza, antiestético, porque considera a razão como um fim, sendo que esta é e deve ser apenas um meio [...]” (BIAGGI apud PINZAUTI, 1973: 397). Texto original: “La musica de ‘nostri giorni’ e quella stessa de’ migliori inclina apertamente al complicato, [...] che è di sua natura inestetico, perché assegna le ragioni di ultimo fine a ciò è e deve essere mezzo [...]”.

dos primeiros a compreender o significado e a reconhecer o grande valor da obra de Wagner. De fato, alguns dos ideais desta elite encontravam eco nos escritos teóricos do compositor alemão, notadamente o desejo de melhoria da qualidade dos libretos das óperas, preocupação constante nas páginas de *L'Armonia*. Pinzauti, aproveitando palavras de Basevi, esclarece a posição do grupo: “Não tudo o que Wagner oferece, apenas aquilo que oferece de bom”²⁶ (BASEVI apud PINZAUTI, 1968: 265). Mais adiante afirma, ainda, que certa aparência wagneriana se justificava mais pela necessidade de afirmar uma dialética cultural do que por uma adesão estética a um mundo que é muito longe do seu gosto “clássico”²⁷ (Id. Ibid.: 267).

Pode parecer estranho que entre estes dois compositores, mais que consagrados, um nome apareça com insistência nas páginas da *Gazzetta* e de *L'Armonia*: aquele de Meyerbeer. Ainda segundo Pinzauti, a maneira pela qual a elite Grão-ducal encontrou seu *optimum* na figura de Meyerbeer poderia ser objeto de um estudo particular. Mas esta escolha pode, antes de mais nada, ser encarada como uma forma deste grupo afirmar sua independência. Nem Wagner, nem Verdi, mas sim Meyerbeer. Afirma ainda que não deixa de ser curioso que estes homens brilhantes jamais tenham levantado a hipótese de que os efeitos que envolviam as obras daquele compositor fossem desproporcionais à sua qualidade musical.

Segundo nosso ponto de vista contemporâneo, as ideias destes florentinos podem soar um pouco contraditórias, parecendo ser, para sua época, ora conservadoras, ora progressistas. Biaggi comenta, em relação a alguns jovens músicos cuja atitude julga pretensiosa, que o “[...] erro está em crer que a harmonia e o contraponto sejam a música, enquanto são apenas matérias elementares; estão para a música nem mais nem menos do que a ortografia e a gramática estão para a poesia!”²⁸ (BIAGGI, 1863: 46). Esta opinião parece indicar que este grupo não vê na revolução da linguagem musical uma condição para o progresso. Sua posição é bem mais central:

²⁶ Texto original: “Non tutto quello che Wagner offre, dunque, ma soltanto ‘ciò che offre di buono”.

²⁷ Os autores considerados “clássicos” eram Rossini em primeiro lugar, pois conciliava a tradição do *bel canto* com um estilo sinfônico que de certo modo fazia uma ponte, ou pelo menos não contrariava aquele de Haydn, Mozart e do primeiro Beethoven (PINZAUTI, 1968: 260). Juntam-se a estes Gluck, Bellini e Donizetti.

²⁸ Texto original: “[...] errore è quello di credere che l’armonia e il contrappunto siano la musica, mentre non ne sono che materie elementari; mentre stanno alla musica nè più nè meno di come stanno alla poesie l’ortografia e la grammatica!”.

[...] eu creio [que somente através de longos e profundos estudos] os jovens que se educam na música podem formar um critério prudente em torno das discrepâncias que tendem a dividir as escolas, e a encontrar um sábio equilíbrio entre o pedantismo e a licença: entre o pedantismo que não pode dar um passo sem o confronto de exemplos antigos; [...] que sacrifica a expressão e a inspiração ao artifício escolástico, que se obstina a julgar melhor com os olhos que com os ouvidos: e a licença dos novos doutrinários, os quais com a imprecisão de certas teorias estrangeiras, inexplicáveis e assentadas nas nuvens, correm desenfreados sem pé nem cabeça; [...] desprezando dois séculos de glória artística [...]”²⁹ (BIAGGI, 1863: 50, tradução nossa).

Certamente estes homens não eram refratários ao progresso, sobretudo a uma linguagem que buscasse o original dentro de certos limites. Esta mesma permeabilidade moderada ao novo se encontra na linguagem oswaldiana, cujo percurso ao longo dos anos indica a assimilação de alguns procedimentos considerados mais modernos, oriundos da escola francesa. Entretanto esta não é uma busca fundamental. Oswald não parece ter nem o instinto nem o desejo de ser revolucionário em sua linguagem, assim como aqueles florentinos.

O renascimento instrumental italiano

O intuito de valorização da música instrumental demonstrado pela elite musical florentina pode ser visto como a antecipação de uma tendência que se verifica por toda a Itália, sobretudo a partir das três últimas décadas do século XIX, conhecida como Renascimento Instrumental Italiano. Este movimento foi uma reação ao isolamento musical do país provocado pelo monopólio da ópera, ao qual Alessandro Biaggi refere-se, já em 1863, durante uma reunião da *Accademia do Istituto Musicale di Firenze*:

[Na maior parte dos ramos da música] tivemos o primado até o fim do século passado; e nos primeiros trinta anos deste continuamos a tê-lo no melodrama. Mas

²⁹ Texto original: “[...] io credo, i giovani che s’educano alla musica potranno formarsi un assennato criterio intorno alle discrepanze che tengono divise le scuole, e trovare in savio temperamento fra la pedanteria e la licenza: fra la pedanteria che non intende di dare un passo senza il confronto d’antichi esempi; [...] che sacrifica l’espressione e l’ispirazione all’artificio scolastico, che si ostina ad aver gli occhi per giudici migliori degli orecchi: e la licenza dei nuovi dottrinari, i quali colti alla vaghezza di certe teorie straniere, inesplicabili e campate nelle nuvole, corrono sbrigliati senza modo nè misura; [...] voltando sprezzanti il dorso a due secoli di gloria artistica[...]”.

desta época em diante, tudo foi declinando deploravelmente. Os nossos conservatórios não podem ser comparados com aqueles de Paris, Viena e Bruxelas; no manejo da harmonia estamos bem distantes de poder igualar a escola alemã; no conhecimento arqueológico e na leitura das notações antigas, em confronto com Lafage, Nisard e Coussemeker [sic], podemos com muito favor nos considerarmos principiantes; na literatura musical em geral, a escola de Fétis está bastante avançada, mesmo sendo infidelíssima na história e vaga e preconceituosa na crítica; nos Oratórios, temos de vencer os de Haendel, Haydn e Mendelssohn; nas Sinfonias os alemães têm as de Beethoven, que dizem tudo; na música instrumental de câmara, estão de novo os alemães com Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Hummel, e etc.; na música religiosa, excetuando-se Rossini com o Stabat e com sua nova Missa, temos à frente o Réquiem de Mozart; o melodrama bufo, o abandonamos inteiramente, e quanto ao sério, depois de Rossini, temos Verdi para opor a Meyerbeer, Auber, Gounod, David e Flotow³⁰ (BIAGGI, 1863: 52-53, tradução nossa).

