

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**FRITZ JANK: PIONEIRISMO BRASILEIRO  
NA ARTE DE ACOMPANHAR**

**SUSANA NETO FERRARI**

**CAMPINAS - 1999**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Artes - Música

FRITZ JANK: PIONEIRISMO BRASILEIRO  
NA ARTE DE ACOMPANHAR

SUSANA NETO FERRARI

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes (Música) do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes (Música) sob a orientação da Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama.

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. Susana Neto Ferrari e aprovada pela Comissão Julgadora em 28/06/2000

Prof.ª. Dra. Adriana Giarola Kayama

CAMPINAS - 1999



200016340

UNIDADE	Be		
N.º CHAMADA:	T/Unicamp		
	F412f		
V.	Ext.		
TOMBO BC/	42929		
PROC.	16-278700		
C	<input type="checkbox"/>	D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREC.º	R\$ 11,00		
DATA	25/10/00		
N.º CPD			

CM-00147068-8

F412f

Ferrari, Susana Neto

Fritz Jank : pioneirismo brasileiro na arte de acompanhar / Susana Neto Ferrari. -- Campinas, SP : [s.n.], 1999.

Orientador : Adriana Giarola Kayama.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas , Instituto de Artes.

1. Jank, Fritz. 2. Piano. 3. Acompanhamento musical. I. Kayama, Adriana Giarola. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

## Dedicatória

Ao Ricardo por me  
acompanhar.

Ao Vítor, por alegrar nossas  
vidas.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) pela Bolsa concedida, possibilitando condições para a realização desta pesquisa.

Meus agradecimentos mais sinceros,

À minha orientadora Adriana Giarola Kayama pela amizade e dedicação no decorrer destes anos, e por compartilhar nossas “experiências maternas”;

Ao Ricardo pelo amor e escuta e ao nosso filho Vítor, por suas horas de sono;

À minha família pelo apoio, em particular à minha mãe por me incentivar até aqui;

À Niza Tank, por mostrar os primeiros caminhos do acompanhamento e pelo prazer de seu convívio;

À Helena Jank e seu pai, Franz Jank por terem colocado à disposição o acervo de Fritz Jank;

Ao Johannes Oelsner, Nathan Schwartzman, Edná Pinheiro Strehler, Zoraide Sampaio Saddi, Maria José Carrasqueira, Diogo Pacheco, Perez Dworecki, Edith Kielgast, Maria Aparecida Mahle, Carlos Alberto Pinto da Fonseca, Lenice Priolli e Gilda, que gentilmente me receberam e me falaram de Fritz Jank em entrevistas;

Ao Marcio Sgreccia, por sua ajuda no Museu do Teatro Municipal de São Paulo;

Ao Cláudio Costa, da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba, por sua atenção;

Aos professores e amigos do Instituto de Artes da UNICAMP, em especial aos professores Ricardo Goldemberg, Rafael dos Santos e Eduardo Ostergren;

E a todos os instrumentistas e cantores que me ajudam no desenvolvimento da "arte de acompanhar".

## RESUMO

Este trabalho tem como proposta o estudo biográfico do pianista Fritz Jank (1910 – 1970), considerando suas atividades como professor, solista e acompanhador, bem como sua importância para o desenvolvimento musical da época. Paralelamente à carreira solista e pedagógica, sua trajetória musical revelou e notabilizou o papel do acompanhador no Brasil. Devido a este pioneirismo, buscamos estudar a atuação e prática musical de Jank e, através destes dados, detalhamos os principais aspectos inerentes ao acompanhamento e à formação do pianista acompanhador. A biografia de Fritz Jank foi estruturada a partir de entrevistas, bibliografia e programas de concerto, além do material pertencente a seu acervo pessoal.

## ***ABSTRACT***

The main purpose of this work is the biographical study of the pianist Fritz Jank (1910 – 1970) based, primarily, on his activities as teacher, soloist, and accompanist , as well as his importance to the Brazilian musical environment at the time. Along side his career as soloist and pedagogue, his role as accompanist heightened this musical activity in Brazil. Because of his talent as an accompanist, innumerable aspects of his musicianship were detected and discussed individually. These aspects, as well as Fritz's biography, were developed through interviews, bibliographies, program notes, and photographs, letters, diary, new articles, programs and musical scores encountered in his personal belongings.



*Fritz Jank:  
pioneirismo brasileiro na arte de acompanhar*

# ÍNDICE

	página
RESUMO	6
<i>ABSTRACT</i>	7
ÍNDICE	9
LISTA DE FIGURAS	11
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – Biografia de Fritz Jank	18
1.1. O Professor	52
1.2. O Solista	68
1.3. O acompanhador	74
CAPÍTULO 2 - Formação e desenvolvimento do pianista acompanhador	88
2.1. Técnica pianística e qualidade sonora	94
2.2. Leitura à primeira vista	97
2.3. Acompanhamento Orquestral	101
2.4. Transposição	105
2.5. Repertório	109
2.6. Respiração	112
2.7. Conhecimento de idiomas e interpretação de texto	114
2.8. Ensaios	120
2.9. Performance	124

	página
CONCLUSÃO	140
BIBLIOGRAFIA	142
DISCOGRAFIA	147
ANEXO 1 - Tabela de Concertos de Fritz Jank	148
ANEXO 2 - Repertório executado por Fritz Jank	164

## LISTA DE FIGURAS

	página
FIGURA 1	20
<i>Carta de Recomendação de 19 de junho de 1933</i>	
FIGURA 2	21
<i>Carta de Recomendação de 20 de junho de 1933</i>	
FIGURA 3	35
<i>Carta de Fritz Jank a seus pais</i>	
FIGURA 4	38
<i>Programa do primeiro concerto de Fritz Jank no Teatro Municipal de São Paulo</i>	
FIGURA 5	44
<i>Quadro de Christian Jank</i>	
FIGURA 6	44
<i>Fritz Jank em seu estúdio</i>	
FIGURA 7	49
<i>Fritz Jank e Oscar Borgerth</i>	
FIGURA 8	49
<i>Fritz Jank e o Quarteto de Cordas Municipal</i>	
FIGURA 9	61
<i>Fritz Jank e Elsa Marval</i>	

	página
FIGURA 10	61
<i>Fritz Jank sob a regência de Armando Belardi</i>	
FIGURA 11	73
<i>Fritz Jank, integrantes do Quarteto, Villa-Lobos, Souza Lima e Rossini Tavares de Lima</i>	
FIGURA 12	73
<i>Fritz Jank em concerto da Rádio Gazeta</i>	
FIGURA 13	80
<i>Foto de Pierre Fournier</i>	
FIGURA 14	85
<i>Fritz Jank em sua biblioteca particular</i>	
FIGURA 15	86
<i>Página de agenda de 1966</i>	
FIGURA 16	87
<i>Ciclo das Sonatas de Beethoven em Brasília</i>	
FIGURA 17	138
<i>Fritz Jank em foto de 1969</i>	
FIGURA 18	139
<i>Fritz Jank executando uma obra pela grade Instrumental</i>	
FIGURA 19	139
<i>Caricatura de Fritz Jank</i>	

## INTRODUÇÃO

Considerando a diversidade da atividade musical que Fritz Jank desenvolveu, vimos a necessidade de um estudo biográfico, destacando sua importância e reconhecimento no cenário musical brasileiro. Natural da Alemanha, Fritz veio para o Brasil em 1934 e desempenhou um importante papel na divulgação da obra pianística de Ludwig van Beethoven e da música erudita brasileira. Sua atividade pedagógica foi das mais intensas, pois além de lecionar particularmente, fez parte do corpo docente de importantes instituições de ensino musical de São Paulo.

Fritz Jank atuou também como pianista acompanhador dos mais importantes solistas nacionais e internacionais que se apresentaram pelo Brasil, podendo ser considerado como um pioneiro nesta atividade em nosso país. Através de sua atuação como acompanhador, identificamos e desenvolvemos alguns dos principais aspectos inerentes a esta prática.

Com relação à biografia de Fritz Jank, encontramos pouco material bibliográfico, o que nos trouxe algumas dificuldades no início deste trabalho.

A maior parte dos dados biográficos de Fritz Jank foram obtidos através das entrevistas realizadas com parentes, alunos e alguns instrumentistas que tocaram com ele. Das personalidades selecionadas inicialmente para entrevistarmos, alguns já haviam falecido, ou se encontravam com problemas de saúde, e ainda outros que alegaram não ter convivido o suficiente com ele para nos acrescentar algo.

Os críticos José da Veiga Oliveira e João C. Caldeira Filho foram pessoas importantíssimas para a divulgação e apreciação do trabalho de Fritz Jank. No entanto, o contato direto com eles não foi possível devido ao gravíssimo estado de saúde de Veiga e falecimento de Caldeira Filho. Entretanto, pudemos contar com muitos artigos, críticas, livros e programas de concerto escritos por estes autores.

Com relação à sua família, realizamos entrevistas com Franz Jank, seu irmão caçula, e com sua sobrinha, Helena Jank. Ingrid Jank (sua esposa) e Suzanna Jank

(única filha) faleceram anos antes do início de nossa pesquisa.

O material pertencente a Fritz Jank encontra-se com sua sobrinha, e nos foi colocado à disposição para consultas. Constam deste material: programas de concerto, fotografias, partituras, livros, recortes de jornal, anotações pessoais, cópias das cartas enviadas a seus pais na Alemanha entre 1934 e 1935 e agendas referentes aos anos de 1966, 1967 e 1968. Com este material pudemos reconstruir sua trajetória através de dados quanto à sua intensa atividade musical, alguns concertos realizados, bem como o repertório executado em cada um deles. Lamentavelmente, fomos informados que grande parte dos documentos (programas, documentos pessoais, críticas de jornal, entre outros) guardados por Fritz Jank foi jogado fora e queimado após a morte de sua filha, por ocasião de um inventário.

Nos arquivos do Museu do Teatro Municipal de São Paulo tivemos acesso aos programas de concertos (os que foram preservados pelo Setor de Documentação e Consulta) realizados por Fritz Jank entre 1935 e 1970.

No arquivo da Escola de Música de Piracicaba e da Sociedade de Cultura Artística local encontramos quase

todo o material referente aos concertos que Fritz realizou nesta cidade, além de algumas informações a respeito de sua atividade pedagógica naquele estabelecimento. Também encontramos material desta natureza na Faculdade de Música Carlos Gomes (na cidade de São Paulo), que mantém arquivados alguns documentos da época do Conservatório de mesmo nome, onde Fritz lecionou por quase 25 anos.

De posse destes materiais, organizamos o presente trabalho da seguinte maneira:

a) Capítulo 1 – Biografia de Fritz Jank

Apresenta uma breve biografia de Fritz Jank, com base nos dados acima citados, destacando as três atividades musicais desenvolvidas por ele: a de professor, solista e acompanhador.

b) Capítulo 2 – Formação e desenvolvimento do pianista acompanhador

Apresenta uma introdução sobre acompanhamento, com algumas definições do termo e particularidades desta atividade. Depois, baseado no levantamento biográfico de Fritz Jank, discute os principais aspectos da formação e atuação do pianista acompanhador.

c) Conclusão

Apresenta as considerações finais, destacando, a partir da biografia de Fritz Jank, a importância dele no cenário musical brasileiro como solista, professor e principalmente como acompanhador

d) Anexos

O Anexo 1 apresenta uma tabela com todos os concertos realizados por Fritz Jank, dos quais tivemos conhecimento. O Anexo 2 traz uma lista com o repertório executado por Fritz nestes concertos.

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

## CAPÍTULO 1

### BIOGRAFIA DE FRITZ JANK

Fritz August Erwin Jank nasceu em 26 de janeiro de 1910, na cidade de Munique, Alemanha. Seus pais, Erwin Jank (1870 – 1950) e Thereza Jank (1876 – 1970) tiveram três filhos: Walter, Fritz e Franz (seguindo a ordem de nascimento).

O avô de Fritz, Christian Jank, foi um consagrado artista do rei Ludwig II, da Baviera.

“Ludwig II ficou famoso por seu Castelo de ‘contos de fadas’ de *Neuschwanstein*, pelo palácio ‘rococó’ de *Linderhof* e pela imitação de *Versailles*, *Herrenchiemsee*. O rei, que preferiu construir a governar, teve sob seu comando uma equipe de artistas e desenhistas que convertiam em obras de arte seus sonhos e desejos. Seus projetos eram inicialmente interpretados em desenhos por seus artistas; depois, arquitetos e artesãos os transformavam em realidade.”<sup>1</sup>

Um destes artistas foi Christian Jank, que também criou cenários operísticos e foi o responsável pelo *design*

---

<sup>1</sup> DEBRETT COOPER-HEWITT V&A. *Designs for the Dream King – the Castles and Palaces of Ludwig II of Bavaria*. London: Debrett's Peerage, 1978. p.15.

dos três castelos acima mencionados. *Neuschwanstein* foi primeiramente esboçado por Christian, que também ajudou a desenhar os interiores de *Linderhof*, e providenciou a inspiração teatral para as salas de *Herrenchiemsee*. Os arquitetos do rei eram implicitamente ordenados a se inspirarem e colaborarem com Christian e com os outros artistas.

Christian teve três filhos, Oscar, Angelo e Erwin. Angelo também tornou-se artista – foi pintor, professor e diretor da Academia de Munique – e ficou famoso por suas pinturas de cavalos e de motivos patrióticos. Erwin, pai de Fritz, seguiu a música: tocava piano, foi cantor em Augsburg e também deu aulas de canto.

Erwin e Thereza (que também tocava piano) incentivaram e influenciaram os filhos para que aprendessem música. Dos três filhos, Fritz foi o que decidiu seguir a carreira musical e, aos 7 anos já acompanhava o pai em casa. Seus pais tinham lugares cativos na Ópera de Munique e conviviam com outros artistas, participando de encontros e reuniões artísticas, inclusive organizando algumas em sua própria casa, proporcionando à família um ambiente propício para uma ampla formação cultural e musical.

13651  
Generaldirektion der  
bayerischen Staatsoper.  
Der Generalintendant.

München, den 17. Juni 1933.

Herr Fritz Jank war vom 1. September 1931 bis Ende der jetzigen Saison bei uns als Solorepetitor tätig und hat sich während dieser Zeit auf das Allerbeste bewährt. Herr Jank ist ein ausgezeichnete Pianist, beherrscht die gesamte Opernliteratur und würde meiner Ansicht nach als Operkapellmeister eine gute Karriere machen. Ich kann ihn nicht nur in künstlerischer sondern auch in menschlicher Hinsicht auf das Warmste empfehlen.

Dr. v. Frankenstein

Generalintendant.

Fig. 1 - Carta de recomendação de Cl. v Frankenstein

*Tradução:* O Sr. Fritz Jank foi, de 1º de setembro de 1931 até o final desta estação, correpetidor efetivo deste teatro e, durante este período, ficamos satisfeitos com seu trabalho. O Sr. Jank é um excelente pianista, domina todo o repertório de ópera e, na minha opinião, deve seguir ótima carreira. Não vejo nele apenas um artista, mas também um homem de respeito que recomendo calorosamente.

München, den 20. Juni 1933.

Herr Fritz J a n k war während meiner Münchener Tätigkeit zwei Jahre lang Solo-Repetitor am Münchener National-Theater. Er bringt für seinen Beruf alle guten Eigenschaften mit, hervorragendes Klavierspiel, absolute Musikalität, schnelles und sicheres Erfassen jeder ihm gestellten Aufgabe. Er ist zweifellos einer der besten Solorepetitoren die ich kennen - gelernt habe; auch rein persönlich menschlich hatte ich immer einen ausgezeichneten Eindruck von ihm.

Paul Schmitz

Generalmusikdirektor.

Fig. 2 - Carta de recomendação de Paul Schmitz

*Tradução:* Durante minha direção em Munique, o senhor Jank foi pianista correpetidor no Teatro Nacional por um período de dois anos. Ele possui todas as qualidades para o exercício desta função como: absoluta musicalidade, excelente pianista e rapidez na compreensão das tarefas a ele delegadas. É, sem dúvida, um dos melhores correpetidores que eu já conheci, além de excelente personalidade humana. Sempre tive muito boa impressão dele.

Em Munique, Fritz teve como professores Schmidt-Lindner e Walter Courvoiser e apresentou-se em público desde os dez anos de idade. Ainda jovem, trabalhou um ano em Brünn, Tchecoslováquia, como regente assistente e preparador. De 1931 a 1933, trabalhou como correpetidor da Ópera de Munique até sua vinda para o Brasil.

Walter, seu irmão mais velho, veio para o Brasil em 1921 (com aproximadamente 20 anos de idade), especificamente para São Paulo. Casou-se aqui em 1927 e viajou até Munique para apresentar sua esposa à família. Falou muito sobre o Brasil e, mesmo após seu retorno para São Paulo, convidou insistentemente os pais e os irmãos para conhecerem o país. Com a ascensão de Hitler, Fritz aproveitou o convite do irmão e veio para São Paulo no final de 1934; Franz veio logo em seguida (1935), pois havia sido instituído o serviço militar obrigatório na Alemanha e a família não era partidária dos ideais nazistas de Hitler. Seus pais vieram em 1939, fazendo com que a família toda se estabelecesse em São Paulo, adotando o Brasil como “segunda pátria”.

De constituição física “robusta”, Fritz cultivava a prática de esportes desde sua infância, na Alemanha.

“Fritz era um ‘touro’, um esportista de primeiríssima. Jogou futebol num time juvenil quando morávamos na Alemanha, além de ter sido excelente esquiador e tenista. Minha mãe vivia brigando com ele, achando que se arriscava muito sem poder, pois já era músico profissional. Ele tinha uma mão muito grande e seus pulsos eram mais largos que os de um campeão de boxe de nossa época. A gente não entendia como ele conseguia colocar seus dedos nas teclas do piano sem esbarrar, tocando com toda aquela agilidade.”<sup>2</sup>

Fritz se correspondeu com seus pais em Munique desde sua saída da Alemanha, em novembro de 1934. Nestas cartas relatou sua viagem de navio e sua adaptação num país que em nada se parecia com o continente de onde vinha. Transcrevemos abaixo sua primeira visão do Brasil:

“Enquanto a polícia marítima está a bordo, escrevo esta carta. A primeira impressão da América (Recife) foi horrorosa. No entanto, a Bahia me proporcionou uma visão de contos de fadas.”<sup>3</sup>

Quando finalmente chegou no Porto de Santos, em dezembro de 1934, Walter, seu irmão mais velho, o aguardava para levá-lo até São Paulo.

---

<sup>2</sup> Depoimento de Franz Jank em entrevista realizada no dia 28/01/97.

<sup>3</sup> Não consta data nesta carta escrita por Fritz.

“Para cima, São Paulo. Tive uma maravilhosa visão: de um lado a floresta e de outro o mar. Entretanto, a estrada estava interrompida devido a um desabamento de terra, uma coisa horrível. Ao longo da estrada, por muitos quilômetros, plantações de bananas. À noite, fomos para a casa do Walter, e ao chegar lá, todos estavam à nossa espera.”<sup>4</sup>

Ao chegar em São Paulo, Fritz começou a dar aulas de piano e a freqüentar o ambiente artístico da cidade, conhecendo outros músicos e se fazendo conhecer. Um de seus primeiros contatos foi com o violinista Frank Smit - “um violinista inglês com espírito brasileiro”<sup>5</sup>. Em 25 de julho de 1935 eles fizeram um concerto juntos - o “Recital de Sonatas de Johannes Brahms” - no Teatro Municipal de São Paulo, promovido pela “Instrução Artística do Brasil”. Sobre este concerto, Fritz escreveu:

“10 horas no Municipal: o maravilhoso piano de cauda me proporcionou um grande prazer. Ensaiei com o Smit e o resultado foi satisfatório. Depois, ao encontrar o administrador do teatro, ganhei um convite para uma apresentação de Claudio Arrau, que tocará aqui amanhã. Nosso concerto está bom: o Smit está em perfeita forma; quanto a mim, não estou completamente satisfeito, apesar de achar que vou muito bem em algumas Sonatas.(...)No término do concerto, uma

---

<sup>4</sup> Carta escrita em 20 de dezembro de 1934.

<sup>5</sup> Como Franz Jank se referiu ao violinista, em entrevista concedida no dia 28/01/97.

multidão de pessoas foi aos camarins dos artistas – muito mais que em Munique. É maravilhoso, pois já conheci muita gente aqui.”<sup>6</sup>

Depois de sete meses no Brasil, escreve uma carta demonstrando depressão e saudades, pois até então descrevia suas conquistas e novidades.

“Fui procurar o Franz, buscando um pouco de conforto para o coração. O Walter só consegue chegar em casa tarde da noite e quase sempre está muito cansado. Fomos comprar sapatos para mim e nos alegamos um pouco. Me senti como uma criança pequena, ao fazer minhas primeiras compras aqui.”<sup>7</sup>

Em 26 de setembro de 1935 (aos 25 anos de idade e depois de nove meses no Brasil) já fazia seu primeiro recital solo no Teatro Municipal de São Paulo. No trecho transcrito a seguir, Fritz demonstra sua preocupação e interesse pela música brasileira:

“Para o dia 26 de setembro eu me comprometi com um recital solo, e por isso preciso estudar bastante algumas obras de compositores brasileiros influentes neste país.”<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Carta escrita em 25 de julho de 1935.

<sup>7</sup> Carta escrita em 28 de julho de 1935. Como podemos constatar, Franz (seu irmão caçula) também já havia chegado no Brasil.

<sup>8</sup> Não consta data nesta carta escrita por Fritz.

Neste mesmo período, Fritz Jank e Frank Smit estavam acertando os últimos detalhes para uma *tournée* pelo Norte e Nordeste do Brasil. Este concertos também seriam patrocinados pela “Instrução Artística do Brasil” (a mesma que tinha se responsabilizado pela organização dos dois concertos dados por Fritz até então). A proposta era de uma *tournée* até o Amazonas por cerca de 2 meses.

Após seu recital solo, Fritz Jank iniciou os preparativos para a viagem com Smit.

“Na última noite, devido a uma festa de despedida, a pianista Rudge veio falar comigo e com o Smit. Ela me disse que sua filha queria ter aulas comigo assim que eu retornar de viagem. Para mim foi uma grande surpresa e será uma grande honra: a filha de uma grande pianista brasileira quer ser minha aluna!”<sup>9</sup>

Através das citações acima, podemos constatar a ascensão de Fritz Jank no cenário musical paulista, onde sua reputação aumentava rapidamente, à medida em que se tornava conhecido.

Em 15 de outubro de 1935, Fritz Jank e Frank Smit partem para o Rio de Janeiro, e de lá seguem para

---

<sup>9</sup> Não consta data nesta carta escrita por Fritz.

Vitória, cidade onde deram início à série de concertos pelo Brasil.

“Nós chegamos em Vitória às 18 horas. O dia seguinte foi de ensaios. O concerto aconteceu no Teatro Glória, uma construção completamente moderna, com 1800 lugares, muito bonita. Nós dois suamos muito durante todo o concerto, pois estava terrivelmente quente.”<sup>10</sup>

Ficaram em Vitória por alguns dias e partiram com destino à Bahia num cargueiro holandês que, de acordo com Fritz, “não era limpinho e confortável como um navio de passageiros, porém não pagamos nada por isso”<sup>11</sup>.

Na Bahia, em visita ao diretor da “Instrução”, são informados da impossibilidade de realizarem um concerto em Salvador ainda em 1935. Diante da negativa, Jank e Smit resolvem procurar uma rádio e dois jornais locais, que prometeram fazer artigos sobre eles, já pensando na divulgação de um futuro concerto no ano seguinte.

---

<sup>10</sup> Extraído de carta escrita em 15 de outubro de 1935.

<sup>11</sup> Em carta escrita no dia 24 de outubro de 1935, Fritz relata cada passo da viagem, descrevendo não apenas as paisagens que o deixavam maravilhado, mas também as condições dos meios de transporte que utilizavam.

De Salvador deveriam seguir para Aracaju, mas tiveram problemas com as passagens, como o próprio Fritz explica:

“No sábado, conseguimos lugar no avião que nos levaria para Aracaju na manhã seguinte. À noite, recebemos as passagens e só então notamos que havia apenas um lugar disponível no avião. Ao mesmo tempo, fomos informados que um trem deveria sair às 5:30 para Aracaju e que depois deste, só haveria um na próxima terça-feira. Meu Deus, que situação! E nós ainda recebemos a notícia que tocaríamos na rádio de Salvador naquela noite...Que atmosfera para um concerto! Em consequência desta confusão, toquei sem encanto e o Smit estava meio doente. Enviamos um telegrama para Aracaju, pedindo que adiassem o concerto e eles nos responderam favoravelmente. Após o almoço, fui com um jogador veterano assistir um jogo de futebol entre o Bahia e um clube do Rio.”<sup>12</sup>

Tocaram em Aracaju (não temos a data precisa) e de lá foram para Recife, viagem esta que foi feita de avião:

“Hoje, viajei de avião pela primeira vez em minha vida. É simplesmente uma loucura! Nós viajamos tão confortavelmente como num trem, porém a uma velocidade média de 240km/h. Em Recife, nos apresentamos num teatro muito antigo e belo, onde tinha um *Bechstein*, no qual toquei. Formidável! Como eu

---

<sup>12</sup> Extraído de carta escrita em 24 de outubro de 1935.

tenho sorte! O concerto foi um sucesso e o público aplaudiu bastante. Após meu solo, voltei duas vezes ao palco para agradecer.”<sup>13</sup>

De Recife, seguiram de trem para Garanhuns, onde Fritz se viu surpreso com a variedade de frutas disponíveis e com o mercado local. A cada nova descoberta, ele escreve suas cartas mostrando-se maravilhado com a diversidade da natureza brasileira, ao mesmo tempo em que comenta a falta de cultura do povo daqui.

Entre um concerto e outro, Fritz mantém sua forma em dia, e faz o possível para manter acesa sua paixão pela prática de esportes. Nestes momentos, ele nem considera a diferença cultural que sente em relação ao povo brasileiro.

“Fomos às 7 horas para a quadra de tênis jogar com os ‘maiorais de Garanhuns’. Eu ainda estava em forma e nós ganhamos o jogo de duplas contra os ‘jogadores mestres’. Depois do jogo, fomos passear na cidade com um dos poucos carros daqui.”<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Não consta data nesta carta escrita por Fritz.

<sup>14</sup> Fritz escreveu em carta de 03 de novembro de 1935.

De volta a Recife, Jank e Smit dividiram um concerto em 07 de novembro com um coral local que apresentou-se sob a direção de Ernani Braga.

