



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

EDUARDO HENRIQUE LINZMAYER

**CONCERTO PARA VIOLINO EM DÓ MENOR DE JOÃO POECK:
UM ESTUDO DE SEU CONTEXTO DE CRIAÇÃO**

JOÃO PESSOA

Junho / 2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

EDUARDO HENRIQUE LINZMAYER

**CONCERTO PARA VIOLINO EM DÓ MENOR DE JOÃO POECK:
UM ESTUDO DE SEU CONTEXTO DE CRIAÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Composição e Interpretação Musical, linha de pesquisa Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga

JOÃO PESSOA

Junho / 2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L762c Linzmayer, Eduardo Henrique.

Concerto para Violino em Dó Menor de João Poeck : um estudo de seu contexto de criação / Eduardo Henrique Linzmayer. - João Pessoa, 2025.

224 f. : il.

Orientação: Hermes Cuzzuol Alvarenga.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Concerto - Música. 2. João Poeck. 3. Repertório - Violino. 4. Música brasileira. 5. Comunidades estrangeiras. I. Alvarenga, Hermes Cuzzuol. II. Título.

UFPB/BC

CDU 785.6(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

**Título da Dissertação: CONCERTO PARA VIOLINO EM DÓ MENOR DE JOÃO
POECK: UM ESTUDO DE SEU CONTEXTO DE CRIAÇÃO.**

Mestrando: Eduardo Henrique Linzmayer

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga
Orientador/UFPB



Dr. José Henrique Martins
Membro Interno do Programa/UFPB



Dra. Sandra Kalina Martins Cabral de Aquino
Membro Externo ao Programa/UFPB

João Pessoa, 18 de Junho de 2025

*Aos meus filhos, Elisa e Nathan,
que tanto alegram a minha vida.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, que, em todos os momentos do desenvolvimento desta pesquisa, me mostrou como é grande Sua graça e bondade sobre a minha vida — trazendo até mim as pessoas certas, as informações, as fontes e todo o suporte necessário. Não consigo encontrar explicação racional para tantas bênçãos recebidas durante a realização deste trabalho que não seja a da provisão divina.

À minha esposa, Joyce, que, com carinho, sabedoria e abnegação, abriu mão da minha companhia e do meu suporte por incontáveis horas, para que esta dissertação se concretizasse.

Aos meus pais, Gustavo e Ivete, que, mesmo distantes geograficamente, nunca deixaram de me apoiar, encorajar e celebrar cada nova conquista.

Ao meu orientador, Professor Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga, pela paciência, pelos ensinamentos violinísticos, pela experiência acadêmica compartilhada e, sobretudo, pela liberdade que me deu durante a realização deste trabalho, permitindo que eu realizasse exatamente o que eu desejava, jamais tolhendo minhas ideias, mas acolhendo-as e conduzindo-as com extrema sabedoria.

À violinista Bettina Jucksch, pela colaboração inestimável em diversas etapas do trabalho, pelo acesso irrestrito ao seu acervo particular e por ter se tornado uma grande entusiasta da realização desta pesquisa.

Ao colecionador Paulo José da Costa, cuja permissão de acesso ao seu acervo documental foi essencial para o preenchimento de diversas lacunas nesta investigação.

Ao pianista e meu grande amigo Daniel Seixas, pelas inúmeras horas de discussão sobre todos os aspectos desta pesquisa — desde quando ela ainda estava no plano das ideias —, pelo incentivo constante e pelo entusiasmo a cada nova descoberta.

A todos os depoentes que, com hospitalidade e gentileza, compartilharam suas vivas memórias, contribuindo grandemente para o enriquecimento deste estudo.

Aos Professores Doutores Felipe Avellar de Aquino, José Henrique Martins e Sandra Cabral de Aquino, pelos conselhos e pela valiosa contribuição nas etapas de qualificação e defesa desta dissertação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, que acolheu meu projeto e contribuiu imensamente para minha edificação pessoal, musical e acadêmica ao longo dos últimos anos.

A todas as demais pessoas e instituições que, de alguma forma, colaboraram com esta pesquisa, criando um ambiente propício à sua realização.

A todos, a minha eterna gratidão.

RESUMO

João Poeck (1904–1983) foi um compositor, pianista, engenheiro químico e professor universitário austríaco, naturalizado brasileiro e radicado em Curitiba. Seu *Concerto para Violino em Dó Menor* – obra desconhecida no repertório violinístico brasileiro – foi escrito na capital paranaense entre 1936 e 1937 e segue os moldes dos concertos românticos europeus do século XIX. O compositor orquestrou apenas o primeiro e o segundo movimento, deixando o terceiro somente em versão para violino e piano. O objetivo deste trabalho foi analisar como os contextos de criação, difusão e preservação do *Concerto para Violino em Dó Menor* de João Poeck contribuíram para sua marginalização no repertório nacional. Diante da escassez de bibliografia específica, a pesquisa fundamentou-se prioritariamente em fontes documentais. Complementarmente, foram coletados depoimentos de pessoas que conviveram com o compositor ou que, indiretamente, tiveram ligação com sua trajetória. A dissertação apresenta um estudo biográfico de João Poeck — figura até então ausente da literatura acadêmica —, abordando suas origens, formação, chegada ao Brasil, atuação nas áreas musical e científica, além de aspectos de sua personalidade e comportamento. O trabalho também desenvolve uma análise formal do *Concerto*, destacando suas intertextualidades com obras canônicas do repertório violinístico, além de abordar as características de cada uma de suas fontes manuscritas originais. A pesquisa inclui ainda uma edição crítica de sua redução para violino e piano, acompanhada de uma proposta de parte de performance para o violino solista. Soma-se a isso a análise do panorama sociopolítico que cercou a criação da obra, a investigação da situação pessoal de João Poeck no período, bem como o estudo da trajetória dos violinistas que apresentaram a composição na época. Por fim, reflete-se sobre o tratamento dado à obra de João Poeck após sua morte, considerando, inclusive, como sua personalidade e a relação com a própria produção contribuíram para sua invisibilidade na história da música brasileira, ao mesmo tempo que se destaca sua obra composicional como um novo e promissor campo de pesquisa para o meio acadêmico brasileiro.

Palavras-chave: João Poeck; Concerto; Repertório para violino; Música brasileira; Comunidades estrangeiras.

ABSTRACT

João Poeck (1904–1983) was an Austrian-born composer, pianist, chemical engineer, and university professor who became a naturalized Brazilian citizen and settled in Curitiba. His *Concerto for Violin in C Minor* — an unknown work among the Brazilian violin repertoire — was composed in Curitiba between 1936 and 1937, following the tradition of 19th-century European romantic concertos. Poeck orchestrated only the first and second movements, leaving the third in a version for violin and piano. This dissertation aimed to analyze how the contexts of creation, dissemination, and preservation of Poeck's *Concerto* contributed to its marginalization among the national repertoire. Given the scarcity of specific literature, the research is primarily based on documentary sources, supplemented by interviews with individuals who either knew the composer personally or had indirect connections to his life. The dissertation presents a biographical study of João Poeck — an artist previously absent from academic literature — covering his origins, education, migration to Brazil, contributions to music and science, as well as aspects of his personality and behavior. It also provides a formal analysis of the concerto, highlighting its intertextuality with canonical works of the violin repertoire, and examines the characteristics of its original manuscript sources. The research includes a critical edition of the violin and piano reduction, along with performance suggestions for the solo violin part. Additionally, it addresses the sociopolitical context surrounding the work's creation, Poeck's personal circumstances at the time, and the careers of the violinists who premiered the *Concerto*. Finally, the dissertation reflects on how Poeck's works have been treated posthumously, considering how his own personality and relationship with his output may have contributed to his obscurity in Brazilian music history, while also proposing his compositional legacy as a promising new field of research within Brazilian musicology.

Keywords: João Poeck; Concerto; Violin repertoire; Brazilian music; Immigrant communities.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – QR Code para vídeo do Concerto de João Poeck	21
Figura 2 – O jovem João Poeck em Salzburg.....	26
Figura 3 – Programa de audição do Mozarteum de Salzburg.....	27
Figura 4 – João Poeck aos 18 anos	28
Figura 5 – O jovem casal Poeck	30
Figura 6 – Programa de concerto em homenagem a Brahms	31
Figura 7 – Anúncio da fundação do Conservatório Paranaense de Música	32
Figura 8 – Programa de recital da violinista Carmen Ivancko	33
Figura 9 – Capa do programa do recital solo de João Poeck.....	34
Figura 10 – Parte interna do programa do recital solo de João Poeck.....	35
Figura 11 – João Poeck atuando como engenheiro químico	37
Figura 12 – Programa de recital do violinista Anselmo Zlatopolsky	41
Figura 13 – Programa de recital do violinista Nathan Schwartzman	42
Figura 14 – Programa de recital do violinista Bronislav Gimpel.....	43
Figura 15 – Programa de recital do violoncelista Paul Tortelier	44
Figura 16 – Ingrid Seraphim e João Poeck tocando piano a quatro mãos.....	45
Figura 17 – Professor João Poeck em 1939.....	47
Figura 18 – Professor João Poeck em 1970.....	50
Figura 19 – Assinatura de João Poeck no manuscrito da Fuga em Ré Menor (1917).....	51
Figura 20 – João Poeck entre amigos	56
Figura 21 – João Poeck em registro informal.....	59
Figura 22 – O casal Poeck em 1981	61
Figura 23 – Identificação do túmulo de João Poeck.....	62
Figura 24 – Capa de manuscritos originais do Concerto para Violino de João Poeck	87
Figura 25 – Cabeçalho e primeiro sistema do Manuscrito Preliminar do Concerto	88
Figura 26 – Acompanhamento interrompido no Manuscrito Preliminar do Concerto	89
Figura 27 – Fragmento do Manuscrito Preliminar do Concerto.....	89
Figura 28 – Primeira página da partitura orquestral original do Concerto	91
Figura 29 – Fragmento do manuscrito original da redução para violino e piano	92
Figura 30 – Anotações de arcadas e dedilhados na parte solista original.....	93

Figura 31 – Adição de pentagramas suplementares à parte solista original	94
Figura 32 – Início do 3º mov. no manuscrito da redução para violino e piano	95
Figura 33 – Ossia original de João Poeck	97
Figura 34 – O violinista Wenceslau Schwansee	103
Figura 35 – O jovem Alceo Bocchino	104
Figura 36 – Programa de concerto de João Poeck e Alceo Bocchino	105
Figura 37 – O compositor Josef Prantl	106
Figura 38 – Anúncio de audição do Conservatório Paranaense de Música.....	108
Figura 39 – A violinista Dosolina Destefanis	110
Figura 40 – Programa de audição de alunas do Professor Ludovico Seyer	111
Figura 41 – Repercussão no Rio de Janeiro do recital de Dosolina Destefanis	112
Figura 42 – O jovem violinista Rudi Jucksch	114
Figura 43 – Programa de recital do violinista Rudi Jucksch	115
Figura 44 – Carmen Célia Fregoneze, Eduardo Linzmayer e Bettina Jucksch	121
Figura 45 – Daniel Seixas e Eduardo Linzmayer	122
Figura 46 – João Poeck tocando na Igreja Luterana por volta de 1980.....	125
Figura 47 – João Poeck em 1981	127

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 1-6.....	64
Exemplo 2 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 36-41	65
Exemplo 3 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 91-97	66
Exemplo 4 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 102-110	67
Exemplo 5 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 121-127	67
Exemplo 6 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 144-147	68
Exemplo 7 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 154-161	69
Exemplo 8 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 243-247	70
Exemplo 9 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 290-293	70
Exemplo 10 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 318-325	71
Exemplo 11 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 364-367	72
Exemplo 12 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 409-412	72
Exemplo 13 – Concerto de Poeck, 2º mov., compassos 44-53	73
Exemplo 14 – Concerto de Poeck, 2º mov., compassos 164-166	73
Exemplo 15 – Concerto de Poeck, 3º mov., compassos 30-40	74
Exemplo 16 – Concerto de Poeck, 3º mov., compassos 114-123	75
Exemplo 17 – Concerto de Poeck, 3º mov., compassos 352-373	76
Exemplo 18 – Concerto de Poeck, 3º mov., compassos 554-560	77
Exemplo 19 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 36-41	80
Exemplo 20 – Concerto nº 1 de Max Bruch, 1º mov., compasso 6	80
Exemplo 21 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 51-56	80
Exemplo 22 – Concerto nº 1 de Max Bruch, 1º mov., compassos 18-36	81
Exemplo 23 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 123-125	81
Exemplo 24 – Concerto de Mendelssohn, 1º mov., compassos 113-117	81
Exemplo 25 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 129-131	82
Exemplo 26 – Concerto de Mendelssohn, 1º mov., compassos 51-54	82
Exemplo 27 – Chaconne de Bach, compassos 201-203, segundo o original	83
Exemplo 28 – Chaconne de Bach, compassos 201-203, segundo tradição interpretativa	83
Exemplo 29 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 246-251	84
Exemplo 30 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 257-260	84

Exemplo 31 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 288-291	85
Exemplo 32 – Concerto de Tchaikovsky, 3º mov., compassos 313-324	85
Exemplo 33 – Concerto de Poeck, 3º mov., compassos 218-225.....	86

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Relação de obras preservadas de João Poeck	19
Tabela 2 – Relação de obras fragmentárias de João Poeck	20
Tabela 3 – Classificação cronológica das obras de João Poeck	52
Tabela 4 – Execuções públicas de obras de João Poeck durante a vida do compositor	53
Tabela 5 – Relação tonal dos temas no 1º mov. da Sinfonia nº 5 em dó menor de Beethoven (relação convencional).....	78
Tabela 6 – Relação tonal dos temas no 1º mov. do Concerto de João Poeck	78
Tabela 7 – Relação tonal dos temas no 3º mov. do Concerto de João Poeck	78

LISTA DE SIGLAS

DNPM: Departamento Nacional de Produção Mineral

EMBAP: Escola de Música e Belas Artes do Paraná

FAFI: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras

MIS-PR: Museu da Imagem e do Som do Paraná

NSDAP: *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* – Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (Partido Nazista)

SCABI: Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê

SECE: Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte

UFPB: Universidade Federal da Paraíba

UFPR: Universidade Federal do Paraná

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO 1 – O COMPOSITOR.....	25
1.1 Origens, formação e chegada ao Brasil.....	25
1.2 Estabelecimento em Curitiba.....	29
1.3 Anos de ausência.....	36
1.4 Trajetória junto à Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê.....	40
1.5 Trajetória junto à Escola de Música e Belas Artes do Paraná.....	44
1.6 Trajetória junto à Universidade Federal do Paraná.....	46
1.7 Trajetória como compositor.....	51
1.8 Personalidade e comportamento.....	54
1.9 Últimos anos.....	60
CAPÍTULO 2 – O CONCERTO.....	63
2.1 Aspectos formais.....	64
2.2 Intertextualidade com obras canônicas do repertório violinístico.....	79
2.3 Fontes manuscritas originais.....	86
2.4 Critérios de revisão e edição.....	94
CAPÍTULO 3 – O CONTEXTO DE CRIAÇÃO DO CONCERTO.....	99
3.1 Contexto sociopolítico.....	99
3.2 Contexto da vida particular do compositor.....	101
3.3 Os primeiros intérpretes.....	109
A OBRA APÓS A MORTE DO COMPOSITOR.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	128
APÊNDICE – Programa de recital de mestrado.....	133
ANEXO A – Discurso do Reitor da UFPR na cerimônia de outorga do título de Professor Emérito a João Poeck.....	134

ANEXO B – Redução para violino e piano do Concerto de João Poeck.....	137
ANEXO C – Parte de performance do violino solista do Concerto de João Poeck.....	199

INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga como o contexto social, político e cultural no qual uma obra musical é criada pode moldar sua recepção e determinar seu percurso artístico, influenciando desde sua consolidação no repertório até seu esquecimento. Além desses fatores externos, a trajetória artística de uma composição também pode ser profundamente afetada por aspectos ligados ao compositor, como seus traços comportamentais, sua relação com a obra produzida e seu engajamento em difundi-la, influenciando a maneira como essa composição musical é percebida e acolhida ao longo do tempo.

O *Concerto para Violino em Dó Menor* de João Poeck (1904-1983), objeto desta pesquisa, é um exemplo de obra que poderia ser reconhecida como uma das principais do repertório violinístico brasileiro, mas que, até o momento, por diversas razões, não recebeu a devida atenção. Seu compositor permaneceu à margem das pesquisas sobre a história da música no Brasil, e sua produção composicional, com raríssimas exceções, manteve-se distante dos palcos. Essa invisibilidade, no entanto, não se restringe ao cenário nacional: o compositor permanece desconhecido até mesmo no meio musical do estado e da cidade onde viveu.

Nosso interesse por João Poeck e sua obra surgiu de maneira gradativa. O primeiro contato com o nome do compositor ocorreu por volta de 2007, durante uma viagem profissional ao estado de Santa Catarina com o maestro italiano Giuseppe Bertollo (n. 1928), ou Maestro Beppi, como é mais conhecido. Na ocasião, durante uma conversa casual, o maestro nos contou sobre um professor austríaco com quem havia tido aulas na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) por volta do ano de 1950. Com muito entusiasmo, Maestro Beppi afirmava que o referido professor havia sido um exímio pianista, com excepcional capacidade de leitura à primeira vista, e que seu nome era João Poeck.

Posteriormente, em 2008, tivemos a oportunidade de assistir em Curitiba a um recital da violinista Bettina Jucksch e da pianista Carmen Célia Fregoneze no qual foi apresentada a *Sonata em Lá Menor* para violino e piano de João Poeck. Até então, não tínhamos conhecimento de que o professor de quem o Maestro Beppi nos falara também havia se dedicado à composição. A obra apresentada nos chamou a atenção pela linguagem musical adotada, que, naquela ocasião, nos pareceu dialogar esteticamente com o universo das sonatas para violino e piano de Brahms.

Passaram-se então mais de dez anos sem que tivéssemos qualquer novo contato com a obra de Poeck até que, em janeiro de 2021, o nome do compositor voltou à tona durante um reencontro casual com a violinista Bettina Jucksch em Curitiba. Ao comentarmos sobre a boa

impressão que a execução da *Sonata em Lá Menor* de Poeck nos causara em 2008, a violinista mencionou a existência de um concerto para violino, escrito pelo mesmo compositor, que havia sido apresentado por seu pai, o violinista Rudi Jucksch (1914-2006), no ano de em 1941, embora ela própria jamais tivesse manuseado ou visto a partitura da referida composição.

A informação trazida por Bettina Jucksch despertou nossa curiosidade. Sensível ao nosso interesse, a violinista compartilhou conosco as fotocópias da *Sonata em Lá Menor* para violino e piano e do *Trio em Fá Menor*, as únicas duas composições de Poeck das quais possuía cópias. A violinista também nos forneceu um exemplar de *Cadernos de Documentação Musical – João Poeck* (ABEN-ATHAR, 1985), incentivando-nos a realizar pesquisa sobre o compositor.