A partir de 1860, a fundação de diversas “*Società del Quartetto*” e de sociedades sinfônicas, em várias cidades do país, prenuncia o renascimento da música instrumental italiana, mas antes constitui uma espécie de mapa indicando os focos de resistência à voracidade do mundo operístico. As principais sociedades camerísticas surgem em: Florença (1861), Turim (anos 60), Palermo (1871) e Bologna (1879), enquanto as sinfônicas, em Nápoles (1867), Turim (1872) e Roma (1874 e 1876) (PESTELLI; WATERHOUSE, 1980: 378).

É preciso assinalar também o enriquecimento que podem ter aportado a este movimento alguns dos muitos virtuosos italianos. Estes instrumentistas cumpriam

³⁰ Texto original: “[...] abbiám tenuto il primato fino alla fine dello scorso secolo; e ne’ primi trent’anni di questo abbiám continuato a tenerlo nel melodramma. Ma da queste epoche in poi siám venuti deplorablemente declinando in tutti. I nostri Conservatorj, non reggono al confronto con quelli di Parigi, di Vienna e di Bruselles: nel maneggio dell’ armonia siám ben lontani dal poter eguagliare la scuola tedesca: nelle cognizioni archeologiche e nella lettura delle antiche notazioni, in confronto di Lafage, di Nisard e di Coussemeker [sic], gli è molto se possiam dirci principianti: nella letteratura musicale in genere, la scuola Fétis ci sta innanzi d’un bel tratto, quantunque infedelissima nella storia e vaga e pregiudicata nella critica; negli Oratorj dobbiam vincere quelli di Händel, di Haydn e di Mendelssohn: nelle sinfonie i tedeschi han quelle di Beethoven ed è detto tutto; nella musica istrumentale da camera, ci sono da capo i tedeschi con Haydn, Mozart, Beetoven, Mendelssohn, Hummel e via via: nella musica religiosa, tolto il Rossini con lo Stabat e con la nuova sua Messa, abbiám innanzi il Requiem di Mozart: il melodramma buffo, lo abbiám interamente abbandonato, e in quanto al serio, dopo il Rossini, abbiám il Verdi da opporre al Meyerbeer, all’Auber, al Gounod, al David, al Flotow !”.

efetivamente um papel de correio musical, não só levando para o exterior uma amostra da cultura musical italiana, mas - é este o aspecto que mais nos interessa aqui - trazendo para seu país um pouco do que se fazia em termos musicais nos outros centros europeus³¹.

Alguns compositores podem ser apontados como precursores do renascimento instrumental italiano: Giuseppe Martucci (1856-1909), cuja ação se deu majoritariamente em Nápoles e Bologna; Giovanni Sgambati (1841-1914), em Roma; Marco Enrico Bossi (1861-1925), em Nápoles, Veneza, Bologna e Roma; Leone Sinigaglia (1868-1944), em Turim. A esses nomes pode-se acrescentar ainda Antonio Bazzini (1818-1897), em Milão; Giovanni Bottesini (1821-1889), um pouco por toda a península; Luigi Mancinelli (1848-1921), em Roma e Bologna; Antonio Scontrino (1850-1922) em Milão, Palermo e posteriormente Florença. Alguns menos conhecidos são: Vittorio Maria Vanzo (1862-1945), em Milão; Giovanni Rinaldi (1840-1895), em Milão; Giuseppe Contin (1835-1898), em Veneza³². Especificamente em Florença na época de Oswald, e nos anos imediatamente anteriores, tem-se Ferdinando Giorgetti (1796-1867) e Giuseppe Buonamici³³. É importante constatar ainda que alguns desses compositores tiveram passagens mais ou menos longas no exterior, o que pode ter estimulado sua dedicação à música instrumental: Bazzini (Leipzig, Paris), Bottesini (Londres), Scontrino (Munique), Sinigaglia (Viena). O mesmo se deu com certos membros da chamada elite musical florentina: Biaggi (Paris), Buonamici (Munique) e Ketten (Paris).

O hiato existente entre a tradição musical italiana do passado e os compositores de música instrumental do século XIX fez com que estes se voltassem para o modelo alemão, considerado de excelência técnica. De todos os compositores acima citados, apenas Sgambati e, sobretudo, Martucci parecem preferir o gênero operístico sem mostrar complexo de inferioridade (PESTELLI; WHATERHOUSE, 1980: 379). Mas mesmo Martucci, se mantém deveras apegado ao modelo germânico³⁴, o que leva a afirmar que o

³¹ Os violinistas Bazzini, Sivori, Arditi, Sighicelli e Simoneti, os violoncelistas Piatti e Braga, os pianistas Golinelli e Andreoli, os flautistas Briccialdi e Ciardi, os clarinetistas Cavallini e Belletti, são exemplos de virtuosos produzidos pela península que ganharam fama internacional, realizando turnês por toda a Europa (FAZIO, 1985: 609-10).

³² Quanto a Ferruccio Busoni (1866-1924), este viveu a maior parte de sua vida na Alemanha e praticamente não exerceu influência no meio musical italiano de sua época.

³³ Vale a pena observar que na coleção de cartas endereçadas a Oswald pertencentes ao Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, consta correspondência com Marco Enrico Bossi, Luigi Mancinelli, Antonio Scontrino, Jefte Sbolci e Ugo Giorgetti. Há ainda algumas obras de Oswald dedicadas a membros da família Giorgetti.

³⁴ Embora o modelo alemão seja preponderante, especialmente no tocante à música de câmara, não se pode desprezar os elementos de vocalidade italiana que permeiam este repertório. Em relação à música para piano, verifica-se também a proximidade do salão, e de Chopin e Liszt. Rattalino (1981:

renascimento da música instrumental italiana só se completou no século XX, com a chamada *generazione dell'ottanta* (constituída de compositores nascidos em torno da década de 1880), cujos principais representantes são: Ottorino Respighi (1879-1936), Ildebrando Pizzetti (1880-1968), Gian Francesco Malipiero (1882-1973) e Alfredo Casella (1883-1947).

Oswald e a elite musical florentina

Pinzauti (1968: 257) alega que a ausência de um grande musicista na Florença do século XIX não estimulou um estudo mais aprofundado dos assim chamados “fenômenos de contorno” naquela cidade. Estes suscitam vívida curiosidade por se revelarem importantes para se estabelecer o clima onde a personalidade em questão operou, quais trocas culturais e quais solicitações foram possíveis reciprocamente entre o ambiente e o indivíduo. Se a este pensamento acrescentarmos o de Sandelewski (1960: 153), que afirma não ser segredo para ninguém que a visão ordinária da história da música italiana é cheia de lacunas, que ainda se está muito longe do momento em que todo passado musical do país será explorado e devidamente esclarecido, não somente no período distante, mas também em tempos próximos, e que o fim do século XIX provavelmente esconde ainda mais de uma surpresa, sendo possível a descoberta de músicos de relevo ignorados de todos, não apenas do vasto público, mas também dos especialistas, a pergunta parece tornar-se irresistível: se Oswald tivesse permanecido na Itália, teria ele ocupado este “posto” de grande compositor que Florença supostamente não produziu? E seria ele lembrado ao lado de nomes como os de Martucci, Sgambati, Bossi, Bazzini etc. como um dos compositores que contribuíram para o renascimento da música instrumental italiana?

