

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JOSÉ BRAZIL

HENRIQUE DE CURITIBA MOROZOWICZ: MÚSICA PARA CANTO SOLO,
ARQUIVO PESSOAL E HISTORIOGRAFIA

CURITIBA

2013

JOSÉ BRAZIL

HENRIQUE DE CURITIBA MOROZOWICZ: MÚSICA PARA CANTO SOLO,
ARQUIVO PESSOAL E HISTORIOGRAFIA

Trabalho apresentado como requisito parcial para
obtenção do título de mestre na linha de pesquisa em
musicologia, Programa de Pós-Graduação em Música;
Setor de Artes, Comunicação e Design da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Dottori

CURITIBA

2013

Catálogo na publicação
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Brazil, José

Henrique de Curitiba Morozowicz: música para canto solo, arquivo pessoal e historiografia. / José Brazil. – Curitiba, 2013.
216 f.

Orientador: Profº Drº Mauricio Dottori
Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Setor de Artes,
Comunicação e Design
Universidade Federal do Paraná

1. Musicologia – música de câmara – canto e piano.
2. Historiografia – Morozowicz, Zbigniew Henrique (1934-2008) – Curitiba. 3. Música – análise – apreciação. I. Título.

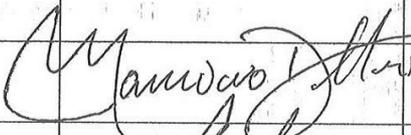
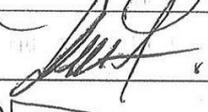
CDD 785.7

PARECER

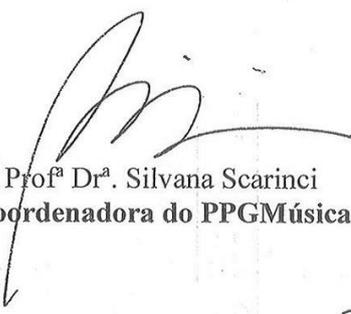
Defesa de dissertação de mestrado de **José Luiz Brazil Gomes** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Maurício Dottori**, **Daniel Quaranta** e **Léa Lígia Soares**, arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: **“Henrique de Curitiba Morozowicz: Música para Canto Solo, Arquivo Pessoal e Historiografia”**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Maurício Dottori (UFPR)		Aprovado
Daniel Quaranta (UFJF)		Aprovado
Léa Lígia Soares (EMBAP)		Aprovado

Curitiba, 30 de agosto de 2013.


 Profª Drª. Silvana Scarinci
 Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci
 - Coordenadora
 Pós-Graduação em Música
 UFPR
 SIAPE 1667827

Ao meu avô, Moisés Rodrigues Brazil (*in memoriam*).
Negro, criado próximo à Fazenda Santa Cruz do Rio
de Janeiro, lavrador, funcionário da UFRRJ, e regente
do coro da igreja congregacional.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos e professores:

Karina Graf Morozowicz,
Alexis Graf Morozowicz,
Prof. Ulrike Graf (Kike),
Bailarina Milena Morozowicz,
Maestro Norton Morozowicz,
Prof. Dra. Glacy Antunes de Oliveira,
Prof. Dra. Deloíse Lima Ohlsson,
Prof. Regina Zilli,
Prof. Dr. Mauricio Dottori.

RESUMO

Esta dissertação apresenta os resultados da pesquisa documental feita sobre uma fração do arquivo pessoal do compositor Henrique de Curitiba Morozowicz, com foco na música para canto solo. A arquivologia, por seu turno, é a área competente que trata dos arquivos pessoais, e tem sido abordada pela musicologia, emprestando seu vocabulário e técnicas para a elaboração de instrumentos de pesquisa; e um dos conceitos mais importantes é o respeito à organicidade do arquivo. A revisão de literatura e materiais referentes ao compositor, apesar de não ser vasta, trouxe informações valiosas sobre seu itinerário de vida, mostrando seu labor para divulgar e defender seu trabalho. As fases da pesquisa evidenciaram que os ambientes onde o compositor esteve inserido contribuíram para reter ou alavancar a criação das obras musicais, e constatou-se ainda que a música para canto solo de Morozowicz ocupa uma parte destacada de sua produção e tem conexões com sua música para canto coral. O trabalho focado nas partituras levou à identificação de características distintas entre os tipos de peças para canto solo, ou seja, há canções, ciclos e árias. Grande parte da obra ainda se encontra em forma de manuscritos e edições não publicadas, porém estão prontas ou semiprontas para receberem o tratamento crítico e o trabalho de edição. A abordagem documental das obras permitiu a exploração de suas peculiaridades, evidenciando informações e pormenores importantes para trabalhos subsequentes que se debruçarem sobre o mesmo material. Assim, a confecção final de um instrumento de pesquisa, o inventário, é o resultado da manipulação dos documentos, que permitiu a coleta das informações e sua organização nos moldes apropriados para um trabalho com arquivos pessoais.

ABSTRACT

This thesis presents the results of documentary research done on a fraction of the personal archive of composer Henrique de Curitiba Morozowicz, focusing on music for solo singing. The archival science, in turn, is the competent area dealing with personal papers, and has been addressed by musicology, lending its vocabulary and techniques for developing research tools; and one of the most important concepts is the respect for original order of the file. The literature and materials for the composer, although not extensive, brought valuable information about his lifetime, showing how much he struggled to promote and defend his work. The research phases showed that the environments where the composer was involved contributed to retain or boost the creation of musical works, and it was found that Morozowicz's music for solo singing occupies a prominent part of its production and has connections with his choral music. The work focused on the scores led to the identification of different characteristics between the types of music for solo singing, i.e., there are songs, song cycles and arias. Much of the works remain in the form of manuscripts and unpublished editions, but they are ready or nearly ready to receive the critical treatment and editing. The documentary approach allowed us to explore its peculiarities, highlighting important information and details for subsequent jobs to pore over the same material. The making of a survey instrument, the inventory, is the end result of the handling of the documents, which allowed collecting information and its organization in the appropriate manner for a job with personal papers.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

QUADROS

QUADRO 1. Pasta canto, obras listadas	2
QUADRO 2. Canções avulsas, obras não listadas	2
QUADRO 3. Comparativo de obras para canto solo e períodos...	101

FIGURAS

FIG.1 Esquema de arranjo do arquivo	6
FIG. 2 Fotografia de Henrique acompanhando um cantor	23
FIG. 3 Verso da pasta canto	72
FIG. 4 Cópia manuscrita: compassos do trecho final da 5ª canção do ciclo <i>Seis Poemas de Helena Kolody</i>	79
FIG. 5 Partitura publicada: compassos do trecho final da 5ª canção do ciclo <i>Seis Poemas de Helena Kolody</i>	79

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	x
1 INTRODUÇÃO	1
2 ITINERÁRIO E ENTRELINHAS	11
2.1 CURITIBA 1934 -1953	12
2.2 SÃO PAULO 1954 - 1959.....	19
2.3 POLÔNIA 1960	23
2.4 SÃO PAULO 1961 – 1963	26
2.4.1 Reflexões sobre a Escola Livre de Música e H-J. Koellreutter	27
2.5 CURITIBA 1964 – 1979	33
2.6 ITHACA, USA 1979 – 1981	40
2.7 CURITIBA 1981 – 1997	43
2.7.1 Os prêmios à Fundação Cultural de Curitiba	47
2.7.2 Presidência da sociedade Pró-Música	49
2.7.3 Eventos e Festivais de Música de Londrina	51
2.7.4 As Bienais e a cidade do Rio de Janeiro	53
2.7.5 Declarações de Henrique sobre a cidade de Curitiba	55
2.8 LONDRINA 1997 – 2002	58
2.9 GOIÂNIA 2003 -2006	65
2.10 CURITIBA 2007 – 2008	69
3 CANÇÕES. CICLOS E ÁRIAS	71
3.1 PASTA CANTO	73
3.1.1 Dizeres	73
3.1.2 Mini-Ópera	73
3.1.3 Vocalize	74
3.1.4 Cantilena	75
3.1.5 Al telefone 345... ..	75
3.1.6 Briza do Sul	76

3.1.7	Seis Poemas de Helena Kolody	77
3.1.8	My shining star	79
3.1.9	Para um mestre de canto	80
3.1.10	Poema claro	81
3.1.11	Solfeggetto	81
3.1.12	Noturno	82
3.1.13	Três cantos goyanos	83
3.1.14	Valsa Airosa	84
3.1.15	Morena, moreninha	84
3.1.16	Canção para a moça que passava	85
3.1.17	E se a lua nos contasse	86
3.1.18	Constatação Fatal	87
3.2	CANÇÕES AVULSAS	89
3.2.1	Sem título e sem palavras	89
3.2.2	Hanging outdoors	89
3.2.3	Ce que Je pense bien	90
3.2.4	Viva Vida	90
3.2.5	Para Dormir, versão piano e canto	91
3.3	VOZ HUMANA, MÚSICA E REGISTRO	92
4	INVENTÁRIO	93
4.1	FICHA TÉCNICA	94
4.2	QUADRO DE ARRANJO	95
4.3	SUBSEÇÃO I, PASTA CANTO	96
4.4	SUBSEÇÃO II, CANÇÕES AVULSAS	99
5	CONCLUSÃO	101
	REFERÊNCIAS	107
	ANEXO 1 – AUTORIZAÇÃO	111
	ANEXO 2 – PARTITURAS	113

1 INTRODUÇÃO

A escolha do tema “Música para Canto Solo de Henrique de Curitiba Morozowicz” (/morozóvitch/) deu-se pela conjuntura propícia de alguns fatores, o principal deles foi a oferta dos familiares de Henrique, seus herdeiros, em disponibilizar seu arquivo pessoal para a pesquisa. A relevância dos estudos sobre tal documentação é notória, posto que o nome do compositor encontra-se bem consolidado e inscrito na história da música brasileira contemporânea, mencionado em publicações especializadas e periódicos nacionais e internacionais dedicados à música, tendo sido também tema de dissertações para cursos de *lato sensu* e *stricto sensu*. A atitude benemérita e voluntária da família de Henrique em abrir seu arquivo pessoal, se coaduna com as expectativas da comunidade de musicólogos brasileiros, especialmente os signatários das *Conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia* (SLAM), realizado em Curitiba, em 1999:

[6.] É necessária, para o desenvolvimento da musicologia e para a difusão de seus resultados e benefícios, uma política de sensibilização dos proprietários de acervos privados de qualquer espécie (musicais, documentais, bibliográficos, sonoros, iconográficos, organológicos etc.) quanto à necessidade e à importância de sua abertura aos pesquisadores¹.

O arquivo pessoal do compositor continha muitos manuscritos, dezenas de documentos arrumados em pastas, identificadas e separadas por tipos de instrumentação (coro, orquestra, canto, piano etc.). Uma das pastas continha 18 envelopes, onde estavam as obras para voz solo; cada envelope trazia versões e cópias da mesma obra, incluindo edições digitalizadas, como se verá, prontas para serem reproduzidas em escala comercial. Porém, o compositor, em vida, teria visto apenas duas destas obras publicadas: o ciclo *Seis Poemas de Helena Kolody*, e *Solfejando*. As 18 obras para canto solo estão listadas no verso da primeira capa da “pasta canto” (Fig 3, p. 72).

¹ “Conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia”, em *III Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Anais*, Org. Elisabeth Seraphim Prosser (Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000), 15.

Outras cinco peças para canto solo foram encontradas em meio à papelada, as quais foram denominadas “canções avulsas”, formando um total de 23 peças para canto solo (confira: QUADRO 1 e QUADRO 2).

QUADRO 1. Pasta canto, obras listadas.

LOCAL		OBRA	ANO	INSTRUMENTOS
S. Paulo	1	Dizeres	1957	Canto e piano
Ithaca, USA	2	Mini-Ópera	1981	Canto e fagote
Curitiba	3	Vocalize	1993	Canto e piano
	4	Cantilena	1995	Canto, cello e piano
	5	Al telefono 345...	1995	Canto e piano
	6	Briza do Sul	1997	Canto e piano
Londrina	7	Seis Poemas de H. Kolody	1999	Canto e piano
	8	My shining star	2000	Canto/duo e piano
	9	Para um Mestre de Canto	2002	Canto e piano
	10	Poema Claro	2002	Canto e piano
	11	Solfeggietto	2002	Canto/duo e piano
Goiânia	12	Noturno	2003	Canto e piano
	13	Três Cantos Goyanos	2003	Canto e piano
	14	Valsa Airosa	2004	Canto e piano
	15	Morena, Moreninha	2005	Canto e piano
	16	Canção para a moça que passava	2006	Canto e piano
	17	E se a lua nos contasse	2006	Canto e piano
Curitiba	18	Constatação Fatal	2007	Canto e piano

QUADRO 2. Canções avulsas, obras não listadas.

LOCAL		OBRA	ANO	INSTRUMENTOS
Curitiba	19	Sem título e sem palavras	1952	Canto e piano
	20	Hanging Outdoors	1973	Canto e piano
	21	Ce que Je pense bien	1973	Canto e piano
	22	Viva Vida	1973	Canto e piano
	23	Para dormir	1985	Canto/duo e piano

Todo este material carecia de tratamento, contagem e identificação, para que pudesse ser divulgado. Assim foi estabelecido o objetivo principal deste trabalho: tratar a documentação referente à música para canto solo do arquivo pessoal do compositor Henrique de Curitiba Morozowicz de acordo com os padrões vigentes, utilizando-se de ferramentas e referenciais teóricos constituídos para este fim. A partir desta diretriz as etapas subsequentes foram surgindo naturalmente, e a delimitação do tema foi estabelecida em concordância com a apresentação do material.

O arquivo fora previamente arranjado pelo próprio compositor de acordo com os tipos de documentos, contribuindo imensamente para a pesquisa, posto que o trabalho de separação e agrupamento já estava realizado. A pesquisa documental e a revisão bibliográfica forneceram as informações necessárias com instruções e subsídios para o formato da monografia. Muitos documentos ainda eram inéditos, e a combinação das informações contribuiu para elucidar respostas e aprofundar o conhecimento sobre a obra de Henrique. Com isso, os objetivos específicos se consolidaram, e foram divididos em três: 1) levantar os dados biográficos do compositor; 2) conhecer o repertório de canto solo através da análise do material; e 3) descrever, parcialmente, o arquivo pessoal de Henrique de Curitiba Morozowicz. Deste modo foram desenvolvidos três capítulos centrais com focos distintos sobre o mesmo tema.

O capítulo 2 “Itinerário e Entrelinhas,” trata da historiografia, o itinerário de vida de Henrique, com foco na composição musical, mais especificamente na composição para canto solo. As descrições das situações e ensejos em que as primeiras ideias musicais foram forjadas estão presentes nos textos introdutórios de boa parte das obras, e mostram que Henrique valorizava o aspecto historiográfico, conseqüentemente autobiográfico porque fala de si mesmo. As obras contextualizadas inserem-se dentro de seu itinerário de vida. Em seus prefácios, ele procura registrar o momento em que o “*software* compositor²” é ativado em seu cérebro, registrando detalhes dos momentos de inspiração quando se sente compelido a buscar o papel e registrar suas ideias. Henrique deixou muitas declarações incrustadas nos prefácios de suas obras, principalmente em sua obra para coro, que é mais volumosa. Ele também produziu e

² Glacy Antunes de Oliveira (org.), *A Obra Coral de Henrique de Curitiba Morozowicz* (Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2009), 188.

publicou alguns textos e entrevistas, fontes preciosas para construção de sua biografia. Alguns autores foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa: Dra. Glacy Oliveira, Gyovana Carneiro, Dra. Deloíse Lima, Liana Justus e Miriam Bonk; além de vídeos, sítios na internet, CDs, DVDs, manuscritos, fotos, jornais etc. Também não foram menos importantes as informações verbais, que algumas vezes mostraram os melhores caminhos quando os rumos pareciam incertos. Embora o foco seja a música para canto solo de Henrique, as atividades correlatas mostraram-se fundamentais para a constituição do corpus deste estudo: a música coral, as atividades como acompanhador e correpetidor, a atividade de compositor, as habilidades literárias, os envolvimento profissionais e pessoais; são temas que formam uma rede inextrincável. Assim, no capítulo 2, será oferecido um panorama das oportunidades e vicissitudes diante do empreendimento de construção do repertório de um compositor.

O capítulo 3, “Canções, Ciclos e Árias”, traz uma análise formal dos documentos, discorrendo sobre suas peculiaridades, expondo os registros que Henrique fazia do próprio trabalho, e ainda os resultados da confecção das partituras, dedicatórias, estreias, concertos e gravações. Nessa etapa, foi possível identificar três tipos diferentes de peças para canto solo: canções, ciclos e árias. As características físicas revelaram os passos da produção dos documentos: rascunhos, esboços, originais manuscritos, edições etc.; em algumas obras todas as etapas foram preservadas, como nos *Seis Poemas de Helena Kolody*; em outras obras, há somente o manuscrito original, é o caso da canção avulsa *Para dormir, versão piano e canto*. A abordagem documental proposta utiliza as informações contidas no suporte físico (partituras) apenas como elementos identificadores da obra em si (vide anexo 2, p.113), evitando-se as linhas de análise musical, porém, promoveu-se a resenha descritiva do material. Portanto, o capítulo 3 “Canções, Ciclos e Árias,” aproxima as lentes do objeto de estudo, trazendo maior definição do panorama oferecido no capítulo anterior.

O quarto capítulo, “Inventário”, traz o levantamento arquivístico, através de um instrumento de pesquisa, o qual oferece informações organizadas dentro dos padrões propostos pela arquivologia. No artigo do musicólogo André Guerra Cotta, “O tratamento da informação em acervos musicais,” publicado nos Anais do III Simpósio

Latino-Americano de Musicologia, encontramos o ponto de contato entre as áreas da musicologia e da arquivologia. Cotta propõe o tratamento interdisciplinar e o diálogo entre musicologia e arquivologia, avançando para a confluência de interesses. Em arquivologia utiliza-se o termo “fundo de arquivo”, ou simplesmente “fundo” para designar o conjunto de documentos de qualquer formato ou suporte. Assim, o arquivo de Henrique pode ser nominado como “fundo Henrique de Curitiba Morozowicz”, ou sua forma abreviada: “fundo HCM”. Heloísa Liberali Bellotto, em seu livro *Arquivos Permanentes: Tratamento Documental*, define os níveis encontrados dentro de um fundo, o qual “possui grupos ou seções, subgrupos ou subseções, séries e unidades de arquivamento e/ou unidades documentais³”. Os níveis partem do geral para o individual: fundo, seções, subseções, séries e unidades documentais. Aplicados estes conceitos, o conjunto de obras para canto solo pode ser identificado como uma seção do fundo HCM, denominada: “seção canto solo”. Esta seção, por sua vez, foi dividida em duas subseções: a subseção I, “pasta canto”, e a subseção II, “canções avulsas”.

A subseção “pasta canto” merece atenção especial por conter o maior número de peças e também por ter sido organizada pelo próprio compositor, o qual revelou com seu gesto a intenção de poupar seus sucessores da tarefa de organização sistemática de uma lista, deixando, ele mesmo, a ordem cronológica de suas obras. As canções avulsas aparecem como obras secundárias, e possuem um valor histórico dentro da produção de Henrique. Um esquema de arranjo pode ser montado, baseado nas indicações de organograma oferecido por Bellotto⁴ (Fig. 1, p.6).

Estabelecido o arranjo, segundo o princípio do respeito aos fundos⁵, uma nova etapa se apresenta com a elaboração de um instrumento de trabalho, também chamado de instrumento de pesquisa. As Conclusões do III SLAM dão a seguinte orientação:

[12]. É importante reconhecer as singularidades de cada acervo, para que o tratamento da informação e a confecção de instrumentos de trabalho, como guias, catálogos, inventários etc., observe seus aspectos particulares, considerando, porém, critérios e normas científicas, de maneira a não gerar sistemas casuísticos de catalogação.⁶

³ Heloísa L. Bellotto, *Arquivos permanentes: Tratamento documental* (Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006), 151.

⁴ *Ibid.*

⁵ O princípio de respeito aos fundos é um conceito da arquivologia que norteia o trabalho com arquivos, para que a classificação e o arranjo dos documentos reflitam claramente a organização e as funções que o produziram.

⁶ Prosser, “Conclusões do III Simpósio...”, 17.

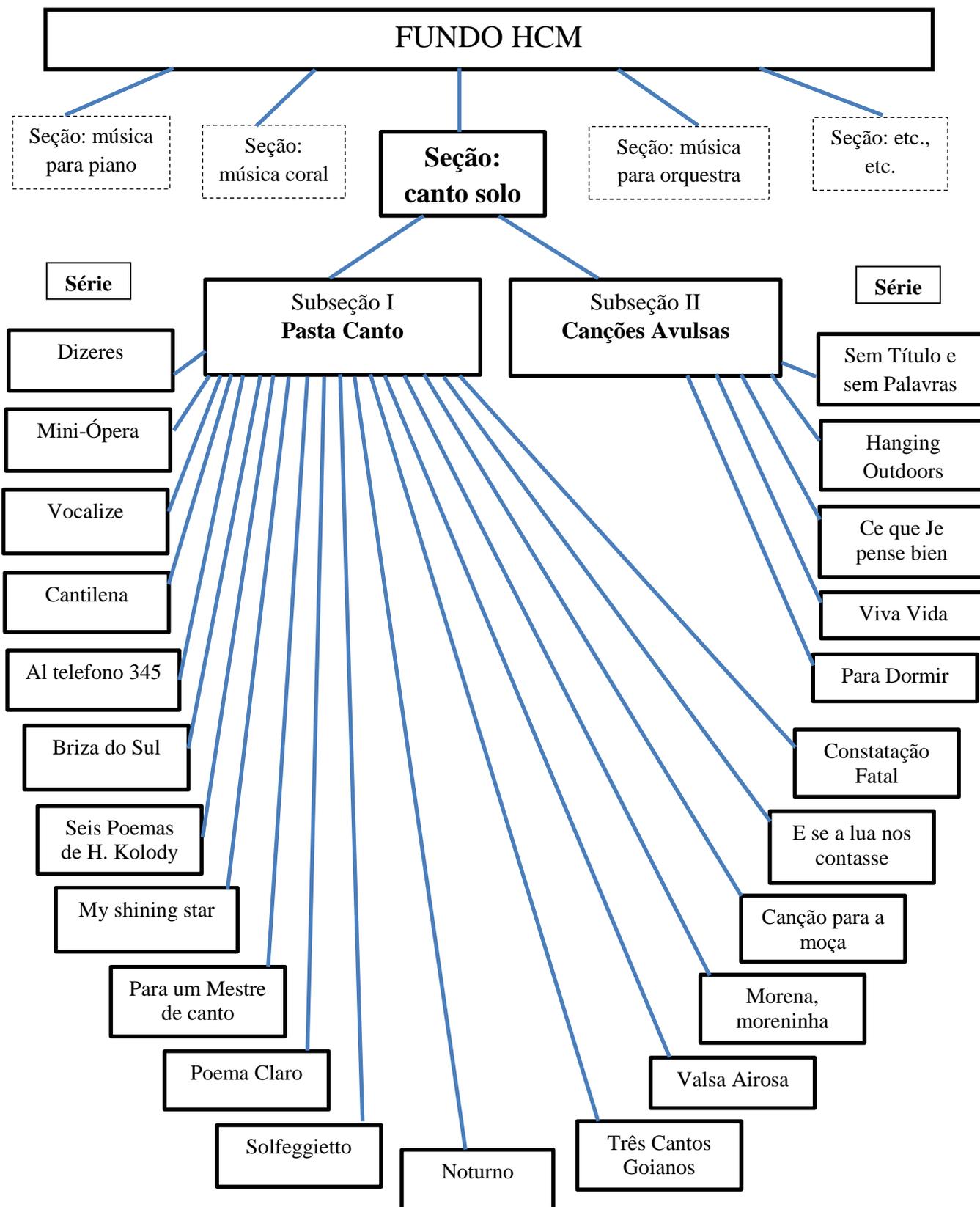


Fig. 1 Esquema de arranjo do arquivo pessoal de Henrique de Curitiba Morozowicz. A subseção I (sentido anti-horário) está arranjada de acordo com a organização deixada pelo compositor; A subseção II (sentido horário) foi organizada de acordo com as datas explícitas ou presumidas de cada obra.

Bellotto explica que “há instrumentos de pesquisa genéricos e globalizantes, como os guias; também há os instrumentos parciais, que são detalhados e específicos, tratando de parcelas do acervo, como os inventários, catálogos, catálogos seletivos e índices⁷”. Assim sendo, a seção canto solo apontava para a confecção de um instrumento parcial, um inventário, que se apresentou como o mais apropriado. Encontramos nas publicações do Arquivo Nacional os inventários de dois fundos: o *Fundo Marquês de Lavradio*⁸ e o *Fundo Góes Monteiro*⁹, ambos ofereciam um formato claro e objetivo, um modelo a ser usado na confecção do inventário do fundo HCM. Com algumas adaptações, foi possível então construir um instrumento de pesquisa. O capítulo 4 “Inventário” traz, portanto, as informações necessárias à identificação das séries de documentos relativos à seção canto solo contida no fundo HCM.

A exploração de arquivos pessoais tem sido tema recorrente na comunidade de musicologia, como explica Flavia Camargo Toni, “tanto do ponto de vista da arquivologia quanto da construção de biografias e dos processos de criação¹⁰”. Toni alerta para o uso dos materiais autobiográficos que podem colaborar com as pesquisas ampliando suas fontes primárias, sendo que a obra artística sempre será indissociável do histórico de vida de quem a produz. A autora expõe parte dos processos criativos do compositor Camargo Guarnieri (1907-1993), utilizando as informações escritas e registros de notas que Guarnieri colecionou ao longo da vida. Isto só foi possível porque o arquivo pessoal de Guarnieri estava à disposição para receber este mergulho em suas fontes, um caso similar ao de Henrique de Curitiba Morozowicz. Toni chama a atenção para as possibilidades de estudos em outras biografias:

há outras biografias passíveis de construção quando se tem um arquivo pessoal de tal porte como fonte primária de pesquisa e que, no caso da historiografia da música brasileira isto é de valor enorme [...] poucos músicos perceberam a importância do registro da memória de suas produções como Camargo Guarnieri¹¹.

⁷ Bellotto, *Arquivos permanentes...*, 180.

⁸ *Fundo Marques de Lavradio: inventário / Arquivo Nacional* (Rio de Janeiro: Arquivo nacional, 1999).

⁹ *Fundo Góes Monteiro: Inventário analítico / Arquivo nacional* (Rio de Janeiro: Arquivo nacional, 1999).

¹⁰ Flavia C. Toni, “Biografia. Autobiografia e processos de criação no arquivo de Camargo Guarnieri”, Poster, em XVII Congresso da ANPPON, 2007. Acesso em 08.04.2013. Disponível em:

http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/poster_musicologia/poster_musicol_FCToni.pdf

¹¹ *Ibid.*, 7.

Coincidentemente, Henrique demonstrou uma grande admiração pela obra musical de Camargo Guarnieri, e lamenta ter conhecido tão tardiamente, aos 60 anos de idade, a *Segunda Sinfonia* deste compositor. Ele faz as seguintes indagações sobre esta obra: “Quantas audições já teve no Brasil? Duas mil? Duzentas? Ou, como geralmente acontece duas ou três?”¹² Veremos que Henrique, pressentindo o quão tênue se apresentava a malha de estudos e o interesse sobre a produção artística e musical em instituições brasileiras, tratou ele mesmo de deixar, a seu modo, os registros de seu itinerário como compositor.

Trabalhar com a trajetória de vida de um indivíduo impõe seus obstáculos, pois a memória apresenta limitações nos caminhos de sua expressão. Ao recompor as informações a mente humana está sujeita à reinterpretação dos fatos, ainda que seja sobre um mesmo objeto, muitas versões podem despontar intrincando cada vez mais a narrativa. Semíramis Corsi Silva faz algumas considerações sobre o uso das biografias, alertando sobre as dificuldades do uso das fontes, e suscetibilidade da interpretação dos fatos: “lidando com discursos e criando outro discurso sobre seu biografado”¹³. No entanto, Silva concorda com a ideia de que um escritor precisa criar sua própria maneira de dizer sobre o outro, deixando claro apenas, que estará também fazendo referência a si mesmo. Para seguir adiante é preciso computar os riscos, pois levantar dados biográficos não é uma tarefa fácil, há imprecisões de datas, nomes, lugares etc., mas é preciso trabalhar o discurso, valendo-se de um fio condutor que assegure um itinerário em direção aos objetivos.

Aplicando-se as considerações de Silva, devemos antes esclarecer que a autoria deste trabalho inscreve-se sob a luz da experiência de, pelo menos, duas décadas de prática e estudos sobre o canto – suas técnicas, seu ensino, repertórios etc. –, voltados, sobretudo, para o canto solo; estabelecendo assim, a perspectiva de onde emanam as linhas de interesse em busca do conhecimento e compreensão da obra de Henrique. Admitimos também que o testemunho narrado ou escrito, mesmo com suas limitações,

¹² Henrique [de Curitiba] Morozowicz, “Visões de meu passado musical, na perspectiva do presente,” *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, n°2 (1995), 90.

¹³ Semíramis Corsi Silva, “O historiador e as biografias: desafios, possibilidades e abordagens de trabalho,” em *Histórias, imagem e narrativas* 14 (04.2012): 9. Acesso em 06.01.2013. <http://www.historiaimagem.com.br/edicao14abril2012/biografias.pdf>.

constitui uma fonte preciosa, e que funciona como um guia, mostrando o caminho a ser tomado ao mesmo tempo em que oferece os materiais para pavimentar o percurso trilhado.

Ao longo da literatura revisada, foram encontradas múltiplas maneiras de fazer referência ao nome do compositor. Constatou-se, porém, algumas tendências na utilização de nomes distintos em textos, títulos de obras e trabalhos acadêmicos. Seu nome de registro, *Zbigniew Henrique Morozowicz*, é citado, raramente, em apresentações formais à sua pessoa; foi utilizado inicialmente por ele mesmo, mas logo abandonado devido à dificuldade da pronúncia de seu primeiro nome; o nome *Henrique de Curitiba* é bastante utilizado nas obras musicais, gravações e alguns trabalhos acadêmicos; o nome *Henrique Morozowicz* surge nos textos assinados por ele mesmo; por fim, *Henrique de Curitiba Morozowicz*, aparece nos títulos das publicações biográficas, sobre sua carreira e sua obra. Há casos em que esses nomes são utilizados indistintamente, acarretando certa dificuldade na referenciação. Assim, advertimos que ao longo deste trabalho será utilizado o segundo nome do compositor, *Henrique*, ao passo que seu sobrenome *Morozowicz*, será utilizado nas referências.

Concluindo esta parte introdutória, faz-se necessário salientar que, entre 1975 e 1993, Henrique foi professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, a instituição que acolheu este projeto de pesquisa. Este trabalho traz, portanto, o itinerário de vida de um compositor que também foi mestre, versando sobre a produção artística de um ex-membro do corpo docente desta Universidade. Espera-se que a abordagem parcial do arquivo pessoal de Henrique de Curitiba Morozowicz possa trazer informações novas e relevantes para a musicologia, cientes de que a conclusão dos objetivos ora apresentados é apenas parte do processo permanente de construção do conhecimento.

2 ITINERÁRIO E ENTRELINHAS

Henrique mostrou-se um músico sempre disposto a buscar novos horizontes, morou em seis cidades, ancorando-se em instituições onde se praticava e estudava música; onde também, oportunamente, compunha e apresentava suas próprias obras. Com espírito irrequieto, sagaz, assim ávido por conhecimento, saiu de sua cidade natal para estudar em São Paulo, esteve em Varsóvia, Ithaca, Londrina, depois Goiânia, e, por fim, retornou “à fria” Curitiba. Num certo momento, ele escreveu uma obra para coro intitulada *No Paraná não dá*, composta em 1982; usando a expressão artística para demonstrar sua insatisfação. Seu discurso de incompreendido e preterido revelava um *outsider* inconformado em sua própria cidade. Por onde esteve Henrique buscou os ingredientes que lhe faltavam em sua terra natal. Por vezes encontrou resistência, sofrendo certo acanhamento em sua produção como compositor. Baseado em suas convicções e a favor dos valores que acreditava travou uma batalha simbólica contra densas correntes estéticas de seu tempo. Mas, apesar disso, manteve consigo a vontade de construir um legado.

Assim, tomaremos as cidades em que Henrique esteve como morador, onde ele escreveu, revisou e apresentou suas obras, como base para a divisão de seu itinerário em dez fases distintas. Trata-se de evidenciar o histórico nas questões que envolvem Henrique, direta ou indiretamente, com o canto solo e sua produção para a voz, um instrumento para o qual ele declarou: “A coisa que mais me satisfaz como expressão musical é a voz humana”¹⁴.

¹⁴ Oliveira, *A Obra Coral...*, xxi.

2.1 CURITIBA, 1934 – 1953

Zbigniew Henrique Morozowicz, seu nome de registro, nasceu em Curitiba em 29 de agosto de 1934, era descendente de poloneses que cultivavam seus hábitos culturais desde gerações passadas. Seus avós paternos eram artistas de boa formação na Polônia, seu avô, que também se chamava Henryk,

foi diretor de vários teatros poloneses e reconhecido escritor, dramaturgo e tradutor de peças. Natália, sua avó paterna, era neta de pianista russa, foi destacada e importante atriz dramática, chegando a comemorar 65 anos de trabalho em cena, [...]. Seu pai [o pai de Henrique], Tadeusz Morozowicz (1900-1982), nascido na cidade de Varsóvia, chegou ao Brasil no ano de 1926 e radicou-se em Curitiba, convidado pela comunidade polonesa local. Sua carreira já era sólida como coreógrafo e solista de ballet, com formação completa em Varsóvia, Kiev e São Petersburgo. [...] casou-se em Curitiba com Wanda Lachowski [...], pianista, foi aluna de Renée Devrainne Frank¹⁵, [...] e muito contribuiu na educação de seus filhos¹⁶.

A família de Henrique era constituída por imigrantes poloneses, radicados em Curitiba, como tantas outras vindas da Europa no final do séc. XIX e início do séc. XX, com o diferencial de ter tido uma formação culta e artística em sua origem. Nas palavras de Henrique:

[...] a minha casa era europeia e isso é verdade para muitas famílias aqui em Curitiba. Esta é a realidade da cidade. [...] Como meus pais eram pessoas cultas, nós não escutávamos música popular polonesa ou folclórica, mas somente música clássica, é claro Chopin e outros. [...] Neste sentido nós éramos diferentes dos outros imigrantes que eram basicamente pessoas do campo, sem muita cultura.¹⁷

Henrique teria crescido, segundo ele, em um ambiente privilegiado para os padrões de seu tempo. Ele declara: “Nós falávamos polonês em casa e é claro fomos criados numa casa polonesa. Evidentemente você aprende a língua, tem acesso à literatura, e tudo isso tem influência na maneira de você pensar e agir¹⁸”. Henrique teve

¹⁵ Renée Devrainne Frank. (Paris, 1902 - Curitiba, 1979). Pianista e compositora; participou diretamente dos principais movimentos artísticos do Paraná; fundadora da Sociedade Cultural Artística Brasília Itiberê [SCABI]; cofundadora e professora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

¹⁶ Liana Justus e Miriam Bonk, *Henrique de Curitiba: Catálogo Temático 1950-2001* (Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2002), 25.

¹⁷ Deloise C. Lima, “Henrique de Curitiba Morozowicz: A Biography and Discussion of Selected Vocal and Instrumental Works with Piano” (tese de doutorado, The Florida State University, School of Music, 2004), 22, 85.

¹⁸ Lima, “H. C. Morozowicz...”, 22.

contato, desde cedo, com as artes da música e da dança, os ingredientes de sua base cultural.

Tínhamos um piano vertical *Bechstein*. Sempre fui atraído pelo piano. Era um objeto imponente e um tanto misterioso. Muitas vezes ficava brincando com suas teclas, ouvindo com curiosidade os sons produzidos. [...] Aos 7 anos, os pais decidiram que eu deveria tomar umas aulas com a mãe para aprender a tocar o instrumento e não ficar apenas “mexendo” nele¹⁹.

Esta seria a primeira tentativa de Henrique. Sua mãe, que passou a exercer também o papel de professora, não tolerava a indisciplina de seu pupilo ao piano, o que resultou em conflitos e culminou na interrupção de suas aulas. Henrique relata: “Depois de um ano de brigas e de ter, a duras penas, conseguido fazer uns 2 volumes iniciais do método *Schmoll*, minha mãe resolveu fechar o piano à chave, cansada de minha indisciplina”²⁰. Mas Henrique, sentindo falta da música, solicitou aos pais para retornar às aulas, no que foi atendido: “Decidiram então dar-me uma nova chance encaminhando-me para a orientação de Mme. Devrainne²¹”.

O piano tornou-se o elemento intercessor em seu universo artístico, e logo suas habilidades seriam aproveitadas nos empreendimentos da família. “Aos 12 anos de idade meu pai me convidou para acompanhar algumas classes de *ballet*²² [...] Desenvolvi a capacidade de improvisar pequenos temas [...] e obedecer a quadratura de 8, 16 e 32 compassos²³”. Milena Morozowicz, irmã de Henrique, que se tornou bailarina e colaboradora de seu pai, Tadeusz, publicou suas memórias no ano de 2004, *Destino Arte: Três gerações de artistas*, onde conta algumas passagens sobre Henrique:

Zbigniew Henrique, o mais velho, dava claras demonstrações do talento que possuía. [...] Era elogiado pelos professores de música, e na escola destacava-se pela sua curiosidade exacerbada [...] Dotado de criatividade e singular irreverência para com tudo que lhe caísse às mãos, Zbigniew acrescentava notas às composições dos mestres favoritos. Quantas vezes mamãe ralhou com ele: – O que você está fazendo com a música de Mozart? Não sabe ler o que está escrito na pauta? – Ora, mamãe; veja como

¹⁹ Oliveira, *A Obra Coral...*, xviii.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² O Ballet Thalia foi fundado em 1927 pelo pai de Henrique, Tadeusz Morozowicz, sendo ele mesmo o diretor desta companhia por muitos anos. Foi a segunda escola de dança do Brasil. Em 1977 a escola mudou de nome, passou a se chamar Ballet Morozowicz; e permaneceu em funcionamento por cerca de 70 anos ininterruptos.

²³ Oliveira, *A Obra Coral...*, xix.

este trecho fica muito melhor assim; e acrescentava novos acordes enquanto extraía outros, dando uma coloratura diferente à música²⁴.

Nota-se, a partir daí, o desenvolvimento de duas habilidades: o acompanhamento e a improvisação, as quais seriam a antessala da composição.

Eu comecei a “inventar” música antes de eu começar a compor, assim que eu comecei a aprender a tocar piano, quando eu ainda era um garoto. Era algo muito espontâneo tentar “inventar” música, me baseando nos modelos das peças que eu estudava. Eu ainda não escrevia as minhas próprias criações, mas eu improvisava e inventava meus próprios ritmos. Eu era frequentemente interrompido pela minha mãe que me fazia parar para dizer: “Pare com isso, Henrique, volte para o seu estudo sério!” Eu imagino que isso era um sinal de que eu tinha talento para compor²⁵.

Em pouco tempo Henrique teria a chance de compor algumas obras a partir de um maior envolvimento com a voz humana, que se tornaria com o passar dos anos a sua atividade predileta.

Em “Apontamentos”, trecho do livro *A Obra Coral*, há uma nota importante, em que Henrique fala que de seu pai, Tadeusz, o qual “tinha boa cultura de música e, além disso, era também muito dotado musicalmente, tocando piano de ouvido e tendo uma bela voz de barítono.²⁶” Esta declaração pode ser um indício do primeiro contato de Henrique com o canto solo, ainda em sua casa. O dado em si não poderia ser usado como potencial especulativo que pretende inferir sobre o talento nato do menino Henrique, mas indica a presença de um elemento importante na memória do compositor já com 73 anos, posto que estes “Apontamentos” estão datados do ano de 2007. Algumas linhas à frente ele fala da atividade de sua mãe, Wanda, como pianista: “Ela também costumava tocar em duo com um violoncelista que nos visitava com frequência²⁷”. Aqui aparece outra informação viva em sua memória: o acompanhamento ao piano; outro dado relevante, pois a atividade de correpetidor e acompanhador, Henrique iria desempenhar por toda a sua carreira, seja com cantores, seja com instrumentistas. Ainda nos “Apontamentos”, Henrique fala sobre o início de seus estudos com Mme. Devrainne, retomados em 1946: “Meus progressos no

²⁴ Milena Morozowicz, *Destino Arte: três gerações de artistas* (Curitiba: Instituto Ecoplan, 2000), 25-26.

²⁵ Lima, “H. C. Morozowicz...”, 9, 84.

²⁶ Oliveira, *A Obra Coral...*, xviii.

²⁷ *Ibid.*

instrumento foram bem rápidos [...] Desenvolvi uma boa leitura à primeira vista e passei a acompanhar vários cantores amadores e colegas²⁸.” No artigo “Visões de meu passado musical na perspectiva do presente”, de 1995, Henrique escreve, entre outros assuntos, sobre sua formação, queixando-se da falta de contato com a música brasileira nos seus estudos de piano, mas ele tece, porém, um comentário elogioso aos cantores:

Por ser um bom pianista acompanhador, treinamento que iniciei aos 10 anos no Curso de Ballet de meu pai, conheci algumas canções brasileiras do repertório de cantores, inclusive do nosso compositor Bento Mossurunga, [...] Os cantores eram mais permeáveis à nossa música que os instrumentistas²⁹.

Henrique deixa transparecer sua aprovação à prática do repertório brasileiro, mas não nos escapa uma contradição quanto à idade em que teria iniciado os trabalhos como pianista da escola de *ballet*. Seu início na escola de *ballet* teria sido aos 10 ou aos 12 anos? É preciso levar em conta que estes relatos foram feitos em ocasiões diferentes, o primeiro, em 1995, e o segundo, em 2007; os quais servem a diferentes propósitos, e podem conferir diferentes graus de importância quanto à precisão das datas. De qualquer forma, seu desenvolvimento como acompanhador estava cercado de atividades que lhe deram apoio neste aprendizado ao longo de sua adolescência.

Sobre sua formação, Henrique narra que Mme. Devrainne promovia em sua casa audições das obras que seus alunos estavam estudando, e ainda outras atividades que auxiliavam na formação dos futuros músicos:

Foi essa competente mestra que me guiou de 1946 a 1953, [...]. Aprendi com ela não somente a tocar piano, mas conhecer e amar a música. Mme Devrainne não se limitava a ensinar tocar piano. Reunia os alunos em sua casa 2 vezes por semana para praticar solfejo e ditado musical e ensinar teoria da música. Organizava também, mensalmente, audições com seus alunos para que praticassem de tocar em público e estudassem com maior entusiasmo. Organizava, com os alunos mais dotados, práticas de leitura à 1ª vista e piano a 4 mãos, para conhecer sinfonias, quartetos e outras grandes obras através das transcrições. E, além disso, nas vésperas dos principais concertos que aconteciam em Curitiba, reunia os alunos para comentar e analisar as obras que seriam ouvidas³⁰.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Morozowicz, “Visões de meu passado musical...”, 91.

³⁰ Oliveira, *A Obra Coral...*, xvii.

Nos anos 1940 não havia facilidade para ouvir gravações, segundo Henrique, para ouvir música clássica era somente ao vivo ou então pelo rádio³¹”.

Na década de 40 os discos ainda eram coisa rara e de resultado muito pobre, nas vitrolas de corda (a eletrola apareceu mais tarde e era um luxo). A minha família não era rica. O mais bem de vida, meu avô, pequeno industrial do ramo de caramelos, tinha em casa um Rádio. Foi através desse rádio que obtive a oportunidade de conhecer melhor a música clássica, ouvindo estações de fora. Era a Rádio del Estado, de Buenos Aires, a Rádio Sodre de Montevideú [...] transmitia concertos ao vivo; também, imaginem, a Rádio Brazaville, do Congo Belga, que entrava bem, em ondas curtas, no horário da tarde. [...] As estações brasileiras locais nunca tocavam música clássica, com exceção da sexta-feira santa. [...]

Assim, a minha aculturação com a música brasileira se deu pela música da época, através do rádio. Lá podiam se ouvir os intérpretes como Francisco Alves, Carmem Miranda, Pixinguinha, Jararaca e Ratinho e compositores como Noel Rosa, Ari Barrozo etc. etc.