Iniciamos então, ainda em janeiro de 2021, as buscas pelo material do *Concerto para Violino* de João Poeck. A publicação de Aben-Athar (1985) mencionava que os manuscritos originais das obras do compositor haviam sido doados à Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte (SECE) do Paraná em 1985, sendo incorporados, na ocasião, ao acervo da Sala Bento Mossurunga. Esta, no entanto, já se encontrava desativada há décadas, e não conseguíamos obter qualquer informação atualizada sobre a localização dos documentos. Realizamos buscas em repartições públicas paranaenses por cerca de quatro meses, até que, em maio de 2021, localizamos os referidos manuscritos no acervo da biblioteca da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Entre o material encontrado, havia também fotografias pessoais e outros itens relacionados a João Poeck. Após obtermos autorização para seu manuseio, fotografamos cuidadosamente, ao longo de dois dias, todas as páginas dos documentos originais, arquivando-as digitalmente.

Ao analisarmos as obras coletadas, constatamos o grande interesse artístico do *Concerto para Violino em Dó Menor*. Chamou-nos a atenção a ampla orquestração utilizada, incluindo até mesmo instrumentos suplementares, como harpa, corne-inglês e clarone. Ao mesmo tempo, verificamos que o compositor não havia realizado a orquestração do terceiro movimento, concluindo a composição apenas em versão para violino e piano.

Apesar dessa lacuna, a qualidade técnica de construção da obra, seu rigor formal, a escrita idiomática para o violino, a extensa cadência original no primeiro movimento, a exploração do virtuosismo violinístico e a beleza melódica presente ao longo do discurso musical nos levaram a considerar o *Concerto em Dó Menor* de João Poeck uma obra digna de ser pesquisada.

No entanto, havia o impasse de que João Poeck era um compositor desconhecido, sobre o qual ainda não havia sido realizado qualquer estudo acadêmico. Esse fato inviabilizava a realização de uma pesquisa focada exclusivamente na obra, antes que se apresentasse, ao meio

acadêmico, quem havia sido aquele compositor. Por essa razão, uma parte significativa do presente trabalho se dedicou à investigação biográfica de João Poeck.

A trajetória artística do compositor foi bastante atípica. Sampaio (1984, p. 89) observa que “sua vida sempre esteve dividida entre a engenharia [química] e a música, a segunda exercida amadoristicamente”. Embora a música não fosse sua principal ocupação profissional – o que eventualmente poderia classificá-lo como um músico amador –, é fundamental reconhecer que o compositor possuía uma formação musical bastante sólida.

Hans Pöck (nome original do compositor) nasceu em 19 de março de 1904, em Prien am Chiemsee, na Baviera. No entanto, devido à origem de sua família, era considerado austríaco. Em 1914, ingressou como aluno de piano no Mozarteum de Salzburg, onde teve como colega de classe o futuro regente Herbert von Karajan (1908-1989). Após concluir seus estudos na instituição em 1922, seguiu para Viena, onde cursou Engenharia Química, graduando-se em 1928.

Chegou ao Brasil em 1930, adotando a partir de então o nome de João Poeck. Fixou-se em Curitiba a partir de 1932, onde atuou como engenheiro químico, músico e professor universitário. Em seus primeiros anos na capital paranaense, foi professor de piano e composição do futuro regente Alceo Bocchino (1918-2013). Em 1948, participou da fundação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde ministrou a cadeira de Contraponto e Fuga até 1959. Adquiriu notoriedade como pianista colaborador, atuando por décadas ao lado de artistas renomados que passavam por Curitiba, como o violinista Oscar Borgerth em 1949 e 1963, o violoncelista Iberê Gomes Grosso em 1955, o violoncelista Paul Tortelier em 1967, entre muitos outros.

Paralelamente, João Poeck foi professor do Curso de Química da Universidade Federal do Paraná (UFPR) por cerca de 40 anos, ministrando também diversos cursos de extensão nas áreas de Radioisótopos e Física Nuclear. Em 1977, João Poeck recebeu o título de Professor Emérito da UFPR. Morreu em Curitiba em 23 de abril de 1983, aos 79 anos.

Entre as múltiplas atividades que Poeck exerceu, sua faceta de compositor acabou ficando obscurecida. Sua produção composicional é predominantemente camerística, e a maior parte de suas obras permanece inédita. A Tabela 1 apresenta a lista das composições preservadas de João Poeck, acompanhada do levantamento de suas execuções públicas.

Tabela 1 – Relação de obras preservadas de João Poeck

Obra	Formação	Registros de execução pública
Fuga em Ré Menor	Piano a 4 mãos	Obra inédita
Prelúdio e Fuga em Mi Menor	2 pianos	<ul style="list-style-type: none"> João Poeck e Alceo Bocchino (pianos), Curitiba, 1937.
Prelúdio e Fuga em Dó Maior	2 pianos	Obra inédita
Prelúdio e Fuga em Mi Bemol Menor	2 pianos	Obra inédita
Fuga em Lá Menor	2 pianos	Obra inédita
Fuga em Fá Sustenido Menor	2 pianos	Obra inédita
Sonata em Lá Menor	Violino e piano	<ul style="list-style-type: none"> Bianca Bianchi (violino), João Poeck (piano), Curitiba, 1934 – apenas os três primeiros movimentos. Bettina Jucksch (violino), Martina Graf (piano), Curitiba, 1985 – apenas o primeiro movimento. Bettina Jucksch (violino), Carmen Célia Fregoneze (piano), Curitiba, 2008, 2011 e 2024.
Trio em Fá Menor	Piano, violino e violoncelo	Obra inédita
Quinteto em Ré Menor	Piano e quarteto de cordas	<ul style="list-style-type: none"> Martina Graf (piano), Paulo Sérgio da Graça Torres Pereira (1º violino), Paulo Sampaio Florêncio (2º piano), Aldo Luís Villani (viola), Cristina Richter (violoncelo), Curitiba, 1985 – apenas o primeiro movimento.
Concerto em Dó Menor	Violino e orquestra	<ul style="list-style-type: none"> Dosolina Destefanis (violino), João Poeck (piano), Curitiba, 1939. Rudi Jucksch (violino), João Poeck (piano), Curitiba, 1941. Paulo Sérgio da Graça Torres Pereira (violino), Orquestra Sinfônica do Paraná, Alceo Bocchino (regência), Curitiba, 1985 – apenas o primeiro movimento. Eduardo Linzmayer (violino), Daniel Seixas (piano), João Pessoa, 2024.
<i>Zwei Abschiedslieder</i> (Duas canções de despedida)	Voz e piano	<ul style="list-style-type: none"> Ivo Lessa (tenor), Martina Graf (piano), Curitiba, 1985 – apenas a segunda canção.

<i>Sinkt nun der Frühlingstraum</i>	Voz e piano	Obra inédita
Missa em Ré Menor	Solistas vocais, coro duplo e orquestra	Obra inédita

O material preservado dessas obras não possui lacunas, com exceção do *Concerto para Violino e Orquestra em Dó Menor*, que não teve seu último movimento orquestrado. Ainda assim, a redução para violino e piano do *Concerto*, elaborada pelo próprio João Poeck, contém o terceiro movimento completo, além das fontes manuscritas preservadas trazerem diversas indicações de como o compositor pretendia orquestrá-lo.

Além das obras mencionadas, cujo material disponível permite sua execução integral, há também um número significativo de composições inacabadas ou parcialmente preservadas. A Tabela 2 apresenta a lista dessas obras fragmentárias, acompanhada da descrição do material disponível para cada uma delas.

Tabela 2 – Relação de obras fragmentárias de João Poeck

Obra	Formação	Material preservado
Prelúdio em Lá Menor	2 pianos	<ul style="list-style-type: none"> • Primeira página da partitura.
Fuga em Si Bemol	2 pianos	<ul style="list-style-type: none"> • Duas primeiras páginas da partitura.
Fuga sobre um tema de Bach	2 pianos	<ul style="list-style-type: none"> • Partitura interrompida na metade da terceira página.
Prelúdio e Fuga em Ré Menor	2 pianos	<ul style="list-style-type: none"> • Parte do 2º piano da obra completa.
Sonata para Dois Pianos	2 pianos	<ul style="list-style-type: none"> • Sete primeiras páginas da partitura do primeiro movimento.
Sonata em Dó Menor	Viola e piano	<ul style="list-style-type: none"> • Primeira página da partitura do primeiro movimento. • Parte de viola do primeiro movimento completo.
Quinteto nº 2 em Dó Menor	Piano e quarteto de cordas	<ul style="list-style-type: none"> • Parte de violoncelo do primeiro movimento completo.

O *Concerto para Violino em Dó Menor* de João Poeck, composição eleita para nossa pesquisa, destaca-se como uma obra singular no panorama da música brasileira de sua época.

Escrito em Curitiba entre 1936 e 1937, período marcado pelo forte incentivo ao nacionalismo nas artes, o *Concerto* segue um caminho estético distinto, aproximando-se da tradição europeia do século XIX.

A estreia da obra ocorreu na capital paranaense em 3 de março de 1939, com a violinista Dosolina Destefanis (1919-1994) acompanhada ao piano pelo compositor. Dois anos mais tarde, em 16 de junho de 1941, o *Concerto* foi apresentado uma segunda vez, com o violinista Rudi Jucksch acompanhado novamente pelo compositor ao piano. Após essa ocasião, a obra permaneceria mais de 40 anos sem ser executada, até que, em 19 de dezembro de 1985, o violinista Paulo Sérgio da Graça Torres Pereira (n. 1954) apresentou o *Concerto* parcialmente (apenas o primeiro movimento) com a Orquestra Sinfônica do Paraná, sob a regência de Alceo Bocchino. Surgiu então o plano de que esses mesmos intérpretes apresentassem a obra completa, com uma orquestração que seria criada para o terceiro movimento. No entanto, o projeto não prosperou e a obra não foi mais levada a público até 26 de setembro de 2024, quando o violinista Eduardo Linzmayer, autor desta pesquisa, apresentou o *Concerto* completo em seu recital de mestrado, acompanhado pelo pianista Daniel Seixas. A execução, realizada na Sala de Concertos Radegundis Feitosa, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), foi registrada em vídeo, disponível tanto via QR Code na Figura 1 quanto pelo link na nota de rodapé¹.

Figura 1 – QR Code para vídeo do Concerto de João Poeck



Diante desse panorama, formulou-se a seguinte Questão de Pesquisa: Como os contextos de criação, difusão e preservação do *Concerto para Violino em Dó Menor* de João Poeck contribuíram para sua marginalização no repertório brasileiro?

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=KY4gsLa0oIE>

Para responder a essa questão, estabeleceu-se como Objetivo Geral: Investigar os fatores pessoais, sociais, culturais e políticos que envolveram a criação do *Concerto para Violino em Dó Menor* de João Poeck, buscando compreender as razões de sua marginalização no repertório brasileiro.

A fim de alcançar o Objetivo Geral, foram definidos os seguintes Objetivos Específicos:

1. Reconstruir a trajetória biográfica de João Poeck, destacando sua atuação multifacetada como músico e cientista.
2. Analisar o *Concerto para Violino em Dó Menor* em seus aspectos formais e intertextuais.
3. Elaborar uma edição crítica da redução para violino e piano do *Concerto* e da parte de performance do violino solista.
4. Estudar os contextos histórico, político e cultural do Brasil na época da composição do *Concerto*.
5. Investigar a atuação artística dos primeiros intérpretes do *Concerto* e sua recepção nas execuções históricas.
6. Analisar os caminhos de preservação, esquecimento e redescoberta da obra após a morte do compositor.

Um dos maiores desafios enfrentados no início de nossa pesquisa foi a escassez de referências bibliográficas sobre o assunto. Na bibliografia disponível, apenas três autores haviam se dedicado a escrever sobre o compositor: Marisa Ferraro Sampaio (1980), Tatiana de Aben-Athar (1985) e Nilton Emílio Bühner (1985). No entanto, embora seus materiais fossem ricos em informações, careciam de rigor acadêmico e sequer referenciavam as fontes utilizadas.

Diante disso, realizamos a verificação das informações apresentadas por esses autores. Muitas foram confirmadas por meio de fontes documentais, outras revelaram erros de datas ou interpretações equivocadas dos fatos, e houve ainda casos de informações que não puderam ser verificadas. Assim, devido a essas inconsistências, esses materiais foram utilizados com cautela nesta dissertação.

Buscando compensar a escassez de fontes bibliográficas, recorremos a um grande número de fontes documentais. Parte significativa delas foi encontrada em consultas online ao acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional Brasileira², onde analisamos jornais brasileiros publicados entre os anos de 1931 e 1985. Do Paraná, foram consultados os jornais

² Disponível em: memoria.bn.gov.br. Acesso em: 26 mai. 2025

A Divulgação, A Tarde, Correio de Notícias, Correio do Paraná, Diário da Tarde, Diário do Paraná, O Dia, O Estado e Última Hora. Do Rio de Janeiro, os jornais *A Noite, Correio da Manhã, Diário Carioca, Diário de Notícias, Jornal do Brasil, Jornal do Commercio* e *O Jornal*. De Santa Catarina, os jornais *A Gazeta: A Voz do Povo, A Nação* e *A Notícia*.

Também buscamos registros em instituições com as quais Poeck teve vínculo, como o Mozarteum de Salzburg, a Universidade Técnica de Munique, a Universidade Técnica de Viena e a Universidade Federal do Paraná. Com as instituições estrangeiras o contato ocorreu exclusivamente por e-mail, e todas as três contribuíram fornecendo documentação relativa à passagem do compositor por seus respectivos contextos institucionais. Já no caso da Universidade Federal do Paraná, o contato iniciado por e-mail foi posteriormente complementado por consultas presenciais aos arquivos da instituição, em Curitiba.

Também na capital paranaense foram realizadas buscas em acervos de instituições como a Fundação Bianca Bianchi, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, a Biblioteca Pública do Paraná, a Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba e o Museu da Imagem e do Som do Paraná. Algumas datas de nascimento e morte mencionadas nesta dissertação só foram obtidas através da localização de túmulos no Cemitério Luterano e no Cemitério Municipal São Francisco de Paula, ambos na capital paranaense.

Contamos ainda com a generosa colaboração do colecionador Paulo José da Costa, possuidor de um vasto acervo de documentos históricos paranaenses. De sua coleção, consultamos os diários pessoais de um dos amigos mais próximos de João Poeck — o multi-instrumentista e professor Ludwig Seyer (1914–2009). Os volumes analisados contemplaram o período de 1935 a 1953. Por se tratar de um material não publicado e bastante volumoso, a consulta a esses diários foi realizada em etapas, entre os anos de 2023 e 2024, durante viagens a Curitiba. Ainda no acervo particular de Paulo José da Costa, tivemos acesso a uma cópia da raríssima biografia de Poeck escrita por Nilton Emílio Bühner (1985), até então não localizada em quaisquer acervos institucionais.

Complementamos a investigação com a coleta de depoimentos de pessoas que conviveram com João Poeck ou que, indiretamente, tiveram ligação com sua história. Entre os depoentes estiveram o filho mais novo do compositor, Henrique Werner Poeck, o pianista e engenheiro químico Luiz Carlos Santos, a pianista e ex-professora da EMBAP Ingrid Haydée Müller Seraphim, o maestro Giuseppe “Beppi” Bertollo, a pianista Ulrike Graf, a violinista Bettina Jucksch e o economista Rogério Kosciński. Todos os relatos foram gravados em áudio e transcritos posteriormente. O depoimento de Henrique Werner Poeck, residente em Belo Horizonte, foi obtido através de ligação telefônica realizada em 2023. Todos os demais foram

gravados presencialmente em Curitiba, nas residências dos próprios depoentes, entre os anos de 2023 e 2024.

Esta dissertação está organizada em quatro capítulos. No Capítulo 1 traçamos a biografia de Poeck, abordando sua formação, chegada ao Brasil, principais atuações nas áreas científica e musical e aspectos de sua personalidade que ajudam a compreender o destino que sua obra recebeu. No Capítulo 2 analisamos o *Concerto* em si, seus aspectos formais, intertextualidade com outras obras violinísticas e as fontes manuscritas preservadas. Também são apresentados os critérios adotados na edição dos materiais incluídos nos Anexos B e C desta dissertação. No Capítulo 3 discutimos sobre o panorama sociopolítico que cercou a criação do *Concerto*, sobre a situação pessoal de Poeck no período e sobre a trajetória dos primeiros intérpretes da obra. Na seção seguinte, examinamos o destino da produção musical do compositor após seu falecimento, abordando a preservação de seus manuscritos e as execuções mais recentes de suas composições.

Nas Considerações finais, analisamos as especificidades do contexto de criação do *Concerto para Violino em Dó Menor* e de outras composições de João Poeck, discutindo os fatores que contribuíram para o esquecimento desse compositor na historiografia musical paranaense e brasileira. Além disso, abordamos a falibilidade do serviço público na preservação e difusão de suas obras, bem como a necessidade urgente de sua publicação. Por fim, destacamos a produção composicional de João Poeck como um novo e amplo campo de pesquisa a ser explorado pelo meio acadêmico brasileiro.

CAPÍTULO 1

O COMPOSITOR

1.1 Origens, formação e chegada ao Brasil

Há poucas informações documentadas sobre os dez primeiros anos de vida de João Poeck. Os dados disponíveis, como data e local de nascimento, filiação e ocupação profissional de seu pai, são encontrados em fichas de matrícula de instituições em que Poeck estudou posteriormente. Os mesmos documentos informam que, ainda que tenha nascido na Baviera, era de cidadania austríaca, devido ao fato de sua família ser de Wiener Neustadt. Esses registros, no entanto, não são suficientes para que se saiba qualquer detalhe adicional sobre sua infância.

Sobre sua origem familiar, Bühner (1985, p. 1) escreve: “[João Poeck] era neto de Johann Poeck (original Pöck), [...] comerciante, de família abastada de Wiener Neustadt, perto de Viena e que era irmão do *burgomeister*³ dessa histórica cidade”. Investigando a história de Wiener Neustadt, consta um *burgomeister* chamado Josef Pöck (1826-1886), suposto tio-avô de João Poeck, que exerceu o cargo de 1874 até sua morte em 1886. Josef Pöck foi também membro do Conselho Imperial da Áustria-Hungria entre 1879 e 1885 (NEUE FREIE PRESSE, 1886).

João Poeck era filho do pintor de arte Hans Pöck (1855-1918), natural de Wiener Neustadt, e de Irene Geissler Pöck (1882-1952), natural de Boskovice, na atual República Tcheca. Durante o período em que o casal residiu na Baviera, nasceu-lhe o único filho, João Poeck, no dia 19 de março de 1904, na cidade de Prien am Chiemsee. Originalmente, seu nome era Hans Pöck, o mesmo de seu pai⁴.