Ao formular tais questões nosso objetivo é chamar a atenção e procurar investigar sobre a real posição que Oswald ocupava naquela sociedade, não com a finalidade de tentar reinseri-lo na história italiana, mas sim de melhor compreendê-lo e poder situá-lo com mais propriedade no contexto da música brasileira, que foi finalmente o lugar onde o destino lhe reservou sua vaga.

Ao retornar ao Rio de Janeiro em 1903 para assumir a direção do Instituto Nacional de Música, Oswald optou pelo Brasil, escolha esta ratificada em 1911, com sua nomeação para a cátedra de piano do mesmo estabelecimento, o que finalmente possibilitou a transferência de toda a família para o Rio de Janeiro. Ao deixar a Itália, seu

363-64) observa ainda que a influência francesa é crescente nesse tipo de produção a partir dos anos 1880, tornando-se hegemônica no início do século XX.

prestígio, seu raio de ação, seus amigos e admiradores, enfim, suas raízes naquele país, tudo isto vai aos poucos se enfraquecendo, até que ele perde definitivamente o lugar na história da música italiana que poderia um dia ter sido seu, naturalmente admitindo-se que sua carreira tivesse perseverado no rumo promissor que se delineava, podendo-se mesmo imaginar que sua evolução como compositor num ambiente talvez mais estimulante o tivesse levado a realizações ainda maiores do que aquelas das quais foi efetivamente autor. Mas embora tenha escrito grande parte da sua obra na península, onde constituiu família e por 35 anos viveu como um compositor, professor e pianista florentino, Oswald hoje é praticamente desconhecido da historiografia musical italiana.

Aquelas questões seriam mais apropriadas se reformuladas da seguinte forma: enquanto compositor, há dados que permitam afirmar que Oswald participava efetivamente da vida musical florentina e que desenvolvia uma carreira relativamente promissora? Pode-se considerar este compositor como um descendente daquela elite musical? Seu estilo é condizente com o preconizado por estes homens?

Começemos por examinar a última questão. Inicialmente pode-se verificar que o conjunto da obra de Oswald, embora comporte três óperas, é predominantemente instrumental, tendo o piano um lugar de destaque, seja como solista ou como integrante de suas peças camerísticas. Sendo assim, sua produção admite um alinhamento com o desejo de valorização da música instrumental demonstrado por aqueles florentinos. Quanto a seu estilo, está em perfeita sintonia com os ideais divulgados nas páginas da *Gazzetta* e de *L'Armonia*: gosto clássico, linguagem musical mais tradicional, ausência de dramaticidade exacerbada em sua expressão³⁵, influência da escola alemã.

Em seguida, pode-se investigar a sua “descendência” dessa elite florentina. Antes de mais nada verifica-se que este grupo encontrava-se reunido em torno do Instituto e sua Academia, instituições das quais Oswald participou como aluno e membro, respectivamente. Esta elite se particularizou, para Oswald, inicialmente, através de Giovacchino Maglioni, que foi o primeiro mestre italiano a exercer uma forte influência sobre o músico brasileiro. Maglioni, participante ativo daquela elite musical, foi uma figura artística extremamente importante em Florença. Além de compositor, professor e intérprete, organizava, dentre outros, os concertos de música instrumental da já mencionada *Sala Maglioni*, e os de música religiosa na igreja de *Santa Barnaba*. Os programas preservados pela família revelam que Oswald participou de ambos, com destaque, não só pelas peças significativas que executou, mas também pela presença constante de seu nome

³⁵ Segundo Pinzauti (1973: 395), Biaggi não é contrário ao canto dramático, mas ao chamado “canto dramático” cuja expressão é “exagerada” e “inculta”.

em duo com o filho de seu professor, Ferdinando. Maglioni foi sucedido por Giuseppe Buonamici, o mestre que marcou de forma mais profunda o artista brasileiro, sobretudo pianisticamente e no que concerne ao gosto musical.

Buonamici (1846-1914) iniciou seus estudos em Florença, mas aos 22 anos, transferiu-se para Munique, onde estudou com Hans von Bülow (piano) e Joseph Rheinberger (composição). Depois de terminada sua formação, foi professor do conservatório desta cidade. Em 1873 retornou a Florença, onde se tornou uma personalidade de grande destaque no meio musical. Buonamici contribuiu de forma significativa para o desenvolvimento da arte pianística e da prática da música de câmara na Florença do fim do século XIX. Grande virtuose, foi professor de piano no *R. Istituto Musicale*, onde criou uma respeitável escola. Fundou ainda a *Società del Trio Fiorentino* (1875) e dirigiu a *Società Corale Cherubini*. Soma-se a isto sua atividade como revisor de partituras de compositores como Bach, Czerny, Dussek, Kuhlau, Haydn, Haendel e Schumann, que realizou junto à editora Ricordi, algumas das quais ainda hoje disponíveis no mercado (BECHERINI, 1960: 81-92). Como compositor escreveu, além de outras obras, uma coleção de estudos preparatórios às Sonatas de Beethoven que ganhou celebridade (PICHI, 1895: 148)³⁶.

Já um pouco mais maduro, Oswald teve com este mestre uma ligação que foi além daquela de professor-aluno, transformando-se em sólida amizade. Buonamici foi o verdadeiro elo entre o ideal da elite musical florentina e Oswald. A análise da produção do compositor indica claramente que após o início desta relação, em 1880, sua produção pianística refina-se consideravelmente e, sobretudo, passa a dedicar-se, com grande intensidade, à música de câmara³⁷. Foi através de Buonamici que Oswald começou a se introduzir verdadeiramente no cenário musical florentino. Data de 1882 a primeira referência que se localizou de seu nome nos jornais da cidade:

Naquela mattinata foram vivamente aplaudidos os dois jovens pianistas, senhores Oswald e Caiani (**dois dignos alunos de Buonamici**) que executaram com precisão e com perfeição igualmente admirável, uma Tarantela para dois pianos de

³⁶ Pichi atesta ainda a admiração de Wagner pelo *Quarteto em Sol maior* de Buonamici, afirmando que o mesmo foi executado duas vezes, a pedido do músico alemão.

³⁷ Não se pode desprezar a importância de seus outros professores enquanto consolidadores do vínculo com esta elite musical. Reginaldo Grazzini, seu professor de composição, havia sido aluno de Teodulo Mabelini, responsável pelas primeiras audições das *Sinfonias n. 1, 3, 5 e 6* de Beethoven em Florença. Por fim há também Henri Ketten, seu primeiro professor de piano, cujo nome aparece na lista de acadêmicos residentes de 1868, fornecida por Casamorata (1873: 26).