Além disso, ouvia tangos e mais tangos pela Rádio Belgrado de Buenos Aires. Eu era um ouvinte curioso e ávido de conhecimentos³².

Sua formação lhe rendeu o nível de conhecimento necessário para ingressar na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, inicialmente no curso básico em 1948, quando recebeu aulas de harmonia do maestro e professor húngaro Jorge Kaszás³³. Henrique deixou a seguinte declaração sobre seu professor: “além das aulas de harmonia estimulou minha criatividade, permitindo-me compor pequenas peças para piano ou vozes³⁴”. Logo depois, em 1951, aos 16 anos, Henrique passou a frequentar o curso superior.

No ano de 1950, Henrique foi convidado a conhecer e experimentar o órgão de tubos da catedral metropolitana, e começou a trabalhar como organista nos serviços das missas, ocupando este posto entre 1950 e 1953. Segundo Lima: “o trabalho na catedral apenas contribuiu para aquilo o que era sua paixão: improvisação. Desde suas primeiras lições de piano, Henrique demonstrou uma acentuada habilidade para o improviso³⁵”. Ao iniciar seu desenvolvimento como compositor, Henrique teria à sua disposição o material humano necessário para testar suas composições para coro – um material raro

³¹ *Ibid.*

³² Morozowicz, “Visões de meu passado musical...”, 91-92.

³³ Jorge Kaszás, compositor, maestro e arranjador, formado no Conservatório Franz Liszt de Budapest; também foi regente da Orquestra Sinfônica SCABI.

³⁴ Oliveira, *A Obra Coral...*, xix.

³⁵ “*The job at the Cathedral only added to him what was already his passion: improvisation. Since his very first piano lessons, Henrique showed a remarkable ability to improvise*”. Lima, “H. C. Morozowicz...”, 10.

para os compositores atuais, que nem sempre contam com tal facilidade para executar suas peças. Henrique relata assim sua experiência:

A catedral tinha um bom coral feminino [...] Seu diretor, Rodrigo Hermann³⁶, [...] era excelente regente, organista e muito bom professor de canto. Ele me transmitiu preciosos ensinamentos de órgão e de composição. Foi ali na Catedral que escrevi minhas primeiras peças corais³⁷.

Sua primeira composição autêntica é *Para Dormir*, para coro feminino (SSAA). Henrique declara: “[...] em 1950, depois de ser organista da catedral, que escrevi minha primeira peça original, o *Para Dormir*³⁸”. Esta obra coral ganharia, anos depois, um arranjo para piano e duas vozes solistas. No período em que trabalhava na catedral metropolitana, Henrique escreveu uma obra não listada para voz solo: *Sem título e sem palavras*, datada de 1952, dedicada à cantora Nicandra Araújo, com características de um ensaio composicional, e para ser apenas vocalizada. A obra foi encontrada no arquivo pessoal de Henrique em meio à papelada, e se apresenta, por ora, como sua primeira composição para canto solo.

Em 1953, Henrique concluiu seu curso na Escola de Música e Belas Artes e logo partiria para São Paulo em busca de aperfeiçoamento:

Terminado meu curso em Curitiba, decidi estudar em São Paulo, na Escola Livre de Música, para ser aluno de Henri Jolles, um pianista que tinha tocado e ministrado vários cursos em Curitiba e H[ans]-J[oachim] Koellreutter que já tinha dado palestra em nossa cidade e me impressionado enormemente. Eu nunca tinha encontrado um intelectual desse porte, muito menos entre os músicos³⁹.

A motivação de Henrique era evidente diante da possibilidade de estudar com novos mestres, que poderiam oferecer respostas ao seu apetite musical e intelectual; um deles era Hans-Joachim Koellreutter. Eis a narração do episódio que marcou o primeiro encontro com este mestre:

³⁶ Rodrigo Hermann: Organista e maestro nascido no RS. Radicado em Curitiba, foi professor e maestro dos corais do Clube Concórdia e da Catedral Metropolitana em meados do séc. XX. Foi aluno do organista e compositor Fúrio Franceschini, de São Paulo.

³⁷ Oliveira, *A Obra Coral...*, xix.

³⁸ Morozowicz, “Visões de meu passado musical...”, 92.

³⁹ *Ibid.*, 93.

O prof. Koellreutter é um homem muito ativo e veio nos visitar com uma mensagem inovadora, com uma “aura” de modernidade... Veio a Curitiba a convite do Prof. Fernando Azevedo, presidente da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) e diretor da Escola de Música [e Belas Artes do Paraná], [...] isso foi em [19]52, [19]53... Então, no dia da palestra, fui eu lá e, para minha surpresa, havia só umas poucas pessoas. [...]. Aí, dona Saza Lattes, (tia do físico Cesar Lattes) que era uma grande patronesse das artes em Curitiba, salvou a situação: “visto que estamos assim, eu convido todos para o meu apartamento, para que possamos ouvi-lo em um ambiente mais agradável”. [...] Koellreutter fez sua palestra como se fosse para 50 pessoas. Ele tem uma personalidade impositiva; fiquei impressionado com sua figura de erudito musical. Assim quando terminei o curso na [Escola de Música e] Belas Artes [do Paraná], foi meio natural ir para São Paulo, porque você ia ou para o Rio ou para São Paulo. Eu não tinha ligação com o Rio⁴⁰.

Além deste ensejo, outro fato importante contribuiu para que Henrique escolhesse São Paulo como destino em 1954: a *Carta Aberta* de Mozart Camargo Guarnieri, que atacava veementemente as ideias de Koellreutter:

A *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri me encontrou ainda em Curitiba, depois de eu ter ouvido Koellreutter. Naquele tempo, eu e meus colegas, consideramos aquele fato como algo horroroso, de mau gosto, um atentado contra a liberdade intelectual e estética. [...] Hoje, é claro, eu veria as coisas sob uma outra ótica. Mas, quando a gente é jovem, tem a inocência de acreditar nos julgamentos instantâneos⁴¹.

A *Carta Aberta* era fruto dos embates estéticos e ideológicos ocorridos, principalmente, no Rio de Janeiro, a mesma cidade com a qual Henrique dizia não ter ligação. Segundo José Maria Neves:

A carta de Camargo Guarnieri está datada de 7 de novembro de 1950 e foi publicada pelos jornais do país alguns dias depois. O texto impresso em pequena plaqueta foi enviado por Guarnieri a grande número de compositores, intérpretes e críticos de várias cidades do país, assim como a conservatórios e escolas de música⁴².

É provável que a Escola de Música e Belas Artes do Paraná tenha recebido uma destas plaquetas, e não passa despercebido um anacronismo nas datas fornecidas por Henrique. De qualquer forma a carta de Guarnieri parece ter chegado tardiamente. A temática deste documento se tornaria tão importante que os fatos que a envolvem mudariam os rumos da composição no Brasil, e o estudante Henrique vai aportar em São Paulo em meio a uma realidade diferente daquela esperada por ele.

⁴⁰ Henrique de Curitiba [Morozowicz], “Encontro com compositores”, (manuscrito não publicado, Londrina [1996?]), 3-4.

⁴¹ Morozowicz, “Visões de meu passado musical...”, 93.

⁴² José M. Neves, *Música Contemporânea Brasileira* (São Paulo: Ricordi, 1981), 121.

2.2 SÃO PAULO, 1954 – 1959

Em 1954, Henrique muda-se para São Paulo a fim de aperfeiçoar seus estudos na Escola Livre de Música (ELM)⁴³. Foi nesta época que “surgiu o nome artístico Henrique de Curitiba, criado pelos colegas de Morozowicz na Escola Livre de Música, para diferenciá-lo de Henrique Grégori⁴⁴, seu colega de estudos⁴⁵”. O maestro Samuel Kerr menciona que “a identificação ‘de Curitiba’ torna-se, além de carinhosa e rápida, mais fácil de pronunciar do que Zbigniew Henrique Morozowicz e ainda, um nome brasileiro que começava a designar o futuro compositor: *Henrique de Curitiba*⁴⁶”. Henrique menciona a influência que teve e narra sobre seu ingresso na Escola Livre de Música, registrando assim em seus “Apontamentos”: “Com Koellreutter, aprendi muito sobre a modernidade e a Música do séc. XX. [...] Foram dois anos de estudo (1954-1956) muito produtivos⁴⁷”.

Durante o período em que estudava em São Paulo, Henrique contou com o apoio de uma família polonesa, que o acolheu. Krzysztof Cybulski, filho dessa família, foi o engenheiro que apresentou a Henrique um órgão eletrônico, lhe pedindo ajuda para avaliar a proposta de fabricar aquele instrumento em São Paulo. Algum tempo depois a fábrica de órgãos Whinner entraria em atividade, oferecendo suporte financeiro para manter Henrique em São Paulo, enquanto alternava seu tempo com os trabalhos de pianista acompanhador. Ele diz: “Continuei também com meu trabalho de correpetidor a fim de pagar a maior parte de meus estudos⁴⁸”. Deduz-se que Henrique recebia alguma quantia em dinheiro por estes serviços, entre anos de 1954 e 1956. Justus e Bonk revelam que no ano de “1957 [Henrique] prosseguiu na sua atividade de pianista

⁴³ Escola Livre de Música (ELM): Entidade da Pro-Arte, fundada em 15 de março de 1952 por Hans-Joachim Koellreutter, músico educador, introdutor de inovadoras técnicas de ensino de música no Brasil. (Fonte: Carlos Adriano e Bernardo Vorobow, “A revolução de Koellreutter” (entrevista) *Jornal Folha de São Paulo*, 07 nov. 1999, Acesso em 13.05.2012, <http://pages.udesc.br/~c2atcp/A%20revolucao%20de%20Koellreutter.pdf>.)

⁴⁴ Henrique Gregori: Contra-tenor integrante do quarteto Mestres Cantores que se apresentava em São Paulo nos anos 60. Estudou regência com H.-J. Koellreutter, violino e canto, e foi maestro de coro e orquestra. (Fonte: BISPO, A. A.: “O ‘muito antigo’, o contemporâneo e o popular ‘Mestres Cantores’ e ‘barber-shop-music’” *Revista da organização de estudos culturais em contextos internacionais, Brasil-Europa*, nº 116, 2008. Acesso em 26.04.2012, <http://www.revista.brasil-europa.eu/116/1968-Mestres-Cantores.htm>.)

⁴⁵ Justus e Bonk, *Catálogo...*, 27.

⁴⁶ Oliveira, *A Obra Coral...*, vii.

⁴⁷ *Ibid.*, xix.

⁴⁸ *Ibid.*

acompanhador nas turmas das Prof. Hilde Sinneck⁴⁹, Magdalena Lebeis⁵⁰ e Ula Wolf⁵¹.⁵² Três importantes nomes do canto, que atuaram como cantoras e mestras em São Paulo e no Brasil. Seria seu primeiro contato efetivo com os professores de canto da cidade de São Paulo. Convém ressaltar a importância do contato com estas mestras, embora não possamos saber, por ora, com que frequência e de qual modo aquelas aulas eram aplicadas, sabemos, no entanto, que algumas convenções fazem parte de uma tradição, e são praticadas até os dias de hoje. O ensaio com acompanhamento de piano é uma atividade importante na formação do cantor solista, o qual deve ser ouvido pelo professor para que seja orientado em sua *performance*. Durante estes ensaios, frequentemente, os professores fazem interrupções para dar conselhos e fazer correções, constituindo uma verdadeira aula de análise prática e interpretativa sobre a obra estudada. O acompanhador torna-se, além de conhecedor do repertório, uma testemunha da técnica de canto, da técnica de ensino praticada e ainda da linha estética de interpretação aplicada. Em se tratando de um profissional perspicaz, este pode tomar proveito dos ensinamentos e convertê-los em padrões aceitáveis ou não aceitáveis, de acordo com suas convicções de estética. Alguns professores de canto, em casos extremos, chegam a se queixar de pianistas acompanhadores que se tornaram professores de canto. O professor Edilson Costa coloca desta forma: “Pseudos [*sic*] professores existem que, por serem pianistas e terem lido alguns livros, se dão o direito de ensinarem o que nunca fizeram, ou seja, cantar⁵³”. Outra autora, Clair Dinville, também faz sua queixa: “Tornam-se, também, professores [de canto] os acompanhadores que, em contato com numerosos cantores, adquiriram um vocabulário

⁴⁹ Hilde Sinneck (1900-?). Soprano nascida em Viena. Ficou conhecida como Baby de Bayreuth por estrear muito jovem nesta cidade entre tantos veteranos. Veio para o Brasil em 1939. Em 1941 iniciou magistério no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro. Em 1951 tornou-se professora da Escola Livre de Música. Colaboradora nos cursos da Pró-Arte de Teresópolis. Autora do livro *ABC para cantores, oradores e locutores* (1955) com prefácio de Roquette Pinto. Foi aluna de Haula-Hagen, que por sua vez foi aluna de Lilli Lehmann, a quem se atribui a técnica-síntese das três escolas de canto: italiana, francesa e alemã.

⁵⁰ Magdalena Lebeis (1912-1984). [Madalena L.; consta sem a letra ‘g’ na *Enciclopédia da Música Brasileira*] Estudou canto em Paris com Vera Janacópulos, de quem também foi assistente entre 1943-1955. Consta ainda uma estreita relação profissional com Villa-Lobos e Camargo Guarnieri.

⁵¹ Ula Wolf (1925-). Soprano nascida na Alemanha. Veio para o Brasil ainda criança. Aluna de Hilde Sinneck, depois se aperfeiçoou em Nova York - USA, e em Salzburg e Detmold, na Alemanha. Lecionou na Pró-Arte, Instituto Musical de São Paulo e Faculdade de Música Mozarteum, também de São Paulo. Atuou no Madrigal Ars Viva da cidade de Santos; participou da I Bienal Internacional de Música promovido pela ECA da USP, como solista nos concertos de música de vanguarda; tomou parte do VIII Curso Internacional de Curitiba em 1975. Encerrou carreira em 1994.

⁵² Justus e Bonk, *Catálogo...*, 27.

⁵³ Edilson Costa, *Voz e Arte Lírica* (São Paulo: Lovise, 2001), 90.

e uma aparência de técnica resumindo aquilo que acreditam compreender!⁵⁴” Henrique vai sempre demonstrar um encantamento pela voz humana, no entanto ele assume uma atitude cautelosa, preservando-se a certa distância do seu objeto de admiração. Henrique não pretendeu se tornar um professor de canto, mas com o passar dos anos ele iria demonstrar um interesse cada vez maior por este assunto.

Em 1957, Henrique compôs o ciclo *Dizeres* para baixo e piano, sobre seus próprios versos; a obra foi dedicada ao baixo Bruno Wyzuj⁵⁵. O ciclo *Dizeres* é formado por oito canções: I – Da importância de viver, II – Canto ao Sol, III – Parábola, IV – A minha cidade..., V – Romance, VI – Filosofia, VII – Ante uma tarde bonita..., e VIII – Dito final. *Dizeres* é a primeira obra listada por Henrique em seu arquivo de obras para canto. A gravação deste ciclo faz lembrar as canções dos compositores franceses Ravel e Debussy. Nesta ocasião ele teve aulas de piano com Henry Jolles⁵⁶, de quem declara ter adquirido “o refinamento pianístico e interpretativo da grande tradição europeia.” E acrescenta: “Jolles era grande intérprete de Bach, Mozart e Schubert e também *muito versado na literatura mais contemporânea*.⁵⁷”

Em São Paulo, Henrique também se dedicava à poesia – o ambiente em que estava inserido exerceu, certamente, influência sobre suas escolhas. Há dois cadernos de sua autoria com poemas datados entre 1956 e 1959, coincidindo com o momento da composição do ciclo *Dizeres*. É possível inferir que sua inclinação literária combinada com algumas técnicas adquiridas na Escola Livre de Música resultou na composição desta obra musical. Nota-se também, que o ciclo *Dizeres* situa-se em um contexto à parte, quando comparado ao restante de sua produção de música para canto solo.

A partir de 1958, Henrique iniciou um novo trabalho, auxiliando na construção e supervisão de órgãos eletrônicos: “fui contratado para supervisionar o seu

⁵⁴ Clair Dinville, *A Técnica da Voz Cantada* (Rio de Janeiro: Enelivros, 1993), 131.

⁵⁵ Bruno Wyzuj, baixo. Segundo Fernando Menon, autor de “Jeunesses Musicales e sua representação civil no Paraná...” (cf. referências), houve, em Curitiba, a apresentação de um recital de canto, em 11 abr. de 1957, no Colégio Estadual; com repertório de árias e canções de música alemã, francesa, russa e brasileira. Infelizmente não há o nome do acompanhador, o qual pode ter sido o próprio Henrique. Também, através de informação verbal, a prof. Regina Zilli relatou sua experiência em um curso de Técnica Vocal ministrado por Bruno Wyzuj por volta dos anos 1960.

⁵⁶ Henry Jolle, professor, pianista, regente e musicólogo franco-germânico, formado em Berlim e especialista em Bach e Schubert.

⁵⁷ Oliveira, *A Obra Coral...*, xix, grifo nosso.

desenvolvimento na indústria de órgãos Whinner uma pioneira desse campo no Brasil. Dediquei vários anos a este trabalho⁵⁸”. Henrique esteve, assim, envolvido em uma atividade que o manteve por algum tempo longe da academia. Mas, pouco antes de findar a década de 1950, Henrique foi informado sobre o IV Concurso Internacional Frederic Chopin:

[...] através da Escola de Curitiba [Escola de Música e Belas Artes do Paraná], fui instado por Mme. Devrainne para que me inscrevesse ao mesmo, como representante do Paraná, uma vez que havia uma numerosa colônia polonesa da qual eu era descendente. Foi um ato de bravura me preparar durante 2 anos para essa competição difícilíssima, acima de minha capacidade pianística, mas que, por outro lado abria um estímulo novo em minha vida e me oferecia a possibilidade de conhecer de perto a terra de meus antepassados e quem sabe prosseguir meus estudos⁵⁹

Assim ele deixou São Paulo para ir à Polônia participar daquele importante concurso, e lá encontraria algumas oportunidades que o fizeram ficar na Europa por cerca de um ano.

⁵⁸ Oliveira, *A Obra Coral...*, xix.

⁵⁹ *Ibid.*

2.3 POLÔNIA, 1960

Em 1960 Henrique interrompeu seus trabalhos na Whinner, apenas por algum tempo, para viajar para a Polônia e participar do *IV Concurso Internacional Frederic Chopin*⁶⁰. Nas palavras de Henrique:

Particpei apenas da 1ª fase da competição, mas me ofereceram uma bolsa da Sociedade Polônia para que eu fizesse um aperfeiçoamento pianístico com a mestra Margherita Trombini-Kazuro, uma destacada pianista italiana casada com um compositor polonês, ambos professores da Escola Superior de Música de Varsóvia; Desse modo, permaneci o ano de 1960 na Polônia e lá tive a oportunidade de aprender bastante sobre a música de Chopin e a arte de tocar⁶¹.

Em seu acervo, ou seja, na coleção de Henrique encontram-se algumas fotografias do período em que esteve na Polônia. Uma delas mostra o estudante Zbigniew Henrique acompanhando um cantor (Fig. 2), um indício de que ele teria feito, como músico, algo mais além de estudar técnica pianística – pode ter sido uma proposta de sua orientadora ou apenas uma atividade extracurricular voluntária.



Fig. 2. Fotografia de Henrique acompanhando um cantor em Varsóvia, 1960.

⁶⁰ Este concurso aconteceu em Varsóvia, de 22 fev. a 13 mar. 1960.

⁶¹ Oliveira, *A Obra Coral...*, xx.

Henrique faz menção sobre os estudos na Polônia de uma forma bem sucinta, com poucas palavras ele resume sua experiência como bolsista, mesmo estando em uma posição cobiçada por outros estudantes de piano, demonstrando assim um grau de interesse menor em relação a outros eventos de sua carreira. A sequência dos fatos reforçam os indícios de que algo poderia ter lhe faltado em sua experiência. Aqui precisamos avançar no tempo e observar as palavras do compositor nos anos 1990:

[...] nunca dissociar o fato de escrever música e de tocar. Me pareceu muito natural que se você toca, você escreve. Até que, após um certo número de anos, eu comecei a tomar consciência de que eu me interessei mais em ser compositor, prefiro escrever do que tocar; que o fato de ser instrumentista não ia muito com meu temperamento (refiro-me à *rotina de praticar*). Assim, de certa maneira, eu me considero um músico⁶².

Dos relatos deixados por Henrique sobre o ano de 1960, deduz-se que o estudo de composição não estava incluído em seu plano de estudos. No entanto, há o registro de cinco obras no ano de 1960⁶³: uma composição original, *Ê-taru-ê*; dois arranjos para coro, *Estudante do Brasil* e *Hino à Bandeira*; e duas peças para piano, *Pequena Suíte* e *Variações Ingênuas*; esta última traz a seguinte observação: “Doze variações sobre melodia popular polonesa”. Ocorre que, naquele período, estava acontecendo uma das fases mais prolíficas da composição musical, chamada Escola Polonesa⁶⁴. A julgar pelos comentários rarefeitos, Henrique passou ao largo daquelas tendências, cujo centro era a capital Varsóvia. Ele diz apenas que teve “a oportunidade de aprender bastante sobre a música de Chopin e a arte de tocar⁶⁵”.

Na viagem de retorno ao Brasil, Henrique relata uma experiência inspiradora quando o avião em que estava fez um pouso no meio da madrugada:

[...] pela porta aberta do avião entrou uma lufada de ar tropical, quente, úmido, com cheiro de mato, acompanhado do som de grilos, sapos e outros insetos, com toda a cintilação rítmica que, imediatamente, me fez sentir o Brasil [...] um tema começou a surgir, ou melhor, soar em minha mente. Era o *Ê-Taru-Ê*⁶⁶.

⁶² [Morozowicz], “Encontro com compositores,” 2, grifo nosso.

⁶³ Justus e Bonk, *Catálogo*...

⁶⁴ Segundo Jean e Brigitte Massin, em *História da Música Ocidental* (1997), quatro nomes se destacam na Polônia a partir da década de 1950: K. Sierocki, T. Baird e H. M. Gorecki, e, com maior realce, K. Penderecki; Não obstante as discussões controversas a respeito da Escola Polonesa, a figura de W. Lutoslawski tem sido apontado como mentor daquela geração de compositores.

⁶⁵ Oliveira, *A Obra Coral*..., xx.

⁶⁶ Oliveira, *A Obra Coral*..., 31.

Esta obra, *Ê-Taru-Ê*, escrita em 1960 para coro misto (SATB), merece destaque na obra de Henrique por se tratar de um tema que foi rearranjado diversas vezes por ele mesmo. Oliveira traz a seguinte observação:

Existem ainda outras versões dessa peça, a saber:
Toccata super Ê-Taru-Ê, para órgão (1966);
Ê-Taru-Ê, para quatro marimbas e percussão (1981);
Ê-Taru-Ê, para quinteto de metais (1985)⁶⁷.

Os arranjos e transcrições recorrentes do mesmo material mostram a predisposição do compositor para esta técnica composicional. Coincidentemente Henrique explorou estas mesmas habilidades ao rearranjar algumas de suas obras originalmente escritas para coro, transformando-as em peças para canto solo e vice-versa.

⁶⁷ *Ibid.*

2.4 SÃO PAULO, 1961 – 1963

Em 1961 Henrique retornou à cidade de São Paulo dando continuidade ao seu trabalho na fábrica de órgãos Whinner. Consta no *Catálogo Temático* de Justus e Bonk, que Henrique empreendeu algumas viagens como organista pelo Estado de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia. Em 1962 tornou-se professor de órgão do Studium Theologicum de Curitiba, atividade que, provavelmente, exerceu em intervalos que possibilitassem a continuidade de seus trabalhos na fábrica de órgãos Whinner. Durante os anos em que trabalhou para esta fábrica, Henrique teve ao seu lado um eminente colega que o incentivaria a compor, o maestro Samuel Kerr, que o encomendou em 1963 a composição do *Salmo 22*:

[...] comecei a escrever uma obra coral (*Salmo 22*) e estimulado pelo amigo e colega Samuel Kerr, então um jovem organista e regente de grande talento e que também trabalhou na Whinner. *Ele me ofereceu o impulso inicial que resultou no desenvolvimento de minha carreira de compositor*⁶⁸.

Deduz-se que Henrique, até aquele momento, não havia encontrado o ponto de motivação para desenvolver plenamente sua vocação de compositor, apesar de todas as lições recebidas durante sua formação em Curitiba e São Paulo. Ao se afastar da Escola Livre de Música, Henrique havia reduzido sua produção como compositor, embora ele tenha afirmado que nunca parou de escrever, porém, desde a composição do ciclo *Dizeres*, em 1957, ele teria deixado de lado o canto solo como instrumento de inspiração composicional. Henrique deixa entrever que o desejo de se dedicar à composição só retornaria em 1963 com a encomenda de seu colega e amigo Samuel Kerr. Por que o jovem Henrique, um ouvinte curioso e ávido de conhecimentos, criativo improvisador de melodias, viu-se diante de um terreno árido e com pouca perspectiva para desenvolver suas aptidões? Diante desta questão, sugerimos algumas reflexões sobre sua experiência na Escola Livre de Música.

⁶⁸ Oliveira, *A Obra Coral...*, xx, grifo nosso.

2.4.1 Reflexões sobre a Escola Livre de Música e H.-J. Koellreutter

Passaram-se muitos anos até que Henrique pudesse compreender e elaborar os argumentos capazes de elucidar aquele período tímido de sua produção. Em seu artigo publicado em 1995, *Visões de meu passado musical*, ele aponta algumas das razões de sua hesitação para compor:

[...] fui para São Paulo e tornei-me aluno de Koellreutter. Guardo dele um sentimento de grande respeito por sua figura de intelectual, professor eminente, com grande bagagem de conhecimento e do muito que me proporcionou em termos de cultura musical. [...] Quem pôde vivenciar o clima musical e cultural da Escola Livre, sabe do chocante contraste que havia com o ambiente de nossos conservatórios de música de então. Ali se respirava e fazia uma música de qualidade. Era, na verdade, uma refinada *Hochschule* alemã, uma ilha da fantasia, completamente alienada do mundo e da cultura brasileira. Éramos os “estrangeiros” em São Paulo.

[...] O enfoque dele [Koellreutter] era pelo lado intelectual, pela estética e não pelo lado prático da música. Evidentemente, ele esperava uma receptividade por parte do aluno e queria ver um reflexo de seus ensinamentos na produção do estudante. No entanto, nossa maneira de ser, a dele super-racional e intelectualizado, e a minha centralizada no sentido auditivo-intuitivo e de sensibilidade, foi fazendo com que, em certos trabalhos que eu lhe apresentava, ele ficasse perplexo e desencantado com esse aluno “desviado”. Eu me senti um tanto tolhido e resolvi me afastar de sua orientação.

[...] não escapei incólume do convívio com Koellreutter. Sofri um certo choque cultural e *carreguei, por muitos anos, um sentimento de culpa, como que um peso de “pecado original” cada vez que me atrevia a escrever um acorde consonante ou uma melodia ligeiramente tonal. Tive de me refazer interiormente para vencer este “complexo”*. Assim, não escrevi nada de muito importante naquele período. [...] Só fui produzir uma obra marcante em 1966, *A Missa Breve*, em ritmos brasileiros, apresentada, aliás, naquele encontro de Compositores⁶⁹, e que todos admiraram (minha “recuperação” levou mais de 10 anos).

Se escapei, em boa parte, da alienação da escola Livre, isto se deve ao meu relacionamento com Henry Jolles, cuja personalidade muito rica e de uma cultura muito vasta e altamente humanista, foi um bálsamo contra aridez e isolamento da escola. Por outro lado, a amizade com Nivaldo Santiago⁷⁰, um terráqueo-amazonense, grande amigo até hoje, trazendo em sua formação elementos de uma outra cultura, um bom senso musical e poético marcantes, foi um polo importante para meu equilíbrio psicológico⁷¹.

Certo tempo depois da publicação deste artigo, Henrique foi convidado a dar uma palestra para o Núcleo de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Londrina (UEL). Felizmente sua palestra foi transcrita (provavelmente a partir de uma

⁶⁹ Henrique se refere ao Primeiro Encontro Nacional de Compositores, realizado em 1975 no Rio de Janeiro, onde foi apresentada sua obra *Missa Breve*.

⁷⁰ Nivaldo Santiago, compositor, musicólogo e maestro amazonense; colega e amigo de Henrique de longa data; autor do texto introdutório do CD comemorativo *Henrique de Curitiba - Cinquenta anos de música*, lançado nos anos 2000, portanto 45 anos depois do período em que ambos estudavam em São Paulo.

⁷¹ Morozowicz, “Visões do meu passado musical...”, 92-95, grifo nosso.

gravação – queremos crer) em um documento que esteve em posse da Prof. Regina Zilli⁷², que o cedeu gentilmente, em Novembro de 2012, entre outros documentos, com o propósito de enriquecer a presente pesquisa. Neste documento há o relato pormenorizado dos motivos que o levaram a se afastar dos ensinamentos do Prof. Koellreutter, a quem Henrique chama de “guru” de uma geração de jovens entusiasmados com a nova estética. Ele justifica sua resistência reportando-se da seguinte maneira:

O ambiente da Escola era de um intelectualismo quase pedante. Os colegas, imitando o mestre, eram “mais católicos do que o Papa”. Eu era um músico mais espontâneo, mais prático, com muito sentimento poético e mais acostumado com todos os clássicos. Eu digo, vou abdicar do meu ouvido? Não, eu não posso aceitar que alguém me diga que a música se faz assim por fórmulas, baseado numa imposição intelectual. Por que você inventa uma série, e uma vez que você acha que é aquilo, qualquer combinação serve? Não, *eu quero escolher com o meu ouvido o que me serve e o que não me serve*⁷³.

Permanecendo em São Paulo mesmo ao deixar a Escola Livre de Música em 1957, Henrique encontrou em seu novo trabalho na fábrica de órgãos eletrônicos uma espécie de refúgio do mundo acadêmico:

[...] achei muito mais fascinante do que acompanhar e dar aula em conservatório. Fiquei alguns anos fazendo esse trabalho, mas sempre escrevendo alguma coisa. De qualquer modo, a convivência com Koellreutter (com o ambiente da Escola Livre) me deixou algo fora do eixo, porque mesmo que você não aceite certas ideias do seu mestre, ele exerce uma influência muito grande sobre você pela sua personalidade, por tudo aquilo de experiência que ele possui. É quase uma ação subliminar⁷⁴

O impacto causado pela escola de Koellreutter, com a divulgação de novas ideias sobre serialismo e dodecafonismo, trouxe à tona discussões acaloradas ao longo dos anos 1940 e 1950. O musicólogo José Maria Neves comenta sobre “1950, o ano das cartas abertas⁷⁵”, e traz uma reflexão sobre os embates ideológicos que aconteceram a partir da criação do Grupo Música Viva, liderado por Koellreutter, em 1939.

⁷² Regina Zilli: Professora de História da Música, colega de Henrique do Curso de Artes da UFPR, filha do maestro e compositor Luis Eulógio Zilli (1913-1990), fundador da Sociedade Orfeônica de Curitiba, professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, engajado no movimento musical de Curitiba.

⁷³ [Morozowicz], “Encontro com compositores,” 4, grifo nosso.

⁷⁴ *Ibid.*, 4-5.

⁷⁵ Neves, *Música Contemporânea Brasileira*, 120.

O documento mais importante destes embates é a *Carta Aberta*⁷⁶ de Mozart Camargo Guarnieri, que ataca veementemente a técnica dodecafônica como uma ameaça à preservação do patrimônio musical nacional e das tradições brasileiras. Koellreutter havia se mostrado um líder capaz de reunir adeptos em torno de uma nova escola alternativa à hegemônica escola nacionalista. Ao desembarcar no Rio de Janeiro, em 16 de novembro de 1937, Koellreutter trouxe as ideias de seu mestre Hermann Scherchen⁷⁷. Segundo Carlos Kater, mais que um maestro, “Scherchen foi um pensador, teórico, pedagogo, conferencista, escritor, editor e um pioneiro do rádio⁷⁸”. Ele cunhou a expressão “Música Viva”, e fundou um periódico do mesmo nome nos anos 1930, em Bruxelas. Kater afirma: “os esforços de Scherchen foram desde cedo consagrados à divulgação e melhor compreensão da música nova [...] cabendo a ele primeiras audições de obras fundamentais⁷⁹”. A criação do Grupo Música Viva, em 1939, marca o começo de uma série de atividades onde Koellreutter iria divulgar suas ideias com a publicação de *Manifestos* (1944 e 1946), boletins⁸⁰, e programas de rádio que traziam uma nova abordagem de repertórios em oposição à corrente nacionalista. Neves expõe assim:

Um dos pontos-chave da pregação de Koellreutter e do “Grupo Música Viva” era a libertação dos últimos laços que a ligavam ao pensamento romântico, ou seja, a subserviência a roteiros literários e a temática sentimental; a música deveria reconquistar sua total independência, definindo-se por sua própria realidade, sendo seu próprio objeto. Para Koellreutter, *a música nova só venceria se pudesse afastar-se de todos os condicionamentos exteriores, inclusive da “obsessão do belo” [...]; a nova música deveria também ser a expressão real e sincera de nossa época, mesmo que não refletisse as características de país e de raças.*⁸¹

⁷⁶ Trecho da *Carta Aberta*: “Considero a minhas grandes responsabilidades, como compositor brasileiro [...] preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por ideias errôneas, se filiam ao dodecafonismo – corrente formalista que leva à degradação do caráter nacional de nossa cultura [...] Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical”. Neves, *Música Contemporânea Brasileira*, 121.

⁷⁷ Hermann Scherchen (1891-1966), regente alemão, divulgador e adepto da música contemporânea e experimental; Foi diretor do Museumskonzerte de Frankfurt (1922), teve estreito envolvimento com a Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Fundou três periódicos musicais: *Melos* (Alemanha), *Música Viva* (Bélgica), e os *Gravesaner Blätter*. Em 1933 estabeleceu-se na Suíça, regendo a Orquestra da Rádio Zurique. Em 1954 fundou em Gravesano, Suíça, um estúdio para pesquisa eletroacústica.

⁷⁸ Carlos Kater, *Música viva e H.-J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade* (2001), 45.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, Anexo: Traz a relação de 16 números de *Boletins Música Viva*, publicados entre os anos 1940 e 1948. Entre os participantes e colaboradores destacam-se alguns nomes: Prof. Brasília Itiberê, Claudio Santoro, Guerra Peixe, Heitor Alimonda, Edino Krieger e Roberto Schnorrenberg. Este último teve um papel importante como maestro e diretor nos Cursos Internacionais de Música do Paraná e Festivais de Música de Curitiba nos anos de 1960 e 1970, bem como nos eventos musicais do mesmo porte em Teresópolis-RJ e Rio Grande do Sul.

⁸¹ Neves, *Música Contemporânea Brasileira*, 92, grifo nosso.

Nos anos 1940, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), ao lado de Camargo Guarnieri (1907-1993), eram os compositores que dominavam a cena brasileira, sobretudo pelo caráter nacionalista, que servia às políticas do Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas, “para despertar um ufanismo útil ao processo de afirmação nacional⁸²”. Neves menciona, porém, que as ideias do Grupo Música Viva, não eram de todo contrárias ao nacionalismo:

[...] o *Manifesto* [1946] deixa claro que o aspecto socializador do nacionalismo e da boa música popular não deve tocar exclusivamente a afirmação de uma consciência nacional, cultivando “sentimentos de superioridade nacionalista” e estimulando “tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens originando forças disruptivas”, mas deve tender para um humanismo que mais aproxime os homens, “universalizando-os⁸³”.

Neves ainda afirma que o *Manifesto* “não recusa integralmente a ideia do nacionalismo, mas apenas a possível tendência à exaltação dos sentimentos de superioridade racial (o que significa criticar o nacionalismo como fora definido pelo nazismo)⁸⁴”. Ora, a vinda de Koellreutter ao Brasil se deu pelos mesmos motivos que tantos artistas e intelectuais tiveram ao cruzar o atlântico em fuga à iminência da *II Guerra Mundial* nos anos 1930 e 1940. O então estudante H.-J. Koellreutter, havia se envolvido em uma polêmica de política antinazista em 1937, em Berlim, Alemanha; quando foi expulso da Staatliche Akademische Hochschule für Musik; fato este que o levou à Suíça, onde iria estudar com o já citado maestro Hermann Scherchen. Vemos assim uma ponte que liga a postura de Koellreutter em relação à música e sua própria história de vida. Ele mesmo havia sido perseguido e denunciado pela própria família, embora não fosse judeu, mas por seus ideais. Segundo ele, sua noiva, que era judia, também havia sido atacada, mesmo estando em Genebra, na Suíça. Não surpreende que ele tenha se empenhado enfaticamente em cultivar uma alternativa ao ideal nacionalista.

Segundo Kater, no início dos anos 1950, o Grupo Música viva já havia cessado suas atividades, o encerramento fora deflagrado pelas divergências ideológicas entre um dos principais membros do grupo, Claudio Santoro; porém, Koellreutter seguiu

⁸² Neves, *Música Contemporânea Brasileira*, 118.

⁸³ *Ibid.*, 95.

⁸⁴ *Ibid.*, 96.

implantando novos projetos, dentre eles, a Escola Livre de Música, onde continuou a difundir suas ideias, apesar de todas as polêmicas em que havia se envolvido. Lamentavelmente, para Henrique, este projeto não rendeu os benefícios esperados, contudo preservou o distanciamento conquistado em relação ao antigo mestre:

Nos dias de hoje, quando penso sobre o problema da criação musical em nosso país, me parece que Koellreutter, como influência estética, mais confundiu muita gente do que ajudou. [...] Com personalidade marcante e discurso de uma lógica impositiva, ele inflamou a mente de muitos jovens. [...] A meu ver, Koellreutter foi e permanece um compositor alemão residindo no Brasil. Isso, evidentemente, não o desmerece como tal e nem as suas virtudes de professor. A sua atitude cultural é que pode não ter sido a mais desejável na sua função de educador e mentor intelectual e estético de jovens compositores⁸⁵.

Mas a experiência de Henrique na Escola Livre de Música lhe trouxe a oportunidade de ampliar seu universo, e aproximar-se de correntes estéticas e ideias com as quais não tinha tido contato desde início de sua formação em Curitiba. Segundo Elizabeth Prosser “na década de 1940, Curitiba estava entretida consigo mesma, mantendo-se à parte do que ocorria de mais importante nos movimentos estéticos, tanto nacionais quanto europeus⁸⁶”. Prosser pondera que havia pouca receptividade às novidades do meio musical, tanto o atonalismo quanto o nacionalismo eram encarados como propostas artificiais: “o primeiro por ser completamente estranho ao conceito tradicional de música; e o segundo por ter suas raízes nas culturas negra, nordestina ou dos morros cariocas, ingredientes fortes da música nacionalista, mas estranhos ao contexto paranaense”.⁸⁷ Concordante com essa colocação, Henrique traz em seu discurso o que ele acredita ser a sua raiz cultural:

Não provenho de uma cultura ibero-africana; carrego uma outra genética, como tantos outros do Sul do Brasil, e vivo num meio onde não temos um perfil cultural ainda bem definido. Curitiba é uma salada mista de culturas. A nossa aculturação tem aqui outro ritmo e um outro clima⁸⁸.

⁸⁵ Morozowicz, “Visões do meu passado musical...”, 95-96.

⁸⁶ Elisabeth S. Prosser, “Regionalismo, Nacionalismo e Universalismo nas artes Paranaenses entre 1920 e 1950”, em *A [des]construção da Música na Cultura Paranaense*, org. Manoel J. de Souza Neto (Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004), 110.

⁸⁷ Elisabeth S. Prosser, “Polêmica e Controvérsia na Criação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê: A SCABI”, em *A [des]construção da Música na Cultura Paranaense*, org. Manoel J. de Souza Neto (Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004), 129-30.

⁸⁸ Morozowicz, “Visões do meu passado musical...”, 100.

Consciente do papel que a Escola Livre de Música teve em sua formação, Henrique diz: “sofri, entretanto, na própria carne, o refluxo dos embates ideológicos daquela geração dos [anos de 19]40⁸⁹”. Tal experiência o levaria a concluir que desejava buscar meios alternativos na composição musical.

Encerrando a fase em que esteve ligado à cidade de São Paulo, algum tempo depois, Henrique iria cruzar, novamente, por caminhos ligados aos ideais de Scherchen, e do próprio Koellreutter, porém, desta vez seria através de outro músico: Roberto Schnorrenberg⁹⁰, um maestro que se tornou figura iminente na implantação dos cursos internacionais e festivais realizados em Curitiba. Estes eventos resultariam em bons frutos para Henrique, através de oportunidades preciosas para o pleno estabelecimento de sua carreira como compositor.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Roberto Schnorrenberg (1929-1983), maestro e violinista, estudou na Áustria e na Alemanha Oriental. Foi regente da Orquestra Música Viva em Bruxelas (1955-1957), provavelmente um legado de H. Scherchen. Dirigiu os festivais de Porto Alegre e Teresópolis, logo depois foi convidado para dirigir os Cursos e Festivais de Música Curitiba. Também, como já citado em nota acima, foi colaborador do Grupo Música Viva nos anos 1940.

2.5 CURITIBA, 1964 – 1979

Quando as atividades na fábrica da Whinner findaram, em 1963, Henrique retornou a Curitiba, onde haviam lhe oferecido o cargo de professor na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. A partir de 1964, Henrique encontraria um período de estabilidade profissional. Ele escreve: “assumi o cargo de professor na [...] EMBAP [Escola de Música e Belas Artes do Paraná], onde lecionei matérias teóricas e assumi várias funções administrativas, como chefe de departamento, coordenador de atividades artísticas, vice-diretor⁹¹”. Henrique desenvolveu ali seu talento de professor contribuindo para reelaboração de um currículo, e implantando algumas inovações, como p. ex., a inclusão da disciplina de música brasileira.

Logo após o seu retorno para Curitiba, Henrique casou-se com sua primeira mulher, Myra, e teve com ela seu primeiro filho, Nataliusz. De acordo com os depoimentos da professora Regina Zilli, e de familiares, pouco tempo depois ela partiu de Curitiba levando a criança consigo, e sem deixar informações de seu paradeiro. Naquela ocasião, Henrique demonstrava tristeza por causa do distanciamento e da perda do contato com seus entes.

Em janeiro de 1965, a Sociedade Pró-Música de Curitiba e a Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná iniciaram uma parceria em prol da realização dos Cursos Internacionais de Música do Paraná e dos Festivais de Música de Curitiba; o maestro Roberto Schnorrenberg seria o diretor da maior parte das nove edições, que passaram a acontecer durante o verão, frequentemente no mês de janeiro. Já na segunda edição, em 1966, Henrique participou com sua composição do *Salmo 22*, para coro misto, regida pelo maestro Samuel Kerr. E nas edições subsequentes Henrique apresentaria outras obras, algumas encomendadas, participando ativamente dos Cursos e Festivais.

Em 1970, Henrique estava plenamente instalado, lecionando como docente da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde também ocupou o cargo de vice-

⁹¹ Oliveira, *A Obra Coral...*, xx.

diretor. Este período de estabilidade, entre 1964 e 1979, se reflete na sua produção acadêmica, artística e composicional. Consta em seu currículo, segundo Justus e Bonk, uma extensa lista de atividades: além das aulas curriculares e disciplinas que ministrava, escreveu trabalhos didáticos, participou da direção e foi chefe de departamento da Escola de Música e Belas Artes do Paraná; em 1973, tornou-se professor da Escola de Música de Blumenau, formou o duo Morozowicz de piano e flauta com seu irmão, Norton; também formou o duo Schubertiano de piano a quatro mãos com sua segunda mulher, Ulrike Graf – com quem se casou em 1972 e veio a constituir família com dois filhos: Karina (1973-) e Alexis (1975-); participou dos Cursos Internacionais de Música do Paraná, ora como aluno, ora como convidado; em 1975 esteve presente no Primeiro Encontro Nacional de Compositores Brasileiros, quando apresentou a obra coral *Missa Breve*.

Em 1972, Henrique participou de um curso de técnica vocal oferecido pela Universidade Federal do Paraná, ministrado pela Prof. Semita Valenka⁹². Alguns meses depois deste curso ele retomaria a composição para canto solo com três peças não catalogadas, datadas do ano de 1973: *Hanging Outdoors*, *Ce que Je pense bien*, e *Viva Vida*. Observa-se aqui um lapso temporal em suas composições para voz solo, entre 1957, ano em que escreveu o ciclo *Dizeres*, e 1973, ano das três peças citadas acima. Neste período, Henrique teria escrito para a voz humana apenas música coral⁹³; passaram-se, portanto, 16 anos sem escrever música para o canto solo.

