DOI 10.20504/opus2018c2412

J. S. Bach em português: a escolha textual de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para a *Johannespassion* BWV 245

Ana Paula dos Anjos Gabriel
(Universidade de São Paulo, São Paulo-SP /
Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba-PR)

Resumo: A realização de performances em português de música coral estrangeira era prática bem estabelecida na cidade de São Paulo do início do século XX à década de 1960. Entretanto, as traduções caíram em progressivo desuso ainda na segunda metade do século XX, constituindo atualmente um repertório pouco discutido pelos estudos de performance e práticas interpretativas no Brasil. Nesse contexto, este artigo faz uma discussão crítica a respeito da presença de traduções para o português de obras corais nas práticas musicais brasileiras do século XX, a partir de performances em português da *Johannespassion* BWV 245, de Johann Sebastian Bach, feitas por Furio Franceschini e Martin Braunwieser em São Paulo entre as décadas de 1940 e 1960. Referenciada na história da performance musical enquanto campo, nossa discussão é fundamentada em um conjunto de fontes documentais relacionadas aos concertos e em bibliografia composta por Mahraun (2016), Stauffer (1997), Goehr (1992) e Doyle (1980). Tanto a investigação bibliográfica quanto a investigação documental mostram que o uso de traduções foi uma escolha interpretativa diretamente relacionada à concepção de obra dos próprios maestros, como também a tradições de performance desse repertório provenientes da Europa e das conjunturas culturais e políticas de âmbito local. Em última análise, este artigo evidencia a presença desse repertório em São Paulo, sua importância histórica, seu valor artístico e suas aplicações práticas, a despeito de um contexto de crescente autoridade da obra musical sobre as práticas musicais dos séculos XX e XXI.

Palavras-chave: Canto em português. Furio Franceschini. Martin Braunwieser. Johannespassion BWV 245. Canto coral.

J. S. Bach in Portuguese: The Textual Choice of Furio Franceschini and Martin Braunwieser for *Johannespassion*, BWV 245

Abstract: Performances in Portuguese of foreign choral music were a common practice in the city of São Paulo during the beginning of the 20th century until the 1960s. However, translated repertoire increasingly fell into disuse by the second half of the 20th century, currently constituting a repertoire that has been little discussed in studies of performance and interpretative practices in Brazil. In this context, this article is a critical discussion in respect to the presence of choral works translated to Portuguese in in 20th-century musical practices of Brazil, starting with performances in Portuguese of Johann Sebastian Bach's *Johannespassion BWV 245* conducted by Furio Franceschini and Martin Braunwieser in São Paulo between 1940 and 1960 decades. Referenced as field of research in the history of musical performance , our discussion is grounded on a set of documents related to the above-mentioned concerts and a bibliography composed by Mahraun (2016), Stauffer (1997), Goehr (1992) and Doyle (1980). Both bibliographical and documentary research show that the use of translations was an interpretative choice directly related to both the conductors' own ideas of the piece, as well as the European performance traditions related to this repertoire and the political and cultural conjunctures in the local ambit. Ultimately, this article makes evident the presence of this repertoire in São Paulo, its historical importance, its artistic value and practical applications, despite a context of growing authority of the musical work on the musical practices of the 20th and 21st centuries.

Keywords: Singing in Portuguese; Furio Franceschini; Martin Braunwieser; Johannespassion BWV 245; Choral singing.

GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. J. S. Bach em português: a escolha textual de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para a *Johannespassion* BWV 245. *Opus*, v. 24, n. 3, p. 293-309, set./dez. 2018. http://dx.doi.org/10.20504/opus2018c2412

O presente artigo é resultado de comunicação oral homônima apresentada pela autora no III Congresso de Musicologia da Associação Regional da América Latina e Caribe (ARLAC/IMS). O trabalho acadêmico é vinculado a pesquisa de mestrado concluída, desenvolvida na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) sob orientação da Profa. Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza e com o apoio da CAPES.

Submetido em 06/06/2018, aprovado em 18/07/2018.

Cantar traduções[1] de obras corais da música erudita ocidental é uma prática difundida por mercados editoriais de música de todo o mundo desde o século XIX, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, país que mesmo atualmente mantém uma tradição viva de produção de edições traduzidas para o inglês. Em consonância com essa extensa tradição de performance de traduções externa ao Brasil, uma ampla produção e utilização de versões em português de música originalmente escrita em língua estrangeira se tornou realidade no Brasil, principalmente no início do século XX e na década de 1960. Nesse passado relativamente recente da história do canto coral no país, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Fabiano Lozano (1886-1965), Furio Franceschini (1880-1976) e Martin Braunwieser (1901-1991), entre outros, foram músicos que se envolveram na performance ou na produção de partituras com traduções no Brasil, no âmbito do canto coral artístico ou amador.

Entretanto, houve um progressivo declínio da performance e da produção de traduções de música estrangeira para o português no Brasil ainda na segunda metade do século XX. Com esse declínio, mesmo atualmente o uso de traduções é uma prática pouco conhecida e discutida pelas linhas de práticas interpretativas e estudos de performance nos séculos XX e XXI, e pouco presente em palcos e salas de concerto brasileiras.

Nesse contexto, este artigo discute o uso de traduções no Brasil a partir de performances em português da *Johannespassion* BWV 245 de J. S. Bach regidas em São Paulo pelos maestros Martin Braunwieser e Furio Franceschini. Apresentada como *Paixão segundo São João,* as performances de ambos os maestros envolveram a utilização de traduções elaboradas especialmente para as interpretações.

Tanto Franceschini quanto Braunwieser foram regentes que possuem trajetórias artísticas que, embora distintas, apresentam uma prática regular de performances de música coral traduzida para o português em São Paulo na primeira metade do século XX e na década de 1960, época em que essa prática era bem estabelecida na cidade. Potencialmente, as interpretações da *Johannespassion* de Franceschini e Braunwieser também desempenharam um papel histórico importante na difusão e recepção da obra em São Paulo, sendo que as performances de Franceschini foram provavelmente as primeiras performances a interpretarem a *Paixão* como obra[2] na cidade[3].

[1] Neste artigo, optamos por utilizar o termo "tradução" para designar texto de música vocal originalmente escrito em língua estrangeira e vertido para o vernáculo com a finalidade específica de ser cantado em performances musicais, em substituição ao texto original em idioma estrangeiro. Não utilizamos, portanto, terminologias mais específicas dos estudos e teorias da tradução (por exemplo, tradução interpretativa, tradução poética etc.). Essa escolha condiz com a terminologia utilizada na bibliografia de referência sobre performance de traduções de obras corais e operísticas (MAHRAUN, 2016. FIGUEIREDO, 2006. KAISER, 1999. DOYLE, 1980) e com o escopo do presente artigo, que pretende discutir a performance de obras corais traduzidas na prática musical em contextos específicos, e não objetiva um aprofundamento em técnicas e métodos de tradução de obras musicais.

[2] Antes de Franceschini apresentar a *Paixão* em 1944, há somente registros de concertos com excertos da obra em São Paulo, e, por isso, seu pioneirismo na apresentação da *Paixão* como obra. É preciso ressaltar, entretanto, que fontes como os programas e as partituras dos concertos indicam que as performances não apresentaram a obra integral. Como era costume em performances com obras corais de grande extensão regidas por Franceschini e por Braunwieser, a *Johannespassion* foi apresentada em todos os concertos pesquisados para este artigo com algumas supressões de movimentos ou trechos de movimentos da obra.