Saint-Saëns³⁸ (ARTI..., [1882]. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 329, p. 30, tradução e grifo nossos)³⁹.

Em 1890, Oswald formou duo com o próprio Buonamici para interpretar as *Variações sobre um tema de Beethoven* de Saint-Saëns, para dois pianos, em um concerto beneficente. “Execução maravilhosa”, diria o crítico (MAGGIORE, 1890. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 312, p. 27v, tradução nossa)⁴⁰. Alguns outros artigos ligam de maneira indelével o nome de Oswald àquele de seu mestre, enaltecendo suas qualidades pianísticas e mesmo comparando-o ao próprio professor, considerado um virtuose. Estes artigos, não deixam dúvidas sobre o excelente pianista que era Oswald:

O maestro Oswald não é só um excelente pianista, daqueles que honram a escola de Buonamici, como Caiani, Lombardi, Cagnacci etc., mas é também um distinto compositor [...]. **Oswald, que entre os alunos de Buonamici é aquele que mais o recorda**, segundo nós, pela nitidez e clareza dos trilos, e das escalas, pela doçura do toque e pelo aveludado de certas notas⁴¹ (MAGGIORE, 1891. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 314, p. 27v, tradução e grifo nossos).

Oswald, dentre os muitos mestres saídos da escola do ilustre Buonamici, **é o artista que mais recorda o mestre** pela delicadeza do toque, pelo som aveludado, pela

³⁸ Texto original: “In quella mattinata furono pure vivamente applauditi i due giovani pianisti signori Oswald e Caiani (due degni allievi di Buonamici) che eseguirone con precisione e con finitezza del pari mirabili una tarantella per due pianoforte del Saint-Saëns”.

³⁹ A família Oswald doou uma coleção de artigos de jornal para o Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, que passou a ser identificada nessa instituição como *Arquivo Particular número 30, livro 12*. Trata-se de mais de 400 recortes que foram colados em um caderno e cuidadosamente numerados. As páginas também são numeradas, à mão, da seguinte forma: 1, 1v (verso), 2, 2v etc. A maioria das notícias é sobre o compositor, mas há também referências a outros membros da família. Vários destes artigos foram recortados sem a identificação de procedência, data e autor, como na ocorrência. Foi possível estabelecer a data e o local prováveis para esta crítica tendo em vista que o programa do concerto ao qual ela faz referência foi localizado. Este teve lugar em Florença na *Sala del Buon Umoro* (local onde se realizavam os encontros da Academia do Instituto) no dia 24 de abril de 1882.

⁴⁰ Texto original: “Esecuzione meravigliosa”.

⁴¹ Texto original: “Il maestro Oswald non è solo un eccellente pianista, di quelli che fanno onore alla scuola del Buonamici col Caiani, coi Lombardi, coi Cagnacci ecc. ecc., ma è altresì un distinto compositore. [...] Oswald che fra gli allievi del Buonamici è quello che più lo ricorda, secondo noi, per la nitidezza e granitura dei trilli e delle scale, per la dolcezza del tocco e pel vellutato di certe note”.

exatidão mecânica. [...] **genialíssimo mestre**⁴² (IL CONCERTO..., 1894. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 317, p. 28, tradução e grifo nossos).

Mesmo em 1899, seu nome ainda era associado ao do professor, mas por esta época, Oswald já havia estabelecido sua própria reputação como compositor:

Aluno do prof. Buonamici, e um dos melhores alunos, ele [Oswald] demonstra uma especial maestria ao piano; tem o toque delicadíssimo, a agilidade, a segurança e a força, em suma, tem os dotes dos quais necessita o concertista para tratar os gêneros mais diversos, além da inteligência para realizar todas as belezas da composição que executa.

Mas a habilidade de Oswald como compositor se mostra quase, diria, superior àquela do concertista⁴³ (CONCERTO, 1899a. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 342, p. 32, tradução e grifo nossos).

Estas críticas não deixam dúvida de que no meio florentino Oswald era visto como um “descendente” de Buonamici.

Em seguida, fez-se uso mais uma vez dos jornais da época, a fim de se ter uma real ideia do prestígio que Oswald gozava nessa sociedade⁴⁴. Possuía ele verdadeiramente certo renome e consideração enquanto compositor no contexto musical florentino?

⁴² A semelhança no julgamento dos dois últimos artigos, escritos respectivamente para *La Gazzetta del Popolo* e *La Nazione*, ambos de Florença, faz pensar que pode tratar-se do mesmo autor. Texto original: “L’Oswald, fra i molti maestri usciti dalla scuola dell’illustre Buonamici, è l’artista che più ricorda il maestro per la dolcezza del tocco, pel suono vellutato, per l’esattezza meccanica. [...] genialissimo maestro”.

⁴³ Texto original: “Allievo del prof. Buonamici, ed uno dei migliori, egli dimostra una speciale maestria nel pianoforte; ha il toco delicatissimo, ha l’agilità, la sicurezza e la forza, ha insomma le doti che ubbisognano al concertista per trattare i generi più disparati e insieme l’intelligenza per rendere ogni bellezza delle composizione che eseguisce. Ma l’abilità dell’Oswald, come compositore si mostra, quasi direi, superiore a quella dei concertista”.

⁴⁴ Além dos artigos de jornal pertencentes à já mencionada coleção do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, consultou-se também os artigos que se encontram na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na coleção pessoal de Maria Isabel Oswald Monteiro, neta do compositor. Os recortes pertencentes à Biblioteca Nacional se encontram em uma pasta intitulada Henrique Oswald, sem número de catalogação. Os documentos pertencentes ao acervo da neta do compositor também não são catalogados. Mesmo admitindo que este *corpus* provavelmente não possa ser considerado completo,

A nomeação de Oswald para membro honorário da Academia em 1888 e posteriormente sua promoção para acadêmico residente em 1893 já são pistas que indicam que o compositor ocupava realmente uma posição de certo destaque naquele ambiente musical. A leitura dos extratos que se seguem reforça esta hipótese:

O acontecimento de arte de maior importância que se deu na presente temporada foi sem dúvida o concerto Oswald, segunda-feira passada, na clássica sala de via Ghibelina.

Ótimo pianista, exímio compositor, bem conhecido no mundo musical italiano, bastou o seu nome para levar à Filarmônica uma multidão insólita, com várias senhoras inteligentíssimas (entre outras a insigne musicista Madame Hillebrand, amiga de Schumann e de Bülow) e um grande número de artistas de valor, literatos, diletantes etc.

[...] **Enrico Oswald, mesmo que não tenha nascido na Itália, é por todos nós doravante considerado compatriota, pois aqui mora desde a sua juventude, e aqui aprendeu as noções que hoje o colocam entre os primeiros**⁴⁵ (G., 1896. In: COLEÇÃO..., [s.d.], tradução e grifo nossos).