Das três peças compostas em 1973, duas delas, *Hanging Outdoors* e *Ce que Je pense bien*, apresentavam algumas fotocópias reunidas num maço, onde estava escrito: “Músicas p[ara] o WYZUJ” – o mesmo a quem havia sido dedicado o ciclo *Dizeres*. Havia também uma papeleta onde estava anotado: “Canções p[ara] o WYZUJ”. Deduz-se que eram músicas que deveriam ter sido enviadas a esta pessoa, no entanto, provavelmente, nunca chegaram às mãos de seu destinatário, tampouco se encontram na lista oficial de Henrique. Teria ele se esquecido destas obras por estarem fora de seu

⁹² Semita Valenka. Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Também atuou no V Curso Internacional de Música do Paraná, em Curitiba, no verão de 1969.

⁹³ Entre 1957 e 1973, Henrique escreveu e arranjou aproximadamente 19 obras para coro. Cf. *Catálogo de Obras: Boletim Informativo da Casa Romário Martins* (1986), *Catálogo Temático* de Justus e Bonk (2002), e *A Obra Coral de Henrique de Curitiba Morozowicz* de G.Oliveira (2009).

alcance, perdidas entre tantos papéis? Ou ele as teria legado ao segundo plano por considerá-las como obras de menor valor artístico? Ocorre que, a perda ou o extravio dos documentos poderia ter provocado seu esquecimento, e não estariam assim disponíveis para fazer parte de sua lista. Por outro lado, se Henrique decidiu omiti-las, então nos levaria a indagar sobre quais critérios ele teria usado para julgá-las de menor valor artístico. As conjecturas levariam a um labirinto de perguntas e indagações. Porém, a literatura revisada pode fornecer algumas pistas para uma resposta provisória: Falando sobre o processo de manipulação do material de Henrique, Oliveira relata que havia sido feita “uma análise cuidados[a] dos *arquivos deixados muito organizados* por Henrique de Curitiba⁹⁴”. O trabalho de organizar seu arquivo teria proporcionado a Henrique um controle significativo de suas obras, o que nos remete à possibilidade de omissão intencional. Qual teria sido a motivação para fazê-lo? É necessário um mergulho mais profundo nos depoimentos do autor para trazer dois casos que podem ajudar a esclarecer estas questões:

O primeiro caso aparece quando Henrique “confessa” ter destruído os originais de algumas obras listadas em catálogos já publicados, mostrando assim uma faceta demasiadamente crítica. Justus e Bonk descrevem seis “Obras não localizadas⁹⁵” e suas respectivas causas:

- a) *Dez estudos para Violino – 1959* (desaparecido);
- b) *Variações fáceis para Flauta – 1962* (destruído);
- c) *Estudo em estilo Alemão (coro e soprano) – 1965* (destruído);
- d) *Estudo em forma de Chacona (orq.) – 1968* (destruído);
- e) *Peça pastoral para cinco Flautas – 1971* (desaparecido);
- f) *Concerto Amábile (orq., ob. e órg.)*⁹⁶ – 1969 (destruído).

Há quatro obras que foram destruídas, e uma delas, o *Concerto Amábile*, oferece um bom histórico para investigação. Segundo Justus e Bonk, este concerto foi composto

⁹⁴ Oliveira, *A Obra Coral...*, xxi, grifo nosso.

⁹⁵ Justus e Bonk, *Catálogo...*, 195-200.

⁹⁶ Justus e Bonk trazem a instrumentação: “orquestra concertante e piano” - provavelmente equivocada. Pode ter havido um erro de transferência de dados devido à proximidade em que as informações estão impressas no *Catálogo de Obras* da FCC de 1986; esta instrumentação seria, na verdade, referente à obra *Divertimento*, de 1969. A instrumentação do *Concerto Amabile* é composta de orquestra, oboé e órgão.

em 1969, e teve sua estreia em Curitiba, em 1974⁹⁷; Henrique teria, portanto, aguardado cinco anos para sua estreia. O *Concerto Amabile* também foi apresentado em 1979, na III Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro. O que teria levado o compositor a trabalhar em uma obra, levá-la ao público em dois festivais e depois destruí-la? Teria sido a crítica muito severa para Henrique? Tudo leva a crer que sim. Houve, de fato, uma crítica publicada no jornal Folha de São Paulo, em nov. de 1979, assinada por Enio Squeff, cujo título da matéria era: “Muita música, mas pouca originalidade”⁹⁸; na qual um comentário pouco amistoso teria atingido a sensibilidade do compositor. Ousamos dizer que algo muito sério ocorreu na visão crítica de Henrique a ponto de fazê-lo destruir sua composição. Isso equivaleria a um artista plástico que destrói seus quadros após um *vernissage*.

O segundo caso diz respeito à narrativa de Henrique sobre seu “passado musical”, quando começou a compor:

Escrevi minha primeira composição aos 12 anos de idade, umas variações de piano em estilo mozartiano, para o aniversário de minha mãe. Depois só improvisava no teclado, fantasiando sobre as peças que tinha de estudar. Comecei meu estudo de harmonia em 1949, com o maestro húngaro Jorge Kaszás, hábil arranjador e bom regente. Com ele, além dos exercícios de praxe, comecei a fazer tentativas de redação musical⁹⁹.

Algum tempo depois ele confirmaria esta informação acrescentando um parecer a respeito daquela composição para piano:

Evidentemente, você começa a escrever música a partir de algum modelo. Quando eu tinha 12 anos e estudava piano, me impressionou a forma das variações... então fui

⁹⁷ O *Catálogo de Obras de Henrique...*, publicado pela Fundação Cultural de Curitiba (1986, 22-23), traz a estreia do *Concerto Amabile* em 1974, durante o VI Festival de Música do Paraná, no entanto em 1974 foi realizado o VII Festival de Música de Curitiba. Também é preciso esclarecer sobre o uso do termo “Festival de Música do Paraná”, que ocorre em boa parte da literatura revisada sobre atividades musicais de Curitiba. As referências aos eventos que aconteceram em Curitiba entre 1965 e 1977, não apresentam homogeneidade de nomenclaturas. Melissa Anze fala, em sua monografia “Sociedade Pró-Música de Curitiba” (2010, 92), sobre dois eventos concomitantes: Cursos Internacionais de Música do Paraná e Festivais de Música de Curitiba; e o Boletim Informativo da Casa Romário Martins, vol. XVIII – 86, traz as nove edições: I (1965), II (1966), III (1967), IV (1968), V (1969), VI (1970), VII (1974), VIII (1975) e IX (1977).

⁹⁸ Trecho da matéria: “Aylton Scobar [...] é mais conhecido e sua música *Dois Concertos Sonoros* para coro e rádio foi o que de melhor se ouviu na noite; é original e expressiva. Sob este aspecto a sua antítese seria o Sr. Henrique de Curitiba, do qual foi tocado um *Concerto Amabile* para cordas. Este senhor parece apreciar o francês Francis Poulanc, eu não gosto de Francis Poulanc, mas como o Sr. Henrique de Curitiba faz música entre isso e quejandos e há quem goste, fica o registro”. Enio Squeff, “Muita música, mas pouca originalidade,” *Folha de São Paulo-Ilustrada*, 16.10.1979, 31, acessado em 03.05.2013, <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1979/10/16/21/>>.

⁹⁹ Morozowicz, H., “Visões de meu passado musical...”, 92.

fazer uma. Saiu lá uma coisa meio mozartiana, *porque eu não tinha ainda uma criação própria*¹⁰⁰.

Apesar da narrativa reiterada de Henrique, sua irmã, Milena Morozowicz discorre detalhadamente sobre esta composição em *Destino Arte...*, trazendo algumas novidades e elucidações:

Era *dia das mães* [13 de maio] do ano de 1951, estávamos todos na Santa Casa de Misericórdia pois Norton, com três anos, havia caído e fraturado a perna esquerda. [...] Durante esse período nossa casa ficou meio abandonada, pois minha mãe praticamente passou a morar no hospital.

Eis-nos então *no domingo dedicado ao Dia das Mães*. Papai, Zbigniew e eu levantamos muito cedo e sobraçando presentes que papai comprara e ao qual se somava um belo buquê de rosas amarelas que ele mesmo levava, fomos à Santa Casa. Ali tivemos uma surpresa: *Zbigniew havia preparado um presente especial*. Ele passou às mãos de mamãe *um tubo cuidadosamente envolto em papel dourado*. O que seria aquilo? Pensamos todos.

Ao abrir o presente os olhos de minha mãe marejaram de lágrimas felizes. Estava escrito: *Variações Mozartianas, minha primeira composição em sua homenagem*¹⁰¹.

Norton, o caçula, tinha 3 anos de idade, Milena tinha 11 anos e Henrique, 16. Deduz-se que a primeira composição de Henrique, feita aos 12 anos de idade, teria sido presenteada alguns anos depois a sua mãe. Comparando as narrativas dos familiares, e observando os dados biográficos do compositor e suas listagens, vemos que a obra para piano *Variações Mozartianas*, não aparece em nenhum dos três catálogos¹⁰². Ocorre que Henrique trata a obra *Para Dormir*, de 1950, como o seu Opus 1¹⁰³, desconsiderando assim as *Variações Mozartianas* como sua primeira composição original. Com este gesto Henrique deixa transparecer que aquele primeiro ato de compor era digno de ser narrado como façanha, mas a composição em si não era digna de ser mostrada.

Retomando a questão sobre as três obras de 1973: Henrique as teria legado ao segundo plano por considerá-las como obras de menor valor artístico? Possivelmente

¹⁰⁰ [Morozowicz], “Encontro com compositores,” 3, grifo nosso.

¹⁰¹ Morozowicz, M., *Destino Arte...*, 26-27.

¹⁰² Há apenas duas transcrições com nome sugestivo: *Mozarteando*, ambas de 1996; uma para duo oboé e piano, e outra, para oboé e orquestra de cordas, ambas sobre a Sonata em Lá Maior de Mozart (Justus e Bonk, 2002).

¹⁰³ “Entre suas primeiras peças encontramos uma pequena *Berceuse* “*Para Dormir*” que ficou apelidada de “Opus 1” pelo padre José Penalva.” Danuta A. N. Monteiro da Rocha e Krystina W. Szewczak, “Henrique de Curitiba: Compositor Contemporâneo”, (monografia de especialização, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1993), 8.

sim. Os episódios relatados acima sugerem que as obras preteridas e destruídas, bem como as três obras para canto de 1973 omitidas na lista de obras para canto, não estavam de acordo com suas convicções estéticas. Com isso Henrique promoveu uma seleção em suas obras “oficiais”, e evidencia o processo de busca por uma identidade no ofício de compositor. Ele declarou em uma entrevista: “Eu acho que o mais difícil é escrever música na sua própria linguagem, criar a sua própria expressão e se manter fiel a ela¹⁰⁴”.

Nos anos 1970, como vimos acima, Henrique dedicou-se pouco à produção de música para canto solo, enquanto sua produção esteve mais voltada para outras formações; porém, esta seria uma fase importante em sua carreira. Segundo ele, ser um compositor em Curitiba o mantinha em certo isolamento, desobrigando-o das correntes e daquilo que ele chamava de “modismos”.

A partir de 1975, inicia-se outra fase crescente de atividades: participações em eventos musicais, cursos de aprimoramento, composições, encomendas e um novo emprego, o cargo de professor no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Assim ele descreve:

Em 1975 prestei concurso na Universidade Federal do Paraná, no departamento de artes onde lecionei várias disciplinas do Curso de Educação Artística e onde me aposentei em 1993. Durante esses anos tomei parte em muitas atividades culturais e artísticas, dedicando uma parte do tempo para compor novas obras. Meus trabalhos passaram a ser reconhecidos nacionalmente a partir de minha participação nas Bienais de Música Contemporânea Brasileira [sic], do Rio de Janeiro¹⁰⁵.

Um de seus trabalhos mais profícuos produzidos nesta fase são as *Cantigas do Bem-querer*, sobre texto de Cassandra Rios, em que um dos movimentos é dedicado à voz solo. A versão original foi composta e apresentada durante o IX e último Festival de Música de Curitiba, em 1977, escrita originalmente para coro, soprano, trio de cordas, piano, oboé e trombone¹⁰⁶. Mais tarde, em 2003, houve a encomenda de uma

¹⁰⁴ Lima, “H. C. Morozowicz...”, 23, 86.

¹⁰⁵ Oliveira, *A Obra Coral...*, xx.

¹⁰⁶ A primeira audição desta obra foi gravada pelo técnico de som Frank Acker e incluída no LP do IX Festival. Sob a regência do maestro Samuel Kerr, com o coro e professores do IX Curso Internacional de Música do Paraná (1977), e solo da soprano Adelia Issa; na ocasião, a parte do trombone foi executada com trompa, por aquele que

segunda versão, gravada pela Camerata Antiqua de Curitiba¹⁰⁷ no CD *Versos Brasileiros*, em 2007. O solo para voz de soprano chama-se “Eu te vi”, tem apenas 12 compassos, e o acompanhamento consiste de um trio de cordas: violino, viola e violoncelo. Apesar de ser um trecho bastante curto, representa um momento de incursão e retorno ao universo da voz solo. Naturalmente a obra *Cantigas do Bem-querer* se encaixa nas formas mistas maiores, porém o pequeno solo “Eu te vi” seria uma das poucas linhas escritas para voz solo nos anos de 1970.

Em 1979, Henrique busca mais uma vez a chance de aprimoramento, desta vez nos Estados Unidos, um país que apresentava muitas diferenças e contrastes significantes em relação ao Brasil: as etnias de imigração europeia no Sul, o subdesenvolvimento do país, e ainda o regime militar vigente desde 1964. Ir para os Estados Unidos representava uma grande oportunidade para Henrique. Ele escreve: “tive a oportunidade de me candidatar a uma bolsa para estudos de pós-graduação e fui aceito pela Universidade de Cornell, em Ithaca, no Estado de New York, para realização do Mestrado em Composição Musical¹⁰⁸”.

Henrique parte então para os Estados Unidos, com sua família, em 1979, provavelmente no final do segundo semestre, e inicia os estudos na Cornell University, e no Ithaca College, ambas sediadas no estado de New York, na cidade de Ithaca.

seria o futuro maestro da Orquestra Sinfônica do Paraná, Osvaldo Colarusso. Esta gravação foi transferida para um CD remasterizado de produção doméstica do próprio compositor.

¹⁰⁷ Fundada em 1974, atualmente a Camerata Antiqua de Curitiba se encontra em atividade como grupo oficial da cidade, com temporadas anuais e sede própria no *Espaço Cultural Capela Santa Maria*.

¹⁰⁸ Oliveira, *A Obra Coral...*, xx.

2.6 ITHACA, USA, 1979 – 1981

Henrique chegou aos Estados Unidos em 1979, e suas impressões sobre a cidade e o campus universitário logo foram traduzidas em música quando escreveu *Cornell Impressions*¹⁰⁹. A experiência dos estudos nas duas instituições de Ithaca traria um efeito positivo e empolgante:

No final dos anos [19]70, passei por uma experiência que me marcou intensamente. Pude vivenciar, pela primeira vez, num ambiente culto e de grande sofisticação intelectual, na sisuda Universidade de Cornell, USA, uma verdadeira *democracia estética*. Foi na classe do compositor Karel Husa¹¹⁰, originário da Tchecoslováquia [...]. Personalidade cativante, irradiando simpatia, ele soube criar um ambiente totalmente livre e inteiramente favorável à criatividade. A sua própria música era bastante intelectualizada, mas sua classe era altamente eclética nas manifestações musicais; havia de tudo: jazz, fugas handelianas, minimalismo, música aleatória, modalismos e modismos *étnicos*, convivendo lado a lado. Todos os estudantes mereciam o máximo respeito por parte do mestre e dos seus colegas. Mesmo quando escreviam besteiras evidentes. Ele sempre dizia: “É necessário pôr tudo para fora¹¹¹”.

O entusiasmo do compositor é notório, a nova atmosfera dos *campi* de Ithaca e Cornell trouxe uma motivação extra para a criatividade. Henrique diz: “No mestrado de composição americano, você tem que apresentar um recital de suas obras [...] Então você tem de produzir... Eu nunca ouvi tanta música de minha autoria como lá na América¹¹²”. E, além de compor, Henrique tinha de cumprir as exigências curriculares das duas instituições. Abaixo estão enumeradas as obras compostas na fase de aperfeiçoamento nos EUA. São nove obras listadas entre 1979 e 1981:

- a) *Is it too dog or too loved* – coro misto;
- b) *Smiling Fanfarre* – 2 trompetes, 2 trompas e 2 trombones;
- c) *Fanfarrice* – 4 trompas;
- d) *Suíte a quatro* – flauta, clarinete, trompa e fagote;
- e) *Suíte brasileira para trio de cordas* – violino, viola e violoncelo;

¹⁰⁹ *Cornel Impressions* (1979), é um conjunto de quatro peças para viola e piano, cujos movimentos são: Esquilos, O lago Bebee, *Jogging* dos estudantes, A Torre.

¹¹⁰ Karel Husa (1921-), compositor de origem tcheca, radicado nos EUA desde 1954; professor na Universidade de Cornell e regente. Estudou em Praga e Paris. Foi aluno de N.Boulangier e colega de Claudio Santoro.

¹¹¹ Morozowicz, “Visões de meu passado musical...”, 98, grifo nosso.

¹¹² Justus e Bonk, *Catálogo...*, 221.

- f) *Etudes Tableaux: String Quartet* – 2 violinos, viola e violoncelo;
- g) *Cornell Impressions: Four Small Pieces* – viola e piano;
- h) *Mini-Opera* - canto (barítono) e fagote;
- i) *Serenata Noturna* – Orquestra de cordas.

Além das atividades do curso de composição, Henrique fez algumas apresentações como pianista acompanhador; houve a estreia de algumas obras e a participação em dois eventos importantes: o XXII Festival de Música Contemporânea de Cornell University, em 1981; e o recital de suas composições no Ithaca College. Neste período, Henrique também retomou a produção para canto solo com a *Mini-Opera*, segunda obra de sua lista oficial, dedicada ao fagotista francês, radicado no Brasil, Noel Devos¹¹³. Como vimos acima, as três peças de 1973 foram preteridas, e o pequeno solo “Eu te vi”, de 1977, é apenas parte de outra obra maior. Se forem consideradas somente as obras da lista oficial de Henrique, vemos um recesso, considerável, de 24 anos na composição para canto solo, entre 1957 e 1981¹¹⁴.

Em 1981 Henrique obteve o grau de Mestre em Composição nas duas instituições: Cornell University e Ithaca College. A experiência nos EUA deixou algumas impressões positivas:

Foram dois anos de trabalhos intensos e muito proveitosos e várias obras escritas durante esta permanência nos *USA [sic]*. A convivência e interação com um compositor do nível e da grande experiência de Karel Husa me proporcionou não só um progresso

¹¹³ Noel Devos (1929-), fagotista franco-brasileiro; laureado no Conservatório de Paris, veio para o Brasil em 1952 a convite do maestro Eleazar de carvalho como primeiro fagote da OSB. Ganhador de diversos prêmios, dedicou-se à divulgação da música brasileira em várias estreias; professor titular de fagote e música de câmara da Escola de Música da UFRJ, nos cursos de graduação e pós-graduação.

¹¹⁴ Essa lacuna sugere um distanciamento do compositor com o canto solo, provavelmente por uma configuração do meio musical em que estava inserido, sobretudo em Curitiba entre 1963 a 1979. Por outro lado, o movimento coral estaria em plena atividade nos anos 1950, 1960 e 1970, haja vista a matéria curricular de Canto Orfeônico nas escolas, e os vários corais e entidades afins em Curitiba: Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, Associação Orfeônica de Curitiba, Coral Pio X, Coro Pró-Música, Camerata Ars Nova, Coral do Colégio Martinus etc. Surgem assim algumas questões: Quão expressivo era o Curso de Canto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná? Curitiba não teria tido um núcleo representativo de estudantes do canto solo, apesar do trabalho do maestro e compositor Wolf Schaia, fundador do GEOPA (Grupo Experimental de Operetas Paranaenses, de 1950-54)? Tais questões surgem inevitavelmente, e seria oportuno um estudo à parte e um levantamento a respeito do ensino do canto e das entidades mantenedoras de corais em Curitiba.

técnico-Musical, mas abriu muitos novos horizontes e uma visão mais abrangente da Música¹¹⁵.

Um dos aspectos reiterados por Henrique é a questão da liberdade para experimentar e compor. Ele traz à baila o aspecto político compartilhado entre seu orientador, Husa, e um compositor compatriota, Claudio Santoro:

Karel Husa foi colega de Claudio Santoro¹¹⁶ em Paris, na classe de Nadia Boulanger. Ele me disse certa ocasião: “Santoro e eu éramos dois refugiados de regimes políticos de força. Ele refugiado de um regime de direita¹¹⁷, e eu, de uma ditadura de esquerda”. Talvez por isso, Husa respeitava tanto a liberdade criativa de cada um¹¹⁸.

Apesar do tom elogioso, alguns anos depois Henrique se permitiu colocar uma questão controversa: “eu me pergunto se devemos ou não ter professores e cursos de composição. Em outras áreas isso não existe [...] Nunca ouvi falar, por exemplo, que faculdades tivessem ‘curso de escritor’¹¹⁹”. Tal questionamento seria uma extensão do modo como Henrique passou a encarar a produção artística, e fruto de sua vivência em Ithaca com o mestre Karel Husa. A declaração abaixo expressa, resumidamente, parte do resultado daquele período de aperfeiçoamento nos EUA:

Todos os criadores, escritor, compositor e outros, têm que alcançar o pleno desenvolvimento de sua individualidade, digamos, uma individuação artística, atingindo um certo patamar de originalidade de pensamento e expressão no pano de fundo de sua cultura. Este é um resultado delicado, às vezes sofrido e não pode ser imposto de fora. Deve resultar de seu próprio crescimento interior e do amadurecimento mental¹²⁰.

¹¹⁵ Oliveira, *A Obra Coral...*, xx.

¹¹⁶ Claudio Santoro (1919-1989), violinista e compositor manauara. Teve a orientação de Köllreuter no início dos anos 1940, quando começou a apresentar suas primeiras composições. Em 1947 foi para Paris estudar com Nádía Boulanger. Ainda na Europa envolveu-se com as novas diretrizes do II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais (Praga, 1948), favorável às raízes culturais, levando-o a afastar-se do Grupo Música Viva de Koellreutter. Santoro foi reconhecido como compositor brasileiro de obra autêntica e valiosa, repercutindo nas Américas e Europa.

¹¹⁷ Referência ao governo brasileiro do período getulista, do qual Santoro viera em 1947, no entanto Getúlio Vargas fora deposto em 1945, quando o general Eurico Gaspar Dutra passou a presidir. O país ainda sentiria a forte influência do “Estado Novo” e seu mentor, Getúlio Vargas, o qual retornaria à presidência em 1951.

¹¹⁸ Morozowicz, “Visões de meu passado musical...,” 98.

¹¹⁹ *Ibid.* 97

¹²⁰ *Ibid.*

2.7 CURITIBA, 1981 – 1997

O retorno de Henrique ao Brasil inaugurou uma fase em sua carreira com muitas composições e participações em alguns encontros nacionais importantes, sobretudo as Bienais de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro e os Festivais de Música de Londrina. Terminado o mestrado nos EUA, em 1981, Henrique retomou suas atividades didáticas na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e na Universidade Federal do Paraná, e nessa condição ele vai permanecer em Curitiba por cerca de 16 anos, até o ano de 1997. Porém, novos acontecimentos ligados à política cultural da cidade trouxeram novidades e modificações no panorama local, incidindo sobre a produção artística e, conseqüentemente, na produção de Henrique.

Os anos de 1980 se iniciaram com um fato relevante para a família Morozowicz, o pai, professor, bailarino e coreógrafo, Tadeusz Morozowicz, faleceu no dia 4 de janeiro de 1982. Neste mesmo ano, Henrique compôs algumas obras de protesto para a formação coral: *Chega de Aumentos*¹²¹ e *Abril Surpresas Mil*, ambas de cunho político¹²². A estas também se pode acrescentar: *No Paraná não Dá*, uma crítica à gestão cultural paranaense. Após a composição da *Mini-Opera* em 1980-81, Henrique passaria mais um longo período sem se dedicar à composição para canto solo, retomada 12 anos mais tarde. Nesse interim, houve apenas um arranjo de seu Opus 1 para duo vocal e piano, datado de 1985, deixado de fora da sua lista oficial. Mas, nos anos 1990, Henrique iria compor cinco obras para canto solo, quatro delas enquanto ainda residia em Curitiba: *Vocalize* (1993) e *Cantilena* (1995), ambas para vozes agudas, soprano ou tenor, cuja melodia deve ser apenas vocalizada; *Al Telefone 345...* (1995); e, pouco antes de se mudar para Londrina, *Briza do Sul* (1997), ciclo de quatro canções para barítono.

¹²¹ A obra coral *Chega de Aumentos* se refere ao período econômico delicado no Brasil. Segundo Priore e Venancio (2010, 287): “Razões para insatisfação popular não faltavam. No ano de 1981 inicia-se uma grave recessão que se estende por três anos. A inflação, que atinge taxas elevadíssimas, associa-se agora à estagnação ou ao declínio econômico”. Sobre esta obra, o maestro Samuel Kerr lembra o comentário de Henrique: “Mas parece que se ninguém nessa terra grita, protesta, então os corais têm que fazê-lo com a força da música.” Era a recomendação do Henrique para a peça *Chega de Aumentos*, escrita para coro em 1982, que ele chamava de ‘peça aberta’ que admite improvisações, teatralizações, acréscimos, cortes, etc...” (Em Oliveira, *A Obra Coral...*, viii).

¹²² Oliveira, *A Obra Coral...*, xv.

À parte da composição, Henrique atuou como conselheiro, júri e diretor de importantes eventos e entidades musicais. Ele já era conhecido como maestro, organista e compositor, mas a partir da década de 1980, passou a ser reconhecido também como administrador. Alguns fatos conjugados a uma mudança de cenário foram decisivos para este câmbio, e levariam Henrique a procurar um entrosamento maior com outros centros fora de sua cidade. Ainda que não apresente uma produção significativa para canto solo na década de 1980, é importante evidenciar o pano de fundo que trouxe uma nova configuração do meio musical em Curitiba, e que se somou ao novo perfil de administrador assumido por Henrique.

Os investimentos municipais fariam girar as peças do tabuleiro cultural, trazendo uma configuração diferente daquela vivenciada durante os anos dos Cursos e Festivais de Música. A Fundação Cultural de Curitiba (FCC) havia sido criada em janeiro de 1973, durante a gestão do prefeito Jaime Lerner. De acordo com Ulisses Quadros de Moraes, autor do livro *A Modernidade em Construção: Políticas públicas e produção de música popular em Curitiba, 1971 a 1983*, este novo órgão tinha o *status* de secretaria e estava ligado diretamente ao poder executivo com autonomia para cuidar das questões culturais. Moraes afirma que “o mapa artístico da cidade começa a ser redefinido com políticas públicas para as mais diversas áreas artísticas, em um movimento de expansão tanto de equipamentos físicos quanto de outras atividades correlatas¹²³”.

Uma das primeiras iniciativas da nova Fundação Cultural de Curitiba foi apoiar os trabalhos de um grupo que se dedicava à música antiga – um gênero musical que ganhava força nos círculos musicais internacionais e recém aportara no Brasil. Este grupo era formado por músicos que participavam ativamente dos Festivais de Música de Curitiba. Assim foi fundada, em 1974, a Camerata Antiqua de Curitiba, que foi se firmando pouco a pouco como grupo oficial da cidade – lembrando que a Orquestra Sinfônica do Paraná só seria fundada em maio de 1985. O cravista e maestro Roberto de Regina e a pianista e professora Ingrid Müller Seraphim seriam as principais figuras na criação daquele grupo de câmara. Com o passar dos anos a Camerata foi se

¹²³ Ulisses Q. de Moraes, *A Modernidade em Construção: Políticas públicas e produção de música popular em Curitiba, 1971 a 1983* (São Paulo: Annablume, Funarte, 2009), 37.

estruturando, ganhando projeção no círculo cultural e político, mesmo quando os Festivais e Cursos deixaram de acontecer após o ano de 1977. Já no início dos anos 1980 a Camerata Antiqua de Curitiba contava com um quadro próprio de músicos, formado por uma orquestra de cordas e um coro de câmara. Segundo Elisabeth Seraphim Prosser, o apoio oficial através da Fundação Cultural de Curitiba se fazia notar de tal maneira que em 1983 a Camerata ganharia uma sede nas dependências do *Solar do Barão*.

Quando o Solar do Barão passou a fazer parte da Fundação Cultural de Curitiba, o diretor da época, Ernani Buchmann, chamou Ingrid para que ela escolhesse as salas que melhor servissem para os ensaios da Camerata Antiqua, bem como o melhor lugar para um auditório. Escolhidos os locais e realizadas a restauração e as reformas necessárias, o auditório recebeu o nome de Sala SCABI (Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê)¹²⁴.

À medida que ganhava atenção, ao final dos anos de 1970 e nos primeiros anos de 1980, este novo grupo, que vinha recebendo apoio municipal, projetava-se cada vez mais no cenário musical de Curitiba. Prosser, no entanto, relata que não houve apenas críticas favoráveis ao trabalho daquele grupo de músicos, e menciona uma crítica assinada por João Marcos Coelho, publicada no jornal *Folha de São Paulo* em fevereiro de 1979, sobre o lançamento do segundo LP da Camerata: *La Noce Champêtre*:

Antigo por antigo, por que não reviver a música antiga brasileira? [...] um disco como esse só se justificaria sua existência num país desenvolvido que não enfrentasse problemas [...] Ora bolas, o que é que acrescenta fazer uma nova versão de remotas e distantes peças do barroco europeu [...] Depois que o Brasil entrar para o privilegiado clubinho dos industrializados, lá pelos anos 2450, então talvez a gente engula esses refinamentos¹²⁵.

As opiniões não diziam respeito somente ao conteúdo do LP, atingiam as práticas do repertório da música antiga, por extensão à direção artística da Camerata, e às políticas de investimentos da Fundação Cultural de Curitiba. No entanto, apesar da crítica de Coelho, os investimentos permaneceram e até foram incrementados nos anos

¹²⁴ Elisabeth S. Prosser e Edivino dos Santos Filho, “A Camerata Antiqua de Curitiba” em *A [des]construção da Música na Cultura Paranaense*, org. Manoel J. de Souza Neto (Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004), 320.

¹²⁵ João Marcos Coelho, citado por Prosser e Santos Filho, “A Camerata Antiqua de Curitiba,” 320-21.

subsequentes, com as instalações do Solar do Barão e a ressurreição dos Cursos Internacionais de Música do Paraná, através das Oficinas de Música de Curitiba.

Ainda nos anos de 1980, apareceram alguns grupos de música antiga que funcionavam dentro das dependências do Solar do Barão: o grupo Renascentista e o Studium Musicae. Mais tarde, na esteira deste movimento, outros dois grupos se formaram: Extempore e Terra Papagalís. Criou-se o Centro de Música Antiga, que funcionava no mesmo Solar do Barão, onde havia uma escola de flauta doce. Também foi a época dos Encontros de Música Antiga do Paraná, de 1983 a 1987, os quais tinham projeção nacional e internacional. Kristina Augustin, conta em seu livro *Um Olhar sobre a Música Antiga: 50 anos de história no Brasil*, que a cidade de Curitiba passou a sediar anualmente um evento que recebia músicos especializados, alguns vindos da Schola Cantorum Basiliensis, da cidade de Basel, Suíça. Segundo Augustin:

Elevava o nível técnico das execuções musicais e o conhecimento do repertório antigo ampliava-se. A própria cidade de Curitiba ficou mais diretamente envolvida, lotando os concertos no Teatro Paiol, no Museu Paranaense, [...] no Teatro da Reitoria, e ainda com jovens músicos boêmios que cantavam ou dançavam *Pavanas* e *Gallardas* pelas ruas do centro da cidade ou na Feira Renascentista, o último evento do Encontro¹²⁶.

Este é o quadro que Henrique encontrou ao retornar à cidade de Curitiba em 1981, ainda que fosse embrionário, avançava a passos largos em direção aos investimentos na área da cultura. Moraes menciona que “a criação da Fundação Cultural de Curitiba, de vários teatros, centros culturais, além de ações em parceria com movimentos artísticos locais, foram decisivas para os movimentos não só na década de [19]70¹²⁷”. Surge assim um cenário favorável para uma nova geração de artistas, onde a prática da música antiga estava em franca ascensão. Percebendo estas tendências Henrique declara: “Curitiba é uma cidade onde os artistas se interessam por música antiga, [...] numa cidade cercada por esse ambiente não há como os artistas fugirem disso¹²⁸”.

¹²⁶ Kristina Augustin, *Um Olhar sobre a Música Antiga: 50 anos de história no Brasil* (Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999), 93.

¹²⁷ Moraes, *A Modernidade...*, 47.

¹²⁸ Guilherme Helen Müller *et al.*, “O Perfil de um Compositor Paranaense: Henrique de Curitiba” (dissertação de especialização, Universidade Estadual de Maringá, 1997), 20.

Entre 1981 e 1996, Henrique teve uma participação proativa em muitas atividades administrativas, constando em sua lista curricular a realização de tarefas conciliadas com sua produção artística. Dessa fase, merecem destaque algumas atuações que serão expostas abaixo. São elas: 1) Os préstimos à Fundação Cultural de Curitiba; 2) Presidência da sociedade Pró-Música de Curitiba; 3) Os eventos e Festivais de Música de Londrina; e 4) As Bienais e a cidade do Rio de Janeiro.

2.7.1 Os préstimos à Fundação Cultural de Curitiba

Em 1981 Henrique recebeu da Fundação Cultural de Curitiba a encomenda de uma obra para a Orquestra da Camerata Antiqua de Curitiba: *Serenata Noturna*, para orquestra de cordas. Neste mesmo ano, seu irmão, Norton Morozowicz, seria o primeiro regente convidado para dirigir os trabalhos daquela orquestra¹²⁹. Estas seriam as primeiras aproximações. Apesar de ter trazido dos Estados Unidos o título de Mestre em Composição, Henrique assumiria cada vez mais cargos administrativos. Justus e Bonk assim relatam: em 1983, Henrique atuou como coordenador pedagógico do Festival de Música de Blumenau e assumiu o cargo de diretor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná; de 1984 a 1987, atuou como coordenador do Curso de Educação Artística do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná; entre 1984 e 1985, Henrique foi conselheiro da Fundação Cultural de Curitiba (provavelmente um cargo que deliberava sobre a programação e diretrizes culturais); em 1985, assumiu a presidência da sociedade Pró-Música de Curitiba. Em meio a tantos cargos, houve uma situação atípica para os padrões brasileiros; de acordo com Müller, Henrique se tornou um Compositor-residente¹³⁰, atuando na Casa da Música de 1985 a 1987¹³¹. Estas funções de Conselheiro e Compositor-residente são funções que abarcam uma gama considerável de possibilidades e registram a aproximação de Henrique com as instituições oficiais de Curitiba, ou seja, a Fundação Cultural, a Casa da Música e a Camerata Antiqua de Curitiba (coro e orquestra). Cabe aqui um aparte sobre sua relação

¹²⁹ “Pela Primeira vez, um Regente convidado na Camerata Antiqua”, *Gazeta do Povo*, Curitiba, 24.10.1981.

¹³⁰ Em entrevista concedida a Irineu Franco Perpétuo (*Textos do Brasil*, 12, [2005?], 144), o musicólogo e compositor Harry Crowl afirma que “não existe no Brasil ainda a figura do compositor-residente, como nas orquestras de grande porte dos países desenvolvidos.”

¹³¹ Müller *et al.* “O Perfil de um Compositor Paranaense: Henrique de Curitiba”, 10.

com estes organismos, pois sendo Henrique um compositor inserido em uma instituição que contava com uma orquestra e um coro de câmara, ambos profissionais, era de se esperar um contato próximo e prolífico, porém, seu catálogo de obras registra somente duas composições dedicadas à orquestra¹³² e nenhuma obra dedicada para o coro. Consta apenas, em 1981, a direção musical do coro e orquestra em um concerto durante o Festival da Primavera¹³³. É provável que o perfil da Camerata Antiqua de Curitiba tenha contribuído para a pouca atuação de Henrique. No início dos anos 1980, a Orquestra da Camerata passou a se chamar Orquestra de Câmara da Cidade de Curitiba (OCCC), iniciando apresentações de um repertório mais abrangente, incluindo compositores contemporâneos brasileiros – isso explicaria as duas obras endereçadas à Orquestra –, ao passo que o coro permaneceu com o repertório mais antigo¹³⁴, sob orientação do maestro Roberto de Regina, e com a colaboração do contra-tenor, maestro e preparador vocal Gerald Galloway. Teria havido, de fato, um distanciamento entre Henrique e este grupo de músicos? Os indícios apontam para uma resposta afirmativa. Avançando no tempo, no ano de 2001, Henrique escreveu um diário de viagem, intitulado “Boa Música e Bons Vinhos em Napa Valley¹³⁵”, relatando sua visita aos Estados Unidos, por ocasião da estreia de sua suíte coral *In Vino Veritas*; no qual ele narra a experiência de ter conhecido bons corais; um deles, chamado Concert Choir do Napa Valley High School, que durante um ensaio, havia cantado uma peça renascentista de Hans Leo Hassler: *Canite Tuba*. A *performance* daquele coro o impressionou tanto que Henrique escreveu num rompante: “Gente, isso pôs no bolso todas as cameratas antigas do Brasil e outros congêneres!¹³⁶” Encerrando o parágrafo ele assevera: “Aqui [em Napa Valley] se CANTA!¹³⁷” Henrique demonstraria assim seu parecer em relação às instituições musicais de seu país, bem como as de sua cidade natal, Curitiba.

Em 1985, enquanto era residente na Casa da Música, Henrique escreveu mais uma obra não catalogada para canto solo: *Para Dormir, versão piano e canto*; um

¹³² As obras dedicadas à Orquestra da Camerata Antiqua de Curitiba são: *Serenata Noturna*, de 1981 e *Concerto para o Solar do Barão* de 1987.

¹³³ Henrique de Curitiba, *Blog*. Acesso em 13.05.2013. <http://henriquedecuritiba.blogspot.com.br/>.

¹³⁴ Prosser e Santos Filho, “A Camerata Antiqua de Curitiba”, 321-2.

¹³⁵ Henrique [de Curitiba] Morozowicz, “Boa Música e Bons Vinhos em Napa Valley” (não publicado, fotocópia do arquivo pessoal da Prof. Regina Zilli, 9 pág. [2001?]).

¹³⁶ *Ibid.*, 6

¹³⁷ *Ibid.*

arranjo de seu Opus 1, para solo ou dueto de mezzo e tenor, dedicado aos cantores Cora [De Bruns] e Alexandre [Castilho]. A partitura encontrada é um manuscrito feito a lápis, e revela o contato com alguns cantores coabitantes da Casa da Música, e que proporcionou o ensejo do arranjo de, pelo menos, uma obra.

2.7.2 Presidência da sociedade Pró-Música

Entre 1983 e 1985, Henrique foi presidente da sociedade Pró-Música de Curitiba. Melissa Anze, em sua dissertação “Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC): Análise histórico-social da música erudita na capital paranaense (1963-1988)”, relata que esta sociedade musical foi criada em abril de 1963 inspirada em outra sociedade musical, a SCABI¹³⁸. Ambas eram sociedades civis ligadas à cultura, especialmente à música. Henrique, foi um dos primeiros a aparecer nos programas de concerto da sociedade Pró-Música de Curitiba¹³⁹, acompanhando o Coro Pró-Música, dirigido pelo maestro e compositor Pe. José Penalva. Segundo Mauricio Dottori, o Coro Pró-Música passaria a se chamar Madrigal Pró-Música e, mais tarde, Madrigal Vocale¹⁴⁰, que existe até os dias atuais, mesmo depois do falecimento de seu mentor em 2002. Daqueles primeiros trabalhos nasceu, entre Henrique e Pe. Penalva, uma amizade que rendeu muitos frutos, inclusive a dedicatória de algumas obras; uma delas é a obra coral *E se a lua nos contasse...*, composição de 1986. No prefácio desta obra, Henrique escreve:

Este madrigal [...] foi especialmente composto para o Madrigal Vocale, de Curitiba, um conjunto vocal de refinada musicalidade, criado e dirigido pelo Pe. José Penalva, um amigo muito estimado, cujo desenvolvimento como compositor e regente pude acompanhar por mais de 30 anos. Teólogo de grande seriedade era, por outro lado, um músico apaixonado, perfeccionista ao extremo, capaz de ensaiar horas seguidas, até conseguir de seus cantores a interpretação e a imagem sonora que tinha idealizado. Possuía também uma veia romântica indisfarçável que aflorava em seus inúmeros

¹³⁸ SCABI, Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê. Funcionou em Curitiba de 1944 a 1976, sociedade promotora de eventos artísticos e musicais, mantida pela iniciativa privada. Foi criada como uma forma de preencher a lacuna deixada pela desativação do antigo Teatro Guayra [sic] em 1935.

¹³⁹ Melissa Anze, “Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC): Análise histórico-social da música erudita na capital paranaense (1963-1988)” (diss. mestrado, Universidade Federal do Paraná, 2010), Anexo-2, 117.

¹⁴⁰ Mauricio Dottori, introdução de *José Penalva: música para piano solo e órgão*, ed. Mauricio Dottori (Curitiba: Antigoa Tipografia/Fundação Cultural de Curitiba, 2011), vi.

arranjos de melodias populares, que na verdade, são madrigais muito sofisticados, que revelam sua grande maestria como um dos maiores contrapontistas brasileiros¹⁴¹.

Antes de passar a integrar a diretoria da sociedade Pró-Música de Curitiba, Henrique esteve no rol de artistas promovidos por aquela entidade. A sociedade Pró-Música de Curitiba ajudou a promover a música moderna e contemporânea: “através dos concertos, cursos e festivais [...], o público curitibano, e principalmente os estudantes de música erudita, puderam apreciar e entender melhor a música do século XX¹⁴²”. Henrique participou da maior parte das nove edições dos Cursos Internacionais de Música do Paraná e Festivais de Música de Curitiba, onde apresentou e estreou algumas de suas peças (Cf. *Catálogo...* de Justus e Bonk). Segundo Anze, a sociedade Pró-Música de Curitiba acabou por privilegiar os artistas brasileiros e locais¹⁴³, e Henrique foi, certamente, um deles.

Ao tomar posse como presidente da sociedade Pró-Música de Curitiba em 1983, Henrique encontrou um quadro não muito animador. Anze cita em seu trabalho o escritor e jornalista Aramis Millarch, o qual:

identificou mais um fator importante na cultura curitibana da década de 1980: a estatização das realizações artísticas – via Fundação Cultural de Curitiba (FCC), Secretaria de Estado de Educação e Cultura (SEEC) e Fundação Teatro Guaíra (FGT) – e o esmorecimento das iniciativas civis, estas que até a década de 1970 [...] encabeçaram os eventos artísticos em Curitiba¹⁴⁴.

Mais adiante, Anze afirma: “a década de 1980, principalmente, significou o início de um declínio no volume do quadro social da entidade [...] (são várias as correspondências com pedidos de auxílio às empresas com atuação em Curitiba)¹⁴⁵”. Um lote destas correspondências teria sido enviado por Henrique em 1985, convidando pessoas e empresas a se tornarem sócias, nas categorias “ouro” e “prata”, recebendo, portanto, um diploma honorífico de reconhecimento público; estes sócios teriam seus nomes divulgados nas programações através de uma lista de mantenedores da entidade,

¹⁴¹ Oliveira, *A Obra Coral...*, 112.

¹⁴² Anze, “Sociedade Pró-Música...”, 48.

¹⁴³ *Ibid.* 23.

¹⁴⁴ *Ibid.* 38.