João Poeck ingressou no Mozarteum de Salzburgo em 1914, aos 10 anos, onde foi aluno de piano da classe do professor Franz Ledwinka (1883-1972). A Figura 2 reproduz uma fotografia do jovem nessa época. A partir de então, os relatórios anuais do Mozarteum registram diversos concertos nos quais o João Poeck atuou como pianista. O primeiro ocorreu em 20 de dezembro de 1914, quando executou o *Rondó em Ré Maior* K. 382 para piano e orquestra de Mozart. Apresentações posteriores incluíam os *Concertos n.º 20 e n.º 23* de Mozart; o *Concerto n.º 1*, a *Sonata Waldstein* e a *Sonata op. 110* de Beethoven; a *Rapsódia Húngara n.º 12* de Liszt; e a *Sonata n.º 3 em Si Menor* de Chopin. Um dos eventos mais relevantes desse período ocorreu em 19 de dezembro de 1920, quando João Poeck foi o solista de piano de uma apresentação da *Fantasia Coral op. 80* de Beethoven, sob a regência de Bernhard Paumgartner (1887-1971).

³ Equivalente ao cargo de prefeito no Brasil.

⁴ O nome João Poeck seria adotado somente a partir de 1930. Neste trabalho, no entanto, para evitar ambiguidades, nos referiremos ao compositor sempre como João Poeck.

Figura 2 – O jovem João Poeck em Salzburg



Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

João Poeck estudou piano do Mozarteum até 1922. Durante o período em que foi aluno da instituição, chegou a ser colega de classe de Herbert von Karajan, que também era aluno de piano do professor Franz Ledwinka. No programa de audição reproduzido na Figura 3, os números 4 e 7 são executados, respectivamente, pelos jovens pianistas Herbert von Karajan e João Poeck.

Figura 3 – Programa de audição do Mozarteum de Salzburg



Fonte: Aben-Athar (1985, p. 14)

Após 1922, não se encontram mais registros de estudos formais de João Poeck na área da música. Ele ingressou ainda em 1922 na Universidade Técnica de Munique, para estudar engenharia química. A Figura 4 mostra uma fotografia de João Poeck desse período. Permaneceu em Munique por apenas um ano, transferindo-se em meados de 1923 para a Universidade Técnica de Viena, onde deu seguimento ao curso de engenharia química, formando-se em 1928.

Defrontou-se então com os impactos da Grande Depressão dos Estados Unidos, iniciada em 1929, que agravou ainda mais a crise que a Europa já vivia desde o fim da Primeira Guerra Mundial. Foi nesse cenário que, no ano de 1930, João Poeck decidiu emigrar.

Figura 4 – João Poeck aos 18 anos



Arquivo da Universidade Técnica de Munique

Aben-Athar (1985) e Bühner (1985) afirmam que Poeck possuía parentes no Brasil com os quais se correspondia, e que estes eram descendentes do geólogo e mineralogista austríaco Eugen Hussak (1856-1911). Os mesmos autores sugerem ainda que esse suposto contato tenha motivado a emigração de Poeck para o Brasil. Ainda que o depoimento de seu filho Henrique Werner Poeck (POECK, H. W., 2023) tenha corroborado essas informações, não foi possível verificar o grau de parentesco que supostamente existia entre João Poeck e os descendentes de Eugen Hussak. De qualquer maneira, o fato de Poeck ter emigrado para o Brasil não era um caso isolado:

Dados oficiais do ano de 1934 demonstram um grande fluxo migratório de austríacos para os países das Américas após a I Guerra Mundial. Só para o Brasil vieram cerca de 12.000 austríacos, os Estados Unidos receberam 13.000, Canadá e Argentina receberam 10.000 e 11.000, respectivamente. (SEMITHA, 2024, p. 45)

João Poeck chegou ao Rio de Janeiro no fim de 1930. Nessa época, já era noivo daquela que viria a ser sua esposa, Margarethe Heller (1902-1982), que aguardou na Áustria o estabelecimento de seu noivo no Brasil. Na época havia grande interesse em mão de obra

qualificada na área da engenharia química, e é bastante provável que o compositor tenha chegado a atuar nessa área logo após sua chegada ao Rio.

No entanto, devido ao fato de ser um excelente pianista, “foi-lhe bem mais fácil viver da música que da engenharia” (ABEN-ATHAR, 1985, p. 8). Os jornais do Rio da época registram duas ocasiões em que Poeck atuou como pianista. A primeira aparece na programação de 30 de maio de 1931 da Rádio Club do Brasil, onde consta: “Trio Mendelssohn, piano, violino e violoncelo, profs. João Poeck, Jean Chevalier de Menescul e Homero Dornellas”⁵ (DIÁRIO CARIOCA, 30 mai. 1931). A segunda aparece em 27 de junho de 1931, na programação de um festival de arte no qual João Poeck, além de ter atuado como pianista colaborador, apresentou duas peças solo de Chopin: *Valsa Brilhante op. 34 n° 1 em lá bemol maior*; e *Valsa op. 64 n° 2 em dó sustenido menor* (CORREIO DA MANHÃ, 27 jun. 1931).

Ainda que os registros sobre o período imediato à chegada de João Poeck ao país sejam tão escassos nos jornais do Rio, Bühner (1985) traz informações adicionais:

[...] sua veia boêmia de austríaco encanta-se com o Rio daquela época [...]. [...] com alguns colegas, forma um conjunto musical, que executava tanto música erudita como popular. Embarca com seus companheiros de música, em um navio [...] e faz uma longa viagem pela costa do Brasil, divertindo-se e divertindo passageiros. (BÜHRER, 1985, p. 2-3)

A informação de que o compositor trabalhou tocando em navio nesse período é corroborada no depoimento de seu filho Henrique Werner Poeck, o qual afirma ainda que, por volta da mesma época, seu pai também trabalhou tocando em cinemas (POECK, H. W., 2023). Segundo Aben-Athar (1985, p. 8), “o tipo de atividade retardou-lhe por dois anos o casamento (chegara a inventar uma revolução no Brasil para a noiva não vir de imediato)”.

1.2 Estabelecimento em Curitiba

Em meados de 1932, João Poeck se estabeleceu na cidade de Curitiba, onde residiria até o fim de sua vida. Na nova cidade, “de início trabalhou em uma firma particular, fazendo pesquisa da erva-mate” (SAMPAIO, 1980). Esse trabalho, vinculado à sua formação como engenheiro químico, aparentemente proporcionou uma estabilidade financeira que não possuía no Rio de Janeiro, onde provavelmente só vinha exercendo trabalhos informais.

⁵ Observamos aqui como o compositor já havia adotado a versão brasileira de seu nome, ainda que sua naturalização só fosse ocorrer cerca de cinco anos depois.

A mudança de cidade também coincidiu com um momento significativo em sua vida pessoal: a chegada de sua noiva, Margarethe Heller, ao Brasil. Segundo Sampaio (1980), o casamento de João Poeck e Margarethe aconteceu em Curitiba no dia 8 de agosto de 1932. A Figura 5 mostra uma foto do jovem casal por volta dessa época. Além da oportunidade profissional, o fator climático e a grande comunidade alemã presente na cidade podem ter influenciado a escolha de Curitiba como residência definitiva, favorecendo a adaptação de Margarethe.

Figura 5 – O jovem casal Poeck



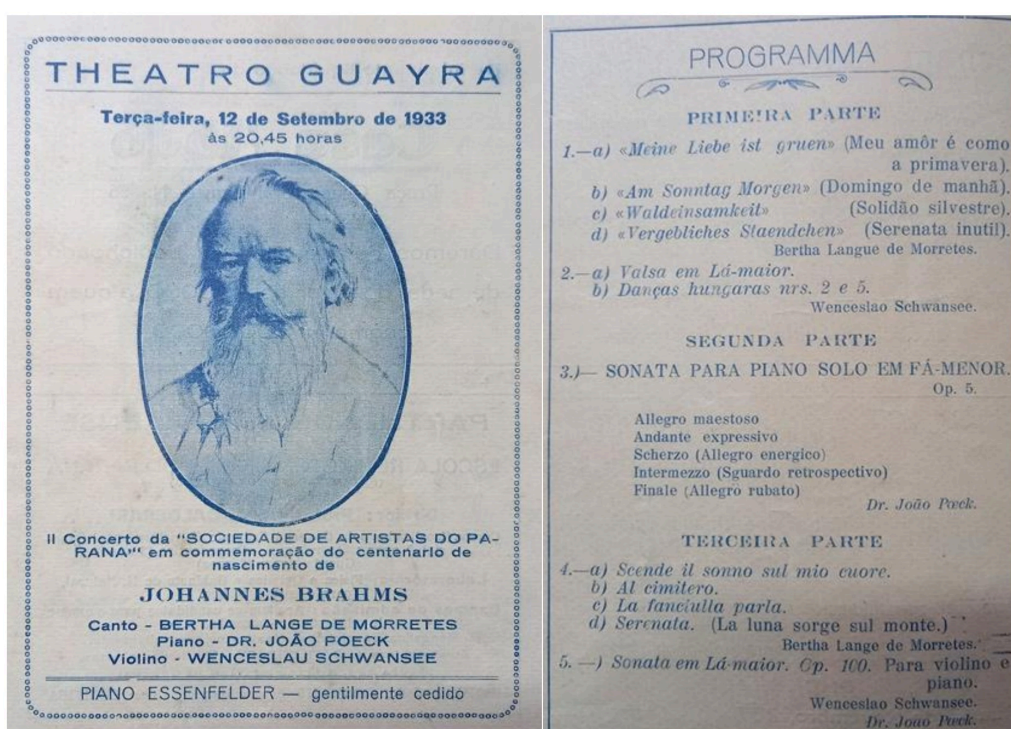
Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

A atuação musical de Poeck em Curitiba começou a ser registrada na imprensa local apenas um ano após sua chegada à cidade, a partir de agosto de 1933. Somente naquele mês, os jornais da cidade já mencionam sua participação em três recitais: dois ao lado do violinista Fernando Hermann e um colaborando com o cantor Eugênio Kusnetsoff. O fato de sua atividade musical em Curitiba ter se iniciado de maneira tão intensa e repentina pode estar relacionado a

uma possível necessidade financeira adicional, que o tenha levado a voltar a depender da música como meio de sustento. Essa hipótese se apoia no fato de que, nos meses seguintes, Poeck ampliaria ainda mais suas atividades musicais, tanto na performance quanto na docência.

Em 12 de setembro de 1933, Poeck participou de um concerto em comemoração ao centenário de Brahms, no qual, além de atuar como pianista colaborador, interpretou a *Sonata para piano em fá menor op. 5* do compositor homenageado. O programa dessa ocasião está reproduzido na Figura 6.

Figura 6 – Programa de concerto em homenagem a Brahms



Acervo da Fundação Bianca Bianchi

A apresentação rendeu elogios entusiasmados da crítica. Em artigo publicado no jornal *Correio do Paraná* de 21 de setembro de 1933, Sá Barreto destacou a segurança e expressividade de Poeck ao piano:

Muito embora eu já conhecesse o artista, através de sua capacidade de acompanhador, na colaboração que teve nos recitais violinísticos de Fernando Hermann, confesso que me mordida o espírito o desejo de assisti-lo como concertista, frente a frente com o teclado, a arcar com a responsabilidade de solista. [...] logo que o maestro entrou a sonorizar no magnífico [piano] “Essenfelder” do [Teatro] Guaíra a Sonata em fá menor op. 5 de autoria do homenageado, como que fui avassalado por um fenômeno de magnetismo. [...] João Poeck é um artista invulgar. Possuidor dos segredos da mecânica do seu instrumento, externa a composição musical com facilidade, alma e

elegância e tem (a meu ver) a suprema qualidade do concertista, isto é, a convicção absoluta de que sabe o que está tocando. [...] Senti-o senhor absoluto do teclado, intérprete convicto da obra de Brahms. Ele, ao executar, parece que é o próprio autor da composição. [...] João Poeck venceu em nosso meio, impôs-se ao nosso conceito, conquistou a nossa admiração. (BARRETO, 1933)

Esse concerto consolidou seu reconhecimento como pianista na cidade e marcou o início de uma trajetória que se estenderia pelas décadas seguintes. No mês de novembro de 1933, Poeck fundou uma pequena escola particular de música, à qual deu o nome de Conservatório Paranaense de Música. O mais antigo registro da fundação dessa instituição é encontrado em um pequeno anúncio no jornal *O Dia* de 11 de novembro de 1933, reproduzido na Figura 7. Paralelamente, manteve uma intensa agenda de apresentações, quase sempre atuando como pianista colaborador, principalmente ao lado de músicos vindos de outras cidades para recitais em Curitiba.

Figura 7 – Anúncio da fundação do Conservatório Paranaense de Música



Fonte: O Dia (11 nov. 1933)

Entre os artistas que Poeck acompanhou nesse período, os jornais locais mencionam os violinistas Pery Machado, Wenceslau Schwansee, Carmen Ivancko e Alberto Costet de Mascheville, além dos cantores Bertha Lange de Morretes, Túlio Lemos, Fernandina Marques e Santa Noll. A Figura 8 reproduz o programa de um recital da violinista Carmen Ivancko.

Figura 8 – Programa de recital da violinista Carmen Ivancko



Acervo da Fundação Bianca Bianchi

A crescente presença de João Poeck como pianista colaborador, somada à lembrança de sua única atuação em peça solo na cidade — a *Sonata em fá menor* no concerto em homenagem a Brahms —, gerava no público a expectativa de um recital inteiramente dedicado à sua atuação ao piano solo. Essa expectativa se concretizou em 13 de junho de 1934, quando Poeck realizou, pela primeira e única vez, um recital solo em Curitiba — ainda que o público da época certamente não imaginasse que seria sua última apresentação nesse formato. Alguns dias antes do evento, o jornal *Diário da Tarde* publicou uma nota que revela a pressão simbólica que existia em torno da ocasião:

Dr. João Poeck, o conhecido pianista curitibano, dará um concerto de piano, [...] cedendo a pedidos de todos os amigos de música e desejos dos admiradores de sua arte. Com sumo prazer lembramo-nos dos concertos de Pery Machado e nos está presente a profunda impressão ocasionada pelo acompanhamento do pianista Dr. João Poeck. Ao mesmo tempo lamentamos que o papel de acompanhante não lhe permitisse o desenvolvimento livre e integral das suas capacidades. Quanto mais agradecemos ao Dr. João Poeck que enfim, saindo da sua passividade relativa, nos dará a oportunidade de conhecer a escala inteira da sua técnica elaboradíssima e brilhante, como também sua personalidade artística. (DIÁRIO DA TARDE, 2 jun. 1934)

O programa desse recital, cuja capa e parte interna estão reproduzidas respectivamente nas Figuras 9 e 10, incluiu obras de grande exigência técnica e expressiva, entre elas a *Sonata para piano n.º 26, “Les Adieux”*, de Beethoven e a *Balada n.º 4* de Chopin. Além das peças para piano solo, o evento contou com a participação especial da violinista Bianca Bianchi (1904-

2002), que executou três obras para violino e piano de autoria do próprio Poeck: *Andante cantabile*, *Minueto all'antica* e *Allegro appassionato*. Embora anunciadas como composições isoladas, correspondiam, respectivamente, ao segundo, terceiro e primeiro movimentos da *Sonata para Violino em Lá Menor* de Poeck, escritos em 1932⁶. Sua apresentação representa o primeiro registro de execução pública de obra autoral do compositor.

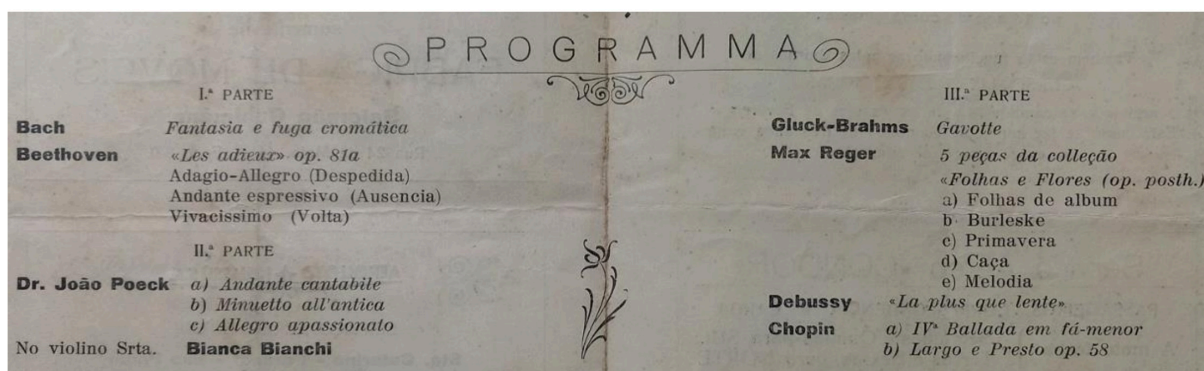
Figura 9 – Capa do programa do recital solo de João Poeck



Acervo da Fundação Bianca Bianchi

⁶ O quarto movimento da *Sonata* seria escrito apenas em 1935.

Figura 10 – Parte interna do programa do recital solo de João Poeck



Acervo da Fundação Bianca Bianchi

Em 1936, João Poeck naturalizou-se brasileiro. No mesmo ano, nasceu seu primeiro filho, João Alfredo Poeck (1936–2017), em 21 de agosto. Em 1937, com sua atuação musical já consolidada em Curitiba, João Poeck passou a lecionar no Instituto de Química da Faculdade de Engenharia do Paraná. O início dessa nova atividade profissional coincidiu com a desativação de seu Conservatório Paranaense de Música.

Em 1938, mantendo sua atividade como professor do Instituto de Química, passou a lecionar também na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FAFI) do Paraná. Nesse mesmo ano, nasceu seu segundo e último filho, Henrique Werner Poeck (n. 1938), no dia 3 de julho. Sobre essa fase da vida de Poeck, Bühner (1985) relembra:

Quando conheci o Dr. João Poeck, conheci também sua esposa e filhos ainda pequenos, isso lá pelo ano de 1938. A partir deste ano e daí durante mais de três anos, eu, já formado no Curso Superior de Química Industrial da Faculdade de Engenharia, que mantinha esse curso, fui assistente do Dr. João Poeck, que lecionava antes a cátedra de Físico-Química e depois a de Química Orgânica Cíclica do mesmo curso. Durante esse curto período (1938 a 1940) em que fui seu assistente na cátedra de Química Orgânica Cíclica, é que pude conhecer muito bem esse extraordinário homem, cientista e artista que foi o Professor Dr. João Poeck. Trabalhamos juntos não só durante as aulas práticas de Química Orgânica como também no laboratório de Análises Orgânicas do então Instituto de Química do Paraná, anexo à Faculdade de Engenharia do Paraná [...]. O Prof. Poeck era muito minucioso e cuidadoso nas práticas de Química Orgânica. [...] Poeck realizava as práticas, onde os alunos participavam ativamente. [...] Durante o período em que privei com o Dr. Poeck como seu assistente, incentivado por ele, me propus a escrever um livro [...]. A primeira edição desse livro, intitulado “Preliminares às Práticas de

Química Orgânica”⁷, saído a lume em 1940, mereceu, para muita honra minha, um prefácio do Dr. Poeck. (BÜHRER, 1985, p. 3-6).