Em 08 de novembro Fritz Jank e Frank Smit tocaram em João Pessoa. Na opinião de Fritz, este foi um concerto desagradável, pois a entrada foi liberada para estudantes, que foram “naturalmente muito barulhentos”, como ele mesmo se referiu. Antes de partirem de João Pessoa, Fritz e Frank receberam a visita de duas funcionárias da “Instrução Artística”. Fritz conta:

“Uma delas, a mais velha, explicou-me em meia hora que ela não era como as outras moças brasileiras, mas que tomava para si a liberdade de ter os mesmos direitos que os rapazes. Disse também que uma jovem senhora não deve deixar de viver depois que se casa. Nós precisamos conhecer direito os brasileiros para entender quanto espantoso é uma moça de uma cidade pequena falar este tipo de coisas. Por exemplo: anteontem, um conhecido médico precisou casar seu jovem irmão com uma moça porque ele (o irmão) foi visto seduzindo-a. Pena eu não ter tempo para me aprofundar nestes assuntos amorosos daqui, pois ainda hoje nós vamos embora de trem.”<sup>15</sup>

Partiram para Natal, que Fritz considerou como o

---

<sup>15</sup> Extraído de carta escrita em 11 de novembro de 1935.

pior ponto da viagem, começando pelo hotel onde foram instalados, a comida servida e, para finalizar, o concerto propriamente dito:

“Nós olhamos imediatamente os jornais, procurando alguma notícia sobre nosso concerto: nada! Telefonamos para o representante da ‘Instrucção’ e ele não foi nada polido, pois viajou para sua fazenda. Portanto, não havia o que fazer. Resolvemos ficar e tentar executar o concerto com o auxílio do redator de um grande jornal daqui e de outras pessoas, em troca de entradas gratuitas para eles. O dia realmente foi de matar. Ah! O piano também era assolador.”<sup>16</sup>

Após este concerto em Natal, Jank, Smit e um amigo russo foram comemorar o dia de sua saída da Alemanha (15 de novembro de 1934). Após um ano no Brasil, ele faz um balanço desta experiência:

“O dia teve muita coisa para pensar, e também serviu para deixar esta magnífica viagem mais clara para mim. Preciso pensar em agradecer minha sorte, desde que deixei a Alemanha. Eu aprendi muito neste ano. De todas as pessoas que conheci nesta terra, muitas foram simpáticas e de boas maneiras; onde talvez não se tenha tanta cultura, pode-se encontrar outras coisas boas. Dentre estas pessoas, há o Smit que, como amigo, veio comigo nesta viagem, apesar de tudo, e também porque é musicalmente compatível comigo.

---

<sup>16</sup> Trecho extraído de carta escrita em 11 de novembro de 1935.

Até agora não tive uma completa compreensão da facilidade de como eu mudei. Só vindo para o Brasil para entender as dificuldades que a vida pode nos trazer. Sinto que preciso continuar, esquecer algumas coisas, avaliar e por fim fazer uma grande mudança. Acho também que vocês precisam vir morar conosco.”<sup>17</sup>

No dia seguinte já estavam em Fortaleza, onde ficaram hospedados num hotel à beira da praia, o que lhes proporcionou uma estadia muito agradável:

“Tomar banho de mar é um divertimento simplesmente maravilhoso. Pudemos relaxar, além de fazer ginástica na praia. Também haviam jovens jogando futebol e eu não pude resistir, me diverti como um louco – o célebre pianista!(...)O concerto foi muito bom e o teatro estava repleto. Eu nunca tinha dado tantos autógrafos em minha vida como nessa noite, principalmente para moças bonitas! Me senti como um grande mestre!”<sup>18</sup>

Através das cartas de Fritz, podemos observar que ele procurava informações sobre aspectos históricos das cidades por onde passava, contando para os pais algumas peculiaridades sobre o Brasil. Na maioria das vezes, ele descreve as paisagens de forma minuciosa e conta alguns fatos com detalhes, sempre destacando características do

---

<sup>17</sup> Trecho extraído de carta escrita em 15 de novembro de 1935.

<sup>18</sup> Trecho extraído de carta escrita em 17 de novembro de 1935.

povo e da cultura brasileira. Exemplificamos com sua descrição da cidade de Belém:

“A cidade é mesmo maravilhosamente cuidada, muito sombreada e ventilada, apesar de não estarmos longe da linha do Equador. Belas avenidas sombreadas e com bonitos palacetes nos dão uma prova de que ela foi uma das cidades mais ricas do Brasil no tempo da extração da borracha, quando este era um produto exclusivamente brasileiro. Depois, tudo mudou quando os ingleses roubaram as seringueiras e as levaram para as suas próprias colônias. Há também uma fruta nova para mim: o açaí, uma fruta de palmeira da floresta que só tem aqui e não pode ser exportada, pois apodrece no mesmo dia em que é colhida. O sorvete que fazem dela é preto e tem sabor e aroma maravilhosos.”<sup>19</sup>

A viagem entre Belém e Manaus foi feita de avião, de onde Fritz escreve uma longa carta durante o voo, na qual descreve a Floresta Amazônica à medida em que a sobrevoa. A descrição detalhada demonstra o quanto ele ficou maravilhado com a beleza natural desta parte do Brasil especificamente:

---

<sup>19</sup> Não consta data nesta carta escrita por Fritz.

“Voamos sobre uma floresta sem fim, que certamente nenhum homem conseguiria atravessar a pé.(...)Nós voamos agora no meio do rio, e eu ainda não acredito que estou vivendo tudo isso! De cima, a terra parece encantada.(..)No final da viagem, subitamente perto desta terra desabitada, ergue-se uma bela cidade com cerca de 100 mil habitantes, e exatamente aqui, onde as diferentes águas dos rios Amazonas e Negro se encontram. Avisto também o Teatro Amazonas, com suas cúpulas brilhantes. Porém, todos os pensamentos românticos sobre o Amazonas foram reprimidos quando fomos recebidos secamente por um carregador em terra.(...)”

Partimos no dia seguinte para Belém num verdadeiro vapor de rio, completamente aberto, com cabinas muito bonitas. A vida à bordo é muito alegre...De noite temos um céu fantasticamente estrelado! Eu fico horas olhando a lua espelhada no Amazonas, e vendo a floresta negra em suas margens. O ar da viagem é fresco e não há vestígios de mosquitos – ideal!(...)

O vapor pára a todo momento e a cada parada vemos coisas interessantes. Numa delas, vimos uma fábrica nativa de açúcar, inacreditavelmente primitiva, onde conhecemos um tipo de bebida feita de açúcar, conhecida aqui como ‘cachaça’.(...)Em uma das últimas paradas, aluguei com mais dois jovens uma canoa feita de tronco e nós saímos para um pequeno braço do rio, no meio da floresta. Meu Deus, foi fantástico!!! Não tínhamos visão do céu e à nossa volta víamos flores perfumadas, borboletas maravilhosas e pássaros multicoloridos. Vocês não podem imaginar a beleza.”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Trechos extraídos de carta escrita em 26 de novembro de 1935.

auch richtiggehende Wäander findet man darunter, alles hochinteressant. Mittags nahm ich eine Schildkrötenbrust zu mir, etwas ganz hervorragend Feines! Sodann wurde Korrespondenz erledigt, eine Pfundleistung bei der märlerischen Hitze; dann eine kleine Spazierfahrt mit dem Bond, Besuch bei der Geiger in seinem Hause; am Abend, wo wieder die obligaten Schweisssausbrüche erfolgten, dann schauten wir uns die Karlene Dietrich an, dann noch ein Eis und schon wieder ist ein Tropentag vorbei.

Montag 25.11. Abends Konzert - ein Bombenerfolg! - so, dass wir auf der Rückreise voraussichtlich noch eines geben müssen. Nach dem Konzert noch ein recht feuchtes Zusammensein und Einpacken des patzchnassen Frackes, weil es um 4 Uhr schon aufstehen niess.

Dienstag 26.11.35. ... Ich schreibe an Bord des Flugzeuges der Panatr, darum mit Bleistift.

Um 6 Uhr morgens ging es los. Wir stiegen in das 2 motorige Flugzeug, rutschten gemütlich in's Wasser und schon sausten wir auf dem gelben Wasser des Amazonas los und schoben uns über das unübersehbare Delta des Flusses. Eine Unzahl von grossen Strömen, eine Masse kleiner Inseln auf dem Weg; aber noch ist es ziemlich dunkel, man hat noch keinen grossen Ausblick. Unter uns, wenn wir über Land fliegen, haben wir nur Palmen und andere Bäume, so dicht, dass auch nicht ein einziges Mal der Blick auf den Boden frei wurde. Nach einer feinen Kurve landeten wir in Curralinho. - Postabgabe u. -aufnahme und schon fliegen wir wieder über das endlose Landwälder, die noch bestimmt kein menschlicher Fuss betreten hat, ziehen unter uns hinweg; der erste Sonnenstrahl trifft das Flugzeug; es kommen kleine Wölkchen unter uns, die aber doch die Sicht frei lassen. Es wird immer heller u. das Grün darunter immer saftiger; über dem ganzen Wald liegen jetzt Wölkchen wie Baumwolle. Vom Fluss ist jetzt überhaupt nicht mehr zu sehen; wir schneiden anscheinend ab. - Zum Schönsten beim Fliegen gehört wohl, dass die Motoren einen solchen Lärm machen, dass man sich nicht unterhalten kann. - Liebes Muttchen, das müsstest Du wirklich einmal erleben, man glaubt, über einen Teil Urwelt zu fliegen - fantastisch!

Es wird ein wenig düstig, hoffentlich sind das nur Morgennebel! Ein kleiner Kanal, wie von Menschen angelegt zieht unter uns vorbei. leider wird es immer dichter unter uns. Es ist jetzt

Fig. 3 - Carta de Fritz Jank escrita em 26 de novembro de 1935

De volta a Belém, Fritz e Frank dão mais um concerto e logo seguem novamente de navio para Fortaleza onde, no dia 11 de dezembro fizeram seu segundo concerto nesta cidade, retornando depois a São Paulo. Ao chegar em São Paulo, Fritz escreve novamente aos pais, desta vez planejando seu estabelecimento e seu futuro na cidade.

“Estou feliz por estar de volta, porém tive dificuldades em me estimular a preparar aulas novamente. Eu gostaria de ter um apartamento para poder trazer o Franz para morar comigo e também comprar um piano, pois já não quero mais alugar um péssimo por 500mil e não ter nada. Os jornais daqui me trazem notícias sobre nossa situação. Espero que no próximo ano eu possa estar realmente feliz. Também espero que no novo ano viagem para o Brasil os outros dois Jank. Fiquem com Deus.”<sup>21</sup>

Fritz Jank retomou suas atividades como professor. Nesta época, a vida musical da cidade era rica em concertos, que aconteciam principalmente no Teatro Municipal. Era grande o número de artistas nacionais e internacionais que incluíam a cidade em suas *tournées*.

---

<sup>21</sup> Este trecho foi extraído da última carta que encontramos no acervo de Fritz, escrita em 15 de dezembro de 1935.

Podemos constatar a grande atuação que Fritz Jank teve no cenário musical paulista na tabela apresentada no Anexo 1. Nela, observamos os concertos onde Fritz atuou como acompanhador de diversos músicos, diversidade esta presente não apenas na nacionalidade dos solistas, mas também nos diferentes instrumentos tocados por eles.

Quanto a este aspecto da atividade musical de Jank, José da Veiga Oliveira escreveu:

“Jank foi o acompanhador preferencial de quantos solistas vocais e instrumentais se apresentaram entre nós. O elenco prolongar-se-ia *ad infinitum*. A título exemplificativo, mencionam-se os violinistas Henryk Szeryng, Ricardo Odnoposoff, Albert Spalding, Oscar Borgerth, Nathan Schwartzman, Frank Smit, Eunice de Conte, Carmela Saghy, Maria Vischnia, Joyce Flissler, Lola Benda, Ariane Pfister; violoncelistas Pierre Fournier, Jacques Ripoché, Zara Nelsova, Paul Tortelier, Mário Camerini; cantores Elisabeth Schwarzkopf, Madeleine Grey, Naida Labay, Jennie Tourel, Olga Maria Schroeter, Magdalena Lébeis, Christina Maristany, Maria de Lourdes Cruz Lopes, Helena Figner, Muriel Smith, Louise Parker, Roland Hermann, Vasco Mariz, Alexandre Glinsky, Rolf Telasco, Frederick Fuller, Lawrence Winters, William Warfield, etc., etc.”<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Comentário de José da Veiga Oliveira escrito no programa do concerto em homenagem a Fritz Jank um mês após sua morte.

# — THEATRO MUNICIPAL —

QUINTA-FEIRA, 25 DE JULHO DE 1935 — A's 21 horas

## Instrucção Artística do Brasil

### RECITAL DE SONATAS

— DE —

JOHANNES BRAHMS

Para piano e violino

FRANK SMIT  
Violino

FRITZ JANK  
Piano

### PROGRAMMA

1.) Sonata N.º 1 em Sol Maior op. 78

Vivace ma non troppo.

Adagio.

Allegro molto moderato.

2.) Sonata N.º 2 em La Maior op. 100.

Allegro amabile.

Andante tranquillo. Vivace.

Allegretto grazioso (Quasi Andante).

3.) Sonata N.º 3 em Re Menor op. 108

Allegro.

Adagio.

Un poco presto e con sentimento.

Presto agitato.

Imp. PAYSANDÓ — R. CAP. SALOMIO, 16

Fig. 4 - Programa da primeira apresentação de Fritz Jank no Teatro Municipal de São Paulo

Devido à importância do acompanhamento como aspecto específico da atuação musical de Jank, optamos por apresentá-lo mais detalhadamente no final deste capítulo.

Fritz se estabeleceu definitivamente no Brasil desenvolvendo sua carreira artística e constituindo família. Casou-se com Ingrid Herta no final da década de 30<sup>23</sup> e em 07 de outubro de 1941 nasceu Suzanna Jank, sua única filha.

Pessoalmente, Fritz Jank era tido como bem humorado pelas brincadeiras e piadas que fazia constantemente. Na opinião das pessoas que entrevistamos, Fritz era um homem de vasta cultura e igual modéstia. Podemos agrupar suas características pessoais neste depoimento de José da Veiga Oliveira:

“Como personalidade humana, era excepcional em toda linha. Sua cultura humanística, literária, estética, filosófica e musical era conspicuamente vasta, mas somente se lhe percebia na intimidade dos amigos.(...) Jank era a personificação da integridade moral. Bastará um exemplo que somente agora poderei narrar. Após a guerra, o Governo da República Federal Alemã promulgou a lei de indenização pecuniária a todos quantos deixaram o país

---

<sup>23</sup> Não possuímos a data precisa.

entre 1933 e 1944, por motivo de perseguição política, religiosa, racial. Fritz Jank foi o único a não reclamar o benefício nada desprezível de algumas centenas de milhares de marcos. Por que? Pelo motivo que certa feita explicou, deixando-me sem fala, nó na garganta...De fato expatriou-se. Mas ao Brasil chegou, não como exilado, e sim à verdadeira pátria. Aqui fixou-se, constituiu família, naturalizou-se, venceu na única profissão que poderia realmente exercer: a música.”<sup>24</sup>

Ainda com relação ao aspecto pessoal de Fritz, constatamos três “peculiaridades”. A primeira, já mencionada anteriormente, era sua predileção por esportes, especialmente o tênis, que praticou continuamente. A segunda, seu vício pelo cigarro, como nos disse Franz Jank:

“Fritz fumava compulsivamente. Como eu também fumava, chegamos a fazer apostas em dinheiro para ver quem largaria do cigarro primeiro, ou quem conseguiria ficar mais tempo sem fumar. Ele me ligava perguntando: ‘Como você está? Ainda não sentiu vontade?’. Ele nunca venceu nossas apostas pois, realmente, não conseguia ficar sem cigarro!”<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Depoimento de José da Veiga Oliveira, extraído do programa de concerto em homenagem a Fritz Jank, de 10/04/70.

<sup>25</sup> Depoimento de Franz Jank em entrevista realizada no dia 28/01/97.

A terceira peculiaridade de Jank era sua paixão por corrida de cavalos, como ilustramos com a curiosa passagem que Gilda Batista nos contou:

“Fritz tinha uma casa em Campos do Jordão, e sempre que podia viajava para lá. Certa vez, quando ia ter uma folga de dois dias, convidou sua filha, Suzanna, para ir com ele. Saíram de casa no final da tarde, e ele disse que precisava passar num lugar para pegar umas partituras antes de viajar. Chegando ao tal lugar, pediu que ela o aguardasse no carro. No entanto, o lugar ao qual se referia era o Jóquei Clube de São Paulo, onde foi jogar, esquecendo-se que havia deixado a filha esperando. Mais tarde, já de noite e chovendo, ele apareceu no carro, dizendo para Suzanna que tinha se esquecido dela. Foram para Campos e quando voltaram para São Paulo ela nos contou o que tinha acontecido. Ele era fascinado por corrida de cavalos.”<sup>26</sup>

Paralelamente ao trabalho como acompanhador, Jank desenvolveu sua carreira como solista, que teve em 1941 um marco importante para a história musical de São Paulo e, conseqüentemente, do Brasil. Neste ano, a convite da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, Fritz Jank foi o primeiro pianista a executar, nesta cidade,

---

<sup>26</sup> Depoimento de Gilda Batista da Silva (que trabalhou na casa de Fritz durante o último ano de vida dele) em entrevista realizada em São Paulo, no dia 13/01/99.

o ciclo integral das 32 *Sonatas para piano* de Beethoven<sup>27</sup>. Devido ao grande sucesso e excelentes críticas em jornais, ele voltou a executá-las por vários anos seguidos, não apenas na capital paulista, mas também em diversas cidades brasileiras, como Belo Horizonte, Piracicaba, Brasília, Rio de Janeiro, Salvador, dentre outras.

Em 1941, quando Fritz Jank executou o ciclo pela primeira vez, cada récita foi antecedida por comentários sobre cada sonata programada, por João C. Caldeira Filho. Estes comentários também foram reunidos no livro *Palestras sobre as Sonatas para piano de Beethoven*<sup>28</sup>. A repercussão deste trabalho, além das excelentes críticas recebidas, fizeram com que Fritz executasse o ciclo por vários anos seguidos, culminando com a gravação das sonatas em 1968<sup>29</sup>.

Em 1944, ainda empenhado na divulgação da obra beethoveniana, Jank apresentou ao público paulista todas as Sonatas para violoncelo e piano, bem como dos Trios para violino, violoncelo e piano, com o violinista Anselmo

---

<sup>27</sup> Não temos dados sobre a execução das Sonatas por Fritz Jank antes de sua vinda para o Brasil.

<sup>28</sup> FILHO, Caldeira. *Palestras sobre as Sonatas para piano de Beethoven*. São Paulo: Mangione, s.d..

<sup>29</sup> *Trinta e Duas Sonatas de Beethoven* (13 LPs). Fritz Jank, piano. 1968.

Zlatopolsky e o violoncelista Mário Camerini. Anteriormente, já havia tocado a integral das Sonatas para violino e piano, com o violinista Frank Smit<sup>30</sup>.

Durante todo o ano de 1949, Fritz Jank executou integralmente a obra de Beethoven para piano solo, além das Sonatas. Em 1950 foi a vez dos Concertos para piano e orquestra do mesmo compositor, que foram apresentados juntamente com o maestro Edoardo de Guarnieri e a Orquestra Sinfônica de São Paulo. Transcrevemos a seguir duas críticas sobre a predileção de Fritz Jank pela obra beethoveniana:

“É pois, Fritz Jank, o pianista beethoveniano por excelência, conhecedor e estudioso de toda a obra do Gênio de Bonn relacionada com o instrumento em que é virtuose.”<sup>31</sup>

“Mercê dum trabalho de soberbo fôlego, ininterrupto por vários lustros, Jank impôs-se por sua tremenda autoridade interpretativa da obra beethoveniana.”<sup>32</sup>

---

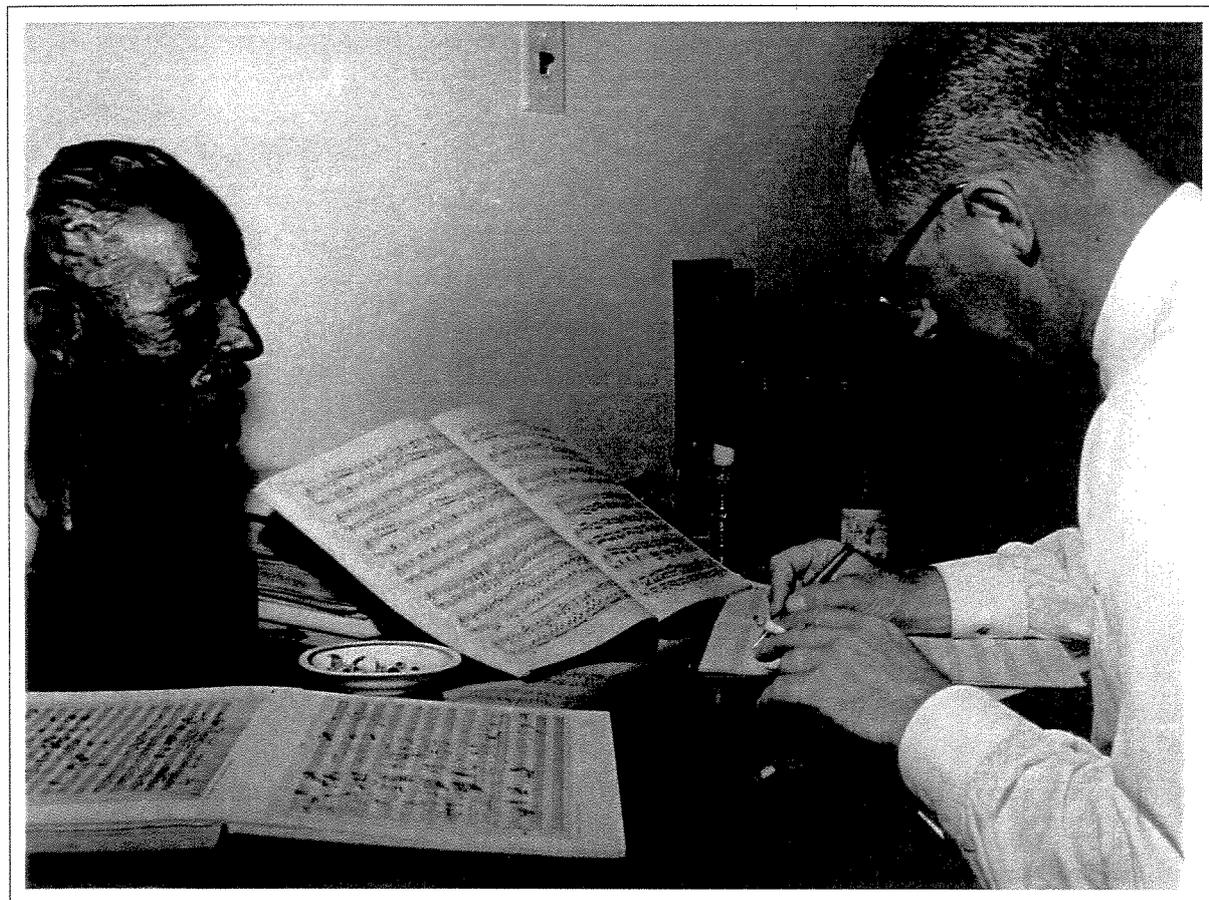
<sup>30</sup> Não temos referência de datas específicas destas execuções. Entretanto, podemos deduzir que estes concertos foram realizados entre 1936 e 1944.

<sup>31</sup> Comentário escrito por Caldeira Filho, no programa dos recitais do ciclo das Sonatas de Beethoven de 1951.

<sup>32</sup> Comentário escrito por José da Veiga Oliveira, no programa do concerto em homenagem a Fritz Jank, realizado em 10/04/70.



*Fig. 5 - Fritz com um dos quadros de seu avô, Christian Jank*



*Fig. 6 - Fritz trabalhando em seu estúdio*

Além de sua dedicação pela obra de Beethoven, Jank também se notabilizou na interpretação da música erudita brasileira. Ele foi um importante divulgador da obra de compositores brasileiros, principalmente dos que lhe foram contemporâneos. Um exemplo deste aspecto pode ser notado não apenas no repertório que desenvolveu enquanto recitalista, mas também no de solista com orquestra e acompanhador.

Fritz gravou dois discos de música brasileira para piano solo e um com peças de câmara com o Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo. Também foi responsável pela estréia de várias obras, principalmente como acompanhador, como detalharemos adiante.

Além da estréia de obras de compositores brasileiros, Fritz executou em primeira audição na América Latina a *Sonata em fá menor* para piano, do compositor londrino Howard Fergunson (composta em 1940), em recital de canto e piano realizado em 26 de maio de 1943, com o tenor inglês Frederick Fuller.

Em 1945, Fritz Jank foi convidado pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo a integrar o "Trio São Paulo", juntamente com Gino Alfonsi (violino) e Calixto Corazza (violoncelo).

No ano de 1947 passou a tocar com o Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo, executando obras do repertório camerístico, principalmente os quintetos para quarteto de cordas e piano de Cesar Franck, Brahms, Dvorak, Henrique Oswald, Schumann e Shostakovich (no Anexo 2 apresentamos uma lista mais extensa contendo o repertório camerístico de Jank) .

O Quarteto Municipal foi criado em 1935, inicialmente com o nome de Quarteto Haydn. Em 1944 tinha como integrantes os violinistas Gino Alfonsi e Alexandre Schaffmann, o violista Johannes Oelsner e o violoncelista Calixto Corazza. Como nos disse Oelsner,

“Conheci Fritz Jank em 1939. Em 1944 comecei no Quarteto, junto com o Gino, o Schaffmann e o Corazza. Um dia, estávamos ensaiando e o Fritz chegou se oferecendo para colaborar conosco como pianista. Em 1947 já fazíamos nosso *début* com o Fritz no Rio de Janeiro.”<sup>33</sup>

O Quarteto de Cordas Municipal projetou-se nacional e internacionalmente nas décadas de 40 e 50, executando em primeira audição obras de compositores

---

<sup>33</sup> Depoimento de Johannes Oelsner em entrevista no dia 17/04/97.

brasileiros, dentre os quais citamos: Villa-Lobos, Henrique Oswald, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e Lorenzo Fernandez.

Fritz Jank apresentou-se com o Quarteto apenas em seus concertos pelo Brasil, não participando de suas *tournées* internacionais, pois nelas eram executadas exclusivamente obras para quarteto de cordas.

Além de tocar com o Quarteto em concertos de música de câmara, Fritz também participou da gravação de um LP: *Dois Momentos da Música Brasileira de Câmara*<sup>34</sup>.

Após a morte de Fritz, o Quarteto prosseguiu suas atividades sem substituí-lo, porém chamando diferentes pianistas para colaborar nos concertos. Em 11 de agosto de 1970, o Quarteto realizou um concerto de música de câmara como uma homenagem póstuma a Fritz Jank, com a participação de sua aluna Cleyde Isabel Paszkowski ao piano.