¹⁴⁵ *Ibid.* 70-1.

com direito a ingressos dos concertos da temporada. Henrique, como presidente, esforçou-se para recuperar a eficiência da entidade que tanto tinha contribuído para sua formação, porém o esmorecimento identificado por Millarch já tinha se instalado. Na mesma ocasião, as iniciativas da Fundação Cultural de Curitiba (órgão municipal) apontavam para o investimento em grupos de música antiga e afins, configurando uma linha de trabalho diferente comparada àquela da sociedade Pró-Música de Curitiba, que era a de promover a música de vários períodos, incluindo o contemporâneo. Ao presidir a sociedade Pró-Música de Curitiba, Henrique se empenhou em recuperar o vigor dos empreendimentos, graças aos quais fez nascer a amizade entre ele e o Pe. José Penalva, e desta amizade, a dedicatória de uma obra coral *E se a lua nos contasse...*. Esta obra, da qual se falará mais adiante, ganharia, cerca de vinte anos mais tarde, um arranjo para canto solo e piano.

2.7.3 Eventos e Festivais de Música de Londrina

Entre 1981 e 1996, as relações de Henrique com os músicos, os artistas e o círculo social da cidade de Londrina foram se estreitando cada vez mais. O Festival de Música de Londrina [FML], idealizado pelo flautista e maestro Norton Morozowicz, irmão de Henrique, teve sua primeira edição em 1979, com a temática da música barroca. Nos anos seguintes evoluiu em seu formato e teve suas áreas de atuação ampliadas, realizando-se anualmente no mês de julho. O Festival de Música de Londrina foi criado e fundamentado no ensino, na criação, na *performance* e na difusão da música brasileira instrumental e vocal, com ênfase na música paranaense.

Müller destaca a participação de Henrique em cinco edições do Festival de Música de Londrina: I FML¹⁴⁶ (1979), II FML (1980), V FML (1985), VIII FML (1988), e XVI FML (1996)¹⁴⁷. No *Catálogo Temático* de Justus e Bonk consta que em 1988, Henrique também atuou como Diretor Artístico no [VIII] Festival de Música de

¹⁴⁶ A primeira edição [I FML] na verdade foi um encontro de Música Barroca, promovido pelo flautista Norton Morozowicz, nos anos seguintes é que este evento passou a se chamar Festival de Música de Londrina.

¹⁴⁷ Müller *et al.*, “O Perfil de um Compositor...”.

Londrina; e mencionam a apresentação e gravação, em 1989 [IX FML], de uma obra para piano: *Variações Frère Jacques*.

A soprano Ângela Barra é a cantora a quem Henrique dedicou algumas composições, uma delas é: *Vocalize*, terceira obra na lista de Henrique, composta em setembro de 1993, ano de sua aposentadoria na UFPR. Esta obra tem tido especial atenção não só dos cantores, mas também de instrumentistas, com gravações feitas por instrumentos de corda (contrabaixo e violino) e acompanhamento de piano. *Vocalize* é uma obra que tem duas versões originais, uma para piano e canto e outra para orquestra de câmara e canto. Henrique escreveu no prefácio desta canção:

[...] fui inspirado pela obra de mesmo nome de Rachmaninov, pretendendo recapturar o lirismo e a emoção tão ausentes da música clássica contemporânea. [...] não há instrumento mais expressivo do que a voz humana. E, nesta peça [...] a voz pode soar mais livre, ser mais expressiva, pondo o cantor mais a vontade para explorar os timbres vocálicos mais apropriados ao desenrolar da música¹⁴⁸.

A estreia de *Vocalize* se deu em Goiânia¹⁴⁹, na Universidade Federal de Goiás, no mesmo ano de sua composição, provavelmente executada pela cantora Ângela Barra, a quem foi dedicada. Segundo Justus e Bonk, esta peça também foi executada no XVI Festival de Música de Londrina, em 1996¹⁵⁰.

Em 1995 Henrique escreveu *Cantilena*, a quinta obra de sua lista para canto solo, com características muito próximas à obra anterior, *Vocalize*. Em ambas a voz é usada como instrumento musical. Henrique, porém, acrescentou um violoncelo em *Cantilena*, o qual faz duo com a linha vocal. Outra obra de 1995 é *Al telefono 345...*, sexta peça para canto solo listada por Henrique, da qual há três versões: uma para canto solo e piano e duas versões para coro¹⁵¹. No prefácio de uma dessas versões, Henrique narra como aconteceu a composição desta peça:

¹⁴⁸ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Vocalize*, (partitura não publicada, 1993).

¹⁴⁹ Em 1993 Henrique recebeu homenagem especial no II Ciclo de Estudos de Arte Contemporânea na Universidade Federal de Goiás, com 4 concertos de suas obras instrumentais, corais e de câmara. (Cf. Justus e Bonk, *Catálogo...*).

¹⁵⁰ Justus e Bonk. *Catálogo...*, 32.

¹⁵¹ Há duas versões para coro de *Al Telefono 345...*, uma delas recebeu um título diferente: *Duerme bien, mi pequenita* (Cf. Oliveira, *A Obra Coral...*).

Através de uma transmissão da TVE Hispvision de Valência, conheci em 1995, o festival de corais de Torre Vieja [...] me impressionou particularmente o “Orfeon de Voces Crevillentinas” dirigido por D. Isabel Puig [...] Pelo telefone consegui algumas informações sobre onde ficava Torre Vieja e Crevillente, na província de Alicante, onde está sediado esse Orfeon. E num impulso de entusiasmo, decidi compor uma “berceuse para uma pequena espanhola”, transformando em tema musical, o número de meu telefone de então¹⁵².

Embora a peça *Al Telefono 345...* tenha sido composta antes de Henrique deixar Curitiba, ela guarda uma certa relação com a cidade de Londrina, que se torna mais evidente a partir de 1997, quando que se mudou para aquela cidade: “Agora, em 1998, por sugestão de um colega, fiz a 2ª versão desta peça, algo mais simples e que me parece até melhor que a primeira e que se canta melhor¹⁵³”. Há ainda uma edição de *Al Telefonono 345...*, revisada por Henrique em 1999, e escolhida para constar no CD *Henrique de Curitiba, cinquenta anos de música*, lançado e produzido com apoio oficial da cidade de Londrina.

2.7.4 As Bienais e a cidade do Rio de Janeiro

Alguns festivais e eventos de música eram – parafraseando Henrique – como “pontos de entrega de seus sapatos”. A partir da interrupção dos Cursos e Festivais Internacionais de Curitiba, em 1977, Henrique iria direcionar a produção de suas obras para outros eventos, tais como os Festivais de Música de Londrina e as Bienais de Música Brasileira Contemporânea¹⁵⁴, no Rio de Janeiro. Ao retornar a Curitiba, em 1981, seria natural que Henrique retomasse sua participação nos eventos da cidade, p. ex., as Oficinas de Música de Curitiba criadas em 1983, no entanto o currículo de Henrique aponta para uma retração significativa de sua atuação em Curitiba. O *Catálogo Temático* de Justus e Bonk mostra que entre 1983 e 1997, há apenas o recebimento de um troféu em 1994: “Curitiba 300 anos”; durante a XII Oficina de

¹⁵² Oliveira, *A Obra Coral...*, 146.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ A Bienal de Música Brasileira Contemporânea é uma mostra de música contemporânea que foi idealizada por Edino Krieger como continuação dos Festivais de Música da Guanabara, ocorridos durante os anos 1960. A primeira Bienal foi realizada em 1975. O objetivo desses encontros era a divulgação de um amplo painel das mais variadas tendências da música brasileira de concerto atual. A mostra inclui concertos, palestras, debates, lançamento de gravações, filmes, livros, partituras etc. permitindo uma ampla troca de informações entre compositores e intérpretes. No ano de 2013 a Bienal realiza sua XX edição.

Música. Müller mostra em sua dissertação “O perfil de um compositor paranaense: Henrique de Curitiba”, que também houve a participação na XIII Oficina de Música, além de outras participações em dois eventos distintos: o Festival da Primavera, em 1982; e o Festival de Música Contemporânea promovida pela instituição germânica Goethe Institut, em 1986. Por outro lado há vários registros de estreias e apresentações de suas obras em outros eventos de divulgação da música em locais fora da cidade de Curitiba. Nas Bienais do Rio de Janeiro Henrique apresentou, entre outras obras, o quarteto de cordas *Etudes-Tableaux*, em 1981 (IV Bienal); a obra para canto solo, *Mini-Opera*, em 1983 (V Bienal); as *Variações Frère Jacques* para piano, em 1987 (VII Bienal); *Serenata Noturna* para cordas, em 1989 (VIII Bienal); e as *Cantigas do Bem-Querer*, em 1991 (IX Bienal). Outra obra que teve sua estreia no Rio de Janeiro foi *Briza do Sul*, sexta obra para canto solo e piano da lista de Henrique, composta em janeiro de 1997 para um projeto chamado *Estreias Brasileiras*, promovido pelo Centro Cultural do Banco do Brasil. *Biza do Sul* é um ciclo de quatro canções, dedicado ao barítono Eládio Perez Gonzales, composto sobre os versos de Mário Quintana¹⁵⁵, retirados de uma agenda poética, presenteada a Henrique no Natal de 1996. Ele escreve: “logo ao folhear as primeiras páginas, encontrei várias quadrinhas inspiradoras e senti uma irresistível vontade de musicá-las.” Em uma entrevista concedida à Dra. Deloíse Lima, ele deixou o seguinte comentário: “eu achei que quando a peça fosse apresentada no Rio, o público imaginaria uma brisa fresca vinda do sul¹⁵⁶”.

Os eventos de música erudita no Rio de Janeiro, certamente exerciam influência na motivação dos trabalhos de Henrique. Ele revelou, em uma palestra, sua admiração pela capital carioca:

[...] um ambiente artístico que acredito seja o maior e o melhor do Brasil. O Rio é a capital da música brasileira. Os maiores movimentos, os maiores concertos, onde tem mais compositores, mais tradição de música, onde acontecem mais coisas. [...] O que acontece no Rio é imediatamente importante. É a sede. Um concerto na sala Cecília Meireles é conhecido e difundido em todos os estados do Brasil, e o vice-versa não; então tem essa diferença de estar no centro ou na periferia¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Mário Quintana (1906-1994), escritor nascido no Rio Grande do Sul, conhecido como “o poeta das coisas simples”; além de escritor, foi também o primeiro a traduzir, para o português, escritores importantes como Proust, Balsac, Maupassant e Virginia Woolf.

¹⁵⁶ Lima, “H. C. Morozowicz...”, 59, 87.

¹⁵⁷ [Morozowicz], “Encontro com compositores,” 2.

É provável que Henrique tenha recebido alguma ajuda para sua entrada no *métier* musical carioca. Nos anos 1970 e 1980, seu irmão Norton Morozowicz, que havia estudado na Escola Nacional de Música, se tornou o 1º flautista da Orquestra Sinfônica Brasileira e membro da Academia Brasileira de Música – instituições sediadas no Rio de Janeiro. Henrique e Norton haviam formado o Duo Morozowicz, que durou cerca de dez anos, tendo gravado, inclusive, dois elepês, um deles na Sala Cecília Meireles – local muito importante para as Bienais. A menção desses fatos não é mero acaso, pois as participações de Henrique nas Bienais coincidem com o período de atuação do flautista e maestro Norton Morozowicz na cidade do Rio de Janeiro.

Henrique afirma que a influência do meio musical vivenciado na capital carioca era uma influência positiva para a carreira de compositor. Este discurso se parece com suas declarações sobre o mestrado em Ithaca, onde ele diz ter encontrado um ambiente musical muito rico e receptivo, contrastando com o ambiente musical de outras instituições brasileiras. Porém, suas críticas guardam algumas contradições em suas entrelinhas.

2.7.5 Declarações de Henrique sobre a cidade de Curitiba

Henrique deixou várias declarações, algumas já mencionadas, sobre a cidade onde nasceu e sua relação com o ambiente local. Estas declarações aparecem aqui e ali em seu discurso, como uma visão do compositor a respeito do panorama cultural de sua cidade, seu estado, até mesmo do país, como fatores importantes em sua formação:

Aqui no Paraná, provavelmente por causa da grande mistura de etnias em nossa população, isso é bem agudo; nós nem temos um tipo cultural bem definido. *O Paraná é um Estado que busca o perfil [de] sua identidade cultural*. Se nós fôssemos gaúchos aí sim, teríamos aquela conformação mais bem definida, como existe em outros lugares do Brasil. *Aqui [no Paraná], tudo é meio amorfo, um pouco disso, um pouco daquilo, não temos uma cultura popular típica; ela perdeu-se, ou não chegou a se formar*. Somos uma terra de muita imigração europeia (e não só essa). Curitiba seria uma cidade europeia, mas esse europeísmo, se você troca em miúdos, acaba não sendo assim tão visível... *E tudo isso afeta de algum modo quem você é, como você se forma*¹⁵⁸.

¹⁵⁸ *Ibid.* 1-2, grifo nosso.

Em outro trecho Henrique faz algumas declarações sobre as instituições musicais de Curitiba, incluindo o ambiente acadêmico em que ele estava inserido:

Estudar música lá em Curitiba [...] era estar num grupo de alunos que ali estudavam, mas a música não está em sua volta. Esta é uma situação que ainda é uma realidade na maioria de nossas cidades. [...] você não está inserido num meio musical atuante, que fervilha em sua volta. Nas escolas de música, acontece o mesmo: tem aqueles três ou quatro que se interessam e tem aquelas mocinhas que vão ali porque a mamãe mandou e que batucam um pouco de piano e não tomam parte em nada. Você está como que num *deserto musical* e isso tudo faz uma diferença muito grande, se comparado com alguém que esteja aprendendo música num ambiente musicalmente rico. Isso eu só fui encontrar nos Estados Unidos, em 1979, quando lá fui fazer meu mestrado¹⁵⁹.

Mas Henrique revela que este “deserto musical” acabaria lhe protegendo das correntes estéticas que estiveram em voga nos principais centros urbanos:

Eu acho que o mais difícil é escrever música na sua própria linguagem, criar a sua própria expressão e se manter fiel a ela. Eu posso considerar que tive muita sorte porque escapei dessa linha de pensamento porque sempre vivi em Curitiba. Se eu tivesse morado no Rio ou em São Paulo a pressão seria muito mais forte¹⁶⁰.

Em outro trecho Henrique deixa claro o que significava estar em um ambiente sem pressões ou tendências:

Eu sou um compositor de periferia. Isso tem vantagens e desvantagens. A vantagem é que, vivendo isolado, não fiquei na pressão do grupo [de compositores], na pressão da moda. Esse problema de fazer música nova, de vanguarda, de *ter* que escrever de um certo jeito... porque se os compositores estão escrevendo assim e você faz assado, você está fora do grupo e não é prestigiado. Daí para ser “contemporâneo”, você tem que fazer daquele jeito, porque é o que todo mundo está fazendo. Isso aí passou por mim meio de lado¹⁶¹.

As desvantagens colocadas por Henrique são, naturalmente, as consequências de ficar fora do grupo de prestígio. Por outro lado, o isolamento de Curitiba tornou-se uma vantagem, contribuindo, segundo ele, para o desenvolvimento de uma linguagem própria e mais livre das influências e da “pressão da moda”. Mas para Henrique houve ainda outra situação de desvantagem, transformada em mais uma queixa:

¹⁵⁹ *Ibid.* 3, grifo nosso.

¹⁶⁰ Lima, “H. C. Morozowicz...” 23-24, 86.

¹⁶¹ [Morozowicz], “Encontro com compositores,” 2, grifo original.

Em minha experiência, vejam, um compositor que viveu meio como um monge em Curitiba... Eu acho que em Curitiba tocaram umas cinco ou seis músicas minhas e basta. “Olha, do Henrique já cantamos aquela música” e “já tocamos” aquela outra. Então não há necessidade de mais. Quer dizer, *o meio não sente necessidade* do compositor. *Eu sou, pois, como um sapateiro que faz sapatos e não tem para quem vender*¹⁶².

Esta queixa de Henrique talvez esteja bem refletida em sua obra coral de 1982: *No Paraná não dá!* cujo texto diz: “No Paraná não dá / não pode ser/ por que será?/ nunca vai dá. / [...] / Conte, diga, nunca vai dá! / [...] / em Curitiba? já era!!! / em Ponta Grossa? Já foi!!! / Em Londrina? Será? / assim não dá, deixa pra lá.” Ao pé da página desta obra ele anotou: “Aos 65 anos, Telmo [Faria] deixou o Paraná para poder realizar-se como ator no Rio de Janeiro. É mais um que se foi.¹⁶³” Este discurso colocado no texto de sua obra coral reapareceria em alguns anos:

Eu passei a maior parte da minha vida em Curitiba, que é província. Em música, o que acontece em Curitiba não é importante no Brasil; o que acontece em Londrina, não é importante no Brasil (pelo menos foi assim durante muitos anos).¹⁶⁴

Henrique, no entanto, não passaria por um compositor incógnito, tendo em vista todas as menções feitas a ele em periódicos, pesquisas e eventos públicos. Em 1993, ele se aposentou como professor da Universidade Federal do Paraná; presume-se que também tenha se aposentado da Escola de Música e Belas Artes do Paraná na mesma ocasião, liberando-o dos compromissos acadêmicos e dando-lhe maior mobilidade. Alguns anos depois, com seu segundo casamento desfeito, ele decidiu, mais uma vez, deixar Curitiba. Ele expõe: “Eu me mudei para Londrina em busca de uma qualidade de vida melhor. Foi puramente por razões pessoais. Eu não me mudei por causa de um trabalho ou coisa parecida.¹⁶⁵” Henrique se referia a um trabalho como docente, um cargo de direção ou administrativo, como os que ele exercia em Curitiba. Mas, a cidade de Londrina oferecia outras oportunidades e atrativos em seu meio musical.

¹⁶² *Ibid.* 3, grifo original.

¹⁶³ Oliveira, *A Obra Coral...*, 89.

¹⁶⁴ [Morozowicz], “Encontro com compositores,” 2.

¹⁶⁵ Lima, “H. C. Morozowicz...”, 17, 84.

2.8 LONDRINA, 1997 – 2002

Henrique mudou-se para Londrina em 1997, segundo ele, em busca de uma qualidade de vida melhor. Nesta fase que durou aproximadamente seis anos, ele compôs cinco obras para canto solo: *Seis Poemas de Helena Kolody*, *My shining star*, *Para um mestre de canto*, *Poema Claro*, e *Solfeggietto*. A partir desse período iniciado na cidade de Londrina, nota-se o aumento gradativo de sua produção para canto solo, refletido em suas declarações:

Nesta cidade [Londrina] pude me dedicar mais especialmente à música coral e às composições para voz [solo], segmento da música que passou a me interessar cada vez mais. Nesse período, participei de vários festivais de Música tradicionais dessa cidade, onde várias de minhas obras foram executadas e gravadas¹⁶⁶.

Henrique se refere a dois festivais distintos: o Festival de Música de Londrina e o festival de música coral UNICANTO. Julgamos que alguns fatores contribuíram para que Henrique se radicasse na cidade de Londrina, incluindo as possibilidades de aproximar-se de músicos, conjuntos e corais, em busca de ensejos para experimentar suas composições:

[...] tão logo eu cheguei lá já me envolvi com a vida musical da cidade, especialmente com a música coral. A cidade de Londrina tem um festival anual chamado UNICANTO. Eu fui convidado a participar neste evento por vários anos. Também escrevi algumas peças que dediquei a eles.¹⁶⁷

Henrique foi um entusiasta da música coral, e no prefácio da obra para coro *Adeus para Ismália*, ele deixou comentários que demonstram sua aprovação e estima pelo festival UNICANTO:

Fiquei deveras impressionado com a alegria de cantar e o entusiasmo pela música coral demonstrado pelos participantes, num *ambiente de grande cordialidade e de convivência fraterna, como poucas vezes encontrei em outros eventos*. Pude verificar *como é importante para um compositor estar no meio desses dedicados amadores para conhecer suas reais possibilidades musicais*. Ver as dificuldades que têm para executar obras sérias. Conhecer o repertório que praticam.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Oliveira, *A Obra Coral...*, xx.

¹⁶⁷ Lima, “H. C. Morozowicz...,” 17, 84.

¹⁶⁸ Oliveira, *A Obra Coral...*, 156.

Henrique também deixa entrever alguns motivos diversos que o levaram a permanecer em Londrina. Ele reitera seus elogios à cidade na obra coral: *Oh, que lindos cabelos ela tem*, datada de novembro de 2001, na qual revela sua inspiração nos vistosos cabelos negros das moças de Londrina:

Aqui [em Londrina], mais que em outras cidades sulinas, formou-se um tipo humano mui formoso, com mulheres morenas claras e achocolatadas, que evidenciam uma origem lusitana, italiana ou árabe, com alguma mescla africana, e que, para a alegria dos nossos olhos, exibem reluzentes cabelos negros, o que lhes dá um encanto especial.¹⁶⁹

Oliveira também afirma que a suíte coral *In Vino Veritas*, composta em 2000, foi “fruto do convívio, regado a bons vinhos¹⁷⁰, com o amigo Luis Parellada, médico espanhol residente em Londrina e com o irmão Norton.¹⁷¹” Aparentemente são alguns dos fatores que conduziram Henrique na escolha da cidade de Londrina como domicílio; de fato, a literatura revisada não revela nenhuma atividade profissional regular no período em que lá esteve. Londrina representava uma grata oportunidade com seus festivais e o iminente envolvimento de Henrique na vida musical da cidade.

Em 1999, Henrique compõe sua sétima obra para canto solo: *Seis Poemas de Helena Kolody*; sua primeira publicação de obra para canto solo, e que se tornou conhecida entre os cantores acadêmicos. Esta obra foi comissionada para o XIX Festival de Música de Londrina e foi dedicada à autora dos versos, Helena Kolody¹⁷². Henrique escreve em seu prefácio:

Desde muitos anos, eu me sentia em débito com a admirada poeta, pretendendo musicar alguns de seus versos. E, finalmente, em Londrina no ano de 1999, tive a oportunidade de saldar esta dívida artística, compondo estes seis cantos, inspirados em seus poemas.¹⁷³

¹⁶⁹ Oliveira, *A Obra Coral...*, 180.

¹⁷⁰ No prefácio da suíte coral *In Vino Veritas*, de 2005, Henrique relata que esta obra foi inspirada na combinação de componentes ancestrais europeus de nossa cultura: o latim e o vinho; recordando-se de um velho ditado em latim: *bonum vinum cor laetificat* (bom vinho traz alegria para os corações humanos).

¹⁷¹ Oliveira, *A Obra Coral...*, xvii.

¹⁷² Helena Kolody. Nas palavras de Henrique: “[...] é, sem dúvida, um dos maiores poetas paranaenses deste século, é uma importante figura das letras brasileiras. Sua poesia, muito sonora e expressiva, ora sentimental, ora filosófica, traz para a nossa literatura a sensibilidade da alma eslava... já que é filha de ucranianos, uma numerosa etnia radicada no Paraná desde o séc. XIX, enriquecendo nossa cultura com muitas realizações e muitos nomes ilustres.” Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Seis Poemas de Helena Kolody* (manuscrito, 1999).

¹⁷³ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Seis Poemas de Helena Kolody*, (Curitiba: Ed. UFPR, 2003).

O ciclo *Seis Poemas de Helena Kolody*, é um dos objetos de estudo da tese da Dra. Deloisse Lima, na qual é feita a apresentação do perfil da poeta e de seus antepassados imigrantes ucranianos. Há também uma análise detalhada de cada uma das seis canções. Quando entrevistado, Henrique falou sobre as qualidades atrativas dos poemas de Helena Kolody:

Uma coisa que chamou a atenção foi que os poemas dela são sempre curtos e esta é uma característica musical. [...] Há algo muito peculiar nos poemas dela, alguma coisa que deixa em aberto, e esta coisa de deixar em aberto evoca música para mim. [...] Ela é o tipo de poeta que tem muita profundidade, mas faz as suas palavras soarem simples, sem esforço.¹⁷⁴

Cerca de um ano depois, em 2000, Henrique compõe sua oitava canção: *My shining star*, dedicada à musicista goiana Gyovana Carneiro, com a letra do próprio compositor. O texto da canção, em inglês, compara figuras da natureza: o brilho de uma estrela, o sol, a lua; a quem se ama de todo coração. Foram encontradas duas versões: uma para voz solo e outra para duo com vozes masculina e feminina.

Ainda em Londrina, houve dois acontecimentos importantes para a carreira de Henrique: a comemoração de seus cinquenta anos de composição, e sua viagem ao Napa Valley, nos Estados Unidos. Dessa viagem resultou um diário, já citado, escrito entre os dias 28 de abril e 7 de maio de 2001. Henrique descreve que foi uma das melhores experiências de sua vida, tendo em vista o tratamento dispensado à sua pessoa, e ao seu trabalho como compositor: “Tive por lá um tratamento de príncipe das arábias. Tudo isso por causa da música.¹⁷⁵” As atividades descritas por Henrique giravam em torno da música coral, porém, houve uma apresentação da obra para canto solo: *Vocalize*; com a performance de sua anfitriã, a maestrina Jan Lanterman:

Fiquei preocupado... pois ela é uma senhora de mais de 60 anos. Fomos, pois, ensaiar para conferir... e, imaginem, ela cantou com a maior facilidade, voz clara e brilhante, sem trêmulos e com agudos cristalinos. [...] quase me caiu o queixo! Pensei: deve ser o clima saudável e os bons vinhos da Califórnia...¹⁷⁶

¹⁷⁴ Lima, “H. C. Morozowicz...”, 42, 87.

¹⁷⁵ Morozowicz, “Boa Música e Bons Vinhos...”, 1.

¹⁷⁶ *Ibid.*, 2-3.

O concerto de estreia de sua obra coral *In Vino Veritas* aconteceu no penúltimo dia. Ao final do concerto reuniram-se os corais presentes para cantar mais uma obra coral de Henrique: *Oração pela Paz: Da Pacem Domine*. Ele escreve: “Que qualidade sonora! Uma impressão inesquecível.¹⁷⁷”

Quanto à comemoração dos 50 anos de composição, um dos pontos culminantes foi o lançamento do CD comemorativo *Henrique de Curitiba: Cinquenta anos de Música* no ano de 2002, contendo algumas obras para canto solo. Ele menciona em seus “Apontamentos”:

Celebrei também em Londrina os 50 anos de atividade como compositor, fato comemorado com várias apresentações de minhas obras e a edição de um CD comemorativo. Ainda nesse período, tive várias obras executadas e publicadas no exterior¹⁷⁸.

O encarte do CD comemorativo traz um texto de apresentação assinado pelo compositor e maestro Nivaldo Santiago, um colega dos tempos em que estudavam na Escola Livre de Música, em São Paulo; citado por Henrique como um grande amigo com bom senso musical, e um polo importante de equilíbrio psicológico. Henrique também assina, neste mesmo encarte, um texto onde expressa sua gratidão à cidade de Londrina por ter acolhido e realizado seu projeto:

Embora não tenha nascido “pé vermelho”, pois sou originário de Curitiba, minha relação com esta cidade vem desde os anos 50 [...] Significativo é o fato de que muitas de minhas obras foram estreadas em Londrina¹⁷⁹.

Em 2002, entre os meses de abril e junho, Henrique compôs três obras para canto solo: *Para um Mestre de Canto*, *Poema Claro*, e *Solfeggietto*; todas apresentadas nos Festivais de Música subsequentes.

A canção *Para um Mestre de Canto*, nona de sua lista, foi dedicada à professora Walkyria Ferraz, em homenagem aos seus 70 anos. Henrique escreve:

¹⁷⁷ *Ibid.*, 8.

¹⁷⁸ Oliveira, *A Obra Coral...*, xx.

¹⁷⁹ Henrique de Curitiba [Morozowicz], encarte do CD *Henrique de Curitiba: Cinquenta Anos de Música*. (Londrina: 2002)

Walkyria Ferraz, professora de canto, a quem Londrina muito deve por sua atividade em prol da arte lírica. Fomos colegas nos primeiros tempos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba. Mantemos uma amizade de mais de 50 anos. [...] A pré-estreia desta peça se deu no aniversário de Walkyria, com a mezzo-soprano Ingrid Hühmann e o compositor ao piano¹⁸⁰.

A canção *Poema Claro* foi composta por Henrique em maio de 2002, é a décima obra para canto solo, escrita sobre o poema de João Manuel Simões, e não traz dedicatória; foi gravada pela soprano Ângela Barra.

A décima primeira obra para canto solo é *Solfeggietto*, composta como um exercício de solfejo para alunos de música e canto coral. Há três versões desta mesma peça, duas delas com o título de *Solfejando*. Uma destas versões foi publicada em 2006 por Hilton Barcelos, no livro *Música Feita no Paraná*, e a segunda obra para canto solo que Henrique viu publicada. Não há dedicatória nesta obra, porém, no prefácio da última versão a duas vozes, o compositor menciona o Coro da Educação Musical da Universidade Estadual de Londrina.

Enquanto residia em Londrina, além de compor, Henrique também se dedicou a fazer a revisão de suas obras. Isso pode ser notado nos prefácios de algumas obras para coro (*O Mar, Nossa Senhora da Glória, Tinturêro, calma!, Is it too dog or too loved, Triptico Americano, Já vem Primavera*, etc.), e uma obra para canto solo: *Al telefono 345...* Cabe lembrar que, na virada do séc. XX para o XXI, os *softwares* de edição de partitura foram se tornando cada vez mais difundidos, ampliando as possibilidades dos trabalhos de edição sem a necessidade de aparatos técnicos industriais. O processo de revisão das suas obras iniciado em Londrina, pode ter conduzido o compositor a revisitar suas intenções e técnicas utilizadas no processo criativo. No prefácio da obra coral *Ninguém é de ferro*, composta em 2002, Henrique escreve:

É difícil dizer o que exatamente leva um compositor a musicar os versos de um poeta. Quer me parecer que há fatores emocionais e subjetivos. Existe, portanto, um “que” especial inerente aos próprios versos que desencadeiam o processo criativo musical: eles fazem soar música em nossos ouvidos. Ou, se quiserem, ativar o *software* “compositor” em nosso cérebro¹⁸¹.

¹⁸⁰ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Para um Mestre de Canto* (partitura não publicada, 2002).

¹⁸¹ Oliveira, *A Obra Coral...*, 188.

As possibilidades de interação com a comunidade de músicos e da experimentação de suas composições contribuíram para a permanência de Henrique na cidade de Londrina por um período de seis anos. Seria oportuno conhecer um pouco mais desta fase por meio de pesquisa e aprofundamento na documentação dos festivais e sobre a vida cultural de Londrina, comparando-os com os resultados da produção de Henrique. Contudo, a literatura apresentou-se escassa, e se constitui uma tarefa a ser desenvolvida em outro ensejo, pois foge do escopo do presente trabalho.

Em outubro de 2002 faleceu o maestro e compositor José Penalva. Alguns anos depois, em 2006, Henrique deixaria registrada uma declaração ao saudoso amigo no prefácio da revisão da obra coral *E se a lua nos contasse*: “um amigo muito estimado, cujo desenvolvimento como compositor e regente coral pude admirar por mais de 30 anos¹⁸²”. Penalva, como foi mencionado, foi criador do Madrigal Vocale, para o qual Henrique dedicou algumas obras; sua amizade e admiração estão explícitas em suas palavras. Penalva também assinou o prefácio de um dos catálogos de obras de Henrique. Eis um trecho:

Henrique é autor de uma obra que podemos chamar de primorosa, sem a mínima concessão à mediocridade ou a experimentalismos modernos. [...] sempre tenho sentido em sua produção um certo mistério, como que uma cintilação eslava pelo modalismo livre, pelas estruturas e superestruturas acordais de indisfarçável sentido místico¹⁸³.

Não obstante este texto tenha sido publicado nos anos 1980, todas as fontes indicam que aquela amizade cordial permaneceu entre ambos até o falecimento de José Penalva, no ano de 2002.

Durante o tempo que permaneceu em Londrina, e, antes mesmo de se mudar para lá, Henrique já vinha estreitando os laços com outra cidade do Centro-Oeste brasileiro: Goiânia. Alguns eventos e composições contribuíram e, ao mesmo tempo, revelam esta aproximação gradativa. Consta em seu currículo¹⁸⁴:

¹⁸² Oliveira, *A Obra Coral...*, 112.

¹⁸³ José Penalva, prefácio de *Henrique de Curitiba Morozowicz: Catálogo de Obras* (Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1986), 5.

¹⁸⁴ Henrique de Curitiba, *Blog*. Acesso em 13.05.2013. <<http://henriquedecuritiba.blogspot.com.br>>.

1) 1993 – Composição da obra *Vocalize*, dedicada à cantora goiana Ângela Barra;

2) 1993 – Homenageado no II Ciclo de Estudos de Artes Contemporânea da Universidade Federal de Goiás;

3) 1995 – Publicação em Goiânia do artigo *Visões de meu passado musical...* para a Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea;

4) 1997 – Participação no Encontro Nacional de Compositores em Goiânia;

5) 1998 – Composição da obra para piano *Partita*, dedicada à pianista Dra. Glacy Antunes, de Goiânia;

6) 1999 – Composição da obra para piano a 4 mãos *Corre, corre pra Goiânia...*, dedicada ao duo Denise Zorzetti e Gyovana Carneiro;

7) 2000 – Composição da canção *My shining Star*, dedicada à pianista Gyovana Carneiro, de Goiânia.

Estes eventos e dedicatórias formam, na verdade, um preâmbulo para uma nova fase de Henrique. Assim ele deixa Londrina e parte para o Centro-Oeste; desta vez por um motivo de trabalho, retomando as atividades acadêmicas. Ele narra: “Em 2003, aceitando um convite da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, mudei de residência para Goiânia¹⁸⁵”.

¹⁸⁵ Oliveira, *A Obra Coral...*, xx.

2.9 GOIÂNIA, 2003 – 2006

Goiânia é o local mais importante na produção de música para canto solo porque representa a fase em que Henrique compôs o maior número de canções, comparadas ao tempo de permanência em uma mesma cidade (Vide Quadro 3, p. 101). Henrique mudou-se para Goiânia em 2003, onde permaneceu por quatro anos. Assim ele descreve:

[...] aceitando um convite da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, mudei de residência para Goiânia, onde permaneci até 2006. Nesses anos assumi o cargo de professor de composição e matérias teóricas lecionando na graduação e também no Curso de Especialização. Prossegui também com a composição de novas obras para canto, coral, piano e, uma novidade para mim, o violão, aproveitando a presença de ótimos executantes nessa faculdade. Tive muitas obras executadas em apresentações realizadas tanto na Escola de Música como nos teatros da cidade, sendo várias em 1ª audição mundial.¹⁸⁶

A Dra. Glacy Oliveira faz o seguinte comentário: “em período muito criativo, de 2003 a 2006 [...] como professor visitante na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Henrique compõe inúmeras peças para instrumentos solistas diferentes¹⁸⁷”. Ele também continua o trabalho de revisão de suas obras, e dedica algumas de suas canções a intérpretes locais, tais como a soprano Ângela Barra, e os tenores Michel Silveira e Weber Assis. No prefácio de sua obra coral *Outono Dolente* Henrique escreve:

Goiânia é reconhecidamente uma terra de bons cantores. A sua tradição de bom canto e de música coral vem de muitos anos. [...] como professor da EMAC/UFG, tive a oportunidade de compor e ter executadas várias obras, tanto para voz solista como para coro, com nível elevado de *performance* musical.¹⁸⁸

Em quatro anos de residência em Goiânia, Henrique compôs seis canções: *Noturno* (12^a), *Três Cantos Goianos* (13^a), *Valsa Airosa* (14^a), *Morena, Moreninha* (15^a), *Canção para a moça que passava...* (16^a), *E se a lua nos contasse* (17^a). Cada

¹⁸⁶ Oliveira, *A Obra Coral...*, xx.

¹⁸⁷ *Ibid*, xvii.

¹⁸⁸ *Ibid.*, 204.

uma das seis peças traz um prefácio explicativo sobre a escolha do tema, um pouco da técnica de composição e linhas gerais sobre a forma escolhida.

A obra *Noturno* foi composta em 2003, cujo poema é de Álvares de Azevedo (1831-1853), a quem Henrique faz questão de lembrar que tinha vivido apenas 22 anos, um poeta ultrarromântico considerado o Lord Byron de nossa literatura; há uma gravação de *Noturno*, de 2006, com a *performance* da cantora Ângela Barra acompanhada por Henrique ao piano. O ciclo *Três Cantos Goyanos*, também composto em 2003, foi dedicado à pianista Heloísa Barra; os textos são de A. G. Ramos Jubé, que escreve, segundo Henrique, “um ritmo muito agradável [...] a temática goiana, evocativa de sua cidade, da paisagem, dos personagens e dos acontecimentos locais [...] uma letra de canção, pronta para ser musicada¹⁸⁹.” A obra *Valsa Airosa*, tem as características de uma ária virtuosa em compasso ternário; composta em 2004 e dedicada à soprano Niza Tank, reconhecida nacionalmente e divulgadora da literatura musical de Carlos Gomes. Niza Tank tinha estado em Curitiba em 1975, quando foi acompanhada por Henrique em um recital de árias. Assim ele relatou suas impressões:

Todos temos momentos inesquecíveis em nossas vidas. Para mim, um desses momentos foi ouvir, conhecer e ter a honra de acompanhar ao piano um recital de Niza Tank [...] Niza é um fenômeno vocal que aparece poucas vezes no mundo da música [...] Mas ser somente uma voz não basta. Niza é uma grande artista: uma musicista refinada que modela seu canto com uma excepcional maestria e num plano superior de comunicação musical. Quem teve a felicidade de ouvi-la, sabe disso.¹⁹⁰

Em 2005, Henrique escreveu a canção *Morena, Moreninha*, dedicada ao tenor Weber Assis, composta sobre os versos de Casimiro de Abreu (1939-1860), para o qual Henrique também destaca: “sua morte prematura, aos 21 anos [...] o poeta romântico que mais cantou a saudade de sua terra e a nostalgia do amor não realizado.¹⁹¹” Há o registro da *performance* desta obra feita pelo cantor Weber Assis e Henrique ao piano. Outra canção de 2005, *Canção para a moça que passava*, foi dedicada ao tenor Michel Silveira. O prefácio escrito por Henrique relata parte dos processos criativos, que unem dois episódios distintos: o recital de Silveira executando um ciclo do romantismo

¹⁸⁹ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Três Cantos Goyanos* (partitura não publicada, 2003)

¹⁹⁰ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Valsa Airosa* (partitura não publicada, 2004).

¹⁹¹ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Morena, Moreninha* (partitura não publicada, 2005).

alemão, *Dichterliebe*, de R. Schumann; e um programa de televisão que mostrava o ator Paulo Autran declamando um poema de Carlos Drummond de Andrade. Assim se constituíram os ingredientes iniciais da *Canção para a moça que passava*. Em junho de 2006 Henrique concluiu a versão para canto solo da obra *E se a lua nos contasse*. Esta versão foi dedicada à soprano Ângela Barra, que havia lhe pedido, há cerca de vinte anos, um arranjo para canto solo daquela obra originalmente dedicada ao Madrigal Vocale. A letra da canção é do próprio compositor, retirada de uma coletânea de poemas escritos nos anos 1950, quando ainda estava em São Paulo.

As seis canções descritas acima, compostas no período em que Henrique esteve em Goiânia, apresentam algumas características afins: o flerte jocoso, a intenção afetiva, a saudade em meio à paisagem rural e a linguagem *naïf*. A temática do amor também reaparece ora não correspondido, ora saudoso, ora efusivo como na *Valsa Airosa*. Segundo Herry Crowl, a produção de Henrique “é tonal dentro do espírito da chamada ‘nova simplicidade.’¹⁹²” As partituras foram, em sua maioria, confeccionadas em manuscritos e fotocópias bem elaboradas, e parecem estar prontas para publicação, montadas com capa e prefácio, finalizadas bem ao gosto do compositor. Nestas obras compostas em Goiânia, Henrique parecia estar revivendo, resgatando de sua memória os seus tempos de ouvinte do rádio nos anos 1940 e 1950:

[...] minha aculturação com a música brasileira se deu pela música popular da época, através do rádio. Lá podiam se ouvir os intérpretes Francisco Alves, Carmem Miranda, Pixinguinha, Jararaca e Ratinho e compositores como Noel Rosa, Ari Barroso etc. [...] Eu era um ouvinte curioso e ávido de conhecimentos.¹⁹³

No final do ano de 2006, tendo encerrado suas atividades docentes na Universidade Federal de Goiânia, a fim de retornar a Curitiba, Henrique deixaria “a terra de bons cantores”. E prestando homenagem aos goianos, ele compõe em abril de 2007, a obra coral: *Outono dolente*. No prefácio desta obra ele escreve:

Deixando esta amável cidade nos fins do verão deste ano de 2007, e movendo-me para Curitiba, onde fui encontrar um clima instável e muito frio, já em início de

¹⁹² Harry Crowl, “Pluralidade Estética: Produção musical erudita no Brasil a partir de 1980”, *Textos do Brasil n°12* [2005?], 135.

¹⁹³ Morozowicz, “Visões do meu passado musical...”, 92.

outono, não pude deixar de relembrar os quentes dias de Goiânia, o calor humano de sua gente e os bons amigos que lá deixei.

Traduzindo o desconforto ambiental que senti em um motivo de inspiração e meus queixumes em material sonoro, escrevi esta peça coral com o pensamento voltado aos cantores que tanto apreciei¹⁹⁴.

Os versos de *Outono dolente*, do próprio Henrique, descrevem a paisagem de outono do clima temperado do Sul do Brasil. A obra é dedicada ao coral FOSGO de Goiânia e ao seu maestro, Ângelo Dias. Seu texto, em forma de uma carta-poema, descreve elementos e fenômenos da natureza, num gesto romântico, para traduzir seus próprios sentimentos: “e o sol vai se esmaecendo, / e as flores vão murchando, / os pomares definhando. / Muitas vozes vão calando / e os dias tristemente vão passando¹⁹⁵”.

Vimos que este foi um período expansivo e, igualmente, expressivo na carreira de Henrique, sensível aos laços afetivos que o ligaram à cidade de Goiânia, e que trouxeram bons frutos para o trabalho de compositor, quiçá às outras áreas de atuação profissional. Assim encerrou-se a fase goiana de Henrique, que se destaca como sua fase mais prolífica na produção de música para canto solo.

¹⁹⁴ Oliveira, *A Obra Coral...*, 204.

¹⁹⁵ Oliveira, *A Obra Coral...*, 206.

2.10 CURITIBA, 2007 – 2008

O retorno a Curitiba teria acontecido de forma compulsória, em meio a queixas e declarações saudosas sobre a cidade de Goiânia que Henrique teve de deixar. Alguns familiares, mediante informações verbais, afirmam que Henrique necessitava de uma intervenção cirúrgica. O texto de Henrique publicado por Oliveira traz estas linhas sumárias: “Em fevereiro de 2007, mudei novamente de residência, retornando a Curitiba.¹⁹⁶” As declarações de desconforto ambiental, citadas acima, deixam entrever o desejo de Henrique de não se fixar em Curitiba. De qualquer maneira, seu retorno trouxe a oportunidade para mais uma experiência de inspiração instantânea, e a leitura de um jornal local proporcionou este ensejo. Ele narra: “A inspiração veio da leitura de um texto humorístico [...] num dos domingos do mês de agosto. Imediatamente recortei e guardei aqueles versos [...] pois eles me soaram como uma letra feita para um ária de *opera buffa*.¹⁹⁷” O curto tempo entre a leitura do texto e a composição de sua nova aria cômica tem paralelo com outras situações anteriores. No ciclo *Briza do Sul* (1997) ele escreve: “logo que comecei a folhear as primeiras páginas, encontrei várias quadrinhas muito inspiradoras e senti uma irresistível vontade de musicá-las.” Outro exemplo se encontra nos *Seis Poemas de Helena Kolody* (1999): “Assim que li os poemas me inspirei imediatamente e então escrevi as cinco primeiras canções uma atrás da outra.¹⁹⁸” Estas situações, tal como já ficou constatado, nem sempre foram constantes, ocorrendo entre períodos variáveis, curtos, longos ou muito esparsos. Após a fase goiana, o retorno de Henrique a Curitiba parecia inaugurar uma nova etapa, a qual não chegou a se configurar propriamente. Henrique completou 73 anos em agosto de 2007, e na mesma ocasião decidiu compor aquela que seria sua última obra para canto solo: *Constatação Fatal*, aria cômica para voz e piano.

Ainda que o levantamento de toda a obra de Henrique não esteja completo, há evidências de que a ária cômica *Constatação Fatal* teria sido sua última composição. Algumas características se evidenciam nesta obra quando a comparamos ao tom

¹⁹⁶ Oliveira, *A Obra Coral...*, xx.