Apesar de seu envolvimento crescente com o magistério superior na área das ciências exatas e da suspensão de suas atividades como professor de música, Poeck continuava atuando intensamente como pianista colaborador. Sua presença nos palcos, acompanhando cantores e instrumentistas, era amplamente documentada pela imprensa local. A essas atividades, somou-se ainda, em 1941, o registro de sua atuação junto à Indústria Química Iguaçu Ltda., localizada no Barigüí, em Curitiba.

1.3 Anos de ausência

Desde o ano de 1933, quando são registradas as primeiras atuações do compositor como pianista na cidade de Curitiba, até meados de 1941, o nome de João Poeck aparece com bastante frequência nos jornais locais, devido principalmente à divulgação dos recitais nos quais atuava como pianista colaborador. Após junho de 1941, no entanto, observamos que as menções ao nome do artista são interrompidas abruptamente. Estas só voltariam a aparecer nos periódicos locais mais de cinco anos depois, em outubro de 1946.

Sampaio (1980) e Bühner (1985) relatam que, durante esse lapso, o compositor teria se ausentado da capital paranaense para exercer atividades relacionadas à engenharia química no Rio de Janeiro e em São Paulo. A atuação de João Poeck nessa área é ilustrada pela Figura 11, na qual aparece exercendo atividade laboratorial, em foto de data desconhecida.

⁷ Este recebeu uma segunda edição (BÜHRER, 1947), na qual o prefácio de Poeck foi mantido.

Figura 11 – João Poeck atuando como engenheiro químico



Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

Bührer (1985, p. 6-7) afirma que “após 1940, no Rio de Janeiro, [João Poeck] teve a oportunidade de conhecer muito bem o célebre químico Prof. Fritz Feigl [...]. A convite da esposa de Fritz Feigl, Dr. Poeck vai dirigir uma indústria de cafeína em São Paulo, nos anos 44-45”. Sampaio (1980) traz um relato um pouco mais detalhado, afirmando que

a partir de 1942, nos anos que ficou no Rio, [Poeck] voltou-se mais para a Química. No Laboratório de Pesquisa do Ministério da Agricultura (na Urca) teve como colega o prof. Fritz Feigl, também austríaco, diretor do referido Laboratório. Em trabalho conjunto pesquisaram a extração da cafeína do café e da erva-mate [...]. Em 1945 ambos vão para São Paulo e, com outros

industriais, fundam a firma “ALCA”, ficando o prof. Poeck como chefe de laboratório. (SAMPAIO, 1980)

O laboratório citado por Sampaio (1980) como “Laboratório de Pesquisa do Ministério da Agricultura” corresponde, na verdade, ao Laboratório de Produção Mineral do Departamento Nacional de Produção Mineral (DNPM), órgão então subordinado ao Ministério da Agricultura. Foi nesse laboratório que Fritz Feigl (1891–1971) trabalhou durante 29 anos. Já a empresa mencionada pela mesma autora como “ALCA” refere-se à Companhia de Produtos Químicos Alka, onde Regine Feigl (1897–1991), esposa de Fritz Feigl, atuou como diretora técnica.

Para se entender o contexto que envolve tanto a pesquisa de extração de cafeína desenvolvida no Rio quanto a criação da empresa no estado de São Paulo, é importante considerar que ambas estavam ligadas ao suprimento de demandas específicas surgidas no Brasil durante o período da Segunda Guerra Mundial. Durante a guerra, o fechamento de mercados estrangeiros ocasionou a redução das exportações por parte do Brasil, fazendo com que boa parte da produção brasileira de café fosse descartada. Ainda assim, havia grande escassez de cafeína no país, “isso porque, no período da guerra, havia falta desse alcaloide importante no mercado e que era em sua maioria importado” (BÜHRER, 1985, p. 5). Por ser usada na produção do xarope que entra na composição da Coca-Cola, na época já produzida no Brasil, a cafeína de grau comercial era considerada valiosa. Beloch (2021) informa que “logo após a chegada dos Feigl ao Brasil [em novembro de 1940], Fritz ficou sabendo que a produção de café não exportada devido à guerra era descartada. Decidido a aproveitar a matéria-prima, ele desenvolveu um método para extrair cafeína do café” (BELOCH, 2021, p. 192).

A fundação da Companhia de Produtos Químicos Alka, em Santo André, São Paulo, decorreu do sucesso das pesquisas desenvolvidas no Laboratório de Produção Mineral do DNPM, sob a liderança de Fritz Feigl. Espinola (2004) informa que “durante os três anos de operação [da empresa], foram processadas 48.000 t de café, gerando 500 t de cafeína de grau comercial” (ESPINOLA, 2004, p. 170). Beloch (2021) menciona ainda que,

garantida a propriedade intelectual dos processos para o casal de químicos, o trabalho significou a recuperação da fortuna dos Feigl perdida com a guerra, graças também à extraordinária competência de Regine Feigl, que negociou o procedimento com a gigante americana [Coca-Cola]. (BELOCH, 2021, p. 190)

Por não haver documentação disponível, não se pode medir qual teria sido o grau de contribuição de João Poeck nesse processo, tanto de pesquisa quanto de produção industrial. Da mesma maneira, não se encontram quaisquer referências ao nome de Poeck nos jornais dos

estados do Rio e de São Paulo nessa época. Ainda assim, os diários de Ludwig Seyer trazem provas documentais da presença do compositor tanto no Rio Janeiro quanto em São Paulo nesse período.

Em agosto de 1941, menos de dois meses após o último registro de atividade artística de Poeck em Curitiba, Ludwig Seyer, estando na cidade do Rio de Janeiro, já relata em seus diários: “À noite fui com o Sr. POECK p/ um ‘MOZART-ABEND’ no Instituto Musical; orquestra composta de 40 músicos; tocaram: 2 sinfonias e 1 concerto p/ piano” (SEYER, 5 ago. 1941).

Após essa ocasião, não apareceriam menções a João Poeck nos diários de Seyer até 1945, quando este, passando um período em São Paulo, registra três encontros com a família Poeck. No primeiro deles, provavelmente os amigos já não se viam há mais de três anos: “À noite fiz uma visita ao Dr. Poeck em sua bela residência; bate-papo animado das 19:30 – 23:30 hs.; os 2 filhos e esposa (os filhos 11 e 7-8 anos) estão bem” (SEYER, 10 mai. 1945). No segundo encontro, João Poeck não se fez presente: “[...] vou até a casa dos Poecks, mas somente a Sra. Poeck estava em casa; almoço lá; depois do almoço vou com a Sra. Poeck e os 2 meninos p/ o centro” (SEYER, 11 ago. 1945). Cerca de um mês depois, é registrado o terceiro e último encontro com a família em São Paulo: “[...] fiz uma visita p/ a família Poeck; todos estavam em casa; longo bate-papo; Repouso às 1:30 hs. da manhã” (SEYER, 24 set. 1945).

A empresa Alka, na qual João Poeck estaria trabalhando nessa época, após um período bastante lucrativo de atuação, teve suas atividades duramente impactadas pelo fim da guerra. Segundo Espinola (2004), “com o término da II Guerra Mundial, os mercados estrangeiros foram reabertos para a importação do produto agrícola brasileiro, o café em grãos; a matéria-prima necessária não mais se tornou acessível para a Alka” (ESPINOLA, 2004, p. 170).

O período de mais de quatro anos de ausência de João Poeck não significou apenas que o compositor esteve distante da capital paranaense, mas também que esteve afastado de qualquer ocupação artística ou docente. Ao se referir a essa fase da vida de Poeck, Aben-Athar (1985, p. 9) escreve: “Nada de música nessa época. Não há tempo”. Em janeiro de 1946, Ludwig Seyer, já de volta a Curitiba, traz em seus diários o primeiro registro de que esse período estava prestes a chegar ao fim: “[...] mais tarde vem Poeck, com ele e Papai fomos até a casa do Sr. Koester e olhamos a construção nova, a qual é prevista p/ ser alugada; o Sr. Poeck vem morar em Curitiba e procura uma casa” (SEYER, 27 jan. 1946).

1.4 Trajetória junto à Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê

Com seu retorno à capital paranaense em 1946, João Poeck voltou também a atuar como pianista colaborador. A maioria dos registros de sua atuação camerística a partir dessa época refere-se a recitais promovidos pela Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI)⁸, nos quais acompanha diversos instrumentistas e cantores de destaque do cenário nacional da época, além de alguns artistas de renome internacional. Segundo Sampaio (1980),

como pianista acompanhador, [era] enorme a sua responsabilidade. Por longo tempo, nos concertos da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, figurou ao lado dos cantores e instrumentistas que aqui [em Curitiba] se apresentavam. Trabalho exaustivo que requeria muita capacidade, pois em geral os artistas chegavam na véspera do concerto e, assim, os ensaios não passavam de um ou dois, no máximo. (SAMPAIO, 1980)

Seu extenso conhecimento de repertório, aliado a uma notável habilidade de leitura à primeira vista, favorecia seu trabalho de colaborador, permitindo-lhe adaptar-se rapidamente a diferentes intérpretes. A pianista Ingrid Müller Seraphim afirma: “Ele era grande pianista e tinha uma leitura à primeira vista maravilhosa, fora do normal. Na época, muitos instrumentistas e cantores renomados vinham a Curitiba dar recitais pela SCABI, e o Dr. Poeck os acompanhava, sempre com excelência” (SERAPHIM, 2023).

O primeiro recital da SCABI no qual Poeck atuou como colaborador foi o da cantora brasileira Vanda Oiticica, em 15 de outubro de 1946. A partir de então o compositor passou a atuar com certa regularidade em concertos promovidos por essa sociedade. Ao longo de mais de vinte anos de contribuição, João Poeck acompanhou recitais dos cantores brasileiros Alfredo Mello, Edyr de Fabris, Laura Netto do Vale, Roberto Galeno, Olga Maria Schroeter, Maria de Lourdes Cruz Lopes, Leda Coelho de Freitas, além da já mencionada Vanda Oiticica.

Entre os violinistas brasileiros que tiveram recitais acompanhados por João Poeck dentro da programação da SCABI, destacamos Oscar Borgerth, Anselmo Zlatopolsky, Nathan Schwartzman, Salomão Rabinovitz, Altéa Alimonda, Fernando Herrmann e Carmela Saghy. As Figuras 12 e 13 reproduzem, respectivamente, programas de recitais de Anselmo Zlatopolsky e Nathan Schwartzman.

⁸ A Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) foi fundada em Curitiba em 1944 por Fernando Corrêa de Azevedo e um grupo de intelectuais e músicos da cidade. Mantida pelas mensalidades pagas pelos seus sócios, pretendia incentivar o desenvolvimento da cultura musical em Curitiba e Ponta Grossa (PR), realizando regularmente concertos, concursos e palestras, já que, então, as atividades culturais dependiam da iniciativa privada. A SCABI mantinha, também, uma orquestra e, além de concertos de gala, realizava concertos didáticos para crianças e operários. (PROSSER, 2016, p. 87)

Figura 12 – Programa de recital do violinista Anselmo Zlatopolsky

Sociedade de CULTURA ARTÍSTICA Brasília Itiberê
(SCABI)

VIII.ª Temporada 183.º Concerto

Bianca

Recital de Violino
por
Anselmo Zlatopolsky 3/4/52

Salão do Clube Concórdia
Curitiba, 3 de abril de 1952, às 21 horas

Programa

Haydn	I Concerto em sol maior Allegro moderato Adagio Allegro
Bach	Sonata em sol menor (violino só) Adagio Fuga Siciliano Presto
César Franck	II Sonata em lá maior Allegretto ben moderato Allegro Recitativo-Phantasia Allegretto poco mosso
Alexandre Levy Debussy Paganini-Kreisler Sarasate	III Tango Brasileiro (Arranjo de Souza Lima) La plus que lente Capricho nº 20 Árias húngaras

Cam. T. V. d. Zlatopolsky

Ao piano — Dr. João Poeck

*5481
0020*

Acervo da Fundação Bianca Bianchi

Figura 13 – Programa de recital do violinista Nathan Schwartzman

Sociedade de CULTURA ARTÍSTICA Brasília Itiberê (SCABI)
Fundada em 30 de outubro de 1944
Curitiba — Rua Emiliano Perneta, 179 — Fone, 328 — Paraná
Xª Temporada 219.º Concerto

NATHAN SCHWARTZMAN
Violinista brasileiro

PROGRAMA

I
Veracini
Kreisler
Vitali
Largo
Prelúdio e Allegro
Chaconne

II
Vieuxtemps
Concerto nº 4 op. 31
1) Andante
2) Adagio Religioso
3) Finale: Allegro Marciale

III
Saint-Saens
Chopin (transcrição de Sarasate)
Marcelo Tupynambá
Edgardo Guerra
Kachaturian
Rimsky-Korsakoff-Hartmann
Paganini
Introdução e Rondó Caprichoso
Noturno, op. 9, nº 2
Cochicho
Capricho Brasileiro
Noturno
O vôo do besouro
La Campanella

Ao piano: Dr. João Poeck

Salão do Clube Concórdia
25 de março de 1954, às 21 horas

Acervo da Fundação Bianca Bianchi

Em 17 de março de 1955, João Poeck acompanhou recital do violoncelista brasileiro Iberê Gomes Grosso. Sobre a execução da *Sonata nº 3 para violoncelo e piano op. 69* de Beethoven, apresentada na ocasião, Gineste (1955) escreveu:

A interpretação de Iberê Gomes Grosso correspondeu perfeitamente à nossa expectativa, confirmando o elevadíssimo conceito que tínhamos dessa obra beethoveniana. Nas sonatas para violoncelo e piano, os musicistas notavam com admiração o equilíbrio sonoro que Beethoven conseguiu entre os dois instrumentos. O violoncelo é ainda o mesmo instrumento do tempo em que viveu o genial compositor; o piano moderno, contudo, hoje em dia está enriquecido em seu potencial sonoro. Para não romper esse equilíbrio, o pianista tem de adaptar-se ao espírito da obra simultaneamente com a natureza individual relativa à sonoridade conseguida pelo instrumentista a quem acompanha. Isto o estupendo pianista, que é o dr. João Poeck, conseguiu perfeitamente. Firme no acompanhamento, discreto no uso do pedal, vencendo com facilidade todas as importantes exigências pianísticas da obra, colaborou com sua inteligência e peculiar compreensão para o feliz êxito da noite artística. Se admiramos primeiramente o genial criador da peça, em igualdade admiramos os seus dois intérpretes. (GINESTE, 1955)

Entre os artistas estrangeiros acompanhados por Poeck nos concertos da SCABI, estiveram a cantora Rose-Marie Hess, o flautista Esteban Eitler, a gambista Eva Heinitz, os

violinistas Bronislav Gimpel e Claude Paschoud, os violoncelistas Georges Békefi e Attilio Ranzato, entre outros. A Figura 14 reproduz o programa do recital do violinista Bronislav Gimpel.

Figura 14 – Programa de recital do violinista Bronislav Gimpel

<p style="text-align: center;">SCABI</p> <p>X.ª Temporada 223.º Concerto</p> <p style="text-align: center;">Bronislav GIMPEL</p> <p style="text-align: center;">Violinista polono-norteamericano</p> <p style="text-align: center;">Salão do Clube Concórdia</p> <p style="text-align: center;">Curitiba</p> <p style="text-align: center;">10 de junho de 1954, às 21 horas</p>	<p style="text-align: center;">PROGRAMA</p> <p>Beethoven Mozart-Kreisler Brahms</p> <p>Romance em fá maior Rondó Sonata nº 3, em ré menor Allegro Adagio Un poco presto e con sentimento Presto agitato</p> <p style="text-align: center;">INTERVALO</p> <p>Prokofieff</p> <p>Paul Creston</p> <p>Ravel</p> <p>Sonata nº 2, op. 94 Moderato Presto Andante Allegro con brio</p> <p>Suite Prelúdio Aria Rondó Tzigane</p> <p style="text-align: right;">Ao piano: Dr. João Poeck</p>
---	---

Acervo da Fundação Bianca Bianchi

É importante ressaltar que, em paralelo, João Poeck continuava acompanhando recitais não ligados à SCABI, dentre os quais destacamos o do violoncelista Jean Jacques Pagnot em 1952, o da soprano ucraniana Iya Maciuk em 1958, além de dois recitais da soprano alemã Erna Sack, apresentados nas cidades de Curitiba e Blumenau em 1947.

Em 1959, João Poeck partiu para a Alemanha para a realização de estudos científicos. Após seu retorno a Curitiba em 1960, observamos que suas colaborações pianísticas passaram a ser feitas com menos frequência, e exclusivamente para a SCABI. Acompanhou ainda alguns músicos renomados, como o violinista brasileiro Oscar Borgerth em 1963 e o violoncelista alemão Tobias Kühne em 1965. A última colaboração de João Poeck junto à SCABI ocorreu no dia 24 de abril de 1967, quando acompanhou recital do violoncelista francês Paul Tortelier. O programa desse evento está reproduzido na Figura 15. A apresentação ao lado desse músico, mundialmente conhecido, representou não apenas o fim da trajetória de João Poeck junto à SCABI, mas também o último concerto de sua carreira pianística.

Figura 15 – Programa de recital do violoncelista Paul Tortelier

SCABI XXIII.ª Temporada 391.º Concerto	
Paul Tortelier Violoncelista francês	
Auditório do Colégio Estadual do Paraná Curitiba, segunda-feira, 24 de abril de 1967, às 21 horas	
Ao piano: Dr. João Poeck	

P R O G R A M A	
	I
VALENTINI	Sonata, em ré maior Grave - Allegro - Tempo di Gavotta Largo - Allegro
BACH	Suite, n.º 1, em sol maior, para violoncelo solo Prélude - Allemande - Courante Sarabande - Menuet I - Menuet II Gigue
SCHUMANN	Phantasiestuecke Teneramente con espressione Vivace, leggiero Allegro con fuoco
	II
DVORAK	Rondó, op. 94
DEBUSSY	Sonata, em ré menor Prologue Sérénade Final
TORTELIER	Récital-Etudes Apesanteur - Saut de l'ange - Paralleles Barriolages - Pichenetto - Moto perpetuo

Acervo da Fundação Bianca Bianchi

1.5 Trajetória junto à Escola de Música e Belas Artes do Paraná

João Poeck foi professor de Contraponto e Fuga da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) desde a sua fundação, em 1948, até o ano de 1959⁹, quando foi sucedido pelo Prof. Pe. José de Almeida Penalva (1924-2002). Ainda que Poeck fosse bastante respeitado como pianista colaborador, não há qualquer registro de que tenha exercido atividades relacionadas à colaboração pianística na EMBAP. As fontes documentais de sua passagem pela instituição referem-se exclusivamente à sua atuação como professor de Contraponto e Fuga. No entanto, durante a coleta de relatos para nossa pesquisa, surgiram afirmações de que Poeck também teria ministrado aulas de piano na EMBAP. O maestro Giuseppe “Beppi” Bertollo, aluno da instituição por volta de 1950, relata:

⁹ Uma informação equivocada de que João Poeck teria sido professor da EMBAP somente até 1952, publicada primeiramente em *Referência em planejamento: artes no Paraná II*, v. 3, n. 13 (PARANÁ, 1980, p. 161), acabou sendo reverberada por diversas fontes posteriores. Em nossa investigação, no entanto, levantamos provas documentais, precisamente dos anos de 1956, 1957 e 1958, de que o compositor ainda lecionava Contraponto e Fuga na instituição.