Paralelamente à sua atividade como pianista (solista e acompanhador), Fritz Jank também consolidou

---

<sup>34</sup> *Dois Momentos da Música Brasileira de Câmara* (LP). Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo, 1972.

sua carreira pedagógica lecionando particularmente, e fazendo parte do corpo docente de diversas instituições. Fritz Jank cuidava de sua atividade pedagógica com o mesmo afinco e responsabilidade com que desempenhava sua carreira de intérprete (solista e acompanhador). Foi um professor dedicado e interessado no desenvolvimento de seus alunos, estando presente, sempre que possível, em seus recitais, concertos ou concursos (nos quais acompanhava os alunos ao piano, quando necessário). Transcrevemos a seguir um comentário de José da Veiga Oliveira, com relação à atividade pedagógica de Jank:

“Tinha alunos por toda a parte. Não sabia dizer ‘não’. Ignorava a possibilidade das negativas, e com isso desgastou-se prematuramente em longas, cansativas viagens, para ficar horas e horas ao pé do teclado, desprezando fadigas. Como na mocidade fora atleta e esportista, desfrutava de robustíssima constituição. Não obstante conselhos de prudência dos amigos, jamais arrefecia o tremendo ritmo de trabalho que levou até quanto pôde. Abusava perigosamente do tabaco. Após meia-noite, despedido o derradeiro discípulo, ia estudar, mesmo sem qualquer compromisso imediato de concerto ou recital. Reduzia as horas de sono ao mínimo. Quando lecionava no interior, muitas vezes erguia-se às 3 da madrugada, para chegar às 7:45 no local de trabalho!”<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Depoimento de José da Veiga Oliveira, extraído do programa do concerto em homenagem a Fritz Jank, de 10/04/70.



*Fig. 7 - Fritz Jank e o violinista Oscar Borgerth em concerto realizado no dia 31 de março de 1958*



*Fig. 8 - Fritz Jank e o Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo*

Fritz Jank morreu em 8 de março de 1970, ao 60 anos de idade, deixando uma lacuna no cenário musical brasileiro devido à intensa atividade musical desenvolvida nos anos em que viveu aqui. Em Piracicaba, cidade onde Fritz esteve com freqüência lecionando ou tocando, o jornal local noticiou sua morte assim:

“Faleceu o pianista Fritz Jank

Nome largamente conhecido em Piracicaba, pelas suas constantes apresentações nesta cidade, faleceu Domingo último, às 15 horas, o pianista Fritz Jank. Figura de grande destaque nos meios musicais brasileiros, a sua morte abre uma lacuna que dificilmente será preenchida.

Fritz Jank desaparece aos 60 anos de idade, vítima de enfarte, deixando viúva a sra. Ingrid Jank e uma filha, Suzy Jank. Seu sepultamento foi realizado ontem, saindo o corpo do Hospital Samaritano, com grande acompanhamento. Os meios artísticos brasileiros sofreram uma grande perda com o desaparecimento do famoso pianista.”<sup>36</sup>

Em 10 de abril de 1970, a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, sob a regência do maestro Roberto Schnorrenberg, realizou um concerto no Teatro Municipal em homenagem a Fritz Jank<sup>37</sup>. No programa,

---

<sup>36</sup> Publicado no *Jornal de Piracicaba* na terça-feira, 10 de março de 1970.

<sup>37</sup> Esta homenagem foi organizada pela Divisão de Expansão Cultural do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo.

pedia-se ao público que fizesse "alguns minutos de silêncio" após a execução da primeira peça (a *Marcha Fúnebre* de "O *Crepúsculo dos Deuses*", de R. Wagner). Depois, Cleyde Paszkowski, aluna de Fritz, tocou o *Concerto op.21 n.2* de F. Chopin. No programa impresso deste concerto, José da Veiga Oliveira presta a seguinte homenagem:

"De 1935 a 1969 Fritz Jank dignificou esta Casa, esta Capital, este Estado, este País, com sua arte excelsa, na quádrupla qualidade de solista, recitalista, camerista e acompanhador dos maiores intérpretes vocais e instrumentais. Perante a morte multiplicam-se, à míngua de traduzíveis expressões vivenciais profundas, as inevitáveis frases feitas, que se banalizam na insistência repetitiva. Mas, no caso desse eminente pianista a expressão 'perda insubstituível' deve ser tomada literalmente, ao pé da letra. Salvo melhor juízo, ninguém se encontra apto para assumir-lhe a vaga. É um vácuo tenebroso e trágico para a vida musical de São Paulo.(...)Enfim, o destino reservou-nos amarga, tremenda provação: justamente em 1970, segundo centenário de nascimento de Beethoven, perde o Brasil o máximo intérprete beethoveniano."

Como vimos, durante sua carreira artística, Fritz Jank desenvolveu uma intensa atividades musical, ocupando lugar de destaque no cenário artístico da época. Diante desta multiplicidade, optamos por detalhar

separadamente cada um dos aspectos de sua atuação musical: professor, solista e acompanhador.

## 1. O PROFESSOR

Fritz Jank chegou ao Brasil, em dezembro de 1934 e logo iniciou sua carreira pedagógica em São Paulo. Em abril de 1935 escreveu a seus pais:

“Eu tenho agora 10 alunos. É interessante ver como eu me fiz tão rapidamente...de vez em quando me dá medo.”<sup>38</sup>

Após estabelecer-se em definitivo no Brasil, Jank consolidou sua carreira artística em São Paulo. Com o reconhecimento profissional obtido a cada concerto que realizava, aumentava o número de alunos e, como conseqüência, vieram os convites para que lecionasse também em algumas instituições de ensino musical.

Em 1945 foi convidado para fazer parte do corpo docente do Conservatório Musical Carlos Gomes, pelo

---

<sup>38</sup> Carta escrita aos pais, em 18/04/35.

maestro Armando Belardi - então diretor e proprietário desta instituição. Na relação com os nomes dos professores do Conservatório, Fritz Jank aparece com a seguinte qualificação:

“Fritz Jank - Piano (Virtuose):  
Diplomado pelo Conservatório Musical Carlos  
Gomes. Registrado no Serviço de Fiscalização  
Artística. Inscrito na Ordem dos Músicos sob o  
n.0721. Atividades artísticas e profissionais:  
Notórias. Pianista de renome internacional.”<sup>39</sup>

Fritz lecionou no Conservatório Musical Carlos Gomes até sua morte. A diretoria do Conservatório havia programado para o mês de maio de 1970, um concerto em comemoração aos 25 anos de sua contratação. No entanto, ele faleceu dois meses antes, e o concerto foi realizado como homenagem póstuma, no qual participaram os pianistas Saul de Almeida e Cleyde Paszkowski, alunos de Jank. Sobre esta ocasião, José da Veiga Oliveira escreveu:

“À sempre louvada e reverenciada  
memória do incomparável pianista Fritz Jank  
dedicou o Conservatório Musical Carlos Gomes

---

<sup>39</sup> Publicado no *Diário Oficial da União*, no parecer ao processo de reconhecimento do Conservatório Musical Carlos Gomes, aprovado em 19/12/62.

um concerto-homenagem de justíssima, carinhosa oportunidade, porquanto nesse ano completaria o mestre um quarto de século de ótimos serviços pedagógicos ao instituto da rua Condessa de São Joaquim. A crueldade implacável do adverso destino impediu a presença do próprio homenageado. Houve o único recurso possível: um preito de saudade, uma saudade atroz, inconsolável...”<sup>40</sup>

Em 1954 foi contratado para dar aulas na Escola de Música de Piracicaba, então conhecida como Escola Livre de Música. Nesta época, Jank já gozava de prestígio nos meios musicais e fez parte do corpo docente desta escola como professor do curso de “Piano Superior”, onde tinha apenas alunos de aperfeiçoamento. Ficou neste estabelecimento como professor regular durante dois anos. Depois disso, permaneceu como professor convidado em ocasiões específicas. Para exemplificar sua reputação como professor nesta época, transcrevemos a seguir um trecho publicado no Jornal de Piracicaba, na ocasião de sua contratação pela Escola de Música da cidade:

“Notícia alviçareira, que certamente repercutirá muito agradavelmente em nossos meios artísticos é a do contrato do professor

---

<sup>40</sup> OLIVEIRA, J. V. A Eterna Presença: Fritz Jank. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 de maio de 1970. Brasil.

Fritz Jank para dar um curso superior de piano nesta cidade, na Escola Livre de Música. Trata-se de uma vitória de extraordinário valor da esforçada diretoria do vitorioso estabelecimento de ensino, pois o novo professor se alinha entre os maiores pianistas hoje existentes em São Paulo e no Brasil, com uma longa folha de serviços prestados à arte nacional. Só mesmo uma atenção especial do consagrado artista por Piracicaba é que explica ter aceito esse convite, pois a vida de intérprete, professor e acompanhador de Fritz Jank é das mais intensas.”<sup>41</sup>

Fritz Jank também lecionou na Academia Paulista de Música, mas não possuímos dados referentes à sua contratação, assim como do período em que lecionou neste estabelecimento.

Foi professor do Conservatório Estadual de Tatuí e do Colégio Musical da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), dos quais não encontramos dados quanto ao período em que permaneceu dando aulas nestes locais. No entanto, através das agendas de Jank, constatamos que certamente entre os anos de 1966 e 1968 ele lecionou nestas instituições.

De maneira geral, a maior parte de seus alunos encontrava-se em estágio de aperfeiçoamento e participava de importantes concursos pianísticos, além de

---

<sup>41</sup> Trecho de artigo publicado no *Jornal de Piracicaba* em 12/01/54.

atuarem como solistas, recitalistas e professores; alguns foram premiados com Bolsas de Estudo no exterior, sempre com a orientação e dedicação do professor.

Em concursos, quando os programas exigiam a execução de um concerto para piano, geralmente Fritz acompanhava seus alunos pessoalmente ao segundo piano, fazendo a redução da grade de orquestra. Para ilustrar, citamos uma declaração de José da Veiga Oliveira:

“Certa vez, em concurso patrocinado pela ‘Hebraica’, funcionava Jank na redução de orquestra pelo segundo piano. Mui nervosa, a solista descontrolou-se em meio ao ‘Allegro’ do *Concerto em sol menor op.25*, de Mendelssohn. O mestre não hesitou um segundo: de improviso assumiu a parte do solo, enquanto a candidata temporizava como podia, até refazer-se e prosseguir como se nada houvesse!...”<sup>42</sup>

Um fato que merece destaque é a maneira com que Fritz Jank dispunha seus horários para lecionar. Verificando suas agendas pessoais referentes aos anos de 1966, 1967 e 1968, pudemos constatar que ele dava aulas

---

<sup>42</sup> Depoimento de José da Veiga Oliveira, que foi extraído do programa do concerto em homenagem a Fritz Jank, de 10/04/70.

todos os dias da semana, incluindo sábados, domingos e feriados. Os alunos eram distribuídos geralmente entre 9 e 21 horas de segunda a sexta; aos sábados terminava mais cedo (por volta das 17 horas) e, quando necessário, marcava aulas aos domingos principalmente para alunos de outras cidades que vinham para São Paulo especialmente para estas ocasiões. Em dias de concerto, terminava mais cedo e somente cancelava aulas se fosse tocar fora de São Paulo. Esses horários eram estipulados tanto para os alunos particulares, quanto para os que eram atendidos nas instituições onde lecionava.

Apresentamos a seguir algumas características de Jank como professor, obtidos nas entrevistas realizadas com algumas de suas alunas.

Edith Kielgast nos relatou uma situação que comprova a dedicação de Fritz Jank no ensino do piano:

“Eu e minha irmã, Renata, fomos alunas de Fritz Jank. Com o falecimento de nosso pai, algumas despesas da família precisaram ser cortadas e as aulas de piano estavam nesta lista. Ao ser informado desta decisão, Fritz decidiu que continuaria a nos dar aulas sem cobrar e, a partir disso, passamos a ter aulas

semanalmente aos domingos, das 13 às 15 horas.”<sup>43</sup>

Ediná Pinheiro nos contou como o professor a orientava na preparação e memorização de obras para concerto e concursos:

“Fritz Jank tinha uma memória formidável! Quando eu precisava decorar algum concerto, ele fazia com que desenvolvesse minha memória fotográfica. Jank dizia que era devido a esta memória que mantinha seu repertório de cor. De acordo com sua ‘técnica’ de memorização, ele dizia que para decorar não era necessário apenas tocar, mas também ler a partitura como se lê um livro. Aprendi a ‘virar as páginas’ na minha cabeça.”<sup>44</sup>

Aparecida Mahle e seu marido, o compositor Ernst Mahle estudaram com Fritz entre 1950 e 1951 em São Paulo, desenvolvendo um repertório para piano a quatro mãos. Sobre estas aulas, ela nos contou em entrevista:

“Fritz Jank era um professor perfeccionista e nós estudávamos muito para levar o repertório de acordo com suas orientações. Ele era exigente principalmente quanto ao dedilhado, articulação e fraseado.”<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Depoimento de Edith Kielgast em 06/01/99.

<sup>44</sup> Depoimento de Ediná Pinheiro Strehler, em entrevista no dia 15/05/97.

<sup>45</sup> Depoimento de Aparecida Mahle em entrevista no dia 11/02/99.

Além da técnica pianística, Jank também passava para seus alunos o gosto que tinha pela música, como nos disse Zoraide Sampaio:

“Fritz teve uma influência muito grande, não apenas no desenvolvimento musical, mas também pessoal de seus alunos. Além da técnica, ele nos passava o amor que sentia pelo piano e pela música de um modo geral. Sempre que podia, ele nos acompanhava em concursos e assistia aos nossos recitais.”<sup>46</sup>

Maria José Carrasqueira não foi aluna de Fritz Jank, porém seu pai, o flautista João Dias Carrasqueira o conheceu e tocou com ele. Ela nos contou que era levada pelo pai para assistir aos concertos de Jank, e ao final destes comparecia ao seu camarim. Maria José nos relatou um encontro que teve com Fritz:

“Em 1969, quando participei do Festival de Música de Curitiba, tive a oportunidade de conversar com Fritz Jank sobre música, com interesse em ser sua aluna assim que regressasse a São Paulo. Durante nossa conversa, eu disse que gostava muito de música de câmara e do trabalho que ele desenvolvia neste campo, e fiz uma pergunta bem objetiva: ‘O que eu preciso estudar para me tornar uma acompanhadora como o senhor?’. E ele me respondeu: ‘antes de qualquer coisa, é

---

<sup>46</sup> Depoimento de Zoraide Sampaio Saddi, em entrevista no dia 17/04/97.

necessário que você tenha uma formação como solista, pois a base técnica é igual para as duas atividades. Depois, você deve ter maturidade musical, que você irá adquirir apenas com o tempo'. Infelizmente, não tive tempo de ter aulas com ele, pois faleceu no ano seguinte.”<sup>47</sup>

## 2. O SOLISTA

Em 26 de setembro de 1935 (então com 25 anos), Fritz Jank já fazia seu primeiro recital solo no Teatro Municipal de São Paulo, organizado pela “Instrução Artística do Brasil”, cujo programa transcrevemos abaixo:

### Primeira Parte

L. van Beethoven	<i>Phantasia op.77</i>
R. Schumann	<i>Variações sobre o nome Abegg op.1</i>

### Segunda Parte

F. Schubert	<i>Wanderer – Phantasia op.15</i>
-------------	-----------------------------------

### Terceira Parte

C. Guarnieri	<i>Dansa Selvagem (1ª audição)</i>
F. Vianna	<i>7 Miniaturas</i>
P. Florence	<i>Nocturno</i>
C. Guarnieri	<i>Dansa Brasileira</i>

---

<sup>47</sup> Depoimento de Maria José Carrasqueira, em entrevista no dia 13/01/99.



*Fig. 9 - Fritz Jank e a cantora Elsa Marval no Teatro Municipal de São Paulo em 23 de novembro de 1951  
" Al maestro Fritz Jank con gran admiracion y sincero agradecimento. Afectuosamente Elsa Marval "*



*Fig. 10 - Fritz Jank sob a regência do Maestro Armando Belardi em concerto realizado no Teatro Municipal de São Paulo*

Observando a terceira parte do programa, podemos verificar que, desde sua chegada ao Brasil, Fritz se mostrou interessado pela música brasileira, como mencionamos anteriormente.

No decorrer de sua carreira esta predileção foi constante, fazendo com que ele fosse considerado um importante intérprete na divulgação da nossa música. Isto pode ser confirmado não apenas no repertório desenvolvido enquanto recitalista, mas também no de solista e acompanhador. Além disso, há suas gravações (para piano solo), cujos discos possuem títulos como: *Compositores Brasileiros em solo de piano e Música Erudita no Brasil*. Nestes discos, Fritz gravou obras de: Henrique Oswald, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Souza Lima, Fructuoso Viana, Ernani Braga e Paulo Florence. Observamos também que a maioria dos compositores citados foram contemporâneos de Fritz.

A predileção pela música brasileira também mereceu destaque dos críticos musicais, principalmente, por se tratar de um pianista alemão - de formação européia. Citamos a seguir um trecho de uma crítica de

concerto escrita por Caldeira Filho para o jornal *O Estado de São Paulo*, em 20 de novembro de 1952:

“Ele é, sem dúvida, uma pianista brasileiro e pelo recital que acaba de realizar cremos poder concluir ser ele o mais brasileiro dos nossos pianistas.(...)Não padece dúvida a brasilidade estética de Fritz Jank e talvez venha a ser ele o pianista brasileiro de que precisamos para impor nossa música em nosso país, em nossas salas de concerto. Fritz Jank sabe tocá-la e sabe organizar programas. Será duvidoso o êxito? Não, certamente, porque Fritz Jank tem fibra para ser profeta em sua terra.”<sup>48</sup>

Fritz Jank também conheceu pessoalmente e conviveu com vários compositores brasileiros, dentre os quais destacamos: Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Souza Lima, Dinorá de Carvalho, Francisco Mignone e Osvaldo Lacerda.

Ernani Braga foi um dos primeiros compositores brasileiros que Fritz conheceu, quando se apresentou em Recife com o violinista Frank Smit em novembro de 1935. Nesta ocasião, Fritz escreveu:

“Antes de nos apresentarmos, um coro de alunas da Escola Normal executou algumas canções, sob a direção de Ernani Braga. Essas fabulosas e belas pernambucanas cantaram com suas vozes profundas e inspiradas. O concerto

---

<sup>48</sup> FILHO, Caldeira. *A Aventura da Música – subsídios críticos para apreciação musical*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968. p.183.

correu normalmente e à noite nós fomos tomar sorvete com o Ernani.”<sup>49</sup>

Ao retornar a Recife um mês depois, reencontrou o compositor:

“Nós visitamos nosso amigo Ernani, que ficou surpreso e contente em nos ver novamente. Mas, como estava com pouco tempo, tivemos que nos despedir logo.”<sup>50</sup>

Ascendino Theodoro Nogueira, outro compositor brasileiro contemporâneo de Jank, lhe dedicou uma de suas obras, *Competições Atléticas (6 Scherzos)*, de 1963, onde cada *scherzo* leva o nome de um esporte: “Ciclismo”, “Luta livre”, “Tênis”, “Esgrima”, “Natação” e “Futebol”.

Além de divulgar a música brasileira, Fritz Jank notabilizou-se pela execução da obra integral para piano de Beethoven, incluindo as sonatas e outras peças para piano solo, sonatas para violino e piano, violoncelo e piano, trios para violino, violoncelo e piano, os concertos para piano e orquestra e a *Fantasia Coral*.

---

<sup>49</sup> Fritz Jank escreveu este trecho em carta de 03/11/35.

<sup>50</sup> Não consta data nesta carta escrita por Fritz.

Para a execução do ciclo, as 32 sonatas foram divididas em 8 recitais, distribuídas da seguinte forma:

<u>Recital</u>	<u>Sonatas</u>
1.	op.2 n.1, op.101, op.14 n.2, op.53
2.	op.2 n.3, op.26, op.54, op.110
3.	op.14 n.1, op.31 n.1, op.10 n.3, op.81-A
4.	op.10 n.1, op.109, op.7, op.27 n.2
5.	op.2 n.2, op.49 n.2, op.27 n.1, op.79, op.57
6.	op.31 n.2, op.78, op.106
7.	op.90, op.28, op.13, op.31 n.3
8.	op.49 n.1, op.22, op.10 n.2, op.111

A organização e a divisão apresentadas acima foram justificadas por Caldeira Filho na introdução do programa dos recitais do ciclo no ano de 1951:<sup>51</sup>

“Os programas desta série foram organizados, não pela ordem cronológica de composição das sonatas, mas pelo interesse e equilíbrio de cada recital. Assim, o comentário é isolado para cada sonata. Para visão de conjunto e equilíbrio de apreciação convém, por isso, que o ouvinte leia uma boa biografia

---

<sup>51</sup> Também podemos notar neste comentário a preocupação didática na apresentação da obra em questão.

de Beethoven, bem como livros que comentem separadamente os gêneros a que se dedicou (sinfonias, quartetos, sonatas para piano, etc.). É recomendável prévia preparação para cada recital, mediante leitura das sonatas ao piano ou mentalmente e mesmo durante o recital, acompanhar a execução pela partitura.”<sup>52</sup>

Em 1941, quando Jank executou o ciclo pela primeira vez, cada récita foi antecedida por comentários sobre cada sonata programada. Estes comentários também foram feitos por João C. Caldeira Filho, que os reuniu no livro *Palestras sobre as Sonatas para piano de Beethoven*, onde o autor explica o evento da seguinte maneira:

“O elevado critério artístico que dirige os destinos da benemérita Sociedade de Cultura Artística de São Paulo tornou possível, entre outras grandes realizações, a execução do ciclo completo das sonatas para piano de Beethoven. Confiada ao pianista Fritz Jank, a quem rendo aqui o tributo da minha admiração, teve o complemento de alguns comentários de ordem expressiva, por mim lidos antes de cada sonata nos recitais em que se desenvolveu o ciclo, de 20 de janeiro a 1<sup>o</sup> de abril de 1941.”<sup>53</sup>

Fritz Jank executou o ciclo completo das sonatas

---

<sup>52</sup> Comentário apresentando por Caldeira Filho nos programas dos recitais do ciclo integral das Sonatas de Beethoven de 1951 (entre 21/01 e 18/03).

<sup>53</sup> FILHO, Caldeira. *Palestras sobre as Sonatas para piano de Beethoven*. São Paulo: Mangione, s.d., p.7.

até o final de sua vida (1970). Entre julho e agosto de 1968 gravou as 32 sonatas em 13 LPs pela gravadora Continental; Fritz também gravou esta obra em vídeo pela TV Cultura de São Paulo<sup>54</sup>. Deixou gravadas as sonatas em elevado grau de maturidade, já que teve seu desenvolvimento “lapidado” por mais de 27 anos de estudo e apresentação nos palcos brasileiros. A qualidade e a importância da gravação das sonatas culminou com um prêmio especial, outorgado a Fritz Jank pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), em 1968.

Durante todo o ano de 1949, Fritz Jank desenvolveu uma série de recitais, denominada “Audição integral da obra pianística de Beethoven”. Esta série foi apresentada em concertos matinais, realizados aos domingos, às 10 horas da manhã, no Teatro Municipal de São Paulo e se estenderam por toda a temporada musical do Teatro naquele ano.

Em 1950, juntamente com o maestro Edoardo de Guarnieri e a Orquestra Sinfônica de São Paulo, levou ao público o ciclo completo das Sinfonias e Concertos para piano de Beethoven. Além dos 5 Concertos, Fritz também

---

<sup>54</sup> Material este que não consta mais em seus arquivos.

tocou um 6° (op.61 em ré maior), originalmente escrito para violino e orquestra. Trata-se de uma transcrição feita pelo próprio Beethoven, cuja parte para piano foi obtida por Fritz Jank através do Museu Britânico, de Londres.

Alguns críticos da época teceram comentários e depoimentos sobre sua predileção pela obra beethoveniana:

“É um fato a difusão universal da obra beethoveniana, graças à qual tem-se desenvolvido principalmente a carreira de Fritz Jank.”<sup>55</sup>

“Fritz Jank colheu, com este ciclo, um dos mais belos êxitos da sua carreira, em grande parte dedicada à obra de Beethoven. Reafirmou quanto assinalamos por ocasião dos dois primeiros recitais, pois na execução e na interpretação ele se mostra unificado por autêntico poder criador. Execução e interpretação encontram-se inseparáveis, mutuamente funcionais e integrantes do ato artístico. Em plena maturidade, poderá determinar com superior segurança a linha da evolução que deverá seguir no aprofundamento da compreensão da obra que aquele imortal autor legou à Humanidade. Na divulgação dela, feita de maneira tão superior, Fritz Jank coloca-se em altura a que poucos podem chegar.”<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> FILHO, Caldeira. *A Aventura da Música – subsídios críticos para a apreciação musical*. São Paulo: Ricordi, 1969. p.188. (crítica extraída da revista *Anhembi*, de abril/1955)

<sup>56</sup> *Ibidem*, p.190. (crítica extraída do jornal *O Estado de São Paulo*, de 02/03/62)

“Fritz Jank, artista que todos admiramos, é o pianista beethoveniano por excelência, pois já tocou toda a obra para piano do gênio de Bonn, o que é possível unicamente mediante a posse de qualidades que só raramente se encontram numa só personalidade artística.”<sup>57</sup>

“Falar de Beethoven é referir-se a seu máximo intérprete no Brasil: Fritz Jank. Sei o que digo, de própria experiência, de ofício e mérito. Tenho autoridade para dizê-lo sem admitir contradita. Assumo responsabilidade pela encomiástica adjetivação. É o maior de quantos...e brasileiro (com muita honra para todos nós), embora originário da Baviera.(...)Pela criação se conhece e avalia o criador. Mas inconclusos seríamos se creditássemos a Jank apenas o ciclo de sonatas. Seu domínio abrange a obra pianística integral.”<sup>58</sup>

Em sua carreira solo, Fritz Jank foi premiado pela APCT (Associação Paulista de Críticos Teatrais) nas seguintes ocasiões:

- 1962 – Melhor solista da temporada;
- 1963 – Melhor recitalista da temporada;
- 1964 – Melhor solista da temporada;
- 1968 – Prêmio especial pela gravação das 32

*Sonatas para piano* de Beethoven.

---

<sup>57</sup> Crítica extraída do jornal *O Estado de São Paulo*, de 24/11/64, sob o título “Jubileu da Sinfônica vai iniciar comemorações hoje”.

<sup>58</sup> Extraído do artigo “O Schnabel brasileiro”, escrito por José da Veiga Oliveira e publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, de 22/10/66.

Além da atuação de Fritz Jank como recitalista, destacamos também suas participações como solista na execução do repertório para piano e orquestra.

Como observamos no Anexo 1, Fritz Jank executou seu primeiro concerto com orquestra no Brasil em 30 de outubro de 1939<sup>59</sup>, quando interpretou o *Concerto para piano e orquestra op.83 n.2*, de J. Brahms, sob a regência do maestro Souza Lima. Depois desta ocasião, passou a ser freqüentemente convidado a solar com orquestras, trabalhando com diversos maestros de sua época, dentre eles: Armando Belardi, Edoardo de Guarnieri, Leon Kaniefsky e Eleazar de Carvalho.

No Anexo 2 apresentamos uma lista com os concertos para piano e orquestra executados por Jank durante os 35 anos que viveu no Brasil. Dentre estas obras, algumas foram tocadas mais de uma vez, porém regidas por diferentes maestros em cada execução, como por exemplo, o *Concerto op.23 n.1* de Tchaikowsky, que Fritz tocou quatro vezes, como destacamos a seguir:

---

<sup>59</sup> De todo o material levantado durante a pesquisa, este foi o primeiro concerto do qual tivemos referência. Não possuímos dados sobre a execução de concertos antes de sua vinda ao Brasil.

