DOI 10.20504/opus2023.29.10

Euclides de Aquino Fonseca e a sua produção para o palco: breve histórico e as questões orquestrais da ação lendária *Leonor* (1883) e do drama bíblico *// Maledetto* (1902)

Sérgio Dias
https://orcid.org/0000-0002-5900-4693
(Universidade Federal de Pernambuco, UFPE / Centro de Artes e Comunicação / Departamento de Música, Recife-PE, Brasil)

Resumo: A produção musical destinada à cena pelo compositor pernambucano Euclides de Aquino Fonseca (1854-1929) ocupa um papel de destaque em seu precioso catálogo de obras hoje disponíveis. No entanto, quatro de seus títulos sobreviventes – dos quais se nos apresentam duas tragédias e duas comédias – emanam muitos problemas relacionados, sobretudo, aos universos da poética, da instrumentação e da orquestração. Deixando de lado a problemática relacionada aos libretos, neste pequeno trabalho, e a partir de uma criteriosa análise das fontes originais, secundárias e correlatas, tentamos abordar os principais tirocínios instrumentais do mestre naquele âmbito teatral, sugerindo achegas que possam contribuir, em futuro próximo, para os esforços de reconstrução de tal conjunto de obras.

Palavras-chave: Ópera. Orquestração. Musicologia. Manuscritos musicais. Memória.

Euclides de Aquino Fonseca and his Production for the Stage: Brief History and Orchestral Issues of the legendary action *Leonor* (1883) and the Biblical Drama *// Maledetto* (1902)

Abstract: The musical production destined for the stage by the Pernambuco composer Euclides de Aquino Fonseca (1854-1929) occupies a prominent role in his precious catalog of works available today. However, from its four surviving titles – from which we are presented with two tragedies and two comedies – many problems arise, mainly related to the universes of poetics, instrumentation and orchestration. Leaving aside the problems related to *librettos*, in this small work, and based on a careful analysis of the original, secondary and related sources, we try to approach the main instrumental practical training of the master in that theatrical scope; suggesting contributions that may contribute, in the near future, to the efforts to rebuild such a set of works.

Keywords: Opera. Orchestration. Musicology. Musical manuscripts. Memory.

DIAS, Sérgio. Euclides de Aquino Fonseca e a sua produção para o palco: breve histórico e as questões orquestrais da ação lendária *Leonor* (1883) e do drama bíblico *// Maledetto* (1902). *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), v. 29, p. 1-15 (página inicial 1, página final 15), 2023.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.10
Recebido em 9/11/2021, aprovado em 28/9/2022, publicado em 13/11/2023

Se o nome de Euclides de Aquino Fonseca (1854-1929)[1] jaz esquecido no panorama genérico da música de concerto, em contrapartida, sua obra assevera uma competência erigida ao longo de meio século como compositor de calibre, grado educador e personagem extraordinário na movimentação cultural pernambucana de seu tempo.

Uma vez frustrada a intenção de seguir para o Rio de Janeiro a fim de estudar medicina, permanece em sua cidade natal e, nela, consolida-se como figura central do meio musical recifense na virada do século XIX para o XX. Fez-se pianista de renome, tendo estudado com os melhores profissionais então disponíveis; tornou-se destro em contraponto, harmonia e orquestração; atuou como crítico musical[2]; contribuiu para a criação de instituições cujos objetivos foram o fomento da música e o convívio social[3]; compôs obras cujos brilhantismo foi celebrado; e, não finalmente, exerceu com paixão o magistério, lecionando a arte da música por longos anos em âmbito particular e, institucionalmente, na Escola Normal Oficial de Pernambuco. Nessa egrégia instituição, promoveu um ativo Orfeão Musical, para o qual produziria de maneira perene e sempre com todo o esmero.



Fig. 1: Fotografia de Euclides Fonseca aos 55 anos[4].

Com aproximadamente 102 títulos preservados[5], além de outros cujas partituras ainda podem ser localizadas, sua produção encerra música para o palco, para piano solo ou em consórcio de várias mãos, canções, arranjos, adaptações, obras sinfônicas (para orquestra e/ou banda), além de variada música de câmara, de cunho didático e de teor cívico. Todavia, não é exagero algum afirmar que a lavra dramática

[1] Persiste uma controvérsia sobre o ano de nascimento de Euclides Fonseca. Se, por um lado, o próprio afirma, em sua autobiografia, ter nascido no ano de 1853, por outro lado, Zilda Fonseca localiza uma certidão cartorial na qual se aponta o ano de 1854 como aquele "oficial" para efeitos de registro e nascimento do compositor. Resta-nos, então, a questão: devemos acreditar no testemunho do próprio compositor? Ou merece crédito o mencionado documento, que pode estampar uma data "declarada" por seus pais, mas que, por qualquer razão, pode não expressar a realidade precisa?

[2] Inclusive escrevendo para o exterior, nomeadamente Portugal. Nesse país, foi correspondente da renomada Revista *Amphion*.

[3] Entre elas, o "Clube Carlos Gomes" e o "Centro Musical Pernambucano".

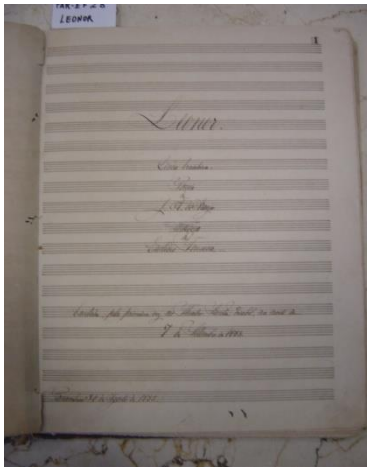
[4] Segundo o jornal *Diário de Pernambuco* (edição 205, 12 set. 1909, p. 2), a fotografia, ricamente emoldurada, foi oferecida ao Maestro por suas alunas da Escola Normal Oficial de Pernambuco. O ato solene de entrega, realizado aos 30 do mesmo mês, marcou a entrada de Euclides para o rol de professores homenageados no Salão das Congregações da referida Escola. A fotografia esteve, por longos anos, ali pendurada, até que a família Fonseca a requisitou, provavelmente quando do Decreto de Extinção da Escola Normal, que se transformaria em Instituto de Educação, mudando, então, de endereço.

[5] Grande parte deles está, hoje, depositada na Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello, do Instituto Ricardo Brennand, do Recife. Tal recolhimento deu-se no ano de 2005, por iniciativa da psicóloga Eleonora Fonseca, bisneta do compositor e filha da incansável Zilda Fonseca, a quem devemos o resgate físico desse conjunto de obras, assim como a posterior publicação de uma exaustiva compilação de dados biográficos do músico (FONSECA, 1996).

se consubstancia como a mais admirável joia de seu legado musical. Sabemos que compôs, pelo menos, quatro obras destinadas à cena[6].

A primeira delas, a partir de encomenda do Clube Carlos Gomes e dedicada à memória de sua mãe (Lucila de Carvalho Fonseca, falecida em 1879), foi encenada parcialmente em récita única, subscrita no Teatro de Santa Isabel, aos 7 de setembro de 1883. Nesse sentido, tende a constituir-se a ação lendária *Leonor* – em um ato, com três solistas (mezzo-soprano, tenor e barítono), coro misto e "grande orquestra" – como sua obra mais emblemática.