Continuam a suceder-se com grande frequência os concertos, alguns dos quais excelentes. **Um dos mais importantes da temporada foi aquele do pianista Oswald,** que desta vez, mais que executante intrépido, e intérprete inteligentíssimo das obras de outrem, quis apresentar-se como compositor. E nisto realmente não pecou por presunção. Já eram conhecidas muitas de suas belas e originais composições, especialmente para piano solo, mas era um privilégio de poucos o conhecimento de obras de maior envergadura e de tão grande valor, como o seu Quarteto em mi menor op. 17 e o seu Quinteto em Dó op. 18 [...] **É inútil dizer que o estilo é puríssimo, que todas as partes cantam melodicamente bem, fundindo-se com belíssimo efeito, e que a conduta é correta, sem**

sua extensão e o evidente cuidado e dedicação aos quais fez jus, induzem a tê-lo como representativo da realidade.

⁴⁵ Texto original: “L’avenimento di maggiore importanza che si ebbe nella corrente stagione fu, senza dubbio, il Concerto Oswald, lunedì scorso, nella classica sala di via Ghibelina. Otimo pianista, provetto compositore, ben conosciuto nel mondo musicale italiano, è bastato il suo nome per attirare alla Filarmonica una folla insolita, con parecchie signore intelligentissime (fra les altre, la insigne musicista Madame Hillebrand, amica di Schumann e di Bülow) ed un grande numero di artisti di vaglia, letterati, diletanti, ecc. [...] Enrico Oswald, quantunque non sia nato in Italia, è da tutti noi ormai considerato come un compatriota, poiquè qui egli dimora fin dalla sua giovinezza, e qui apprese le nozioni che oggi lo mettono fra i primi”.

pedantismo. [...] uma potência de expressão muito superior ao ordinário. [...] um verdadeiro e forte compositor⁴⁶ ([s.n.], 1896. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 323, p. 29, tradução e grifo nossos).

Vale observar que este último crítico adjetiva o estilo oswaldiano como “puríssimo”, ou seja, clássico, e que a “conduta correta, sem pedantismo”, refere-se a uma linguagem musical considerada nem revolucionária nem ultrapassada, confirmando sua sintonia com o estilo preconizado pela elite florentina, como foi mencionado anteriormente.

O segundo concerto dado por Oswald foi um novo triunfo para o pianista, e especialmente para o compositor [...] **Diremos de imediato que a Oswald, não obstante sua grande modéstia, é reservado um dos primeiros lugares entre os modernos compositores de música de câmara**⁴⁷ (TOCCI, 1896. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 327, p. 30, tradução e grifo nossos).

Foi repetido quase inteiramente o programa da última vez, com o acréscimo de outras preciosas produções do **genial pianista-compositor que entra no clube dos eleitos que honram a arte italiana**⁴⁸ (OZIMOR-CARLI, 1896. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 331, p. 30v, tradução e grifo nossos).

Um intrépido artista **toscano**.

⁴⁶ Texto original: “Continuano a succedersi con grande frequenza i concerti, alcuni dei quali eccellenti. Uno dei più importanti della stagione è stato quello del pianista Oswald, che in questa circostanza, più che esecutore valentissimo ed interprete intelligentissimo delle opere altrui, ha voluto presentarsi come compositore. Ed in ciò egli non ha davvero peccato di presunzione. Erano già note parecchie sue belle ed originali composizioni, specialmente per pianoforte solo, ma era un privilegio di pochi la conoscenza di opere di maggior mole e di così grande valore, come il suo Quartetto in Mi minore, op. 17 ed il suo Quintetto in Do, op. 18. [...] È inutile dire che lo stilo vi è castigatissimo, che tutte le parti cantano melodicamente bene, fondendosi con bellissimo effetto e che la condotta è corretta senza pedanterie. [...] una potenza di espressione molto al disopra dell'ordinario. [...] un vero, un forte compositore”.

⁴⁷ Texto original: “Il secondo Concerto dato dall'Oswald, fu un nuovo trionfo per il pianista, e in special modo per il compositore. [...] Diremo subito che all'Oswald, nonostante la sua grande modestia, è riservato uno dei primi posti fra i moderni compositori di musica da camera”.

⁴⁸ Texto original: “Fu ripetuto quasi interamente il programma della volta scorsa, con l'aggiunta di altre pregevoli produzioni del geniale pianista-compositore, che entra nella schiera degli eletti che onorano l'arte italiana”.

Desta vez cabe-me falar de um compositor de verdadeiro valor⁴⁹ (UN VALENTE..., [s.d.]. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 318, p. 28v, tradução e grifo nossos).

As características gerais da música de Oswald são a **genialidade do pensamento** sempre elegante e original, a variedade e elegância na harmonia, e a clareza, que nunca se perde mesmo no mais complicado entrelaçar das partes⁵⁰ (V., 1897. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 336, p. 31, tradução e grifo nossos).

Sala lotada na noite de sexta-feira, no concerto do pianista-compositor brasileiro Enrico Oswald, e sucesso de grande entusiasmo. [...] **O seu nome é doravante muito conhecido e estimado daqueles que cultuam a arte séria**⁵¹ (S., 1897. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 333, p. 31, tradução e grifo nossos).

O conjunto destes artigos parece não deixar dúvidas de que nos anos de 1896 e 1897, Oswald iniciava uma carreira promissora como compositor.

A “descendência” de Oswald da elite musical florentina parece ser mais uma vez ratificada pelo fato de que vários destes artigos fazem referência explícita à dedicação de Oswald à música de câmara, acontecimento particular como se viu, numa Itália dominada pelo melodrama:

O pianista, prof. Enrico Oswald, um dos poucos compositores que entre nós produzem no gênero da música instrumental de câmara [...].

⁴⁹ Texto original: “Un valente artista toscano. Questa volta mi sia concesso di parlarvi di un compositore di vero valore”.

⁵⁰ Texto original: “La caratteristica generale della musica dell’Oswald sono la genialità dei pensieri sempre eleganti e con atteggiamenti originali, la varietà e l’eleganza nell’armonia e la chiarezza, che mai si smentisce anche nei più complicati intrecci della parti”.

⁵¹ Texto original: “Sala affollata venerdì sera, al concerto del pianista-compositore brasiliano Enrico Oswald, e successo di grande entusiasmo. [...] il suo nome è ormai troppo noto e stimato da quanti hanno un culto dell’arte seria”.

Assistiam ao concerto os nossos musicistas mais famosos, entre esses notamos Consolo, Buonamici, Vannuccini, Scontrino, e tantos outros⁵² (CONCERTO..., 1896. In: COLEÇÃO..., [s.d.], tradução e grifo nossos).

Eis um artista sério, que às mais louváveis qualidades de excelente pianista, une os atributos de um poderoso compositor. [...].

Esquivo de toda publicidade, não procura de modo algum colocar-se em evidência, e apenas por viva insistência de seus admiradores, oferece alguns concertos a intervalos de tempo demasiado longos [...].