23/05/40: com o maestro Ernesto Mehlich (não consta o nome da orquestra no programa);

24/08/43: com o maestro Eleazar de Carvalho e a Orquestra Sinfônica de São Paulo;

08/05/60: com o maestro Bernardo Federowsky e a Orquestra Sinfônica das Emissoras Associadas;

15/07/66: com o maestro Armando Belardi e a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo.

Além de ter atuado como solista convidado, Fritz Jank também foi chamado para substituir outros solistas em caso de eventualidades. Franz Jank nos relatou a seguinte passagem:

“Numa terça-feira, o maestro Belardi ligou para o meu irmão dizendo que o pianista convidado para tocar nos concertos de quinta e domingo havia cancelado e, portanto, precisava que Fritz o substituísse. Tratava-se de uma obra que ele apenas conhecia, porém nunca havia tocado. Mesmo assim, Fritz pegou a partitura, estudou e na manhã do concerto, quando foi ensaiar, estava tudo de cor. Ele tinha uma memória impressionante!”<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Depoimento de Franz Jank em entrevista do dia 28/01/97. Através dos programas de concertos realizados por Fritz, deduzimos que a obra a que Franz se refere é a *Fantasia Brasileira n.3*, de Francisco Mignone, que Fritz executou em 27 e 30 de setembro de 1962, com a Orquestra Sinfônica Municipal, sob a regência de Armando Belardi.

Em outra ocasião, Fritz foi chamado para substituir um pianista num concerto com a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, sob a regência do maestro Simon Blech. Esta substituição foi anunciada ao público no programa deste concerto como transcrevemos:

“Segundo telegrama enviado pela Sala Cecília Meirelles, por motivo dos intensivos trabalhos do Concurso Internacional de Piano do Estado da Guanabara, aliados à estafa de seus provectoros 76 anos de idade, foi o pianista Miecio Horszowski examinado pelo médico Nelson Cavalcanti, que o considerou afetado de esgotamento nervoso. Perante o lamentável e grave evento, e na impossibilidade de transferir a data de um concerto sinfônico amplamente divulgado pela imprensa, solicitou a Diretoria Executiva da Orquestra Filarmônica de São Paulo a colaboração do iminente pianista Fritz Jank, o qual gentilmente acedeu.”<sup>61</sup>

Fritz Jank também participou da execução de algumas obras para piano e orquestra em primeira audição no Brasil. A seguir, apresentamos as obras das quais temos estas referências:<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Comunicado escrito para o público no programa de concerto do dia 25 de outubro de 1968, realizado no Teatro Municipal de São Paulo.

<sup>62</sup> Todos os concertos citados foram realizados no Teatro Municipal de São Paulo.



*Fig. 11 - Da esquerda para a direita: Fritz Jank, Gino Alfonsi, Alexandre Schaffman, Villa-Lobos, Calixto Corazza, Souza Lima e Rossini Tavares de Lima*



*Fig. 12 - Fritz Jank em concerto na Rádio Gazeta com Quarteto de Sopros*

- a) **W.A. Mozart** – *Ch'io mi scordi di te*  
(Recitativo e ária KV505) Estréia: 5 de abril de 1960. Soprano: Eliane Sampaio; Orquestra Sinfônica de Amadores de São Paulo; Maestro Leon Kaniefsky.
  
- b) **R. Schumann** – *Allegro de Concerto, com introdução*. Estréia: 27 de setembro de 1962. Orquestra Sinfônica Municipal; Maestro Armando Belardi.
  
- c) **B. Britten** – *Concerto n.1 op.13 em ré maior*. Estréia: 13 de março de 1964. Orquestra Sinfônica Municipal; Maestro Edoardo de Guarnieri.

### 3. O ACOMPANHADOR

Quando Fritz Jank chegou a São Paulo, a atividade musical da cidade era das mais intensas, com a apresentação de diversos artistas de prestígio nacional e internacional que se apresentavam, principalmente, no Teatro Municipal. Além dos intérpretes que “passavam” pela cidade em *tournées*, muitos músicos estrangeiros (sobretudo europeus) decidiram se estabelecer no Brasil, devido às mesmas circunstâncias que levaram Jank a fazer o mesmo.

Diante destas circunstâncias, Fritz consolidou sua carreira como acompanhador, atendendo à demanda de

trabalho na cidade de São Paulo. Podemos considerá-lo como um pioneiro na prática do acompanhamento, pois nesta época não havia pianistas com sua experiência nesta atividade. Como nos disse Franz Jank:

“Os músicos estrangeiros que não traziam seus pianistas tocavam acompanhados por Fritz. Antes dele, havia alguns pianistas que acompanhavam com menos freqüência, pois a maioria deles era solista; se um músico fosse acompanhado por um destes pianistas numa primeira vez e voltasse a ser convidado para tocar em São Paulo em outra oportunidade, ou trazia seu pianista, ou recusava o convite. Não havia na cidade alguém com tradição e prática em acompanhar; por isso, Fritz tornou-se o acompanhador oficial, chegando ao ponto de alguns músicos colocarem a condição de tocar somente se fossem acompanhados por ele.”<sup>63</sup>

A sólida formação cultural, aliada à tradição musical adquirida na Alemanha - principalmente quando trabalhou como correpetidor na Ópera de Munique - garantiram a Fritz o reconhecimento como “acompanhador oficial” de sua época.

Na “Tabela de Concertos” apresentada no Anexo 1, observamos a diversidade de instrumentistas e cantores acompanhados por Fritz Jank. Através da coluna na qual

---

<sup>63</sup> Depoimento de Franz Jank em entrevista realizada em São Paulo, no dia 28/01/97.

constam os nomes dos intérpretes, constatamos que uma parcela considerável destes solistas era formada por músicos de renome internacional, dentre os quais destacamos: Pierre Fournier, Jacques Ripoché, Madeleine Grey, Aubrey Pankey, Frederick Fuller, Jennie Tourel, Henryk Szeryng, Muriel Smith e Lawrence Winters.

Fritz Jank também acompanhou intérpretes brasileiros ou estrangeiros que estavam morando no Brasil, que gozavam de grande prestígio no cenário musical nacional, como: Leonidas Autuori, Ilze Dossow, Mário Camerini, Magdalena Lébeis, Nathan Schwartzman, Eunice De Conte, Altea Alimonda, Lola Benda, Iberê Gomes Grosso e Jarbas Braga.

Dentre todos os concertos dos quais temos referências, podemos considerar que ele tocou um maior número de vezes com cantores e violinistas. Este fato pode ser comprovado ao consultarmos o repertório executado por Jank, apresentado no Anexo 2, onde há um número maior de obras para canto e violino.

Fritz Jank também desenvolveu uma intensa atividade como camerista ao lado do Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo. Fritz tocou com o Quarteto em grande parte de seus concertos, desde 1947 até sua

morte, em 1970. No entanto, para a confecção da tabela do Anexo 1, contamos apenas com os programas de 1956 a 1970; dentre estes, chegamos ao total de 44 apresentações realizadas pelo Quarteto com a participação de Fritz Jank.

O repertório executado por Fritz no período em que atuou com o Quarteto abrange trios, quartetos e quintetos em diferentes combinações envolvendo piano, violino, viola e violoncelo. Juntos, os músicos também executaram em primeira audição o *Quinteto n.1* de Ramón Gutierrez Del Barrio, em concerto realizado no Teatro Municipal de São Paulo no dia 7 de abril de 1964.<sup>64</sup>

Dando continuidade ao trabalho de divulgação da obra de Beethoven no Brasil, em 1944 Fritz Jank executou todas as *Sonatas* para violoncelo e piano e os *Trios* para violino, violoncelo e piano, com o violinista Anselmo Zlatopolsky e o violoncelista Mário Camerini. Quanto à integral das *Sonatas* para violino e piano, Fritz as interpretou pela primeira vez com o violinista Frank Smit (cujos dados não possuímos). Jank também tocou este

---

<sup>64</sup> No programa referente a este concerto consta apenas que a obra em questão estava sendo executada em primeira audição, não apresentando referências mais exatas a este respeito.

repertório camerístico de Beethoven em ocasiões posteriores e com outros intérpretes.

No dia 1º de maio de 1950, Fritz Jank tocou com o pianista Friedrich Gulda, no Teatro Cultura Artística de São Paulo, uma transcrição para dois pianos de *A Arte da Fuga*, de J. S. Bach, numa versão de Bruno Seidlhofer. Neste concerto, mais uma vez Jank se notabilizou por sua execução camerística, como nos revela o seguinte trecho de uma crítica escrita por Caldeira Filho no jornal *O Estado de São Paulo*:

“Com Friedrich Gulda e Fritz Jank tivemos o modelo da execução de conjunto. A liberdade, a flexibilidade, a variedade do tratamento dos matizes de intensidade de colorido, a espontaneidade, a expressão geral, faziam crer tratar-se de um solista que tocasse com toda a liberdade exigida pela sua musicalidade. A unidade foi completa e a execução decorreu em nível da mais alta arte pianística e com a profundidade de expressão só possível a artistas do valor dos executantes que ontem ouvimos.”<sup>65</sup>

Em 1965, o violoncelista francês Pierre Fournier tocou no Teatro Municipal de São Paulo e do Rio de

---

<sup>65</sup> FILHO, Caldeira. *A Aventura da música – subsídios críticos para apreciação musical*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968. pp.183-184.

Janeiro acompanhado por Fritz Jank. No dia do concerto, o jornal *O Estado de São Paulo* noticiou:

“O violoncelista Pierre Fournier faz hoje sua apresentação no Teatro Municipal, salientando-se a participação do pianista Fritz Jank em mais um programa da temporada da Pró-Arte.”<sup>66</sup>

O violista Johannes Oelsner nos relatou em entrevista o ensaio que Fritz realizou com Fournier, no qual esteve presente:

“Estávamos na casa de Fritz quando eles ensaiaram, pois era uma ocasião muito especial ver Pierre Fournier tão de perto. Primeiro, eles combinaram que iriam tocar todo o programa, do começo ao fim, para depois trabalharem cada peça isoladamente. Muito bem, assim se fez. Terminada a execução, Fournier se levantou e disse para Fritz: ‘Não há mais nada para ensaiar! Nem tenho o que te dizer!’ O ensaio foi um dos melhores concertos que assisti em minha vida.”<sup>67</sup>

Fritz Jank tocou com freqüência nos palcos brasileiros, principalmente em São Paulo. Podemos ter uma idéia de como era sua “agenda” de concertos através

---

<sup>66</sup> Artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, no dia 20 de maio de 1965, sob o título “A Pró-Arte apresenta hoje Pierre Fournier”.

<sup>67</sup> Depoimento de Johannes Oelsner em entrevista no dia 17/04/97.



Fig. 13 - Foto dada por Pierre Fournier a Fritz Jank por ocasião do concerto que realizaram no Teatro Municipal de São Paulo em 20 de maio de 1965

*"To Fritz Jank, with so many happy memories of his wonderful musical presence. In sincere friendship and admiration." ( À Fritz Jank, com tantas boas lembranças de sua maravilhosa presença musical. Com sincera admiração e amizade. )*

da tabela do Anexo 1. Numa observação mais minuciosa, ao nos remetermos às datas de cada concerto, verificamos a quantidade destes, bem como, por diversos períodos, o pouco tempo entre um e outro. Em algumas ocasiões Jank chegou a tocar em dias seguidos, com uma atuação diferente a cada dia.

Para exemplificar, destacamos o período entre 16 e 21 de novembro de 1962 (6 dias), quando Fritz Jank apresentou-se em 4 concertos diferentes no Teatro Municipal de São Paulo. Foram eles:

16/11 (sexta-feira): Concerto com a cantora Magdalena Lébeis. Executou obras para canto e piano de compositores franceses (na primeira parte do programa), brasileiros (na segunda parte) e espanhóis (na terceira parte);

18/11 (domingo): Apresentou-se na primeira parte deste programa denominado “Festival Villa-Lobos”, acompanhando o violinista Oscar Borgerth;

20/11 (terça-feira): Executou o *Quinteto op.18*, de Henrique Oswald, com o Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo;

21/11 (quarta-feira): No “Festival de Música Francesa”, executou obras de C. Debussy (*Six Epigraphes*

*Antiques*, para piano a quatro mãos) e F. Poulenc (*Sonate*, para dois pianos) com o pianista Souza Lima, além de *Trois Chansons de Négresse*, de D. Milhaud, acompanhando a contralto Lucile Boy-Sendra.

Como acompanhador, assim como nas outras atividades que desenvolveu, Fritz Jank executou diversas obras de compositores brasileiros em primeira audição ou primeira gravação, como vemos abaixo:

Primeira gravação:

- a) **Camargo Guarnieri** – *Duas canções de Suzana de Campos: Penso em você e Beijaste o meu cabelo*, gravadas no LP *Recital de Magdalena Lébeis*, 1960;
- b) **A. Theodoro Nogueira** – *Simplicidade* (composta em 1941), gravada no LP *Recital de peças brasileiras*, 1964. Violino: Nathan Schwartzman;

Primeira audição:

- a) **José Siqueira** – *Nostalgia*. Estréia: Teatro Municipal de São Paulo, 17 de maio de 1945. Violino: Ricardo Odnoposoff;
- b) **Camargo Guarnieri** – *Canto n.1*. Estréia: Teatro Municipal de São Paulo, 10 de setembro de 1949. Violino: Eunice de Conte;
- c) **Radamés Gnattali** – *Suíte de dança popular brasileira para violão elétrico e Piano* (composta em 1954). Estréia: São Paulo, 1954. Violão: Garoto;
- d) **Camargo Guarnieri** – *Três poemas afro-*

*brasileiros: Turuê, Kinjajá e Apanaiá* (composta em 1955). Estréia: Teatro Cultura Artística, São Paulo, 1956. Canto: Maria de Lourdes Cruz Lopes;

e) **Souza Lima** – *Dei a você... e Trem de Ferro*. Estréia: 18 de agosto de 1958. Canto: Magdalena Lébeis;

f) **A. Theodoro Nogueira** – *Quatro rodas infantis* (composta em 1961). Estréia: s.l., 24 de agosto de 1961. Canto: Maria do Céu;

g) **A. Theodoro Nogueira** – *Simplicidade* (composta em 1941). Estréia: s.l., 29 de novembro de 1962. Violino: Maria Vischnia.

Ao considerarmos o talento e a experiência de Fritz Jank na atuação como acompanhador e camerista, podemos concluir que ele alcançou respeitabilidade e prestígio não somente dos músicos, mas também dos críticos de sua época, o que pode ser observado a seguir:

“Jank sabia como ninguém os mil e um secretos meandros da execução em conjunto, desde uma sonata de Veracini até as complexidades harmônicas expressivas da *Winterreise* de Schubert, que ainda no ano passado executou na íntegra com o barítono Roland Herrmann; ou ainda os *Vier letzte Lieder* de Richard Strauss, em primeira audição com o soprano Naida Labay. Sob os dedos de Jank, tudo funcionava maravilhosamente. Ele sabia o que fazia, guiado por intuição misteriosa, instantânea, infalível.(...)Possuidor dum *métier* formidável, facilidade técnica, transposição instantânea, leitura à primeira vista, invejável

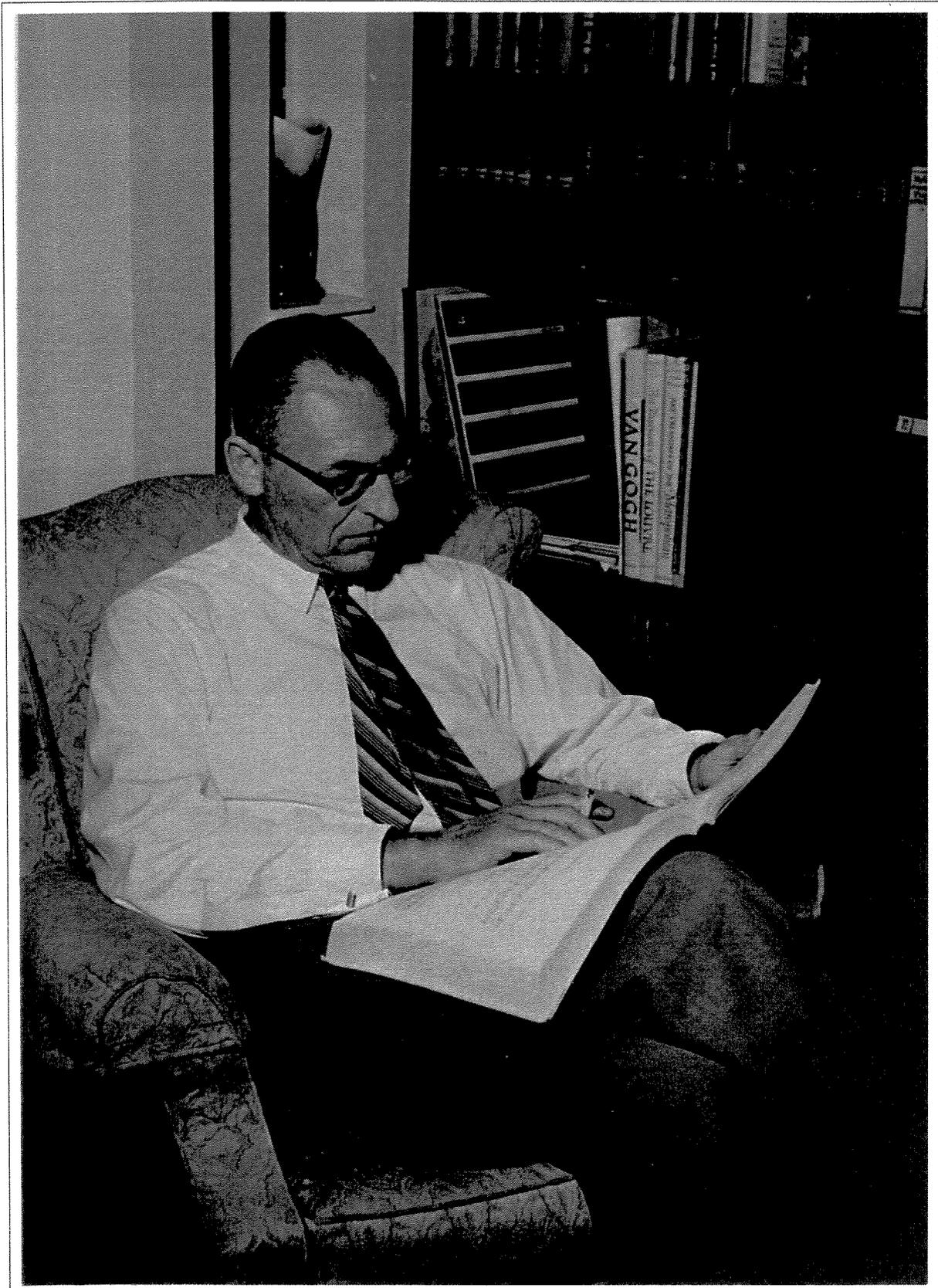
memória, tornou-se acompanhador preferencial, insubstituível”<sup>68</sup>

Como acabamos de ver, Fritz Jank tinha inúmeras qualidades para exercer o trabalho como pianista acompanhador, como por exemplo: técnica pianística e qualidade sonora, leitura à primeira vista, acompanhamento orquestral, transposição, repertório, respiração, conhecimento de idiomas e interpretação de texto, ensaios e performance.

Assim, pretendemos a seguir definir e desenvolver no Capítulo 2 cada um destes aspectos presentes na atuação de Fritz Jank.

---

<sup>68</sup> Trecho extraído do programa do concerto em homenagem a Fritz Jank, de 10 de abril de 1970, por José da Veiga Oliveira.



*Fig. 14 - Fritz Jank lendo em sua biblioteca particular*

1966	AUGUST	34TH	WEEK	AUGUST	1966
14 SUN.	10 Anton Atza Toro Claovette		10 Elena 11 Rebecca 12 dup Antonio	18 THUR.	1 Paula 2 Yvonne 3 Heloisa 4 Heloisa 5 Heloisa 6 Heloisa 7 Heloisa 8 Heloisa 9 Heloisa 10 Heloisa 11 Heloisa 12 Heloisa
15 MON.	13 Renato 22 Juvoni		11 Bernadette	19 FRI.	1 Attila 2 Attila 3 Attila 4 Attila 5 Attila 6 Attila 7 Attila 8 Attila 9 Attila 10 Attila 11 Attila 12 Attila
16 TUES.	10 Rebecca 11 Lays	11 Landerson	9 Saul 10 Paulina 11 Edna 12 Kathleen MEMO 13 Fátima	20 SAT.	1 Paulo 2 Paulo 3 Paulo 4 Paulo 5 Paulo 6 Paulo 7 Paulo 8 Paulo 9 Paulo 10 Paulo 11 Paulo 12 Paulo
17 WED.	11 Maria Luiza 12 Maria	12 Alice 13 Leon 14 Luiza 15 Maria Luiza 16 Eugenia 17 La Atza	14 Maria Luiza 15 Maria Luiza 16 Maria Luiza 17 Maria Luiza 18 Maria Luiza 19 Maria Luiza 20 Maria Luiza		

Fig. 15 - Página de agenda de 1966



*Fig. 16 - Ciclo das Sonatas de Beethoven em Brasília, 17 de junho de 1966*

## CAPÍTULO 2

### FORMAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO PIANISTA ACOMPANHADOR

O termo “acompanhar” apresenta vários significados, dentre os quais destacamos: “ir em companhia de; ir junto a; participar dos mesmos sentimentos de; executar o acompanhamento; aliar-se, unir-se, associar-se”<sup>1</sup>.

Transferindo estes sinônimos para uma utilização musical, nos remetemos à definição bem-humorada do termo “pianista acompanhador”, apresentada por Gerald Moore:

“Um bom acompanhador não é aquele que segue o instrumentista ou cantor com quem está tocando, pois seguir significa ir atrás. ‘Siga aquele carro!’, diz o detetive ao motorista de táxi; e provavelmente é isto o que o motorista fará no filme, mas precisamente é o que o acompanhador não deve fazer. Nós ensaiamos e estudamos não para seguir, mas para antecipar, ao mesmo tempo em que devemos ir ao lado do solista.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> FERREIRA, Aurélio B.H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.35.

<sup>2</sup> MOORE, Gerald. *The Unashamed Accompanist*. New York: Macmillan, 1944, p.30.

O acompanhador deve estar sempre com o solista – esta é a primeira “máxima” desta profissão. Porém, também devemos considerar o reverso como verdadeiro: o solista deve estar com o acompanhador.

O acompanhamento, ou a “arte de acompanhar” é um campo específico da atividade pianística e refere-se à habilidade em reconhecer as intenções do instrumentista ou cantor em seu trabalho. O pianista acompanhador deve procurar o entrosamento com o solista, buscando alcançar um único objetivo musical.

Portanto, para exercer a função de acompanhador uma característica importante do pianista é o aspecto psicológico, isto é, envolve a personalidade de quem quer se especializar como acompanhador. Kurt Adler, no livro *The Art of Accompanying and Coaching*, exprime esta idéia da seguinte maneira:

“Se você sente que nasceu para dominar, não tente ser um acompanhador. Tampouco opte por esta vocação se você tem predisposição para dominar-se a ponto de reprimir sua personalidade. Estes dois extremos de características pessoais o farão infeliz e insatisfeito na atividade de acompanhador.”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> ADLER, Kurt. *The Art of Accompanying and Coaching*. New York: A Da Capo Press, 1976, p. 182.

O acompanhamento é por vezes considerado como uma atividade de certa forma submissa, pois o pianista acompanhador trabalha em conformidade com o instrumentista ou cantor. Contudo, preferimos considerá-lo como um "trabalho de equipe" no qual, dependendo da situação, o pianista pode liderar, acatar ou seguir decisões; porém, na maioria das vezes o trabalho com o solista é conjunto.

A maior realização do solista e seu acompanhador é o trabalho de equipe, quando duas ou mais personalidades se moldam em uma firme unidade de proposta e execução. Ambos os artistas transmitem e recebem sentimentos, baseados num entendimento sobre o conteúdo poético e musical de uma peça. O ponto de partida para um trabalho conjunto eficaz é o completo entendimento de cada peça a ser executada.

O pianista acompanhador deve entender os problemas de interpretação de diferentes pontos de vista e estar pronto para mudar sua concepção de determinada obra, de acordo com o temperamento e personalidade de cada solista. Um bom acompanhador pode, por exemplo, tocar a mesma canção três vezes numa mesma semana, com três solistas diferentes, considerando que as

interpretações possam variar entre si, sem perder com isto sua integridade artística. Tais diferenças não estão apenas nas concepções artísticas, mas também em condições vocais e instrumentais dos solistas (nas quais podemos incluir, por exemplo, diferenças técnicas e sonoras). Este aspecto pode ser considerado por alguns como submissão do pianista em relação ao solista; no entanto, é nestas ocasiões que o acompanhador demonstra seu preparo, pois deve saber até onde pode alterar suas concepções para se adequar à interpretação de determinado solista. No caso de alguma discordância, o pianista argumenta em favor de suas opiniões, baseado em seu conhecimento musical, de maneira coerente, desde que esteja preparado para isto. Do contrário, é mais prudente acatar a decisão do solista, não numa postura submissa, mas respeitando seu conhecimento e experiência.

A idéia de que qualquer pianista com um bom nível de conhecimento musical e habilidade técnica pode desempenhar o papel de pianista acompanhador é errônea. O acompanhador deve tocar sua parte fornecendo suporte para o solista. Podemos considerar este trabalho como a fundação de um edifício que, apesar de sustentá-

lo, só é vista quando está sendo feita, mas nada se sustenta sem ela; ou, por outro lado, se for malfeita ou apresentar falhas, poderá comprometer a obra toda. Portanto, o acompanhador deve ter em sua formação elementos suficientes para compor a base do trabalho do solista. Albert Wier nos ajuda a ilustrar este fato:

“O solista deve apreciar a ajuda que lhe é dada pelo seu acompanhador, e este deve se eximir de qualquer desenvolvimento de complexo de inferioridade por estar sempre atento ao fato de que sua assistência é indispensável para a performance do solista.”<sup>4</sup>

Todo solista espera que seu acompanhador lhe forneça o suporte necessário para sua execução musical da maneira mais satisfatória possível.

“Suporte pianístico é como sentir o chão sólido sob seus pés: o solista necessita deste suporte. Em linguagem musical, suporte significa tocar o baixo com clareza, preparar as entradas do solista, encorajar o solista durante o concerto. O acompanhador pode transmitir confiança e responsabilidade ao tocar o prelúdio antes da primeira entrada do solista com grande competência, convicção e estar imerso no sentido da obra. O acompanhador também deve dar suporte ao tocar os poslúdios com a mesma intensidade e concentração que executou o restante da composição. O solista

---

<sup>4</sup> WIER, Albert E. *The Piano – its history, makers, players and music*. New York: Longmans, 1941, p.333.

sentirá esta intensidade após terminar sua parte, e irá relaxar sua concentração depois do último eco do último acorde desaparecer.”<sup>5</sup>

Para que o acompanhador atue como este suporte esperado pelo solista, é necessário que ele esteja preparado para exercer esta função. Na atividade do acompanhamento alguns aspectos particulares devem ser desenvolvidos pelo pianista. Estes aspectos devem ser cuidadosamente estudados para que o pianista se torne um acompanhador preparado e respeitado como tal.