De fato, o libreto[7], de argumento trágico, trata de tema cujo contexto remete ao passado histórico de Pernambuco e tem como cenário a bucólica Ilha de Itamaracá. Desse esforço, cuja partitura levantamos em 2017 e fizemos estrear no ano seguinte, já muito foi dito quando da elaboração do excelente trabalho científico de Maria da Cruz Araújo (2012), sob a orientação do Prof. Dr. João Berchmans de Carvalho Sobrinho; da produção jornalística coeva e correlata; para além dos comentários aos programas, por nós confeccionados para acompanhar as duas *performances* ocorridas na cidade do Recife (pela Orquestra Sinfônica, Solistas e Coro Universitário do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco, 2018), e ainda aqueles elaborados pelo maestro Samuel Fagundes para as duas récitas que tiveram lugar em Teresina (pela Orquestra Sinfônica, Solistas e Coral Universitário do Departamento de Música da Universidade Federal do Piauí, 2019).



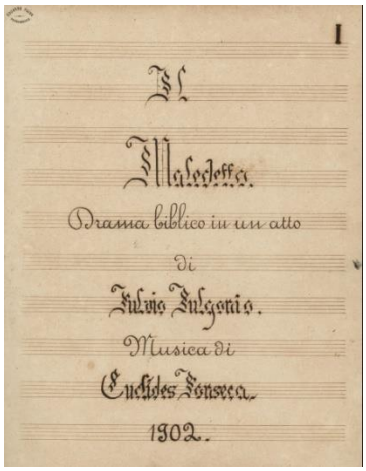


Fig. 2 e 3: Folhas de rosto de *Leonor* e *Il Maledetto.*

Quanto à segunda, trata-se de um *Drama Bibblico in un atto* intitulado *Il Maledetto*. Peça de fôlego, muito inspirada, foi composta em tempo recorde. O próprio compositor assim registra ao fim da partitura autógrafa para canto e piano: "Começada a 1 de Julho de 1902, e terminada a 16 do mesmo mez e anno, no Engenho Maranhão" (FONSECA, 1902) – portanto, em exatos quinze dias. Ora, tendo conhecimento de que o compositor já exercia, desde 1901[8], o magistério na Escola Normal e dado o supra

[6] Na revista carioca *Theatro e Sport* (edição 230, mar. 1919, p. 23), encontramos uma referência – rol de peças apresentadas no Rio de Janeiro àquela temporada – que nos dá testemunho de uma *burleta*, composta por Euclides Fonseca e com libreto de Ferreira Simões, intitulada *A Pensão da Mulata*. Entretanto, ainda não conseguimos levantar quaisquer vestígios da partitura, tampouco do texto.

[7] Cujos versos são de José Afonso de Araújo.

[8] "No ano de 1900, Euclides Fonseca foi convidado pelo Dr. Francisco de Assis Rosa e Silva para ocupar a cadeira de música, [...], vaga pelo falecimento do professor Seixas. Sua nomeação foi feita pelo então Governador interino,

declarado ano de composição da obra, podemos conjecturar que o compositor aproveitou o período intermediário das férias escolares para se recolher em um local tranquilo (Engenho Maranhão)[9], a fim de se dedicar inteiramente à composição.

O libreto, em língua italiana, é assinado por Fulvio Fulgonio (1832-1904)[10]. Contudo, ainda não pudemos averiguar como seus versos chegaram às mãos de Euclides Fonseca; sequer se foram ou não impressos. Em caso positivo ou negativo, onde estariam os exemplares que serviram de fonte para a composição do drama musical? Trata-se, entretanto, de argumento inspirado no Livro do *Gênesis*, e, nele, são narradas as peripécias acerca do "primeiro homicídio". São personagens: *Caino* (tenor principal), *Adah* (soprano) – consorte e irmã de Caim –, *Abele* (*mezzo-soprano*) e *Adamo* (baixo). Concorrem, ainda, coros mistos compostos de *spiriti aerei, spiriti delle tenebre, enti mistici e cori invisibili*. Tal como sugerido pelo libretista, a ação passa-se em algum lugar vizinho ao Éden (época adamítica), e, no que toca ao compositor, a música dedica-se "à terna e dedicada companheira [esposa] das minhas allegrias e dores: Maria Emília de Salles Fonseca" (FONSECA, 1902).

Através de programa impresso e datado de 1° de agosto de 1909, pode-se constatar que o maestro fez ouvir a parte inicial do drama em matinê promovida em benefício das órfãs do Colégio São Vicente de Paulo (Salesianos). No programa, entre obras de Massenet, Puccini, Donizetti, Mascagni e Schubert, figurou tal introdução, orquestrada e dirigida pelo compositor e com a concorrência de uma orquestra especialmente arregimentada para a ocasião. Desse esforço, sobreviveram as partes cavas (autógrafas), hoje depositadas no Instituto Brennand, que se somam à já aludida *vocal score*, para além das partes destinadas à ária de tenor (*Caino*). Como o programa da matinê não menciona esse último trecho, cuja música é imediatamente subsequente à introdução, tampouco a identificação nominal de um solista, acreditamos que tal ária pode ter sido preliminarmente almejada (daí a confecção do material de orquestra), mas cuja apresentação se frustrou devido a razões, por ora, indetermináveis.

Parece certo que o drama *Il Maledetto* jamais tenha sido levado a público na íntegra. E, quanto a isso, corrobora o fato de sua orquestração permanecer inconclusa. O programa citado no parágrafo anterior, de certa forma, aborta os votos de um crítico do jornal *A Província*, cujas iniciais se fazem presentes através de um lacônico J. A., aos 12 de abril de 1903. Eis o que nos diz:

> Incontestavelmente a opera do maestro Euclides Fonseca, talento emprehendedor e de uma fertilidade invejável, honra Pernambuco e constituirá um poderoso incentivo para a cultura da arte musical entre nós. / Os nossos parabéns, portanto, **e que elle a leve á scena brevemente como pretende** (J.A., 1903, grifo nosso).

Desembargador Sigismundo Gonçalves, a 30 de dezembro de 1900. Tomou posse a 10 de janeiro de 1901, perante o Diretor da Escola, Dr. Olintho Victor" (FONSECA, 1996: 153).

[9] O Engenho Maranhão, fundado antes de 1609 e cuja casa grande pairava sobre terreno retirado e deveras bucólico, situa-se em Ipojuca (PE 042), cidade ao sul do Recife. No tempo em que o compositor ali se hospedou com o objetivo de engendrar tal partitura, a propriedade pertencia ao Coronel João de Souza Leão, prefeito da Cidade e consorte da Senhora Anna Salles de Souza Leão, irmã da esposa de Euclides, Maria Emília de Salles Fonseca.

[10] Fulgonio foi jornalista, poeta, ensaísta e libretista bastante celebrado em Milão, para onde se mudou em 1869, oriundo de sua cidade natal, Fiorenzuolla d´Arda. Consta que escreveu mais de cem libretos, muitos deles postos em música por compositores hoje considerados "secundários" no cenário musical milanês de então. Dentre eles, poder-se-iam destacar os nomes de Luigi Canepa (*La Scalla,* 1879), Antonio Smareglia (1882), Alberto Giovannini (1884), Giuseppe Gallignani (1889) e Romualdo Marenco (1890).

Nesse sentido, apesar de as fontes relativas a *Leonor* – cuja orquestração é, como dito, parcial[11] – ofereçam maior e melhor sortimento de material pela pena do próprio compositor, *Il Maledetto*, infelizmente, totaliza menos de um quarto de toda obra manipulada no mesmo quesito.