[3] É recorrente em Franceschini (1966) inclusive a afirmação de que sua primeira performance em 1944 foi a estreia da *Paixão* no Brasil. Na ausência de um estudo abrangente sobre a recepção desse repertório a nível nacional, que não é o objetivo do presente trabalho, não é possível confirmar a veracidade dessa informação.

Furio Franceschini realizou sua performance no Theatro Municipal de São Paulo em 19 de maio de 1944, em um sarau promovido pela Sociedade de Cultura Artística de São Paulo exclusivamente para seus sócios, e reapresentou-a em 22 de maio desse mesmo ano para o público geral. A tradução é atribuída a Esther Mesquita, aluna de Franceschini e à época dirigente da Cultura Artística (GABRIEL, 2016. MESQUITA, 1980).

Martin Braunwieser, por sua vez, realizou performances da *Paixão* em vários momentos de sua carreira artística, sendo que as interpretações mais documentadas, e que são estudadas no presente trabalho, são as de 29 e 30 de maio de 1950, promovidas também pela Cultura Artística, e os concertos da Sociedade Bach de São Paulo dos dias 2 de maio de 1962 e 31 de maio de 1963. Nos concertos de 1950, Braunwieser utilizou a mesma tradução usada por Franceschini, em partitura impressa pela Cultura Artística (BACH, 1943). Nos concertos da década de 1960, Braunwieser manteve apenas parcialmente a tradução da Cultura Artística e optou por usar em alguns dos movimentos da *Paixão* traduções de Péricles Morato Barbosa, pastor presbiteriano, regente coral e coralista que cantou em concertos da Sociedade Bach, inclusive nas performances de Braunwieser da *Paixão* (BACH, 1943. BACH, [19--].

Essas traduções são discutidas a partir de bibliografia composta por Mahraun (2016), Stauffer (1997), Goehr (1992) e Doyle (1980), e por um conjunto de fontes constituído pelas partituras das performances, programas dos concertos, imprensa periódica, cartas, anotações de estudo e de leitura pessoais dos maestros, reunidos a partir da consulta a vários acervos localizados na cidade de São Paulo[4].

No artigo, primeiramente discutimos o uso de traduções como escolha interpretativa em performances corais a partir de Mahraun (2016), Figueiredo (2006), Kaiser (1999) e Doyle (1980). Em seguida, discutimos as escolhas textuais de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para suas respectivas performances da *Paixão* em português em diálogo com a tradição de performance de traduções externa ao Brasil com a qual ambos os regentes tiveram contato, além do contexto cultural e político local.

Para expor suas escolhas textuais, suas diferenças e semelhanças, utilizamos como exemplo os textos traduzidos que foram utilizados nas performances de Braunwieser e Franceschini do coro *Herr, unser Herrscher*, do coral *O große Lieb* e do recitativo *Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten.*

Uso de traduções como escolha interpretativa

Mahraun (2016), Doyle (1980) e Figueiredo (2006) são autores que, embasados em sua própria experiência como regentes corais de atuação recente, defendem a utilização de traduções em performances de obras corais como uma escolha interpretativa do intérprete em meio a uma predominância crescente nas práticas musicais atuais da utilização de textos de obras corais no idioma musicado pelo compositor. Mesmo Mahraun (2016) e Doyle (1980), que atuam nos Estados Unidos, um país que ainda mantém viva sua produção de traduções de obras para o

[4] Para o estabelecimento desse conjunto de fontes, foram consultados o Acervo Furio Franceschini da Biblioteca da ECA-USP, o Acervo Furio Franceschini da Biblioteca do IA-UNESP, o Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo, a Hemeroteca Digital Brasileira, o Acervo Digital do jornal *Folha de S. Paulo*, o Acervo Digital do jornal *O Estado de S. Paulo*, o acervo pessoal do maestro Samuel Kerr e o acervo pessoal do maestro Sérgio Chnee, que herdou o acervo pessoal de seu tio avô, Martin Braunwieser.

inglês, têm como questão central de seus artigos a hostilidade a traduções que ambos observaram em seu meio profissional. Portanto, indica que a preferência crescente pelo uso do texto de obras musicais em língua estrangeira possivelmente não é exclusividade das práticas corais brasileiras.

Essa preferência prevalece a despeito das traduções para performance de obras corais constituírem um repertório de importância histórica e artística que apresenta aplicações práticas, sobretudo em propostas artísticas que visam tornar o conteúdo artístico e expressivo da obra musical mais acessível a plateias leigas, ou mesmo a intérpretes amadores (MAHRAUN, 2016. FIGUEIREDO, 2006. DOYLE, 1980). Fazer com que um coro cante em sua língua nativa é uma opção pragmática para regentes, não apenas por poupar tempo de ensaio que seria destinado ao ensino do canto em uma língua estrangeira, mas também por fazer com que a resposta do coro ao caráter e aos afetos do texto seja potencialmente mais imediata (MAHRAUN, 2016: 10). A plateia, por sua vez, também pode ter reação semelhante, isentando-a de ter que depender de meios intermediários para compreender o texto, como legendas e notas de programa com traduções (MAHRAUN, 2016: 10). É por tornar a música mais acessível à plateia que frequentemente as traduções são associadas a iniciativas de popularização e difusão de repertórios musicais considerados pouco conhecidos. Kaiser (1999), por exemplo, observa essa intenção em projetos de performance de ópera em português no Brasil.

Historicamente, nas localidades em que foram comercializadas e difundidas, as edições traduzidas para o vernáculo facilitaram significativamente a difusão de repertório de origem estrangeira e possibilitaram a divulgação e a circulação de obras que provavelmente teriam se tornado obsoletas caso tivessem permanecido apenas em seu idioma original (MAHRAUN, 2016: 10). Em países como Estados Unidos e Inglaterra, por exemplo, a *Johannespassion* BWV 245 não foi introduzida no século XIX por meio de performances com o texto original da música em alemão, mas em inglês, ambas em datas muito próximas ao lançamento da primeira versão em inglês da obra pela editora Novello em 1862. É relevante, portanto, o fato de que performances tão importantes para a difusão e recepção da *Johannespassion* em São Paulo, como as de Franceschini e Braunwieser, tenham sido cantadas em língua portuguesa.

Essa tradição de performance de traduções sustentou-se não apenas pela produção comercial das editoras de partituras, como também por meio de importantes compositores e intérpretes dos séculos XIX e XX. Compositores como Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) e Paul Hindemith (1895-1963) possuem traduções de algumas de suas obras corais que aprovaram ainda em vida, e regentes como Robert Shaw (1916-1999) foram não apenas intérpretes de obras traduzidas, como também autores de muitas das traduções que utilizaram em suas próprias performances.

Por que essa tradição de performance que produziu um repertório de tal valor artístico e histórico, inclusive no Brasil, caiu em desuso no ambiente coral artístico ainda no século XX? A difusão de um crescente ideal de fidelidade à obra musical e ao seu compositor, que se intensificou na cultura musical erudita do século XX, e que ainda é fortemente presente no século XXI, provavelmente desempenhou um papel relevante nesse fenômeno. Goehr (1992: 231), que utiliza o termo *Werktreue*[5] para designar esse ideal, caracteriza-o como uma subserviência do intérprete à obra e ao seu respectivo compositor, em que o intérprete deve elaborar performances fiéis à obra tal como escrita pelo autor. De acordo com Goehr (1992: 231), o ideal

[5] Vocábulo em alemão que tem como significado literal "fidelidade à obra".

de *Werktreue* frequentemente manifesta-se como uma fidelidade do intérprete ao texto musical, tal como teria sido expresso pelo compositor na partitura.