Tendo como base a atuação de Fritz Jank como pianista acompanhador, juntamente com a bibliografia referente a este assunto, pudemos formular alguns aspectos inerentes à formação do acompanhador. Utilizamos como fontes de informações as entrevistas realizadas, nas quais procuramos identificar alguns aspectos que diferenciavam Fritz Jank, fazendo dele o acompanhador mais requisitado de sua época. O material bibliográfico encontrado confirma e enfatiza os aspectos levantados nas entrevistas.

Destas fontes, pudemos extrair os seguintes aspectos sobre a formação do pianista acompanhador:

---

<sup>5</sup> ADLER, Kurt. Op. cit. p.240.

técnica pianística e qualidade sonora; leitura à primeira vista; acompanhamento orquestral; transposição; repertório; respiração; conhecimento de idiomas e interpretação de texto; ensaios; performance. A seguir, cada um destes aspectos serão apreciados especificamente.

## **1. TÉCNICA PIANÍSTICA E QUALIDADE SONORA**

A atividade do acompanhamento requer, acima de tudo, uma boa técnica pianística. A habilidade técnica do acompanhador é aquela adquirida no estudo básico do instrumento e a manutenção desta habilidade deve ser uma preocupação constante. Com relação à técnica pianística de Fritz Jank, o violista Perez Dworecki disse:

“Fritz Jank era tecnicamente infalível! Ele mantinha a mesma qualidade técnica e sonora tanto como solista quanto como acompanhador. Na minha opinião, alguém que chega no patamar que ele chegou, tocando anualmente todas as Sonatas de Beethoven, não precisa mais se preocupar com técnica.”<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Depoimento de Perez Dworecki em entrevista realizada no dia 06/01/99.

A parte do acompanhamento não deve ser subestimada quando comparada com uma obra para piano solo. O acompanhamento muitas vezes apresenta passagens virtuosísticas ou dificuldades técnicas que necessitam de estudo e preparo como qualquer outra peça para o instrumento e, portanto, o acompanhador deve manter o domínio técnico obtido na formação pianística.

Dentro do extenso repertório de acompanhamento há muita dificuldade técnica a ser trabalhada, o que faz com que o acompanhador estude tanto quanto um pianista solista para resolver passagens de execução mais difícil. Na medida em que o acompanhador vai se especializando e profissionalizando, ele deve conhecer e estudar as principais obras do repertório de acompanhamento que apresentem maiores dificuldades.

O acompanhador precisa ser maleável na resolução de possíveis problemas decorrentes de dificuldades técnicas, pois nem sempre tem muito tempo para estudar cuidadosamente algumas passagens mais complicadas. Neste caso, ele deve procurar soluções compatíveis com suas limitações técnicas.

Além do aspecto técnico-pianístico, o acompanhador precisa ser um bom músico, pois a maior

parte dos solistas não procura apenas um “tocador de piano” que os acompanhe.

Acima de todos os aspectos característicos da atividade de acompanhamento, o pianista deve cultivar sua musicalidade. Um bom piano pode produzir uma grande variedade de nuances sonoras se o pianista souber diversificar seu toque. Para isto, é necessário que o acompanhador tenha a preocupação em se ouvir, pois muitas vezes a qualidade sonora do acompanhamento deixa a desejar, devido à preocupação que ele tem em ouvir mais o solista.

No que se refere à dinâmica, o acompanhador deve observar alguns aspectos. Ele não deve apenas conhecer todas as gradações - de pianíssimo a fortíssimo - mas deve saber empregá-las corretamente, pois os sinais indicativos de dinâmica são relativos (dependem de circunstâncias acústicas, como por exemplo: salas, instrumentos, etc.). O acompanhador deve decidir como interpretar estes sinais e de que maneira utilizá-los, considerando particularmente a obra e o solista em questão.

O pianista acompanhador precisa se preocupar com o som que produz, ouvindo-se de maneira crítica e

atenciosa no estudo individual, aproveitando toda a variedade de toques e resultados sonoros que seu instrumento possibilita. Muitas vezes o significado do texto num acompanhamento de canto e a colaboração do solista podem auxiliar o acompanhador neste estudo.

## 2. LEITURA À PRIMEIRA VISTA

Trata-se de um aspecto dos mais importantes quando se trata de acompanhamento. No decorrer do trabalho, ele foi citado como um dos pré-requisitos mais importantes para a atividade do acompanhador, e também como uma das principais características de Fritz Jank, como nos relatou Johannes Oelsner:

“Um pianista como Fritz Jank não se encontra em nosso continente! Não conheci outro com tal perfeição na leitura à primeira vista. Como nós dizemos na gíria, ‘ele comia as notas’.”<sup>7</sup>

Para ter uma leitura à primeira vista bem sucedida, o acompanhador não deve ter apenas conhecimento e

---

<sup>7</sup> Depoimento de Johannes Oelsner, violista do Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo, em entrevista realizada no dia 17/04/97.

compreensão de toda a teoria musical previamente estudada e vivenciada, mas também, habilidade para perceber repentinas mudanças de claves, acidentes, pausas, ligaduras, modulações, fórmulas de compasso, dinâmica, fraseado, e outras indicações. Portanto, a leitura à primeira vista não abrange apenas o ato de ler e tocar as notas de uma partitura, deixando passar todas as outras indicações importantes numa execução musical. Algumas aptidões inatas certamente exercem influência marcante na leitura, mas há também a presença de outros atributos importantes, como: o grau de conhecimento teórico (para “decifrar” sinais e símbolos musicais, muitas vezes específicos e que variam na escrita dos diversos instrumentos ou vozes que podem ser acompanhados pelo pianista), domínio técnico-instrumental (adquirido no aprendizado da técnica pianística de forma geral), além da vivência, ou seja, de experiências anteriores provenientes da prática da leitura.

A leitura à primeira vista não se trata necessariamente do conhecimento de novas imagens, mas sim do reconhecimento de imagens anteriormente aprendidas. No ato da leitura, esses conhecimentos teóricos adquiridos na formação musical vêm à tona. Se

tais conhecimentos foram devidamente aprendidos e compreendidos pelo acompanhador, no momento da leitura os “códigos musicais” vão sendo decifrados e prontamente interpretados.

Na leitura à primeira vista, os olhos cumprem importante papel de “mediador” entre o reconhecimento dos sinais musicais e sua prática (resultado sonoro).

Numa leitura, os olhos movem-se de acordo com o reconhecimento de conceitos previamente estudados; portanto, eles se movem conforme o leitor identifica e interpreta os sinais. Para obter uma leitura rápida, é necessário que sejam lidos grupos de notas, como um bloco, ao invés de se decifrar nota por nota. Ralph Harrel, em seu artigo “Components of sight-reading”, faz a seguinte comparação entre o processo da leitura à primeira vista com a alfabetização:

“Este processo é similar à maneira como uma criança aprende a ler as palavras, primeiro, aprendendo as letras do alfabeto, depois, considerando um grupo de letras como uma palavra e, finalmente, lendo uma frase e, posteriormente um texto, como uma seqüência de palavras.”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> HARREL, Ralph. “Components of sight-reading”. In: *Clavier*, Illinois, v.35, n.2, 1996, p.25.

Portanto, a facilidade de ler à primeira vista depende em parte, além de outros aspectos, de quantas notas os olhos podem identificar e compreender num único “golpe de vista”.

No ato da leitura, há também um outro importante fator, que é a relação entre uma partitura musical e os movimentos do pianista para interpretá-la. Os instrumentos de teclado são privilegiados neste sentido, pois as notas estão “prontas” à sua frente, bastando que “aperte” as teclas. O pianista, portanto, reconhece as notas no papel como padrões e ajusta suas mãos como um “molde”, colocando os dedos sobre as teclas a serem abaixadas. Neste momento, o acompanhador mantém o olhar quase que totalmente na partitura, e apenas o dirige para as mãos em alguns casos de saltos intervalares, ou em passagens mais complicadas, por exemplo.

A eficácia da leitura depende também do domínio técnico-instrumental que o pianista possui. Neste momento, ele utiliza seu preparo técnico adquirido exclusivamente no estudo do instrumento em particular, o que poderá auxiliá-lo quando não tiver tempo suficiente para preparar um material novo trazido por um solista num ensaio, por exemplo. Para apresentar boa leitura, no

entanto, o pianista acompanhador deve treiná-la, inicialmente tocando as partes essenciais do acompanhamento e, ao mesmo tempo, permanecendo atento à linha do solista. Concentração e certa habilidade para omitir partes secundárias, que dificultam o acompanhamento, podem auxiliar neste treinamento.

Além destas habilidades, podemos acrescentar a experiência do pianista acompanhador em outras leituras, assim como o estudo de várias outras obras – ou seja, a sua bagagem musical. Com isto, o resultado final de uma leitura tende a ser cada vez mais satisfatório e rápido. Porém, para alcançar tal resultado, o acompanhador precisa estar sempre treinando e experimentando a leitura, fazendo desta prática um aprendizado constante.

### **3. ACOMPANHAMENTO ORQUESTRAL**

Este é um aspecto muito particular da atividade do acompanhamento, pois freqüentemente, o pianista acompanhador é requisitado para tocar transcrições ou reduções orquestrais (como por exemplo: árias de ópera ou concertos). Ao tocar uma música originalmente escrita

para acompanhamento de orquestra ou grupos instrumentais, o pianista deve considerar que ele foi concebido com outro som em mente. Portanto, dentro do que for possível para o pianista e para seu instrumento, deve-se procurar “imitar” o colorido do conjunto instrumental ou orquestra. De acordo com Frederico Graff:

“O pianista, na prática da sua profissão, vê-se obrigado a fazer acompanhamentos orquestrais, pois certos cantores muito se comprazem com árias e trechos de óperas e os instrumentistas com concertos. Ambos raramente dispõem de uma orquestra que os acompanhe; por isso o piano a substitui. Essa tarefa tem um significado bastante grande: vemos um só músico (com um único instrumento) no lugar de 40 a 100 músicos (com igual número de instrumentos).”<sup>9</sup>

Para que o pianista execute este tipo de acompanhamento, algumas obras possuem edições com a redução para piano, outras necessitam de sua habilidade para fazê-la. No primeiro caso, o acompanhador deve ter o cuidado de verificar se a redução está de acordo com a orquestração original, pois algumas edições podem parecer muito simplificadas, ou complexas demais, ao serem comparadas com a grade orquestral. Além disso,

---

<sup>9</sup> GRAFF, Frederico. *A Arte de Acompanhar*. s.n.t., p.22.

determinadas passagens são reduzidas de forma anti-pianística, tornando sua execução quase impossível devido à maneira que aparecem escritas, podendo levar ao extremo do acompanhador não ter interesse em tocá-las. Para que isso não ocorra, novamente deve-se ter em mãos a partitura original da grade orquestral, pois o acompanhador pode fazer alterações na redução editada, adequando tais passagens (ou grande parte da redução) às possibilidades que o piano (e sua técnica) permitem. O importante é sempre deixar as estruturas rítmicas e harmônicas de maneira clara para o instrumentista e, a partir daí, discernir o que deve ou não ser tocado.

Outro fator a ser observado em reduções orquestrais editadas refere-se ao estilo da obra. Algumas edições não apresentam reduções rigorosamente coerentes, estilisticamente falando; estas reduções não devem comprometer a manutenção do estilo da obra orquestral original. Nestas ocasiões, o acompanhador também deve ter em mãos a grade original para comparações e correções.

Quando não houver redução editada de determinada obra, o acompanhador deverá reduzir diretamente da grade orquestral. Este é um ponto específico no

desenvolvimento da atividade do acompanhamento, pois envolve conhecimentos teóricos que englobam transposição (para o caso dos instrumentos transpositores), harmonia (para discernir as notas principais e que não podem ser omitidas, bem como a construção de acordes), contraponto (para conduzir as linhas individuais dos instrumentos), além do estilo da obra a ser reduzida, dentre outros aspectos. De posse destes conhecimentos teóricos, o acompanhador também deve ter habilidade para, no ato da redução, conseguir olhar para uma grade orquestral e transformar todas as pautas que vê em apenas duas, tal qual uma partitura de piano. Portanto, experiência e prática são fatores que mais influenciam no domínio da redução, principalmente quando esta acontece à primeira vista. Além dos conhecimentos abordados acima, o pianista acompanhador deverá ter consciência da sonoridade original de cada obra orquestral, procurando reproduzir, dentro dos limites do instrumento, o resultado sonoro da orquestra. Sabemos que é impossível reproduzir a variedade de timbres orquestrais no piano, mas um acompanhamento reduzido soará mais rico se o pianista estiver familiarizado com a orquestração.

Fritz Jank também se notabilizou por sua “fluência” na redução de grades orquestrais, como demonstram os seguintes depoimentos:

“Fritz Jank teve uma formação muito sólida. Ele tinha uma grande habilidade para realizar reduções e transposições. A gente podia colocar na sua frente uma grade de orquestra de *Tristão e Isolda* (com todos os instrumentos transpositores) e ele fazia na hora a redução para piano, tocando o essencial daquela partitura, sem errar uma nota.”<sup>10</sup>

“Eu virava páginas para Fritz Jank em alguns concertos, principalmente quando ele tocava na Rádio Gazeta. Não era raro ele tocar com a grade instrumental e fazer suas próprias reduções; isso acontecia geralmente quando tocava com conjuntos de câmara.”<sup>11</sup>

#### 4. TRANSPOSIÇÃO

A transposição é, como a leitura à primeira vista, um assunto que envolve prática e experiência e o acompanhador deve estar preparado para isto quando for solicitado. Além disso, ele também vai precisar recorrer a

---

<sup>10</sup> Depoimento do maestro Diogo Pacheco, em entrevista realizada no dia 06/08/97.

<sup>11</sup> Depoimento de Edith Kielgast, aluna de Fritz Jank, em entrevista realizada no dia 06/01/99. Este depoimento pode ser ilustrado ao observarmos a *Figura 18* (página 124), onde Fritz Jank executa uma obra camerística a partir da grade instrumental.

conhecimentos específicos adquiridos no aprendizado teórico e prático da transposição.

Como foi visto no item anterior, Fritz Jank realizava reduções orquestrais com regularidade e dispunha de grande facilidade para transpor, pois esta também é uma habilidade exigida na realização de reduções.

Nas entrevistas realizadas, pudemos constatar que Fritz Jank era freqüentemente requisitado para tocar determinadas obras em tonalidades diferentes das originais. Nessas ocasiões, tanto em ensaios como em concertos, ele colocava a partitura original à sua frente, porém tocava na tonalidade desejada pelo solista, transpondo na hora.

As transposições são requisitadas ao pianista acompanhador mais freqüentemente na execução do repertório vocal. Além disso, ele também utiliza esta técnica na realização de reduções orquestrais, pois as grades contêm instrumentos transpositores.

Para tal prática devem ser considerados os conhecimentos adquiridos no estudo de harmonia e contraponto, principalmente no que diz respeito a modulações e relações intervalares. Além destes conhecimentos teóricos, o pianista acompanhador deve

observar dois fatores básicos que influenciam na realização da transposição.

O primeiro fator a se considerar é quando algumas obras tornam-se mais difíceis de tocar ao serem transpostas, por causa da mudança de acidentes e, conseqüentemente, da posição das mãos (dedos sobre teclas brancas passam a tocar teclas pretas, e vice-versa). Devido a isto, o pianista, no ato da transposição, deverá trocar o dedilhado utilizado na tonalidade anterior, o que torna a tarefa como um todo mais trabalhosa, pois dedos acostumados a tocar determinadas teclas, não vão se adaptar facilmente em novas teclas. No entanto, a única maneira de resolver as dificuldades em ajustar novos dedilhados é a prática. Para isto, o pianista acompanhador deve ter em seu repertório algumas obras que geralmente são transpostas.

No caso do repertório vocal, por exemplo, o acompanhador pode estudar a mesma obra transposta para três diferentes tonalidades (uma para voz aguda, outra para média e ainda outra para grave). Se considerarmos que no repertório vocal ocorre um grande número de transposições, é possível que o acompanhador tenha diferentes edições de algumas obras

caracteristicamente cantadas em três registros vocais distintos. Este artifício também pode ser aplicado em obras instrumentais que têm a mesma tradição de serem transpostas (obras violinísticas transpostas para viola, por exemplo).

Seja qual for o motivo da transposição, o acompanhador deverá ser criterioso na escolha da nova tonalidade (obviamente em comum acordo com o solista), pois algumas transposições podem tornar uma determinada obra originalmente bem escrita para o piano em algo “anti-pianístico”, além de apresentar maiores dificuldades para o pianista.

O segundo fator que o acompanhador deve considerar na realização de transposições é o cuidado com a qualidade sonora no resultado final (na nova tonalidade escolhida). Muitas obras são compostas em determinadas tonalidades buscando uma melhor sonoridade no registro escolhido e, ao serem transpostas, podem perder a sonoridade original imaginada pelo compositor. Um acompanhador criterioso pode evitar que, por exemplo, uma peça de caráter “sério e profundo”, ao ser transposta para uma tonalidade mais aguda, passe a ter uma sonoridade “leve e clara”. Isto pode acontecer

devido à diferença de timbre de determinados instrumentos ou registros vocais que, ao interpretarem uma música transposta, modificam a característica original, o que também pode ocorrer devido à diferença da ressonância do piano de uma tonalidade para outra.

No entanto, se a transposição for inevitável e realmente necessária, o acompanhador deve trazer a sonoridade original para a parte transposta, mudando seu toque de acordo com a expressão desejada. Por exemplo, se uma canção numa tonalidade grave for transposta para uma mais aguda, o acompanhador deverá manter o caráter desejado inicialmente.

## **5. REPERTÓRIO**

A atividade do acompanhador é muito variada, principalmente no que diz respeito ao repertório executado. O objetivo principal neste item não é fazer uma lista das obras pertencentes a este repertório, mas apenas demonstrar sua extensão. Com esta finalidade, elaboramos uma lista – apresentada no Anexo 2 – com o repertório tocado por Fritz Jank entre 1935 e 1970; esta

lista é o resultado dos dados obtidos nos programas de concertos levantados durante esta pesquisa. Certamente, apesar de extensa e variada, ela não contém todo o repertório executado por Fritz, já que foi elaborada a partir destes programas.

Fazem parte do repertório do acompanhador as obras para acompanhamento orquestral ou de pequenos grupos instrumentais, nas quais o pianista toca uma redução da grade. Neste caso, podemos incluir: concertos, fantasias, romances, variações, dentre outras obras escritas para solista e orquestra.

Ainda dentro do repertório orquestral, devemos considerar as óperas, operetas, oratórios, cantatas e demais obras do repertório vocal. Dentro deste repertório, além das reduções, encontramos um grande número de obras nas quais o piano é o instrumento preferencial para acompanhar. Dos instrumentos, o repertório vocal é o que contribui para o maior número de obras executadas pelo acompanhador. Adicionam-se a isto as músicas escritas para registros vocais específicos, em todos os idiomas nos quais foram compostas, além de agrupamentos que vão de duetos à obra coral, incluindo as peças a capella,

quando o piano participa apenas dos ensaios, reduzindo a partitura vocal.

Quanto à música instrumental, temos um vasto repertório composto originalmente para o acompanhamento ao piano, no qual podemos incluir obras camerísticas, pois o pianista acompanhador muitas vezes prepara instrumentistas para que estes se apresentem junto a outros pianistas ou grupos instrumentais em determinados concertos.

Gerald Moore considera o repertório do acompanhador como um dos mais variados dentre todos os instrumentos e ilustra tal fato da seguinte forma:

“Para mostrar a extensão do repertório do acompanhador, eis aqui um esboço resumido: a literatura para instrumentos de cordas, bem como as sonatas e concertos para estes instrumentos; os trios e outros conjuntos para piano; o repertório de óperas e oratórios (incluindo duetos, trios, quartetos, etc.) e o enorme repertório de canções (para soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, barítono e baixo) que podem ser compostas em qualquer idioma; acompanhamentos para instrumentos de sopro (incluindo madeiras e metais)...Deixei algum de fora? Possivelmente, pois a lista é interminável. Além disso, solistas podem se especializar. Um cantor pode se especializar em lied, um violinista pode escolher Bach. Mas não acompanhadores: nós devemos conhecer o máximo possível do repertório de todos os

instrumentos, de todos os compositores, de todos os estilos!”<sup>12</sup>

## 6. RESPIRAÇÃO

A necessidade fisiológica de respirar orienta os músicos – mais especificamente cantores e instrumentistas de sopro – na realização de um fraseado natural. A respiração está ligada principalmente ao fraseado; portanto, se as respirações acontecerem em lugares inadequados, o resultado musical será similar ao provocado por pontuações feitas em locais indevidos num texto literário, por exemplo, comprometendo sua compreensão.

No acompanhamento, devido ao objetivo de se alcançar um mesmo resultado musical, o pianista deve frasear de maneira coerente com o solista. Como nos diz Colbert Hilgenberg Bezerra:

“No acompanhamento ao piano, a necessidade de seguir o solo impõe ao acompanhador uma pontuação do trecho musical e respectivas respirações em harmonia com a interpretação dada pelo solista.

---

<sup>12</sup> MOORE, Gerald. *The Unashamed Accompanist*. New York: Macmillan, 1944. p. 4.

Aconselha-se, mesmo, como norma de conduta a ser adotada pelo acompanhador o hábito de não somente seguir o fraseado do cantor, mas respirar, fisiologicamente junto com ele.”<sup>13</sup>

Este procedimento sugerido facilita o fraseado e auxilia o pianista na obtenção de um acompanhamento mais entrosado com o solista. Ao acompanhar cantores ou instrumentistas de sopro, particularmente, o pianista deve prestar atenção à capacidade respiratória de cada um. Muitas vezes, em consequência dos limites desta capacidade – que vêm a ser fisiológicos – alguns procedimentos devem ser novamente estudados e modificados.

O controle respiratório varia entre instrumentistas e, justamente por esta diferença, o acompanhador deve estar preparado para, por exemplo, tocar uma mesma música de maneiras distintas, dependendo dos limites impostos por cada solista. Às vezes estas diferenças chegam a modificar o fraseado estudado pelos intérpretes.

Respirando junto com o solista, o acompanhador tem a dimensão mais precisa da capacidade respiratória de cada um; isto também oferece maior segurança, pois o

---

<sup>13</sup> BEZERRA, Colbert H. “Fraseado e acompanhamento”. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: UFRJ, v.XIII, 1983. p.52.

pianista demonstra que está ouvindo atentamente e respeitando o fraseado delimitado pelo solista.

Os locais escolhidos para a respiração devem ser marcados e observados durante os ensaios. Algumas vezes o acompanhador pode auxiliar na escolha ou sugerir alterações destes pontos, desde que justifique o motivo delas, pois elas não dependem apenas da capacidade respiratória de cada um, mas também de conceitos interpretativos, que envolvem maior conhecimento teórico por parte do acompanhador.

## **7. CONHECIMENTO DE IDIOMAS E INTERPRETAÇÃO DE TEXTO**

Estes dois aspectos são específicos para o acompanhamento de canto, e englobam não só o repertório solo, mas também duetos, trios, quartetos, até obras corais de maneira geral. Como foi dito no item relativo ao repertório desenvolvido pelo acompanhador, este é o campo de maior número de obras a serem acompanhadas ao piano. Portanto, trata-se de um trabalho

com características particulares no qual, constantemente, o pianista é requisitado para atuar.

No Capítulo 1 vimos que dentre todos os solistas acompanhados por Fritz Jank, a maioria era formada por cantores. A consideração deste aspecto, aliada ao fato de Fritz ter trabalhado como correpetidor da ópera em Munique e na Tchecoslováquia, nos faz deduzir que ele tinha conhecimento dos principais idiomas caracteristicamente operísticos, como italiano e francês, além do alemão, sua língua materna. Também podemos dizer que Fritz dominava o inglês, devido ao seu grande contato e trabalho com músicos estrangeiros pois, geralmente, este é o idioma falado pela maioria destes intérpretes.

O acompanhador deve começar o estudo de uma obra vocal pelas palavras. Nenhuma música pode ser tocada antes que pianista e cantor compreendam a pronúncia e o significado das palavras, assim como o sentido geral do texto, buscando com isso o entendimento da obra como um todo. De maneira geral, as inflexões, as particularidades sonoras de cada idioma, o conteúdo emocional de cada palavra, frase e sentença são de extrema importância.

Problemas de dicção devem ser solucionados no início do estudo, e o acompanhador poderá auxiliar o cantor neste sentido. Ele deve ter algumas noções básicas de pronúncia dos idiomas mais utilizados na obra vocal, como por exemplo: italiano, francês, alemão inglês e espanhol. Não se trata de obrigar o acompanhador a dominar estes idiomas com fluência; no entanto, é importante que ele conheça com alguma profundidade uma ou duas destas línguas e, para auxiliar, possua bons dicionários das demais, além de conhecer tradutores que possam ajudá-lo numa tradução mais completa quando necessário. Quando isto não for possível, o acompanhador deve requisitar ao cantor, ou ao grupo em questão, uma tradução do texto ou, no mínimo, do sentido geral do que está sendo interpretado para poder iniciar seu trabalho. Atualmente, o acompanhador também pode contar com o auxílio de bons livros específicos de pronúncia, bem como de traduções das obras e idiomas mais importantes para o repertório vocal.

O pianista acompanhador deve dedicar uma atenção especial quando estiver preparando uma canção, pois conforme K. Adler,

“Uma canção pode tratar-se de um drama, um épico, uma comédia ou até mesmo a impressão de um sentimento colocada em música – todas em forma de cápsulas. Nesta forma está a diferença desta arte em relação a ópera, oratório ou opereta. A canção pode ter um ou mais elementos de uma forma maior, porém apresentados de forma comprimida em poucos minutos.”<sup>14</sup>

Esta “classificação” dada por Adler, nos ajuda a detectar uma diferença clara entre a ópera e a canção. Na primeira, o cantor tem um personagem delimitado por uma obra maior, com detalhes fornecidos pelo libreto, por todos os outros personagens, figurinos, cenários, o ambiente criado pela orquestra, além das técnicas teatrais auxiliando a ação. Na segunda, o cantor também tem um personagem, porém este lhe é apresentado mais sutilmente e sem tantos complementos; portanto, o entendimento e a interpretação do texto, além da análise da parte do acompanhamento (que pode fornecer um “cenário”) são muito importantes para a construção do personagem.

Cada detalhe observado no estudo de uma canção enriquece sua interpretação; estes detalhes podem ser percebidos principalmente através de traduções

---

<sup>14</sup> ADLER, Kurt. Op. cit. p.219.

cuidadasas e minuciosas do texto, que fornecerão o sentido do poema que foi escolhido pelo compositor. O poema é de vital importância para a canção. Portanto, um bom acompanhador não deve apenas entender especificamente o poema de uma peça que está estudando, mas também conhecer outros poemas do mesmo autor, procurando com isso entender até mesmo o estilo de determinado poeta.