Ao contrário das precedentes, a terceira e a quarta produções cênicas são comédias de costume, mais precisamente *operetas*. Com o duplo título de *As Donzelas d´Honor* ou, como ficaria mais conhecida, *O Duende da Noite*, também foi obra composta em tempo diminuto, no ano de 1906: começada aos 2 de outubro e concluída aos 15 do mesmo mês.

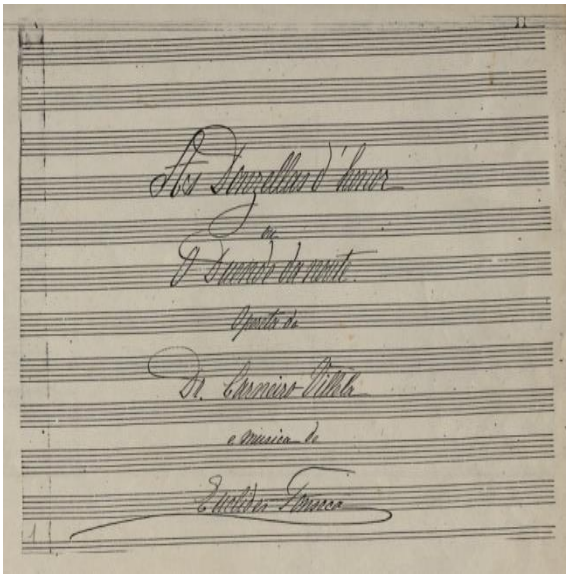


Fig. 4: *As Donzelas d´Honor*, folha de rosto.

Disposta em três atos, a partitura autógrafa para canto e piano nunca teve uma respectiva orquestração localizada. Composta a partir de versos do Dr. Joaquim Maria Carneiro Vilela, foi destinada às alunas do Colégio Pritaneu. Devido à exiguidade de recursos para a contratação de uma orquestra, ainda que modesta, é mesmo provável que tenha sido concebida para a execução apenas com o acompanhamento de piano. Acrescente-se ainda que, segundo o próprio Euclides Fonseca (1929), foi executada no pequeno teatro do Colégio, o que dificultaria a presença de um efetivo instrumental, ainda que diminuto. Embora ainda não tenhamos logrado êxito no que tange à localização do respectivo programa, Waldemar de Oliveira, em artigo publicado no Jornal do Comércio de 3 de janeiro de 1930 e intitulado "Notas de Arte", confirma tais informações e chega mesmo a citar nominalmente as alunas que, na ocasião, a representaram[12].

[11] Em exemplar antigo, existem apenas as orquestrações autógrafas e sequenciais relativas à introdução (prelúdio), primeira e segunda cenas (D. Nuno e Coro), "Ballata de D. Nuno", terceira cena ("aria de D. Antônio") – com severas lacunas – e à "Romanza de Leonor", cujo texto vem estampado em italiano e português. Provavelmente contemporânea à anterior, soma-se uma *separata*, também autógrafa, porém mutilada em seus primeiros fólios. Nela, figuram o "Dueto de Leonor e D. Nuno" e, na sequência, a "Romanza de Leonor". Portanto, todo o final da ópera carece de orquestração original. Entretanto, existem duas orquestrações já disponíveis para essa conclusão, que completam a obra, feitas, respectivamente, por nós, para a estreia contemporânea da obra (2018), e pelo Prof. João Berchmans de Carvalho Sobrinho, para apresentações na cidade de Teresina (2019).

[12] Lydia Duarte, Astrogilda e Almerinda Padilha, Maria Alice Fiuza, Dolores Salgado, Dejanira de Carvalho, Maria Isabel Tavares e Ernestina Prezado (OLIVEIRA, 1996: 308).

Provavelmente, como derradeiro esforço de música para a cena, se nos apresenta a deleitosa opereta cômica *A Princesa do Catete*[13]. É estruturada, segundo o compositor (FONSECA, 1929), em quatro atos, porém, na *vocal score* autógrafa, só constam os três primeiros. Se, no futuro, conseguirmos localizar o libreto, este certamente nos oferecerá uma visão mais contextual da obra e, quiçá, poderemos esclarecer se, de fato, a obra foi deixada incompleta. Com versos do já referido Carneiro Vilela, a ação passa-se, segundo consta no *incipit* da partitura, no "sugestivo Reino do Catete, numa época que se perde na noite dos tempos". Parece certo que foi prevista uma orquestra volumosa para acompanhar os atores-cantores, já que, em seu detalhado sumário, o compositor anuncia uma extensa "Abertura Sinfônica".

*

Quanto aos enigmas de instrumentação relativos aos dramas *Leonor* e *Il Maledetto*, pode-se dizer que a produção orquestral de Euclides Fonseca – como um todo, passível ao exercício de cuidadosa analogia, e levando-se em consideração o que restou das orquestrações originais – nos apresenta prerrogativas suficientes para o possível preenchimento de muitas das incômodas lacunas. Contudo, no que concerne às duas operetas, por não apresentarem, em suas fontes, quaisquer esboços de eventuais orquestrações, e por serem mais recentes, quando devemos admitir a plausível evolução acurada pela maturidade do artista, as dificuldades tornam-se sensivelmente mais acentuadas.

Destarte o genérico rigor metodológico a se aplicar em cada caso, temos que considerar, inicialmente, todos os elementos da esfera circunstancial, alheios ou intrínsecos ao compositor, bem como os feitios das orquestras-padrão do período. Em paralelo, devemos ainda considerar questões como: a disponibilidade instrumental oferecida à época no ambiente de um Recife provincial; os gravames financeiros que porventura restringem a contratação de músicos; suas qualidades técnicas e pessoais; as dimensões físicas dos espaços utilizados; e, não finalmente, os stilemas que individualizam o *modus faciendi* do compositor. Para além desses termos, há que se considerar, obrigatoriamente, todos os problemas relativos aos orbes disciplinares da instrumentação e orquestração. Assim sendo, o *instrumentarium* disponível oferece-nos uma visão precisa sobre as suas possibilidades combinatórias, tanto na ordem acústica como no universo dos timbres. Entretanto, as configurações harmônico-contrapontísticas dos trechos musicais dão pistas valiosas sobre as possíveis orientações do colorido orquestral (tonalidades, modulações e configurações cadenciais), assim como os teores retóricos do próprio discurso musical. Neste último caso, quando a obra está relacionada a um programa ou sublinha um texto, tais prerrogativas podem – e devem – ser levadas em conta quando das escolhas instrumentais (naipes seletos, solos e/ou *tutti*, efeitos de colorido tímbrico, possibilidades dinâmicas de cada instrumento ou do multifacetado consórcio entre eles). Todavia, o aspecto mais importante é mesmo inventariar as preferências (hábitos) peculiares ao compositor, mormente no que se refere à orquestração, a fim de saber por que utilizava esta e/ou aquela solução, dadas as diversas possibilidades que se lhe apresentavam.

Como já mencionado, *Leonor* traz-nos elementos bem mais dilatados quanto às características orquestrais de Euclides Fonseca. Analisando pormenorizadamente cada uma das fontes, podemos chegar a uma orquestra considerada "ideal" pelo compositor.