¹⁹⁷ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Constatação Fatal* (partitura não publicada, 2007).

¹⁹⁸ Lima, “H. C. Morozowicz...,” 87.

insatisfeito e queixoso da obra anterior, *Outono Dolente*. É possível traçar alguns paralelos comparando os elementos destas últimas obras. O texto de Zokner é um pequeno conto com três personagens: o narrador, o marido atrapalhado, e a mulher indignada e rabugenta. O narrador introduz a cena descrevendo a entrada quixotesca do marido em sua mansão; o retorno de madrugada para casa tornou-se um expediente delicado, de nada adiantam os elogios à sua mulher, a justificativa inconsistente do serão no trabalho não consegue acalmar a “fera” que o esperava em casa. A cena tragicômica escolhida por Henrique tem eco nas palavras de Penalva: “um aspecto interessante de sua obra é a tendência ao humor, à sátira manifesta.¹⁹⁹” Apesar de haver diferenças entre o marido da ária cômica e o próprio compositor, há um aspecto que os identifica: ambos enfrentam a incômoda tarefa de voltar para casa: o marido atrapalhado às voltas com sua mulher rabugenta, e Henrique, por sua vez, enfrentando a fria e sisuda Curitiba, em contraste com a quente e amigável cidade de Goiânia. De certa forma, os caminhos para esta reflexão foram dados pelo próprio compositor: “o que exatamente leva um compositor a musicar versos de um poeta [?] Quer me parecer que há fatores emocionais e subjetivos.²⁰⁰” A tendência ao humor, citada por Penalva, nos leva a deduzir que por detrás da composição musical e dos versos escolhidos, há uma atitude bem humorada, espontânea, na qual é possível reconhecer um compositor, um músico que se apraz no que faz: “Coincidência? Percepção subliminar? Pouco importa. A música foi bem inspirada.²⁰¹”

Alguns meses depois de compor *Constatação Fatal*, Henrique iria se submeter a uma cirurgia, seguida de complicações clínicas que o levariam a falecer no dia 18 de fevereiro de 2008. Seu corpo foi sepultado no Cemitério Parque Iguazu em Curitiba, ao som de *Vocalize*, executada pela violinista Betina Jucksch.

¹⁹⁹ José Penalva, prefácio de H. C. Morozowicz: *Catálogo de Obras*, 5.

²⁰⁰ Oliveira, *A Obra Coral...*, 188.

²⁰¹ *Ibid.*, 146.

3. CANÇÕES, CICLOS E ÁRIAS

A abordagem, o contato com o material e sua manipulação permitiu visualizar uma vasta gama de informações na obra para canto solo de Henrique. Houve, portanto, a necessidade de filtrar os conteúdos e promover uma delimitação. A colocação de algumas questões ajudou a estabelecer o foco: O que estes documentos oferecem? Quais conteúdos são relevantes? A quem foram endereçados? O suporte traz alguma informação especial? Alguns elementos como os tipos de grafia, tessitura vocal, letra, instrumentação, andamentos, tonalidades, ajudaram a compor um guia para a exploração do material. Também foram acrescentadas informações sobre registros de performances, versões e arranjos. As partituras, já selecionadas e quase na íntegra, podem ser consultadas em anexo (anexo 2, pág. 113).

A análise documental resultou na identificação de três tipos de peças para canto solo: canções, ciclos e árias; as canções são peças distintas, e não pertencem a qualquer coletânea ou obra maior; os ciclos são coletâneas de canções que têm uma relação musical ou poético-literária entre si; e as árias têm características líricas evocando maior virtuosismo vocal e potencial cênico-interpretativo. As cinco peças avulsas seriam classificadas como canções. As partituras apresentam características físicas que revelam os passos de sua produção, mostrando, frequentemente, uma sequência lógica de até quatro etapas distintas: 1) criação de um manuscrito, um esboço; 2) o manuscrito corrigido é passado a limpo com caligrafia clara e inteligível, como um trabalho de copista; 3) a partitura recebe uma edição digitalizada em computador; 4) a partitura é publicada. A verificação destas etapas foi feita por intermédio dos tipos de grafia, anotações, recortes, colagens. Quanto à instrumentação, letra, tessitura e dedicatórias, bem como os registros de gravações e primeiras audições, importam como informações endereçadas aos possíveis intérpretes e na identificação de tipos vocais.

As 23 composições para canto solo, são apresentadas a seguir segundo a proposta de exploração de seus conteúdos. O principal guia utilizado foi a listagem

deixada no verso da pasta canto (Fig. 3), que traz 18 obras. As demais obras, as cinco canções avulsas, foram agrupadas em um lote distinto dentro desta mesma seção.

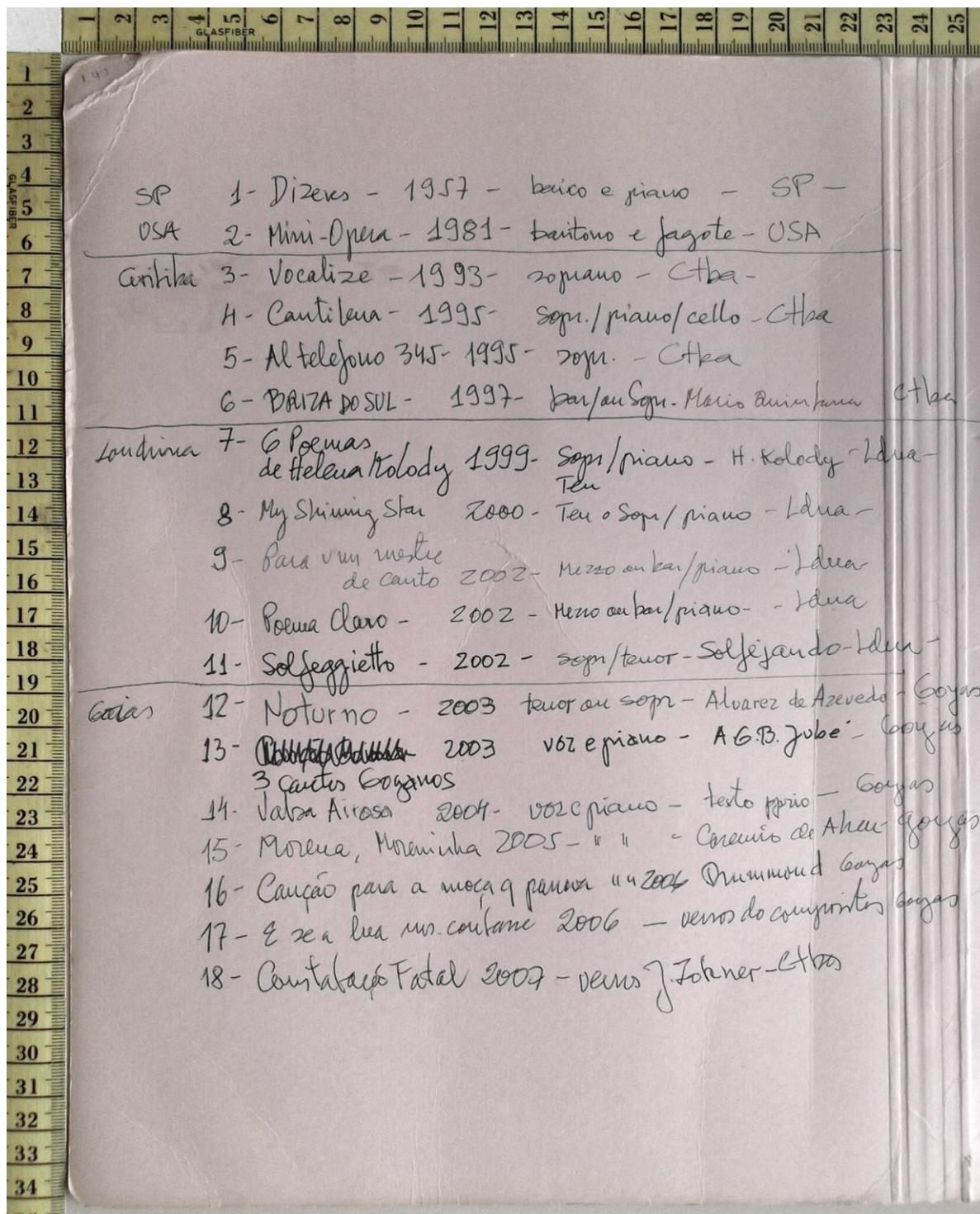


Fig. 3 Verso da pasta canto, listagem de obras deixada por Henrique de Curitiba Morozowicz.

3.1. PASTA CANTO

3.1.1. Dizeres

O ciclo *Dizeres* é composto de oito canções: I – Da importância de viver, II – Canto ao Sol, III – Parábola, IV – A minha cidade..., V – Romance, VI – Filosofia, VII – Ante uma tarde bonita..., e VIII – Dito final. Esta obra é a primeira da lista de Henrique, dedicada ao cantor Bruno Wyzuj. A partitura não tem prefácio nem rubricas, e nenhum programa ou nota de concerto foi localizado. O documento original é um manuscrito feito sobre papel vegetal pautado. Nota-se que o uso desse tipo de papel é um indício da intenção de publicar a obra através das técnicas vigentes de reprodução heliográfica. Há uma gravação no CD *Peças para canto com vários intérpretes*, sem data, da coleção do próprio compositor, onde a última faixa é “*Dizeres*”, cantada pelo baixo Sávio Sperandio, acompanhado pela pianista Maria Lucia Roriz. À primeira audição do ciclo, nota-se o distanciamento da música tonal, sinalizando uma peculiaridade da obra, e o acompanhamento entrecortado, agitado, às vezes abrupto, remete à música de M. Ravel e C. Debussy. A extensão vocal vai de fá 1 ao mi^b 3. Os versos do próprio compositor apresentam algumas peculiaridades e uma análise mais acurada poderá trazer novas informações. O que se pode afirmar é que este ciclo representa uma obra à parte na produção musical para canto solo de Henrique.

3.1.2. Mini-Ópera

A obra *Mini-Ópera* é um conjunto de árias entrecortadas por textos e cenas, que constituem uma ópera de câmara para barítono e fagote; é a segunda peça na lista de obras para canto solo. Henrique a caracteriza como “uma pequena *opera-buffa* de câmara”. Sua estreia se deu no Ithaca College, em 1981. Foi dedicada ao fagotista francês, radicado no Brasil, Noel Devos. Justus e Bonk observam que seu texto foi “feito de palavras ‘*nonsense*’ em francês e italiano, usadas pelos seu valor sonoro.²⁰²” E indicam que o manuscrito é de 1980. De fato, analisando o arquivo do compositor, o

²⁰² Justus e Bonk, *Catálogo...*, 104.

manuscrito traz inicialmente o ano de 1980, mas foi corrigido na cópia subsequente para o ano de 1981. Consideramos que haja uma ponte entre a concepção das primeiras ideias e a obra finalizada. Em todo caso, o ano de 1981 é a data inscrita em sua listagem, e tudo indica que o compositor queria que assim figurasse. Henrique redigiu um texto introdutório para a *Mini-Ópera*, dando as coordenadas para sua interpretação:

[...] o texto cantado nunca deve ser traduzido; o texto falado pode ser feito em qualquer língua local [...] dois velhos amigos se encontram para fazer um pouco de música. No meio da música, gostam de pregar peças um no outro; o fagotista inventa notas que não estão na partitura, o barítono pretende ser outra pessoa. Eles gostam de tocar juntos e passam momentos agradáveis e divertidos²⁰³.

A *Mini-Opera*, apresenta um formato já explorado por Henrique na obra *Estudo Aberto* (1975), para trio de sopros, clarineta, flauta e fagote. Segundo Rocha e Szewczak, o *Estudo Aberto* “representa uma peça cênica na sua forma de execução, onde os intérpretes, além de sua realização musical preocupam-se com a sua movimentação no palco durante a sua execução.²⁰⁴” A estreia do *Estudo aberto* aconteceu em 29 de janeiro de 1975 durante o Festival de Música de Curitiba, com os intérpretes: Norton Morozowicz (flauta), Daniel Blech (clarinete) e Noel Devos (fagote) no palco do Teatro Guaíra; daí a dedicatória, seis anos depois, a este fagotista. Já a *Mini-Opera* foi apresentada no Brasil em 1983, durante a V Bienal de Música Brasileira Contemporânea, com a *performance* do barítono Zwinglio Faustini, e do fagotista a quem foi dedicada, Noel Devos. A partitura é uma cópia manuscrita legível e de boa qualidade. A extensão da linha vocal, escrita em clave de fá, vai de si 1 ao fá 3, na escala natural da voz.

3.1.3. Vocalize

A peça *Vocalize* é uma canção sem texto; é a terceira peça na listagem de Henrique. Há duas versões originais de *Vocalize*, uma para canto e piano e outra para canto e orquestra. Consta no arquivo uma edição eletrônica revisada para canto e piano

²⁰³ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Mini-Ópera* (partitura não publicada, 1981).

²⁰⁴ Rocha e Szewczak, “Henrique de Curitiba...”, 12.

de 2005. Um manuscrito com boa caligrafia foi preservado pelo autor, folhas pautadas com as marcas do processo de composição, incluindo colagens, uso de corretivos etc., peculiares em outras partituras de Henrique. *Vocalize* foi inspirada na obra de mesmo nome do compositor Rachmaninov, para resgatar o lirismo e a emoção ausentes na música clássica contemporânea.²⁰⁵ Portanto, esta obra é adequada à voz aguda feminina. A extensão vai de mi 3 ao si 4, passando por um opcional dó 5, para as vozes com maior extensão. A linha melódica, apenas vocalizada, é geralmente executada com a vogal “a”, assim como na peça homônima de Rachmaninov. Há uma gravação interpretada pela soprano Ângela Barra e o próprio compositor ao piano, na coletânea do CD (não publicado): *Henrique de Curitiba, peças para canto*. *Vocalise* é uma das obras mais executadas e gravadas do compositor.

3.1.4. Cantilena

A canção *Cantilena* é semelhante à obra anterior, *Vocalize*. A voz é tratada como instrumento musical, com o acréscimo de um violoncelo formando um duo com a linha vocal. Não há nenhum prefácio explicativo, mas, se julgarmos pela proximidade com a peça *Vocalize*, nota-se que suas características foram replicadas. Apesar de não haver dedicatória, é possível que Henrique tenha sido influenciado pelo timbre da voz da soprano Ângela Barra. O solo está escrito na tessitura de soprano ou tenor, com a extensão de dó 3 ao lá 4, o que representa um centro um pouco mais grave. Há duas versões de *Cantilena*, a primeira de 1995 e a segunda de 2006; ambas apresentam acompanhamento e melodia iguais em boa parte da obra, as diferenças ficam apenas na parte final. A partitura de *Cantilena* é uma cópia manuscrita e ainda sem edição.

3.1.5. Al telefono 345...

A obra *Al telefono 345...* é uma canção de ninar, uma “*berceuse* para uma pequena espanhola”, como subscreve Henrique, e tem características similares a outra *berceuse* para coro: seu Opus 1, *Para dormir*. No encarte do CD *Henrique de Curitiba*:

²⁰⁵ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Vocalize* (partitura não publicada, 1993).

Cinquenta anos de Música, o compositor narra uma parte do processo criativo de *Al telefono 345...*: “comecei a dedilhar em meu piano uma melodia formada pelos números do meu telefone na época: 345-5758, em notas musicais: mi, fá, sol – sol, si, sol, dó”; mas o tema foi transportado para o tom de ré maior. No prefácio da versão para canto e piano revisada em 1999, Henrique acrescenta algumas informações:

Escrevi uma carta para sua regente D. Maria Isabel Puig Martinez e enviei-lhe esta Berceuse em versão para Coral. A resposta demorou para chegar. O presidente do Coro me escreveu: “... desculpe[-me] pela demora da resposta, mas D. Isabel, nossa regente teve seu primeiro bebê...” Eu não tinha absolutamente percebido que ela estava grávida. Fiquei muito impressionado por este fato. Tudo isso aconteceu em 1996, quando eu residia em Curitiba²⁰⁶.

A partitura de *Al telefono 345...* é uma revisão ampliada, conforme a descrição do autor no prefácio da obra; foi editada eletronicamente, e seu *layout* tem o acabamento de uma edição pronta para ser reproduzida e publicada. O ano sugerido na versão para canto e piano é 1996, mas a versão coral sugere 1995 – o mesmo ano da lista de obras para canto solo. O local e a data, “Londrina, 1999”, que constam na folha de rosto de uma das partituras, dizem respeito às particularidades daquela edição revisada, e não constituem a data da criação da obra. A linha melódica de *Al telefono 345...*, tem extensão mediana: de ré 3 ao mi 4. Há uma gravação interpretada pela soprano londrinense Hylea Ferraz²⁰⁷ e pelo próprio compositor ao piano, encontrada no CD *Henrique de Curitiba, cinquenta anos de música*.

3.1.6. Briza do Sul

O ciclo *Briza do Sul* é a sexta obra da lista de Henrique, composto por quatro canções: I – Tristeza, II – Catavento, III – Nuvens, e IV – Silêncios do Céu. Esta peça foi dedicada ao barítono Eládio Perez Gonzales, composta sobre os versos de Mario Quintana. Henrique declara:

²⁰⁶ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Al telefono 345...* (partitura não publicada, revisão, 1999).

²⁰⁷ Hylea Ferraz: soprano londrinense, filha da professora de canto, colega de Henrique, Valkyria Côrtes Ferraz.

Eu chamei este pequeno ciclo de *Briza do Sul* porque ele era para ser executado no Rio de Janeiro e como eu sou de Curitiba, eu achei que quando a peça fosse apresentada no Rio, o público imaginaria uma brisa fresca vinda do sul²⁰⁸.

Lima traz em sua tese já mencionada uma análise do ciclo *Briza do Sul*, em que discorre primeiramente sobre o poeta Mario Quintana, citando suas convicções, pois vê a si mesmo nos poemas como um retrato de sua vida em forma de confissões literárias transfiguradas em arte. A seguir Lima analisa cada uma das quatro canções do ciclo *Briza do Sul*, e, ao final de sua análise, ela comenta:

É importante destacar que Morozowicz é um homem do mundo, condizente com a cultura do país onde ele vive, e interessado apenas em apresentar boa música com a certeza de que esta música é acessível ao público. Neste trabalho feito sobre Quintana, está claro que ele escreveu música “como exercício de prazer e não apenas filosófico.” [...] Enquanto Quintana escreve poesia por que sente a necessidade de fazê-lo [...] Foi uma feliz coincidência.²⁰⁹

A partitura de *Briza do Sul* foi editada eletronicamente, no entanto Henrique preservou os manuscritos iniciais e também a primeira cópia, que será de grande valia para estudos sobre processos criativos. Ele datou cada uma das canções nos dias 6, 15, 20 e 25 de janeiro de 1997, ao compor as canções III, II, I e IV respectivamente. A extensão vocal das canções vai de ré 3 ao mi 4, na oitava abaixo correspondente à tessitura do barítono. Henrique confessa, porém, que também pensou nas vozes femininas, justificando o uso da clave de sol na escrita do canto. O CD de produção doméstica, já mencionado, *Henrique de Curitiba, peças para canto*, traz a gravação de *Briza do Sul* interpretada pela mezzo-soprano Myrian Hosokawa e Henrique, ao piano.

3.1.7. Seis poemas de Helena Kolody

O ciclo *Seis poemas de Helena Kolody* é composto por seis canções: I – Cantar, II – Cantiga de roda, III – Voz da noite, IV – Âmagô, V – Nunca e sempre, e VI – Viagem infinita. Em uma entrevista concedida a Lima, Henrique revela: “Assim que eu li os poemas me inspirei imediatamente e então escrevi as cinco primeiras canções uma

²⁰⁸ Lima, “H. C. Morozowicz...”, 59, 87.

²⁰⁹ *Ibid.* 64.

atrás da outra. [...] mais tarde eu decidi escrever mais uma para não terminar o ciclo tão triste.²¹⁰” O texto da quinta canção do ciclo fala de uma felicidade que nunca chegou a acontecer, e a sexta canção fala de uma viagem constante, cuja paisagem é o mundo.

Há documentos em versões e edições diferentes dos *Seis poemas de Helena Kolody*, inclusive uma versão coral de uma das canções. Os manuscritos originais a lápis foram preservados, também há uma cópia com boa caligrafia, duas edições digitalizadas, e uma partitura dos *Seis Poemas* publicada pela Editora UFPR em 2003²¹¹. Aqui se faz necessário um aparte importante: ao comparar os primeiros manuscritos com a edição publicada, nota-se uma transposição que acontece somente na 5ª canção, *Nunca e Sempre*. No manuscrito original esta canção inicia-se na nota lá#, ao passo que na edição digitalizada, ela se inicia na nota si natural, portanto meio tom acima para a linha do canto e para o acompanhamento; entretanto, se compararmos o *Nachspiel*²¹² do manuscrito (Fig. 4, p.79) com o da publicação (Fig. 5, p.79), veremos no compasso 20 que não foram transpostos igualmente. A estreia dessa obra se deu em 1999, durante o Festival de Música de Londrina, e neste mesmo ano foi apresentada na XII Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Há uma gravação, feita em 2002, publicada no CD *Henrique de Curitiba: Cinquenta anos de Música*, interpretada pela cantora Hylea Ferraz e Henrique ao piano. Outros cantores como Webber Assis, de Goiânia, e Suely de Souza, também interpretaram este ciclo, cujas *performances* estão registradas em CDs de produção doméstica no acervo do compositor. A obra *Seis poemas de Helena Kolody*, apresenta uma peculiaridade revelada por Henrique: “Walkyria Ferraz e Hylea Ferraz, cantoras londrinenses, acompanharam de perto sua criação e muito me auxiliaram na resolução de problemas técnicos do canto.²¹³” A extensão vocal das canções no original manuscrito vai de ré# 3 ao sol 4, caracterizando uma peça para voz médio-aguda.

²¹⁰ *Ibid.* 42, 87.

²¹¹ Henrique de Curitiba [Morozowicz], *Seis Poemas de Helena Kolody*, canções para soprano e piano. Ed. Rodolfo Coelho de Souza (Curitiba: Ed. UFPR, 2003).

²¹² O termo *Nachspiel* foi emprestado do alemão, e significa um trecho musical que continua após o canto, executado somente pelo piano. Esta é uma construção bem peculiar nas canções e ciclos de *Lieder* de R. Schuman.

²¹³ Henrique de Curitiba [Morozowicz], encarte do CD *Henrique de Curitiba: Ciquenta anos de música* (Londrina: 2002).

Fig. 4 Cópia manuscrita: compassos do trecho final da canção 5ª canção do ciclo *Seis Poemas de Helena Kolody*. A armadura está indicada com a escrita “4#” logo acima das claves, e significa: fá#, dó#, sol# e ré#.

Fig. 5 Partitura publicada: compassos do trecho final da 5ª canção do ciclo *Seis Poemas de Helena Kolody*.

3.1.8. My shining star

A canção *My shining star* é a oitava obra da lista de Henrique, dedicada à musicista Gyovana Carneiro. Há um manuscrito corrigido e com boa caligrafia em seu arquivo, junto com outras edições digitalizadas. Há também duas versões, uma para voz solo e outra para duo de voz masculina e feminina. Em ambas não há prefácio. O texto

da canção, escrito em inglês, compara poeticamente a pessoa a quem se destina com figuras da natureza: o brilho de uma estrela, o sol, a lua, tudo isso dito a quem se ama de todo coração²¹⁴. A análise dos documentos também indica que a decisão de transformar esta canção em dueto, foi tomada após a conclusão do original para solo, no qual Henrique acrescenta e altera algumas notas musicais para obter a segunda versão. A partitura principal é para solo, posto que a versão para duo é, de certa forma, improvisada e carece de revisão. A extensão vocal da versão solo vai do fá 3 ao sol 5. Não há registros de estreia dessa peça em qualquer evento. Há uma gravação digital²¹⁵, que consta em um dos CDs domésticos do acervo de Henrique, interpretada por um solo feminino, cujo nome não foi inscrito.

3.1.9. Para um mestre de canto

A canção *Para um mestre de canto* é a nona obra para canto solo da lista de Henrique, datada de abril de 2002, dedicada à professora de canto Walkyria Ferraz em homenagem aos seus 70 anos. Não há prefácio, mas há indicação para mezzo ou barítono. A extensão para a linha vocal vai de mi 3 ao mi 4. No arquivo de Henrique encontram-se alguns manuscritos, entre eles, os manuscritos e rascunhos originais, e uma das partituras em edição digitalizada. Os versos são do próprio compositor, e falam sobre a dedicação e o amor ao ofício de professor de canto. A estreia desta obra se deu durante o XXII Festival de Música de Londrina²¹⁶, em 2002, na voz da soprano Martha Herr, acompanhada pelo compositor, e foi registrada no CD *22.º Festival de Musica de Londrina*. Outra gravação feita pela cantora Ingrid Hühmann acompanhada por Henrique ao piano está registrada na faixa 18 do CD comemorativo *Henrique de Curitiba, cinquenta anos de música*.

²¹⁴ *You are the one, / my shining star, / you are my sun, / you are my moon, / and I love you / with all my heart, / for all the time / I am to live*. Henrique de Curitiba [Morozowicz], letra da canção *My shining star* (partitura não publicada, 2002).

²¹⁵ É provável que esta gravação seja do ano 2006, interpretada pela cantora Hylea Ferraz.

²¹⁶ Henrique de Curitiba [Morozowicz], *Blog*. Acessado em 13.04.2013.
<<http://henriquedecuritiba.blogspot.com.br>>.

3.1.10 Poema claro

A canção *Poema claro* é a décima obra para canto solo de Henrique, datada de maio de 2002 e sem prefácio, dedicada ao mesmo autor da letra da canção, João Manuel Simões. Composta sobre o poema intitulado: *Nem esse, nem aquele: este*; versa sobre o querer, o desejo por um poema claro, exato, enxuto, sem ambiguidades, transparente e sem lapidação, como um diamante bruto que acontece de súbito no chão. Há uma fotocópia de um dos primeiros manuscritos, e ainda outras versões digitalizadas em tonalidades diferentes. Um dos documentos apresenta sinais de correção feitos com caneta vermelha. A extensão vocal vai de sib 2 ao mib 3. Há uma gravação em um CD de produção doméstica, *Henrique de Curitiba: peças vocais com piano*; interpretada por Ângela Barra, e acompanhamento de Henrique. Esta canção foi apresentada no XXIII Festival de Música de Londrina, com os mesmos intérpretes mencionados.

3.1.11 Solfeggietto

Solfeggietto é o título da 11.^a canção da lista de Henrique, e foi sua segunda obra para canto solo publicada²¹⁷. A obra original está datada de junho de 2002, composta sobre os versos de Martins Fontes²¹⁸ (1884-1937). Há outras duas versões desta mesma obra cujo título foi modificado para *Solfejando*, ambas com indicações didáticas. A versão escolar para uma voz é de 2006, e a versão para duas vozes é de 2007, dedicada aos alunos de educação musical da Universidade Estadual de Londrina. A versão original traz a letra do poema intitulado *Lai*, que versa sobre um convite a um passeio durante a primavera para ouvir os pássaros no bosque, os versos são entremeados por nomes de notas musicais combinados para formarem rimas. Henrique escreve no prefácio:

Compondo esta peça, que denominei de *Solfeggietto*, pensando num solfejo, procurei usar os nomes de notas com seu respectivo som, formando frases musicais em diversos

²¹⁷ Barcelos, *Música feita no Paraná*, 174-5.

²¹⁸ Martins Fontes, “[...] era paulista, de Santos, onde nasceu em 1884 e faleceu em 1937. Poeta de fina sensibilidade e grande lirismo, que deixou uma obra considerada como *pluriforme, colorida e polifônica* no dizer de Olavo Bilac. Seus versos têm requintada sonoridade e alguns deles têm por tema coisas da música. Exemplo disso é o poema *LAI* que faz parte da obra *A flauta Encantada*.” Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Solfejando* (grifo original, partitura não publicada, 2002).

tons, numa sequência alegre e comunicativa. Evidentemente, dedico esta obra, que pode ser usada como peça ou estudo, para cantores que já sabem cantar e não para estudantes iniciantes²¹⁹.

A estreia de *Solfeggietto* aconteceu no XXII Festival de Música de Londrina, com a interpretação da soprano Martha Herr, e o acompanhamento de Henrique ao piano. A extensão vocal da versão não publicada para voz solo de *Solfeggietto* vai de dó 3 ao mi 4, e na versão escolar publicada, vai de dó 3 ao ré 4.

3.1.12 Noturno

A canção *Noturno* é a 12.^a da lista de Henrique, e foi composta em 2003. O poema é de Álvares de Azevedo (1831-1853). A partitura encontrada é a fotocópia de um manuscrito com caligrafia clara e inteligível. Não há dedicatória para esta obra. A montagem da partitura segue o padrão de manufatura de Henrique, pronta para ser publicada, inclusive com capa e contracapa. Henrique explica em seu prefácio que o título *Noturno* deve-se ao clima emotivo do poema, expresso nos versos: “um beijo divinal [...] / colhido a medo como flor da noite / do teu lábio como rosa purpurina²²⁰”; são a narrativa de um admirador que fita seu objeto de desejo adormecido no leito. A gravação de 2006, feita pela soprano Ângela Barra e Henrique ao piano, mostram uma *performance* com rubatos e andamentos lentos. A extensão vocal vai de mi^b 3 ao mi^b 4; a tessitura do canto tem um encaixe dentro do pentagrama, isto é, com notas musicais que não saltam para linhas suplementares da clave de sol, o que beneficia a pronúncia, evidenciando o texto cantado ao invés do virtuosismo; o piano cumpre um papel discreto no acompanhamento, e as harmonias merecerão, oportunamente, uma análise especial. A partitura não foi editada, porém o manuscrito é legível e está em boas condições.

²¹⁹ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Solfejando* (partitura não publicada, 2002).

²²⁰ Henrique de Curitiba [Morozowicz], letra da canção *Noturno* (partitura não publicada, 2003).

3.1.13 Três cantos goyanos

O ciclo *Três cantos goyanos* foi composto em novembro de 2003, é a 13.^a obra da lista de Henrique. Este ciclo é composto de três canções, sobre os versos de A. G. Ramos Jubé. É o quarto ciclo de canções de Henrique, e foi dedicado “à notável pianista Heloísa Barra²²¹”. Os movimentos chamam-se: I - *Canção Goyana*, II - *Na Serra do Itauçú*, e III - *Tiro-liro-lá*. Segundo Henrique, “entre a leitura dos versos e a confecção da música decorreram apenas alguns momentos²²²”. Os títulos originais dos versos modificados pelo compositor foram adaptados e não transpostos literalmente para a partitura. As letras de Jubé versam sobre “temática goiana, evocativa de sua cidade, da paisagem, dos personagens e dos acontecimentos locais²²³”. Além do ritmo agradável dos versos, tudo isso, confessa Henrique, fez como se sentisse compelido a musicar os poemas. Este ciclo está registrado em uma gravação na voz de Ângela Barra, mostrando as características de música regional que acompanha a temática das letras. Henrique utiliza, também, o recurso de compor dentro do pentagrama, facilitando a pronúncia do texto nas três canções. A extensão para a voz vai de mi 3 ao fá# 4. A primeira canção tem como tema a viola que soa para acompanhar a saudade da morena, assim como cantam a pomba-rola e juriti. A segunda é sobre o vento que passa na Serra do Itauçú, e traz junto uma saudade sem ter porque, descrevendo os carros de boi subindo e descendo a serra. Estas duas primeiras canções apresentam um ritmo sincopado sugerindo o acompanhamento do violão. A terceira canção poderia ser um *rondó*, ritmada como uma parlenda. Os versos correm enquanto há o retorno insistente da interjeição: “manda tiro-liro-lá”; as indicações *meno mosso*, para o canto, e *expressivo*, para o piano, demarcam duas seções intermediárias acompanhadas de arpejos e com notas mais longas para o canto, sugerindo, como diz Henrique, “um delicado lirismo”. A temática *naïf*, com os versos de uma dança-de-roda correm contra a marcação do relógio que não se atrasa, onde o tempo é diáfana asa. Henrique diz no

²²¹ Henrique de Curitiba [Morozowicz], cabeçalho de *Três Cantos Goyanos* (partitura não publicada, 2003).

²²² Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Três Cantos Goyanos* (partitura não publicada, 2003).

²²³ *Ibid.*

prefácio: “espero que a música faça jus à beleza dos versos deste admirável poeta.²²⁴” A partitura é um manuscrito com caligrafia clara, a qual necessita, porém, de revisão.

3.1.14 Valsa airosa

A obra *Valsa airosa* tem a característica de uma ária virtuosa, é a 14.^a obra da lista de Henrique, datada entre 10 e 12 de julho de 2004, dedicada à soprano Niza Tank. A partitura é, também, um manuscrito fotocopiado e pronto para ser publicado, porém não editada eletronicamente. O nome da obra sugere o andamento elegante e ternário de valsa, com características de uma ária jocosa. O compositor, em seu prefácio, conta que sua inspiração surgiu ao ouvir a gravação de um recital feito em 1975. A letra, do próprio Henrique, versa sobre o ato alegre e apaixonado dos pares a dançar, bailar, rodopiar, girar etc., tendo apenas a função de suporte vocal para o canto. Chama atenção o uso da conjugação na terceira pessoa do plural: “dansam” [*sic*]. A tessitura do canto bem explorada por Henrique alcança, frequentemente, notas agudas em linhas suplementares superiores, atingindo um opcional ré 5, e a nota mais grave é um fá 3. Há uma cadência sugestiva de 15 segundos, e trechos de *accelerando* e *allargando*, à moda do séc. XIX, como um tributo ao *bel canto* para a soprano Niza Tank.

3.1.15 Morena, moreninha

A canção *Morena, Moreninha* é a 15.^a obra da lista de Henrique. A fotocópia do manuscrito é de 2005, apresenta também um acabamento com capa e prefácio, dando o aspecto de uma partitura pronta para ser publicada. Apesar disso, Henrique conservou os primeiros rascunhos desta obra, o que pode ser relevante para novas pesquisas. A canção é dedicada ao tenor Weber Assis, composta sobre os versos de outro escritor do séc. XIX, Casimiro de Abreu (1939-1860). Henrique usa “a forma de canção, inspirada na ária da capo [com] *recitativo*, na parte central [...] para os momentos mais descritivos desses versos²²⁵”. A canção versa sobre a mais bela moreninha, que o povo da aldeia

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Morena, Moreninha* (partitura não publicada, 2005).

admira; depois de vê-la na fonte regando flores, o poeta a segue como um pássaro esfaimado [esfomeado], mas seu impulso instintivo é vencido pelo sonho de um dia poder lhe oferecer noites de rosas, com canções formosas, e ao som de ternos ais. Há uma gravação registrada em um CD de produção doméstica, interpretada por Weber Assis, a quem a canção foi dedicada, com acompanhamento de Henrique ao piano. A linha vocal também apresenta a tessitura arranjada dentro dos limites da pauta em benefício do texto, vai de mi 3 ao fá 5, dentro da escala correspondente do tenor; e o acompanhamento de tempo moderado soa como moda-de-viola²²⁶, que completa a voz com intervalos de terças. Aparecem ainda, fragmentos do material usado para a peça *Bailado Caipira*, da *Pequena suíte* para piano. As reminiscências de Henrique tiveram papel importante nesta composição; ele conta que a linguagem do poema está “cheia de uma emoção juvenil [...] um tanto ingênua, mas que é sempre cativante [...] recordando, com prazer, versos já lidos na escola primária – fiquei novamente encantado pela figura da Moreninha²²⁷”.

3.1.16 Canção para a moça que passava

A *Canção para a moça que passava*, 16.^a obra da lista de Henrique, é uma partitura manuscrita e traz a data de dezembro de 2005. A edição digitalizada e seu prefácio, com indicação no rodapé: “editoração eletrônica: Virgínia Dias”; estão datados de novembro de 2006. Henrique conservou os primeiros rascunhos desta obra, e também os documentos intermediários. Esta canção foi dedicada ao tenor Michel Silveira. O prefácio traz parte do processo de criação da obra:

Durante o ano de 2004 tive a oportunidade de ouvir a voz de Michel Silveira [...] interpretando de forma impecável as conhecidas canções de [Robert] Schumann [1810-1856] do ciclo *Dichterliebe* [...] Nasceu ali a intenção em dedicar-lhe uma peça de canto. No ano seguinte, assistindo um vídeo sobre o nosso poeta Drummond de

²²⁶ Moda-de-viola, também conhecida por moda, designa um tipo de canção rural, limitada a alguns estados brasileiros, entre eles, Goiás e Mato Grosso no Centro-Oeste. As modas são legítimos romances, narrativas de fatos impressionantes, raramente líricas e amorosas. São cantadas a duas vozes em intervalos de terças e acompanhadas por viola. Fonte: verbete da *Enciclopédia da Música Brasileira*, Org. Marcos A. Marcondes (São Paulo: Art Editora, 1998).

²²⁷ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Morena, Moreninha* (partitura não publicada, 2005).

Andrade [...] Paulo Autran declamava, com especial expressividade, os versos de “Bom Dia”²²⁸

Unindo essas duas fortes impressões passei a compor, quase de imediato, esta canção com formato de uma ária precedida por um breve recitativo, lembrando sempre do som da voz de Michel. Temos aí uma demonstração de como dois fatos ocorridos em tempos diferentes podem juntar-se na mente de um compositor e tornar-se inspiração para uma peça de música²²⁹.

Os versos de Drummond são, na verdade, do poema *Canção para álbum de moça*, e apenas um terço do poema foi utilizado na composição. A temática do flerte não correspondido e da intenção não realizada aparece novamente: “Bom dia! Eu dizia pra moça que de longe me sorria, mas da distância ela não me respondia [...] Ah! Se um dia respondesses²³⁰”. Coincidentemente o ciclo de Schumann citado por Henrique, também fala sobre um sentimento não correspondido, composto sobre os versos do poeta romântico Heinrich Heine (1797-1856). A tessitura para o canto vai de mi 3 ao sol 4, dentro da escala correspondente do tenor.

3.1.17 E se a lua nos contasse

A canção *E se a lua nos contasse...*, é a penúltima obra para canto solo, 17.^a da lista de Henrique; nela, mais uma vez, o compositor faria uma releitura de sua própria obra. A partitura que está datada de junho de 2006 é uma fotocópia do manuscrito, bem clara e legível, com um prefácio explicativo sobre a história que envolve sua criação. Esta canção, inicialmente, era uma obra coral de 1986, dedicada ao Pe. José Penalva e ao coro fundado por ele, o Madrigal Vocale. A versão para canto solo foi dedicada à soprano Ângela Barra, a qual tinha sugerido a Henrique, há muitos anos, que fizesse uma versão para canto e piano. Segundo o autor:

Naquela ocasião, preocupado com outros assuntos não pude dar a devida atenção a esta sugestão. [...] D. Heloisa Barra, numa conversa telefônica, disse-me ter encontrado em seus arquivos a cópia de uma peça coral da qual eu deveria ter feito uma versão para Ângela cantar. [...] nos primeiros dias de junho deste ano 2006, realizei uma tarefa com vinte anos de atraso.²³¹

²²⁸ Carlos Drummond de Andrade, *Canção para álbum de moça*, interpretação de Paulo Autran; Sítio *You Tube*; acesso em 17.03.2013. <<http://www.youtube.com/watch?v=sMNXP7P9KRI>>.

²²⁹ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Canção para a moça* (partitura não publicada, 2006).

²³⁰ Henrique de Curitiba [Morozowicz], letra de *Canção para a moça* (partitura não publicada, 2006).

²³¹ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *E se a lua nos contasse* (partitura não publicada, 2006).

A letra da canção, retirada de um poema do próprio Henrique, é parte de uma trilogia: *Três versos lunáticos*, e consta no segundo caderno de poesias *Poemas, poeminhas e poemetes*, de 1959, da época em que Henrique estava em São Paulo. O tema do amor se repete. Henrique escreve: “E se a lua nos contasse os segredos que guarda atrás de sua cara sonolenta e fria [...] o amor é como a mágoa mais velha mais sofrida [...] é como o ano: primavera, verão, outono, sempre passa e volta diferente²³²”. A extensão para o canto vai de *mi*b 3 ao sol 4.

3.1.18 Constatação Fatal

A obra *Constatação Fatal*, traz como subtítulo: *ária cômica para barítono ou baixo com piano*. Esta ária é a 18.^a obra da lista de Henrique, datada de setembro de 2007. Segundo Henrique, esta obra tem as características de uma *opera buffa*, lembrando a temática bem-humorada da *Mini-Ópera*, composta em 1981. O texto é do escritor José Zokner, retirado de uma coluna do jornal O Estado do Paraná. Henrique utilizou os versos de Zokner quase na íntegra:

Destemido, / Como Dom Quixote, / Ele chegou / Na assim chamada / Mansão plebeia, / De madrugada / E incontinente / Falou / Pra mulher, / Com a língua embrulhada / Tão somente: / “Minha Dulcinéia, / Minha eterna amada, / Minha diletta amiga / Torna-se mister / Que te diga / Que não quero discussão. / Tive de fazer serão. / Ponto final.” / Ela não hesitou / Nem por um momento / Assim, tal e qual / Como um estalante chicote, / Brandiu, / No seu cangote, / O rolo de macarrão / Que estava à mão. / Gritou, / Bramiu: “Não sou moinhos de vento / Nem sirvo pra plateia / Pra assistir / Pra engolir / Esse batom na camisa. / Sinto por você ojeriza, seu depravado / Seu tarado.” / Coitado! Coitada! Coitado?

No prefácio de *Constatação Fatal*, Henrique apresenta um resumo da técnica utilizada para aquela composição, falando sobre sua forma e evidenciando as qualidades cômicas e oportunas dos versos usados:

Representam muito bem o humor especial de Zokner, autor que tive a satisfação de reencontrar, depois de me ausentar por 10 anos desta fria e comedida cidade de Curitiba. [...] Usando um misto de recitativo e *arieta*, com uma introdução e uma coda, dividi a obra em quatro partes principais, que se sucedem sem interrupção. [...] pode ser

²³² Henrique de Curitiba [Morozowicz], letra de *E se a lua nos contasse* (partitura não publicada, 2006).

cantada por barítono ou baixo desde que sua personalidade vocal seja apropriada para expressão de humor²³³.

A obra *Constatação Fatal* foi apresentada em Curitiba, mas não há registro oficial de estreia. Há também uma gravação, registrada em arquivo do tipo MP3, com a interpretação do barítono José Brazil, acompanhado pela pianista Ulrike Graf, realizada no auditório do DeArtes da UFPR, em 2011. A partitura da obra é um manuscrito com boa caligrafia, montada com capa e prefácio, como é de praxe nas obras de Henrique. A tessitura do canto vai de fá# 1 ao ré# 3.

²³³ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Constatação Fatal* (partitura não publicada, 2007).

3.2. CANÇÕES AVULSAS

3.2.1. Sem título e sem palavras

A canção *Sem título e sem palavras...* é uma peça, como sugere o título, que não tem texto. A partitura desta canção sem palavras é um manuscrito original sobre papel pautado, com seis páginas, que apresenta marcas de envelhecimento, manchado e amarelecido. Também há algumas anotações que não pertencem à obra em si, que, provavelmente, se referem aos ofícios e missas que Henrique acompanhava naquela ocasião. O manuscrito sugere que a melodia deve ser vocalizada. No cabeçalho está escrito: “Dedicado à Dna. Nicandra Araújo”; e na última página: “A Dna. Nicandra com gratidão de: Zbigniew Morozowicz Ct. 9-52”. A caligrafia rápida tem algumas letras de difícil compreensão, no entanto, a contra capa apresenta, bem legível, o título da obra e o nome do compositor: “Zbigniew Morozowicz”. A abreviação “Ct.” parece se tratar do nome da cidade, Curitiba; e os números “9-52”, o mês e ano da dedicatória, ou seja, setembro de 1952. A tessitura vai de mi 3 ao sol 4. A obra inicia-se em sol menor, em seguida modula para seu homônimo maior e retorna ao sol menor até o final. Não se trata de uma forma A-B-A, pois o tema inicial não é retomado. Embora os detalhes referentes à análise musical não sejam o foco deste trabalho, é mister conhecer algumas características desta que se revelou como a primeira obra para canto solo, mesmo que não tenha sido incluída na listagem oficial de Henrique.