Ao traduzir um poema, acompanhador e cantor devem ter o cuidado de procurar inicialmente o significado literal das palavras mais importantes e, após esta preparação, buscar o entendimento do poema todo. No entanto, nem sempre o significado das canções aparece de forma clara e objetiva, o que possibilita diversas interpretações de um mesmo poema. Isto pode ser observado se compararmos um mesmo poema musicado por vários compositores, por exemplo, onde cada um explora um aspecto diferente do texto.

Uma atenção especial deve ser dada ao acompanhar canções estróficas, quando as partes do acompanhamento e do solista são repetidas tantas vezes quanto o número de estrofes que o poema tiver. Muitas vezes o texto pode apresentar sentimentos diferentes em

cada estrofe, embora o acompanhamento e a linha vocal escritos para elas não sofra alteração. A existência de emoções distintas requer diferentes dinâmicas, e até modificações sutis, que podem ser feitas pelo pianista no toque, no andamento, ou em outros aspectos interpretativos. É importante que estas alterações tenham como base os diversos sentidos das estrofes além da conotação que lhes será dada por cada cantor.

Outra particularidade das canções, ainda com relação ao texto, é a existência de obras de caráter exclusivamente masculino ou feminino. O acompanhador deve estar preparado para reconhecer quando uma canção possui uma conotação específica ou expressa sentimentos típicos de um determinado sexo. A partir disto, poderá orientar o cantor na escolha de um repertório, seja este para estudo ou apresentação.

No que se refere ao texto na ópera, é necessário que o pianista acompanhador conheça o libreto, bem como a situação de determinadas partes, quando executadas separadamente do contexto da obra, além da tradução do trecho que está sendo trabalhado em particular.

## 8. ENSAIOS

Acompanhador e solista devem saber utilizar o tempo de ensaio para que não saiam com a impressão que este tempo tenha sido aproveitado de maneira ineficiente. A eficiência de um ensaio depende primeiramente do preparo individual dos músicos envolvidos.

Pudemos constatar a preocupação de Fritz Jank com o aproveitamento dos ensaios, tanto para concertos quanto para gravações. Ilustramos este aspecto com alguns depoimentos:

“Nunca fiz mais de 3 ensaios com Fritz Jank. Ele sempre tinha tudo bem estudado e estruturado e geralmente nós tocávamos somente uma vez cada música, do começo ao fim. Quando gravamos a *Sonata* de Brahms, ensaiamos duas vezes e na terceira já estávamos no estúdio. Com o Fritz e o Leonardo Righi, gravei o *Trio em mi maior* de Mozart depois de um único ensaio juntos.”<sup>15</sup>

“Nos ensaios do Quarteto, ele sempre participava ativamente nas decisões. Nossos ensaios eram muito produtivos e conforme nos conhecíamos, falávamos cada vez menos e tocávamos cada vez mais.”<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Depoimento do violista Perez Dworecki no dia 06/01/99.

<sup>16</sup> Depoimento do violista Johannes Oelsner em entrevista concedida no dia 17/04/97.

A leitura à primeira vista é um dos fatores que contribuem para o melhor aproveitamento do ensaio, pois ocasionalmente o pianista pode receber sua parte apenas na hora do mesmo. Neste caso, no ato da leitura, ele deve se concentrar não somente em sua parte, mas procurar ouvir com atenção as demais. Antes da primeira execução, na medida do possível, o acompanhador deve localizar introdução, interlúdios e poslúdios, assim como barras de repetição, tonalidade, modulações, dentre outros aspectos que já mencionamos no item relativo à leitura à primeira vista.

No caso de peças previamente estudadas por todos os instrumentistas, o ensaio tende a ser mais produtivo. Falando especificamente do acompanhamento, alguns fatores devem ser considerados pelo pianista em seu estudo individual que antecede o ensaio. O estudo da parte do acompanhamento é diferente de uma peça para piano solo pois, além da parte do piano, o acompanhador deve familiarizar-se também com a linha instrumental, o que pode ser feito antes mesmo do pianista ler sua própria parte. Se a obra em questão for do repertório vocal, o acompanhador deve inicialmente estudar o texto, traduzindo-o se necessário. Para o caso de instrumentos

de sopro, e também do canto, o acompanhador deve localizar possíveis lugares onde o intérprete poderá respirar para que, no ensaio, apenas confirme e faça as marcas definitivas escolhidas por cada um.

Após o primeiro contato com a música a ser estudada, o acompanhador deve solucionar os problemas técnicos específicos de seu instrumento. Uma atenção especial deve ser dada ao dedilhado na hora do estudo individual, pois marcando-o nas passagens mais difíceis, o pianista aproveita melhor o pouco tempo que tem para preparar seu repertório.

Em seu estudo individual, apesar de estar mais concentrado nos problemas técnicos de seu instrumento e nas resoluções destes, o pianista deve sempre relacionar o que está tocando com a parte do outro instrumento. Como nos diz Deon Price,

“Marcar o dedilhado, exercitar as passagens mais difíceis, estabelecer andamentos e dinâmica, são alguns fatores que o acompanhador observa em seu estudo individual. Finalmente, cantar ou dizer as palavras (no caso de acompanhamento de canto) enquanto toca, respirando nos lugares marcados, além de treinar sua leitura, antecipa possíveis problemas de fraseado, equilíbrio sonoro, dentre outros. Apesar deste processo envolver várias etapas, o acompanhador pode

preparar uma canção, por exemplo, em 15 minutos.”<sup>17</sup>

Praticando sozinho, o acompanhador ouve a parte do piano e “imagina” o resultado sonoro do conjunto. Durante o ensaio, ele deve ouvir atentamente o outro instrumentista (ou outros), procurando responder prontamente, ajudando na execução musical de todos os integrantes. É no primeiro ensaio que o acompanhador aprende a “interpretar” os sinais utilizados pelo solista para indicar entradas e cortes. Para isto, o posicionamento de cada músico é importante, pois dependendo da localização do músico, o acompanhador terá maior ou menor comunicação, além de ter melhor visibilidade, por exemplo, do arco de um instrumentista de cordas ou dos lábios de um cantor ou instrumentista de sopro. De acordo com as possibilidades, os músicos podem se posicionar nos ensaios da mesma maneira que estarão colocados no palco.

“Músicos naturalmente sentem-se inseguros no primeiro ensaio. Há também a ansiedade de saber se estão preparados o suficiente para não frustrar as expectativas dos outros integrantes. ‘Fazer música’ torna-se

---

<sup>17</sup> PRICE, Deon N.. “The accompanist in rehearsal”. In: *Clavier*, v.30 n.9, 1991. p.19.

mais difícil quando os integrantes estão tensos; portanto, é de responsabilidade de cada músico criar um ambiente agradável que favoreça o trabalho conjunto.”<sup>18</sup>

Nenhum ensaio pode cumprir sua função sem uma comunicação eficiente. Se todos os participantes entendem que a finalidade do ensaio é chegar a um consenso interpretativo, cada um deve se sentir à vontade para colocar seu ponto de vista para ser discutido. Participar de um ensaio produtivo é uma das experiências mais agradáveis de um músico.

## **9.PERFORMANCE**

Este tópico refere-se a todos os fatores que envolvem o pianista acompanhador em sua atuação no palco. Podemos relacionar vários destes fatores, os quais vão desde a preparação para os concertos até os agradecimentos dos músicos aos aplausos da platéia após o último bis. Seguindo esta ordem de apresentação, detalharemos alguns dos aspectos mais importantes que

---

<sup>18</sup> Ibid. p.22.

devem ser cuidadosamente observados pelo acompanhador.

a) Programa

Como ponto de partida, consideramos a construção do programa a ser executado no concerto, pois a escolha deste programa é de extrema importância para o sucesso de uma apresentação. Se o pianista acompanhador tiver oportunidade de participar da escolha do programa, deve levar em conta alguns aspectos, dentre os quais destacamos:

- consciência e sensibilidade são os principais fatores que direcionam a organização de um programa bem sucedido. Sua construção começa na consideração e avaliação de diferentes pontos de vista dos artistas envolvidos;
- um programa eficaz é aquele que reflete as características dos artistas, ao mesmo tempo em que providencia uma experiência musical para a platéia; portanto, deve-se partir do princípio que, na medida do possível, ele deve satisfazer a todas as partes envolvidas. Para que o programa seja bem sucedido, é

necessário que se tenha experiência e conhecimento do público, dos pontos fracos dos músicos, e das melhores características de cada um, evitando assim programar números que possam causar insegurança ou que venham expor desnecessariamente alguns aspectos dos artistas;

- além da escolha de cada obra, é necessário que a ordem de apresentação também seja estudada. Havendo ou não algum tema para o concerto, deve-se pensar na transição de uma peça para outra. Alguns tipos de contraste podem ser utilizados, como por exemplo: colocar uma música de andamento lento seguida de uma rápida; alternar as tonalidades ou centros tonais; após uma obra de caráter lírico, programar uma mais rítmica, e assim por diante;

- os músicos também devem considerar os vários tipos de recitais, cada qual requisitando um programa com organização diferente (por exemplo: recitais com obras num único idioma; de um compositor ou período; com um tema específico, etc.). Esta pode ser uma maneira de se variar, até mesmo para conhecer e ampliar o repertório conhecido, muitas vezes repetido por outros músicos;

- o tempo de concerto também deve ser delimitado, considerando-se a duração de cada obra, entrada e

saída dos músicos, aplausos, comentários entre as músicas e outras variações que podem ser anexadas no programa.

Fritz Jank também se preocupava com a escolha de seus programas de concerto, como constatamos através das citações apresentadas a seguir:

“O espírito de fantasia, que leva a formas mais ou menos livres, parece haver orientado o programa do recital do pianista Fritz Jank no Teatro Maria Della Costa, em prosseguimento ao 1° Festival de Música de 1960.(...) Fritz Jank aproveitou-se do programa para reafirmar suas qualidades de pianista e intérprete, sendo premiado pelo público com calorosos aplausos.”<sup>19</sup>

“A segunda parte do programa foi consagrada a autores brasileiros. Fritz Jank escolheu bem as peças para a representação nacional.”<sup>20</sup>

Podemos dizer que o primeiro passo para a definição de um programa de concerto é considerar a existência de uma platéia, composta por pessoas com intenções muito diferentes, às vezes até opostas entre si.

---

<sup>19</sup> FILHO, Caldeira. *A Aventura da Música – subsídios críticos para apreciação musical*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968. pp.188-189.

<sup>20</sup> Idem, pp.190-191.

Shirlee Emmons e Stanley Sonntag dividem os membros de uma platéia da seguinte maneira:

“Há os que foram atraídos pelo programa, pois para eles a música é mais importante; os que foram por causa dos intérpretes (fãs, parentes, amigos, alunos, etc.); os que foram curiosos para ouvir e avaliar as habilidades dos intérpretes; os que foram levados ao concerto por alguém, talvez até mesmo contra sua vontade; os que são basicamente inimigos e foram com a intenção de ‘mostre-me o que sabe fazer’.”<sup>21</sup>

Um concerto não deve ser apenas uma demonstração para o músico, com o objetivo de mostrar os melhores feitos de um virtuose. Ele deve também – e principalmente – dar ao público o prazer de ouvir um programa equilibrado e devidamente organizado com este objetivo.

No início de um concerto o público está separado, individual e parcialmente interessado em pensamentos particulares e preocupações que levam para o auditório. Desta forma, os músicos devem admitir e respeitar a existência destas características desde a construção do programa até sua execução. Durante os primeiros

---

<sup>21</sup> EMMONS, S. & SONNTAG, S.. *The Art of the song recital*. New York: Macmillan, 1979. p. 24.

momentos de um concerto, os intérpretes têm a “função” de anular os pensamentos iniciais da platéia e, à medida em que o concerto prossegue, devem buscar uma comunicação maior, quebrando algumas barreiras presentes no início do mesmo. Para alcançar este objetivo, é necessário que os músicos envolvidos na escolha do programa considerem estas particularidades na escolha e na definição da ordem de cada obra a ser executada.

b) Virada de páginas

Na atividade do acompanhamento, o pianista toca com a partitura à sua frente basicamente por dois motivos. O primeiro justifica-se pelo fato de que ele tem pouco tempo para decorar todas as músicas que deve tocar, já que, geralmente, ele recebe as partituras ou o programa próximo à data do concerto. Em segundo lugar, ele necessita da partitura para seguir a parte do solista a fim de evitar problemas na execução musical, além de cobrir eventuais lapsos durante o concerto.

Há divergências quanto a ter ou não um virador de páginas. Cada acompanhador tem uma opinião própria,

que também pode variar de acordo com cada situação.

Segundo Jonh Fitch:

“Acompanhadores e cameristas que costumam tocar com a partitura à sua frente podem necessitar da assistência de um virador de página. Para algumas pessoas, isto é visto como uma honra; para alguns músicos é uma inconveniência, além de uma cadeira e uma pessoa a mais no palco, tornando-se uma distração visual para o público.”<sup>22</sup>

O pianista acompanhador pode ter dificuldade em virar as páginas em determinadas músicas, mais especificamente em passagens rápidas ou de difícil execução. Muitas vezes algumas edições são impressas sem a preocupação em considerar a dificuldade do pianista virar sozinho as páginas. Caso o acompanhador não opte por um virador, alguns “truques” podem ajudá-lo na montagem de suas partes, como por exemplo: colar as páginas em cartolina, decorar alguns compassos anteriores ou posteriores à virada ou ainda recortar e colar alguns compassos para uma virada mais segura.

Ao decidir pelo virador de páginas, o acompanhador se sentirá mais seguro se puder convidar alguém de sua

---

<sup>22</sup> FITCH, John R.. “Leave Page turning to the page turner”. In: *Clavier*, Illinois, v.30 n.5, 1991. p.49.

confiança para fazê-lo. No entanto, mesmo neste caso, é mais prudente que ele tenha a oportunidade de um ensaio prévio, principalmente se a música a ser executada apresentar repetições, passagens muito rápidas, cortes, ou outras particularidades com as quais somente o acompanhador está familiarizado. O ensaio também é necessário para que acompanhador e virador estabeleçam alguns sinais que indiquem o momento certo das viradas.

Edith Kielgast, uma das alunas de Fritz Jank, nos relatou em entrevista:

“Sempre que podia, eu virava as páginas para Fritz Jank, pois como aluna, eu também aprendia muito. Assim que ficava sabendo se eu iria assistir seus concertos, ele me convidava para virar as páginas. Apesar de eu ser pianista, me sentia um pouco insegura, pois o virador deve prestar muita atenção na partitura. Se o acompanhador precisar pular ou repetir alguma parte subitamente, devido a um problema com o solista, o virador pode ajudá-lo de alguma forma.”<sup>23</sup>

Para ilustrar como a virada e o virador de páginas preocupam os acompanhadores, citamos K. Adler, num “pedido” aos inventores:

---

<sup>23</sup> Depoimento de Edith Kielgast em entrevista realizada no dia 06/01/99.

“Eu estou esperando pela invenção de um ‘music prompter’ similar ao ‘teleprompter’ na televisão – um aparelho pelo qual a música, claramente legível, passará continuamente pelo monitor enquanto nós tocamos. Este dia chegará!”<sup>24</sup>

### c) Ensaio no local

Apresentar-se sem a realização de ensaio num local desconhecido envolve alguns riscos; portanto, sempre que possível, acompanhador e solista devem fazer um ensaio no local do concerto, mesmo que seja com partes do programa a ser apresentado. Neste ensaio, é necessário que os músicos atentem para alguns fatores essenciais ao sucesso da apresentação. A seguir, listamos os mais importantes: definir a posição dos músicos no palco e a iluminação adequada, verificar a acústica do local para decidir, entre outras coisas, se a cauda do piano pode ser aberta, e em qual altura, sempre procurando o equilíbrio sonoro com os outros instrumentos, e ainda, o acompanhador deve verificar o estado e conhecer o piano.

---

<sup>24</sup> ADLER, K. Op. cit. p.226.

#### d) Atuação

Os aspectos levantados neste item referem-se à atuação do acompanhador no concerto, considerando como ponto de partida os momentos que antecedem a entrada dos músicos no palco.

Cada artista tem uma maneira própria de se concentrar antes de um concerto. Isto inclui algumas atividades como aquecimento, relaxamento, checagem dos últimos detalhes, controle da ansiedade e do nervosismo, dentre outros. Instrumentistas podem afinar seus instrumentos e repassar algumas passagens mais difíceis como aquecimento; cantores podem vocalizar e fazer exercícios de relaxamento e respiração; no entanto, pianistas nem sempre têm à disposição um piano para seu aquecimento, e mesmo se o tiver, com certeza ele não será igual ao do palco - o que não ajudará muito devido à diferenças mecânicas entre um e outro.

Gerald Moore, baseado em sua experiência, dá algumas “dicas” de maneira bem humorada sobre o comportamento adequado do acompanhador no camarim:

“Eis aqui uma lista de ‘não faça’ que poderá ajudar os jovens acompanhadores:

- Não entre apressadamente no camarim para bombardear seu colega com perguntas;

- Não diga: ‘você pode me dar o andamento desta música, pois eu não estou muito certo dele?’. Seu colega terá a certeza de que você estava dormindo durante os ensaios;

- Não diga: ‘Ontem senti que você não estava muito bem e estou preocupado com os trechos que deverá cantar em pianíssimo. Talvez seja melhor que fazê-los forte, não acha?’. Esta é uma questão que o cantor não poderá responder antes de cantá-los;

- Não vá ao camarim de seu colega para dizer o quanto você está cansado e que anda trabalhando demais. Se ele lhe perguntar como você está, responda apenas: ‘Bem, obrigada’, mesmo que você esteja com dor de cabeça ou indigestão;

- E, finalmente, quando estiver entrando no palco, não pise no pé de uma soprano!”<sup>25</sup>

No palco, o instrumentista deve dispor do tempo que achar necessário para afinar seu instrumento e o acompanhador deve apenas dar a nota ou o acorde escolhido previamente pelo instrumentista, de maneira clara, porém discreta.

É no decorrer do concerto que o acompanhador deve mostrar-se sempre atento e preparado para situações emergenciais, pois seu trabalho exige concentração contínua, não só em sua parte, mas também

---

<sup>25</sup> MOORE, Gerald. Op. cit. p.44.

na do solista.

Alguns fatores não-musicais também podem interferir no decorrer de uma apresentação, como por exemplo ruídos dentro e fora do auditório e pessoas levantando durante a execução de uma música. Franz Jank nos relatou a seguinte passagem, ocorrida durante uma apresentação de Fritz Jank:

“Certa vez, no Teatro Municipal de São Paulo, Fritz acompanhava uma famosa bailarina americana, com o teatro totalmente lotado, quando de repente as luzes se apagaram e começou a sair fumaça e faíscas de um dos holofotes. Fritz só percebeu isto quando uma faísca caiu próximo à sua mão, porém continuou tocando de cor e improvisando, pois nesse momento todas as luzes já haviam se apagado. Naquele momento, ele tocou como se nada tivesse acontecido. Pouco tempo depois a situação se normalizou e uma pessoa do Teatro foi ao palco agradecer publicamente a atitude de Fritz, inclusive porque ele ajudou a evitar um possível tumulto por parte das pessoas ali presentes. Realmente, enquanto ele continuou tocando, ninguém sequer falou!”<sup>26</sup>

A ansiedade durante o concerto é outro fator que pode provocar algumas alterações no andamento pré estabelecido nos ensaios. Apesar disso, o acompanhador

---

<sup>26</sup> Depoimento de Franz Jank em entrevista realizada no dia 28/01/97.

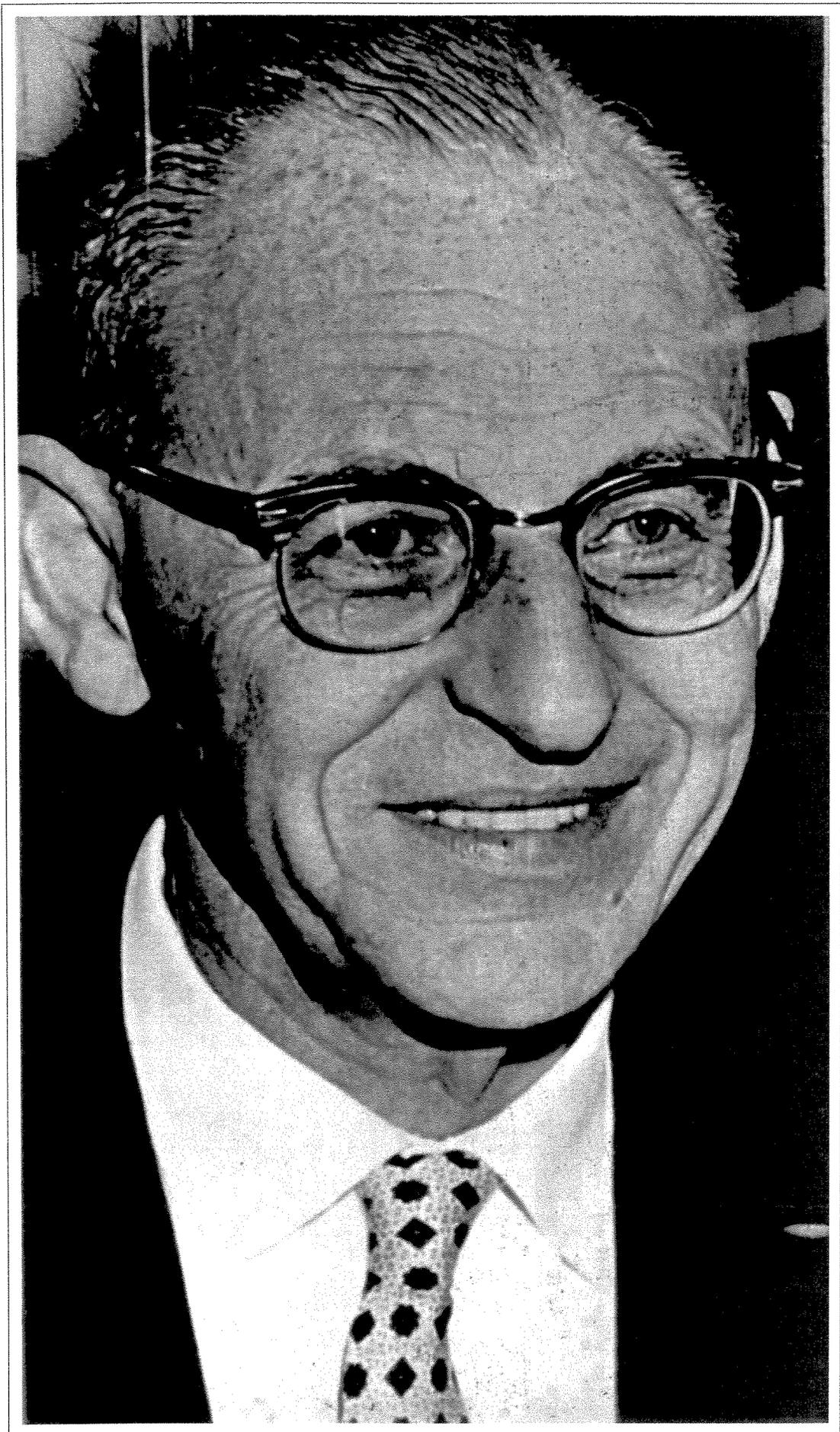
deve preocupar-se em manter o andamento estipulado pelo maior tempo possível.

Na ocorrência de qualquer problema na execução do solista, o acompanhador - por ter a partitura à sua frente - deve ajudá-lo imediatamente, sem que a execução musical fique comprometida, como fez Fritz Jank em citação feita no Capítulo 1, quando acompanhava uma aluna ao segundo piano, tocando a parte da orquestra num concurso. Num lapso de memória da aluna Fritz prontamente assumiu a parte do solo até que ela se recuperasse e pudesse continuar sua execução.

O acompanhador e o solista devem, acima de tudo, estar preparados e atentos para as possibilidades de correção de eventuais problemas como: lapsos de memória, afinação, perda de entradas ou viradas erradas das páginas.

No palco, os músicos são parceiros com responsabilidades individuais, porém envolvidos num único objetivo musical. Um acompanhador atento nos ensaios pode localizar trechos musicais onde há probabilidade de lapsos e, a partir disso, definir algumas “estratégias” caso algo ocorra no concerto.

Assim, pudemos entender, através dos aspectos particulares do acompanhamento, porque Fritz Jank foi tão requisitado como acompanhador em sua época.



*Fig. 17 - Fritz Jank em foto de 1969*



*Fig. 18 - Fritz Jank seguindo uma obra para quarteto de sopros e piano pela grade instrumental*



*Fig. 19 - Caricatura de Fritz Jank onde constam duas de suas predileções: Beethoven e a prática de esportes*

## CONCLUSÃO

O estudo biográfico de Fritz Jank forneceu dados significativos quanto à sua importância para o desenvolvimento musical de sua época. Através de sua trajetória musical, pudemos constatar as diversas atividades que desenvolveu como pianista solista, professor e acompanhador.

Fritz desempenhou um importante papel na divulgação da música brasileira e se notabilizou na execução integral da obra para piano solo de Beethoven. Estes dois aspectos foram observados não apenas em sua atuação como solista, mas também como acompanhador e camerista.

Constatamos sua intensa atividade pedagógica através do número de alunos que possuía, bem como das diversas instituições de ensino musical onde lecionou. A partir de depoimentos, pudemos notar a preocupação de Fritz em fornecer uma sólida formação musical para seus alunos.

Uma das maiores contribuições de Fritz Jank para o desenvolvimento musical brasileiro foi sua notável atuação como pianista acompanhador. Sua formação

musical e cultural, aliada ao talento e disponibilidade em acompanhar, tornaram-no o “acompanhador oficial” de solistas nacionais e internacionais que se apresentaram, principalmente, no Teatro Municipal de São Paulo.

Considerando sua importância no desenvolvimento da “arte de acompanhar”, destacamos as principais características de Fritz no exercício desta atividade e, a partir deste dados, pudemos identificar os seguintes aspectos relevantes para a formação do pianista acompanhador: técnica pianística e qualidade sonora, leitura à primeira vista, acompanhamento orquestral, transposição, repertório, respiração, conhecimento de idiomas e interpretação de texto, ensaios e performance.

## BIBLIOGRAFIA E DISCOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA

ADLER, Kurt. *The Art of Accompanying and Coaching*. New York: Da Capo Press, 1976.

ANTÔNIO, Irati & PEREIRA, Regina. *Garoto – Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

ARNOLD, Denis. "Accompaniment". In: *The New Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 1984, v.1, p.4.

\_\_\_\_\_. "Chamber Music". In: *The New Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 1984, v.1, pp.343-349.

BACH, Carl P.E.. *Essay on the true art of playing keyboard instruments*. New York: W.W. Norton, 1949.

BARBOSA, V. & DEVOS, A. M.. *Radamés Gnattali – o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

BEZERRA, Colbert H.. "Fraseado e Acompanhamento (1)". In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v.13, pp.43-53, 1983.

\_\_\_\_\_. "Leitura à primeira vista". In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v.11, pp.61-68, 1981.