[13] Embora o manuscrito não acuse a data precisa da composição, a obra é, certamente, anterior a 1920, pois, em artigo à guisa de homenagem publicado aos 29 de janeiro de 1920 na Revista Musical (Recife), João Caminha Franco já a menciona ao lado de *Leonor* e *Il Maledetto*. É curioso, entretanto, que a opereta *O Duende da Noite*, de 1906, não tenha sido ali mencionada. Talvez porque o crítico musical a considerasse "obra menor" pelo fato de ter sido composta para um ambiente escolar. Resta-nos a dúvida.

A primeira delas é uma partitura de orquestra autógrafa (FONSECA, 1883, PAR-EF-0027, C. 01), incompleta e, decerto, a primeira versão da ópera (FONSECA, 1883). Nela constam, em sequência, a introdução ("Prelúdio" – n° 1 do sumário, p. 1); "Primeiro Coro" (cena 1 – n° 2, p. 11); "Grande Cena e *Ballata*" (cena 2 – n° 3, p. 29); "Aria de D. Antônio" (cena 3 – n° 4, p. 57); "Coro de Pescadores" (cenas 3 e 4 – n° 5, p. 72); "Romance [de Leonor]" (cena 5 – n° 6, p. 82). O *instrumentarium* exigido no *caput* da partitura é o seguinte (seguindo a ordem ali disposta do topo à base, com a grafia do compositor): 1° violino, 2° violino, viola, flautim, flauta, clarinetas em Fá[14] (em duas pautas), fagotes (em pauta única), trompas em Dó (em pauta única), pistons em Lá (em pauta única), trombones (em pauta única), tímpanos em Lá, bombo e pratos, *violoncelo* e *contrabaixo*. Na cena 1, as trompas mudam para "em Ré" e aos tímpanos acrescenta-se "em Ré e Lá". Na cena 2, seguem os mesmos instrumentos. Na cena 3, os tímpanos mudam para "Mi e Si" e, na página 60, para "Si e Fá#". Na página 70, os trombones dividem-se em três vozes, o que impõe a demanda de um terceiro trombone, decerto que um baixo. Na cena 4, os clarinetes alteram para "em Do" e os pistons para "em Sib". Na cena 5 ("Romanza"), os clarinetes retornam à "em Lá" e os tímpanos a "em Ré e Lá". É interessante observar que, embora o compositor grafe explicitamente o termo "fagoti" no *incipit* tanto do prelúdio quanto da cena 1, a parte jamais se subdivide e, a partir da segunda 2, incluindo todas as entradas intermediárias, o termo utilizado vem sempre no singular: "fagote". Contudo, como se verá mais adiante, existe uma parte cava destinada aos fagotes onde é explícita a presença de dois espécimes.

A segunda das fontes é uma separata em partitura de orquestra (FONSECA, *s.d.*, PAR-EF-0027, C. 02), também autógrafa e sem menção de data, que contém o dueto de Leonor e D. Nuno, seguida de outra redação da "Romanza de Leonor". Desta feita, o compositor assim dispõe os instrumentos solicitados: flautas, oboés, 1° e 2° clar. "em Lá", 1° e 2° fagotes, 1ª e 2ª trompas "em Fá", 1° e 2° pistons "em Lá", 1° e 2° trombones, 1os violinos, 2os violinos, violas, *celli* e *bassos*.

A terceira fonte (PAR-EF-0027, C. 03) é uma *vocal score*: "Reducção para canto e piano, pelo author, em Setembro de 1915" (FONSECA, 1915), produzida não se sabe exatamente com que finalidade[15] Embora seja um espécime em que não se afiguram quaisquer indícios de orquestração, torna-se fundamental para a reconstituição da obra, uma vez que é a única fonte (também ela autógrafa) completa. Portanto, para além dos números abordados pelas fontes anteriores (devidamente revistos e modificados), nela, acrescenta-se o *finale*, onde figura o dramático e belíssimo trio cantado por Leonor, D. Antônio e D. Nuno, com a intervenção do coro em seu clímax.

As quarta, quinta, sexta e sétima fontes (PAR-EF-0027, C. 04, 05, 06 e 07) configuram-se por conjuntos de partes cavas (desfalcados) e apenas relativas ao "Preludio". Encontram-se assim distribuídas: A - partes para cordas, por copista não identificado (violinos I, violinos II, viola, *violoncelo* e contrabaixo); B - cópias autógrafas para flauta (apenas uma voz), oboé (apenas uma voz), 1° clar. "em Fá", 2° clar. "em Lá" (mesmo fólio em duas pautas), 1° fagote, 2° fagote (mesmo fólio em duas pautas), 1ª trompa "em

[14] As indicações de afinação dos instrumentos vêm em *superscript*.

[15] Teria Euclides Fonseca a intenção de fazê-la representar outra vez, em versão completa e revisada? Ou seria esse um mero esforço testamentário? Seria razoável conjecturar que o compositor tivesse, na altura, o desejo de mandar imprimir a sua obra para uso de cantores e diletantes? É interessante observar que, nas páginas que antecedem a redação musical, o compositor repete *ipso verbo* as informações que figuraram na partitura orquestral original de 1883, incluindo o nome dos primeiros intérpretes solistas, participantes do coro e referências à presença do jovem Alberto Nepomuceno como segundo violinista da orquestra originária. A fim de corroborar a ideia de uma possível impressão da obra, sabemos, através de informações divulgadas pela imprensa (*A Província*, agosto de 1883), que, já na época de sua estreia, havia a intenção de se utilizar o montante arrecadado pela subscrição do concerto para este fim.

Fá", 2ª trompa (mesmo fólio em duas pautas), 1° piston "em Lá", 2° piston (mesmo fólio em duas pautas), 1° trombone "em Dó", 2° trombone (mesmo fólio em duas pautas), timbales "em Dó e Fá", bombo e pratos (mesmo fólio em uma pauta), violinos a e b (mesmo fólio em uma pauta), 2os violinos, *violettas*, 1os *violoncellos*, 2os violonc. e *bassos*; C – cópias autógrafas para flauta (apenas uma voz) e clar. "em Lá e Ré" – partes instrumentais, por copista não identificado, para 2° clarinete "em Lá", *fagoti* (mesmo fólio, único, e uma pauta), ophicleide "em Dó" (ver Figura 5), *tympani* "em Sol e Dó", *batterias*, 1° violino, 2° violino, *violoncello* e *c. basso* (mesmo fólio e duas pautas).

Ora, da comparação – a partir de uma visão sistemática – entre as fontes acima apresentadas, elevam-se alguns pontos passíveis de reflexão por parte de quem, hoje, almeje reconstruir uma partitura minimamente comprometida com os desígnios orquestrais do compositor.

Nessa linha de pensamento, enquanto na primeira fonte o compositor ordena a presença de um flautim e uma flauta, com partes declaradamente disjuntas, na segunda são solicitadas duas flautas. Contudo, essa não é uma disparidade especialmente relevante, na medida em que o teor dos discursos musicais em questão justifica tal escolha. Aqui, conjecturamos que pode se tratar da habitual disponibilidade do segundo flautista lançar mão do flautim, assim que solicitado, consoante as necessidades retóricas do contexto musical. Já a inclusão dos dois oboés no âmbito da segunda fonte parece-nos muito mais significativa; sobretudo se considerarmos que, na redação da "Romanza" (primeira fonte), eles não participam e, na segunda, têm função relativamente importante quanto ao enriquecimento tímbrico do tecido orquestral. Ademais, quanto à primeira das fontes, poder-se-ia argumentar que a ocultação desse par de instrumentos – por quase um terço do discurso orquestral – provocaria uma perda considerável de recursos expressivos e econômicos[16].