O texto da música evidentemente integra esse ideal de interpretação musical. Segundo Mahraun (2016: 10) e Doyle (1980: 5), o principal argumento dos intérpretes contrários às traduções é o de que preservar o texto da música significa preservar a relação texto-música em todas as suas nuances de linguagem em uma performance, tal como originalmente arquitetada pelo compositor, bem como dos recursos expressivos da sonoridade do texto. Nesse argumento, é evidente a presença de um ideal de fidelidade à obra e ao compositor, e da autoridade que ambos ainda exercem na elaboração de uma performance coral.

Tanto Doyle (1980) quanto Mahraun (2016) mostram, contudo, que essa autoridade é passível de questionamentos. Evidentemente, mesmo nas traduções de maior qualidade, é inevitável que nuances de linguagem do texto original sejam perdidas, assim como recursos interpretativos. Mas o quão essencial à performance seria a preservação do texto original e da relação texto-música da obra em plateias em que há um número reduzido de ouvintes que têm um grau de domínio relativamente alto do idioma original e conhecimento musical suficiente para identificar essa perda? E principalmente em casos de coros amadores, que geralmente reúnem integrantes de diferentes níveis de formação musical, o mesmo questionamento pode se aplicar também aos coralistas que constituem os intérpretes da obra.

Mahraun (2016: 10) também questiona em que medida essa relação entre texto e música era importante para os próprios compositores. Especificamente no âmbito da obra coral de Bach como um todo, esse é um questionamento especialmente válido. No âmbito da tradição luterana à qual pertencia, J. S. Bach valorizava sobretudo a comunicação do texto em uma performance e optava por utilizar o alemão em diversas de suas obras corais justamente por ser o idioma falado por seus ouvintes à época, e, portanto, o idioma em que poderia potencialmente comunicar-se com mais eficiência. Os procedimentos de substituição e troca de textos de obras musicais de sua autoria visando necessidades práticas de performance são igualmente notórios. Qual seria a importância da relação texto-música na obra de um compositor que, como J. S. Bach, descarta o texto de uma cantata profana por um texto sacro para poder apresentar a música em uma igreja?

Quanto aos elementos expressivos que residem na sonoridade do texto, Mahraun (2016: 10) ressalta a existência de traduções de alta qualidade, de autores que apresentaram uma preocupação com a preservação dessa sonoridade, para que as possibilidades interpretativas decorrentes não se perdessem com a tradução. Entre os recursos interpretativos, estão a duração mais curta ou mais prolongada de uma consoante, o timbre das vogais, variações de ataque, dinâmica e articulação do texto.

Esses questionamentos e argumentos evidenciam que o uso de traduções pode ser uma escolha interpretativa tão válida quanto a opção por preservar o texto da música em sua língua original. Se, por um lado, sempre há uma perda de sutilezas de linguagem e de recursos interpretativos com a elaboração de uma tradução, que pode ser reduzida significativamente no caso de uma tradução de boa qualidade, por outro lado, há ganhos consideráveis de comunicação do texto e um potencial maior de aproximação da obra com o público e os intérpretes. Esses ganhos podem ser especialmente relevantes a depender da proposta artística da performance, da concepção de interpretação musical do regente, do coro e do público a que se destina a performance.

No caso de Furio Franceschini e Martin Braunwieser, o que teria fundamentado sua opção pelo uso de um texto vertido para o português em suas respectivas performances da *Paixão segundo São João*? Em que circunstâncias ocorreram essas performances, no tocante ao público dos concertos, aos intérpretes envolvidos, ao contexto histórico em que ocorreram?

As performances da *Paixão* em São Paulo

> Eu lembraria até à Prefeitura enriquecer a sua discoteca mandando gravar essa primorosa peça. Só existe uma "Paixão de Cristo" em disco e está em alemão[6]. Imagine você a cara do Hitler quando ele souber que o Prefeito de São Paulo mandou gravar em disco e em português a célebre Paixão...[7] (OLIVEIRA, 1944, grifo do autor).

Furio Franceschini e Martin Braunwieser foram regentes europeus que atuaram na cidade de São Paulo na primeira metade do século XX e, no caso de Braunwieser, também na década de 1960. Radicados no Brasil, ambos se naturalizaram brasileiros. Nascido em Roma, Itália, Franceschini obteve grande parte de sua formação na Academia de Santa Cecília de Roma e complementou-a na França e na Inglaterra com aulas com nomes como Charles Marie Widor, Lorenzo Perosi, Vincent d'Indy e André Mocquereau, entre outros. Martin Braunwieser, por sua vez, estudou no Mozarteum de Salzburg, sua cidade natal, sob orientação de Bernhard Paumgartner (1887-1971).

Nesses centros europeus de excelência musical, obtiveram uma formação musical ainda essencialmente embasada na cultura musical do século XIX. O modo como ambos elaboravam suas respectivas performances ainda se distanciava muito do modo como um intérprete atual concebe uma interpretação fiel à obra e ao compositor, ou mesmo uma performance historicamente orientada. Ao mesmo tempo em que sinalizavam uma ruptura com o modo romântico de interpretar J. S. Bach do século XIX, ainda eram pouco permeáveis à introdução de práticas interpretativas de época para além dos meios de interpretação, continuavam a perpetuar práticas como o uso de instrumentos de orquestra modernos, coros mistos adultos e grupos instrumentais de grandes proporções e o uso de versões traduzidas de músicas. Especialmente as partituras e declarações escritas pelos maestros sobre interpretação musical indicam que, em suas concepções interpretativas, Franceschini e Braunwieser se assemelhavam a outros regentes intérpretes de J. S. Bach contemporâneos à época. São exemplos Robert Shaw, Wilhelm Ehmann (1904-1989), Arthur Mendel (1905-1979) e Albert Schweitzer (1875-1965), identificados por Stauffer (1997) como intérpretes desse período de transição entre as tradições de performance românticas que caracterizaram as interpretações de música barroca do século XIX e as interpretações mais estritamente historicistas da segunda metade do século XX.

[6] A única gravação da *Johannespassion* existente à época da carta (1944) era uma gravação da performance regida por Erich Kleiber em 1938 no Teatro Colón de Buenos Aires.

[7] Texto retirado de carta de 20 de maio de 1944 de José Luiz Barboza de Oliveira ao então prefeito de São Paulo, Luís Prestes Maia. Nesse documento, Oliveira, diretor-geral da Assembleia Legislativa de São Paulo, refere-se à performance de Franceschini que assistiu em 19 de maio de 1944 e a uma característica importante dessa interpretação da obra: o uso de uma versão do texto da *Paixão* em português.

As performances de Franceschini e Braunwieser em português da *Paixão* não constituem casos isolados em suas respectivas trajetórias artísticas, mas se inserem em uma prática mais ampla de uso de traduções para o português que se estendeu a outras interpretações de obras estrangeiras feitas pelos maestros, principalmente a partir da década de 1930. O repertório de peças traduzidas para o português de ambos os regentes é constituído principalmente por composições e arranjos corais de peças folclóricas estrangeiras em italiano, alemão e francês. Nesse sentido, um idioma que normalmente não era traduzido de peças de origem estrangeira era o latim – obras de compositores escritas nessa língua, como J. S. Bach, W. A. Mozart, G. P. Palestrina e T. L. Victoria, eram cantadas em seu texto original em concertos de Franceschini e Braunwieser. Na primeira metade do século XX, o retorno do uso do latim na liturgia católica e na música sacra era fortemente promovido pelo movimento restaurador da Igreja Católica no Brasil, do qual Franceschini participou ativamente como mestre de capela da Catedral Metropolitana de São Paulo. Não por acaso, todo o repertório de concertos de ambos os maestros cantado em latim era constituído por música sacra, não apenas católica, como também luterana.