\_\_\_\_\_. "Leitura pela transposição – ato intuitivo?". In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v.12, pp.39-48, 1982.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. *Catálogo de Obras – Compositores Brasileiros: A. Theodoro Nogueira*, 1977.

\_\_\_\_\_. *Catálogo de Obras – Compositores Brasileiros: Camargo Guarnieri*, 1977.

- BRODSKY, Elen. "Accompanying Dancers". In: *Clavier*, Illinois, v.31, n.5, pp.26-29, 1992.
- \_\_\_\_\_. "The Professional Accompanist". In: *Clavier*, Illinois, v.31, n.4, pp.24-29, 1992.
- \_\_\_\_\_. "The Symphony Pianist". In: *Clavier*, Illinois, v.31, n.2, pp.26-28, 1992.
- CHAPPELL Jeffrey. "Taking the long view". In: *Clavier*, Illinois, v.32, n.8, pp.11-14, 1993.
- DEBRETT COOPER-HEWITT V&A. *Designs for the Dream King – the Castles and Palaces of Ludwig II of Bavaria*. London: Debrett's Peerage, 1978.
- DYSON, R. & MENHENNICK, G. "Piano". In: *The New Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 1984, v.II, pp.1420-1439.
- ELLOTT, William. "Improvisation for Modern Dance". In: *Clavier*, Illinois, v.24, n.5, pp.12-14, 1985.
- EMMONS, S. & SONNTAG, S.. *The Art of the Song Recital*. New York: Schirmer. 1979.
- ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA. "A Cultura Artística de Piracicaba". In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v.7, p.311, 1940-1941.
- FERREIRA, Aurélio B. H.. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FILHO, Caldeira. *A Aventura da Música – subsídios críticos para a apreciação musical*. São Paulo: Ricordi, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Palestras sobre as Sonatas para piano de Beethoven*. São Paulo: Mangione, s.d.
- FITCH, John R.. "Leave page turning to the page turner". In: *Clavier*, Illinois, v.30, n.5, p.49, 1991.

- FULLER, David. "Accompaniment". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980, v.1, pp.37-38.
- GELFAND, Janelle. "A Master Class with Menahem Pressler". In: *Clavier*, Illinois, v.32, n.6, pp.37-42, 1993.
- GERBOTH, W. et. al. (Ed.). *An Introduction to Music – selected readings*. New York: W.W.Norton, 1969.
- GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover, 1972.
- GRAFF, Frederico. *A Arte de Acompanhar*. s.n.t.
- GREGG, Thomas A.. "Piano skills in the voice studio: a self evaluation for teachers". In: *The NATS Journal*, Jacksonville, pp.9-12, nov./dec. 1994.
- GUREGIAN, Elaine. "When Choreographers set piano music". In: *Clavier*, Illinois, v.24, n.5, pp.10-11, 1985.
- HABERLEN, J. & GIBBONS, B.. "Accompanying a choral rehearsal". In: *Clavier*, Illinois, v.18, n.9, pp.49-51, 1979.
- HARREL, Ralph. "Components of Sight-reading". In: *Clavier*, Illinois, v.35, n.2, pp.25-27, 1996.
- INGRAM, Jaime. *Historia, Compositores y Repertorio del Piano*. Panama: Editorial Universitaria, 1993.
- JOHNSON, Katherine. "Two's accompanying". In: *Clavier*, Illinois, v.32, n.8, pp.18-20, 1993.
- KENTNER, Louis. *Piano*. London: Mac Donald Futura, 1976.
- KUHEN, Jacquelin. "The Basics of accompanying". In: *Clavier*, Illinois, v.34, n.9, p.32, 1995.
- LIMA, Souza. *Moto Perpétuo: a visão poética da vida através da música: autobiografia do maestro Souza Lima*. São Paulo: Ibrasa, 1982.

- LOESSER, Arthur. *Men, Women and Pianos – a social history*. New York: Dover, 1990.
- MARCONDES, Marcos A. (Ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira – erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.
- MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- \_\_\_\_\_. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MEISTER, Barbara. *An Introduction to the Art Song*. New York: Taplinger Publishing, 1980.
- MILSOM, J. & ORREY, L.. "Song". In: *The New Oxford Companion to Music*. Oxford: Oxford University Press, 1984, v.II, pp.1713-1720.
- MONTPARKER, Carol. "David Arden: pianist in a ballet tapestry". In: *Clavier*, Illinois, v.24, n.5, pp.6-9, 1985.
- MOORE, Gerald. *The Unashamed Accompanist*. New York: Macmillan Company, 1944.
- MULLINS, Shirlee. "So you want to be an accompanist". In: *Clavier*, Illinois, v.28, n.7, pp.49-50, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Chamber Music: the pianist's friend". In: *Clavier*, Illinois, v.24, n.5, pp.43-45, 1985.
- OBENSHAIN, Kathryn. "Navigating the notes". In: *Clavier*, Illinois, v.32, n.6, pp.43-44, 1993.
- PALMIERI, Robert. "300 Years of piano history". In: *Clavier*, Illinois, v.36, n.10, pp.16-19, 1997.
- PRICE, Deon N.. "Avoiding Onstage Accompanying Pitfalls". In: *Clavier*, Illinois, v.31, n.2, pp.20-25, 1992.
- \_\_\_\_\_. "The Accompanist in rehearsal". In: *Clavier*, Illinois, v.30, n.9, pp.19-22, 1991.

- RIEMANN, Hugo. *Reducción al piano de la partitura de orquesta*. Barcelona: Editorial Labor, 1928.
- RIPIN, E.M. et. al.. "Pianoforte [piano]". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980, v.14, pp.682-714.
- STARKER, Janos. "Partner, not accompanist". In: *Clavier*, Illinois, v.21, n.9, pp.18-19, 1982.
- ULRICH, Holmer. *Chamber Music*. New York: Columbia University, 1966.
- WIER, Albert E.. *The Piano – its history, makers, players and music*. New York: Longmans, Green and Co., 1941.
- ZAGORSKI, P. & TAN, J.. "Reading music by finding pulses and chord patterns". In: *Clavier*, Illinois, v.33, n.9, pp.6-11, 1994.

## DISCOGRAFIA

*Compositores Brasileiros em Solo de Piano* (LP). Fritz Jank, piano. São Paulo: Odeon, MOFB 3008, s.d..

*Dois Momentos da Música Brasileira de Câmara* (LP). Quarteto de Cordas Municipal de São Paulo. Gino Alfonsi, Alexandre Schaffman, violinos; Johannes Oelsner, viola; Calixto Corazza, violoncelo; Fritz Jank, piano. São Paulo: Continental, SLP 10089, 1972.

*Memorable Strings* (CD). Perez Dworecki, viola, Fritz Jank, piano; Orquestra Filarmônica de São Paulo; Simon Blech, regente. São Paulo: Paulus, AAD 7539-6, 1994.

*Mozart – Brahms* (LP). Leonardo Righi, clarineta; Perez Dworecki, viola; Fritz Jank, piano. São Paulo: Continental, PPL 12409, 1969.

*Música Erudita no Brasil* (LP). Fritz Jank, piano. São Paulo: Chantecler, 1971.

*Recital de Magdalena Lébeis* (LP). Magdalena Lébeis, soprano; Fritz Jank, piano. São Paulo: RGE, NAC 1076-B, 1960.

*Recital de Peças Brasileiras* (LP). Natan Schwartzman, violino; Fritz Jank, piano. São Paulo: Philips, A-08821-L, 1964.

*Trinta e Duas Sonatas de Beethoven* (13 LPs). Fritz Jank, piano. São Paulo: Continental, CMG 5006, 1968.

*Unforgettable Strings* (CD). Perez Dworecki, viola, Fritz Jank, Claudio de Brito, Achille Picchi, Giberto Tinetti, piano. São Paulo: Paulus, DDD 7997-9, 1995.

*Villa-Lobos, F. Mignone, C. Santoro, E. Mahle* (LP). Perez Dworecki, viola; Fritz Jank, Claudio de Brito, piano. São Paulo: Fermata, SFB 318, 1971.

## ANEXO 1

### TABELA DE CONCERTOS

A tabela apresentada a seguir foi elaborada para melhor objetivar os dados referentes à atuação de Fritz Jank em concertos, no período de 1935 a 1970.

Os dados presentes na tabela foram compilados através das análises das seguintes fontes:

- a) Programas de concertos obtidos no Setor de Documentação e Consulta do Museu do Teatro Municipal de São Paulo (que mantém arquivados programas de espetáculos, fotos, documentos e hemeroteca);
- b) Programas de concertos cedidos pelas pessoas entrevistadas;
- c) Acervo pessoal de Fritz Jank, composto de programas e críticas de concertos, fotos, cartas, agendas, além de algumas anotações pessoais avulsas;
- d) Artigos de jornal e programas de concertos dos arquivos da Escola de Música e da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba;
- e) Fontes bibliográficas.

A tabela foi organizada de acordo com a ordem cronológica dos concertos. As datas assinaladas com “\*” referem-se aos concertos que não foram realizados no Teatro Municipal de São Paulo. Na coluna “Observações”, além de informações adicionais que consideramos pertinentes, incluímos também os locais destes concertos realizados fora do Teatro Municipal de São Paulo.

N.	DATA	INTÉRPRETE/ MAESTRO	INSTRUMENTO/ ORQUESTRA	OBSERVAÇÕES
1	25/07/35	Frank Smit	Violino	
2	26/09/35	solo		
3	19/01/38	Hermann Frischler	Canto	
4	17/08/38	solo		Solo entre bailados portugueses
5	26/10/38	Hermann Frischler	Canto	
6	09 e 16/11/38	Anselmo Zlatopolsky	Violino	
7	17/11/38	Lia Fuldauer	Canto	cantora holandesa
8	23/11/38	Anselmo Zlatopolsky	Violino	
9	14/06/39	Madeleine Gray	Canto	
10	19/07/39	Leonidas Autuori	Violino	Festival em benefício da "Casa do Ator"
11	*14/08/39	Anselmo Zlatopolsky	Violino	Cine Theatro Carlos Gomes (Santos - SP)
12	11/10/39	Margit Bokor	Canto	cantora húngara
13	30/10/39	maestro Souza Lima	Não consta no programa	
14	27/02/40	Eugenio Transky	Canto	
15	07/03/40	Hermann Frischler	Canto	
16	08, 12 e 13/04/40	Michael Dido, Stephen Slepoushkin, Demetre Criona, Andrew Grigorieff, Ierinarh Zragewsky	Canto	"Os cantores da Rússia Imperial"
17	23/05/40	maestro Ernesto Mehlich	Não consta no programa	Homenagem ao centenário de Tchaikovsky
18	20,27/01 02,12,19,26/02 05 e 21/03/41	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven (Primeira execução do ciclo)
19	03/07/42	Aubrey Pankey	Canto	barítono norte-americano

20	12/08/42	maestro Armando Belardi	Orquestra Sinfônica Municipal	
21	14/10/42	Ricardo Odnoposoff	Violino	
22	11/11/42	Frederick Fuller	Canto	tenor inglês
23	07/01/43	Wanda Wermínska	Canto	cantora polonesa
24	26/05 e 20/07/43	Frederick Fuller	Canto	tenor inglês
25	12/08/43	Mario Camerini	Violoncelo	
26	17/08/43	Wanda Wermínska	Canto	cantora polonesa
27	24/08/43	maestro Eleazar de Carvalho	Orquestra Sinfônica de São Paulo	"Festival Tchaikovsky"
28	27/10/43	Solange Petit-Renaux	Canto	cantora francesa
29	28/10/43	Ilze Dossow Celina Sampaio	Violino Canto	Comemoração do Dia do Funcionário Público
30	11/11/43	Ilze Dossow	Violino	
31	17/11/43	Frederick Fuller	Canto	tenor inglês
32	13/01/44	Anselmo Zlatopolsky Mario Camerini	Violino Violoncelo	Tríos e Sonatas para violoncelo de Beethoven
33	15/01/44	Frederick Fuller, Sonia Marcowna Hertha Kahn	Canto Violino	Recital de Arte
34	18,20 e 27/01/44	Anselmo Zlatopolski Mario Camerini	Violino Violoncelo	Tríos e Sonatas para violoncelo de Beethoven
35	18/09/44	Jennie Tourel	Canto	
36	14/11/44	Henryk Szeryng	Violino	Violinista polonês
37	23/01 08,21/02 e 06/03/45	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
38	08 e 11/03/45	solo		Solo entre bailados de Madeleine Rosay

39	21/03 04,18/04 e 03/05/45	solo			Ciclo das Sonatas de Beethoven
40	14/05/45	Ricardo Odnoposoff		Violino	
41	15/05/45	Eunice de Conte Calixto Corazza Anita G. Caccuri		Violino Violoncelo Canto	Comemoração do 19º Aniversário do Círculo Israelita de São Paulo
42	17,21,23 e 26/05/45	Ricardo Odnoposoff		Violino	
43	02/07/45	Catherine Reiner		Canto	soprano norte-americana
44	31/07/45	maestro Leon Kaniefsky		Orquestra Brasileira de Câmara	
45	25/03/46	Madalena Nicol		Canto	
46	28/03/46	Magdalena Lébeis		Canto	
47	24 e 30/06/46	Sidor Belarsky		Canto	
48	09 e 11/08/46	maestro Edoardo de Guarneri		Orquestra Sinfônica de São Paulo	
49	11/09/46	maestro Leon Kaniefsky		Orquestra Brasileira de Câmara	
50	23/10/46	Deolinda Ferreira		Canto	
51	23 e 30/03/47	solo			Ciclo das Sonatas de Beethoven
52	31/03/47	Iris Ferriani		Canto	
53	27/04 04 e 11/05/47	solo			Ciclo das Sonatas de Beethoven
54	16/05/47	maestro Edoardo de Guarneri		Orquestra Sinfônica de São Paulo	Programa em comemoração ao Cinquentenário da morte de Brahms
55	18/05/47	solo			Ciclo das Sonatas de Beethoven

56	03/11/47	Ilze Dossow	Violino	
57	23/11/47	Aurelio Di Lio	Violino	
58	09/01/48	Almerinda de Freitas Borges	Canto	
59	11 e 18/01/48	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
60	23/01/48	Leonidas Autuori	Violino	
61	25/01 01,08/02 07 e 14/03/48	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
62	23/03/48	Jacques Ripoché	Violoncelo	Violoncelista francês
63	28/03/48	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
64	04 e 11/04/48	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
65	18/04/48	Jacques Ripoché	Violoncelo	Violoncelista francês
66	17/05/48	Magdalena Lébeis	Canto	
67	20/06/48	Helena Figner	Canto	
68	27/03 03,10,24/04 e 08/05/49	solo		Audição integral da obra pianística de Beethoven
69	06/06/49	Altea Alimonda	Violino	
70	12/06/49	solo		Audição integral da obra pianística de Beethoven
71	29/06/49	Clemente Capella Georges Békefi	Violino Violoncelo	Trio São Paulo
72	02 e 04/08/49	Lawrence Winters	Canto	Barítono norte-americano
73	07/08/49	solo		Audição integral da obra pianística de Beethoven
74	27/08/49	Altea Alimonda	Violino	

75	04/09/49	solo			Audição integral da obra pianística de Beethoven
76	05/09/49	Madalena Nicol		Canto	
77	10/09/49	Eunice de Conte		Violino	
78	11/09/49	solo			Audição integral da obra pianística de Beethoven
79	18/09/49	Altea Alimonda		Violino	
80	03 e 06/11/49	Francesco Albanese e Onelia Fineschi		Canto	Tenor e soprano italianos
81	18/11/49	Iberê Gomes Grosso Cristina Maristany		Violoncelo Canto	Recital de composições de Dinorá de Carvalho
82	13/01/50	Alexandre Glinsky		Canto	baixo-barítono leito
83	03,10,17,24 e 31/03 e 14/04/50	maestro Edoardo de Guarneri		Orquestra Sinfônica de São Paulo	Ciclo completo das Sinfonias e Concertos para piano e orquestra de Beethoven
84	*09/05/50	Friedrich Gulda		Piano	"A Arte da Fuga" de J. S. Bach em versão para dois pianos (Teatro Cultura Artística - São Paulo)
85	*25/05/50	Magdalena Lébeis		Canto	Piracicaba - SP
86	21,28/01 11,18,25/02 04,11 e 18/03/51	solo			Ciclo das Sonatas de Beethoven
87	25/04/52	Olga Maria Schroeter		Canto	
88	*28/07/52	solo			Comemoração oficial do "Dia de Piracicaba" no Clube Coronel Barbosa (Piracicaba - SP)

89	16/04/55	maestro Edoardo de Guarnieri	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	
90	*30/04/55	Alfredo Mello	Canto	Clube Coronel Barbosa (Piracicaba - SP)
91	*26/05/55	solo		Recital comemorativo do 30º aniversário da Sociedade de Cultura Artística Clube Coronel Barbosa (Piracicaba - SP)
92	03/12/56	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
93	21/12/56	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
94	22/01/57	solo		
95	17/02/57	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
96	22/02/57	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
97	24/02/57	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
98	28/02/57	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	Concerto dos Corpos Estáveis do Departamento de Cultura
99	03 e 10/03/57	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
100	15/03/57	maestro Zacharias Autuori	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	
101	17/03/57	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
102	19/03/57	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
103	31/03,07 e 14/04/57	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
104	14/05/57	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	

105	15/10/57	Nylza Maria Drumond	Canto	Soprano carioca
106	*30/10/57	solo		Espectáculo de ballet com Ainda Slon (Teatro Cultura Artística - São Paulo)
107	25/02/58	Anselmo Zlatopolsky	Violino	Ciclo das Sonatas para violino e piano de Beethoven
108	*27/02/58	solo		Teatro Universitário da Faculdade de Medicina da USP
109	14/03/58	maestro Armando Belardi	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	"Festival Beethoven - Brahms"
110	*31/03/58	Oscar Borgerth	Violino	Conservatório Carlos Gomes (São Paulo)
111	30/06/58	maestro Armando Belardi	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	
112	06/09/58	Marisa Landi	Canto	Soprano argentina
113	14/12/58	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	Concerto de despedida do Quarteto para a Europa "Sarau Beethoven"
114	19,24,27/02 e 10/03/59	solo		
115	12/08/59	Vanda Oiticica	Canto	
116	*13/08/59	solo		Limeira - SP (sem local definido)
117	10/09/59	Quarteto de Cordas Municipal Traude Friedrich-Kretschmer	Violino, viola e violoncelo Canto	"Festival Haydn"
118	14/09/59	Marion Mattheus Hermann von Beckerath	Canto	Soprano vienense
119	30/10/59	maestro Leon Kaniefsky	Violoncelo Orquestra Sinfônica de Amadores de São Paulo	Violoncelista alemão

120	31/10/59	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
121	25/11/59	Natan Schwartzman Salvador Cortese Jarbas Braga	Violino Flauta Canto	Recital de obras de Osvaldo Lacerda
122	28/11/59	Natan Schwartzman	Violino	
123	05/04/60	Eliane Sampaio maestro Leon Kaniefsky	Canto Orquestra Sinfônica de Amadores de São Paulo	Árias de concerto para canto, orquestra e piano obrigato.
124	20/04/60	Quarteto de Cordas Municipal Juan Carlos Ortiz	Violino, viola e violoncelo Canto	"Festival Dvorak"
125	08/05/60	maestro Bernardo Federowsky	Orquestra Sinfônica das Emissoras Associadas	
126	14/05/60	Arnaldo Paoli	Canto	barítono paraguaio
127	17/05/60	Juan Carlos Ortiz	Canto	
128	27/05/60	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
129	*20/06/60	Ruggiero Ricci	Violino	Violinista norte-americano (Teatro Cultura Artística - São Paulo)
130	30/08/60	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
131	27/09/60	Quarteto de Cordas Municipal Maria de Lourdes Cruz Lopes	Violino, viola e violoncelo Canto	
132	*10/10/60	Souza Lima	Piano	Teatro Cultura Artística - São Paulo
133	*18/10/60	solo		1º Festival de Música de 1960 (Teatro Maria Della Costa - São Paulo)
134	*22/11/60	Gino Alfonsi Calixto Corazza	Violino Violoncelo	"Festival Schubert" (Auditório Theodoro - São Paulo)

135	24/11/60	Natan Schwartzman	Violino	
136	25/07/61	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
137	06/08/61	Marcelo Guerschfeld	Violino	
138	10/08/61	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
139	29/08 e 03/09/61	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	"Festival Ravel"
140	16/09/61	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	Comemoração do Cinqüentenário do Teatro Municipal de São Paulo
141	25/09/61	Lia Salgado	Canto	
142	26/09/61	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
143	*06/11/61	Magdalena Lébeis	Canto	Auditório da Liga das Senhoras Católicas (São Paulo)
144	27/11/61	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	Homenagem a Villa-Lobos
145	04/12/61	Ariane Pfister	Violino	
146	28/12/61	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
147	08,12,15/02 e 01/03/62	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
148	04/03/62	Quarteto de Cordas Municipal Lothar Gebhardt	Violino, viola e violoncelo violino	
149	15/03/62	Aida Stephany Hovnanian	Canto	Soprano armena
150	02/04/62	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
151	21/05/62	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
152	13 e 15/07/62	maestro Souza Lima	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	
153	29/07/62	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	Espectáculo de Bailado
154	13/09/62	Carmela Saghy	Violino	

155	27 e 30/09/62	maestro Armando Belardi	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	Comemoração do 50º aniversário da Sociedade de Cultura Artística De São Paulo
156	02/10/62	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
157	16/11/62	Magdalena Lébeis	Canto	
158	18/11/62	Oscar Borgerth	Violino	"Festival Villa-Lobos"
159	20/11/62	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
160	21/11/62	Souza Lima Lucile Boy-Sendra	Piano Canto	"Festival de Música Francesa"
161	20, 27/05 e 11/06/63	Gino Alfonsi Calixto Corazza	Violino Violoncelo	Trio São Paulo Ciclo dos Trios de Beethoven
162	20/06/63	Jarbas Braga	Canto	
163	01/07/63	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
164	24/08/63	Léa Vinacour	Canto	Concerto comemorativo do Mês do folclore
165	02/02/64	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
166	13/03/64	maestro Edoardo de Guarnieri	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	1ª audição no Brasil do Concerto n. 1 op. 13 para piano e orquestra de B. Britten
167	18/03/64	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	"Festival Brahms"
168	07/04/64	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
169	15/05/64	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
170	28/05/64	Gino Alfonsi Calixto Corazza	Violino Violoncelo	Sociedade "Pro-Música Brasileira"
171	30/05/64	Jarbas Braga	Canto	Lieder de Schubert
172	14/06/64	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
173	30/06/64	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	

174	31/07/64	Gino Alfonsi Naida Labay	Violino Canto	"Festival Richard Strauss"
175	22/10/64	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	Homenagem a Oswald de Andrade
176	01/11/64	solo		
177	22/11/64	maestro Leon Kaniefsky	Conjunto de Cordas da Orquestra Sinfônica de Amadores de São Paulo	
178	24 e 27/11/64	maestro Armando Belardi	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	"Festival Beethoven" (comemoração do Jubileu de Prata da Orquestra)
179	13/12/64	maestro Diogo Pacheco	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	
180	02,09,16 e 23/02/65	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
181	28/02/65	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
182	11,18 e 25/03/65	Solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven
183	02/04/65	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
184	20/05/65	Pierre Fournier	Violoncelo	Violoncelista francês
185	*23/05/65	Pierre Fournier	Violoncelo	Teatro Municipal do Rio de Janeiro
186	13/06/65	Muriel Smith	Canto	Mezzo-soprano norte-americana
187	22/08/65	Quarteto de Cordas Municipal	violino, viola e violoncelo	
188	04/09/65	maestro Edoardo de Guarneri	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	"Festival Beethoven" (homenagem ao III Congresso Brasileiro de Odontopediatria)

189	29/12/65	Marcelo Guerchfeld, Alexandre Schaffmann, Johannes Oelsner e Flávio Russo	Violinos Viola e Violoncelo	
190	02/01/66	Gino Alfonsi, Alexandre Schaffmann, Johannes Oelsner, Flávio Russo e Marco Antônio Bruccoli	Violinos Viola, violoncelo e Contrabaixo	
191	20/03/66	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
192	*23/03/66	Natan Schwartzman	Violino	Santo André - SP (sem local definido)
193	*26 e 28/03/66	Natan Schwartzman	Violino	Curitiba - PR (sem local definido)
194	*29/03/66	Natan Schwartzman	Violino	Santos - SP (sem local definido)
195	*23/04/66	solo		Sala de concertos "Dr. Ernst Mahle" (Piracicaba - SP)
196	10/05/66	maestro Leon Kaniefsky	Orquestra Sinfônica de Amadores de São Paulo	100º Concerto da Orquestra
197	*15,22/05/66	maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca	Orquestra Clássica da UFMG	Ciclo dos Concertos de Beethoven (Auditório do Instituto de Educação da UFMG - Belo Horizonte)
198	*29/05, 05 e 12/06/66	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven (Auditório do Instituto de Educação da UFMG - Belo Horizonte)
199	*16/06/66	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven (Brasília)

200	*19/06/66	maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca	Orquestra Clássica da UFMG	Ciclo dos Concertos de Beethoven (Auditório do Instituto de Educação da UFMG - Belo Horizonte)
201	*20 e 23/06/66	Magdalena Lébeis	Canto	Conferências e Recitais Auditório do Museu Villa- Lobos (Rio de Janeiro)
202	*26/06 e 02/07/66	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven (Auditório do Instituto de Educação da UFMG - Belo Horizonte)
203	*03/07/66	maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca	Orquestra Clássica da UFMG	Ciclo dos Concertos de Beethoven (Auditório do Instituto de Educação da UFMG - Belo Horizonte)
204	15/07/66	maestro Armando Belardi	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	
205	*03/08/66	Gino Alfonsi Calixto Corazza	Violino Violoncelo	Trio São Paulo Sala "Dr. Ernst Mahle" (Piracicaba - SP)
206	14/08/66	Leonardo Righi Johannes Oelsner	Clarineta Viola	
207	18,25/09 02,09,16/10/66 08,15,22 e 29/01/67	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven

208	12/03/67	Leonardo Righi	Clarineteta	
209	31/03/67	Leonardo Righi Perez Dworecki	Clarineteta Viola	
210	*04/04/67	Natan Schwartzman	Violino	Rio de Janeiro - RJ (sem local definido)
211	16/04/67	Lola Benda	Violino	
212	20/04/67	Leonardo Righi	Clarineteta	
213	*24/04/67	Leonardo Righi	Clarineteta	Santos - SP (sem local definido)
214	04/05/67	Christian Ferras	Violino	
215	*08/05/67	Christian Ferras	Violino	Curitiba - PR (sem local definido)
216	21/05/67	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	
217	*29/05/67	Jarbas Braga	Canto	Casa de Goethe - São Paulo
218	*05/06/67	solo		Casa de Goethe - São Paulo
219	*12/06/67	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	Casa de Goethe - São Paulo
220	*13/06/67	Natan Schwartzman	Violino	Piracicaba - SP (sem local definido)
221	*28/11/67	Quarteto de Cordas Municipal	Violino, viola e violoncelo	Casa de Goethe - São Paulo
222	06/05/68	Natan Schwartzman	Violino	Homenagem ao 20º Aniversário do Estado de Israel
223	21/06/68	Zvi Zeitlin	Violino	Violinista israelense
224	*08 e 09/07/68	Christian Ferras	Violino	Rio de Janeiro - RJ (sem local definido)
225	*29/07/68	Natan Schwartzman	Violino	Rio de Janeiro - RJ (sem local definido)
226	*02/08/68	Ruggiero Ricci	Violino	Curitiba - PR (sem local definido)

227	25/10/68	maestro Simon Blech	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	
228	*03/11/68	Perez Dworecki	Viola	Rio de Janeiro - RJ (sem local definido)
229	*29/03 12, 19, 26/04 10, 17 e 18/05/69	solo		Ciclo das Sonatas de Beethoven Sala "Dr. Ernst Mahle" (Piracicaba - SP)
230	10/08/69	maestro Roberto Schnorrenberg	Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo	
231	*27/01/70	Moisés Mandel, Perez Dworecki e Jean Jacques Pagnot	Violino Viola Violoncelo	7º Concerto de Música de Câmara do 6º Festival de Música de Curitiba (Teatro Guaíra)

\* Concertos que não foram realizados no Teatro Municipal de São Paulo

## **ANEXO 2**

### **REPERTÓRIO EXECUTADO POR FRITZ JANK**

A lista apresentada a seguir refere-se ao repertório executado por Fritz Jank no período em que viveu no Brasil (1935 a 1970). Ela tem como objetivo demonstrar a extensão do repertório desenvolvido por Fritz e, para isso, está dividida por formação instrumental, destacando em cada uma as obras de compositores brasileiros.