O João Poeck foi meu professor de piano, na [Escola de Música e] Belas Artes [do Paraná]. É que eu era aluno da Renné Devrainne Frank, mas ela viajava todo ano pra França, aí ela mandava outros professores pra dar minhas aulas. Aí vinha um, vinha outro, e vinha também o João Poeck. (BERTOLLO, 2023)

A pianista Ingrid Müller Seraphim, professora da EMBAP a partir da década de 1950, corrobora essa informação: “O Dr. Poeck foi meu colega na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Lá, eu fui professora de piano e, mais tarde, fui também professora de cravo. Minha lembrança do Dr. Poeck lá é dele dando aulas de piano” (SERAPHIM, 2023).

Diante das afirmações e da total ausência de registros documentais que os confirmem, consideramos a hipótese de que existia algum tipo de acordo amistoso entre professores, que fazia com que João Poeck atuasse como professor de piano na instituição, de maneira extraoficial. A Figura 16 mostra os professores da EMBAP Ingrid Müller Seraphim e João Poeck em 1958, tocando piano a quatro mãos durante um evento social¹⁰.

Figura 16 – Ingrid Seraphim e João Poeck tocando piano a quatro mãos



Acervo particular de Bettina Jucksch

¹⁰ Festa de casamento de Rudi Jucksch, violinista, primo de Ingrid Seraphim e amigo próximo de João Poeck.

O desligamento de Poeck da EMBAP ocorreu justamente no ano de sua partida para a Alemanha (1959), relacionada a seus estudos científicos. Ao retornar a Curitiba no ano seguinte, apesar não ter reestabelecido seu vínculo com a instituição, foi homenageado pela EMBAP ao lado de outros dois professores demissionários. O jornal *Diário da Tarde* de 8 de dezembro de 1960 publicou:

A Escola de Música e Belas Artes do Paraná prestará hoje significativa homenagem aos professores Osvaldo Piloto, David Carneiro e João Poeck, que por contingências diversas se afastaram das cátedras que vinham regendo na Escola desde a sua fundação. [...] O professor João Poeck, titular da cadeira de Contraponto e Fuga para a qual, em substituição, foi designado o professor Padre José de Almeida Penalva, ... foi um mestre de reconhecida capacidade e competência que sobremodo ilustrava o corpo docente da Escola. (DIÁRIO DA TARDE, 8 dez. 1960)

A homenagem, que consistiu em um jantar oferecido aos três demissionários e suas famílias, com presença de diversos outros professores da instituição, marcou o fim da passagem de João Poeck pela EMBAP.

1.6 Trajetória junto à Universidade Federal do Paraná

A carreira de João Poeck como professor da Universidade do Paraná teve início em 1937. Como a instituição só receberia seu reconhecimento oficial cerca de uma década depois, é importante que façamos aqui uma breve explanação de seu histórico no período anterior ao reconhecimento.

A Universidade do Paraná (futura UFPR), como instituição particular e autônoma, foi fundada em 19 de dezembro de 1912¹¹. Em 1915, no entanto, devido a incompatibilidades com a legislação vigente, para a continuidade das atividades da Universidade, foi necessário o seu desmembramento em três instituições menores: a Faculdade de Engenharia, a Faculdade de Direito e a Faculdade de Medicina do Paraná. Apesar dessa divisão, a essência universitária foi preservada, como destaca Ferreira Filho (1969, p. 248): “não perdeu a Universidade [do Paraná] o sentido universitário, pois suas três Faculdades estavam unidas pela Diretoria que as centralizava e as administrava imbuída do espírito universitário”.

Em 1924, dentro da Faculdade de Engenharia, foi criado o Instituto de Química do Paraná, que oferecia o curso de Química Industrial (futuro curso de Engenharia Química da UFPR). Foi neste que João Poeck iniciou sua carreira no magistério superior, em 1937,

¹¹ Esse fato faz com que a UFPR reivindique, sob controvérsias, o título de universidade mais antiga do Brasil.

lecionando a cadeira de Química Orgânica Cíclica. A Figura 17 reproduz retrato de João Poeck como professor do Instituto de Química da Faculdade de Engenharia do Paraná.

Figura 17 – Professor João Poeck em 1939



Acervo do Departamento de Química da UFPR

No ano seguinte, em 1938, foi fundada a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FAFI) do Paraná, que oferecia, entre outros cursos, o de Ciências Químicas (futuro curso de Química da UFPR). Neste, João Poeck assumiu as disciplinas de Físico-Química e Química Superior. Embora vinculado à recém-fundada FAFI, o novo curso também era ministrado nas dependências do Instituto de Química da Faculdade de Engenharia, por este já possuir uma estrutura laboratorial consolidada.

Dessa forma, Poeck atuava simultaneamente como professor do Instituto de Química e da FAFI, embora suas aulas ocorressem exclusivamente no Instituto de Química. Em

depoimento à autora Márcia Dalledone Siqueira (1999), Arthur Barthelmess, aluno da FAFI nos primeiros anos da instituição, relata:

O curso de Química da FAFI era ótimo porque funcionava com os equipamentos e com os professores da Escola [Instituto] de Química, anexa à Faculdade de Engenharia [...]. Os mesmos professores eram os nossos professores e, em muitos casos, quando as disciplinas assim permitiam, nós trabalhávamos em turmas mistas, sendo difícil distinguir qual dentre nós pertencia à FAFI e qual pertencia à Faculdade de Engenharia. (BARTHELMESS apud SIQUEIRA, 1999, p. 13)

Barthelmess também destaca como era formado o corpo docente da FAFI:

Na FAFI do Paraná trabalhavam professores estrangeiros, mas só os que já moravam em Curitiba, que eram o João Poeck e o Hans Ludwig Weber, e alguns brasileiros. A FAFI do Paraná teve que trabalhar com a prata da casa e ter a sorte de possuir alguns luminares estrangeiros que estavam aqui [em Curitiba]. (BARTHELMESS apud SIQUEIRA, 1999, p. 25)

Em 1941, após cerca de quatro anos de atividade docente, Poeck afastou-se do magistério superior para atuar como engenheiro químico no Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo. Retornou a Curitiba somente em 1946, período em que o fim do Estado Novo e a redemocratização do país impulsionaram a restauração da Universidade do Paraná. Segundo Westphalen (1988, p. 30), “a conjuntura era-lhe favorável. O próprio Governo Federal tomava a iniciativa no sentido de expandir o número de universidades”.

Assim, em 1º de abril de 1946, a Universidade do Paraná foi restaurada, não apenas reunificando as Faculdades de Engenharia, Direito e Medicina, mas também incorporando a própria FAFI¹². No entanto, ainda que já estivesse equiparada a instituições oficiais de ensino superior, a Universidade do Paraná continuava sendo um estabelecimento privado.

Apesar de João Poeck ter retornado a Curitiba no início de 1946, só reassumiria suas atividades na Universidade em 1950. Há indícios de que esse adiamento estivesse relacionado ao exercício de outras atividades profissionais na indústria química local. A afirmação de Bühner (1985, p. 7) de que Poeck “trabalhou durante alguns anos nas Indústrias Químicas Alba S.A. [de Curitiba], na área de matérias plásticas” provavelmente se refere a esse período.

Quando João Poeck retornou à FAFI em 1950, reassumiu as cadeiras de Físico-Química e Química Superior do curso de Química. Ao final daquele mesmo ano, a Universidade foi federalizada pela Lei nº 1.254 de 4 de dezembro de 1950. Dois anos depois, em 1952, Poeck

¹² O Instituto de Química, no entanto, que se tornara independente da Faculdade de Engenharia do Paraná em 1941, não foi incorporado à Universidade em 1946. Por volta de 1944, o Instituto de Química passou a se chamar Escola Superior de Química do Paraná. Sua incorporação à Universidade ocorreria somente em 1953, como Escola Superior de Química da Universidade do Paraná.

foi nomeado Professor Catedrático da FAFI. Além de suas atividades docentes, é possível que Poeck ainda atuasse na indústria química local durante a década de 1950.

Entre 1954 e 1959, há registros esporádicos de sua participação como membro de bancas avaliadoras de concursos para novos professores, tanto da FAFI quanto da Escola de Química da Universidade¹³. Entre outros registros do período, destaca-se o de uma conferência ministrada por Poeck em 1952, na qual sua didática foi amplamente elogiada:

Promovida pelo Clube dos Químicos Industriais do Paraná, realizou-se quinta-feira última, no anfiteatro da Escola Superior de Química do Paraná, gentilmente cedido para tal fim, uma magnífica conferência do eminente cientista Prof. João Poeck que discorreu sobre o interessante tema “O Número Loschmidt-Avogadro”. Soube o Dr. Poeck, com os seus profundos conhecimentos de Físico-Química, cativar a seleta assistência, historiando com demonstrações teóricas como se chegou ao tão celebrado Número “L” e os processos modernos que confirmam a veracidade desse número. Conferências como a que assistimos mereciam ser realizadas com mais frequência, porquanto constituem valiosos subsídios não apenas aos técnicos, como aos leigos, devido ao método expositivo do conferencista, altamente acessível. Está, pois, de parabéns o Clube dos Químicos e também a Escola de Química pela bela noite. (DIÁRIO DA TARDE, 5 nov. 1952)

Por ter sido convidado pelo Ministério de Energia Atômica da Alemanha para se especializar em radioisótopos e física nuclear, ao final de 1959 João Poeck ganhou licença de um ano da FAFI. Viajou então para a Alemanha, onde frequentou o Centro de Pesquisas Atômicas de Karlsruhe. Sobre o período em torno desse afastamento, Arthur Barthelmess relembra:

Eu fui convidado para ser assistente do Professor João Poeck, de físico-química, que era um homem que guardava o nível das escolas europeias. Ele era graduado em Viena e transportou para cá a disciplina com todo o seu nível. Eu como assistente realizava as tarefas que o professor me designava. Mas um ano qualquer o professor se ausentou para fazer estudos de pós-doutorado na Alemanha e eu assumi todas as turmas dele. Quando retornou, nós fizemos um acordo amigável de que cada um de nós pegaria uma turma no começo da disciplina e a levaria, através dos quatro semestres, até o final. (BARTHELMESS apud SIQUEIRA, 1999, p. 52)

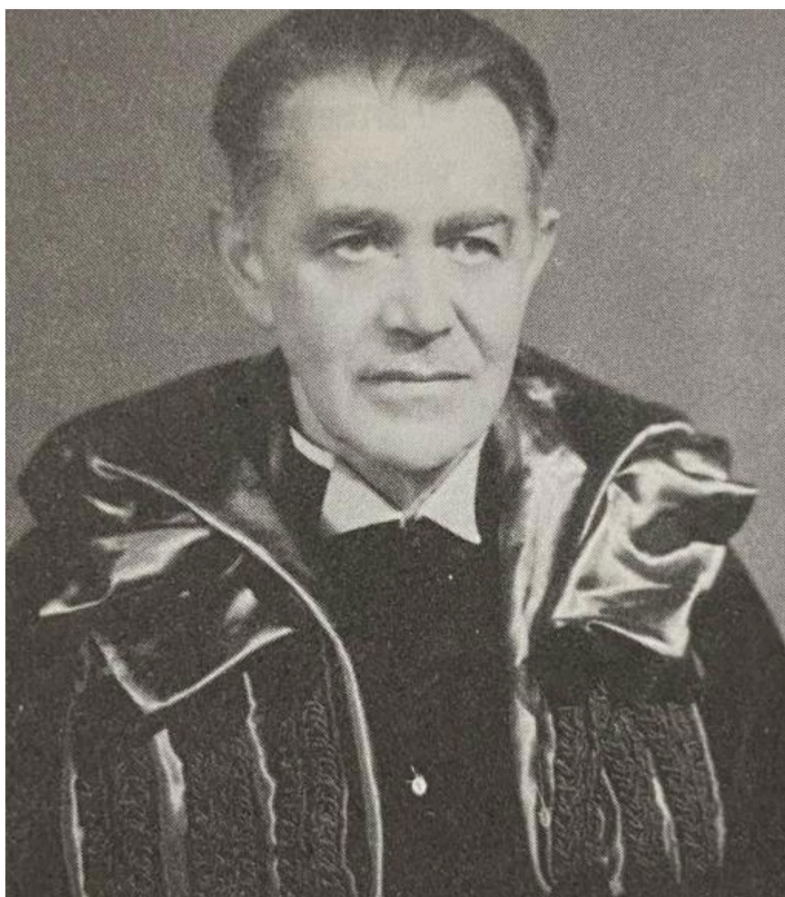
Em 1960, ao término da licença, Poeck retornou ao Brasil, ampliando sua atuação acadêmica na Universidade. Além de retomar suas atividades na FAFI, passou também a ministrar cursos oferecidos pelo Instituto de Física da Universidade, como o Curso de Extensão

¹³ Ainda que João Poeck tenha retornado em 1950 à FAFI, responsável pelo curso de Química da Universidade do Paraná, jamais retornaria à Escola de Química (antigo Instituto de Química), responsável pelo curso de Engenharia Química da mesma universidade.

em Radioisótopos, iniciado em 1961, e o Curso de Introdução à Ciência e Tecnologia da Energia Nuclear, oferecido em 1970.

Ainda em 1970, o Centro de Estudos de Química da Universidade publicou dois livros de sua autoria: *Elementos da Física do Átomo* (POECK, 1970a) e *Físico-Química I* (POECK, 1970b). A Figura 18 mostra um retrato de João Poeck dessa época. Dois anos depois, com a Reforma Universitária, a FAFI foi extinta, e o curso de Química passou a integrar o recém-criado Setor de Ciências Exatas da UFPR. Poeck seguiu lecionando no curso de Química até completar 70 anos em 19 de março de 1974, quando foi aposentado compulsoriamente.

Figura 18 – Professor João Poeck em 1970



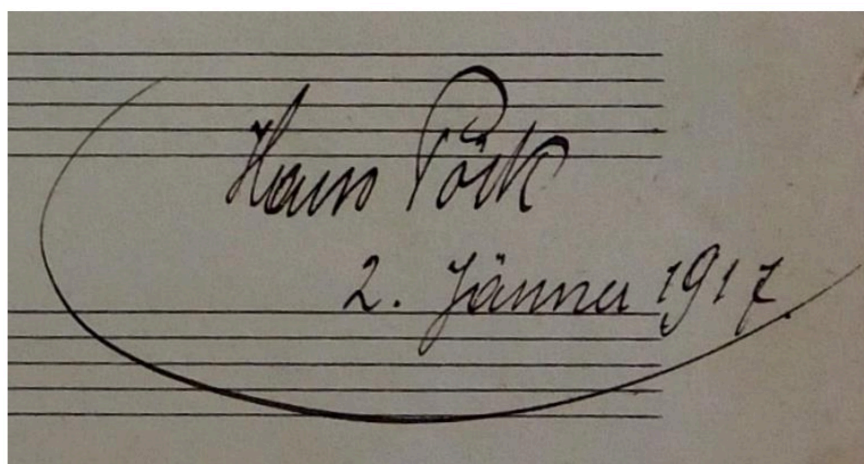
Fonte: Paraná (1980, p. 161)

Em 31 de março de 1977, em reconhecimento à sua trajetória na UFPR, recebeu o título de Professor Emérito da instituição. A pedido do próprio Poeck, a cerimônia foi discreta, realizada no próprio gabinete do então reitor Theodócio Jorge Atherino. Pela relevância histórica da homenagem, o discurso proferido pelo reitor no ato de outorga está reproduzido integralmente no Anexo A desta dissertação.

1.7 Trajetória como compositor

A vida de João Poeck foi marcada pelo exercício quase sempre simultâneo de atividades musicais e científicas. No entanto, sua dedicação à atividade composicional ocorreu apenas em alguns períodos específicos. A primeira composição conhecida de Poeck é datada de 1917, seguida por uma série de composições escritas entre 1930 e 1939 e, posteriormente, por três obras compostas entre 1955 e 1958. A Figura 19 reproduz a assinatura de Poeck ao final da *Fuga em Ré Menor* para piano a 4 mãos – sua mais antiga composição preservada –, escrita em Salzburg e datada de 2 de janeiro de 1917, quanto o compositor tinha apenas 12 anos.

Figura 19 – Assinatura de João Poeck no manuscrito da Fuga em Ré Menor (1917)



Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

A produção composicional de Poeck é predominantemente camerística e caracterizada pela preferência por tonalidades menores, pelo rigor formal e pela ausência de qualquer elemento de caráter brasileiro, conservando uma estética estritamente europeia. Seus manuscritos se destacam tanto pela caligrafia musical clara e cuidadosa quanto pela ausência da assinatura de João Poeck em parte significativa das composições.

Como a atuação de Poeck como compositor ocorreu em períodos claramente delimitáveis, elaboramos uma classificação cronológica que divide suas obras em três momentos: Período da Juventude (1917), Primeira Fase Criativa (1930-1939) e Segunda Fase Criativa (1955-1958). A Tabela 3 apresenta a lista das composições preservadas de João Poeck, de acordo com essa classificação¹⁴.

¹⁴ Quanto às obras fragmentárias do compositor (listadas na Tabela 2), nenhuma possui data informada, o que não nos possibilita incluí-las na classificação cronológica.

Tabela 3 – Classificação cronológica das obras de João Poeck

PERÍODO DA JUVENTUDE (1917)			
Obra	Formação	Local	Data
Fuga em Ré Menor	Piano a 4 mãos	Salzburg	1917
PRIMEIRA FASE CRIATIVA (1930-1939)			
<i>Zwei Abschiedslieder</i> (Duas Canções de Despedida)	Voz e piano	Viena	1930
<i>Sinkt nun der Frühlingstraum</i>	Voz e piano	Rio de Janeiro	1931
Quinteto em Ré Menor	Piano e quarteto de cordas	Rio de Janeiro/ Curitiba	1931-1932
Sonata em Lá Menor	Violino e piano	Rio de Janeiro/ Curitiba	1932-1935
Prelúdio e Fuga em Mi Menor	2 pianos	Curitiba	1936
Concerto em Dó Menor	Violino e orquestra	Curitiba	1936-1937
Trio em Fá Menor	Piano, violino e violoncelo	Curitiba	1937
Prelúdio e Fuga em Dó Maior	2 pianos	Curitiba	1938-1939
Prelúdio e Fuga em Mi Bemol Menor	2 pianos	Curitiba	1939
SEGUNDA FASE CRIATIVA (1955-1958)			
Fuga em Lá Menor	2 pianos	Curitiba	1955
Fuga em Fá Sustenido Menor	2 pianos	Curitiba	1956
Missa em Ré Menor	Solistas vocais, coro duplo e orquestra	Curitiba	1958

É bastante evidente que, na área da música, o maior reconhecimento de João Poeck em vida decorreu de sua atuação como pianista colaborador. Sobre sua relação com a composição, seu filho Henrique Werner Poeck afirma: “Meu pai não tinha pretensões como compositor. Ele compunha porque gostava do exercício intelectual” (POECK, H. W., 2023).