Como músicos que tiveram sua formação e parte de sua carreira artística desenvolvidas na Europa, Franceschini e Braunwieser tiveram contato com a extensa tradição de traduções de obras vocais externa ao Brasil, e provavelmente foram essenciais ao estabelecimento e perpetuação dessa tradição em São Paulo. Franceschini teve como referência para sua própria performance partituras de versões da *Paixão segundo São Mateus* e da *Paixão segundo São João* em francês (BACH, [18--?], 1897, 1920). Braunwieser, por sua vez, teve contato com o trabalho do Bach Bethlehem Choir, grupo responsável pela estreia da *Paixão segundo São João* nos Estados Unidos, em inglês, e possuía uma edição bilíngue[8] em alemão e em inglês da obra, que serviu de base para elaboração das partituras de sua própria performance.

Pelo trecho da carta de Oliveira (1944) acima citada, é evidente que essa tradição de performance de traduções externa ao Brasil também confluiu com um contexto local peculiar. Há a presença de um fator essencialmente político e ideológico no uso dessas traduções, relacionado ao fato do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial terem proporcionado um ambiente hostil à cultura e língua alemãs no Brasil na primeira metade do século XX, a partir da década de 1930. No caso específico da *Paixão,* o conflito bélico e a Campanha de Nacionalização de Vargas provavelmente impactaram sobretudo as performances de Furio Franceschini em 1944, mas também Martin Braunwieser, já que ambos os acontecimentos históricos ainda eram relativamente recentes à época de suas performances nas décadas de 1950 e 1960.

A esses fatores políticos e ideológicos, soma-se um movimento de valorização do canto em português no ambiente artístico brasileiro iniciado no fim do século XIX e intensificado pelo modernismo brasileiro e pelos compositores nacionalistas da primeira metade do século XX. No caso de Franceschini e Braunwieser, ambos possuíam a influência próxima de Mario de Andrade, responsável por diversas iniciativas para promoção e incentivo do canto em português em São Paulo, como a fundação do Coral Paulistano Mario de Andrade e do Coral Popular, grupos criados com o intuito de praticar e difundir o repertório coral brasileiro, e o Congresso da Língua Nacional Cantada (1938). O próprio Andrade, inclusive, era um defensor de performances traduzidas para o português de óperas estrangeiras (KAISER, 1999).

[8] BACH, J. S. *Johannespassion*. Viena: Wiener Philharmonischer, 1920. 1 partitura. Coro, orquestra, solistas.

Na elaboração das traduções da *Paixão*, é perceptível a existência de concepções diferentes de interpretação da obra, em textos elaborados por tradutores provenientes de práticas culturais e musicais diferentes. É possível conjecturar que esses autores foram supervisionados por Franceschini e Braunwieser, visto que as traduções foram feitas especialmente para suas respectivas performances da obra.

Esther Mesquita, autora da tradução usada por Franceschini, estudou música, tendo inclusive Franceschini como um de seus professores. Sua experiência em tradução centrava-se na tradução de textos jornalísticos para o jornal de sua família, *O Estado de S. Paulo*, e de peças de teatro, e não na tradução de obras musicais. Péricles Morato Barbosa, tradutor da versão utilizada por Braunwieser, foi pastor presbiteriano, regente da Igreja Presbiteriana Unida e era cantor ativo na Sociedade Bach de São Paulo. Barbosa, como muitos coralistas da Sociedade, provavelmente entrou para a entidade a partir da atividade coral de igrejas presbiterianas de São Paulo, com as quais Braunwieser tinha contato por ter sido regente da Igreja Presbiteriana Independente.

Herr, unser Herrscher

Se consideradas em relação a Mahraun (2016), as traduções utilizadas pelos maestros pouco seguem critérios técnicos. Ambas pouco preservam elementos poéticos do texto original, como a estrutura de rimas, a ordem de sílabas átonas e tônicas ou o posicionamento de palavras-chave dos versos em correspondência com o posicionamento encontrado no texto original, evitando sintaxes que ocasionem mudanças significativas na ordem das palavras (Tab. 1). A estrutura de rimas ABCCDDB do original não é reproduzida em nenhuma das versões usadas pelos maestros, em que não há sequer um tipo de rima. A estrutura dos versos também foi modificada no número de sílabas e na ordem de sílabas tônicas e átonas, que ocasionaram modificações na estrutura de frases musicais e no ritmo para acomodar o texto em português, de modo que as sílabas tônicas coincidissem com tempos fortes da música. Na tradução de Esther Mesquita, são subtraídos versos do original, o que é compensado por diversas repetições do texto que não correspondem às repetições de texto que Bach realizou.

No tratamento de questões da fonética do texto, há diversas vogais colocadas em lugares pouco favoráveis, como a vogal [i] de "Cristo", da tradução de Mesquita (Tab. 1), uma vogal fechada localizada em um Sol5 na linha de soprano, e diversas palavras com vogais nasais em regiões agudas dos naipes de tenor e soprano localizadas nessa mesma tradução, como [ã] em "Anjos", "canta" e "Paixão"[9]. Também não há nos textos traduzidos a intenção de emular a fonética do original, um tratamento do texto que visa preservar ao intérprete possibilidades expressivas ligadas à sonoridade da língua estrangeira.

Apesar de apresentarem essas semelhanças, Mesquita e Barbosa diferem significativamente na preservação do significado literal do texto original em alemão em suas respectivas traduções. Evidentemente, há escolhas de palavras de Barbosa que não possuem correspondência estrita com o significado do original, como no trecho em que substitui *wahre* [verdadeiro] pela palavra "eterno", e "[…] *dessen Ruhm In allen Landen herrlich ist*!" [Cuja glória é magnífica em todas as terras] por "Glória a ti o mundo todo canta" (Tab. 1). Entretanto, as ideias e o sentido geral do

[9] Evidentemente, existem modos de resolver ou atenuar essas dificuldades com um trabalho técnico adequado. Ressalta-se, apenas, que o texto em português não facilita a emissão dessas vogais.

texto são preservados, e a peça mantém sua função de prólogo e prenúncio dos acontecimentos narrados nos movimentos posteriores.

Texto original	Tradução literal[10]
Herr, unser Herrscher, dessen Ruhm In allen Landen herrlich ist! Zeig uns durch deine Passion, Daß du, der wahre Gottessohn, Zu aller Zeit, Auch in der größten Niedrigkeit, Verherrlicht worden bist!	Senhor, nosso soberano, cuja glória É magnífica em todas as terras! Mostra-nos por meio de tua Paixão, Que tu, o verdadeiro filho de Deus, Em todos os tempos, Mesmo na maior humilhação, Foste glorificado!
Tradução Mesquita (Franceschini)	**Tradução Barbosa (Braunwieser)**
Cristo, Rei, Cristo rei dos Anjos, Gloria a ti por toda a eternidade Ó Redentor amado e triunfante, Ó Rei dos querubins, dos Serafins	Rei soberano, glória a ti O mundo todo canta Tua Paixão mostrar-nos vem Que tu, o eterno filho de Deus Atravessaste a maior humilhação Surgindo vencedor

Tab. 1: Comparação das traduções de Mesquita, usada na performance de Franceschini, e de Barbosa, usada na performance de Braunwieser, com o texto original e uma tradução nossa.

Em comparação, a tradução de Mesquita apresenta mais desvios do texto original, tanto na expressão do sentido literal das palavras quanto de seu sentido geral. Todas as menções à Paixão de Cristo que constam do original são completamente eliminadas nessa tradução. Apenas o adjetivo "triunfante" faz uma referência à condição vitoriosa de Cristo sobre a morte, embora muito vagamente.