Quando acrescentadas a este jogo comparativo as demais fontes (partes avulsas), aí é que a trama ainda mais se enreda. Logo sobressai a heterogeneidade de conteúdo entre as fontes mais antigas, elaboradas para a estreia de 1883, e as mais novas (as supracitadas partes avulsas) confeccionadas a partir da revisão feita em 1915, que deu origem à já aludida *vocal score*.

No que tange ao universo dessas partes cavas, em A, se nos apresenta apenas uma parte indivisa de violoncelo, situação que não é corroborada pela primeira fonte, tampouco pela segunda (antigas), e o conjunto B, mas o sendo pelo D.

A partir de 1915, o oboé parece ter sido incluído definitivamente na orquestração, mas, segundo a parte incluída em B, para apenas um único instrumentista, já que a parte é categórica: "oboé", portanto no singular.

Os fagotes, no âmbito do conjunto B, têm funções absolutamente independentes, fato que também não respalda as fontes mais antigas, nas quais suspeitamos ter o compositor desejado apenas um instrumento e se equivocado quando da entrada no *caput* da grade. No mesmo conjunto, os trombones adotam a repartição de funções, não sendo de todo requerida a presença de um terceiro instrumento. Mas esse fato, tal como no caso das flautas e do flautim, pode também ser circunstancial, na medida em que o conjunto se reporta tão somente à introdução.

[16] Há que se considerar que a contratação de oboístas para a execução de apenas dois trechos musicais constitui, ainda hoje, um contumaz – e indesejável – peso orçamentário. Na época de Euclides Fonseca, tal situação era agravada pelo fato de que as orquestras, mesmo que ligadas a instituições perenes (para o caso de *Leonor*, o Clube Carlos Gomes), eram arregimentadas por empreitada.

Por outro lado, é curiosa a presença de uma parte para oflicleide no conjunto D (Cf. Figura 5). A expressiva raridade com que Euclides Fonseca emprega esse instrumento em suas obras de caráter sinfônico pode aludir, na esfera de uma orquestração mais coeva, a uma parte adaptada e relativa a um trombone (baixo) ou mesmo a uma tuba[17].

Quanto à utilização dos trompetes (pistões) e trompas, as orquestrações euclidianas não oferecem particularidades dignas de nota. Em geral empregados aos pares, seguem o predisposto pelas orquestrações de época e pressupõem o emprego tanto de instrumentos "naturais" quanto "cromáticos" – estes últimos dotados de válvulas e/ou chaves.

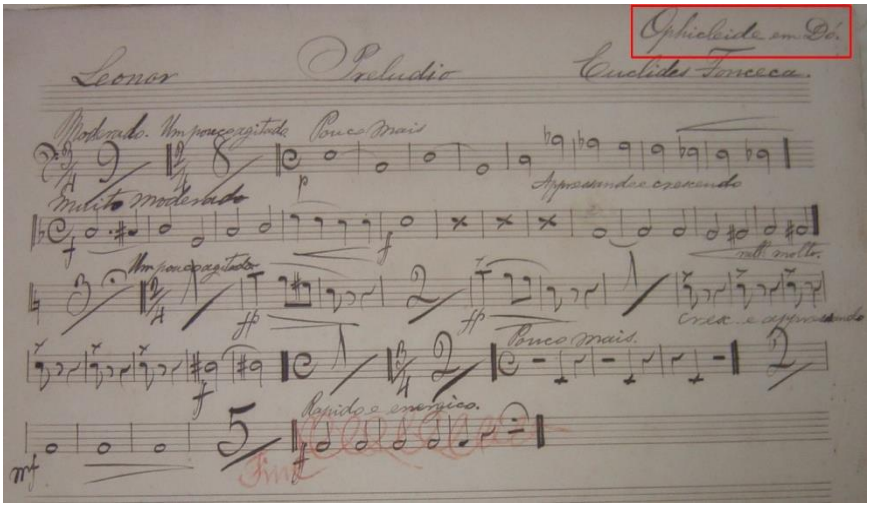


Fig. 5: Parte de oficleide em Dó, conjunto D.

A divisão do naipe de violoncelos faz-se notar a partir da revisão de 1915[18] e é estranha ao universo instrumental euclidiano de fins do século XIX. Não obstante, a partir dos novecentos, torna-se escorreita nas obras sinfônicas do compositor, e é natural que, por ocasião da supramencionada revisão (em 1915), ele a tenha incorporado na sua mais emblemática produção operística.

Nesses termos, e consideradas todas as fontes disponíveis, a orquestra euclidiana em *Leonor* assim se pode configurar: duas flautas (flautim), um ou dois oboés, dois clarinetes (em Dó, Sib, Lá ou Fá), um ou dois fagotes, duas trompas (modulantes), dois trompetes (modulantes), dois ou três trombones em Dó (o terceiro baixo), oficleide [tuba], tímpanos (modulantes), percussão (bombo, pratos e campanas), piano, 1os violinos (que, entretanto, se podem dividir em duas seções, A e B), 2os violinos, violas, violoncelos (solo, 1os e 2os) e contrabaixos.

**

[17] Entretanto, a tuba também não consta no rol de instrumentos utilizados comumente pelo compositor. Mas é fato que tanto a tuba quanto o oficleide estavam disponíveis no Recife no alvorecer do século XX. Sobretudo na esfera das bandas de música civis e militares. E tal fato pode ser facilmente observado quando verificadas as partituras de compositores contemporâneos a Euclides: José Lourenço da Silva (Capitão Zuzinha), Levino Ferreira e José Menezes.

[18] No caso de *Leonor*, em específico, há, inclusive, solos dedicados ao primeiro dos violoncelos.

Ao tratarmos do drama bíblico *// Maledetto*, há que se rememorar que, para o caso, o percentual de trechos orquestrados por Euclides Fonseca é sensivelmente menor do que o efetivado em *Leonor*. Uma desvantagem ainda se acrescenta: inexistem quaisquer partituras [grades] orquestrais. Tanto da "Introduzione" quanto da "Aria de Caino" sobreviveram, tão somente, as partes cavas; o que sempre estabelece a malograda possibilidade de se terem extraviado alguns espécimes, causando enormes suspeições no que tange ao número de instrumentos realmente pretendido pelo compositor.

Quanto à introdução, sobreviveram quatro conjuntos de partes. O primeiro, mais completo e autógrafo (FONSECA, 1902, PAR-EF-0001, C. 01), contém partes para flauta, oboé, 1° e 2° clar. "em Sib" (único fólio em duas pautas), 1° fagote, 2° fagote, 1° e 2° pistons "em S*ib*" (único fólio em duas pautas), trombones (único fólio em pauta única), *timpani* "em Sol e Dó", 1os violinos, 2os violinos, 3os violinos[19] e *contrabasso*. O segundo (FONSECA, 1902, PAR-EF-0001, C. 02), também autógrafo, mas cujas redações não satisfazem a totalidade da introdução, possui partes para 1os violinos, 2os violinos e viola. No terceiro (FONSECA, 1903, PAR-EF-0001, C. 03), copiado em março de 1903 por Firmino Xavier[20], constam partes para 1° violino (no singular), 2° violino (também no singular) e viola. Já no último (FONSECA, 1906, PAR-EF-0001, C. 04), em cópia de João da Cruz Machado (maio de 1906), encontram-se partes para 1° violino (no singular), 2os violinos (no plural) e *c. basso*.