O repertório listado aqui foi conseguido através das seguintes fontes:

- a) Programas de concertos obtidos no Setor de Documentação e Consulta do Museu do Teatro Municipal de São Paulo;
- b) Programas de concertos cedidos pelas pessoas entrevistadas;
- c) Acervo pessoal de Fritz Jank, composto de programas e críticas de concertos;
- d) Artigos de jornal e programas de concertos dos arquivos da Escola de Música e da Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba;
- e) Fontes bibliográficas.

## REPERTÓRIO

### VIOLINO E PIANO

- ACHRON – AUER *Melodia hebraica*
- ACHRON – ZIMBALIST *Hebrew melody*
- BACH – GULLER *Grave*
- BALBASTRE *Romance*
- B. BARTÓK *Danças folclóricas romenas*
- L. BEETHOVEN *Sonatas para violino e piano (integral)*
- E. BLOCH *Avodah*  
*Nigun*  
*Oração*
- BOELLMANN *Variações sinfônicas*
- J. BRAHMS *Dança húngara em ré menor*  
*Sonata n.1 em sol maior op.78*  
*Sonata n.2 em lá maior op.100*  
*Sonata n.3 em ré menor op.108*
- M. BRUCH *Melodia Hebraica*  
*Concerto op. 26 (redução para piano)*
- E. CHAUSON *Poema*
- F. CHOPIN – SARASATE *Noturno op.9 n.2*
- CIRIL SCOTT – KREISLER *Lotus Land*
- CORELLI *Sonata em ré maior*
- CORELLI – KREISLER *La Folia*
- A. D'AMBROSIO *Concerto em si menor op.39 (redução para piano)*
- C. DEBUSSY – HARTMANN *La fille aux cheveux de lin*
- C. DEBUSSY *Sonata*
- M. DE FALLA – KREISLER *Dansa Espanhola (La vida breve)*
- G. FAURÉ *Berceuse*
- FIOCCO *Allegro*

C. FRANCK *Sonata em lá maior*

G. GERSHWIN – HEIFETZ *Prelúdio*

A. GINASTERA *Panpeana n.1*

A. GLAZOUNOW *Concerto op.82 (redução para piano)*

GLINKA – AUER *The Lark*

GLUCK – KREISLER *Melodia*

E. GRIEG *Sonata em fé maior*

G. F. HAENDEL *Sonata em mi maior*  
*Sonata em ré maior*

HAUSER *Árias húngaras*

HUBAY *O Zephyr*

E. LALO *Sinfonia Espanhola (redução para piano)*

J. M. LECLAIR *Sonata em ré maior*

LEEMANS *Croquis chinois*

F. MENDELSSOHN *Concerto para violino op.64 (redução para piano)*

MOMPOU – SZIGETI *Jeunes filles au jardin*

W. A. MOZART *Concerto em sol maior KV 216 (redução para piano)*  
*Sonata em sib maior KV454*

MOZART – KREISLER *Rondo*

J. NIN *Saeta e Granadina*

NOVACEK *Movimento perpétuo*

N. PAGANINI *La Campanella*

N. PAGANINI – AUER *Capricho XXIV*

N. PAGANINI – KREISLER *Capricho XIII*

N. PAGANINI – WILHELM *Concerto em ré maior*

S. PROKOFIEFF – GRUNES *Mascaras*

M. RAVEL *Tzigane*

C. SAINT-SAENS *Havanaise*  
*Introduction et Rondo Caprichoso*

SAMMARTINI – ELMAN *Canto Amoroso*

SARASATE *Capricho basco*  
*Habanera*  
*Introdução e Tarantela*  
*Romance Andaluza*  
*Sapateado*  
*Zingaresca*

R. SCHUMANN *O pássaro profeta*

SMETANA *Do meu país natal*

R. STRAUSS *Sonata op.18*

I. STRAWINSKY *Berceuse*

SZYMANOWSKI *La Fontaine d'arethuse*  
*Noturno e Tarantela*

G. TARTINI *Sonata op.1 n.10 ("Didone abbandonata")*  
*Variações sobre um tema de Corelli*

TARTINI – KREISLER *Sonata do trino do diabo*

P. TCHAIKOWSKY *Concerto op.35 (redução para piano)*

C. TEDESCO *Capitain Fracassa*

TIVADAR – NACHEZ *Dansa Cigana n.1*

VERACINI – CORTI *Largo*

VITALI *Chacone*

A VIVALDI *Concerto em ré maior (redução para piano)*

A. VIVALDI – RESPIGHI *Sonata em ré maior*

H. WIENIAWSKI *Concerto em ré menor*  
*Legenda*  
*Primeira Polonaise brilhante*  
*Scherzo – Tarantela*

### **VIOLINO E PIANO – COMPOSITORES BRASILEIROS**

L. FERNANDEZ *Romance*

E. GUERRA *Capricho Brasileiro*

C. GUARNIERI *Cantiga de ninar*  
*Canto n.1*

*Encantamento*  
*Sonata n.4*

- O. LACERDA *Oito Variações*  
F. MIGNONE *Variações sobre um tema brasileiro*  
J. SIQUEIRA *Nostalgia*  
VILLA-LOBOS *Canto do cisne negro*  
*Sonata Fantasia*  
A. THEODORO NOGUEIRA *Simplicidade*

**VIOLA E PIANO**

- B. BARTÓK *Três canções folclóricas húngaras*  
J. BRAHMS *Sonata em fá menor op. 120 n. 1*  
Z. KODALY *Adagio*  
F. SCHUBERT *Sonata "Arpeggione"*  
T. VITALI *Ciaccona*

**VIOLA E PIANO – COMPOSITORES BRASILEIROS**

- C. GUARNIERI *Ponteio e Dança*  
GUERRA PEIXE *Suíte Nordestina*  
E. MAHLE *Sonata*

**VIOLONCELO E PIANO**

- F. BALDI *Toccata*  
L. BEETHOVEN *Sonatas para violoncelo e piano (integral)*  
E. BLOCH *De Maison de l'éternité*  
BOCCHERINI *Rondo*  
*Sonata em lá*  
J. BRAHMS *Sonata op.99 n.2*  
M. BRUCH *Kol Nidre*

CAIX D'HERVELOIX *Plainte*  
*Suite Ancienne*

A. CAPLET *Epiphanie*

G. CASSADÓ *Danse du Diable Vert*  
*Requiebros*  
*Sonata*

C. DEBUSSY *Sonata em ré*

G. FAURÉ *Elegie*

R. KORSAKOV *Intermezzo des Goiescas*

LOCATELLI *Sonata*

POPER *Mazurka*

M. RAVEL *Habanera*

C. SAINT-SAENS *Allegro appassionato*

F. SCHUBERT *Sonata Arpeggione*

R. SCHUMANN *Adagio e Allegro*

TARTINI *Andante Cantabile*

A. VIVALDI *Concerto em ré maior (redução para piano)*

C. M. WEBER *Adagio e Allegro*

YOORMOLEN *Dança de Conchita*

### **VIOLONCELO E PIANO – COMPOSITORES BRASILEIROS**

D. CARVALHO *Suite Brasileira*

F. MIGNONE *Modinha*

VILLA LOBOS *O Canto do cisne negro*

### **VIOLÃO E PIANO**

R. GNATALLI *Suite da dança popular brasileira*

### **DOIS PIANOS E PIANO A QUATRO MÃOS**

J. S. BACH *A Arte da Fuga*

- J. S. BACH – CAMIN *In Dir ist Sreude*
- F. POULENC *Sonata*
- S. RACHMANINOFF *Segunda suíte op.17*
- D. SCHOSTAKOVICH *Concertino op.94*
- A. VIVALDI – CAMIN *Concerto Grosso op.3 n.10 – Allegro*

### OUTRAS FORMAÇÕES

- L. BEETHOVEN *Trios para violino, violoncelo e piano (integral)*
- E. BLOCH *Quinteto em dó maior (quarteto de cordas e piano)*
- J. BRAHMS *Quinteto op.34 (quarteto de cordas e piano)*  
*Trio em dó maior op.87 (violino, violoncelo e piano)*
- E. CHAUSSON *Concerto em ré maior op.21 (piano, violino e quarteto de cordas)*
- L. COSME *Novena a Nossa Senhora das Graças (9 cantos com quarteto de cordas e piano)*
- R. G. DEL BARRIO *Quinteto n.1 (quarteto de cordas e piano)*
- A. DVORAK *Quinteto op.81 em lá maior (quarteto de cordas e piano)*
- G. FAURÉ *Quarteto op.15 em dó menor (violino, viola, violoncelo e piano)*
- C. FRANCK *Quinteto em fá menor (quarteto de cordas e piano)*
- J. HAYDN *Trio n.4 em dó maior (violino, violoncelo e piano)*  
*Trio em sol maior*
- LORENZO FERNANDEZ *Trio Brasileiro (violino, violoncelo e piano)*
- F. MENDELSSOHN *Trio op.49 em ré menor*
- D. MILHAUD *Suíte de Concerto em ré maior (piano e cordas)*
- W. A. MOZART *Quarteto em sol menor KV478 (violino, viola, violoncelo e piano)*  
*Trio em mib maior KV498 (clarineta, viola e piano)*
- H. OSWALD *Quinteto op.18 (quarteto de cordas e piano)*
- M. RAVEL *Trio em lá menor*
- F. SCHUBERT *Trio op.99 em sib maior (violino, violoncelo e piano)*
- R. SCHUMANN *Quinteto op.44 (quarteto de cordas e piano)*
- D. SHOSTAKOVICH *Quinteto op.57 (quarteto de cordas e piano)*

R. STRAUSS *Quarteto op.13* (piano, violino, viola e violoncello)

VILLA-LOBOS *Trio n.3* (violino, violoncello e piano)

### CANTO E PIANO

T. ARNE *Preach not me your musty Rules*

J. S. BACH *Bereite dich, Zion!*  
*So wuensch ich mir zu guterletzt*

BACHELET *Chère nuit*

K. BÁN *Badacsony*

S. BARBER *Old women's secrets*

L. BEETHOVEN *Die Ehre Gottes aus der Natur*  
*Ich liebe dich*  
*In questa tomba oscura*  
*Wonne der Wehmut*

S. BÉLA *Megirtam a levelemet*

L. BERKELEY *D'un vanneur de ble aux vents*

E. BLOCH *Les fleurs*

J. BRAHMS *Alte Liebe*  
*Botschaft*  
*Der Schmied*  
*Die Mainacht*  
*Feldeinsamkeit*  
*Gang zum liebchen*  
*L'ebestreu*  
*Meine Liebe ist gruen*  
*Sapphsiche Ode*  
*Vergebliches Ständchen*  
*Von ewiger Liebe*  
*Wie bist du, meine Koenigin*  
*Wiegenlied*  
*Wie melodien zieh es mir*

B. BRITTEN *Il est quel'qun sur terre*

L. BUCHARDO *Vidala*

A. CALDARA *Anima del core*  
*Come raggio di sol*  
*Selve amiche, ombrose piante*

CHAMINADE *L'anneau d'argent*

- CHAUSSON *Caravane*  
*Les temps des lilas*
- C. DEBUSSY *Aquarelle*  
*Beau soir*  
*Chevaux du bois*  
*Colloque sentimental*  
*Fantoches*  
*Grand air de Lia*  
*Le promenoir des deux amants*  
*Mandoline*  
*Noel des enfants que n'ont plus de maison*  
*Romance*
- F. DELIUS *Prinsessen*
- L. DENZA *Funiculi-funicula*  
*Se...*
- DUPARC *Chanson Triste*  
*Elegie*  
*Invitation au voyage*  
*La vie anterieur*  
*Le manoir de Rosemonde*  
*Testament*
- V. D'INDY *Madrigale*
- M. DE FALLA *El paño Muruño*  
*Nana*
- G. FAURÉ *Adieu*  
*Aprés un rêve*  
*Au bord de l'eau*  
*Clair de lune*  
*En sourdine*  
*Fleur jettée*  
*Les roses d'Ispahan*  
*Nell*  
*Notre amour*  
*Rencontre*  
*Sylvie*  
*Toujours*
- H. de FONTENAILLES *Obstination*
- C. FRANCK *Le mariage des roses*
- N. FRASER *Little irish song*
- F. GAILLARD *Village*
- A. GINASTERA *Canción al árbol del olvido*  
*Triste*

- C. GLUCK *O del mio dolce ardor*
- B. GODARD *Chanson de Florian*
- GOUNOD *Barcarolle*
- E. GRANADOS *El tralala y el Puntiado*
- A. GRETSCHANINOW *Berceuse*  
*Der Tod*  
*Kolobelnaya*
- GRIGORIAN *Day Balal*
- E. GRIEG *Hun er saa hvid*
- A. GUASTAVINO *Pueblito mi pueblo*
- G. F. HAENDEL *Ah spietato*  
*Ch'io mai vi possa*  
*Chi sprezzando il somo bene..*  
*Non lo diró col labro*
- R. HAHN *D'une prison*  
*L'Enamouré*  
*L'heure exquisite*  
*Paysage*  
*Si mës vers avaient des ailes*
- E. HALFFTER *La Corza branca*
- R. HAYES *Sister Mary hada'but one child*  
*L'i'l boy, how ol' are you?*
- A. HONEGGER *Saluste du Bartas (6 Vilancetes)*  
*Trois Psaumes*
- E. HORSEMAN *Bird of the Wilderness*
- J. IRELAND *Sea fever*
- K. JÁNOS *Hervadó rózsák közt*
- JURAFSKY *Chilindrina*  
*Vidala*
- R. KORSSAKOW *O profeta*
- LAMA *O mare canta*
- C. LOEWE *Archibald Douglas*  
*Edward*  
*Noeck*  
*Poeta Thomas*

*Príncipe Eugênio*

- B. MARCELLO *Quella fiamma*
- J. MASSENET *Elégie*
- D. MILHAUD *Chant de Nourrice*
- W. A. MOZART *Alleluia*  
*Als Luis die briefe*  
*Ave Verum*  
*Rastlose Liebe*
- M. MUSSORGSKY *A Pulga*  
*Hopak*
- J. NÉMETH *Csak egy Széplány*
- J. NIN *Granadina*  
*Jesus de Nazaré*  
*Jota tortosina*  
*Paño murciano*  
*Tonada de Valdovinos*
- G. PERGOLESI *Se tu m'ami*
- G. PIERNE *Le petit rentier*
- F. POULENC *Air champêtre*  
*Air romantique*  
*Air vif*  
*Chanson*  
*La petite servante*  
*Le Bestiaire (ciclo de 6 canções)*
- H. PURCELL *If music be the food of love*  
*Kind fortune smiles*
- R. QUILTER *Blow, blow, thou Winter wind*  
*Come away, Death*  
*It was a lover and his lass*  
*O Mistress mine*  
*Take, o take those lips away*
- S. RACHMANINOFF *Chanson Georgiène*  
*J'aimé d'amour*  
*O stay, my love, forsake me not*
- M. RAVEL *Air de l'enfant*  
*Chanson à boire*  
*Kaddisch*  
*Pièce en forme de Habañera*  
*Toi, le coeur de la rose*

- M. REGER *Maria Wiegenlied*
- O. RESPIGHI *E se un giorno tornasse*  
*Nevicate*
- A. ROUSSEL *Le Bachelier de Salamanque*
- SARTI *Lungi dal caro bëm*
- D. SCARLATTI *O cessati di piagarmi*  
*Qual farfalletta amante*  
*Se delitto e l'adorarti*  
*Se Florindo è fedele*  
*Sento nel core*  
*Spesso vibra per suo gioco*
- F. SCHUBERT *An die Leier*  
*An die Musik*  
*An Sylvia*  
*Auf dem Wasser zu singen*  
*Der Doppelgaenger*  
*Der Jüngling a. d. Ouelle*  
*Der Lindenbaum*  
*Der Neugierige*  
*Der Schiffer*  
*Der Wanderer*  
*Die Forelle*  
*Die Männer zind méchant*  
*Die Post*  
*Du bist die Ruh*  
*Erkönig*  
*Fischerweise*  
*Gesaenge des Harfners*  
*Gretchen am Spinnrade*  
*Im Grünen*  
*Liebesbotschaft*  
*Litanei – auf das fest aller seelen*  
*Ständchen*  
*Wohin?*  
*Zuleika*
- R. SCHUMANN *Der Nussbaum*  
*Die beiden Grenadiere*  
*Eickendorff*  
*Frauenliebe und Leben op.42 (ciclo)*  
*Frühlingsankunft*  
*Giebel*  
*Heine*  
*Inder Fremde*  
*Lotusblume*  
*Mondnacht*  
*O liebliche Wangen*  
*Schneeglockchen*  
*Was will die einsame Traene?*

*Widmug*

STEINBERG *Canção Turcomana*

STRADELLA *Per pietà*

R. STRAUSS *Beim Schlafengehen*  
*Caecilie*  
*Fruehling*  
*Heimkehr*  
*Heimliche Aufforderung*  
*Ich trage meine minne*  
*Im Abendrot*  
*September*  
*Ständchen*  
*Traum durch die Daemmerung*  
*Zueignung*

I. STRAVINSKY *Pastorale*

P. TCHAIKOWSKY *Don Juan Serenade*  
*Noite*

TIERSOT *L'amour de moy*

J. TURINA *Cantares*

VALENTE *Addio mia bella Napoli*

R. VAUGHAN WILLIAMS *The water-mill*

P. WARLOCK *Chopcherry*

H. WOLF *An...*  
*Benedeit die selge Mutter*  
*Citronenfalter in April*  
*Der Freund*  
*Der Gartner*  
*Der Musikant*  
*Die Bekehrte*  
*Elfenlied*  
*Fussreise*  
*Heimweh*  
*In dem Schatten meiner Locken*  
*Nimmersatte Liebe*  
*Über nacht*  
*Verborgenheit*  
*Verschwiegene Liebe*  
*Wenn du zu den Blumen gehst*

E. ZEILLERMOZ *Jardin d'Amour*

ARRANJOS DE NEGRO SPIRITUALS *Deep River* (Burleigh)  
*Didn't my lord deliver Daniel* (Brown)  
*Every time feel the spirit* (L. Brown)  
*Go down Moses* (Burleigh)  
*Josuha fit the of Jericho* (Hall Johnson)  
*Let us break Bread together* (Lawrence)  
*Lord I want to be a christian* (Payne)  
*My God is so high* (Pankey)  
*Nobody knows the trouble I've seen* (L. Brown)  
*Sometimes I feel like a motherless child* (Brown)  
*Stand Still Jordan* (Burleigh)  
*Swing low sweet chariot* (L. Brown)  
*Take my mother home* (Hall Johnson)

### CANTO E PIANO – ÓPERAS, OPERETAS E ORATÓRIOS

- V. BELLINI *"Cavatina de Rodolfo"* - *La Sonnambula*
- F. CILEA *"Io son l'umile ancella"* - *Adriana Lecoureur*  
*"Poveri Fiori"* - *Adriana Lecoureur*
- G. DONIZETTI *"Una furtiva lacrima"* - *Elisir d'amore*
- G. GERSHWIN *"It Ain't necessarily so"* - *Porgy and Bess*
- GLINKA *"Rondó"* - *Russian e Ludmila*
- GLUCK *"O toi que prolongeas mês jours"* - *Iphigénie en Tauride*
- C. GOMES *"Sento una forza indomita"* - *Il Guarani*
- J. HAYDN *"Del mio core"* - *Orfeo e Euridice*  
*"Und Gott sprach: es bringe das Wasser in der Fulle hervor"* - *A Criação*
- P. MASCAGNI *"Non mi resta che il pianto"* - *L'amico Fritz*
- J. MASSENET *"Vision fugitive"* - *Herodiade*
- W. A. MOZART *"Deh, vieni alla finestra"* - *Don Giovanni*  
*"Dove sono i bei momenti"* - *Le Nozze di Figaro*  
*"Non piú andrai"* - *Le Nozze di Figaro*  
*"Non so piú cosa son, cosa faccio"* - *Le Nozze di Figaro*
- G. PUCCINI *"Che gelida manina"* - *La Bohème*  
*"In quelle trine morbide"* - *Manon Lescaut*  
*"O Soave fanciulla"* - *La Bohème*  
*"Si, mi chiamo Mimi"* - *La Bohème*  
*"Tu che di gel sei cuita"* - *Turandot*  
*"Un bel dí vedremo"* - *Madame Buterfly*
- A. THOMAS *"Berceuse"* - *Mignon*

- G. VERDI *"Eri tu" - Ballo in Maschera*  
*"Pace, pace mio Dio" - La Forza del Destino*  
*"O tu Palermo" - I Vespri Siciliani*  
*"Romanza" - Simon Bocanegra*

## CANTO E PIANO – COMPOSITORES BRASILEIROS

- E. BRAGA *A casinha pequenina*
- D. CARVALHO *Acalanto*  
*Coqueiro-irá*  
*É Bango – Bango é*  
*Menino mandú*  
*Mosaico*  
*Páu-piá*  
*Pipoqueiro*  
*Pobre cego*  
*Quibungo tê-rê-rê*
- G. CARVALHO *Adormeceu para sonhar*
- A. COSTA *Cisnes*
- L. FERNANDEZ *Canção do mar*  
*Essa nega Fulô*  
*Toada pra você*
- L. GALLET *Bambalelê*  
*Foi numa noite calma*
- V. P. GATTI *Quando chega a primavera*
- C. GUARNIERI *As flores amarelas dos ipês*  
*Beijaste o meu cabelo*  
*Canção ingênua*  
*Den Báu*  
*Esse vazio que nada enche*  
*Eu digo a meu próprio coração*  
*Não adianta dizer nada*  
*Não sei*  
*Para que o céu não me tonteie*  
*Penso em você...*  
*Porque estás sempre comigo*  
*Porto Seguro*  
*Quebra o coco, menina*  
*Se descesses ao fundo*  
*Saudade indefinida*  
*Talvez*  
*Tristeza*

S. HELENA *Balada*  
*Murmúrios de um regato*  
*Pirulito que bate, bate*

V. HENRIQUE *Boi-bumba*

F. MIGNONE *Alma adorada*  
*Bela Granada*  
*Cantiga de ninar*  
*Improviso*  
*O doce nome de você*  
*Quadrilha*  
*Si vous saviez*  
*Trovas de amor*  
*Tuas mãos*

A. NEPOMUCENO *Tróvas*

J. OVALLE *Azulão*  
*Modinha*

A. REBELO *Toada barê*

J. SIQUEIRA *Debussy*  
*Você*

SOUZA LIMA *Dei a você...*  
*Trem de Ferro*

H. TAVARES *Funeral dum rei Nagô*

A. THEODORO NOGUEIRA *Quatro rodas infantis*

F. VIANNA *Toada n. 3*

VIEIRA BRANDÃO *Prequetê*

H. VILLA-LOBOS *Canção de amor*  
*Cantilena*  
*Estrela é lua nova*  
*Melodia Sentimental*  
*Nhapopé*  
*Redondilha*  
*Saudades da minha vida*  
*Xangô*

### **PIANO SOLO**

I. ALBENIZ *Sous le palmier*

L. BEETHOVEN *Obra pianística completa*

- F. CHOPIN *Fantasia op. 49 em fá menor*
- C. DEBUSSY *Arabesque n.2*  
*La plus que lent*  
*La soirée dans Grenade*
- H. FERGUNSON *Sonata em fá menor para piano*
- F. LISZT *Rapsódias Húngaras números 12 e 14*
- F. MENDELSSOHN *Scherzo em mi menor*
- W. A. MOZART *Rondó em fá maior*
- S. PROKOFIEFF *Marcha*
- S. RACHMANINOFF *Humoresque*
- F. SCHUBERT *Fantasia em do maior op. 15 – Wanderer*  
*Improviso em lá bemol maior*
- R. SCHUMANN *Fantasia op. 17*  
*Novelette em fá menor*  
*Sonata op. 11 em fá sustenido menor*  
*Variações Abegg op. 1*
- SMETANA *Folha de álbum*  
*Furiant*
- K. YAMADA *Sonatina*

### **PIANO SOLO – COMPOSITORES BRASILEIROS**

- E. BRAGA *Variações sobre “O Brejeiro”*  
*Xangô*
- P. FLORENCE *Noturno*
- C. GUARNIERI *3 Dansas: Dansa Selvagem*  
*Dansa Negra*  
*Dansa Brasileira*
- H. OSVALD *Barcarola*
- C. SANTORO *Sete Paulistanas*
- F. VIANNA *Sete Miniaturas*

H. VILLA-LOBOS *Lenda do caboclo*  
*O cravo brigou com a rosa*

### **PIANO SOLO COM ORQUESTRA**

L. BEETHOVEN *Concertos para piano e orquestra* (integral)

J. BRAHMS *Concerto n.2 op.83 em si b maior*

B.BRITTEN *Concerto n.1 op.13 em ré maior*

V. D'INDY *Symphonie sur un chant montagnard français, op.25* (para orquestra e piano)

P. LOCATELLI *Concerto de câmara para quarteto de cordas e piano, com orquestra de cordas*

F. MIGNONE *Fantasia Brasileira n.3*

W. A. MOZART *Concerto n.9 em mi bemol maior KV 271*  
*Recitativo e ária KV505 "Ch'io mi scordi di te?"* (Ária de concerto para canto, orquestra e piano obrigato)

R. STRAUSS *Burlesque para piano e orquestra*

P. TCHAIKOVSKY *Concerto op.23 n.1 em si b menor*