Apesar dessa aparente despreensão, um artigo de Romualdo Suriani, publicado no jornal *O Dia* em 11 de março de 1939, revela que João Poeck também era reconhecido por sua atividade composicional:

Sem liames e sem interesses subalternos, afirmamos que o Dr. Poeck é um compositor cujo valor vem se afirmando numa maneira digna e meritória. Compositor no sentido lato do vocábulo, pois já apresentou entre outras composições de músicas de câmara: trios, quartetos, quintetos, um concerto para violino e orquestra transcrito para piano pelo autor e executado na festa artística de Dosolina Destefanis. (SURIANI, 1939)

Em contraste com o que afirma o artigo, observa-se um número extremamente reduzido de registros de execuções públicas de composições de João Poeck em vida. Após extensa busca documental, identificamos apenas quatro momentos de sua trajetória em que obras suas foram apresentadas em público, todos concentrados entre 1934 e 1941. A Tabela 4 apresenta a lista dessas ocasiões.

Tabela 4 – Execuções públicas de obras de João Poeck durante a vida do compositor

Data	Local	Obra	Intérpretes
13 jun. 1934	Teatro Guaíra, Curitiba	3 primeiros movimentos da Sonata em Lá Menor	Bianca Bianchi (violino) e João Poeck (piano)
29 jan. 1937	Teatro Guaíra, Curitiba	Prelúdio e Fuga em Mi Menor	João Poeck e Alceo Bocchino (pianos)
3 mar. 1939	Salão do Clube Concórdia, Curitiba	Concerto em Dó Menor	Dosolina Destefanis (violino) e João Poeck (piano)
16 jun. 1941	Salão do Clube Concórdia, Curitiba	Concerto em Dó Menor	Rudi Jucksch (violino) e João Poeck (piano)

Apesar da aparente contradição entre o artigo de Suriani (1939) e o número reduzido de apresentações documentadas de obras de João Poeck na época, é preciso considerar que, entre as famílias de origem alemã, era bastante comum a prática de música de câmara em ambiente doméstico, conhecida como *Hausmusik*. Nessas reuniões sociais espontâneas, familiares e amigos faziam música de câmara de maneira informal, como parte de suas atividades de lazer.

Os diários de Ludwig Seyer registram uma intensa prática da *Hausmusik* no círculo de amizades próximo a João Poeck, com encontros que, em alguns períodos, ocorriam até mais de uma vez por semana. Na maioria desses registros, Seyer não explicita o repertório executado. Em algumas ocasiões, no entanto, fornece um certo grau de detalhamento, como no relato de 28 de dezembro de 1947:

À noite fomos à residência da Sra. Delitisch; lá organizamos (Dr. Poeck, Sra. Delitisch e eu) uma celebração alusiva aos 50 anos de falecimento de Brahms. Estavam presentes algumas pessoas do círculo musical, todas de origem alemã. As [únicas] descendentes de brasileiros eram Madame Lattes com sua irmã. Para iniciar, toquei com Dr. Poeck a Sonata [nº 1] para violino em Sol Maior, a Sra. Delitisch segue com 4 canções, o Sr. Poeck com o Scherzo, novamente 4 canções, o Sr. Poeck a Valsa de Brahms, 3 canções e, para finalizar, toco com o Dr. Poeck a 3ª Sonata p/ violino em ré menor. Numa pausa, foi oferecido licor e doces. Um breve bate-papo e repouso às 0:30 hrs. (SEYER, 28 dez. 1947)

Seyer também traz indícios de que obras de João Poeck eram apresentadas nesse contexto doméstico:

[...] fiz um pacote do livro de Ludendorff, a Sonata de João Poeck e o Concerto de Tchaikovsky e remeti tudo para Curitiba, pois o livro papai havia emprestado e J. Poeck quer apresentar suas obras numa dessas noites e, para isto, precisa sua Sonata. (SEYER, 1 jul. 1936)

Em outra passagem, Seyer relata: “[...] das 14:30 – 16:00 hs tocamos o Quinteto de João Poeck” (SEYER, 7 nov. 1936).

Embora estes sejam os únicos registros explícitos de execuções privadas de obras do compositor no período analisado dos diários de Seyer (1935 a 1953), é plausível supor que a expressiva produção camerística de João Poeck, que em boa parte permanece inédita, se destinasse prioritariamente ao âmbito da *Hausmusik*.

1.8 Personalidade e comportamento

João Poeck destacava-se não apenas por suas habilidades excepcionais na música e nas ciências, mas também por sua personalidade singular, marcada pela introspecção e por hábitos peculiares que o afastavam da vida social convencional. Relatos de pessoas que conviveram com o compositor em diferentes contextos — profissional, acadêmico e familiar — permitem traçar um panorama de sua personalidade.

Embora João Poeck mantivesse relações próximas com um grupo seleto de amigos, não era uma pessoa acessível para aqueles que estavam fora de seu círculo de confiança. Esse aspecto é ilustrado pelo relato do pianista e engenheiro químico Luiz Carlos Santos:

A minha vida cruzou com a de João Poeck tanto na música quanto na área das ciências. Como ele se apresentava com frequência acompanhando artistas renomados que vinham de fora, eu o admirava muito. Aí aconteceu um concurso de piano aqui em Curitiba no ano de 1961, no qual ele estava na banca examinadora, e eu conquistei o primeiro lugar. Alguns anos depois, eu fui aluno dele do curso de física nuclear. Ele tinha uma didática fantástica:

explicada de uma maneira que você não precisava estudar depois, as coisas simplesmente vinham à memória, era impressionante. Mas ao mesmo tempo, eu percebia que ele quase não encarava os alunos: o olhar dele era sempre baixo. Aí, quando a aula acabava, ele saía rápido, parecia que não queria muita conversa. Por conta disso, nós quase não tivemos diálogo. (SANTOS, 2023)

Esse relato demonstra que, apesar das afinidades musicais e científicas que existiam com Luiz Carlos Santos, Poeck não deu espaço para qualquer tipo de aproximação entre os dois, mantendo uma postura reservada. Seu distanciamento social, no entanto, não parecia ser fruto de desdém ou arrogância, mas sim uma característica de sua personalidade introspectiva. O próprio Luiz Carlos Santos reconhece: “Ele era tímido e retraído, tão introspectivo que parecia que não se empolgava muito com o mundo externo” (SANTOS, 2023). Seus méritos didáticos provavelmente se deviam mais ao amplo domínio que possuía sobre o conteúdo e à maneira sistemática como o expunha, do que a uma grande desenvoltura na oratória. Bühler (1985) relata:

Durante o decorrer de alguns trabalhos técnicos que efetuamos em conjunto (análise de terra, de água, etc.), certa vez perguntei-lhe sobre a célebre Classificação Periódica dos Elementos Químicos [...]. Informou-me o Dr. Poeck que a havia estudado durante seu curso de Engenharia Química em Viena, mas que, em tese, baseia-se nas propriedades físicas dos elementos, iniciando pelo hidrogênio, etc. Foi ao quadro negro e, de improviso, durante mais de uma hora, montou a tabela inteira, com minuciosas explicações, porque se situavam os 94 ou 95 elementos (naquela época) daquela maneira, interessando-se muito sobre o Rênio que fora recentemente descoberto e muitos outros detalhes mais. (BÜHRER, 1985, p. 6)

No círculo de amigos mais próximos, João Poeck e sua esposa Margarethe Heller Poeck se reuniam frequentemente com o médico Dr. Joachim Graf e os músicos Ludwig Seyer e Rudi Jucksch, juntamente com suas respectivas esposas. A Figura 20 mostra o compositor com grupo de amigos.

Figura 20 – João Poeck entre amigos



Acervo particular de Bettina Jucksch

Filha do casal Graf, a pianista Ulrike Graf relembra: “O Dr. Poeck vinha frequentemente à nossa casa. Vinha para jogar xadrez com meus pais, vinha para tocar piano a quatro mãos comigo e com minha irmã Martina” (GRAF, 2023). Contudo, apesar dessa proximidade com a família, sua interação era bastante seletiva: “A amizade era entre nossos pais e o casal Poeck. Mesmo tocando comigo e com minha irmã, ele praticamente não falava conosco” (GRAF, 2023). Além disso, Ulrike Graf ressalta que João Poeck era muito diferente de sua esposa: “Ela era uma pessoa muito alegre, comunicativa e agradável. Já ele era bem sério, fechado, meio rabugento” (GRAF, 2023).

A essa postura reservada, somava-se um forte senso crítico. Em um artigo publicado no jornal *O Dia* de 29 de novembro de 1939, Poeck expressa sua inconformidade com a aparente indiferença da população curitibana em relação às artes e à cultura:

Ninguém contestará os infatigáveis esforços que a Pro Arte fez, neste primeiro ano da sua atividade, para satisfazer o nosso público. Perguntamo-nos, uma vez: o que fez o nosso público (exceto aquele firme mas relativamente pequeno núcleo de verdadeiros idealistas) para recompensar todos estes trabalhos em prol do levantamento do nosso nível cultural? Digamos a verdade. Comparando, neste sentido, a nossa cidade com os outros centros culturais do nosso país, não podemos calar uma lamentável inércia por lado da nossa população, que constantemente se opõe a todos os esforços no

referido sentido. Não basta o apoio moral dum pequeno círculo de músicos amadores e demais apreciadores das belas artes. Não bastam os superlativos pronunciados em certas ocasiões quanto aos méritos duma sociedade deste gênero. Não bastam os elogios publicados de vez em vez por alguns intelectuais da nossa cidade. O que é preciso, não são palavras, mas sim fatos. Durante mais que um ano, a Pro Arte fez tudo quanto possível para convencer cada um de nós da absoluta necessidade duma instituição no nosso meio, cuja reconhecida competência em todas as questões da vida artística e intelectual nos possa conquistar aquele crédito cultural, que uma capital de 100 mil habitantes merece. Não é, sob este ponto de vista, um fato vergonhoso que a nossa “cidade-sorriso”, com apenas 180 sócios, continua ocupando o último lugar entre as sucursais da Pro Arte no Brasil, enquanto no mesmo período, o respectivo número em Belo Horizonte já subiu muito além dos 500? Não é um fato lamentável que um tão consagrado pianista como Jorge Sandor, que teve casas superlotadas em todas as outras praças da América do Sul, tenha de tocar em Curitiba perante apenas um terço da lotação do Clube Concórdia, só por ter caído uma ligeira chuvinha naquela noite? Confessemos francamente que tudo isto é indigno de uma capital, que tanto gosta de figurar entre as primeiras do Brasil. (POECK, 1939)

Seu tom direto e incisivo demonstra não apenas um senso de dever intelectual, mas também certa frustração com o meio em que vivia. No entanto, ao final do artigo, Poeck adota um tom mais esperançoso, ainda que mantendo o caráter crítico:

Não sou, porém, tanto pessimista quanto parece. Gosto de dizer a verdade, mas não desesperei por enquanto. Neste sentido, nada mais desejo que a Pro Arte prossiga na sua árdua tarefa de formar aqui, na “cidade-sorriso”, o ambiente propício de elevação espiritual em relação às artes e que se amplie, no futuro, cada vez mais o núcleo daqueles que tanto necessitamos nesta tremenda luta contra indolência e provincianismo. (POECK, 1939)

Apesar de sua aparente austeridade, João Poeck também possuía um senso de humor peculiar, como relatado por Bühner (1985):

Em certa ocasião o Dr. Poeck se encontrava em sua casa, vestido simplesmente de uma calça, camisa e sapatos velhos, pois gostava muito de trabalhar no jardim, especialmente com suas rosas e dalias. Tocou a campainha do portão um certo cidadão que vinha de São Paulo, para fazer-lhe uma consulta técnica sobre Físico-Química, recomendado por um mestre daquele estado vizinho. Não conhecia o Dr. Poeck e pensou que quem o atendia era o seu jardineiro. Perguntou se o Dr. Poeck estava. A resposta foi “sim, faça o favor de entrar e aguardar um momentinho”. Trocou de roupa e entrou no escritório onde estava o citado cidadão visitante, e foi direto ao assunto, deixando o mesmo meio desconcertado e sem jeito. [...] Ele mesmo contava essa história, dando boas gargalhadas, sob o olhar meio severo da esposa. (BÜHRER, 1985, p. 8)

Esse humor também se manifestava nas reuniões de amigos. Em uma nota deixada no livro de visitas de Rudi Jucksch, datada de 9 de setembro de 1955, Poeck registrou de forma espirituosa as audições de discos e os demais acontecimentos da noite:

Com Bartok e Katchaturian começou hoje essa bela noite, que deu motivos para discussão violenta sobre campos de concentração e tempo nazista. Só as canções de Brahms e Schubert acalmaram novamente os presentes. E todos estavam só elogios pela Sonata em lá menor de Johann Sebastian Bach. Até os dois jogadores de xadrez ouviam uma vez ou outra. Até que, de repente, os dois peões dos cantos foram perdidos (Isso foi um susto!). No final, na 8ª de Beethoven, as damas enfim acordaram e até deixaram de lado o tricô. Viva a discoteca do Rudi! Em lembrança ao 9 de setembro de 1955. Dr. Poeck. (POECK, 9 set. 1955)

Mesmo em ambiente familiar ou entre amigos, sua introspecção se manifestava. Segundo Aben-Athar (1985),

em um de seus últimos Natais, ganhou dos filhos uma calculadora. Encantado, pediu papel e caneta, tomou o Manual de Instruções e resolveu todos os problemas, um a um, concentrado em meio à algazarra dos netos e ao protesto da esposa: -Hans, hoje é Natal! (ABEN-ATHAR, 1985, p. 13)

Relatos como esse reforçam que Poeck frequentemente se refugiava em atividades intelectuais. Segundo Bühner (1985), “quando estudava ficava numa concentração tal, que ao seu redor podia haver pessoas conversando ou mesmo rindo; não sendo com ele, nada importava.” (BÜHRER, 1985, p. 8). Esse padrão se intensificou quando, por volta de 1950, adquiriu uma casa na Ilha do Mel, no litoral do Paraná. A partir de então, começou a passar longos períodos nessa ilha, com esposa e filhos, durante os meses de férias. Seu filho Henrique Werner Poeck fala sobre a rotina de João Poeck na Ilha:

Na Ilha do Mel, ele ficava escrevendo a maior parte do tempo, trabalhando nos estudos científicos dele. Aí, perto da hora do almoço, ele ia dar um mergulho rápido. Depois voltava a escrever. Eu acredito que ele tenha escrito diversos livros não publicados lá. (POECK, H. W., 2023)

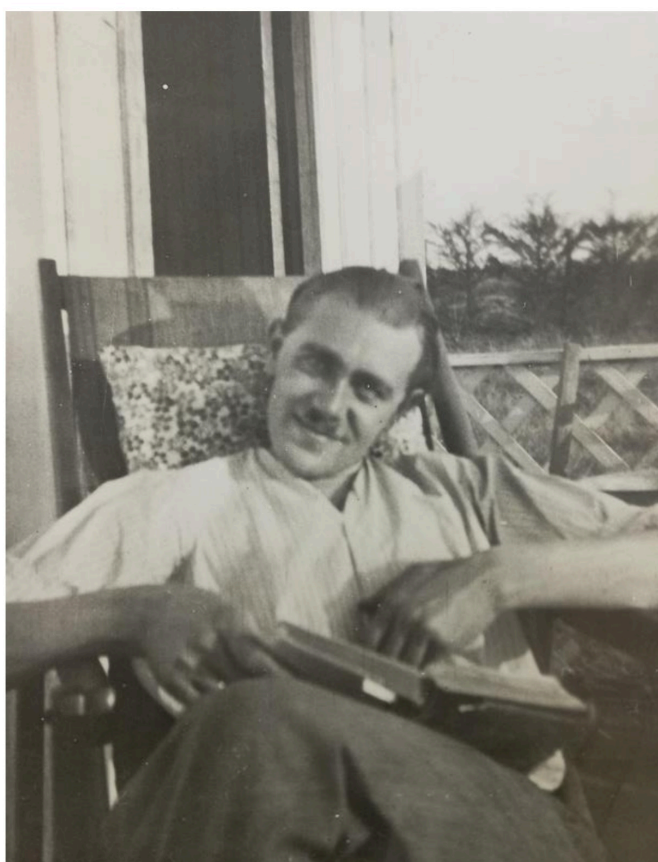
Aqui se revela outro traço marcante de João Poeck: a falta de preocupação em divulgar seus próprios feitos. Esse comportamento, observado em seus escritos científicos, também se manifestava em suas composições musicais. Ulrike Graf relembra: “Toquei piano a quatro mãos com ele em casa muitas vezes, peças de Mozart, Schubert e outros. Mas, nessas ocasiões, ele nunca trouxe peças dele. Só fui ter consciência de suas composições depois que ele já era falecido” (GRAF, 2023).

Mesmo quando a UFPR publicou seus livros *Elementos da Física do Átomo* (POECK, 1970a) e *Físico-Química I* (POECK, 1970b), Léo da Rocha Lima e Ludgero Cândia revelam que a iniciativa de publicação não partiu de João Poeck: “[...] considerando a carência de livros técnicos em português que se faz sentir em todos os ramos científicos ... tivemos a oportunidade

de expor o problema ao Prof. João Poeck, o qual, prontamente, retomou suas notas de aula e as ordenou [...]” (LIMA; CÂNDIA, 1970).

Essa discrição também se manifestava em outras áreas de sua vida. Levava um estilo de vida simples e, segundo Bühner (1985), “nunca desejou maiores comodidades e nem mesmo um automóvel possuiu, embora tivesse condições de adquiri-lo”. O autor complementa, afirmando que João Poeck “gostava de andar de ônibus” (BÜHRER, 1985, p. 8). A simplicidade do compositor é ilustrada na foto reproduzida na Figura 21.