[...] o estupendo quinteto [...] certamente coloca Oswald na primeira fila dos modernos compositores de música de câmara⁵³ (CONCERTO..., 1896. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 330, p. 30v, tradução e grifo nossos).

Oswald adquiriu merecida reputação como compositor de música de câmara [...].

Oswald está entre nossos melhores pianistas⁵⁴ (CONCERTO, 1899b. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 343, p. 32, tradução e grifo nossos).

Conclusão

Se admitirmos que a formação realizada por Oswald no Brasil até os 16 anos possa ter deixado lacunas, é de se esperar que ao chegar à Itália em 1868, com 16 anos de idade, alguns anos fossem necessários para que o jovem se ajustasse à sua nova realidade, não somente do ponto de vista musical, mas também pessoal. Pode-se assim compreender porque só na década de 1880, já com 30 anos de idade, o que poderia parecer um pouco tarde para alguns, encontram-se as primeiras referências sobre Oswald nos jornais

⁵² Texto original: “Il pianista, prof. Enrico Oswald, uno fra i pochissimi compositori che tra noi producono nel genere della musica strumentale da camera [...]. Assistevano al concerto i nostri più noti musicisti, fra essi notammo il Consolo, il Buonamici, il Vannuccini, lo Scontrino e tanti e tanti altri”.

⁵³ Texto original: “Ecco un serio artista che alle più commendevoli qualità di eccellente pianista unisce gli attributi di un poderoso compositore. [...] Schivo di ogni pubblicità, non cerca in alcun modo di mettersi in evidenza, e, sole per le vive insistenze dei suoi ammiratori, egli ci offre a troppo lunghi intervalli qualche concerto. [...] le stupendo Quintetto [...] certamente mette l'Oswald la prima riga fra i moderni compositori di musica da camera”.

⁵⁴ Texto original: “L'Oswald si è ormai acquistato meritata reputazione come compositore di musica da camera. [...] L'Oswald è uno tra i migliori nostri pianisti”.

colecionados pela família⁵⁵. Estas referências multiplicaram-se no início dos anos 1890, enaltecendo sempre o pianista brilhante. É apenas na segunda metade dessa década que seu nome passa a ser mencionado como compositor, ou seja, embora já na maturidade de seus mais de 40 anos, a carreira de Oswald como autor está na realidade em seu início. Além disso, nos últimos anos do século XIX e primeiros do XX, sua atenção se concentrou no Brasil, em virtude das várias turnês, que realizou no país, e na França, devido a seu cargo consular, que o levou a residir no Havre entre fins de 1900 e início de 1901, e à vitória no Concurso do *Figaro*, em 1902, que o encorajou a tentar vislumbrar outros horizontes muito mais amplos, como aquele da Paris do início do século. Ao se transferir para o Brasil em 1903, para tornar-se diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, a carreira de Oswald na Europa foi bruscamente interrompida. Naturalmente não cabe a nós julgar se sua escolha foi acertada, sobretudo porque a oferta de ocupar o cargo mais importante do meio musical brasileiro parecia ser irrecusável.

Deve-se lembrar, também, o simples fato de que Oswald dedicava-se a um tipo de música que era extremamente prestigiado, sobretudo entre os intelectuais, mas indubitavelmente possuía menos penetração popular que o gênero dominante, a ópera. A ressalva no início do trecho transcrito a seguir indica precisamente esta restrição:

Quem frequenta em Florença o mundo artístico conhece o valor deste compositor elegantíssimo, harmonizador profundo e cheio de genialidade clássica⁵⁶ (C., 1902. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 355, p. 33, tradução e grifo nossos).

Em 1906, um artigo de jornal italiano que noticia um concerto de Oswald em Munique critica o meio musical da península considerando-o pouco valorizador da música instrumental, uma vez que não foi capaz de proporcionar a Oswald o renome que este mereceria. Pode-se perceber, também, o quanto três anos de ausência foram nocivos à popularidade do compositor:

Enrico Oswald está de volta de Munique⁵⁷ [...] **onde foi receber aquele passaporte de renome que a Itália, sua pátria artística, lhe havia até agora**

⁵⁵ É verdade que vários dos artigos não estão datados, mas nos parece pouco provável que neste conjunto se encontre um número significativo de artigos anteriores à década de 1880.

⁵⁶ Texto original: “Chi frequenta in Firenze il mondo artistico conosce il valore di questo compositore elegantissimo, armonizzatore profondo e pieno di classica genialità”.

concedido apenas parcialmente. De fato, entre nós, poucos sabem quem é Enrico Oswald, e pouquíssimos estão em grau de apreciar a singular qualidade da sua produção musical.

É necessário que outros decretem a glória de nosso talento, e nos indiquem nossos concidadãos mais seletos⁵⁸ (TANZI, 1906. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 358, p. 33v, tradução e grifo nossos).

Mais adiante enfatiza a separação dos dois mundos, o dos musicistas “*alla Leoncavallo*”, “que ensurdecem a platéia mundial”, porém seguramente mais difundido, e o da música instrumental, “mais profundo”, de “requintados cultivadores”. Vale assinalar que Oswald é incluído no que o crítico chama de “jovem escola florentina”:

Rebikoff⁵⁹ veio à Itália acreditando encontrar musicistas “*alla Leoncavallo*”.

Em alguns dias de estada nos principais centros artísticos da nossa península, foi rápida e facilmente convencido do erro de seu julgamento. Ontem à noite, **aquela que pode chamar-se de “a jovem escola florentina” [...] mostrou a Rebikoff que na Itália se sabe fazer alguma coisa de diferente, de mais profundo, de mais elevado e de mais complexo** que o “romance trompetista da orquestra trombonista de publicidade” que ensurdece a plateia mundial levando infelizmente o selo de originário do nosso país⁶⁰ (TANZI, 1906. In: ARQUIVO..., [s.d.], artigo n. 358, p. 33v, tradução e grifo nossos).

⁵⁷ Embora em 1906 o compositor já residisse no Brasil, sua família ainda permanecia na Itália. Este artigo descreve uma reunião na casa dos Oswald em Florença.

⁵⁸ Texto original: “Enrico Oswald è reduce da Monaco di Baviera [...] ora è andato in Germania a ricevere quel passaporto di rinomanza che l'Italia, sua patria artistica, gli aveva finore concesso soltanto parzialmente. Infatti da noi pochi sanno chi sia Enrico Oswald, e pochissimi sono in grado di apprezzare le singolari qualità della sua produzione musicale. Bisogna che arrivino gli altri a decretare la gloria ai nostri ingegni, ad indicare a noi i nostri più eletti concittadini!”

⁵⁹ Vladimir Rebikov (1866-1920), compositor russo.