Ora, sabendo que a versão global da obra (*vocal score*) foi finalizada em 1902[21], e levada em conta a já mencionada crítica publicada por J. A. em abril de 1903, podemos conjecturar que a orquestração da obra principiou concomitantemente à composição[22] (ver Figura 6), continuando em data posterior à segunda quinzena de julho de 1902, e que foi enviada a Firmino Xavier (apenas a introdução) no início de 1903. Quiçá em período equivalente o próprio Euclides tenha trabalhado na confecção das partes autógrafas. Três anos depois, a obra volta à mesa do copista João Machado, mas somente em 1909 vemo-la executada, parcialmente, em concerto público.

Tal trajetória, a durar sete anos, demonstra que, possivelmente, o compositor enfrentou imensas dificuldades para apresentar seu drama bíblico na íntegra. Por tal, não é absurdo imaginar que tenha ambicionado a apresentação de 1909 como uma espécie de prévia, para a qual teria arquitetado uma orquestração onde figuraria um grupo menor de executantes, incluso um seleto grupo vocal (solistas e coro). Se o primeiro conjunto de partes de fato estiver completo – a julgar pelas partes de flauta e oboé (nas quais se emprega inequivocamente nomenclatura singular) e a ausência das trompas e violoncelos (que não aparecem em quaisquer dos conjuntos) –, podemos supor que as condições impostas para tal apresentação exigiram certa "economia" quanto ao efetivo instrumental empregado. Por outro lado, superadas as questões circunstanciais que permearam tal concerto, afiançamos que Euclides teria sido bem menos parcimonioso quanto à orquestração de *// Maledetto*, sobretudo se levados em consideração a têmpera do argumento, a expressividade dos versos e o eloquente tecido harmônico; tudo a exigir uma variada paleta de recursos timbrísticos.

[19] Em verdade, aqui se detecta, com a utilização de outros termos, um hábito nada incomum no uso orquestral de Euclides Fonseca: a divisão dos primeiros violinos em duas seções (A e B). O que aqui se faz inédito é o compositor chamar "A" especificamente de primeiros violinos, "B" de segundos e criar uma nova seção de terceiros violinos para o que no uso banal chamaria de segundos. (Cf. nota 29).

[20] Requisitado copista recifense. Trabalhou muito para Euclides Fonseca.

[21] Folha de rosto (Cf. Figura 3).

[22] Na partitura para canto e piano há, esparsas, indicações quanto à orquestração (Cf. Figura 6).

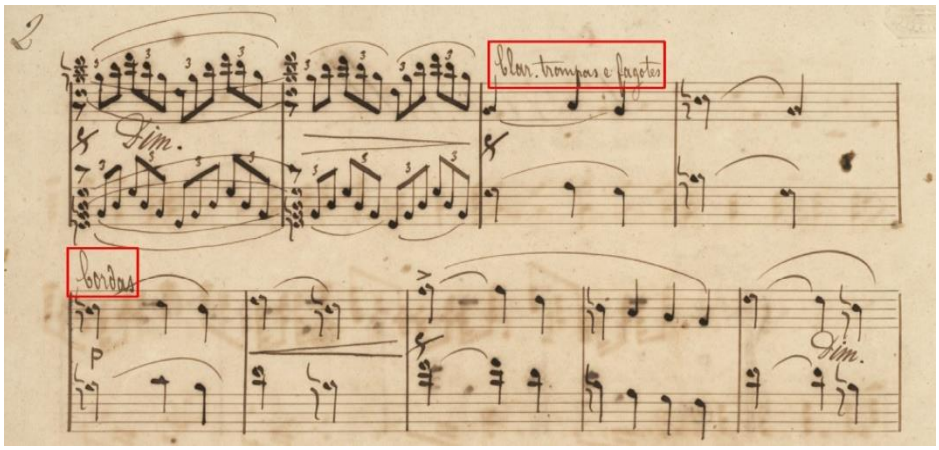


Fig. 6: *Il Maledetto*, *Introduzione*, p. 2.

Quanto à orquestração da já mencionada "Aria [de] tenor", destinada ao personagem *Caino*, esta se nos depara através de um conjunto avulso (e autógrafo) de partes cavas (FONSECA, 1902, PAR-EF-0001, C. 04), cuja sequência é precedida por uma folha de rosto que estampa os seguintes dizeres: "*Il Maledetto / Tragedia - biblica musicada por /* [Aria tenor] [acrescentado posteriormente a lápis] */ E. Fonseca*". Somam-se, ao todo, nove partes assim descritas: 1ª flauta, 2ª flauta, clar. "em Sib", bombardin "em Sib", 1os violinos, 2os violinos, *violetta*, *violoncelli* e *contrabasso*. Considerando-se íntegro esse conjunto, o que não nos parece provável, como se verá, e comparando-o com aquele relativo à introdução, ficam claras as severas divergências instrumentais existentes. É verdade que tais diferenças podem sugerir que ambos os conjuntos foram produzidos em épocas e para ocasiões distintas. Para justificar esse fato, poder-se-ia argumentar que a ária de tenor, como visto, não figura no programa de 1909. No entanto, por que Euclides Fonseca teria adotado instrumentações tão desiguais para dois trechos que praticamente se sucedem no enredo do drama? E que possuem cargas dramáticas relativamente semelhantes? De outro modo, se confeccionadas foram tais partes, quando e em que circunstâncias teria a "Aria de Caino" sido ouvida, afinal? Porventura as conjunturas financeiras e/ou espaciais dessa suposta apresentação foram ainda mais crivadas de fatores limitantes? Por que teria, na ária, demandado, então, duas flautas, ao passo que na introdução (que tem discurso musical bem mais eloquente) apenas uma? Qual é a razão que o teria levado, nela, à exclusão do oboé e dos dois fagotes? Por que apenas um clarinete (no singular)?[23] Com que intenção acrescenta ao *instrumentarium* da aria um "intruso" bombardino?[24] Se o há, por que não estão presentes as trompas? Por razões de caráter retórico-instrumental, poderíamos até compreender a ausência dos trombones, mas e os trompetes e tímpanos?! Por que se calariam na esfera de um trecho de bravura?

[23] Quanto a essa última questão, há que se ressaltar que tal ocorrência constitui severa exceção no âmbito do panorama orquestral euclidiano.

[24] Euclides Fonseca emprega o bombardino sobretudo quando compõe para banda. Mas, no âmbito da orquestra, a sua intervenção é quase inexistente. Quando ocorre, em geral, está associada à presença obrigatória de outros instrumentos de metal, tais como trompas, trompetes, oficleides e trombones; ou quando faz uso de efetivo orquestral somado à presença de uma banda de música, como ocorre, por exemplo, em sua peça *Canto Patriótico*, entre outras.