Figura 21 – João Poeck em registro informal



Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

Como pianista, apesar de suas altas habilidades, é bastante notório o fato de que, após sua chegada ao Brasil, só existam registros de Poeck se apresentando em piano solo em três ocasiões: uma no Rio, em 1931, quando executou duas Valsas de Chopin, e as outras duas em Curitiba, quando apresentou a *Sonata op. 5* de Brahms em 1933 e quando deu seu recital de piano solo em 1934. Todos os demais registros mostram Poeck dividindo o palco com pelo menos mais um músico. Ainda que mantivesse a discrição sobre suas habilidades musicais,

Bührer (1985) relata um episódio atípico em que Poeck tocou piano entre seus colegas cientistas:

Certa vez, reunidos em um jantar, professores e alunos da Escola de Química, o Prof. Poeck foi instado a tocar piano (existia um [piano] ‘Essenfelder’ num canto da Sociedade onde nos reuníamos). Como estava entre amigos e não havia muitas pessoas estranhas, Dr. Poeck sentou-se e executou, magistralmente, a Fantasia sobre o Hino Nacional de Gottschalk, como se estivesse dando um concerto. Foi aplaudidíssimo por todos os presentes. (BÜHRER, 1985, p. 7-8)

Outro aspecto relevante de sua relação com o piano é revelado por seu filho: “Meu pai não tinha uma rotina de estudos de piano. Tocava só quando recebíamos visitas ou nas vésperas de algum recital” (POECK, H. W., 2023). Sua relação com a música era peculiar: apesar de suas altas habilidades, não era um exibicionista e não buscava a autopromoção. Essa ausência de vaidade também ficou evidente quando recebeu o título de Professor Emérito da UFPR, em 1977. Na cerimônia de outorga do título, o discurso proferido pelo então reitor Theodócio Jorge Atherino (incluído no Anexo A) se iniciou da seguinte forma:

Senhores, quis o emérito professor João Poeck receber seu título aqui na singeleza deste Gabinete, despido da circunstância que envolve a entrega de um laurel tão significativo. Entendi e procurei corresponder a um nobre gesto de rara modéstia e desprendimento. (ATHERINO, 1977)

Apesar do trecho destacar a modéstia de Poeck, também sugere que, para ele, a validação externa tinha pouca importância. Seu universo pessoal era dominado pelo exercício intelectual, que parecia ser um fim em si mesmo, enquanto o reconhecimento público se tornava secundário.

1.9 Últimos anos

Após sua aposentadoria, João Poeck continuava ocupando a mente com atividades intelectuais. Em texto publicado três anos antes da morte do compositor, Sampaio (1980) relata: “Hoje, o prof. João Poeck está afastado por completo do magistério. Porém, particularmente, continua seus estudos de matemática e física. A música é cultivada nas horas de lazer, quando, ao lado do prof. Ludwig Seyer Filho, tocam as páginas dos autores preferidos”.

O falecimento de sua esposa Margarethe Heller Poeck, ocorrido no dia 17 de abril de 1982, deu início à fase final da vida do compositor. A Figura 22 mostra o casal no ano de 1981, cerca de um ano antes do falecimento de Margarethe.

Figura 22 – O casal Poeck em 1981



Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

João Poeck reagiu mal à morte de esposa, ficando bastante deprimido e propositalmente isolado. O compositor, que havia sido fumante ao longo de toda a vida, intensificou bastante o consumo de cigarros após a viuvez. Existem dois relatos publicados sobre essa fase final da vida de Poeck. No primeiro, Aben-Athar (1985) afirma:

A morte da esposa foi um grande choque para Poeck. No relacionamento afetivo o homem-músico sempre tinha sido (por opção) o dependente maior. [...] A perda levou-o a um mudo desespero que nem a presença das noras, em rodízio permanente junto a ele, conseguiu aplacar. Envelheceu subitamente; adoeceu de melancolia. Virou misantropo, não queria receber mais ninguém. Fumava sem parar, apesar da predisposição ao enfisema. O velho amigo, Dr. Joachim Graf, não é ouvido em suas recomendações: João Poeck não deixa os cigarros. Stress agudo, falta de vontade de viver. O câncer é a tristeza das células. (ABEN-ATHAR, 1985, p. 17)

No segundo, Bühner (1985) reforça essa percepção:

Após a morte de sua querida esposa, dona Margarethe, companheira inseparável por quase cinquenta anos, o Prof. Poeck sentia claramente sua

ausência. Vivia sozinho em seu mundo da física, química e da música, embora o mundo para ele não fosse mais o mesmo. [...] Sua melancolia, pela ausência de sua querida esposa, agrava-se dia a dia. Em estado de profunda tristeza, faleceu, vitimado por câncer, um ano depois. (BÜHRER, 1985, p. 10)

A pianista Ulrike Graf – filha do médico e grande amigo do compositor Dr. Joachim Graf – compartilhou conosco suas lembranças sobre o fim da vida de João Poeck:

Como a esposa do Dr. Poeck era muito alegre, ele ficou muito mal quando ela faleceu. Meu pai o visitou frequentemente no final da vida. Ele estava desanimado e estava só, naquela casa grande onde eles moravam. Ele não queria sair de casa, mas meu pai, para tirar ele um pouco de lá, às vezes o trazia à força para a nossa casa. Nossa casa estava cheia de crianças, mas a gente via que ele não estava nada bem. Logo depois ele faleceu. Meu pai inclusive estava junto dele na hora da morte. (GRAF, 2023)

O compositor faleceu em Curitiba em 23 de abril de 1983, aos 79 anos, e foi sepultado no dia seguinte no Cemitério Luterano, ao lado de sua esposa. A Figura 23 mostra a placa de identificação de seu túmulo. De acordo com informação gentilmente fornecida pela administração do Cemitério Luterano, a causa da morte de João Poeck foi insuficiência respiratória aguda.

Figura 23 – Identificação do túmulo de João Poeck



Foto do autor

Como homenagem póstuma, o nome do compositor foi atribuído à Rua Professor João Poeck, localizada no bairro Sítio Cercado, em Curitiba. Essa distinção, no entanto, não se deveu à sua atuação musical, mas sim à sua trajetória como professor da UFPR.

CAPÍTULO 2

O CONCERTO

O *Concerto para Violino e Orquestra em Dó Menor* de João Poeck foi composto entre 1936 e 1937, na cidade de Curitiba. Diferentemente da tendência predominante na produção musical brasileira da época, marcada pelo nacionalismo, a estética dessa composição se aproxima das obras do repertório violinístico romântico europeu do século XIX.

A instrumentação do *Concerto para Violino* de Poeck exige um grande conjunto orquestral. A partitura prevê o uso de duas flautas, dois oboés, um corne-inglês, dois clarinetes em si bemol, um clarone, dois fagotes, duas trompas em fá, três trompetes em si bemol, três trombones, tuba, tímpanos, harpa e cordas. A orquestração escrita pelo compositor, no entanto, contempla apenas os dois primeiros movimentos. Ainda assim, a obra foi finalizada em uma versão para violino e piano que inclui os três movimentos completos.

É importante ressaltar que o *Concerto* não foi executado com orquestra durante a vida do compositor. Além disso, no período de sua composição, Curitiba sequer dispunha de um corpo orquestral capaz de atender à instrumentação exigida. A versão para violino e piano da obra estreou na capital paranaense em 3 de março de 1939, com a violinista Dosolina Destefanis (1919–1994) acompanhada pelo próprio compositor. Uma segunda execução ocorreu em 16 de junho de 1941, também em Curitiba, dessa vez com o violinista Rudi Jucksch (1914–2006), novamente com Poeck ao piano.

Romualdo Suriani (1939) escreveu uma crítica sobre o *Concerto*, poucos dias após sua estreia:

Obedecendo à linha clássica em composições deste gênero pelos grandes compositores do século XIX, embora romântico na sua essência, desdobra nos três tempos dessa brilhante composição toda a gama de seu talento de escol¹⁵. Possuidor de uma técnica invejável, maneja a paleta de seus conhecimentos com maestria e segurança ... sem arrojá-lo às maneiras modernistas dos compositores de nossos tempos [...]. Os temas adrede preparados pelo piano e desenvolvidos pelo violino dão o senso de verdadeira êxtase e repouso, e isso na transcrição para piano. Imagine-se agora o original para orquestra! [...] O Concerto em Dó Menor do Dr. Poeck pode, sem favor, figurar no repertório dos grandes violinistas, assegurando-lhes os maiores sucessos pelo romantismo delicioso dos motivos, pelo virtuosismo das suas cadências e pelo fidalgo delineamento da sua estrutura. (SURIANI, 1939)

¹⁵ Escol: termo em desuso que designa o grupo mais distinto ou seletivo de pessoas; elite.

Este capítulo se propõe a analisar o *Concerto em Dó Menor* sob diferentes perspectivas. A primeira seção examina seus aspectos formais, demonstrando como Poeck adota formas clássicas de maneira rigorosa, mas as desenvolve de um modo peculiar, conferindo à obra sua marca pessoal. A segunda seção examina possíveis intertextualidades com peças canônicas do repertório violinístico, considerando as influências que incidiram sobre a composição. A terceira seção analisa as peculiaridades de cada um dos manuscritos originais preservados do *Concerto*. Por fim, a quarta seção apresenta os critérios adotados em nossa revisão e edição da peça.

2.1 Aspectos formais

O *Concerto para violino e orquestra em dó menor* de João Poeck, embora seja uma obra do século XX, obedece a estrutura formal clássica e é dividido em três movimentos: 1) *Allegro maestoso*; 2) *Adagio*; 3) *Allegro com brio*. No primeiro movimento, *Allegro maestoso*, o compositor emprega a forma sonata, com o primeiro tema sendo introduzido já no primeiro compasso pela orquestra (Exemplo 1), na tonalidade de dó menor. Toda essa seção inicial é marcada pelo cromatismo harmônico e pelo uso abundante de dominantes secundárias, fazendo com que a música evolua em um constante processo de modulação.

Exemplo 1 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 1-6

Allegro maestoso

The musical score for measures 1-6 of the first movement, *Allegro maestoso*, is presented for Violino and Piano. The key signature is D minor (three flats) and the time signature is common time (C). The Violino part begins with a whole rest in measure 1 and a half rest in measure 2, entering in measure 3 with a half note G2. The Piano part starts with a fortissimo (ff) dynamic in measure 1, playing a chromatic descending line. In measure 3, the dynamic changes to mezzo-forte (mf). The score includes a crescendo (cresc.) marking in measure 5. The bottom system shows measures 4-6, continuing the chromatic and harmonic development.

O violino solista faz sua entrada no compasso 37, não reapresentando o primeiro tema de maneira integral, mas explorando seu motivo inicial cromaticamente (Exemplo 2), dando sequência ao processo modulante. Em toda a seção dedicada ao primeiro tema, o compositor se utiliza da alternância de fórmulas de compasso entre 4/4 e 3/4. Dessa maneira, a instabilidade da harmonia é complementada também pela flutuação métrica, trazendo à seção um caráter bastante tenso e dramático.

Exemplo 2 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 36-41

The musical score for Example 2, measures 36-41, is presented in a system with three staves. The top staff is for the Violin, and the bottom two staves are for the Piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature alternates between 4/4 and 3/4. The Violin part begins at measure 36 with a 'C' time signature change and 'a tempo' marking. It features a chromatic motif and a crescendo. The Piano accompaniment includes dynamic markings like *mf*, *pp*, and *fz pp*.

O segundo tema é introduzido pela orquestra no compasso 91, enquanto o violino solista o ornamenta (Exemplo 3).

Exemplo 3 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 91-97

The musical score for Example 3 shows measures 91 to 97. The violin part (top staff) begins at measure 91 with a melodic line marked *dolce ed espressivo*. The piano accompaniment (bottom staves) begins at measure 95. The piano part features a bass line with a *p* (piano) dynamic and a treble line with a *f* (forte) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

A partir do compasso 103 o violino assume a melodia, em constante diálogo com o acompanhamento orquestral (Exemplo 4). Esse segundo tema, em ré maior, apresenta um tratamento tonal mais convencional que seu precedente. A estabilidade tonal do novo tema é refletida também na métrica, com o compositor abandonando as mudanças de compasso e mantendo-se em 4/4 durante todo o trecho, proporcionando assim contraste com o primeiro tema e, ao mesmo tempo, equilíbrio à narrativa musical.

Exemplo 4 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 102-110

102 J

107

No compasso 121, uma mudança de caráter para *Più mosso* inicia um trecho que explora o virtuosismo do solista (Exemplo 5), finalizando assim a exposição do movimento.

Exemplo 5 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 121-127

121 L **Più mosso**

124

O desenvolvimento se inicia no compasso 145 com uma citação do motivo do primeiro tema em mi bemol maior e a retomada do *Tempo I* (Exemplo 6). Nessa seção, o cromatismo harmônico volta a desempenhar importante papel, assim como a alternância entre compassos 4/4 e 3/4, criando um efeito similar ao encontrado na seção da exposição dedicada ao primeiro tema.

Exemplo 6 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 144-147

The musical score for Example 6, measures 144-147, is presented in a piano-violin arrangement. The key signature is E major (one sharp). The time signature alternates between 4/4 and 3/4. The piece is marked 'Tempo I'. The piano part includes dynamic markings 'ff' and 'fff', and a 'ritardando' (allargando) instruction. The violin part has a 'tr' (trill) marking at measure 144.

O violino retorna no compasso 155 apresentando o primeiro tema em sol menor (Exemplo 7). O desenvolvimento segue com sucessivas mudanças do centro tonal e quebras da regularidade métrica.

Exemplo 7 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 154-161

The musical score for Example 7, measures 154-161, is presented in two systems. The first system (measures 154-157) shows the violin part starting with a piano (p) dynamic and a tempo change to 'a tempo'. The piano accompaniment includes a ritardando (rit.) in measure 154 and a piano (pp) dynamic. The second system (measures 158-161) shows the violin part with a crescendo (cresc.) and a forte (f) dynamic. The piano accompaniment also features a forte (f) dynamic. The score is in G minor and 3/4 time.

Na parte final do desenvolvimento, destaca-se uma extensa cadência de violino solo, original de João Poeck, que se inicia no compasso 244 (Exemplo 8). Nessa passagem, o compositor explora de maneira virtuosística o material temático já apresentado, demonstrando notável habilidade na escrita para violino, tanto no aspecto técnico quanto expressivo.

Exemplo 8 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 243-247

243

Cadenza

ff *ad lib.*

245

O retorno da orquestra no compasso 291 dá início à reexposição. O primeiro tema reaparece em dó menor, assim como no início do movimento, porém agora em caráter *Andante* e dinâmica *piano* (Exemplo 9), contrastando com o *Allegro maestoso* e o fortíssimo da exposição. A reapresentação do primeiro tema é breve e feita exclusivamente pela orquestra, mantendo a alternância entre fórmulas de compasso 4/4 e 3/4. O violino retorna no compasso 298, em uma seção modulante que não se utiliza do motivo do primeiro tema.

Exemplo 9 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 290-293

290

W

Andante

p

291

292

293

O segundo tema é reintroduzido no compasso 319, agora em mi bemol maior (Exemplo 10). Assim como na exposição, ele é apresentado inicialmente pela orquestra, com o violino assumindo a melodia somente a partir do compasso 331.

Exemplo 10 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 318-325

Y
Tempo I

318 *poco rit.*

dolce ed espressivo

f

p

322

Após uma seção em *Più mosso*, iniciada no compasso 349, o *Tempo I* retorna no compasso 365, trazendo uma citação do motivo do primeiro tema em fá menor (Exemplo 11), dando início à *Coda*.

Exemplo 11 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 364-367

364

8

cresc.

fff

Tempo I

Após um movimento marcado por modulações e cromatismos harmônicos, o compositor afirma a tonalidade de dó menor de forma imponente no compasso 410, citando novamente o motivo do primeiro tema, mas dessa vez com os valores rítmicos dobrados (Exemplo 12). Na sequência, o *Stretto al fine* do compasso 418 dá ao solista a oportunidade de encerrar o movimento com demonstrações de virtuosidade violinística.

Exemplo 12 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 409-412

409

3

ritenuto

fff

No segundo movimento, *Adagio*, o compositor mantém a métrica estabilizada em 3/8 a maior parte do tempo. A tonalidade é lá bemol maior, e a forma, embora relativamente livre, remete a uma estrutura ternária: uma seção inicial, em *Adagio*, é seguida por uma seção intermediária contrastante em caráter *Animato* a partir do compasso 60, e a um retorno ao *Adagio* no compasso 128, onde são retomados elementos do início do movimento, porém de maneira bastante flexível.

Embora o compositor mantenha uma condução harmônica bastante convencional até o compasso 43, inicia um processo modulante a partir do compasso 44 (Exemplo 13) que se estenderá pelo resto do movimento, com poucos momentos de estabilidade tonal. Ainda assim, sua finalização ocorre na mesma tonalidade de seu início: lá bemol maior (Exemplo 14).

Exemplo 13 – Concerto de Poeck, 2º mov., compassos 44-53

44 **B**

mp *dolciss.*

dolciss.

49

cresc.

p

Exemplo 14 – Concerto de Poeck, 2º mov., compassos 164-166

164

pp

rall.

rall.

No terceiro movimento, *Allegro con brio*, em dó menor, o compositor mantém a métrica a maior parte do tempo estabilizada em 2/4, e adota novamente a forma sonata. A reutilização dessa forma no terceiro movimento é uma escolha relativamente incomum, uma vez que, em concertos tradicionais, a forma sonata costuma ser utilizada apenas no primeiro movimento, enquanto no terceiro costuma-se adotar a forma rondó.

Após uma introdução orquestral, o violino solista entra no compasso 23, executando uma breve cadência que conduz à exposição do primeiro tema, iniciado no compasso 30, em dó menor. A Exemplo 15 reproduz a entrada do primeiro tema. A melodia deste é executada exclusivamente pelo solista, enquanto a orquestra limita-se a acompanhá-la e ornamentá-la.

Exemplo 15 – Concerto de Poeck, 3º mov., compassos 30-40

The musical score for Example 15, measures 30-40 of the 3rd movement of Poeck's Concerto, is presented in two systems. The key signature is D minor (three flats) and the time signature is 2/4. The first system (measures 30-35) is marked 'a tempo' and 'pp' (pianissimo). The violin part (top staff) begins with a half note G4, followed by eighth notes A4-B4, C5-B4, A4-G4, and a half note F4. The piano accompaniment (bottom staff) consists of chords and single notes, including a half note G3 in the bass. The second system (measures 36-40) is marked 'p' (piano). The violin part continues with a half note E4, followed by eighth notes F4-G4, A4-B4, C5-B4, and a half note A4. The piano accompaniment continues with chords and single notes, including a half note G3 in the bass.

No segundo tema, em dó maior, iniciado no compasso 114, os papéis se invertem: a melodia é executada unicamente pela orquestra, enquanto o violino a ornamenta (Exemplo 16).

Exemplo 16 – Concerto de Poeck, 3º mov., compassos 114-123

The musical score for Example 16, measures 114-123, is presented in two systems. The first system covers measures 114 to 118, and the second system covers measures 119 to 123. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The violin part (top staff) begins at measure 114 with a melodic line, marked 'a tempo'. The piano accompaniment (bottom staff) begins at measure 114 with a bass line, marked 'cantabile' and 'mf'. The piano part has a fermata over measures 119-120. The violin part has a fermata over measures 121-122. The piano part has a fermata over measures 123-124.

Após um trecho em caráter *Animato*, iniciado no compasso 203, o retorno ao *Tempo I* no compasso 240 marca o início do desenvolvimento. Assim como no primeiro movimento, há, ao final dessa seção, uma cadência do violino solista, composta pelo próprio Poeck, que conduz à reexposição. No entanto, essa cadência, iniciada no compasso 354 e reproduzida no Exemplo 17, é significativamente mais breve do que a do primeiro movimento.