⁶⁰ Texto original: “[...] Il Rebikoff era venuto in Italia, credendo di dover trovare dei musicisti alla Leoncavallo. In pochi giorni di dimora nei principali centri artistici della nostra penisola, egli si è subito e facilmente convinto dell'errore della sua prevenzione. Ieri sera quella che si può chiamare la ‘giovane scuola fiorentina’ [...] ha mostrato al Rebikoff che anche in Italia si sa fare qualche cosa di diverso, di più profondo, di più elevato e di più complesso, della romanza strombonata dall'orchestra e strombazzata dalla réclame, che rintrona la platea mondiale portando pur troppo il timbro d'origine del nostro paese!”

Pelas razões expostas, parece evidente, como já foi dito, que ao deixar a Itália, Oswald não tinha uma carreira suficientemente sólida para que seu nome se mantivesse vivo, ligado à música italiana. Não só sua atuação como compositor era ainda relativamente recente, mas o tipo de música que praticava não era de grande repercussão popular. Pode-se acrescentar a isto o seu temperamento demasiado modesto (unanimidade entre os comentaristas), que jamais procurava colocar em evidência sua música o que, de fato, não facilitava a tarefa de construir uma carreira. Seu necrológio, na Itália, retrata que neste país pouco subsistiu dos 35 anos de vida florentina. Neste artigo, Oswald é lembrado através de uma perspectiva que é, sem dúvida, baseada na tradição musicológica brasileira. Isto é perceptível não só pelos erros de ortografia nos nomes de seus professores Ketten e Maglioni, mas também pela ênfase que é dada à questão do Nacionalismo e ao fato de Oswald não ter sido influenciado pelo folclore do país:

Distante de toda luta e de toda competição, avesso a todo exibicionismo e a toda forma de propaganda que pudesse dar maior brilho ao seu nome, [...]

[...] Buonamici e **Quetten** para o estudo do piano e **Marroni** e Grazzini para a composição.

[...] mas a sua arte, bem que tenha acentuado cunho pessoal, mais pode avizinhar-se daquela de alguns grandes compositores franceses. **Certamente ela não assimilou nada ou muito pouco da influência do folclore brasileiro, mas elevou-se muito alto, inspirada, pura de toda preocupação de sentimentalismos nacionais, segundo o impulso da imaginação criadora.** Por isto mostra-se diversa e múltipla⁶¹ (Sprovieri, 1931: 401. In: COLEÇÃO..., [s.d.], tradução e grifo nossos).

Ao chegar ao Brasil em 1903, Oswald inseriu-se em um ambiente musical que, em essência, embora menos desenvolvido, não era radicalmente diferente daquele no qual havia vivido a maior parte de sua existência. A ópera, em especial a italiana, que havia dominado os palcos do século XIX, estava em franca decadência; a prática da música de câmara, em

⁶¹ Texto original: “Lontano da ogni lotta e da ogni competizione, tetragono ad ogni esibizionismo e ad ogni forma reclamistica che potesse dare maggior lustro al suo nome, [...] Buonamici e Quetten per gli studi di piano e Marroni e Grazzini per quelli di composizione. [...] ma la sua arte, pur avendo una impronta personalissima, meglio assai può avvicinarsi a quella di qualche grande compositore francese. Certo nulla, o ben poco, essa ha risentito della influenza del folclore brasiliano, ma si è liberata alta, ispirata, pura di ogni preoccupazione di sentimentalismi nazionali secondo l’impulso dell’immaginazione creativa. Varia è perciò essa, e molteplce”.

desenvolvimento, era relativamente incipiente; os concertos eram baseados, sobretudo, na perícia técnica dos virtuosos; e o centro deste universo era também uma instituição acadêmica, o Instituto Nacional de Música. Mas esta combinação de certa familiaridade em um terreno relativamente virgem não ajudou nosso compositor a adaptar-se à nova realidade. Não só julgou o meio cultural da cidade inadequado para o desenvolvimento de seus filhos, como se sentiu perdido no ambiente de ambições políticas e de intrigas do Instituto.

Ao longo do tempo, torna-se evidente que, devido à sua condição de “semi-estrangeiro” e seu pouco interesse por uma linguagem que buscasse experimentos nacionais, Oswald encarnava, em grande parte, o modelo de arte musical a ser rejeitado pelos modernistas de 1922 e todos os seus seguidores. Que este discurso fosse proferido por Mário de Andrade e seus partidários, parece-nos algo historicamente lógico, e quase necessário, uma vez que praticamente todo movimento de contestação necessita minimizar ou negar totalmente a obra de boa parte dos seus antecessores. Mas é lamentável que este mesmo discurso continue encontrando, hoje em dia, eco junto a profissionais da música no Brasil. É um erro julgar a obra de Oswald pelos parâmetros do movimento Nacionalista, uma vez que o compositor lhe é totalmente alheio. Sua obra deve ser compreendida sob uma ótica musical européia, e o pode ser, em sua origem, dentro do movimento de renascimento da música instrumental italiana da segunda metade do século XIX. Como a maior parte de seus contemporâneos italianos, Oswald, ao escrever primordialmente obras camerísticas e para piano solo, voltou-se para o modelo de excelência alemão, sendo que a crescente influência francesa tornou-se preponderante depois da virada do século XX. É ainda digna de menção a existência de alguns elementos italianos e, mais esporadicamente, brasileiros, o que caracteriza certo ecletismo de sua obra que, em última instância, reflete a própria trajetória de sua vida, dividida entre Brasil e Itália, países que, em sua época, eram fortemente influenciados pelas culturas musicais alemã e francesa.

Naturalmente, analisar a obra de Oswald dentro de uma perspectiva europeia não é nem uma honra nem um demérito para a arte brasileira, trata-se apenas de uma tentativa de adequação e justiça.

É de se esperar que nossa musicologia chegue um dia a uma definição de estilo nacional que não se baseie unicamente na utilização de fontes populares e folclóricas. Esta é uma abordagem que permanece demasiadamente presa ao despertar das escolas nacionais que remonta ao início do século XIX, e que já foi há muito superada pela musicologia moderna.

No momento atual, em que muito se discute a saturação do repertório de concerto, a pouca frequência de obras de Oswald em nossos palcos priva os amantes da

música de uma obra de excepcional qualidade, interesse, beleza e elevação, que merece atingir seu destino principal: o ouvinte.

Referências:

Fontes primárias

ARTI e Teatri. [s.n.], [1882]. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 329, p. 30.

C. L'ultimo concorso musicale del "Figaro". *Marzocco*, Florença, 6 nov. 1902. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 355, p. 33.

CONCERTO Oswald. *La Nazione*, Florença, 22 abr. 1896. [s.l.]: COLEÇÃO pessoal de Maria Isabel Oswald Monteiro, [s.d.].

CONCERTO Oswald. *Il Fieramosca*, Florença, 1896. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 330, p. 30v.

CONCERTO Oswald alla Filarmonica. *Corrieri Italiano*, Florença, 20 mar. 1899a. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 342, p. 32.

CONCERTO. *La Nazione*, Florença, 19 mar. 1899b. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 343, p. 32.

G., G. B. Concerto Oswald. *La Domenica Fiorentina*, Florença, abr. 1896. COLEÇÃO pessoal de Maria Isabel Oswald Monteiro.