Essa tradução indica que Furio Franceschini possuía outra concepção da obra e prioridades distintas para suas escolhas textuais, como indicam as notas que redigiu para o programa do concerto (1944), que incluem *Herr, unser herrscher.* Ao mencionar o movimento nas notas do programa de concerto, Franceschini detalha sua própria concepção interpretativa do movimento:

> A respeito do primeiro coro, parece-nos que o papel da orquestra não se limita a um simples acompanhamento. A persistência de uniformes figuras rítmicas executadas pelas cordas, o longo pedal grave, as frequentes dissonâncias, o tema triste das flautas e oboés, tudo contribui, cremos, para estabelecer um contraste entre o grandioso coro que, vibrante, proclama "Cristo, ó Rei, Redentor, glória a Ti por toda a eternidade! ", e a orquestra que o acompanha com caráter de angústia pelo aproximar-se dos terríveis, trágicos acontecimentos (FRANCESCHINI, 1944: 11).

[10] Tradução feita pela autora com colaboração de Caiti Hauck-Silva, com o objetivo de auxiliar na comparação do texto original em alemão com as versões utilizadas por Franceschini e Braunwieser, e, portanto, não foi estruturada ou destinada à performance musical. Em nossa tradução, o sentido literal das palavras e a sintaxe do original foram preservados ao máximo, eliminando apenas estruturas sintáticas e inversões de palavras do original que são pouco usuais na língua portuguesa.

Portanto, Franceschini via a obra por outra perspectiva, derivada em grande parte de sua visão da escrita instrumental da obra. Excluir do texto cantado pelo coro as menções à humilhação e à Paixão de Cristo não seria prejudicial à obra para Franceschini, já que a orquestra prenuncia a tristeza e o sofrimento dos eventos da história, e ao coro caberia apenas imprimir na interpretação o caráter exultante que o maestro identificava na parte vocal da música.

Entretanto, a tradução esvazia a peça de sua função original de prólogo da Paixão e transforma-se numa sucessão de frases genéricas que poderiam figurar em qualquer obra sacra cristã. Assim, não há uma preocupação em se ater à doutrina religiosa do texto original, que, segundo Mahraun (2016: 13), é um elemento importante para a elaboração de traduções de textos sacros.

A relação texto-música do original é visivelmente prejudicada por essa exclusão das referências à Paixão na tradução, como no exemplo musical da Fig. 1. Quando o texto em alemão menciona a situação de humilhação de Cristo em "*Auch in der größten Niedrigkeit*" (compassos 67 a 69), a escrita de Bach elimina as linhas altamente melismáticas e ascendentes características de *Herr, unser Herrscher* de todos os naipes vocais. Em lugar, o compositor escreve linhas descendentes constituídas por notas mais longas, utilizando amplamente os registros graves de cada voz. Nos manuscritos do compositor[11], o trecho também tem a indicação da dinâmica *piano,* feita acima do sistema de quatro pautas em que são escritas as linhas dos naipes do coro, no segundo tempo do compasso 67, e uma indicação no naipe de contraltos no último tempo desse mesmo compasso (BACH, [1736], [1739-1749])[12].

A frase seguinte, "*Verherrlicht worden bist!*" (compassos 70 ao 72)*,* é musicada de modo completamente antagônico à anterior, retratando Cristo como um ser glorificado. São retomados densamente os melismas em progressiva linha ascendente, executados em dinâmica *forte*, escrita por extenso por Bach em seus manuscritos em todos os naipes do coro no *levare* para o compasso 70. Na linha de soprano, especialmente, os agudos passam a ser explorados novamente. O contraste entre humilhação e glorificação do texto é, portanto, reproduzido na escrita musical de Bach.

Como a tradução usada por Franceschini elimina as referências à Paixão e à humilhação do texto, seu texto em português não emula os contrastes de dinâmica, textura e timbre encontrados na música. A tradução usada por Braunwieser, em contrapartida, mantém as menções à Paixão e à humilhação de Cristo e posiciona a palavra-chave "humilhação" no mesmo trecho em que originalmente localiza-se sua correspondente em alemão, *Niedrigkeit*, favorecendo a forte relação texto-música presente na obra original (Fig.1).

[11] Há manuscritos de *Herr, unser Herrscher* na primeira versão da *Paixão* (1724), na quarta versão (1749) e em um manuscrito inacabado de revisão da obra (1739). Na elaboração do presente artigo, todos esses manuscritos foram consultados.

[12] Em geral, o tratamento predominante que editores dão ao texto musical nesse trecho abrange o acréscimo de marcações de dinâmica *piano* em todos os naipes vocais, inclusive no caso da *Wiener Philharmonischer* (1920) e da mais recente *Neue Bach Ausgabe* (1975), interpretando que as esparsas indicações de Bach dessa dinâmica, posicionadas em apenas alguns dos naipes, valem para todo o coro.

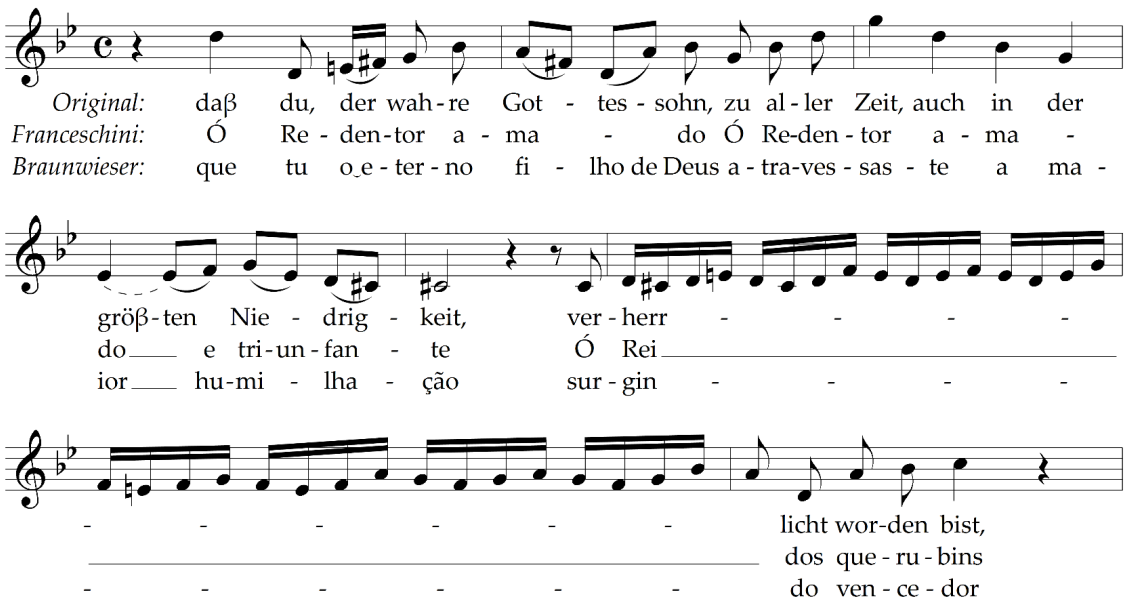

Fig. 1: Trecho do compasso 65 ao 72 da linha de soprano de *Herr, unser Herrscher*, com comparação entre a prosódia do texto original e a dos textos em português utilizados por Franceschini e Braunwieser (BACH, 1943).