3.2.2. Hanging outdoors

A canção *Hanging Outdoors*, é acompanhada de um texto explicativo – uma pequena bula –, assinado por Henrique e datado de “20/I/73” [20.01.1973]. O texto é endereçado, provavelmente, ao cantor Bruno Wyzuj, feito nos moldes utilizados em cópias e edições subsequentes. Esta partitura não foi completada, pois os versos em inglês, do próprio compositor, não foram introduzidos na notação musical, mas estão escritos junto ao texto explicativo em uma folha separada. No entanto, seu encaixe é fácil devido à correspondência entre a prosódia do texto e a métrica musical: “*playing*

and singing [...] fighting the smog, humming and crying like a mad dog, la, la, la...” O texto explicativo diz:

Inicialmente pensei em fazer uma letra um pouco absurda, irônica e sem muito nexos [...] Depois veio a ideia de levar a coisa para a gozação [...] na base de um trocadilho malicioso... [...] se não aprovar pode fazer outra letra. Gostaria, entretanto, de manter o título que veio do acompanhamento inicial da música: pam, pam, pam, pom²³⁴.

A extensão vocal vai de mi 3 ao mi 4. A partitura de *Hanging Outdoors* é uma cópia manuscrita e, como foi descrito acima, necessita ser terminada.

3.2.3. Ce que Je pense bien

A canção *Ce que Je pense bien*, com texto em francês do próprio compositor, traz instruções em inglês em uma rubrica localizada no rodapé da segunda e última página. No cabeçalho o andamento está inscrito também em inglês: “*Moderately slow*”, ao lado esquerdo; e, do lado direito: “*Lyric[s] and Music / Henrique de Curitiba / [19]73*”. Há uma nota de rodapé convidando o intérprete a criar novas estrofes de acordo com sua própria interpretação daquela “história”. O texto versa sobre as palavras incertas do amor: “Partirei de tua vida amanhã / [...] / Que absurdo o que a vida tem feito por nós / E tu? Tu me amas?²³⁵” A extensão vocal vai de ré 3 ao fá 5. A partitura de *Ce que Je pense bien* é uma cópia com caligrafia legível, e em bom estado de conservação.

3.2.4. Viva vida

A canção *Viva vida* apresenta dois manuscritos com caligrafias diferentes, sendo uma do próprio Henrique e a outra, da mão de sua mulher²³⁶, Ulrike Graf. O caráter do andamento está em inglês: “*Lively*”; e há uma subscrição no título: “pequena canção otimista sobre a alegria de viver”, datada de 1973. A música não tem texto nem indicação para ser cantada, deduz-se, porém, que a linha superior foi escrita para o

²³⁴ Henrique de Curitiba [Morozowicz], prefácio de *Hanging Outdoors* (partitura não publicada, 1973).

²³⁵ *Je partirai de ta vie ademain matin/... /Ça c'est l'absurd que la vie a fait pour nous/ Et toi? Tu m'aime...*

²³⁶ As partituras foram apresentadas à prof. Ulrike Graf, que atestou ter sido ela mesma a copista de um dos manuscritos. Portanto trata-se de uma informação verbal direta, dada em junho de 2012.

canto. Sua extensão vai de si 2 ao dó 4. Há dois manuscritos de *viva vida*, que apresentam pequenas diferenças entre si, porém o documento com a caligrafia do próprio autor apresenta-se como documento principal.

3.2.5. Para dormir, versão piano e canto.

A canção *Para dormir, versão piano e canto*, é um arranjo para vozes solo da obra coral *Para dormir*, originalmente escrita em 1950, também conhecida como Opus I de Henrique. O arranjo foi feito em 1985 para duas vozes solistas: mezzo e tenor; e dedicado a Cora [De Bruns] e Alexandre [Castilho], dois cantores que, naquela ocasião, faziam parte do Coro da Camerata Antiqua de Curitiba. A partitura manuscrita tem a caligrafia de Henrique, feita a lápis sobre papel pautado de gramatura firme; guardada dentro de um envelope identificado com título e ano, de forma similar a outros envelopes. A versão para piano e canto de *Para Dormir*, apresenta algumas diferenças em relação à sua versão para coro, porém os motivos melódicos foram preservados. A extensão vocal vai de si 2 ao dó 4, para a voz do mezzo, e ré# 3 ao mi 4, para o tenor, em sua oitava correspondente.

3.3. VOZ HUMANA, MÚSICA E REGISTRO

A voz humana fascina e encanta por seu potencial comunicativo, instiga sua escolha como instrumento de expressão do compositor; assim ele cria dentro das técnicas usuais, e registra seu trabalho em um suporte, a partitura. As peças do arquivo pessoal de Henrique refletem a atenção e o cuidado tomados por ele diante do desejo de oferecer uma documentação clara, tal como citado pela Dra. Glacy Oliveira a respeito de sua organização com a música coral²³⁷. Encerrando este capítulo, temos o sobrevoos nesta pequena parte do arquivo de Henrique, sobre obras que fazem parte de um universo maior com o qual dialogam, certamente. Algumas conexões importantes se evidenciaram desde sua primeira obra oficial, o ciclo *Dizeres*, com texto filosófico, profundo, reflexivo: “amar, sofrer, viver!”²³⁸, a qual nos fornece, provisoriamente, um mote que vai se modificando até a última aria cômica, *Constatação Fatal*, com seu tom irônico e fatídico; também temos as canções *Al telefone*, *E se a Lua nos contasse*, e *Para Dormir*, originariamente escritas para coro, e que ganharam arranjo especial para voz solo; e ainda a incursão pela linguagem cênica e dramática de *Mini-Ópera*. Outra abordagem poderia ser sugerida para as linhas do acompanhamento ao piano, instrumento que ocupa a formação inicial de Henrique, o que nos levaria a outras questões, p. ex.: As linhas do piano seriam apenas acompanhamento ou dialogam com a linha do canto? Quão pianística é a escrita do acompanhamento? As peças compostas para piano se articulam com as obras para canto? Enfim, toda obra está prenhe de elementos aguardando exploração adequada. Por ora, com o presente estudo, apenas uma etapa foi cumprida.

A união da palavra com a música tem suas regras intrínsecas, e quando desbravadas habilmente fornecem material rico e prolífico; Henrique toma para si esta tarefa com respeito e admiração pelo canto solo, e tal postura se confirma através de uma declaração que merece ser recolocada: “A coisa que mais me satisfaz como expressão musical é a voz humana.”²³⁹

²³⁷ Oliveira, *A obra coral...*, xxi.

²³⁸ Henrique de Curitiba [Morozowicz], “Da importância de viver”, canção I do ciclo *Dizeres* (partitura não publicada, 1957).

²³⁹ Oliveira, *A obra coral...*, xxi.

4. INVENTÁRIO

NOTAS

Este inventário traz os elementos principais de um instrumento de pesquisa elaborado para consulta e/ou trabalhos com arquivos²⁴⁰, composto pela “ficha técnica”, “quadro de arranjo”, “subseção I” e “subseção II”.

A ficha técnica traz as informações básicas sobre a fração inventariada do arquivo. A identificação através de siglas é, naturalmente, provisória, até que se faça um levantamento de todo fundo HCM. Os dados referentes à quantificação, em centímetros, são aproximados e representam a medida da altura de uma pilha de papel colocada sobre uma mesa.

O quadro de arranjo sucinto apresenta, igualmente, o formato reduzido do material. Os números das séries acompanham a numeração indicada por Henrique em cada envelope, estendida ao título de cada obra, até o número 18. A partir do número 19 até o número 23, estão representadas as obras não listadas pelo compositor.

As subseções I e II trazem as descrições das séries com as informações mais proeminentes. Foram estabelecidas prioridades na exposição dos conteúdos mais imediatos de identificação, que pudessem satisfazer a busca de um profissional ou pesquisador especializado: título, data, instrumentação, conteúdo e observações. Estes dados serão úteis também para a área de biblioteconomia.

²⁴⁰ Os dados biográficos do criador de um arquivo inventariado são, geralmente, apresentados de forma sucinta no início do Inventário, porém o capítulo 2 (Itinerário e Entrelinhas) desta dissertação dispensa aqui a introdução de um resumo da biografia de Henrique de Curitiba Morozowicz.

4.1 FICHA TÉCNICA

Fundo (recorte): Henrique de Curitiba Morozowicz.

Código: HCM.

Seção: canto solo.

Código da seção: cs.

Período da documentação: 1952 a 2007.

Proprietários: Karina Graf Morozowicz e Alexis Graf Morzowicz.

Data de abertura do arquivo: 2010.

Quantificação: 10 cm (em papel de várias gramaturas).

Conteúdo: Partituras para canto solo, série parcial da documentação pertencente ao arquivo pessoal do compositor Henrique de Curitiba Morozowicz.

Forma de organização: Identificação com códigos de fundo, seção e numeração das séries.

Observações: A numeração dos documentos individuais não foi realizada, pois esta tarefa pertence à etapa de levantamento geral do fundo HCM. Há, portanto, apenas a identificação das séries que compõem a seção canto solo.

4.2 QUADRO DE ARRANJO

FUNDO	SEÇÃO	SUBSEÇÃO	SÉRIE
HCM	cs	I – PASTA CANTO	1 a 18
		II – CANÇÕES AVULSAS	19 a 23

4.3 SUBSEÇÃO I, PASTA CANTO

SÉRIE	DESCRIÇÃO
HCM/cs 1	<p>Título: <i>Dizeres</i> (ciclo). Data: 1957. Instrumentação: canto solo (barítono ou baixo) e piano. Conteúdo: partituras manuscritas e fotocópias; composição musical dedicada ao cantor Bruno Wyzuj; letra em português de Henrique de Curitiba Morozowicz; sem prefácio.</p>
HCM/cs 2	<p>Título: <i>Mini-Ópera</i> (árias). Data: 1981. Instrumentação: canto solo (barítono) e fagote. Conteúdo: partituras manuscritas, cópias e fotocópias de <i>Program Notes</i> (notas de concerto, texto em inglês). Composição musical dedicada ao fagotista Noel Devos; letras em francês e italiano e diálogos em inglês (ou vernáculo) de Henrique de Curitiba Morozowicz; prefácio do autor.</p>
HCM/cs 3	<p>Título: <i>Vocalize</i> (canção). Data: 1993. Instrumentação: canto solo (soprano) e piano. Conteúdo: partituras manuscritas, cópias e edições digitalizadas; composição musical dedicada à soprano Ângela Barra; sem texto; prefácio do autor. Obs: partitura também presente na seção orquestra de cordas.</p>
HCM/cs 4	<p>Título: <i>Cantilena</i> (canção) Data: 1995 (1ª versão), 2006 (2ª versão). Instrumentação: canto solo (soprano), violoncelo e piano. Conteúdo: partituras manuscritas e cópias; composição musical sem texto; sem prefácio.</p>
HCM/cs 5	<p>Título: <i>Ao Telefone 345...</i> (canção/<i>berceuse</i>) Data: 1995, 1999 (revisão). Instrumentação: canto solo e piano. Conteúdo: partituras manuscritas e edição digitalizada; composição musical com dedicatória: “Berceuse para uma pequena espanhola”; letra em espanhol de Henrique de Curitiba Morozowicz; prefácio do autor.</p>
HCM/cs 6	<p>Título: <i>Briza do Sul</i> (ciclo). Data: 1997 Instrumentação: canto solo (barítono) e piano. Conteúdo: partituras manuscritas (originais), cópias e edição digitalizada; composição musical dedicada ao barítono Eládio Perez Gonzáles; letra em português de Mario Quintana; prefácio do autor.</p>

HCM/cs 7	<p>Título: <i>Seis Poemas de Helena Kolody</i> (ciclo). Data: 1999. Instrumentação: canto solo (soprano ou tenor) e piano. Conteúdo: partituras manuscritas (originais), cópias, edição digitalizada e um exemplar publicado; composição musical dedicada à poeta Helena Kolody; letra em português de Helena Kolody; prefácio do autor.</p>
HCM/cs 8	<p>Título: <i>My shining Star</i> (canção). Data: 2000. Instrumentação: canto solo ou duo e piano. Conteúdo: partituras manuscritas, cópias e edição digitalizada; composição musical dedicada a Gyovana Carneiro; letra em inglês de Henrique de Curitiba Morozowicz; sem prefácio.</p>
HCM/cs 9	<p>Título: <i>Para um Mestre de Canto</i> (canção) Data: 2002. Instrumentação: canto solo e piano. Conteúdo: partituras manuscritas (originais), cópias e edição digitalizada; composição musical dedicada a Walkyria Ferraz; letra em português de Henrique de Curitiba Morozowicz; sem prefácio.</p>
HCM/cs 10	<p>Título: <i>Poema Claro</i> (canção). Data: 2002. Instrumentação: canto solo e piano. Conteúdo: partituras manuscritas e edições digitalizadas; composição musical dedicada ao poeta João Manuel Simões; letra em português de João Manuel Simões; sem prefácio. Obs: edições digitalizadas em várias tonalidades.</p>
HCM/cs 11	<p>Título: <i>Solfeggietto / Solfejando</i> (canção). Data: 2002, 2003, 2007. Instrumentação: canto solo ou duo e piano. Conteúdo: partituras de edições digitalizadas e fotocópias de poemas: Antologia de Martins Fontes; composição musical sem dedicatória na primeira e segunda versões, dedicada aos coralistas e cantores da Universidade Estadual de Londrina na terceira versão; letra em português de Martins Fontes; prefácio do autor.</p>
HCM/cs 12	<p>Título: <i>Noturno</i> (canção). Data: 2003. Instrumentação: canto solo e piano. Conteúdo: partituras manuscritas (originais) e cópias; composição musical sem dedicatória; letra em português de Álvares de Azevedo; prefácio do autor.</p>
HCM/cs 13	<p>Título: <i>Três Cantos Goyanos</i> (ciclo). Data: 2003. Instrumentação: Canto solo e piano. Conteúdo: partituras manuscritas (originais) e cópias; composição musical dedicada à pianista Heloísa Barra; letra em português de A. G. Ramos Jubé; prefácio do autor.</p>

HCM/cs 14	<p>Título: <i>Valsa Airosa</i> (ária).</p> <p>Data: 2004.</p> <p>Instrumentação: canto solo e piano.</p> <p>Conteúdo: partituras manuscritas (originais) e cópias; composição musical dedicada à soprano Niza Tank; letra em português de Henrique de Curitiba Morozowicz; prefácio do autor.</p> <p>Obs.: há dois manuscritos com correções: um dos manuscritos tem a inscrição “correção p[ara] flauta”, e o outro: “variante final p[ara] flauta.</p>
HCM/cs 15	<p>Título: <i>Morena, Moreninha</i> (canção).</p> <p>Data: 2005.</p> <p>Instrumentação: canto solo e piano.</p> <p>Conteúdo: partituras manuscritas (originais) e cópias; composição musical dedicada ao tenor Weber Assis; letra em português de Casemiro de Abreu; prefácio do autor.</p>
HCM/cs 16	<p>Título: <i>Canção para a moça que passava...</i> (canção).</p> <p>Data: 2006.</p> <p>Instrumentação: canto solo (tenor) e piano.</p> <p>Conteúdo: partituras manuscritas (originais), cópias e edição digitalizada; composição musical dedicada ao tenor Michel Silveira; letra em português de Carlos Drumond de Andrade; prefácio do autor.</p>
HCM/cs 17	<p>Título: <i>E se a lua nos contasse...</i> (canção).</p> <p>Data: 2006.</p> <p>Instrumentação: canto solo e piano.</p> <p>Conteúdo: partituras manuscritas e cópias; composição musical dedicada à soprano Ângela Barra; letra em português de Henrique de Curitiba Morozowicz; prefácio do autor.</p>
HCM/cs 18	<p>Título: <i>Constatação Fatal: ária cômica para barítono ou baixo.</i> (ária)</p> <p>Data: 2007.</p> <p>Instrumentação: canto solo (barítono ou baixo) e piano.</p> <p>Conteúdo: partituras manuscritas e cópias; composição musical sem dedicatória; letra em português de José Zokner; prefácio do autor.</p>

4.4 SUBSEÇÃO II, CANÇÕES AVULSAS

SÉRIE	DESCRIÇÃO
HCM/cs 19	Título: <i>Sem título e sem palavras</i> (canção). Data: 1952. Instrumentação: canto solo e piano. Conteúdo: partitura manuscrita (original); composição musical dedicada à D. Nicandra Araújo; sem texto; sem prefácio.
HCM/cs 20	Título: <i>Hanging Outdoors</i> (canção). Data: 1973. Instrumentação: canto solo e piano. Conteúdo: partitura manuscrita (original); composição musical sem dedicatória; letra em inglês de Henrique de Curitiba Morozowicz; prefácio do autor. Obs.: partitura inacabada.
HCM/cs 21	Título: <i>Ce que Je pense bien</i> (canção) Data: 1973. Instrumentação: canto solo e piano. Conteúdo: partitura manuscrita (original) e fotocópias; composição musical sem dedicatória; letra em francês de Henrique de Curitiba Morozowicz; sem prefácio. Obs.: fotocópias com inscrições anexadas: “músicas/canções p[ara] o [Bruno] Wyzuj”.
HCM/cs 22	Título: <i>Viva Vida</i> (canção). Data: 1973. Instrumentação: canto solo e piano. Conteúdo: partitura manuscrita (original), cópia a lápis e fotocópias; composição musical sem dedicatória; sem letra; sem prefácio. Obs.: fotocópias com inscrições anexadas: “músicas/canções p[ara] o [Bruno] Wyzuj”.
HCM/cs 23	Título: <i>Para Dormir: versão piano e canto</i> (canção). Data: 1985. Instrumentação: canto solo ou duo vocal e piano Conteúdo: partitura manuscrita (original); composição musical dedicada a Cora [De Bruns] e Alexandre [Castilho]; letra de Henrique de Curitiba Morozowicz; sem prefácio.

5 CONCLUSÃO

O levantamento, coleta e elaboração dos dados para esta pesquisa, puderam mostrar as qualidades e conteúdos da música para canto solo de Henrique de Curitiba Morozowicz, e também evidenciaram o envolvimento do compositor com a vida musical de sua cidade e de outras por onde esteve. Com o aprofundamento da pesquisa ampliou-se o conhecimento em torno de seu universo, revelando que a produção de obras para canto solo comparada ao seu itinerário apresenta algumas fases prolíficas e outras retraídas (Quadro 3).

QUADRO 3. Comparativo de obras para canto solo e períodos de residência nas cidades.				
PERÍODO	LOCAL	TEMPO DE PERMANÊNCIA	OBRAS DA LISTA DE H.C.M.	OBRAS NÃO LISTADAS
1934-1953	Curitiba	19 anos	-	1
1954-1959	São Paulo	6 a.	1	-
1960	Varsóvia	1 a.	-	-
1961-1963	São Paulo	3 a.	-	-
1964-1979	Curitiba	16 a.	-	3
1979-1981	Ithaca	2 a.	1	-
1981-1996	Curitiba	16 a.	4	1
1997-2002	Londrina	6 a.	5	-
2003-2006	Goiânia	4 a.	6	-
2007-2008	Curitiba	1 a.	1	-
TOTAL			18	5

Nota: O tempo de permanência nas cidades está registrado conforme os depoimentos do compositor ou quando foi possível deduzir as datas aproximadas.

Se tivesse mantido um volume de composições para canto solo na mesma proporção da fase goiana, Henrique poderia ter alcançado o volume de 84 obras. De qualquer forma, a soma de 23 peças, a partir deste estudo, apresenta-se como o último número de obras contabilizadas. A análise dos documentos trouxe novos dados, apontando diferenças e similaridades nos conteúdos, deste modo foram identificadas

partituras de formas musicais afins, porém distintas: canções, ciclos e árias. Revelaram-se também as etapas de elaboração e confecção dos documentos, contribuindo para a aproximação com a arquivologia, que por sua vez forneceu o instrumental adequado para o estudo proposto. O estabelecimento do fundo HCM, bem como a identificação da seção canto solo e suas respectivas subseções, traz luz à possibilidade de catalogação de todo o fundo. O instrumento de pesquisa apresentado no capítulo 3, “Inventário”, representa apenas um primeiro passo. O que se detectou, de fato, foi a premente necessidade de um tratamento completo do arquivo pessoal de Henrique, para que se possa ter um acesso racional às fontes.

Ao examinar, palmo a palmo, os conteúdos dos documentos no capítulo 3, “Canções, ciclos e árias”, suas peculiaridades foram se revelando. As séries, entendidas aqui como o conjunto de documentos pertencentes a uma “linha de produção”, mostraram que o compositor esforçou-se para dar um acabamento às suas partituras, deixando-as prontas ou semiprontas para a publicação; tal como teria ocorrido desde a obra *Dizeres* (1957), primeira de sua lista, escrita sobre papel semitransparente, em que se nota a intenção de publicá-la através de reprodução heliográfica. Este parece ter sido um ideal que Henrique perseguiu por toda sua carreira, no entanto, ele veria apenas duas obras para canto solo publicadas. Por outro lado, muitas delas foram apresentadas, e os registros musicais dessas execuções foram explorados como complementos da análise documental; enquanto as informações sobre dedicatórias, estreias e registros de *performances*, formam um conjunto de dados importantes para potenciais intérpretes, que podem balizar os níveis de dificuldade de cada obra. Outro aspecto importante, relativo às etapas de confecção dos documentos, diz respeito à possibilidade de estudos sobre processos de criação e crítica genética, uma área de crescente interesse²⁴¹; os conteúdos também estão sujeitos às diversas linhas de análise musical, que poderão contemplar, por exemplo, a escrita pianística do acompanhamento, uma vez que o piano foi o instrumento musical de Henrique. A maior tarefa, no entanto, estará no trabalho de edição e publicação, pois também nos parece que a inserção e permanência destas obras no repertório praticado nas salas de concerto, cursos e escolas, estariam ligadas à sua

²⁴¹ Toni, “A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais”, 119.

divulgação. É preciso, portanto, terminar a tarefa de Henrique e publicar suas composições.

A obra para canto solo, embora represente uma pequena parte do arquivo pessoal de Henrique, apresentou um potencial inversamente revelador, mostrando muitas facetas de um compositor cujo trabalho tenaz ajudou a movimentar palcos e bastidores da cultura musical contemporânea. Ao versar sobre a historiografia de Henrique, foram abordados compulsoriamente temas variados da área das artes musicais: estilos, técnicas de composição, repertórios, formação do gosto musical, políticas de educação musical, mercado de edição de partituras, mercado fonográfico, eventos de divulgação da música etc. Desde o início de sua carreira na Catedral Metropolitana de Curitiba com as primeiras composições, logo depois o contato com as ideias difundidas na Escola Livre de Música, em São Paulo, que resultou em sua timidez como compositor; demonstraram que os ambientes por onde esteve inserido influenciaram na expansão ou retração de sua verve criativa. Houve um dado momento, nos anos 1950, em que Henrique sentiu-se tolhido pela influência de Koellreutter e suas ideias, mas nas décadas seguintes, 1960 e 1970, este mesmo mestre seria o responsável indireto por um período de expansão de sua criatividade, notadamente durante as edições dos Cursos e Festivais de Música do Paraná, dirigidos pelo maestro Schnorrenberg, o qual era um colaborador do grupo Música Viva, cujo mentor era Koellreutter. Vimos assim que dos primeiros esboços no papel até o palco há um caminho que perpassa a rede de relacionamentos pessoais e profissionais, ora estreitos, ora difusos.

A exploração de seus textos, entrevistas e prefácios das partituras contribuíram decisivamente para a elaboração deste trabalho, especialmente o capítulo 2 “Itinerário e entrelinhas”. Embora seja, em grande parte, um material autobiográfico, por ora são as fontes mais próximas de opiniões e depoimentos do compositor, e em sua apreciação não nos escapam algumas contradições. Ficou claro que os Cursos e Festivais dos anos 1960 e 1970 foram importantes, e influenciaram a escolha do mestrado em Ithaca, mas o retorno dos EUA nos anos 1980, em meio à nova configuração da vida cultural de Curitiba, não correspondeu às expectativas de Henrique como compositor, compelindo-o a buscar outros eventos de divulgação da música contemporânea. Henrique queixa-se

do isolamento de Curitiba e da fraca atuação da cidade no campo da música, ao mesmo tempo em que enfatiza a importância do Rio de Janeiro e da Universidade de Cornell, porém ele se diz privilegiado com o isolamento, um fator decisivo na construção de seu estilo próprio sem as pressões e interferências dos modismos de outros centros. Apesar de ter escrito a obra coral *No Paraná não dá*, e ter dito “o meio não sente necessidade do compositor²⁴²”, e de suas opiniões sobre o ambiente acadêmico sofrível e as tendências musicais; Henrique teve na cidade de Curitiba um notório círculo que o apoiou e reconheceu suas habilidades: as participações artísticas como músico e compositor, os cargos em instituições, uma premiação, a longa amizade com o compositor José Penalva, a quem dedicou algumas obras; enfim, há muitos pontos positivos em sua carreira enquanto esteve radicado em Curitiba. Porém, é inegável a coincidência de alguns fatos relativos à sua produção para canto solo: o número de suas composições foi aumentando, à medida que ia se afastando de sua cidade, enquanto suas relações com as cidades de Londrina e Goiânia iam se intensificando. Ao se mudar para Londrina, Henrique passou a produzir cada vez mais obras; e em Goiás, a terra dos elogiados cantores, surge o maior número de composições para canto solo dentro de um mesmo período. Lewis Lockwood, citado por Toni, faz a seguinte observação:

As obras não se materializam do nada. São criadas por indivíduos que transmitem propósitos criativos específicos [...] podemos reconhecer que elementos profundamente enraizados na personalidade de indivíduos criativos, em seus pontos de vista, sua maneira de falar, de interagir com as pessoas e de lidar com o mundo encontram ressonância em muitas das obras dos artistas.²⁴³

Uma das declarações de Henrique sobre o ofício de compositor ilustra bem todo o seu percurso: “o tempo é que vai demonstrando onde você consegue se firmar [...] o compositor escreve um pouco para si, um pouco para um público ideal e também para os que lhe encomendam uma obra”²⁴⁴. Assim as canções, ciclos e árias, mesmo quando não encomendadas, surgem nos momentos em que ele parece estar mais próximo dos cantores, ou seja, quando havia um instrumento à sua disposição, potencializado pelas relações pessoais e pelo meio onde estava inserido.

²⁴² [Morozowicz], “Encontro com compositores...”, 3.

²⁴³ Lewis Lockwood, citado por Flavia Toni, em “Biografia, autobiografia e processos de criação...”, 3.

²⁴⁴ *Ibid.*, 7.

Embora sua composição para coro seja mais prolífica, a modesta produção de Henrique para canto solo revela traços importantes de sua relação com o meio. A maior parte de suas canções, ciclos e árias está relacionada a cantores, cuja proximidade permitiu o conhecimento de qualidades vocais, provocando algumas vezes o ensejo criativo, ou, como diz Henrique, ativando o *software* do compositor. Ademais, numa atitude crítica consigo mesmo, ao deixar uma lista oficial com 18 obras, ele promoveu uma seleção do que vale a pena, o que é digno, o que privilegia e engrandece.

As canções não listadas são igualmente importantes para a construção de um histórico. Ainda que seja possível listar e agrupar obras, papéis e documentos afins, o labor de quem os produziu representa um movimento contínuo, ininterrupto, constituindo um fio condutor, o qual pode ser seguido e interpretado por ângulos diversos. Toda a informação precisa antes, porém, tomar a forma de algum material esculpido, ainda que provisório, para que seja, enfim, apreciado; todavia, o óbvio precisa ser revolvido, do contrário, nunca poderá revelar o inusitado que jaz naquilo que parecem quejandos.

Verificamos ao longo da pesquisa que há muitas questões pertinentes à exploração de outras fontes e materiais para um levantamento mais detalhado. Naturalmente a história da música de Curitiba, do Paraná e do Brasil, seria beneficiada com esta contribuição. Lamentavelmente uma parte do arquivo pessoal de Henrique foi descartada logo após o falecimento do compositor por desconhecimento do seu valor histórico, mas ainda há muito a ser explorado. A abordagem seccional do arquivo, a música para canto solo, apenas toca em alguns meandros da obra de Henrique, e mostra a necessidade premente do estudo aprofundado de todo material disponível, seja ele histórico, físico ou analítico.

REFERÊNCIAS

Álvares, Eduardo G., “Os eventos de Divulgação da Música Contemporânea no Brasil” em *Textos do Brasil: Música Erudita Brasileira* nº12, [2005?], 120-129.

Andrade, Janete (org.). *Musica Erudita Paranaense*, 1. [Curitiba]: Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

Anze, Melissa. “Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC): Análise histórico-social da música erudita na capital paranaense (1963-1988).” Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2010.

Augustin, Kristina, *Um olhar sobre a música antiga: 50 anos de história no Brasil*. Rio de Janeiro: K. Augustin, 1999.

Barcelos, Hilton (org.). *Música feita no Paraná*. Curitiba: Edição do autor, 2006.

Bellotto, Heloísa Liberalli, *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

Costa, Edilson. *Voz e arte lírica*. São Paulo: Ed. Lovise, 2001.

Cotta, André G., “O tratamento da informação em acervos musicais”, em *III Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Anais*, Org. Elisabeth Seraphim Prosser. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000), 357-374.

Crowl, Harry. “Entrevista: Harry Crowl – Produção e Performance de Música de Concerto na Terra do Samba.” Por Irineu Franco Perpétuo. *Textos do Brasil*, nº12 [2005?], 140-7.

———. “Pluralidade Estética: Produção musical erudita no Brasil a partir de 1980”. *Textos do Brasil* nº12 [2005?], 130-139.

Dottori, Mauricio. Introdução de *José Penalva: música solo para piano e órgão* (partitura), Ed. Mauricio Dottori, v-xi. Curitiba: Antigoa Typografia / Fundação Cultural de Curitiba, 2011.

Dinville, Clair. *A técnica da voz cantada*. Tradução: Marjorie B. Couvoisier Hasson. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

Enciclopédia da música brasileira: Popular, erudita e folclórica. Marcos A. Marcondes (org.), 2. ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

Justus, Liana M., e Miriam Cornélia Bonk. *Henrique de Curitiba: Catálogo Temático, 1950 – 2011*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2002.

Koellreutter, H.-J. “A revolução de Koellreutter, ligações de vanguarda.” entrevistado por Carlos Adriano e Bernardo Vorobow. *Folha de São Paulo: Folha Mais!*, 07.11.1999. Aceso em 13.05.2012
<http://pages.udesc.br/~c2atcp/A%20revolucao%20de%20Koellreutter.pdf>

Lima, Deloíse C. “Henrique de Curitiba Morozowicz: A Biography and Discussion of Selected Vocal and Instrumental Works with Piano”. Tese de doutorado. The Florida State of Unversity, 2004.

Lopez, André. P. A. *Como descrever documentos de arquivo: Elaboração de instrumentos de pesquisa*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

Massin, Jean, e Brigitte Massin. *História da Música Ocidental*. Tradução de Maria Teresa R. Costa, Carlos Sussekind e Angela R. Viana. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.

Menon, Fernando. “Jeunesses Musicales e sua representação civil no Paraná: Juventude Musical Brasileira 8ª Região PR/SC – Setor do Paraná (1953-1963).” Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

Moraes, Ulisses Q. *A modernidade em construção: políticas públicas e produção de música popular em Curitiba*. São Paulo: Ed. Annablume, Funarte, 2009.

Morozowicz, Milena. *Destino Arte: Três gerações de Artistas*. Curitiba: M. Morozowicz, 2000.

Morozowicz, Henrique, “Solfejando,” partitura, em *Música feita no Paraná*, org. Hilton Barcelos (Curitiba: Hilton Barcelos, 2006), 174-5.

———. “Boa Música e Bons Vinhos em Napa Valley”. Manuscrito não publicado, [2001?].

———. *Catálogo de Obras*. Boletim Informativo da Casa Romário Martins, vol. XII, n.77, maio, 1986. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1986.

———. *Catálogo de Obras, Compositores Brasileiros, S.l.*: Ministério das relações Exteriores, 1977.

———. “Encontro com compositores”, Núcleo de Música Contemporânea, Universidade Estadual de Londrina. Manuscrito não publicado, [1996?].

———. “*Seis Poemas de Helena Kolody* (canções para soprano e piano, partitura), Ed. Rodolfo Coelho de Souza. Curitiba: Ed. UFPR, 2003.

———. “Visões de meu passado musical, na perspectiva do presente,” *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea* nº2. (Goiânia,1995) 89-100.

Müller, Guilherme H. et al. “O Perfil de um compositor paranaense: Henrique de Curitiba”. Monografia de pós-graduação. Universidade Estadual de Maringá, 1997.

Neves, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

Oliveira, Glacy A. (Org.) *A Obra Coral de Henrique de Curitiba Morozowicz*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba/Incentivo à Cultura, 2009.

Priori, Mary, e Renato Venancio. *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2010.

Prosser, Elisabeth S., “Regionalismo, Nacionalismo e Universalismo nas artes Paranaenses entre 1920 e 1950”, em *A [des]construção da Música na Cultura Paranaense*, org. Manoel J. de Souza Neto. (Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004), 97-114.

———. Org. *III Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000.

———. “Polêmica e Controvérsia na Criação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê: A SCABI”, em *A [des]construção da Música na Cultura Paranaense*, org. Manoel J. de Souza Neto (Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004), 121-134.

Prosser, Elisabeth S. e Edivino dos Santos Filho, “A Camerata Antiqua de Curitiba” em *A [des]construção da Música na Cultura Paranaense*, org. Manoel J. de Souza Neto (Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2004), 318-330.

Rocha, Danuta. A. N. M. e Krystina W. Szewczak, “Henrique de Curitiba: Compositor Contemporâneo.” Monografia de pós-graduação. Escola de música e Belas Artes do Paraná, 1993.

Silva, Semíramis Corsi. ”O Historiador e as Biografias: desafios, possibilidades e abordagens de trabalho”. Em *História, imagens e narrativas*, 14, (04.2012), 1-14. Acessado em 06.01.2013.
<http://www.historiaimagem.com.br/edicao14abril2012/biografias.pdf> .

Toni, Flavia C. “A Musicologia e a Exploração dos Arquivos Pessoais.” Em *Revista de História*, 157, (2007): 101-128. Acessada em [07.2011?].
<http://www.redalyc.org/pdf/2850/285022050006.pdf> .

SÍTIOS DA INTERNET

Andrade, Carlos Drummond de, *Canção para álbum de moça*; interpretação de Paulo Autran. Sítio *You Tube*. Acesso em 17.03.2013.
<http://www.youtube.com/watch?v=sMNxp7P9KRI>

Bispo, A. A.: “O ‘muito antigo’, o contemporâneo e o popular ‘Mestres Cantores’ e ‘barber-shop-music’” *Revista da organização de estudos culturais em contextos internacionais, Brasil-Europa*, nº 116, 2008. Acesso em 26.04.2012,
<http://www.revista.brasil-europa.eu/116/1968-Mestres-Cantores.htm>

Henrique de Curitiba, *Blog*, acesso em 13.04. 2013.
<http://henriquedecuritiba.blogspot.com.br>

GRAVAÇÕES, CDs

XXIII Festival de Música de Londrina (Dir. Norton Morozowicz). [s. gravadora] FML 07. Seleção de compositores: R. Schumann, E. Mlynarski, Henrique de Curitiba *et al.*, interpretação de: Eliane Takeshi, Zygmunt Kubala, Ângela Barra, Henrique de Curitiba *et al.* Londrina, 2003. CD. Gravado entre 06 e 19.07.2003.

Duo Morozowicz. *Recital de Flauta e Piano*. Com Norton Morozowicz e Henrique [de Curitiba] Morozowicz. [s. gravadora] 070.640, CD. Seleção de compositores: J. S. Bach, Pietro locatelle, G. Fauré *et al.* Relançamento de dois LPs, *Recital de Piano e Flauta 1* (1975), e *Reciatl de Piano e Flauta 2* (1978).

Henrique de Curitiba: Cinquenta anos de música (Londrina: Secretaria de Cultura da Cidade de Londrina / lei de incentivo à cultura), [s. gravadora] 2002, CD. Seleção de Obras. Intérpretes: Henrique de Curitiba Morozowicz, Norton Morozowicz, Hylea Ferraz, *et al.*

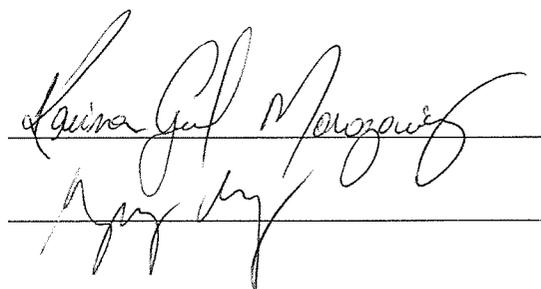
Masciadri, Milton (contrabaixo), e Ana Flavia Frazão (piano). *Vocalize*. Sinfonica, [2005?]. SCD-08, CD. Seleção de compositores: Henrique de Curitiba, Enrique Granados, Dmitri Schostakowitsch, *et al.*

Camerata Antiqua de Curitiba (Coro e Orquestra): *Versos Brasileiros*. Dir. maestro Wagner Polistchuk. Fundação Cultural de Curitiba, 2007. Seleção de compositores: Henrique de Curitiba, Ernst Mahle, Ronaldo Miranda *et al.*

ANEXO 1

AUTORIZAÇÃO

Karina Graf Morozowicz e Alexis Graf Morozowicz, herdeiros e filhos legítimos de Zbigniew Henrique Morozowicz, compositor, falecido no ano de 2008, cognominado Henrique de Curitiba Morozowicz; residentes em Curitiba, estado do Paraná, vêm através deste documento fazer uso de seus direitos para autorizar a utilização do material pertencente ao arquivo pessoal de Henrique de Curitiba Morozowicz para fins de pesquisa acadêmica e para reprodução de conteúdos através de fotocópias, exclusivamente em meio impresso, como ilustrações de pesquisa para a dissertação de mestrado intitulada “Henrique de Curitiba Morozowicz: música para canto solo, arquivo pessoal e historiografia”, conduzida pelo aluno José Luiz Brazil Gomes, mestrando do PPG-Música da Universidade Federal do Paraná; o qual tem como orientador o prof. Dr. Mauricio Dottori. Acrescente-se que esta autorização não se estende à divulgação por meio digital, fac-símile, rede pública ou rede privada de internet, resguardando os direitos de copirraite dos herdeiros Karina e Alexis sobre as partituras em sua íntegra e/ou outros documentos pertencentes ao arquivo em questão.



Curitiba, de agosto de 2013.

ANEXO 2

PARTITURAS

Dizeres (1957)
Mini-Ópera (1981)
Vocalize (1993)
Cantilena (1995)
Al telefono 345... (1995)
Briza do Sul (1997)
Seis poemas de Helena Kolody (1999)
My shining star (2000)
Para um Mestre de Canto (2002)
Poema Claro (2002)
Solfeggietto (2002)
Noturno (2003)
Três cantos goyanos (2003)
Valsa airosa (2004)
Morena, Moreninha (2005)
Canção para a moça que passava (2006)
E se a lua nos contasse (2006)
Constatação Fatal (2007)

Sem título e sem palavras (1952)
Hangind Outdoors (1973)
Ce que Je pense bien (1973)
Viva Vida (1973)
Para dormir (1985)

Henrique de Curitiba
Morozowicz

"DIZERS"

ciclo de canções para baixo e piano
com texto do compositor

- I - Da importância de viver
- II - Canto ao Sol
- III - Parábola
- IV - A minha cidade...
- V - Romance
- VI - Filosofia
- VII - Ante uma tarde bonita...
- VIII - Ditto final.

São Paulo-1957-

Henrique de Curitiba
1957

DIZERS

ALLEGRO: gmo/temperam. I - da importância de viver

111-511

4

Handwritten musical score for page 4. The score consists of multiple staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. Below it, there are two staves with lyrics: "8a -" and "2 tempo". The score continues with several more staves, some with musical notation and some with rests. At the bottom of the page, there is a note: "* Bis al Ep.".

-4-

III - Parábola

vivo: semi-acitacelo

5

Handwritten musical score for page 5. The score consists of multiple staves. The first staff has a treble clef and a common time signature. Below it, there are two staves with lyrics: "1) f so. zi - nho sa - c pro". The score continues with several more staves, some with musical notation and some with rests. At the bottom of the page, there is a note: "1) canto entra na 2. voz.".

-5-

DIZERES
:HI-C 47

6

car- jo- zi- nho qui pi- su- to mar a- on - - tar.
 a- tam e- - nor- mel or pei- xes não e- ram mais...
 JO- ZI - - nho - - prendi pe- car- zo- zi- nho no fun- do do mar...
 ad lib
 terminar subito

- 6 -

ALLEGRETTO molto
 A mi - nha ci- da- de- tam nu - as pe- que- nas, a mi - nha ci- da- de- tem ca- ras de- ze - nas pro- ble - mas can- te mas e-
 ritardando
 ritardo e tempo
 donoro
 non legantto

- 7 -

WIZERSB.
L.H.C. 51.

(8)

I^a

tem gente bem...

quasi parlando

mi-mha ci-da-de não presta mau cu garto de 9/8 mais

V. Romance

MODERATO: intanto rubato

veja! teu no-megu in-ven-tai No por-que gos

ta-va de vo-cê... plha!

... a voce foi... eu não sei por-que... bress

bress

PIZESNES
Hirc. J.

MOVIDO

VI-Filoso-fia,

30

31

DIZERES
H.C. 53
com smjave

VII. Ante uma tarde bonita que se finda (42)

Handwritten musical score for system 42. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "oi, tar-de" and "tao bo-mi-ta". The piano part includes markings for "mf", "rapido", and "rallente". The second system continues the vocal line with "nao te-va- o-tras do-jol" and "nao te-va- o-tras do-jol". The piano part includes markings for "rit.", "movimentado", and "cresc. e accel. ad lib.". The third system continues the vocal line with "ji-ca co-mi-go quan-dea noi-te to-dje-cura vi-er" and "cu-ra eu nao dei-xo te le-var". The piano part includes markings for "rit.", "cresc.", and "ad lib.". The score is written in a clear, legible hand.

Handwritten musical score for system 43. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "noi-te to-dje-cura vier a tu-a pre-cu-ra eu nao dei-xo te le var...". The piano part includes markings for "rit.", "cresc.", and "ad lib.". The second system continues the vocal line with "ji-ca co-mi-go" and "(facultativo) declamand". The piano part includes markings for "rit.", "cresc.", and "ad lib.". The third system continues the vocal line with "se fores, leva-me contigo... de-ve tuas maos... e de-ixa-me per-de-r-se em tua in-ten-si-dao, como em um am-an-te re-cep-ti-vo!". The piano part includes markings for "rit.", "cresc.", and "ad lib.". The score is written in a clear, legible hand.

VIII - duto final

11-11-57
H-C .ST

rapido

cresc

dim

pp

... quem quer dizer muito não precisa dizer comprimido...

pp (surdina ped)

pp

... pouco somoro

ff

... muito somoro

SÃO PAULO, 1957
He.

The Mini-Opera

It consist of three arias of an "opera buffa" character. The text is nonsense, written of french and Italian words and phrases, taken for its sound, as usually employed in the singing repertoire.

We can imagine the following libretto: two old friends join for an evening of music-making. Each of them likes to play tricks on the other. The bassoonist plays very often notes that are not written in his part; the baritone pretends he is another person. They enjoy themselves and the music and have a good time together.

Henrique de Curitiba

MINI-OPERA

per fagotto e basso (baritono)

Tres árias bufas com um texto nonsense em frances e italiano.

A Mini-Opera

Consta basicamente de três arias à maneira da "opera buffa". O texto é "nonsense" formado por palavras e frases esparças do Frances e do Italiano, tomadas por seu valor sonoro, como usualmente empregadas no repertorio de canto.

Podemos imaginar o seguinte libreto para essa opera: dois velhos amigos gostam de se encontrar para um serão de música. Eles se divertem com isso e gostam de preparar peças um no outro. O fagotista volta e meia, toca notas que não estão na partitura; o baritono finge que é outra pessoa. Eles passam assim bons momentos juntos se entre-tendo com a musica.

Henrique de Curitiba
USA - 1981

ITHACA- USA

-1981-

PARA NOEL DEVOS. MINI-OPERA
 I - Grave (tempo rubato) Per Bartolomeo e Jagotto

Henrique de Curitiba

Text of Mini-Opera

I -En donc, et de la lettre...pendent et des misères...ce des trois ans vont si jeux... raconte dysoi, môt dessus...l'enfant sanglant...laine... Je croix mort...arondissant...môt evadé...l'heure dominicale, et dans la pleine, reigne...d'autre...l'homme sans éclat dur, repetais le monde, reprenant au fond de l'eau... une prison, autant au fond de rien...donc, helas, de trouver encore la mine blanche...