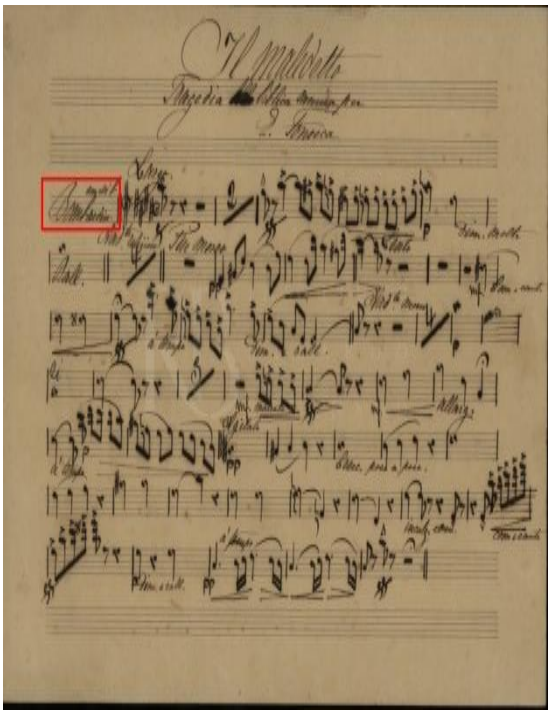


Fig. 7: Parte cava para bombardino.

Responder a algumas dessas questões, que, em grande parte, são circunstanciais e, por tal, passíveis de ampla contra argumentação, torna-se exercício de fundamental importância para a edificação de uma cadeia de discussões acerca de problemas que se nos mostram deveras incisivos: orquestrar e revisar Euclides Fonseca.

Aqui, tratamos, é certo, de um compositor que, embora inserido num contexto cosmopolita e "relativamente convencional" no que tange aos problemas genéricos da técnica da orquestração[25], engendra, todavia, obras sinfônicas para um ambiente periférico, que, por assim se definir, insta determinadas e peculiares características no que se refere ao uso do tecido orquestral. Não é por acidente que podemos identificar várias versões de uma mesma obra, adaptadas ao sabor das circunstâncias que se lhe impunham na vida prática. É o caso, como exemplo, do poema sinfônico *A Descoberta do Brazil*, que apresenta duas redações diversas: uma para pequeno conjunto instrumental e outra para orquestra sinfônica. Outras obras há em que as fontes só estão disponíveis em partes cavas, trazendo à tona a velha problemática da integridade dos conjuntos. O que fazer nesses casos? Deduzir uma provável orquestra segundo as informações circunstanciais que puderem ser levantadas? Veremos que essa é uma boa estratégia, desde que os critérios a serem adotados não se constituam tão arbitrários quanto possa parecer.

Mas, para fins de justificativa a este trabalho, é sobretudo no campo da produção para a cena que tal problema se agrava. Vimos que, dos quatro títulos disponíveis, apenas dois oferecem referências orquestrais tangíveis – e ainda assim incompletas! Contudo, nessa esfera, a questão mais eloquente transcende os limites do exercício científico "possível". Em casos cogentes como o de Euclides Fonseca, o ato de nos debruçarmos sobre a problemática orquestral significa não apenas resolver questões técnicas, ou tomar decisões coerentes

[25] Neste sentido seus "modelos" são francamente europeus.

e, portanto, satisfatórias num âmbito específico da esfera artística, mas também promover a possibilidade de dar conhecimento à sua obra, e da maneira mais honesta que o artista mereça.

***

Observado o universo de fontes arroladas desde 1883 até os idos de 1915[26], deduz-se que o possível aparato orquestral relacionado à lavra original de Euclides Fonseca (e que, portanto, serve de suporte para possíveis reconstruções modernas, sobretudo àquelas circunscritas à segunda década dos novecentos) pode ser o seguinte: duas flautas (a segunda também atuando como flautim), dois oboés, dois clarinetes (com várias afinações ou apenas o padrão moderno em Sib)[27], dois fagotes, duas trompas, dois trompetes (Cf. nota anterior), dois trombones tenores, um trombone baixo, eventualmente uma tuba[28], tímpanos (um par, em geral, é suficiente), percussão (composta de bombos, pratos, caixas e campanas[29]), harpa[30], piano[31], órgão ou *harmonium* (solicitado explicitamente em *Il Maledetto*), violinos I e II (com os primeiros eventualmente repartidos em duas seções[32]), violas, violoncelos I e II (com o primeiro eventualmente atuando como solista) e contrabaixos.

Por conseguinte, quaisquer empregos instrumentais estranhos ao rol antes exposto podem ser considerados alheios ao universo euclidiano. Frente a algumas obras que lhe são contemporâneas (Carlos Diniz, Abdon Lyra, Levino Ferreira e mesmo Carlos Gomes), esse *instrumentarium* é confirmado em todos os seus aspectos objetivos. Portanto, a utilização de instrumentos acessórios como corne-inglês, requinta, clarone e contrafagote, embora já escorreitos no repertório europeu coevo, devem ser evitados a bem de não estarem simplesmente disponíveis no ambiente em foco.

Por fim, e à guisa de informação complementar, acrescentamos que, desde 2015, passamos a empreender um projeto cujo desígnio é editar criticamente todas as obras de Euclides de Aquino Fonseca. Os esforços já realizados encontram-se disponíveis na Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand do Recife: *Abertura Sinfônica* (DIAS, 2015), *Gavota em Ré* (DIAS, 2016), *A Descoberta do Brazil* (LUIZ, 2017a, versão para pequena orquestra [DIAS, orientador] e DIAS, 2018, versão para orquestra sinfônica), *Ronde des Lutins*, para piano e

[26] E aqui nos referimos não apenas às óperas e operetas, mas a todo o catálogo musical para orquestra do compositor. Ademais, o ano em questão pode ser considerado como o ápice de sua produção, nomeadamente aquela sinfônica.

[27] Se, por um lado, algumas orquestras têm dificuldade de dispor de uma gama diversificada de instrumentos consortiais, por outro, há que se observar, com especial interesse, a heterogeneidade tímbrica ocasionada pela utilização dos instrumentos montados por sobre diapasões diferentes. É, principalmente, o caso dos trompetes e das clarinetas, cujas respectivas afinações-padrão (em Sib), por vezes, causam perdas significativas quando agem em substituição aos instrumentos originalmente projetados para Lá, Dó (hoje bastante raro no seio das orquestras) ou Fá. Nesse sentido, deverá o orquestrador averiguar se é possível manter as afinações originais e, em caso negativo, transpô-las apenas na grade (indicando os instrumentos originais entre colchetes) e oferecendo no *set of parts*, para além daquelas padrão, exemplares em suas tonalidades originais.

[28] Que no caso de Euclides Fonseca deve ser utilizada com alguma parcimônia.

[29] Em *Leonor* as campanas são utilizadas apenas uma vez, como sugestão aos sinos da capela.

[30] A harpa esteve disponível no meio musical recifense até mais ou menos a terceira década do século XX. Euclides a utiliza em algumas poucas obras de sua lavra. Um dos casos mais emblemáticos de sugestão para a sua utilização encontra-se no drama bíblico *Il Maledetto*, onde há um trecho (2ª cena) cuja idiomática nos remete claramente à harpa. Trata-se de uma passagem onde o compositor se utiliza de acordes extensos e em posição unida para ambas as mãos, e pede para que sejam executados "arpejadamente". Ademais, é um momento onde a música acompanha suavemente a voz de Adah, terna esposa de Caim. Neste ponto, podemos conjecturar que tais partes foram especialmente compostas para a harpista italiana Matilde Cerrutti. Radicada no Recife, foi amiga e recorrente intérprete do compositor.