Provavelmente, essas diferenças relativas à reprodução do sentido literal do texto original e a relação texto-música motivaram Braunwieser a produzir traduções alternativas de determinados movimentos da *Paixão* para suas performances da década de 1960. Pode ter contribuído o fato de que Braunwieser era um maestro da sólida tradição cultural e musical germânicas, fluente no idioma alemão, e que há evidências da participação de coralistas imigrantes com bagagem cultural e musical semelhantes cantando nos coros dos concertos, embora amadores (GABRIEL, 2016: 171). O pertencimento de Péricles Morato Barbosa, e provavelmente de vários coralistas da Sociedade Bach de São Paulo, a uma tradição religiosa protestante provavelmente influenciou o tratamento do conteúdo religioso do texto de *Herr, unser Herrscher,* bem como de toda a *Paixão.*

Original	**Tradução literal**[13]
O große Lieb, o Lieb ohn alle Maße Die dich gebracht auf diese Marterstraße! Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden, Und du mußt leiden.	Ó grande amor, ó amor sem medida Que te trouxe a esse caminho de martírio Eu vivi com o mundo em luxúria e prazeres E tu que deves sofrer.
Tradução Mesquita (Franceschini)	**Tradução Barbosa (Braunwieser)**
Jesus que por amor dos pecadores Aos mais cruéis algozes t'expuseste Por nosso amor na Cruz padeceste Atrozes dores.	Que grande amor, amor ilimitado, Ao teu martírio te terá levado! Enquanto eu só vivo em prazeres leves, Sofrer tu deves.

Tab. 2: Tabela com o texto original em alemão (BACH, 1974), uma tradução literal para o português e as traduções de Ester Mesquita e Péricles Barbosa (BACH, 1943).

[13] Tradução feita pela autora em conformidade com as diretrizes expressas na nota de rodapé 10.

O große Lieb

No coral *O große Lieb*, tanto Mesquita quanto Barbosa se atêm mais estritamente à estrutura da música e do texto original em alemão em suas respectivas traduções para o português. As escolhas de palavras e de frases que ambos os tradutores fizeram proporcionaram uma prosódia dos textos em português com correspondência entre sílabas e notas, e entre frases poéticas e frases musicais muito semelhante à prosódia do alemão. Cada uma das sílabas é designada para ser cantada em uma, ou no máximo em duas notas da música. Cada uma das frases musicais, que nos corais luteranos são claramente pontuadas por fermatas, correspondem a um único verso do texto.

Com relação à estrutura de rimas do texto, ambos os tradutores visivelmente procuraram elaborar textos em português com rimas, como há em *O große Lieb.* Entretanto, Barbosa realiza um esquema de rimas idêntico ao original (AABB), enquanto Mesquita apresenta um esquema de rimas distinto (ABBA).

Mas, tratando-se da preservação do sentido original do texto em alemão, a tradução feita por Péricles Morato Barbosa novamente se destaca pela maior aproximação dos vocábulos em português com os significados expressos pelas palavras em alemão. A comparação do texto de Barbosa com a tradução literal da obra indica diferenças apenas na escolha de sinônimos, no encurtamento ou síntese de algumas frases com o objetivo de melhor encaixá-las na música, e na adaptação de palavras e expressões para criação de estruturas linguísticas mais idiomáticas, como é o caso do modo como verteu para o português a expressão "*Lieb ohn alle Maße*".

Nas anotações de Martin Braunwieser sobre a tradução do texto do coral, por exemplo, o maestro traduziu *ohn* como "sem", *alle* como "todo/toda" e *Maße* como "medida" ou "proporção" (BRAUNWIESER, [19--]). A expressão ficaria, então, traduzida literalmente como "Amor sem toda medida" ou "Amor sem toda proporção", que não apenas ultrapassariam o número de sílabas do original em alemão, como não são expressões correntemente utilizadas no português. Barbosa utilizou a expressão "amor ilimitado" em lugar de uma expressão idiomática do português brasileiro, embora muito similar semanticamente à tradução literal que Braunwieser esboçou.

O sentido do original não apenas é mais preservado no texto de Barbosa, como também a relação texto/música da obra. Como vários corais luteranos harmonizados e reaproveitados por Bach em suas obras vocais, *O große Lieb* apresenta dissonâncias localizadas em palavras e em expressões específicas. Nesse coral, correspondem a partes da música com dissonâncias notas que comportam os vocábulos em alemão *Marterstraße* [caminho/senda do martírio] e *leiden* [sofrer], que fazem referência ao sacrifício de Cristo, e *Lust* [Luxúria/prazer] e *Freuden* [alegrias/prazeres/deleites], palavras que adquirem conotação negativa no contexto da Paixão. Em todos esses vocábulos, as dissonâncias utilizadas por Bach são compostas por segundas maiores ou menores.

Na tradução de Barbosa, as expressões "martírio" e "prazeres leves" também são posicionadas em dissonâncias. Em contrapartida, a tradução feita por Ester Mesquita mantém a temática geral do texto de *O große Lieb,* mas introduz expressões, frases e palavras que não constam do texto original em alemão. Como é possível constatar pela comparação com a tradução literal com o texto de Mesquita, não há no original qualquer expressão em alemão que

corresponda, por exemplo, ao vocábulo "pecadores", à frase "Aos mais cruéis algozes t'expuseste" e às palavras "cruz" e "atrozes dores".

Nas escolhas de palavras, Mesquita faz a supressão de todas as referências a alegria ou prazer do original em alemão, elaborando uma tradução de *O große Lieb* em que o sofrimento de Cristo na cruz é o aspecto da Paixão predominantemente enfatizado.

Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten

É importante ressaltar que, no caso dos recitativos, não há indícios nas fontes de que Martin Braunwieser tenha utilizado para qualquer um dos recitativos uma tradução alternativa à de Ester Mesquita, que consta da partitura de Franceschini, como o maestro austríaco utilizou em determinados coros e corais da *Johannespassion.* As partituras do coro não apresentam substituições de textos de recitativos feitas à mão, como nos movimentos da obra em que Braunwieser adotou traduções de Péricles Morato Barbosa. Os títulos dos recitativos que constam da listagem de movimentos de programas dos concertos, que geralmente apresentam títulos diferentes de Franceschini quando são adotados textos traduzidos por Barbosa, também não foram alterados (CONCERTO nº 213, 1962. CONCERTO nº 221, 1963. GRANDE EXECUÇÃO, 1950).

Conforme observado na análise das traduções utilizadas pelos maestros em *Herr, unser Herrscher* e em *O große Lieb*, provavelmente Braunwieser usou traduções alternativas às de Mesquita por não concordar com desvios do sentido e da estrutura do texto original presentes nas traduções de movimentos da obra produzidas pela autora. Nesse contexto, a adoção de traduções de Mesquita em todos os recitativos por parte de Braunwieser constitui uma hipótese plausível na medida em que os recitativos traduzidos por Mesquita têm, em geral, textos em português com correspondência mais estrita com o texto original em alemão quando comparados a outros movimentos da mesma obra vertidos em português pela tradutora.

Esse tratamento diferenciado dos textos dos recitativos da *Johannespassion* por parte da autora possivelmente decorre do fato dos recitativos conterem os textos bíblicos que narram a história da Paixão, bem como por seu caráter declamatório, em que tanto o ritmo quanto as alturas da melodia são estruturados em função das palavras do texto, aproximando-a da fala. São partes da obra em que, mesmo em relação à composição com o texto original em alemão, houve menos liberdade criativa por parte do libretista na produção ou introdução de poesias e elementos textuais externos à Bíblia em relação aos demais movimentos da música.