II -Messieurs, je suis Antoine... Je trouvée ma tante dans l'eglise, de même façon de bois que ma valise... rien devenu,devenu...Je l'aime bien! On reconait la main de cette dame...Quand vâlle temps avoir le vent, les l'armes, quand va venir le temp des armes ? Quand va venir le temps deja passe, que serait parfait à demain... Alors, que dois je faire ? ademain matin, pour nos destins, elle est arrivée. Pour ma vie, je perdu ma melancolie ce jour, devant mon âme deja lourde... Eram-ta-ta-tam, ecoutez la trompette... elle me rapelle de la dame infidele mais oubliions tout cette question (parce que j'avais une autre question plus impoaktante) de voir, devant ma tante, dans l'eglise... tu me pardon: une fois par ma valise, oui,chaque jour, chaque jour... Je le sais bien, de la question de bois que je me dise...Comme vous savez, le temps est arrivé. nous partirons pour autrefois! Je bescin de voir ma tante Lise, pour lui demander...rien!

III -Dijêhe cosa se ocupa questo mondo tormentoso ? Della mente, lingua nova, la disgrazia naturale...e cosi non hai que farçipiù; va bastare per gli altri ricercare loro stato, della cosa fortunata, d'altri cosi non mai più... Tanto se afferma senza ripensar!... Il piacere del convito della gente que non vuole,mai più, niente fare... sotto il peso della vita, della cosa naturale... Tanto se afferma senza ripensar!...Di mi si piove, di mi si piú fare questo tutto qui, questo tutto la...non si trovera... Il piacere della mente qui non vuole tutto fare... tante cose... Ma, non ti piú vedrai sul nostro sol... di mi, que fare senza te ? Dove piove ?... ma que per tanto bene...e pur si muove, dunque senza ritornar...

Di che cosa se ocupa questo mondo tormentoso ? Della mente, lingua nuova, la disgrazia naturale...non volette dir qual cosa piú ? Va bastare per gli altri ricercare loro stato; della cosa fortunata,d'altri cosi non mai piú... Tanto se afferma senza ripensar... Della cosa fortunata di mi senza ripensar.

②

animando e cresc.

rei-que d'au-tre sans
 l'ho-mme

ritardando

re-pe-tis le mon-de re-pre-nant au-ant de l'eau-
 dur

cresc. pri-son au-tant du fond de rien donc
poco meno

tempo

He-las de-trou-ver en-core la mi-ne blanche
mf

p. a poco animando e cresc.

intenso

③

II. Marciale e Humanístico

Me-sseurs je suis An-gois-ne!

je trou-ve ma-tin, te dans l'é-glise se
 de même la-con de bois que ma Va-

li-se zien de-ve-nu, de-ve-nu... je l'ai-me bien

con-ter-ma-in la main de ce-tte do-me quand va le temps a

voir le vent, les lar-mes quand va ve-nir le temps des ar-mes

quand va ve-nir le temps de-jà pa-sé... qui-se-rait par-fait

41

alla cadenza

à de main —
accell.

(the baritone looks surprised)

...and speaks to the bassoonist:

*1) — That's not in my part!

... What are you playing?

baritone: well, anyway it was very well played... but...
can't you play something that we all can go out humming?...

(the bassoonist mumbles something...
making gestures)

he nods...and begins to play
(the baritone looks happy...)

più vivo

oh, I know
this music! — a — lors que dois je faire?

de main ma fin pour nos des fins elle — est arrivée!

pour ma vie, je per-du ma me, lan-co, lie ce jour de vanité

*1) this text may be translated; more dialogue can be added, ad.lib.

5

me de ja — lourde
à — me — elle me rappelle de la dame, in — li — de — le...
hamis, bien écoulez la trom.

mais — ou, bli, ons
tout cette ques, tion

parlando

parce que j'avais une
autre question,
plus importante: ... de voir de vanité dans l'é — gli — se

tu me pardonne un lois pour ma va — li — se
oui, cha que jour, cha que jour, cha que jour

de la ques, tion de bois — que je me di — se
je le sais bien

⑥

comme vous sa vez le temps est a -- ri -- ve -- nous par -- ri -- rons

meno mosso

pour au tre fois j'ai be so in de voir ma fan te Li

a tempo

— se mis te rieux pour lui de mas — der rien

- III -

Vivace

⑦

Di che co sa se o -- cu pa ques to mon do lar men to so de -- lla men te lin qua

no va la dis gra zia na tu ra le è co si non hai que fa re piu, va bas to re per gli

al tri ri cer care lo ro sta to -- de lla co sa for tu na ta

— d'at tri co si non mai piu... tan to se a -- ffer ma sen za ri pen sar!

il pia ce re del con vi to de lla gen te que non vo le ma i ma i

più niente fa re fa re fa re piu sotto il pe so de lla vi ta de lla co sa na to

⑧

- ra
 le de. lla co. sa na. tu. ra
 ra. le tan. to se a. ffer. ma sen. za ri. pen. sar!
 mi si pio ve di. mi. si. più di.
 mi si 'puo fa re questo tutto qui
 ques. to tutto là non si tro. ve. ra il pia. ce. re de. lla men. te qui non vuole tutto
 fa. re tan. te co. se

⑨

calmandosi poco più lento
 ma non ti più ve. drai sull nos. tro
 sol di. mi pur que fa. ro sen. za te?
 a tempo e dolce dove dove pio. ve pio. ve pio. ve
 o. scur. e accel. ma que per tan. to be ne e pur si mo ve e dun. que sen. za ri. tor. nar
 allarg. tempo I
 sen. za ri. tor. nar di. che co. sa se o.
 - cu. pa ques. to mon. da tor. me. in. to. so de. lla men. te lin. gua no. va la dis. gra. zia na. tu.

10

-ra, le, non vo- le te dir qual co- sa più va bas- ta- re per gli-
 al- tri ri- cer- ca- re lo- ro sta to de- lla co- sa for- tu -
 - na - ta d'al- tri co- sinon mai più tan- to se- fer- ma sen- za ri- pen-
 - sar - se o - cu- pa ques- to - sar - mon- do na- tu- ra- le tor- men- to- so, non vo- le te dir qual co- sa
 più va bas- ta- re per gli- al- tri ri- cer- ca- re lo- ro sta'

11

to de- lla co- sa for- tu- na - ta d'al- tri co- si non mai
 più tan- to se- fer- ma sen- za ri- pen- sar -
 de- lla co- sa for- tu- na - ta di- mi sen- za ri- pen- sar

HENRIQUE DE CURITIBA
MOROZOWICZ

Vocalize
para canto e piano

edição do compositor
CURITIBA - 1993 -

Vocalize

Ao compor esta peça, fui inspirado pela obra de mesmo nome de Rachmaninov, pretendendo recapturar o lirismo e a emoção tão ausentes da música clássica contemporânea.

Para mim, não há instrumento mais expressivo do que a voz humana. É, nesta peça, desligada de um texto literário, a voz que soa mais livre, ser mais expressiva, pondo o cantor mais a vontade para explorar os timbres vocálicos mais apropriados ao desenrolar melódico da música.

Esta peça, foi dedicada para a cantora Angela Barra na ocasião do 2º Ciclo de Estudos de Arte Contemporânea "Estercio Marques da Cunha", na Universidade Federal, em Goiania, em 1993, onde teve a sua premiere mundial.

Vocalize

This piece was inspired in Rachmaninov's known piece for voice and strings. I tried to recapture here the emotion and lyrical feeling that happens to be so much absent in the classical music of our time.

I think that no other instrument has the expressive power and communication of the singing human voice. Here, the singer free from any literary context can express, at it best, all timbristic possibilities of his voice, exploring all the tone-colours that are available for the beauty of the tone and the melodic expression of the music.

This piece was dedicated to the soprano Angela Barra on the occasion of the 2nd Cycle of Studies of Contemporary Art "Estercio Marques da Cunha", in the Federal University of Goiania, in 1993, where the world premiere of this music was given.

Henrique de Curitiba

Vocalize

musica de
Henrique de Curitiba

para canto e piano

para
Angela Barra

Molto Moderato

The first system of the musical score consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment starts with a bass clef and a key signature of one flat. The tempo is marked 'Molto Moderato'. The system contains measures 1 through 11. Measure 11 ends with a double bar line and a repeat sign. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a final note in measure 11.

a tempo

The second system of the musical score continues from the first system. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The system contains measures 12 through 28. Measure 28 ends with a double bar line and a repeat sign. The tempo is marked 'a tempo'. The piano accompaniment continues with its eighth-note accompaniment. The vocal line has a melodic line with some grace notes and a final note in measure 28.

dim e allarg.

a tempo

49 *f*

50 *sfz subito*

51 *dim.*

52 *intenso*

53 *dim.*

54 *molto ritien.*

55 *cresc.*

56 *a tempo*

* As notas entre parentesis são variantes para execução

37

38

39

40

41 *molto allarg.*

42 *a tempo*

43 *poco meno mosso*

44 *p dolcissimo*

45 *poco a poco al tempo*

The musical score consists of several systems of staves. The top system (measures 63-65) shows a vocal line with a piano accompaniment. The second system (measures 66-68) continues the vocal line with an *allarg.* marking. The third system (measures 69-71) features a vocal line with *a tempo* and *allarg.* markings. The fourth system (measures 72-74) shows a vocal line with *a tempo* and *dim. e allarg.* markings. The fifth system (measures 75-77) continues the vocal line with *a tempo* and *p* markings. The sixth system (measures 78-80) shows the final vocal line with *p* markings. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes various chords and melodic lines.

dur.: 5:00 min.

HENRIQUE DE CURTIBA · OBRAS PARA CANTO:

Vocalize – canto e piano (sem texto)
Orquestra de cordas e canto

6 Poemas de Helena Kolody – ciclo de canções,
para canto e piano
sobre poemas de Helena Kolody

Mini-Opera – tres arias buffas,
barítono ou baixo e fagote
texto "nonsense" do compositor

Dizeres – ciclo de canções
para baixo e piano
texto poético do compositor

Briza do Sul – ciclo de canções
canto e piano
sobre poemas de Mario Quintana

My shimmering star – canto e piano
texto em inglês, do compositor

Para um Mestre de Canto – canto e piano
texto do compositor

Al telefone 345 – canto e piano
texto espanhol, do compositor

Henrique de Curitiba

CANTILENA

para VOZ
cello
piano

(1ª versão 1995)

2ª versão
- Goiânia - 2006

~~Henrique de Curitiba~~

Lento Henrique de Curitiba 1995

Cantilena

Voz
cello
piano

⑦

⑧

Handwritten musical score for measures 25-32, top system. The score is written on ten staves. Measures 25-27 are marked with a circled '25'. Measures 28-31 are marked with a circled '28'. Measure 32 is marked with a circled '32'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *molto*, *allarg.*, and *a tempo*.

Handwritten musical score for measures 25-32, bottom system. The score is written on ten staves. Measures 25-27 are marked with a circled '25'. Measures 28-31 are marked with a circled '28'. Measure 32 is marked with a circled '32'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *molto*, *allarg.*, and *a tempo*.

Handwritten musical score for measures 36-43. The score is written on two staves per system. Measure 36 is marked with a circled 36. Measure 39 is marked with a circled 39 and includes the instruction "allarg." above the staff. Measure 40 is marked with a circled 40 and includes the instruction "Tempo I" above the staff. Measure 42 is marked with a circled 42 and includes the instruction "allarg." above the staff. Measure 43 is marked with a circled 43 and includes the instruction "express. f." above the staff. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Handwritten musical score for measures 44-55. The score is written on two staves per system. Measure 44 is marked with a circled 44. Measure 51 is marked with a circled 51 and includes the instruction "allarg." above the staff. Measure 52 is marked with a circled 52 and includes the instruction "allarg." above the staff. Measure 53 is marked with a circled 53 and includes the instruction "cresc." above the staff. Measure 55 is marked with a circled 55 and includes the instruction "8a ad lib." above the staff. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

180 ad lib

smile

(pastic.)

(norm)

II

pp

severa pad.

52

f

f

f

molto rall.

dim.

dim.

pp

HENRIQUE DE CURITIBA
MOROZOWICZ

" Al telefono 345... "

(Berceuse para uma pequena espanhola)

para canto e piano

(1999)

edição do compositor
Londrina -1999-

Al telefono 345...

Esta peça tem uma história interessante.

Ela foi baseada nas cifras do telefone com o qual obtive informações sobre o Certamen de Habanceras y Polifonia, de Torreveja, Espanha, onde existe um festival internacional de corais. Assisti na TV a cabo, através da estação Hispavision, o final de um destes Festivais no qual se apresentou um coral juvenil "Orfeon de Voces Crevillentinas" que muito me impressionou pela sua musicalidade.

Depois que telefonei a um amigo espanhol, obtendo as informações sobre Torreveja, fui ao piano e comeci tocar - não sei porque razão- uma melodia mi-fa-sol, sol-si-sol-do correspondente as relações entre os números 345-5758 e fiz dela uma canção de ninar "para uma pequena espanhola."

Mais tarde,

escrevi para D.Maria Izabel diretora do Orfeon e lhe enviei a canção arranjada e dedicada ao seu coral

A resposta demorou para vir. Muitos meses depois o Presidente do Coral me escreveu uma carta de agradecimento dizendo "desculpe pela demora da resposta mas a nossa diretora D.Izabel teve seu primeiro bebê." Fiquei muito impressionado pelo fato. Como eu pude inferir que ela estava grávida?

→ Isto tudo aconteceu em Curitiba, em 1996. Mas tarde, já em Londrina, fiz uma revisão e ampliação desta Berceuse que agora tem a sua 2ª edição.

Al telefono 345...

This piece has an interesting story. It was composed in 1996 using my telephone numbers as musical notes. It happened after I saw the Choir Festival of Torreveja, in Spain, by the Hispavision TV cable station. I was much impressed by a school choir called "Orfeon de Voces Crevillentinas" conducted by D. Maria Izabel Puig Martinez

I called a Spanish friend and obtained information about Torreveja. After that I went to the piano and, for no reason, I began to play a melody on the notes E-F-G, G-B-G-C which were representative of my telephone numbers 345-5758. Thus I composed a cradle song "for a little Spanish girl".

I wrote D.Izabel a nice letter and offered her the music arranged for choir. The answer was very late. "Excuse me for writing so late" - wrote me the President of the Choir - "but our director D.Izabel was having her first baby". I was amazed. How

could I now that she was an expecting mother?

Now, in 1999, in Londrina I reworked this voice and piano version which is recaving its 2ª Edition.

Henrique de Curitiba

" Al telefono 345..."

(Berceuse para una pequena esparthola)

Música e letra:
Henrique de Curitiba

Canto e Piano

Dolcemente

p Don-dees-tas mi pe-que-
pp

ni-ta don-dees-tas mi co-ra-zon mi can-tar sue-na tan
p

dul-ce y me ha-ce so-nar
p

don-dees-tas mi pe-que-ni-ta don-dees-
allarg.
a tempo

tas mi co-ra-zon mi can-tar sue-na tan-dul-ce y me
p

ha-ce so-nar
p

ni-na-na ni-na-na
mf
a tempo

Duer-me bien mi pe-que-ni-ta no-te
p

39

pon - gas a llo - rar mi can - cion sue - na tan dul - ce y tein -

43

vi - ta a so - - ñar

cresc *dim*

47

ni - ña - - ña duer - me mia -

allarg.

51

a mi or

a tempo *pp*

HENRIQUE de CURITIBA
MOROZOWICZ

Briza do Sul

Para canto e piano

- I - Tristeza
- II - Catavento
- III - Nuvens
- IV - Silêncios do Céu

Versos

Mário Quintana

Edição do compositor
CURITIBA - 1997

1997

BRIZA DO SUL

Recebi como presente de Natal a "Agenda poética - 1997" da Editora Globo de Porto Alegre, homenageando o poeta do Sul, Mario Quintana.

Logo ao folhear as primeiras páginas, encontrei várias quadrinhas muito inspiradoras e senti uma irresistível vontade de musicá-las. Por coincidência, logo em seguida, recebi um telefonema do colega Guilherme Bauer, do Rio de Janeiro, com um convite para participar do projeto cultural "Estréias Brasileiras" com uma peça para canto e piano. Convide que aceitei.

Escolhi os versos abaixo, de diferentes páginas da agenda, para formar um pequeno ciclo, ao qual denominei "Briza do Sul". Estes foram os versos:

Janeiro 20

*Tristeza? Encanto? Desejo?
Como é possível sabê-lo?
Um gozo incerto e dorido
De carícia a contrapelo...*

Janeiro 15

*Cata-vento enlouqueceu,
Ficou girando, girando.
Em torno do cata-vento
Dançamos todos em bando.*

Janeiro 6

*Nuvens que ventham, nuvens e asas,
Não param nunca nem um segundo...
E fica a torre, sobre as velhas casas,
Fica cismando como é vasto o mundo!*

Janeiro 25

*Deito-me ao fundo do barco,
Sob os silêncios do Céu.*

Os versos não tinham título e para tanto, usei a primeira palavra de cada verso nas 3 primeiras peças e denominando a 4ª de "Silêncios do Céu". Tomei a liberdade de grafar a parte do canto em clave de sol, com a idéia de que vozes femininas também pudessem executar este ciclo.

A obra foi dedicada ao barítono Eládio Perez González, figura destacada de nossa música vocal.

Curitiba, janeiro de 1997.

Henrique de Curitiba

Briza do Sul

Versos
Mário Quintana
(1906-1994)

Música
Henrique de Curitiba
(n.1934)

I - Tristeza

Pesaroso

Tris-te - za — En-can-to — De-se-jo —

mf

4 como é possi-vel — sa - bê-lo — um go-zo in-cer-to, e... do - ri-do —

intenso

8 de ca - ri-çia a con-tra - pe - lo — Tris-te-za —

dim...

© Copyright: H. de Curitiba, 1997.

II - Catavento

Movido

p

cresc...

4 Ca - ta - ven-to, en-lou-que - ceu fi-cou gi-ran-do gi-

7 ran-do — fi - cou gi-ran-do gi - ran-do gi-ran - do

© Copyright: H. de Curitiba, 1997.

2

10 *(bis ad lib.)*
em tor-no em tor-no do ca-ta - ven - to
10 *8va*

14 *meno mosso, livremente*
dan-ce-mos to-dos em ban-do em tor-no do ca-ta-ven-to dan-ce-mos
14 *rit.*
(bis ad lib.)
rit.

17 *a tempo*
to - - - dos
17

20
ca - ta - ven-to, en-lou - que - ceu
20
allarg.

III - Nipens

Suavemente movido

p
Nu - vens que ve - nham
p

7 nu - vens e a - sas não pa - ram nun - ca nem um se - gun - do

13 *rit.* *a tempo* *celear*
e fi-ca a tor-re so-bre as ve-lhas ca-sas fi - ca cis-man-do co-mo, é vas-to, o mun-do
13 *8va* *a tempo* *celear*

17 *a tempo* *(bis obbligato)*
(1) vas - to o mun - do
(2) nu - vens que pas - sam
17 *rit.* *p*

IV - Silêncios do céu

H. de Curitiba, Briza do Sul, Silêncios do Céu

7 *Vivo*
e dei - to-me .sob.
8^{va}
7 *rit.*
9 *largamente* os si - lên - cios do céu
a tempo
11 *8^{va}*
11 *allarg.*
13 *largamente* sob os si - lên - cios do céu
13 *p*

Vivo
1 *mf*
2 *dim...*
crece...
molto sonoro

3 *mf*
3 Dei - to-me ao fun-do do bar - co

5 *f*
5 sob os si - lên - cios do céu

Helvige de Cantiba
Motonovicz

6 Poemas de Helena Kolody
para canto e piano

SEIS POEMAS DE HELENA KOLODY
para canto e piano.

HELENA KOLODY é, sem dúvida, um dos maiores poetas parnapienses, deste século, e uma importante figura das letras brasileiras. Sua poesia, muito sonora e expressiva, ora sentimental, ora filosófica, tras para a nossa literatura a sensibilidade da alma eslava... Já que é filha de ucranianos, uma numerosa etnia radicada no Paraná desde o Sec. XIX, enriquecendo nossa cultura com muitas realizações e muitos nomes ilustres.

Desde muitos anos, eu me sentia em débito com a admirada poeta, pretendendo musicar alguns de seus versos. E, finalmente, em Londrina, neste ano de 1999, tive a oportunidade de saldar esse débito artístico, compondo esses 6 cantos, inspirados em seus poemas.

Devo aqui um agradecimento especial à minha querida amiga, Walkyria Cortes Ferraz, renomada professora de canto e colega dos primeiros anos de escola de música, pela sugestão e pelo incentivo para a composição desta música.

Esta obra foi comissionada para o

" XIX FESTIVAL DE MUSICA DE LONDRINA " - 1999 -

Helvige de Cantiba
em homenagem à Helena Kolody

I- CANTAR

Quem vai cantando
Não vai sozinho.
Dançam em seu canjinho
O som e a canção.

II- CANTIGA DE RODA

Ao som de ingênua cantiga
Gira, ligeira, uma roda.
Bailam cabelos de linho,
Brilha a cantiga nos olhos,
Saltam, leves, os pezinhos,
Os grandes cedros antigos,
Também se põe a bailar.
Cantam os ramos no ar,
Dançam as sombras no chão.

III-VOZ DA NOITE

O sol se apaga,
De mansinho,
A sombra cresce
A voz da noite
diz, baixinho:
esquece... esquece...

IV-ÁMAGO

Quem bebe da fonte
digo jorra na encosta
Não sabe do rio
que a montanha guarda.

V-NUNCA E SEMPRE

Sempre cheguei tarde
ou cedo demais.
Não vi a felicidade acontecer.
Nunca floresceram
em minha primavera
as rosas que sonhei colher.
Mas sempre os passarinhos
cantaram e fizeram ninhos
pelos beirais
de meu viver.

VI-VIAGEM INFINITA

Estou sempre em viagem
O mundo é a paisagem
que me atinge
de passagem.

ADRIANA - 1999 -

versões: Helena Kolody *arranjo*
 I - Cantar *arranjo de Coimbra*

Moderato

Quem vai cam-tan-do

cresc.

Mão vai so-zu-mho dan-gam em seu ca-

allarg.

-mi-mho o so-nhoe a con-fão

cresc. e allarg.

10 *allegro* quem vai cam-tan-do Mão vai so-zu-mho

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Versões de Helena Kolody'. The score is written on ten staves, with the first two staves for the vocal line and the remaining eight for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The piece is marked 'Moderato'. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, cresc., allarg., cresc. e allarg.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'arranjo de Coimbra'). The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note.

1) as notas em parêntesis são emocionais.

ritardo

Dan-gam em seu ca-mi-mho

o so-nhoe a can-

ten.

mi.i.

allarg.

24

This image shows the continuation of the handwritten musical score from the previous page. It consists of eight staves. The first staff is the vocal line, and the others are for the piano accompaniment. The piece is marked 'ritardo' and 'allarg.'. The lyrics continue from the previous page. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, cresc., allarg.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'arranjo de Coimbra'). The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note.

Allegretto scherzoso

II - Cantiga de Nova

mf
Ao som de m. q. m. em

ti - ga
Gi - ra li - gei - rau ma ro - da

de lo - nho Tri - ma cau - ti - ga

Pai - lam ca - to - los
apet. e crene.

mos o - hos Sal - tam te - ves as pe - si - nhas
sit - tam

quasi recitativo

quasi recitativo
te - ves os pe - si - nhas Os grandes ce - dros, ce - dros am - tu - gos

tau - bou se põe a bei - lar
Cau - tam es ra - ues

Cau - tam as som - bras, som - bras no chão...

Cau - tam as som - bras, som - bras no chão...

Cau - tam as som - bras, som - bras no chão...

III - Voz da Noite

lento
f
0 ad se- pa-rga de man-si-nho a som-bra cresce--
(2a vez B)
A voz da noi-te diz bai-xo-nho diz-bai-xi-nho--
es-que-ce em-que-ce... es-que-ce... es-que-ce...
piu lento
2a

IX - Arraço

Andante, amabile

Quem be-be da fon-te -- que
for -- ra nã-en -- ces -- ta -- mãe
SA be do ri -- o que mon-ta-nha guar-da --
cresc.
dim. *c. allato.*
†2) Introd. ad Eb.

quom be - be da fon - te
 - - - - -
 - - - - -
 - - - - -

f express
 não sa - be do ri - o
 8^{va}
 dim.

quea man - ta - nha guar - da
 allarg. e dim.

molto espressivo
 V. Nunca e sempre
 I. Sem - pre che - guei - tar - de - - - - - no ce - do ce - do de -

- mais - -
 Não, não vi a fe - li - ci - da - des con - ta - cer (c)
 4^{va}
 7

Non - ca flo - res - ce - ram em mi - nha pri - ma - ve - ra as ro - sas, as ro - sas que -
 7^{va}

- so - nhei co - lher - Mas sem - pres pas - sa - ri - nhos - - cam -
 allarg.

- ta - ram e fe - ce - ram mi - nhos - - pe - los bei - nhos do
 13^{va}

43^{va}
 Non - ca flo - res - ce - ram em mi - nha pri - ma - ve - ra, as
 variante pros comp. 7/8

16

allarg.
meu - vi - ver -
al tempo
do meu vi - ver
alpo

19

cresc.
dim.

22

dim.

25

mf
p
mf

-9-

VI - Viagem Infinita -

28

mf
robato
dim.
simile
cresc.
mf
Es - tou - sem pieem vi -
Es - tou - sem pieem vi -

33

mf
vlt.
alpo
vlt.
dim.
Es - tou - sem pieem vi - a - gem
Es - tou - sem pieem vi - a - gem
Es - tou - sem pieem vi - a - gem
Es - tou - sem pieem vi - a - gem
Es - tou - sem pieem vi - a - gem

-10-

10

Sostenuto

f

sa - gem - - - - - (c) que - - - - -

mea - ting - e de pas - sa -

13

que - - - - - mea - ting - e de pas - sa - gem - - - - - Ah - - - - -

rit.

atempo

rit.

rit.

18

atpo

rit.

dim.

rit.

8 bisas

Dur: 8:30 min

outras obras de Henrique de Curitiba:

- DIZERES, ciclo de canções para baixo e piano. texto: do compositor. Dur: 10 min.
- MUNI-OPERA, três arias buffas, para barítono ou baixo e fagote. Texto nensesse francês e italiano. Dur: 10 min.
- VOCALIZE, para Soprano e Org.de Cordas (piano) sem texto.
- AL TELEFONO 345...berceuse, para Sopr./Ten. e piano. Texto esparhol do comp. Dur: 3 min.
- BRIZA DO SUL, 4 Poemas de Mario Quintana, para Mezzo (Sopr) /Barítono e piano. Dur: 8 min.

Henrique de Curitiba
Morozowicz

My shining star
voz e piano
(soprano ou tenor)

edição do compositor
Londrina, 2000.



"My shining star"

para Giovana
Moderato

Letra e música:
Henrique de Curitiba

Canto

Piano

You are the one, my shi - ning star, you are my sun, you are my
moon, and I love you with all my heart, for all the time I am lo
live Ah! you are my star — Ah! you are my

6

10

14

copyright H.de Curitiba, 2000

18 sun _____
 Ah! you are my moon
 the on ly one

22 and now
 that I love you
 you are my

allegro
allarg.

26 sun
 my shi-ning star
 and all this love
 will last for

28 long for all my days
 you are the

dim.
allegro

-2-

31 one
 my shi-ning star
 you are my sun,
 and I love

35 you
 with all my heart
 for all the time
 I am to

38 live
 you are
 the one
 my

42 sun
 my moon
 and now
 that I love

-3-

45) *allarg.* *a tempo*
 you are my shi - ning star and
allarg.

48) *a tempo*
 now that I love you you are my sun, my shi - ning
a tempo

51) *a tempo*
 star and all this love will last for long... for all my
a tempo

54) *dim.* *allarg.*
 days
dim. *allarg.*

HENRIQUE DE CURITIBA OBRAS PARA CANTO:

Vocalize – canto e piano (sem texto)
 Orquestra de cordas e canto

6 Poemas de Helena Kolody – ciclo de canções,
 para canto e piano
 sobre poemas de Helena Kolody

Mini-Opera – tres árias buffas,
 barítono ou baixo e fagote
 texto “nonsense” do compositor

Dizeres – ciclo de canções
 para baixo e piano
 texto poético do compositor

Briza do Sul – ciclo de canções
 canto e piano
 sobre poemas de Mario Quintana

My shining star – canto e piano
 texto em inglês, do compositor

Para um Mestre de Canto – canto e piano
 texto do compositor

Al telefono 345 – canto e piano
 texto espanhol, do compositor

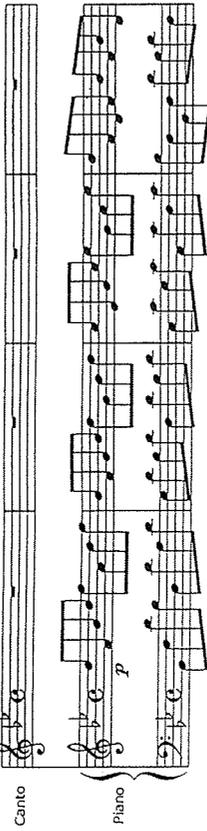
Solfeggietto - canto e piano
 versos de Martins Fontes

Para um Mestre de Canto
(soprano/tenor)

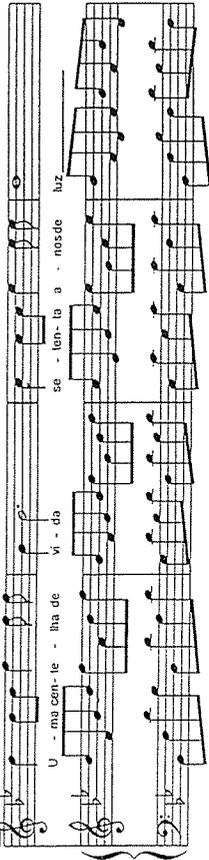
para:
Walkyria Ferraz
Canto

Música e Letra
Henrique de Curitiba

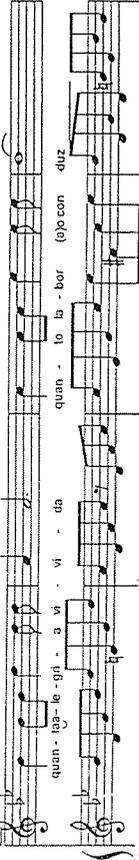
Moderato
Piano



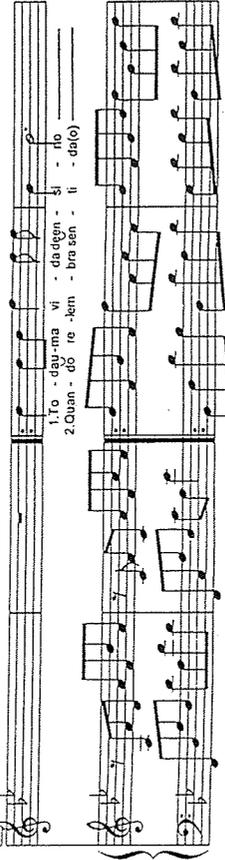
U - ma cen - te - lha de vi - da
se - len - to a nos de luz



quan - ta - le - gi - a vi - da
quan - to la - bor (o)jo con luz



1. To - day - ma vi - da e gen - ti - lo
2. Quan - do re - lem - bra sen - ti - da(o)



Henrique de Curitiba

Para um Mestre de Canto

para canto e piano
(soprano / tenor)

celebrando 70 anos de
Walkyria Ferraz

© edição do compositor
Londrina, 2002.



17

dã - do de si com ar - dor
por tu - do quan - to fi - cou
sem pre concei - to
e sem per - dão

21

1.
pa - ra for - mar um can - tor
ho - ras perdi - das de vi - da
ohi

2.
allarg.

25

U - ma cen - te - ha de ar - te
num pro - bon - ga - do vi - ver

a tempo

30

p *cresc.* *afret.*
sem - pre can - tan - do
di - as pas - san - do
a le - çõ - nar e bom su - postar

rit.

34

Tan - tos a - lu - nos sem per - do - ar
lo - dos que ren - do can - tar

38

com tan ta pe - na mas con - ta - bor,
dan - do a todos um pou - co de voz.

cresc. *sc.*
rit.
molto express.

42

U - ma cen - te - ha de vi - da e luz
quan - to le - gít - a vi - vi - da
quan - ta ter - nu - rae la -

46

bor a - mor,
Ur - ma vi da bem vi - vi - da

rit.

Poema Claro

canto e piano

para o poeta
João Manuel Simões

Música
Henrique de Curitiba

Lento

Que - ro es - te po - e - ma

cla - ro sem cir - cum - ló - quos ou am - bi - gui - da - de di - re - to sim - ples e pu - ro pu - ro nem do - ce nem a - ma - ro au - cu - len - to Tel qual fru - to ma - du - ro

Henrique de Curitiba

Poema Claro

(Nem esse, nem aquele: este)
para canto e piano

com versos do poeta
João Manuel Simões

edição do compositor
Londrina, 2002.



Musical score for measures 13-15. The vocal line begins with the lyrics: "Tal qual fru-to ma-du-ro". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 16-18. The vocal line continues with: "sem her-me-tis-mo ou re-ló-ri-ca vã". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 17.

Musical score for measures 19-21. The vocal line continues with: "Que ro es-te-ro só cõa transpa-rên-cia de qual-quer coi-sa ou fa-to". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in measure 20.

Musical score for measures 22-24. The vocal line continues with: "flor ou sol, pe-dra ou pás-sa-ro ma-nhã". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 23.

Musical score for measures 25-26. The vocal line continues with: "Que-ros-te po-e-ma en-xu-to sem la-pi-da-ção". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 27-28. The vocal line continues with: "e-xa-ta-men-te co-mo-um dia-man-te bru-to que-con-te-ce de sú-bi-to no chá-o". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 28.

Musical score for measures 29-31. The vocal line continues with: "Que-ro es-te po-e-ma cla-ro nem-do-ce nem a-". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 30. The tempo marking "Tempo I" is present above the staff.

Musical score for measures 32-34. The vocal line continues with: "ma-ro es-te po-e-ma cla-ro". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in measure 33. The tempo marking "allarg. dim." is present above the staff.

tal qual fru-to ma-du-ro ahi

poco precipit.

allarg.

Ahi

HENRIQUE DE CURITIBA OBRAS PARA CANTO:

Vocalize – canto e piano (sem texto)
Orquestra de cordas e canto

6 Poemas de Helena Kolody – ciclo de canções,
para canto e piano
sobre poemas de Helena Kolody

Mini-Opera – tres árias buffas,
barítono ou baixo e fagote
texto “nonsense” do compositor

Dizeres – ciclo de canções
para baixo e piano
texto poético do compositor

Briza do Sul – ciclo de canções
canto e piano
sobre poemas de Mario Quintana

My shinning star – canto e piano
texto em inglês, do compositor

Para um Mestre de Canto – canto e piano
texto do compositor

Al telefono 345 – canto e piano
texto espanhol, do compositor

NEM ESSE, NEM AQUELE: ESTE

João Manuel Simões

Quero este poema claro
sem circunlóquios
ou ambigüidades
direto, simples, puro.
Nem doce, nem amaro,
suculento. Tal qual fruto maduro.

Quero este poema exato
sem hermetismo ou retórica vã.
Só com a transparência
de qualquer coisa ou fato:
flor ou sol, pedra ou pássaro, manhã.

Quero este poema enchauto,
sem polimento, sem lapidação,
exatamente como
um diamante bruto
que acontece de súbito no chão.

Henrique de Curitiba

Solfegietto

para canto e piano...

versos de
Martins Fontes
(1884-1937)

edição do compositor
Londrina, 2002.



002

SOLFEGGIETTO

Descobri os deliciosos versos de Martins Fontes numa pequena antologia, editada por Cassiano Ricardo, numa extensa coleção de poetas brasileiros da Editora Agir, dos anos cinquenta.

Ao que parece, os educadores musicais não são dados à leitura de poemas, pois como explicar que esses versos são musicais não estejam sendo usados nas aulas de solfejo das diversas escolas de música? Foram escritos há mais de 70 anos...

Martins Fontes era paulista, de Santos, onde nasceu em 1884 e faleceu em 1937. Poeta de fina sensibilidade e grande lirismo deixou uma obra considerada como "pluriforme, colorida e polifônica" no dizer de Olavo Bilac. Seus versos tem requintada sonoridade e alguns deles tem por tema coisas da música. Exemplo disso é o poema "LAI" que faz parte da obra "A Flauta Encantada":

*Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si...
A primavera sorri!
Vamos ao bosque, até lá?
Ré, mi, sol, dó, ré, mi, fá...
Ouvir cantar, em bemoal,
mi, ré, dó, dó, ré, mi, sol...
O pinhassilgo e o tic,
sol, mi, fá, sol, mi, dó, ré...
o sanharô e o hem-te-vi,
ré, dó, sol, fá, lá, dó, mi...
o canário e o sabida,
dó, ré, mi, dó, ré, mi, lá...
Mas quero ir contigo só:
si, lá, sol, fá, mi, ré, dó.*

Compondo esta peça, que denominei de "solfegietto", pensando num solfejo, procurei usar as nomes de notas com o seu respectivo *smm*, formando frases musicais em diversos tons, numa seqüência alegre e comunicativa. Evidentemente, dedico esta obra, que pode ser usada como peça ou estudo, para cantores que já sabem cantar e não para estudantes iniciantes.

Espero poder passar a todos o encantamento que senti com esses versos singelos mas tão sugestivos para os músicos.

Londrina, junho de 2002.

Henrique de Curitiba

Solfeggietto

para voz e piano

Versos de
Martins Fontes
(1884-1937)

Música de
Henrique de Curitiba

Canto

Dó - ré mi fá - sol - la si

Piano

5

A - pri - ma - ve - ra sor - ti

9

Va - mos ao bos - que a - té lá

13

Ré mi sol dó re mi fá

17

Oh ou - ve can - tar - em be - mol

21

O - pin - tas - sil - go - lá

25

Sol - mi fá - sol mi - do ré O - sa

30

nha - ço - go bem - te - vi Ré - do sol - fá

sostenuto

allarg.

meno mosso quasi recit.

la - dó mi o ca - ná - ro é sa - bi - á do - ré mi do - ré mi

Tempo I

Mas que - ro ir con - ti - go lá - ro ir con - ti - go si - la sol

allarg. deciso

lá - mi ré - do ahi

HENRIQUE DE CURITIBA OBRAS PARA CANTO:

- Vocalize* — canto e piano (sem texto)
Orquestra de cordas e canto
- 6 Poemas de Helena Kolody* — ciclo de canções,
para canto e piano
sobre poemas de Helena Kolody
- Mini-Opera* — tres árias buffas,
baritono ou baixo e fagote
texto, "honsense" do compositor
- Dizeres* — ciclo de canções
para baixo e piano
texto poético do compositor
- Briza do Sul* — ciclo de canções
canto e piano
sobre poemas de Mario Quintana
- My shining star* — canto e piano
texto em inglês, do compositor
- Para um Mestre de Canto* — canto e piano
texto do compositor
- Al telefone 345* — canto e piano
texto espanhol, do compositor
- Poema Claro* - canto e piano
versos de João Manuel Simões.

HENRIQUE DE CURITIBA

NÓTURNO

para canto e piano

sobre poema de Álvares de Azevedo

GOJANIA - 2003

Quando à Noite No Leito Perfumado

Álvares de Azevedo (1831-1853)

I - Quando à noite no leito perfumado
Lânguida fronte no sonhar reclinada
No vapor da ilusão por que te orvalha
Pranto de amor as pálpebras divinas?

III-*Domme, ó anjo de amor! No seu silêncio
O meu peito se afoga de ternura
E sinto que o porvir não vale um beijo
E o céu um teu suspiro de ventura*

II - E, quando eu te contemplo adormecida
Solto o cabelo no suave leito
Por que um suspiro tépido ressona
E desmaia suavíssimo em teu peito?

IV-*Um beijo divino que acende as veias
Que de encantos os olhos ilumina,
Colhido a medo como flor da noite
Do teu lábio na rosa purpurina,*

Virgem do meu amor, o beijo a furto
Que pousa em tua face adormecida
Não te lembra no peito os meus amores
E o febre do sonhar de minha vida?

V-*E um volver de teus olhos transparentes,
Um olhar dessa pálpebra sombria,
Talvez pudessem reviver-me a alma
As santas ilusões de que eu vivia!*

Este belo poema, tão característico da obra de Álvares de Azevedo, foi publicado postumamente na coletânea *"Lira dos Vinte Anos"*, que reúne muitos de seus versos mais conhecidos. Poeta ultra-romântico, considerado o "Lord Byron" de nossa literatura, este jovem viveu apenas 22 anos e no entanto se destaca como um dos grandes nomes de nossa literatura. A mulher, o amor e as delusões amorosas são temas constantes de sua lírica poética.

Admirador de seus versos, do cultivo que apresenta a sua linguagem poética, é a segunda vez que abordo um de seus poemas para uma realização musical. Na primeira vez musicuei o *Soneto*, numa peça coral *a capella*.

Tomci a liberdade de marcar com numerais romanos as estrofes aqui utilizadas. Deixei de abordar os versos da real 3ª estrofe (Virgem de amor...) e ainda as duas primeiras linhas da estrofe V por razões do retorno ao tema inicial da primeira estrofe (Quando à noite no leito perfumado...) na última parte desta peça. E, por não ser a réplica total dos versos do poeta e sim uma peça inspirada no clima emotivo deste poema, dei-lhe o título de "NÓTURNO" o que me pareceu bastante apropriado.

Henrique de Curitiba
Goiania - 2003

Alvares de Azevedo
(1853)

MOLTO

Henrique de Curitiba
(2003)

Quando moi-te no lei-to perju-ma-do Lã-n-gui-da fron-te

no so-nhar re-dil-tas, No va-per da i-lusão per-que te-gra-va-lla

Fran-to de-a-mar as pál-pebras di-vi-das

E quan-do eu te com-ten-plo

© H de Curitiba, 2003

-2-

a-dor-me-ci-da sol-to ca-be-lo no su-a-ve-let-to,

per que um sus-pi-ro tã-pla-do res-so-na e des-ma-la

des-maia... um sos-pi-ro su-a-viso-lis-si-mo... teu

pe-i-to

(III) mais livre (quasi recit.)

Dor-me, ó am-jo de-a-mar no seu si-lên-cio o meu

pê-to seu jo-go de ter-nu-ra e sin-to que go pa-uir não vá-le

não vá-le um bei-jo Eo céu um teu sus-pe-ro de ven-tu-ra

tempo justo

do teu la-bio no ro-sa pur-pu-ri-ná...

(IV) Um

dolcissimo
bei-jo di-vi-nal que a-cen-de as ve-ras, que ten-can-tos os

o-lhos i-lu-mi-na co-hi-des me-do co-mo a flôr da noi-te

do teu la-bio no ro-sa pur-pu-ri-ná...

(vi)

Guan do a noi-te mo lei-to per fu-ma-do lan-gua-da fronte

no so-nhar re-clinas tal-vez pu-des-sem re-vi-er re-vi-ver-me mal-ma-que vi-as san-tas i-lu-so-ças

que vi-vi-a

OUTRAS OBRAS PARA CANTO de Henrique de Curitiba

- 1 - DIZERES, ciclo de cantos para baixo e piano com texto do compositor. Dur. 10 min.
- 2 - MINI-OPERA, tres árias "buffas" para barítono e fagote, texto nense em frances e italiano. Dur. 10 min.
- 3 - VOCALIZE, para Soprano e piano (Orquestra de cordas), peça de concerto, para vocalisar, sem texto. Dur. 4 min.
- 4 - CANTILENA - 1995
AL TELEFONO, berceuse à uma pequena espanhola. Voz e piano, texto do compositor, em espanhol. Dur. 3 min.
- 5 - BRIZA DO SUL, ciclo de 4 peças para Mezzo ou Barítono e piano, com versos de Mário Quintana. Dur. 5 min.
- 6 - 6 POEMAS DE HELENA KOLODY, ciclo de canções, para soprano e piano, com versos de Helena Kolody. Dur. 10 min.
- 9 - PARA UM MESTRE DE CANTO, para voz e piano, texto do compositor. Dur. 3 min.
- 8 - MY SHUNNING STAR, canção para voz e piano, texto inglês, do compositor. Dur. 3 min.
- 10 - POEMA CLARO, canção para voz e piano, com versos de João Manuel Simões. Dur. 3 min.
- 11 - SOLFEGGIETTO, peça-estudo para voz e piano com versos de Martins Fontes. Dur. 3 min.
- 12 - Noturno
- 13 - Três Cantos
- 14 - Valsa

18 - Curitiba's Tale
19 - Casa em no coração
20 - Amor e honra

HENRIQUE DE CURITIBA

Três Cantos Goyanos

para voz e piano
com versos de

A. C. Ramos Jubé

- I - Canção Goyana
- II - Na serra de Itaipu
- III - Tiro-hiro-lá

GOIANIA - 2003 -

Os versos de A. C. Jubé

VIOLA

Viola mansa serena,
fere a corda em lá e si.
Que canta a pomba do mato
pomba-rola, juriti.