[31] Obras há em que o compositor exige a presença explícita do piano junto à malha orquestral. Num primeiro momento podemos julgar que se trata de redução. Todavia, numa análise mais atenta, se percebe que não é o caso. Em vários exemplos, o piano tem escrita independente e sua redação omite certos contornos melódicos que são apresentados por outros instrumentos, em geral de sopros.

[32] Sobretudo em trechos nos quais a pujança da melodia principal exige dobramentos em oitavas.

orquestra (DIAS, 2018c), *Suite Légère* (DIAS, 2017b), *Leonor*, ação lendária em um ato (DIAS, 2018b), *Canto Patriótico* (DIAS, 2019a), *Poloneza*, para piano e orquestra (DIAS, 2019d), *O Canto do Índio*, para vozes femininas e orquestra (DIAS, 2019c), *Il Maledetto*, drama bíblico em um ato (DIAS, 2019b), *Ao Apello da Patria*, improviso para orquestra (DIAS, 2020), *Intermédio Sinfônico*, para orquestra (DIAS, 2020a), *Peça Sinfônica*, para orquestra (DIAS, 2020b) e *Abertura em Fá*, para orquestra (DIAS, 2021).

Em 2020, com o objetivo de contribuir para a compreensão, preservação e difusão das obras de Euclides de Aquino Fonseca, por encomenda da Companhia Editorial de Pernambuco (Cepe), iniciamos o trabalho de preparação de três títulos relacionados ao universo composicional do mestre, são eles: *As Lyras de Euclides* – íntegra das obras de Euclides Fonseca para voz(es) e piano (lançado em 2023), *Catálogo Temático das Obras de Euclides de Aquino Fonseca* e *Euclides de Aquino Fonseca* – biografia crítica. Os dois últimos títulos têm lançamentos previstos para, respectivamente, outubro e dezembro de 2023.

REFERÊNCIAS

A PROVINCIA. Recife, edição 208, 23 de maio de 1883, Editorial, capa.

ARAÚJO, João. *A Província*, Recife, 12 de abril de 1903. Estudos e Opiniões (artigo), página inicial.

ARAÚJO, Maria da Cruz Rayane Rosa de; SOBRINHO, João Berchmans de Carvalho. *Proposta Editorial para a Ópera Leonor de Euclides Fonseca*. Teresina: inédito, 2012.

DIAS, Sérgio. *As Lyras de Euclides – íntegra das obras do compositor Euclides de Aquino Fonseca para voz(es), piano e outros instrumentos*. Recife: Cepe, 2023.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Músicos Pernambucanos do Passado*. v. 1. Recife: EDUFPE, 1969.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Músicos Pernambucanos do Passado*. v. 2. Recife: EDUFPE, 1971.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. *Músicos Pernambucanos do Passado*. v. 3. Recife: EDUFPE, 1979.

DINIZ, Jaime Cavalcanti. Um Momento Nossa História Musical. In: *Separata do Boletim da Cidade do Recife*. Recife: Conselho Municipal de Cultura, jun. 1976.

ESCOLA NORMAL OFFICIAL. *Diário de Pernambuco*. Recife, edição 205, 12 de setembro de 1909. Editorial, p. 2.

ESTATISTICA THEATRAL. *Revista Theatro e Sport*. Rio de Janeiro, edição 230, p. 23, março, 1919.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Abertura em Fá Maior*. Orquestra. Recife: Inédita, 2021. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Abertura Sinfônica*. Orquestra. Recife: Inédita, 2015. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Euclides de Aquino. *A Descoberta do Brazil*: poema sinfônico. Pequena Orquestra. Recife: Inédita. 2017a. 1 partitura. Editada por Victor Luiz (sob a orientação do Prof. Sérgio Dias).

FONSECA, Euclides de Aquino. *A Descoberta do Brazil.* Orquestra sinfônica. Recife: Inédita, 2018. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Euclides de Aquino. Autobiografia. *Revista Contraponto*. Recife, ano II, n. 6, 1929.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Canto Patriótico*. Coro feminino e Orquestra. Recife: Inédita, 2019a. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Gavota em Ré*. Orquestra. Recife: Inédita, 2016. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Il Maledetto*: drama bíblico em um ato. Solistas, Coro, Partes Instrumentais e Piano. Recife: Inédita, 1902, 1906, 1909. 1 *vocal score* e partes avulsas para diversos instrumentos. Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello do Instituto Ricardo Brennand do Recife, PAR-EF-0001, Cs 01, 02, 03 e 04.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Il Maledetto*: drama bíblico em um ato. Solistas, Coro e Orquestra. Recife: Inédita, 2019b. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Intermédio Sinfônico*. Orquestra. Recife: Inédita, 2020a. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Leonor*: ação lendária em um ato. Orquestra. Partitura de Orquestra, Partitura para Vozes e Piano e Partes Cavas. Recife: Inédita, 1883, 1915. 3 partituras de orquestra, 1 partitura para vozes e piano (*vocal score*) mais partes cavas para instrumentos diversos. Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello do Instituto Ricardo Brennand do Recife, PAR-EF-0027, Cs. 01, 02, 03, 04, 05, 06 e 07.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Leonor*: ação lendária em um ato. Solistas, Coro e Orquestra. Recife: Inédita, 2018b. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Euclides de Aquino. *O Canto do Índio*. Coro feminino e Orquestra. Recife: Inédita, 2019c. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Peça Sinfônica*. Orquestra. Recife: Inédita, 2020b. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Poloneza*. Piano e Orquestra. Recife: Inédita, 2019d. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Ronde de Lutins.* Piano e Orquestra. Recife: Inédita, 2018c. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Euclides de Aquino. *Suite Légère*. Orquestra. Recife: Inédita, 2017b. 1 partitura. Editada por Sérgio Dias.

FONSECA, Zilda. *Euclides Fonseca*: meio século de vida musical no Recife. Recife: EDUFPE, 1996.

FRANCO, João Caminha. Homenagem a E.F. *Revista Musical*. Recife, 29 jan. 1920.

J. A. (?). Euclides Fonseca. *A Província*. Recife, 12 de abril de 1903. Página Inicial.

OLIVEIRA, Waldemar de. A Propósito... Coluna "Notas de Arte" do jornal *A Província* (p. 3, 1° jan. 1930). In: FONSECA, Zilda. *Euclides Fonseca*: meio século de vida musical no Recife. Recife: EDUFPE, 1996, p. 126.

Sérgio Dias é graduado em Flauta, Composição e Regência, Pós-Graduado em Educação Musical, Arte e Cultura Barroca, Mestre em Música (com área de concentração em Musicologia Histórica) e Doutor pelo Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa. Estudou, dentre outros, com David Munrow, Michel Philippot, Aurèle Nicolet, José Siqueira, César Guerra-Peixe, Claudio Santoro, Eleazar de Carvalho e Francisco Mignone. Foi professor do Conservatório Brasileiro de Música; titular de Harmonia, Contraponto e Fuga da Faculdade de Música do Espírito Santo; professor substituto de História da Música no Conservatório de Coimbra e na Escola Superior de Educação de Lisboa. Fundador dos Festivais Internacionais de Música Colonial Brasileira e Música Antiga (1998). Desde 2009 é professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco (cátedra de musicologia). Trabalha como pesquisador sênior junto aos arquivos do Conservatorio San Pietro a Majella (atual Conservatório de Nápoles), da Cúria Metropolitana do Recife, da Venerável Ordem Terceira de São Francisco e do Instituto Ricardo Brennand do Recife. sergio.dias2@ufpe.br