A tradução de recitativos de Mesquita, utilizada, portanto, por Franceschini e por Braunwieser, difere do original em geral apenas na escolha de alguns sinônimos, no uso de sintaxes e estruturas de frases mais comuns e idiomáticas do português. Alguns aspectos estruturais do texto em alemão são pouco reproduzidos na tradução para o português, como o número de sílabas das frases e a distribuição de sílabas tônicas e átonas.

Enquanto em coros e em corais há menos modificações no ritmo, nas notas e nas frases musicais, nos recitativos a prosódia do texto foi feita com mais adaptações desses aspectos estruturais da música ao texto. Entre as adaptações, há a supressão ou o acréscimo de figuras musicais para maior correspondência do número de sílabas e à articulação das palavras em português. Semelhantemente às figuras musicais, há supressão ou acréscimo de pausas, com o objetivo de fazer com que as pausas da música correspondam a pausas decorrentes da

declamação do texto ou da estrutura das frases do texto em português, que diferem do texto original em alemão.

Essas adaptações são visíveis na comparação do trecho do recitativo *Die Kriegsknechte aber, da sie Jesum gekreuziget hatten* (cf. Fig. 2) com o texto original em alemão, com a tradução de Mesquita e com a tradução para o inglês da mesma obra feita por John Troutbeck, uma tradução a qual ambos os maestros tiveram contato[14].

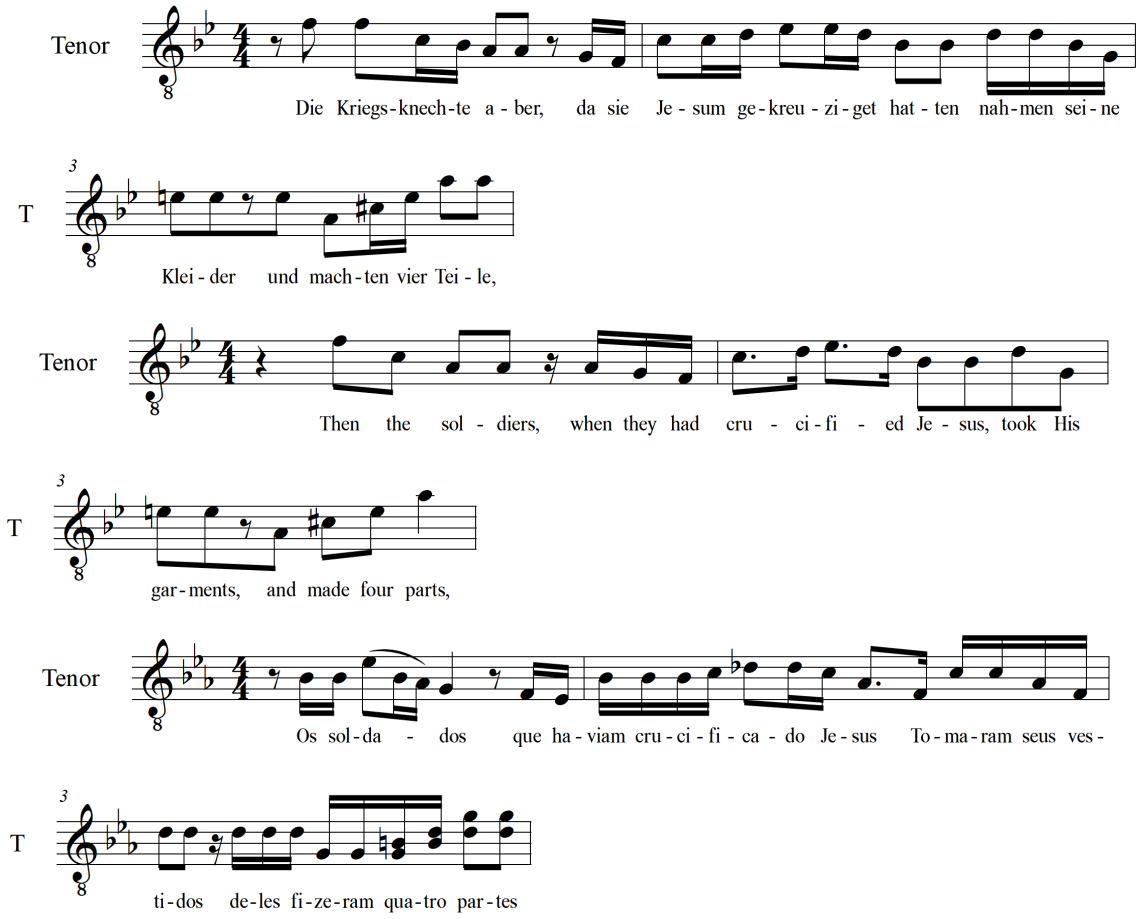

Fig. 2: Trechos com os três primeiros compassos de *Die Kriegsknechte aber*. O primeiro trecho apresenta o idioma original (BACH, 1974); o segundo trecho, a tradução para o inglês de John Troutbeck (BACH, 1920); o terceiro, a tradução de Ester Mesquita, utilizada por Braunwieser e Franceschini (BACH, 1943).

Esses procedimentos de adaptação da música ao texto não são exclusivos dos recitativos, conforme comprova a análise de *Herr unser Herrscher*. Mas, em comparação com as traduções de coros e corais, os recitativos traduzidos por Mesquita apresentam mais adaptações.

A comparação que consta na Fig. 2 mostra que esses procedimentos também não constituem uma particularidade dos textos de Mesquita, mas que eram amplamente empregados na versão em inglês de John Troutbeck da *Johannespassion*, que constitui uma tradução com a qual ambos os maestros tiveram contato.

[14] De fato, é a versão de Troutbeck que compõe a edição bilíngue em alemão e inglês da editora Wiener Phillarmonischer (BACH, 1920), que serviu como base para ambos os maestros confeccionarem as partituras que utilizaram em suas respectivas performances.

Portanto, enquanto em coros e em corais o processo de tradução prezou predominantemente pela elaboração de um texto que se adaptasse melhor à música, no caso dos recitativos, a maior quantidade de modificações de ritmo e alturas indica que os processos de elaboração da tradução e a prosódia do texto priorizaram a adaptação da música ao texto.

Considerações finais

Há uma série de fatores sociais, culturais e políticos potencialmente envolvidos na realização das performances da *Paixão* em português de Furio Franceschini e Martin Braunwieser. Identificamos diferenças e semelhanças no tratamento de elementos poéticos e estruturais do texto, na escolha de palavras e fonemas, na prosódia, na relação texto-música e na manutenção do sentido literal do texto original entre as traduções utilizadas por Franceschini e Braunwieser.

Com a análise das traduções, é possível identificar que tanto Franceschini quanto Braunwieser usam traduções que não atendem a diversos aspectos técnicos discutidos pela bibliografia especializada, especialmente na preservação de aspectos formais e poéticos do texto original. É evidente que a prioridade dos maestros constituiu produzir versões da *Paixão* que, embora não se destacassem pelo rigor técnico de seu processo de elaboração, fossem factíveis e se adaptassem à concepção que possuíam da obra e às situações em que ocorreriam suas respectivas performances.

As duas traduções indicaram a existência de dois projetos artísticos diferentes para a *Johannespassion* como um todo, que envolveram intérpretes distintos, bem como duas concepções de obra distintas. A tradução usada por Braunwieser transparece uma concepção da obra que preza pela relação texto-música estabelecida pelo compositor e pelo sentido do texto sacro. O destaque de algumas das palavras-chave do texto por meio de recursos interpretativos – como variações de dinâmica, agógica, acentuação e articulação – e a elaboração de seções contrastantes musicalmente são possibilidades interpretativas que a tradução de Barbosa oferece.