Ai morena, que teus olhos
me fazem morrer por ti.
Já canta a pomba do mato
pomba-rola, juriti

Esta viola serena
é ver um peito goiano
que suspira espera e canta
todo o dia, todo o ano.

Vê-se voar tanta pena
pelos ermos, por aqui.
Suspira a pomba do mato
pomba rola, juriti.

SOBE SERRA

*Na serra do catiguêiro,
na serra de Itaipu
perpassa um vento maneiro
sobre o áspero dorso nu.
Doce vento passageiro
da serra de Itaipu.*

*A saudade marrinhenta
fecha-me os olhos. Forém
abertos - oito ou oitenta -
os olhos não vêem ninguém.
É uma saudade que vem
sem ter porque nem porém.*

*Na escalada das alturas,
Vamos, caminhão de bois,
Tangidos por mãos escuras
Ajoelhados de dois à dois...
Vamos subindo as alturas.
Mas há que descer depois.*

CANTIGA DE RODA

Venho estar em sua casa,
manda tiro tiro tiro,
o amor é como uma asa
manda tiro tiro lá.

Olho o relógio e confiro
a volta que o tempo dá.

Quoço vossa semhoria
dizer das coisas do dia
manda tiro tiro tiro.
Um sorriso bem disposto
Abre o sol em pleno rosto
manda tiro tiro lá.

Venho estar em sua casa,
manda tiro tiro tiro.
O relógio não se atrasa;
o tempo é diáfano assi;
-Não. O tempo é um tiro!
manda tiro tiro lá.

2003

TRÊS CANTOS GOYANOS,

com versos de A. G. Ramos Júbé.

Conheci os expressivos versos de Júbé, em sua "Antologia Poética", publicada pela Editora UFG, em 1995, encontrada na livraria dessa Editora, no Campus Samambaia. Júbé é um dos destacados poetas goianos da geração dos anos 60, apresentando em sua obra a influência da tradição clássica e da modernidade brasileira do Séc. XX.

Os versos de Júbé tem, como características marcantes, um ritmo muito agradável - fator à que poucos poetas dão atenção - e a temática goiana, evocativa de sua cidade, da paisagem, dos personagens e dos acontecimentos locais sempre numa linguagem burilada e um delicado lirismo.

Entre os versos de sua antologia, o primeiro poema a me chamar a atenção foi "VIOLA" por parecer uma letra de canção, pronta para ser musicada. Entre a leitura dos versos e a confecção da música decorreram apenas alguns momentos, num dia de feriado, aniversário dos 70 anos de Goiânia. Em seguida, vieram muitas outras descobertas: entre essas "SOBE SERRA" e "CANTIGA DE RODA" as quais me encantaram de modo especial, fazendo logo soar música em meus ouvidos...

Assim, me vi compelido à musicar esses três poemas formando um pequeno ciclo à que denominei "Três Cantos Goianos", fazendo questão de manter a grafia tradicional que tanto embeleza a palavra Goyáz. Tomei a liberdade de dar à estas canções um título diferente ao dos poemas já que a música não é uma transposição direta mas, uma canção inspirada em seu conteúdo.

Espero que a música faça jus à beleza dos versos deste admirável poeta.

Dedico, outrossim, esta obra musical à notável pianista acompanhadora, Heloisa Barra, figura de destaque da música brasileira.

*Henrique de Curitiba
Goiânia, 10 de 2003.*

Letra de:
A. G. Ramos Júbé

Musica de:
Henrique de Curitiba

Canção Goyana

suavemente movido

Vi-o-la man-se-re - na -

fe - rra cor-degem lã e si -

que cam - ta a pom-ba do

ma - to

pom-ba ro-la ju-ri - ti

1.^a

2.^a

3.^a

4.^a

5.^a

6.^a

7.^a

8.^a

9.^a

10.^a

11.^a

12.^a

13.^a

14.^a

15.^a

16.^a

17.^a

18.^a

19.^a

20.^a

21.^a

22.^a

23.^a

24.^a

25.^a

26.^a

27.^a

28.^a

29.^a

30.^a

31.^a

32.^a

33.^a

34.^a

35.^a

36.^a

37.^a

38.^a

39.^a

40.^a

41.^a

42.^a

43.^a

44.^a

45.^a

46.^a

47.^a

48.^a

49.^a

50.^a

51.^a

52.^a

53.^a

54.^a

55.^a

56.^a

57.^a

58.^a

59.^a

60.^a

61.^a

62.^a

63.^a

64.^a

65.^a

66.^a

67.^a

68.^a

69.^a

70.^a

71.^a

72.^a

73.^a

74.^a

75.^a

76.^a

77.^a

78.^a

79.^a

80.^a

81.^a

82.^a

83.^a

84.^a

85.^a

86.^a

87.^a

88.^a

89.^a

90.^a

91.^a

92.^a

93.^a

94.^a

95.^a

96.^a

97.^a

98.^a

99.^a

100.^a

101.^a

102.^a

103.^a

104.^a

105.^a

106.^a

107.^a

108.^a

109.^a

110.^a

111.^a

112.^a

113.^a

114.^a

115.^a

116.^a

117.^a

118.^a

119.^a

120.^a

121.^a

122.^a

123.^a

124.^a

125.^a

126.^a

127.^a

128.^a

129.^a

130.^a

131.^a

132.^a

133.^a

134.^a

135.^a

136.^a

137.^a

138.^a

139.^a

140.^a

141.^a

142.^a

143.^a

144.^a

145.^a

146.^a

147.^a

148.^a

149.^a

150.^a

151.^a

152.^a

153.^a

154.^a

155.^a

156.^a

157.^a

158.^a

159.^a

160.^a

161.^a

162.^a

163.^a

164.^a

165.^a

166.^a

167.^a

168.^a

169.^a

170.^a

171.^a

172.^a

173.^a

174.^a

175.^a

176.^a

177.^a

178.^a

179.^a

180.^a

181.^a

182.^a

183.^a

184.^a

185.^a

186.^a

187.^a

188.^a

189.^a

190.^a

191.^a

192.^a

193.^a

194.^a

195.^a

196.^a

197.^a

198.^a

199.^a

200.^a

201.^a

202.^a

203.^a

204.^a

205.^a

206.^a

207.^a

208.^a

209.^a

210.^a

211.^a

212.^a

213.^a

214.^a

215.^a

216.^a

217.^a

218.^a

219.^a

220.^a

221.^a

222.^a

223.^a

224.^a

225.^a

226.^a

227.^a

228.^a

229.^a

230.^a

231.^a

232.^a

233.^a

234.^a

235.^a

236.^a

237.^a

238.^a

239.^a

240.^a

241.^a

242.^a

243.^a

244.^a

245.^a

246.^a

247.^a

248.^a

249.^a

250.^a

251.^a

252.^a

253.^a

254.^a

255.^a

256.^a

257.^a

258.^a

259.^a

260.^a

261.^a

262.^a

263.^a

264.^a

265.^a

266.^a

267.^a

268.^a

269.^a

270.^a

271.^a

272.^a

273.^a

274.^a

275.^a

276.^a

277.^a

278.^a

279.^a

280.^a

281.^a

282.^a

283.^a

284.^a

285.^a

286.^a

287.^a

288.^a

289.^a

290.^a

291.^a

292.^a

293.^a

294.^a

295.^a

296.^a

297.^a

298.^a

299.^a

300.^a

301.^a

302.^a

303.^a

304.^a

305.^a

306.^a

307.^a

308.^a

309.^a

310.^a

311.^a

312.^a

313.^a

314.^a

315.^a

316.^a

317.^a

318.^a

319.^a

320.^a

321.^a

322.^a

323.^a

324.^a

325.^a

326.^a

327.^a

328.^a

329.^a

330.^a

331.^a

332.^a

333.^a

334.^a

335.^a

336.^a

337.^a

338.^a

339.^a

340.^a

341.^a

342.^a

343.^a

344.^a

345.^a

346.^a

347.^a

348.^a

349.^a

350.^a

351.^a

352.^a

353.^a

354.^a

355.^a

356.^a

357.^a

358.^a

359.^a

360.^a

361.^a

362.^a

363.^a

364.^a

365.^a

366.^a

367.^a

368.^a

369.^a

370.^a

371.^a

372.^a

373.^a

374.^a

375.^a

376.^a

377.^a

378.^a

379.^a

380.^a

381.^a

382.^a

383.^a

384.^a

385.^a

386.^a

387.^a

388.^a

389.^a

390.^a

391.^a

392.^a

393.^a

394.^a

395.^a

396.^a

397.^a

398.^a

399.^a

400.^a

401.^a

402.^a

403.^a

404.^a

405.^a

406.^a

407.^a

408.^a

409.^a

410.^a

411.^a

412.^a

413.^a

414.^a

415.^a

416.^a

417.^a

418.^a

419.^a

420.^a

421.^a

422.^a

423.^a

424.^a

425.^a

426.^a

427.^a

428.^a

429.^a

430.^a

431.^a

432.^a

433.^a

434.^a

435.^a

436.^a

437.^a

438.^a

439.^a

440.^a

441.^a

442.^a

443.^a

444.^a

445.^a

446.^a

447.^a

448.^a

449.^a

450.^a

451.^a

452.^a

453.^a

454.^a

455.^a

456.^a

457.^a

458.^a

459.^a

460.^a

461.^a

462.^a

463.^a

464.^a

465.^a

466.^a

467.^a

468.^a

469.^a

470.^a

471.^a

472.^a

473.^a

474.^a

475.^a

476.^a

477.^a

478.^a

479.^a

480.^a

481.^a

482.^a

483.^a

484.^a

485.^a

486.^a

487.^a

488.^a

489.^a

490.^a

491.^a

492.^a

493.^a

494.^a

495.^a

496.^a

497.^a

498.^a

499.^a

500.^a

501.^a

502.^a

503.^a

504.^a

505.^a

506.^a

507.^a

508.^a

509.^a

510.^a

511.^a

512.^a

513.^a

514.^a

515.^a

516.^a

517.^a

518.^a

519.^a

520.^a

521.^a

522.^a

523.^a

524.^a

525.^a

526.^a

527.^a

528.^a

529.^a

530.^a

531.^a

532.^a

533.^a

534.^a

535.^a

536.^a

537.^a

538.^a

539.^a

540.^a

541.^a

542.^a

543.^a

544.^a

545.^a

546.^a

547.^a

548.^a

549.^a

550.^a

551.^a

552.^a

553.^a

554.^a

555.^a

556.^a

557.^a

558.^a

559.^a

560.^a

561.^a

562.^a

563.^a

564.^a

565.^a

566.^a

567.^a

568.^a

569.^a

570.^a

571.^a

572.^a

573.^a

574.^a

575.^a

576.^a

577.^a

578.^a

579.^a

580.^a

581.^a

582.^a

583.^a

584.^a

585.^a

586.^a

587.^a

588.^a

589.^a

590.^a

591.^a

592.^a

593.^a

594.^a

595.^a

596.^a

597.^a

598.^a

599.^a

600.^a

601.^a

602.^a

603.^a

604.^a

605.^a

606.^a

607.^a

608.^a

609.^a

610.^a

611.^a

612.^a

613.^a

614.^a

615.^a

616.^a

617.^a

618.^a

619.^a

620.^a

621.^a

622.^a

623.^a

624.^a

625.^a

626.^a

627.^a

628.^a

629.^a

630.^a

631.^a

632.^a

633.^a

634.^a

635.^a

636.^a

637.^a

638.^a

639.^a

640.^a

641.^a

642.^a

643.^a

644.^a

645.^a

646.^a

647.^a

648.^a

649.^a

650.^a

651.^a

652.^a

653.^a

654.^a

655.^a

656.^a

657.^a

658.^a

659.^a

660.^a

661.^a

662.^a

663.^a

664.^a

665.^a

666.^a

667.^a

668.^a

669.^a

670.^a

671.^a

672.^a

673.^a

674.^a

675.^a

676.^a

677.^a

678.^a

679.^a

680.^a

681.^a

682.^a

683.^a

684.^a

685.^a

686.^a

687.^a

688.^a

689.^a

690.^a

691.^a

692.^a

693.^a

694.^a

695.^a

696.^a

697.^a

698.^a

699.^a

700.^a

701.^a

702.^a

703.^a

704.^a

705.^a

706.^a

707.^a

708.^a

709.^a

710.^a

711.^a

712.^a

713.^a

714.^a

715.^a

716.^a

717.^a

718.^a

719.^a

720.^a

721.^a

722.^a

723.^a

724.^a

725.^a

726.^a

727.^a

728.^a

729.^a

730.^a

731.^a

732.^a

733.^a

734.^a

735.^a

736.^a

737.^a

738.^a

739.^a

740.^a

741.^a

742.^a

743.^a

744.^a

745.^a

746.^a

747.^a

748.^a

749.^a

750.^a

751.^a

752.^a

753.^a

754.^a

755.^a

756.^a

757.^a

758.^a

759.^a

760.^a

761.^a

762.^a

763.^a

764.^a

765.^a

766.^a

767.^a

768.^a

769.^a

770.^a

771.^a

772.^a

773.^a

774.^a

775.^a

776.^a

777.^a

778.^a

779.^a

780.^a

781.^a

782.^a

783.^a

784.^a

785.^a

786.^a

787.^a

788.^a

789.^a

790.^a

791.^a

792.^a

793.^a

794.^a

795.^a

796.^a

797.^a

798.^a

799.^a

800.^a

801.^a

802.^a

803.^a

804.^a

805.^a

806.^a

807.^a

808.^a

809.^a

810.^a

811.^a

812.^a

813.^a

814.^a

815.^a

816.^a

817.^a

818.^a

819.^a

820.^a

821.^a

822.^a

823.^a

824.^a

825.^a

44 *suave*
fa-zen mor-ter por ti — jaí cam-tes pontado ma — to —

48 pom-bo ro-la ju-ri - ti — *allarg.*

21 *a tempo*
Es-ta vi-o-la se - re - na —

25 é ver um pec-to go - lá-no que sus-pen-da es-pe-ra e
41 (m-ma-no)

*1 - palavra variavle para os não gitanos

28 *afretando* *retendo*
can-ta-to-deo di-a-to-deo a — no — ve-se no ar tam-ta rit.

33 *a tempo*
pe-na por a - qui — pe - los er - mos — sus - pt - reg pom - ba do

35 *retener* *refer*
ma - to — Ai - oi — pom - ba ro - la ju - ri - ti

42) todas as notas #

Na Serra do Itaipu

Dolente

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Na serra do ca-tin-guei-ro ma". The music is in a minor key with a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for the second system. The lyrics are: "serra do I-tai-pu per-pas-sa um vento ma-nel-ro so-bro m.e. sempre o mesmo ritmo". The music continues with the same accompaniment.

Handwritten musical score for the third system. The lyrics are: "ás-pe-ro dor-so nu do-ce ven-to pas-sa-gêi-ro da". The music continues with the same accompaniment.

Handwritten musical score for the fourth system. The lyrics are: "serra do I-tai-pu - su". The music concludes with a final chord.

- 5 -

Handwritten musical score for the first system of the second piece. The lyrics are: "A sou-da-de-mor-ti-nhen-to". The music is in a minor key with a 4/4 time signature.

Handwritten musical score for the second system. The lyrics are: "je-cha meos o-lhos, po-rém a-ber-tos, ai-tog oi-ten-ta os". The music continues with the same accompaniment.

Handwritten musical score for the third system. The lyrics are: "o-lhos não vêm nin-guém e u-ma sou-da-de que ven-ta sem". The music continues with the same accompaniment.

Handwritten musical score for the fourth system. The lyrics are: "ter por-que nem po-rém". The music concludes with a final chord.

33
M.R. sempre simile
Na es-ca - la - da das al - tu - ras - va-mos, camin-ho-de bois - tan-

43
- gi-dos por mãos - cu - ras a - jou - já-dos de dois a dois - va - mos su - bin-dos - al - tu - ras mas ha que des - cer de - pois

53
ser - ra - do I - ta - u - go

61
allarg.
ritac.
Ma

III - Tiro-líro-lá

Alegre

iniciar retendo ... e depois à tempo

- 9 -

42

45

48

19- hesitando aos poucos Tempo I

ou-ço...

1- Ou-ço vos-sa se-nho-
2- Um sor-ri-so bem dis-
(na 2ª vez)

22- (7)

ri-a di-zer as coi-sas do di-a manda-ti-ro ti-ro man-da-
-pos-to a-brum sol em ple-no ros-to

25- meno mosso

ti-ro ti-ro lá- Ve-nhos-

28- tar na su-a ca-sa o re-

sempre simile

-41-

-to - gho mão sed - tra - sa

32- tem - poe' di-a - fa - na

34- hesitando poco a poco

o re-lo-gio... o re-lo-gio

allarg. secco

o tempo

mão se-a-tro-sa man-da-ti-ro ti-ro lá- o tem-po-e' di-a-fa-na

33

a tempo e accel.

a - so, não, o tem - po é um tu - ro man - da ti - ro ti - ro

41

li - ro man - da tu - ro ti - ro lá

rápido

seco

Coimbra, Out/Nov, 2003

Henrique de Curitiba

dedicado à notável acompanhadora

Helôisa Barra

HENRIQUE DE CURITIBA OUTRAS OBRAS PARA CANTO:

Vocalize - canto e piano (sem texto)
Orquestra de cordas e canto

6 Poemas de Helena Kolody - ciclo de canções,
para canto e piano
sobre poemas de Helena Kolody

Mini-Opera - tres árias buffas,
barítono ou baixo e fagote
texto "nonsense" do compositor

Dizeres - ciclo de canções
para baixo e piano
texto poético do compositor

Briza do Sul - ciclo de canções
canto e piano
sobre poemas de Mário Quintana

My shining star - canto e piano
texto em inglês, do compositor

Para um Mestre de Canto - canto e piano
texto do compositor

Al telefone 345 - canto e piano
texto espanhol, do compositor

Soffeggiato - canto e piano
versos de Martins Fontes

Poema Claro - canto e piano
versos de João Manuel Simões

Noturno - canto e piano
versos de Alvares de Azevedo

11

HENRIQUE DE CURITIBA

VALSA AIROSA

para canto e piano

homenagem à Niza Tank

GOIANIA - 2004 -

VALSA AIROSA

Todos temos momentos inesquecíveis em nossas vidas. Para mim, um desses momentos foi ouvir, conhecer e ter a honra de acompanhar ao piano um recital de Niza Tank, em Curitiba, 1975, num programa de Anias de Carlos Gomes.

Niza Tank é um fenômeno vocal que aparece poucas vezes no mundo da música. Desde que a ouvi, quando ainda era estudante em São Paulo, através das ondas da rádio Gazeta, na década de 50/60, pude perceber que suas qualidades vocais em nada eram menores do que as grandes soprano -ligeiro daqueles tempos, como Lili Pons e Erna Sack.

Mas ser somente uma voz não basta. Niza é uma grande artista: uma musicista refinada que modela seu canto com uma excepcional maestria e num plano superior de comunicação musical. Quem teve a felicidade de ouvi-la, sabe disso.

Agora, após tantos anos, ao ter a oportunidade de escutar novamente o recital de Carlos Gomes, em uma gravação recuperada, pude reviver todas as emoções de antanho e, inspirado por essa forte impressão, escrevi esta peça de música, numa singela oferenda musical, para esta tão admirada cantante.

*Goiania, julho 2004
Henrique de Curitiba*

homagem a
NIZA TRANK

Valsa Airosa

Letra e musica
Henrique de Curitiba

-2-

31 a-pai-xo-na-da-men--te To--dos

34 dam--sam vao e vem a bai-

precipitar accl.

37 cadenza Tempo I Quon--do dan--sam

1* Improvisar uma cadência, 16 seg.

45 pa-ra Li-- para ca-- sem pa--rar

50 gi--ram bai-lam e tar--lam ch!-- lin-da-men-te

55 ch!--tao a-le-gre-men--te oh-- gi--ram ro--do-

60 al-las. -- pian -- do oh... ah... a tempo

-5-

p. a poco accel. e cresc.

64

ritard. molto

69

72

75

-6-

78

80

Cozinha
10/12 Jul 2004
H.L.

HENRIQUE DE CURITIBA

Morena, moreninha...

para canto e piano

com versos de Casemiro de Abreu

Edição do compositor
GOIANIA - 2005

Morena, Moreninha

com versos de Casimiro de Abreu (1839-1860)

"Moreninha" é um dos poemas contidos na série de Brasilianas que faz parte da obra *Primaveras*, publicada pelo jovem poeta, no Rio de Janeiro, em 1859. Em seu prefácio, diz o poeta: "...as *minhas Primaveras não passam de um ramalhete das flores que o vento esfolhará amanhã, e que apenas valem como uma promessa dos frutos do outono.*"

Frutos que o poeta não colheu, por causa de sua morte prematura, aos 21 anos. Mas esse ramalhete de flores continua viçoso e nos brinda com suas cores e seu perfume, transmitindo-nos o encanto e a emoção poética dessa alma tão sensível.

Casemiro é reconhecidamente o poeta romântico que mais cantou a saudade de sua terra e a nostalgia do amor não realizado. Seus versos são escritos em uma linguagem simples, direta, cheia de uma emoção juvenil que, nos dias de hoje, poderá ser considerada um tanto ingênua, mas que é sempre cativante.

Folhando o volume das "*Primaveras*" – recordando, com prazer, versos já lidos na escola primária – fiquei novamente encantado pela a figura da Moreninha. O poema é um tanto longo para uma canção. Escolhi pois, 6 estrofes do total de 16 que compõe este poema, procurando fazer uma música singela, seguindo o tom emocional desses versos. Usei a forma de canção, inspirada na *Ária da capô* e recorri ao *recitativo*, na parte central da música, para os momentos mais descritivos desses versos.

Dedico esta obra para Weber Assis, destacado cantante goiano, almejando que, em sua carreira, possa colher os belos frutos de outono que o nosso poeta não conseguiu.

Goiania, junho de 2005.

Henrique de Curitiba

(1837-1860)

para Weber Assis

Henriq de Curitiba
-2005-

Mo-re-ni-nha, More-ni-nha tu és do cam-pô-ra-

-i-nha Tu és se-nho-ra de mim tu ma-tas

-to-dos a-mo-res Fa-cei-ra- ven-dez-das flo-res que

co-lhes no teu-jar-dim... Quando

3) introdução de piano até o pontilhado

-2-

tu pas-ses mal-de-ia, diz o po-vo cêa boca-che-ia mu-

-her tão Linda não há Al ve-jam-comos bo-mi-ta cêas

han-cas pre-sas na ju-ta cêas flo-res do cam-bu-rô

1-PARA seguir 2-PARA o FIM -her mais Linda não há

COMO RECITATIVO

Tu, on-tem, vi-nhas do mon-te E pa-ras-te-o pe da fon-te A

fres-ca som-bra do til; Re-gan-das flo-res so-zi-nha, Nem tu

Sa-bes, Mo-re-ni-nha, O quan-to-d'chei-te gen-til De-

- pois se-gui-te ca-la-do Co-m'o pa'is-sa-roes-fai-ma-40

-4-

vai se-quin-dos ju-ri-tu; Mas - tao pu-rai-as brin-

- san-- do Pe - las pe-ri-nhas sal - tan-- do, Que tu ve

pe-na de tu; E dis-se-n-tao: Mo-re-ni-nha Sem

du: - a - tu fo-res mi-nha, Que - mor, que-mor nao te-ras: Eu

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written on a five-line staff with lyrics underneath. There are two triplet markings above the first two phrases. The lyrics are "dou-te noi-tes de ro-sas Can-tan-eib con-ções for-mo-sas". A "ritem." marking is written above the second triplet.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the melody from the first system. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The lyrics are "Ao som dos meus ter-nos dis Mo-re-ninha Mo-re". There are triplet markings above the first two phrases. A "allarg." marking is written above the first triplet, and a "a tempo" marking is written above the second triplet.

Handwritten musical notation for the third system, concluding the piece. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The lyrics are "-ni-nha.". There are two triplet markings above the first two phrases. The system ends with "D.C. ao Fim" written above the final notes.

HENRIQUE de CURITIBA
MOROZOWICZ

Canção para a moça que passava...

Para canto e piano

Com versos de

Carlos Drummond de Andrade

Edição do compositor
GOIÂNIA - 2006

2006

Canção para a moça que passava...

Durante o ano de 2004 tive a oportunidade de ouvir a voz de Michel Silveira num recital da EMAC, em Goiânia, interpretando de forma impecável as conhecidas canções de Schumann do ciclo "Dichterliebe" tendo ficado muito impressionado com o seu belíssimo timbre de tenor lírico e a qualidade de sua realização musical, fato bastante raro no Brasil. Nasceu à ali a intenção em dedicar-lhe uma peça de canto.

No ano seguinte, assistindo um vídeo sobre o nosso grande poeta Drummond de Andrade fiquei particularmente tocado por um episódio onde Paulo Autran declamava, com especial expressividade, os versos de "Bom Dia" criando uma atmosfera poética de uma beleza inatingível para um simples leitor. Isto me emocionou muito.

Unindo essas duas fortes impressões passei a compor, quase de imediato, esta canção com o formato de uma ária precedida por um breve recitativo, lembrando sempre o som da voz de Michel. Temos aí uma demonstração de como dois fatos ocorridos em tempos diferentes podem juntar-se na mente de um compositor e tornar-se inspiração para uma peça de música.

Assim, esta obra vai dedicada a Michel Silveira, que só veio tomar conhecimento desses fatos, na ocasião em que realizamos esta edição. Estou certo que sua voz irá valorizar esta música.

Goiânia, 26 de novembro de 2006.

Henrique de Curitiba

Canção para a moça que passava...

Dedicada ao cantor Michel Silveira

Letra

C. Drummond de Andrade

Música

Henrique de Curitiba (n.1934)

Recitativo

Bom di - a! Eu di - zi - a pra mo - ça que de lon - ge me sor - ri - a,

mas da dis - tância e - la não me res - pon - di - a. Bom di - a!

Aria, andante con moto

Bom di - a bom di - a a - penas o e - co na

ma - ta mas quem di - ri - a de - ci - fra a mi - nha men - sa -

gem de - se - ja bons - pro meu di - a Bom

di - a! A moça sor - rindo a mo - ça sor - rin - do ao

lon - ge a mo - ça sor - rin - do, ao lon - ge não

18

sen - te nes - ta a - le - gri - a o que há de ru - de no cla - rão desse

21

precipitando

riten.

di - a de tris - te, tor - pe, de in - que - to

24

ritard.

poco più lento

Noi - te que se de - nun - tris - te...

27

ci - a e vai er - ran - te na lou - ca nos - tal - gi - a

30

Ah! se - um di - a res - pon - des - ses

33

ah se - um di - a Bom di - a co - mo a noi - te se - mu -

36

ofeá.

da - ra no mais cris - ta - li - no di - a

39

allarg.

Bom di - a

HENRIQUE DE CURITIBA

E se a lua nós contasse...
para voz e piano

GOIANIA - 2006

E se a lua nos contasse...

Esta peça teve a sua primeira versão escrita em 1986, na forma de um madrigal, dedicado ao Madrigal Vocale, de Curitiba, dirigido por meu caro amigo o Pe. José Penalva.

Mais tarde, Ângela Barra ouviu a sua execução num dos festivais de Londrina e comentou o fato de ter gostado muito dessa peça e que, seria interessante fazer uma versão dela para canto e piano. Naquela ocasião, preocupado com outros assuntos e não pude dar a devida atenção a esta sugestão. Ao longo do tempo, acabei esquecendo, por completo, deste assunto.

Agora, 20 anos mais tarde, em Goiânia, no final do mês de maio, encontrei uma copia deste madrigal e resolvi fazer uma revisão antes de oferece-lo à outros corais. Curiosamente, uma semana depois disso, D. Heloisa Barra, numa conversa telefônica, disse-me ter encontrado em seus arquivos a copia de uma peça coral da qual eu deveria ter feito uma versão para a Ângela cantar. Eu não me lembrava mais qual seria a tal peça. Mas, no dia seguinte, nos bastidores do Teatro Goiânia, após um concerto, a cópia chegou às minhas mãos. Só mais tarde, é que pude ver o seu conteúdo. Qual não foi a minha surpresa ao me deparar com o madrigal que eu tinha recentemente revisado!

Desta vez, sem mais desculpas, sentei logo ao piano e comecei a experimentar as possíveis figurações de acompanhamento que poderia aplicar aos temas do madrigal. E assim, nos primeiros dias de junho deste ano 2006, realizei uma tarefa com 20 anos de atraso...

O texto que usei, o mesmo do madrigal, é dum pequeno poema que escrevi nos anos de 1960...quando eu tinha menos de 20 anos e que fazia parte de uma trilogia chamada *Três versos lunáticos*.

Goiania, junho 2006
Henrique de Curitiba

2006

E se a lua nos contasse...

PARA:

Angela Barra

letra e musica
de
Henrique de Curitiba
2006

Moderato

voz piano

E se a lua nos con-

ta -- sse e se a lua nos con- ta -- sse

os se - gte - dias que guar - daa - tras de sua ca - ra so - no - len - tac

- 2 -

frí - a a - tras de su - o ca - ra frí - a

Qual quer coisa nos di - ri - a qual quer coisa nos di - ri - a nos di - ri - a so - bres - mor por

cer - to po - co più mos - so ca - mar é ca - mar

ma -- -- ge mais ve - lha mais so - frí -- da

pen-sa-do mais so- - - da - - - - - da - - - - -
 frí -
 Da-mor é co-mo

a - - - no pri-mo - ve-ra ve-rão ou - to - - no - - -
 -
 Da-mor é co-mo

allarg.
 a tempo
 a - - - no -
 im - ver-no ve-rão ou - to - no -
 -

quasi recitativo
 sempre pas-sa e vol-ta di-fe-ven-te di-fe
 -
 -
 -

li-vre-mente accel. ritard.
 in modo simile
 - ven-te -
 -
 -

Tempo I
 por cer-ta lua vos di-
 -
 -
 -

por cer-ta lua vos di- ri - a
 - ri - - - a -
 -
 -

os se-gre-dos que guar-das trás a cara frí - - a so-no-len-tas
 -
 -
 -

frú - - a a - - trás de sua ca-ro frú - - a - -

qual-quer cal-sa nos di-ti-a qual-quer cal-sa nos di-ti-a nos di-ti-a so-bra-mor por

- cer-to - - og - mor - -

Fim

Coração 2-6 de junho
800/6
Henrique de Brito



HENRIQUE DE CURITIBA

Constatação Fatal

aria cômica para baritono ou baixo
com piano

sobre versos do escritor
JOSÉ ZOKNER

CURITIBA - 2007

CONSTATAÇÃO FATAL

A inspiração para esta música veio da leitura de um texto humorístico, em forma de versos, intitulado *Constatação III*, do conhecido jornalista José Zokner, publicado na sua coluna "RUMOREJANDO" do jornal "O Estado do Paraná", num dos domingos do mês de agosto. Imediatamente, recontei e guardei aqueles versos para usá-los numa obra vocal, pois eles me soaram como uma letra feita de encomenda para uma ária de ópera *buffa*. Representam muito bem o humor especial de Zokner, autor que tive a satisfação de reencontrar, depois de me ausentar por 10 anos desta fria e comedida cidade de Curitiba.

Usei o texto original quase em sua totalidade, deixando de lado apenas umas poucas linhas, o que não alterou o sentido geral da criação literária. Usando um misto de recitativo e ária, com uma introdução e uma coda, dividi a obra em 4 partes principais, que se sucedem sem interrupção. Como é usual, repeti, num ou noutro lugar, uma palavra ou frase, buscando o equilíbrio formal da música ou um maior efeito expressivo. De-lhe ainda o título de "Constatação Fatal" para sua melhor caracterização. Certamente, ela pode ser cantada por baritono ou baixo desde que sua personalidade vocal seja apropriada para expressão de humor. Cito abaixo os versos musicados:

*Destemido,
Como Dom Quixote,
Ele chegou
Na assim chamada
Mansão plebéia,
De madrugada
E incontinenti
Falou
Pra mulher,
Com a língua embrulhada
Tão somente:*

*Ela não hesitou
Nem por um momento
Assim, tal e qual
Como um estalante chicote,
Brandiu,
O rolo de macarrão
Que estava a mão
Gritou,
Brambi:*

*"Não sou moínhos de vento
Nem sirvo pra platéia
Pra assistir
Pra engolir
Esse batom na camisa,
Sinto por você ojeriza,
Seu depravado
Seu tarado."
Coitado!
Coitado?
Coitado?*

*"Minha Dulcinéia,
Minha eterna amada,
Minha dileta amiga
Torna-se mister
Que te diga
Que não quero discussão,
Tive de fazer serão,
Ponto final."*

Curitiba, setembro de 2007.

Henrique de Curitiba

letra:
José Zatkner

Constatação fatal

musica:
Henrique de Oliveira
2007

Allegro, non troppo

Voz: f Des-te-mi-do

Piano: f deciso

co-mo Don Qui-xo-te

allarg.

po-co me-no mos-so

como recita-ti-vo

-sim cha-ma-da Man-são ple-bé-ia De ma-riu-ga-da, e in-con-ti-

nen-ti-fa-lou pra mu-lher, co-a lin-guem-bu-lha-da, tão-so men-te:

allarg.

-2-

Andantino amoroso

Mi-nha Di-ci-né-la Mi-nha ter-ra-ma-da Oh

Mi-nha Pul-ci-me-la Mi-nha ter-ra-ma-da

Recit.

Mi-nha di-le-ta-mi-ga, Mi-nha di-le-ta-mi-ga, Tor-na-se mis-ter que te di-ga...

Più vivo

Tor-na-se mis-ter que te di-ga

* = todas notas emb

que jes-ta deci-di-o — que não quero dis-cus-são (não!)

riten. *a tempo* *ritard. n. rallando*
Ti-ve que fo-zer se - raó Pen-to. jo-nal pon-to fi-nal (cra-tão.)

a tempo
E - la não he-si-tou nem por um mo-men-to As-sim tal e qual

co-mum chi-co - te es - ta - lan - te

mf
Bran-diú bran-diú no seu cam-go-te o vo-lo de ma-car-

molto riten. mf a tempo cresc.
-raó ques-ta-vaç mao Gri-tou bra-miu Gri-tou bra-miu Mao

riten. *piu lento e marc.*
sou mo-l-nhos de ven-to Nem sir-vo pra pla-te-la — Pra as-sis-tir

mf
Pra-en-gu-lir Es-se bat-tom na-ca - mi-sa — es-se ba-tom na ca-

Z. A. B. S. ...

... Sem Título, e, sem palavras...

Finis Musarum

Espressivo.

2

Handwritten musical score for the first system, consisting of two systems of staves. The first system has two staves, and the second system has two staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system, consisting of two systems of staves. The first system has two staves, and the second system has two staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music includes several measures with notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. A bracket groups the first two staves. The second staff continues the musical notation with various note values and rests.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music includes several measures with notes, rests, and dynamic markings such as *cresc.* and *f*. A bracket groups the first two staves. The second staff continues the musical notation with various note values and rests. The system concludes with a *Fin.* marking and a final chord.

Handwritten musical score on ten staves. The score includes the following text:

4034

Wojciech

Móciowski

et in lignis nobis misericorditer. Et in altissimis et speciosissimis altis. Et in clemens

re sacro, pater regum, et in supernis dominis et. fons in hac beatitudine.

nelli. Et in ergo, utroque matris, illis quos in se estis et ad omnes

converte. Et fons in altis pater regum. Et in altis pater regum. Et in altis pater regum.

O clemens pater. O clemens pater. O clemens pater.

Handwritten musical score on ten staves. The score includes the following text:

et in lignis nobis misericorditer. Et in altissimis et speciosissimis altis. Et in clemens

re sacro, pater regum, et in supernis dominis et. fons in hac beatitudine.

nelli. Et in ergo, utroque matris, illis quos in se estis et ad omnes

converte. Et fons in altis pater regum. Et in altis pater regum. Et in altis pater regum.

O clemens pater. O clemens pater. O clemens pater.

et. 9-52

"HANGING OUTDOORS"

Henriquet de Curitiba

1972

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten systems of music. The notation includes various guitar-specific symbols such as chords, triplets, and slurs. The score is annotated with numerous chords and chord progressions:

- System 1: *lively*, *al Coda*, $F\#maj7$, $C\#maj7$
- System 2: $F\#maj7$, $C\#maj7$, $F\#maj7$, $C\#maj7$
- System 3: $F\#maj7$, $C\#maj7$, $F\#maj7$, $C\#maj7$
- System 4: $F\#maj7$, $C\#maj7$, $F\#maj7$, $C\#maj7$
- System 5: $F\#maj7$, $C\#maj7$, $F\#maj7$, $C\#maj7$
- System 6: $F\#maj7$, $C\#maj7$, $F\#maj7$, $C\#maj7$
- System 7: $F\#maj7$, $C\#maj7$, $F\#maj7$, $C\#maj7$
- System 8: $F\#maj7$, $C\#maj7$, $F\#maj7$, $C\#maj7$
- System 9: $F\#maj7$, $C\#maj7$, $F\#maj7$, $C\#maj7$
- System 10: $F\#maj7$, $C\#maj7$, $F\#maj7$, $C\#maj7$

A handwritten musical score for guitar, consisting of ten systems of music. The notation includes various guitar-specific symbols such as chords, triplets, and slurs. The score is annotated with numerous chords and chord progressions:

- System 1: $F\#6(5)$, $C\#m7b5$, $F\#6(5)$, $E\#m$ (A), $A\#m7$ (C)
- System 2: $F\#6(5)$, $C\#m7b5$, $F\#6(5)$, $E\#m$ (A), $A\#m7$ (C)
- System 3: $F\#6(5)$, $C\#m7b5$, $F\#6(5)$, $E\#m$ (A), $A\#m7$ (C)
- System 4: $F\#6(5)$, $C\#m7b5$, $F\#6(5)$, $E\#m$ (A), $A\#m7$ (C)
- System 5: $F\#6(5)$, $C\#m7b5$, $F\#6(5)$, $E\#m$ (A), $A\#m7$ (C)
- System 6: $F\#6(5)$, $C\#m7b5$, $F\#6(5)$, $E\#m$ (A), $A\#m7$ (C)
- System 7: $F\#6(5)$, $C\#m7b5$, $F\#6(5)$, $E\#m$ (A), $A\#m7$ (C)
- System 8: $F\#6(5)$, $C\#m7b5$, $F\#6(5)$, $E\#m$ (A), $A\#m7$ (C)
- System 9: $F\#6(5)$, $C\#m7b5$, $F\#6(5)$, $E\#m$ (A), $A\#m7$ (C)
- System 10: $F\#6(5)$, $C\#m7b5$, $F\#6(5)$, $E\#m$ (A), $A\#m7$ (C)

HANGING OUTDOORS

Ha, hey,
Hanging outdoors
playing and singing
mounting a ghost,

ha, hop,
fighting, the smog,
humming and crying
like a mad dog,

that is unseemingly
British or French
la, la, la(having)
that common wench....

OBS. Inicialmente pensei fazer uma letra um pouco absurda, ironica e sem muito nexo, como as vezes são as canções folclóricas ou infantis. Depois veio a ideia de levar a coisa para a gozação do mercado comum, na base de um trocadilho malicioso...

Não passei na música pois não tinha a certeza que isto está bom? ; se não aprovar pode fazer outra letra, no carácter de preferencia- aquele anteriormente pensado. Gostaria entretanto de manter o título que veio do ritmo do acompanhamento inicial da música: pam,pam,pam, pou.

Luiz
20/1/77

CÉ QUE JE PENSE BIEN

Moderately slow

Lyrical and Tender
Henry (Je de Quinby)

Ce que je pen-se bien tu ne sa-rais ja-mais
je par-ti-rai de ta vie a-de-main ma-tin tu ne sa-rais ja-mais

ce qu'est de-ja pen-se ca c'est l'ab-surd que la vi-e a fait pour nous
et toi-tu mai-me je sais quand même je ne peux fai-re rien

Ce que je

CE QUE JE PENSE BIEN

Ce que je pense bien
Tu ne saurais jamais
Je partirai de ta vie ademain matin
Tu ne saurais jamais
Ce qu'est déjà pensé
Ça c'est l'absurd que la vie a fait pour nous
Et toi-tu même
Je sais quand même
Je ne peux faire rien

* This music is supposed to be played 3 times; singers are invited to introduce their text for this song in the 2nd and 3rd ritornello according to their interpretation of their story. Please make part or justice, stanzas.

VIVA VIDA
 pequena canção otimista sobre a alegria de viver

Lively

Handwritten musical score for 'Viva Vida'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The first system includes the tempo marking 'Lively'. The second system has the annotation 'the same rhythmic pattern'. The third system includes '1^o for going on' and 'in the accomp.'. The fourth system includes '2^o for the end' and 'dim'. The fifth system includes '2^o for going on'. The score concludes with a final cadence on the tenth staff.

Handwritten musical score for 'Viva Vida', continuing from the previous page. It consists of five systems of two staves each. The first system includes the tempo marking 'Lively'. The second system has the annotation 'the same rhythmic pattern'. The third system includes '1^o for going on' and 'in the accomp.'. The fourth system includes '2^o for the end' and 'dim'. The fifth system includes '2^o for going on'. The score concludes with a final cadence on the tenth staff.

para Core e Alexander

Opera Domini 4
p/ solo ou dueto

H. de Curitiba

(A)

Vem - Bem

piano

poco tempo

(B)

Vem - Bem

piano

poco tempo

(C)

Vem - Bem

piano

poco tempo

versus piano e canto

1985

Fluripe de Curitiba

3

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "do - ce vi - vos vem", "do - ce vi - vos vem a", "va - mos na mar - vem", "ex - ta - sion - vem", "men - te - ta - ven - vem", and "poco piu VIVO". The bottom staff is the piano accompaniment, showing chords and rhythmic patterns. A circled letter 'B' is written above the piano part in the middle of the system.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "va - mos na mar - vem", "ex - ta - sion - vem", "men - te - ta - ven - vem", and "do - ce - vi - vos vem". The bottom staff is the piano accompaniment. A circled letter 'C' is written above the piano part in the middle of the system.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "do - ce vi - vos vem", "do - ce vi - vos vem a", "va - mos na mar - vem", "ex - ta - sion - vem", "men - te - ta - ven - vem", and "poco piu VIVO". The bottom staff is the piano accompaniment. A circled letter 'B' is written above the piano part in the middle of the system.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "do - ce vi - vos vem", "do - ce vi - vos vem a", "va - mos na mar - vem", "ex - ta - sion - vem", "men - te - ta - ven - vem", and "poco piu VIVO". The bottom staff is the piano accompaniment. A circled letter 'C' is written above the piano part in the middle of the system.

Handwritten musical score for the fifth system. It consists of two staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "do - ce vi - vos vem", "do - ce vi - vos vem a", "va - mos na mar - vem", "ex - ta - sion - vem", "men - te - ta - ven - vem", and "poco piu VIVO". The bottom staff is the piano accompaniment. A circled letter 'C' is written above the piano part in the middle of the system. The tempo marking "Tempo 5" is written above the piano part. The dynamic marking "(muy marcato)" is written above the piano part. The tempo marking "Tempo 5" is written above the piano part.

* 1) iniciado para o acompanhamento da Coda →

Handwritten musical score for guitar, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The score includes a melodic line with a circled 'A' and a guitar-specific notation section with a circled 'B' and a 'ped.' marking.

Obs: a peça pode ser cantada solo, tornando-se no início em A
 a parte do fêmur do B onde se passa para Alto, jogando
 na Caba C qualquer uma das pedais.

Five empty musical staves.

variante do piano para Caba: A primeira compo

Handwritten musical score for guitar, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The score includes a melodic line with a circled 'A' and a guitar-specific notation section with a circled 'B' and a 'ped.' marking.