IL CONCERTO Oswald. *La Nazione*, Florença, 14 mar. 1894. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 317, p. 28.

MAGGIORE, Il Sol. Alla Filarmonica. *La Gazzetta del Popolo*, Florença, 6 mar. 1890. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 312, p. 27v.

MAGGIORE, Il Sol. Concerto Oswald. *La Gazzetta del Popolo*, Florença, 18 mar. 1891. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 314, p. 27v.

OZIMOR-CARLI. Musicalia. *La Domenica Fiorentina*, [Florença], 1896. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 331, 30v.

S., C. R. Alla Filamonica. *Il Fieramosca*, Florença, abr. 1897. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 333, p. 31.

SPROVIERI, Arrigo G. Henrique Oswald. *Musica d'Oggi*, p. 401, out. 1931.
COLEÇÃO pessoal de Maria Isabel Oswald Monteiro.

TANZI, Silvio. Musicisti Italiani in Germania e musicisti russi in Italia. *Il Nuovo Giornale*, Florença, 1906. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 358, p. 33v.

TOCCI, A. *Opinione Nazionale*, Florença, 13 maio 1896. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 327, p. 30.

UN VALENTE artista toscano. *Lega Lombarda*, Milão, [s.d.]. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 318, p. 28v.

V., L. *Gazzeta [Musicale di Milano]*, 15 abr. 1897. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 336, p. 31.

[s.n.]. *Gazzetta Musicale di Milano*, Milão, 30 abr. 1896. In: ARQUIVO particular número 30, livro 12. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, [s.d.]. Artigo n. 323, p. 29.

Outras referências

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Reimpressão. São Paulo: Martins, 1963.

ATTI dell'Accademia del R. Conservatorio di Musica 'Luigi Cherubini': Ano LVIII. Florença: La Stamperia, 1934.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. L'influence de Debussy: Amérique Latine. In: *Debussy et l'évolution de la musique au XX^{ème} siècle*. Paris: Editions du Centre National de Recherche Scientifique, 1965. p. 233-37.

BECHERINI, Bianca. La vita musicale fiorentina del XIX secolo e la Scuola di Giuseppe Buonamici. In: ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA, XVII, 1960, Siena. *I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera nell'ottocento in Italia*. Siena: Ticci, 1960. p. 81-92.

BIAGGI, Girolamo Alessandro. Considerazioni intorno allo stato presente della musica italiana. In: *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*. Florença:

Tipografia Tofani, 1863. p. 41-55.

BONAVENTURA, Arnaldo. Storia dei principali Istituti Musicali d'Italia. Il R. Conservatorio 'L. Cherubini' di Firenze. *Musica d'Oggi*, Milão, Ano X, n. 6, p. 209-13, jun. 1928.

CASAMORATA, Luigi. *Il R. Istituto Musicale Fiorentino*: Origini, storia, ordinamento. Florença: Stabilimento Giuseppe Civelli, 1873.

DAMERINI, Adelmo. *Il R. Conservatorio di Musica 'Luigi Cherubini' di Firenze*. Florença: Felice le Monnier, 1941.

FAZIO, Enrico. Bottesini, i salotti privati e la società cameristiche e orchestrali italiane nel secondo ottocento. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Torino, Ano XIX, n. 4, p. 609-20, out./dez. 1985.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald, músico de uma saga romântica*. São Paulo: Edusp, 1995.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: compositor romântico*. Tese (Doutorado em História), FFLCH, USP, São Paulo, 1988.

MONTEIRO, Eduardo. *Henrique Oswald (1852-1931). Un compositeur brésilien au-delà du nationalisme musical. L'exemple de sa musique de chambre avec piano*. Tese (Doutorado em Musicologia), Sorbonne, Paris, 2000.

OSWALD, Carlos. *Como me tornei pintor*. Petrópolis: Vozes, 1957.

PESTELLI, Giorgio, WATERHOUSE, John C. G. Italy. In: SADIE, Stanley (ed). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. v. 9, p. 369-82.

PICHI, P. Giuseppe Buonamici. *Gazzetta Musicale di Milano*, Milão, Ano 50, p. 148-49, 1895.

PINZAUTI, Leonardo. Prospettive per uno studio sulla musica a Firenze nell'800. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Torino, Ano II, n. 2, p. 255-73, mar./abr. 1968.

PINZAUTI, Leonardo. Un critico dell'ottocento: G. Alessandro Biaggi. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, Torino, Ano VII, p. 388-401, 1973.

PINZAUTI, Leonardo. Florence: After 1815. In: SADIE, Stanley (ed). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. v. 6, p. 652-54.

PINZAUTI, Leonardo. Biaggi e la 'Giovane Scuola'. In: *Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini"*: Annuario 1982-1983. Florença: [s.n.], [s.d.], p. 65-71.

PINZAUTI, Leonardo. Un pioniere della critica: Abramo Basevi. In: *Conservatorio di Musica "Luigi Cherubini"*: Annuario 1983-84 e 1984-85. Florença: [s.n.], [s.d.], p. 144-45.

RATTALINO, Piero. La “generazione dell’ottanta” e il pianoforte. In: NICOLODI, Fiamma (ed). *Musica italiana del primo novecento: “La generazione dell’80”*. Florença: Leo S. Olschki, 1981, p. 357- 76.

SANDELEWSKI, Wiroslaw. Giuseppe Contin. In: ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA, XVII, 1960, Siena. *I grandi anniversari del 1960 e la musica sinfonica e da camera nell’ottocento in Italia*. Siena: Ticci, 1960, p. 153-55.

VOLPE, Maria Alice. Período romântico brasileiro: alguns aspectos da produção camerística. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 133-51, 1994.

.....

Eduardo Monteiro é considerado um dos expoentes do piano no Brasil. Estudou no Rio de Janeiro (UFRJ), Itália (*Fondazione Internazionale per il Pianoforte*, Lago de Como), França (Doutorado, Sorbonne) e EUA (*Artist Diploma*, *New England Conservatory*). Alcançou as mais importantes premiações no Brasil e, no exterior, o 1º lugar no III Concurso Internacional de Colônia (1989), assim como os terceiros lugares em Dublin (1991) e Santander (1992). Atuou como solista de consagradas orquestras, dentre elas: Filarmônicas de São Petersburgo, Moscou, Munique, Nacional da Irlanda, Orquestra de Câmara de Viena, Filarmônica de Minas Gerais, OSESP, OSB, OSPA, OPES, OSBA. Dentre os maestros, menciona-se: Yuri Temirkanov, Mariss Jansons, Dimitri Kitayenko, Eleazar de Carvalho, Isaac Karabitchevsky, Fábio Mechetti, John Neschling, Roberto Minczuk e Roberto Tibiriçá. Foi agraciado com o Prêmio Carlos Gomes nos anos de 2004 e 2005. É professor de piano da USP. Apresenta-se regularmente como pianista no Brasil e no exterior. ehsmonteiro@hotmail.com