Na tradução usada por Franceschini, há modificações mais profundas no sentido do texto original que ocorreram para que o texto se adaptasse melhor à concepção que o maestro possuía da peça. Embora muitas das possibilidades interpretativas relacionadas ao texto e à sua associação com a música tenham sido eliminadas pela opção de Franceschini, a tradução serviu às circunstâncias e à situação em que sua performance ocorreu na década de 1940, em São Paulo. Como estreia paulistana da obra, provavelmente Franceschini apresentou a *Paixão* com cantores e plateia que tinham pouca familiaridade com a obra e pouco perceberiam as diferenças de sentido do texto em relação ao original. Braunwieser provavelmente não teria a mesma prerrogativa com performances na década de 1960, portanto anos após a estreia, quando a obra teria uma circulação maior no ambiente musical paulistano.

Especialmente no caso da tradução de Mesquita, utilizada por Franceschini, há uma evidente diferença de tratamento entre recitativos e outros movimentos da obra, visando produzir um texto que pouco se desviasse da narração da história da Paixão tal como é feita no texto bíblico.

Os casos de Franceschini e Braunwieser mostram que cantar textos traduzidos é uma escolha interpretativa que foi amplamente empregada por intérpretes em épocas específicas da História do canto coral no Brasil. A atuação de ambos os maestros indica que as traduções, quando adequadas à prática do regente, do grupo coral e das circunstâncias em que ocorrem a

performance, oferecem diversas possibilidades interpretativas e contribuem para a construção de repertório de grupos corais, divulgação de obras pouco conhecidas e formação de público de concertos.

Cantar em traduções é recorrente no ambiente externo ao Brasil ainda atualmente, sobretudo nos Estados Unidos, enquanto no Brasil a prática caiu em desuso e desfruta de muito pouca popularidade no ambiente coral profissional. Diante desse cenário, e de um passado rico em traduções para o português produzidas a partir de obras musicais estrangeiras, o artigo pretendeu discutir o uso de traduções como escolha interpretativa e refletir sobre o papel importante que muitas dessas traduções exerceram na circulação desse repertório no Brasil. A *Paixão segundo São João* provavelmente é apenas um exemplo dentre tantas outras obras que foram introduzidas no Brasil em língua portuguesa e que conquistaram dessa forma um espaço que conservam até hoje nas salas de concerto brasileiras.

Referências

BACH, Johann Sebastian. *A Paixão segundo São João*. Revisão de Furio Franceschini. São Paulo: Sociedade de Cultura Artística, 1943. Partitura.

_____Paixão segundo S. João. [19--], [São Paulo]. Acervo pessoal de Sergio Chnee, não catalogado.

_____. *Johannespassion BWV 245*. Kassel: Bärenreiter, 1974. Partitura.

_____. *Johannespassion.* Viena: Wiener Philharmonischer, 1920. Partitura. Disponível em: <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/dc/IMSLP250403-SIBLEY1802.23990.1caf-39087011358340score.pdf>. Acesso em: nov. 2017.

_____. *La Passion selon Saint-Jean*: oratorio en deux parties. Paris: Choudens, [18--?]. Partitura.

_____. *Passion selon Saint Matieu*. Bruxelas: Henry Lemoine et cie., 1897. Partitura.

_____. *Passio secudum Joannem.* [1736], [S.l.]. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 25. Disponível em: <https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000842 >. Acesso em 10 dez 2018.

_____. *Passio secudum Joannem.* [1739-1749], [S.l.]. Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. Bach P 28. Disponível em: < https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000846>. Acesso em 10 dez 2018.

BRAUNWIESER, Martin. [Anotações manuscritas referentes a traduções da *Johannespassion* de Johann Sebastian Bach para o inglês e para o português]. [19--]. Acervo pessoal de Sergio Chnee , não catalogado.

CONCERTO nº 213. Paixão segundo São João de J. S. Bach. Conjunto Vocal e Conjunto Instrumental da Sociedade Bach de São Paulo, Auditório da Faculdade de Filosofia Sedes Sapientiae, São Paulo, 27 abr. 1962. Programa de concerto.

CONCERTO nº 221. Paixão segundo São João de J. S. Bach. Conjunto Vocal e Conjunto Instrumental da Sociedade Bach de São Paulo, Capela das Cônegas de Santo Agostinho, São Paulo, 31 maio 1963. Programa de concerto.

DOYLE, Roger. What? Sing It In English? What Will the Neighbors Think? *Choral Journal*, Oklahoma City, v. 21, n. 2, p. 5-7, out. 1980.

FRANCESCHINI, Furio. Notas explicativas da "Paixão segundo São João" de J. S. Bach. In: Grande Execução da "Paixão segundo São João". São Paulo: Atlas, 1944. p. 5-9.

FRANCESCHINI, Manoel Antonio. *Comendador maestro Fúrio Franceschini:* resumo biográfico e curriculum vitae. São Paulo: Escola "Oficinas de São José", 1966.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da Prática Coral. In: FIGUEIREDO, Carlos Alberto et al. *Ensaios:* olhares sobre a música coral brasileira. Rio de Janeiro: Centro de estudos de Música Coral/Oficina Coral, 2006. p. 3-28.

GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. *A contribuição de Furio Franceschini e Martin Braunwieser para o canto coral artístico em São Paulo*: práticas interpretativas de música europeia, com ênfase na Paixão Segundo São João de J. S. Bach. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works:* An Essay in the Philosophy of Music. Oxford: Clarendon Press, 1992.

GRANDE EXECUÇÃO da Paixão segundo São João: Oratório para solos, órgão, coro e orquestra. Conjunto Vocal da Sociedade Bach de São Paulo com convidados, músicos da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, Teatro Cultura Artística, São Paulo, 29-30 maio 1950. Programa de concerto.

KAISER, Andrea. *Ópera no Brasil:* versões em português. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

MAHRAUN, Daniel. What Language Shall I Borrow? Singing in Translation. *Choral Journal*, Oklahoma City, v. 56, n. 10, p. 8-26, maio 2016.

MESQUITA, Alfredo. O maestro e a Sociedade de Cultura Artística. *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 6 abr. 1980, *Suplemento* Cultural, p. 13-15.

OLIVEIRA, José Luiz Barboza de. [Carta a Luís Prestes Maia]. São Paulo, 20 maio 1944. Original no Acervo Furio Franceschini da Biblioteca da ECA- USP, FF/D/0020. 2p.

STAUFFER, George. Changing Issues of Performance Practice. In: BUTT, John (Ed.). *The Cambridge Companion to Bach.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 203-217.

Ana Paula dos Anjos Gabriel é professora colaboradora mestre da área de Prática Coral na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP-UNESPAR) e professora nos cursos de extensão em Música da mesma instituição. Doutoranda em Música pela Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação da Prof.ª Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza e membro do Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto (GEPEMAC), sediado na USP. Obteve seu Mestrado (2016) em Música também pela USP, com suporte da CAPES. Apresentou-se recentemente em congressos como o I Foro y Simposio Coral Americano (2017, Argentina), o III Congresso de Musicologia da Associação Regional da América Latina e Caribe (2017), o III Simpósio Villa-Lobos (2017), com publicação em anais, o Congresso "Musicología aplicada al concierto: los estúdios sobre performance em acción" (2016, Espanha), e edições do Congresso da ANPPOM (2014, 2016), com publicações subsequentes. Em 2018, publicou pela *Revista Cuadernos nueva serie*, da Universidade Católica de Cuyo (Argentina), o artigo "A criação coral de Martin Braunwieser (1901-1991): arranjos do folclore brasileiro". anapauladosanjosgabriel@gmail.com