Exemplo 17 – Concerto de Poeck, 3º mov., compassos 352-373

352 *Cad. ad lib.*
p

356 *poco a poco crescendo*

361 *rit.* *fz* *p*

367 *ritardando* **V** *Tempo I*

A reexposição tem início no compasso 372, com o primeiro tema executado pelo violino e acompanhado pela orquestra, de maneira similar à exposição. O segundo tema surge no compasso 448, desta vez em si bemol maior, sendo executado pela orquestra enquanto o violino o ornamenta. Observamos que o compositor mantém, na reexposição, a predominância do violino no primeiro tema e da orquestra no segundo tema, da mesma maneira como havia feito na exposição.

Após uma nova seção em *Animato*, iniciada no compasso 488, a *Coda* se inicia no compasso 555, trazendo uma citação do primeiro tema do primeiro movimento em caráter *Allegro maestoso* (Exemplo 18). Nessa *Coda*, Poeck prioriza o resgate do material temático do primeiro movimento, voltando a explorar a alternância entre compassos 4/4 e 3/4 e os deslocamentos do centro tonal.

Exemplo 18 – Concerto de Poeck, 3º mov., compassos 554-560

554 **FF** Allegro maestoso

557

ff

ff

fz p

Após uma obra em dó menor, marcada por tensões harmônicas, modulações e instabilidades métricas, no *Maestoso* do compasso 598 ocorre uma afirmação definitiva da tonalidade de dó maior, que conduz o *Concerto para Violino em Dó Menor* a um grandioso desfecho. A retomada de elementos temáticos e estruturais do primeiro movimento na *Coda* do último movimento confere ao *Concerto* um caráter cíclico e um senso de unidade formal.

Algo notório no *Concerto em Dó Menor* de João Poeck é a maneira como o compositor seleciona as tonalidades dentro da forma sonata. Embora ele respeite o uso da tonalidade principal para o primeiro tema, tanto na exposição quanto na reexposição, suas escolhas para a tonalidade do segundo tema fogem do padrão tradicional.

Em tonalidades menores, é convencional que o segundo tema surja, na exposição, na relativa maior e, na reexposição, na homônima maior. Um exemplo clássico dessa abordagem encontra-se no primeiro movimento da *Sinfonia n.º 5 op. 67* de Beethoven, que, assim como o *Concerto* de João Poeck, está na tonalidade de dó menor. Beethoven apresenta o segundo tema, na exposição, em mi bemol maior (relativa maior) e, na reexposição, em dó maior (homônima maior), seguindo as escolhas tradicionais de tonalidades, conforme observado na Tabela 5.

Tabela 5 – Relação tonal dos temas no 1º mov. da Sinfonia nº 5 em dó menor de Beethoven
(relação convencional)

Seção	Tema	Tonalidade	Relação tonal
Exposição	1º tema	Dó menor	Tonalidade principal
	2º tema	Mi bemol maior	Relativa maior
Reexposição	1º tema	Dó menor	Tonalidade principal
	2º tema	Dó maior	Homônima maior

Poeck, no entanto, adota soluções inovadoras em seu *Concerto*. No primeiro movimento, o segundo tema aparece, na exposição, no segundo grau maior (ré maior) e, na reexposição, na relativa maior (mi bemol maior), desviando-se da prática convencional, conforme observado na Tabela 6.

Tabela 6 – Relação tonal dos temas no 1º mov. do Concerto de João Poeck

Seção	Tema	Tonalidade	Relação tonal
Exposição	1º tema	Dó menor	Tonalidade principal
	2º tema	Ré maior	2º grau maior
Reexposição	1º tema	Dó menor	Tonalidade principal
	2º tema	Mi bemol maior	Relativa maior

Já no terceiro movimento, ele emprega outra abordagem incomum: o segundo tema surge, na exposição, na homônima maior (dó maior) e, na reexposição, um tom abaixo (si bemol maior), ou seja, no quinto grau da relativa maior, conforme observado na Tabela 7.

Tabela 7 – Relação tonal dos temas no 3º mov. do Concerto de João Poeck

Seção	Tema	Tonalidade	Relação tonal
Exposição	1º tema	Dó menor	Tonalidade principal
	2º tema	Dó maior	Homônima maior
Reexposição	1º tema	Dó menor	Tonalidade principal
	2º tema	Si bemol maior	5º grau da relativa maior

A relação incomum de tonalidades no *Concerto para Violino* de João Poeck evidencia a originalidade do compositor na manipulação das convenções clássicas, conferindo à obra um caráter tonal distinto dentro de sua estrutura formalmente conservadora. Da mesma maneira, a flutuação métrica adotada no primeiro movimento durante os momentos de instabilidade tonal, contrastando com a regularidade métrica nos momentos de estabilidade tonal, enriquece sobremaneira o discurso e demonstra como é possível inovar sem romper com as tradições consolidadas.

2.2 Intertextualidade com obras canônicas do repertório violinístico

O *Concerto para Violino* de Poeck, assim como outros concertos para violino escritos em estética romântica, enfatiza a expressividade emocional, explora o virtuosismo do solista e a sua interação com a orquestra. Essas características, comuns em peças do gênero, fazem com que em diversos momentos o *Concerto* de Poeck transpareça a intertextualidade com concertos consagrados do século XIX. Algumas dessas relações mostram-se mais evidentes, outras mais sutis, mas é de extrema importância que sejam levadas em consideração ao se analisar o material deixado pelo compositor, para que se faça uma abordagem interpretativa que tanto respeite os aspectos específicos da obra estudada, quanto busque sua inserção no contexto mais amplo do estilo interpretativo das composições com as quais dialoga.

A primeira intervenção do solista no *Concerto* de João Poeck se assemelha ao tipo de disposição melódica encontrada na primeira entrada do solista no *Concerto n.º 1* de Max Bruch, apresentando uma sequência de arpejos ascendentes, cada um seguido de uma resolução em graus conjuntos ou intervalos próximos. Esse padrão cria um contraste entre a ampliação da tessitura melódica dos arpejos e o caráter de melodia mais linear das notas em graus próximos, resultando num fraseado equilibrado e fluído, como pode-se observar nos Exemplos 19 e 20.

Exemplo 19 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 36-41

36

C *a tempo*

mf *cresc.*

Exemplo 20 – Concerto nº 1 de Max Bruch, 1º mov., compasso 6

Solo. *ad libit.*

f *rit.*

Na sequência, ambos os concertos apresentam trechos que se utilizam de quiálteras em arpejos ascendentes, seguidas de movimentos melódicos descendentes em cordas duplas, como reproduzido nos Exemplos 21 e 22. Os arpejos em quiálteras criam a sensação de aceleração do impulso rítmico, adicionam fluidez e um certo caráter de improvisação, refletindo o virtuosismo esperado do solista. As passagens em cordas duplas proporcionam mudança de textura, ao mesmo tempo em que suas linhas melódicas descendentes, realizadas predominantemente em graus conjuntos, trazem um caráter de estabilidade e equilíbrio, contrastando com o caráter angular dos arpejos precedentes.

Exemplo 21 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 51-56

51

55

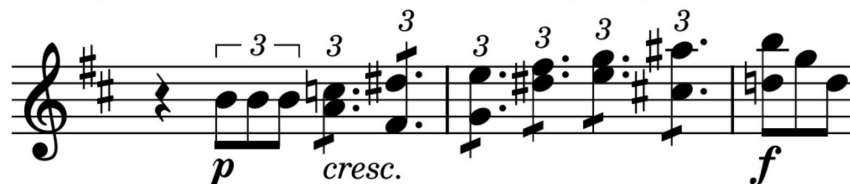
E

Exemplo 22 – Concerto nº 1 de Max Bruch, 1º mov., compassos 18-36



Em alguns trechos específicos do *Concerto em Dó Menor*, João Poeck utiliza uma escrita violinística que remete a algumas técnicas empregadas por Mendelssohn em seu *Concerto para Violino em Mi Menor*, op. 64. Poeck, no trecho reproduzido no Exemplo 23, faz uso de tercinas em cordas duplas que acompanham a progressão harmônica, uma abordagem similar à da passagem do *Concerto* de Mendelssohn reproduzida no Exemplo 24.

Exemplo 23 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 123-125



Exemplo 24 – Concerto de Mendelssohn, 1º mov., compassos 113-117



Poucos compassos depois, Poeck introduz tercinas em oitavas alternadas (Exemplo 25), de maneira similar à utilizada por Mendelssohn no trecho retratado no Exemplo 26.

Exemplo 25 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 129-131



Exemplo 26 – Concerto de Mendelssohn, 1º mov., compassos 51-54



Essa última técnica, que Mendelssohn emprega de maneira pontual, é amplamente explorada por Poeck ao longo de seu primeiro movimento, conferindo um caráter virtuosístico e brilhante às passagens nas quais é empregada. Sua execução exige coordenação precisa entre o arco e a mão esquerda para manter a fluidez, a uniformidade rítmica e a clareza das notas. A escrita em oitavas exige mudanças de posição a cada nova nota, demandando um controle rigoroso da afinação.

Além das semelhanças na escrita técnica para violino, o *Concerto em Dó Menor* de João Poeck apresenta uma importante semelhança estrutural com o *Concerto em Mi Menor* de Mendelssohn: em ambos a cadência do solista é posicionada ao final do desenvolvimento, antes da reexposição, em vez de surgir ao final da reexposição, como era mais comum nas obras do gênero desde o período clássico. A escolha, adotada por Mendelssohn e replicada por Poeck, integra a cadência de maneira orgânica ao discurso musical, transformando a passagem do violino desacompanhado em uma extensão natural do desenvolvimento e uma preparação fluida para a reexposição. Assim, a cadência funciona como uma ponte entre as duas seções, consolidando-se como parte integrante da forma sonata.

Além da questão estrutural, essa decisão também desempenha uma função dramática e expressiva, destacando o virtuosismo do solista em um ponto crucial de tensão: os momentos que antecedem a reexposição. Ao trazer uma reflexão introspectiva do solista sobre o material

temático apresentado, a cadência antecipada confere à reexposição um sentido completamente diferente daquele que ocorreria caso o trecho do violino desacompanhado fosse posicionado ao final do movimento.

É importante destacar também que as cadências de Mendelssohn e João Poeck foram escritas pelos próprios compositores, uma prática pouco comum em concertos românticos para violino e orquestra. Esse fato revela não apenas o domínio técnico-composicional dos autores sobre a natureza do instrumento solista, mas também seu desejo de controlar a estrutura e o fluxo narrativo da obra. Ao evitar que a cadência se torne um momento de exibição arbitrária ou desconectada do restante do discurso musical, tanto Mendelssohn quanto João Poeck asseguram seu alinhamento com o contexto temático e dramático da obra, preservando a continuidade do fluxo narrativo.

Na cadência composta João Poeck para o primeiro movimento é possível identificar semelhanças com a escrita violinística de peças para violino solo de Bach, sendo que a relação mais evidente é com a *Chaconne* da *Partita n.º 2 em Ré Menor*. Nesta há, a partir do compasso 201, um trecho em que Bach originalmente escreveu uma série de acordes em semínimas acompanhada da indicação de arpejo (Exemplo 27). Esse tipo de notação dá liberdade ao intérprete para resolver a passagem de inúmeras maneiras. Nesse trecho específico, no entanto, consolidou-se a tradição de se executar, para cada semínima, uma sequência de quatro semicolcheias, com a primeira e a quarta contemplando as notas graves do acorde, e a segunda e a terceira as notas agudas (Exemplo 28). Essa solução interpretativa foi incorporada inclusive à grande parte das edições disponíveis.

Exemplo 27 – Chaconne de Bach, compassos 201-203, segundo o original



Exemplo 28 – Chaconne de Bach, compassos 201-203, segundo tradição interpretativa



Seguindo essa abordagem, João Poeck, em trecho de sua cadência do primeiro movimento, escreve uma progressão harmônica que distribui as notas de forma análoga à tradição interpretativa da obra de Bach, como mostrado no Exemplo 29.

Exemplo 29 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 246-251



Poucos compassos depois, em uma passagem que remete ao segundo tema do movimento, Poeck apresenta uma textura polifônica, amplamente explorada por Bach em suas composições para violino solo. A intenção polifônica de Poeck é realçada pela inclusão de pausas em momentos em que uma das vozes é silenciada (Exemplo 30).

Exemplo 30 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 257-260



Um arcaísmo proposital surge próximo à finalização da cadência, quando o violino executa uma sequência de acordes em semínimas (Exemplo 31), antes de a orquestra iniciar a reexposição. Essa escolha remete ao estilo de escrita para órgão, frequentemente associado às obras para violino solo de Bach. Ainda que Bach seja mais de um século anterior aos concertos românticos que supostamente influenciaram João Poeck, este conseguiu integrar elementos da escrita violinística do mestre barroco de forma orgânica ao *Concerto em Dó Menor*, preservando a coerência estética da obra.

Exemplo 31 – Concerto de Poeck, 1º mov., compassos 288-291

De todas as intertextualidades do *Concerto para Violino* de João Poeck, a mais evidente ocorre em trechos do terceiro movimento, devido à sua relação com passagens do terceiro movimento do *Concerto para Violino em Ré Maior Op. 35* de Tchaikovsky. Nos trechos dos concertos de Tchaikovsky e Poeck reproduzidos, respectivamente, nos Exemplos 32 e 33, os compositores estabelecem um diálogo intertextual por meio da técnica responsorial entre o solista e a orquestra. Nesse modelo, a orquestra realiza intervenções curtas e incisivas de dois compassos, seguidas por uma resposta do violino com uma sequência rápida de semicolcheias em cordas duplas e movimento ascendente, também por dois compassos. Esse padrão de alternância se repete em ambos os concertos, criando um efeito de desafio entre o solista e a orquestra e reforçando o caráter virtuoso característico dos movimentos finais de concertos românticos e pós-românticos, garantindo momentos de grande brilho técnico para o solista.

Exemplo 32 – Concerto de Tchaikovsky, 3º mov., compassos 313-324

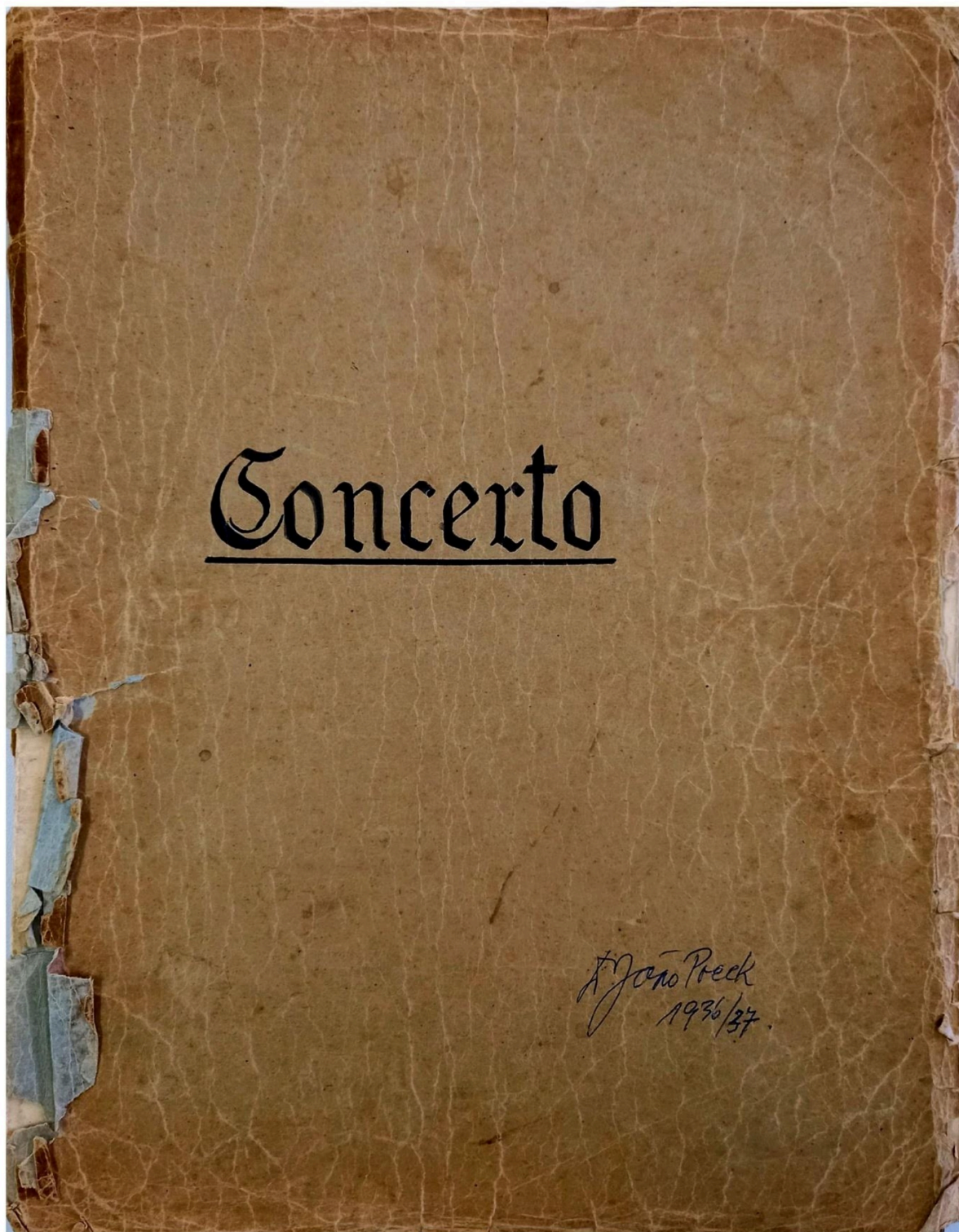
Exemplo 33 – Concerto de Poeck, 3º mov., compassos 218-225

As intertextualidades verificadas no *Concerto para Violino em Dó Menor* demonstram não apenas o diálogo de Poeck com outros compositores, mas também seu profundo conhecimento da linguagem violinística e das convenções do gênero. Além disso, evidenciam como elementos formais e técnicos tradicionais podem ser ressignificados dentro de uma nova estética composicional.

2.3 Fontes manuscritas originais

Quatro fontes manuscritas distintas foram preservadas do *Concerto em Dó Menor para Violino e Orquestra* de João Poeck. A análise desses documentos oferece um panorama abrangente do processo de criação da obra, refletindo diferentes estágios de sua evolução. Com exceção da parte original do violino solista, as demais fontes foram encadernadas em um único volume, cuja capa está reproduzida na Figura 24.

Figura 24 – Capa de manuscritos originais do Concerto para Violino de João Poeck



Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

Cada uma das quatro fontes tem características singulares e traz contribuições específicas para o estudo da peça. São elas:

- **Fonte A – manuscrito preliminar**

O primeiro manuscrito, com 44 páginas, apresenta o título da obra em alemão (*Violinkonzert*), sem subtítulo ou indicação de autoria. Este documento contém os três movimentos do *Concerto*, com a linha do violino já finalizada, incluindo as cadências completas do primeiro e terceiro movimentos. A Figura 25 mostra o fragmento inicial do documento.

Figura 25 – Cabeçalho e primeiro sistema do Manuscrito Preliminar do Concerto



Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

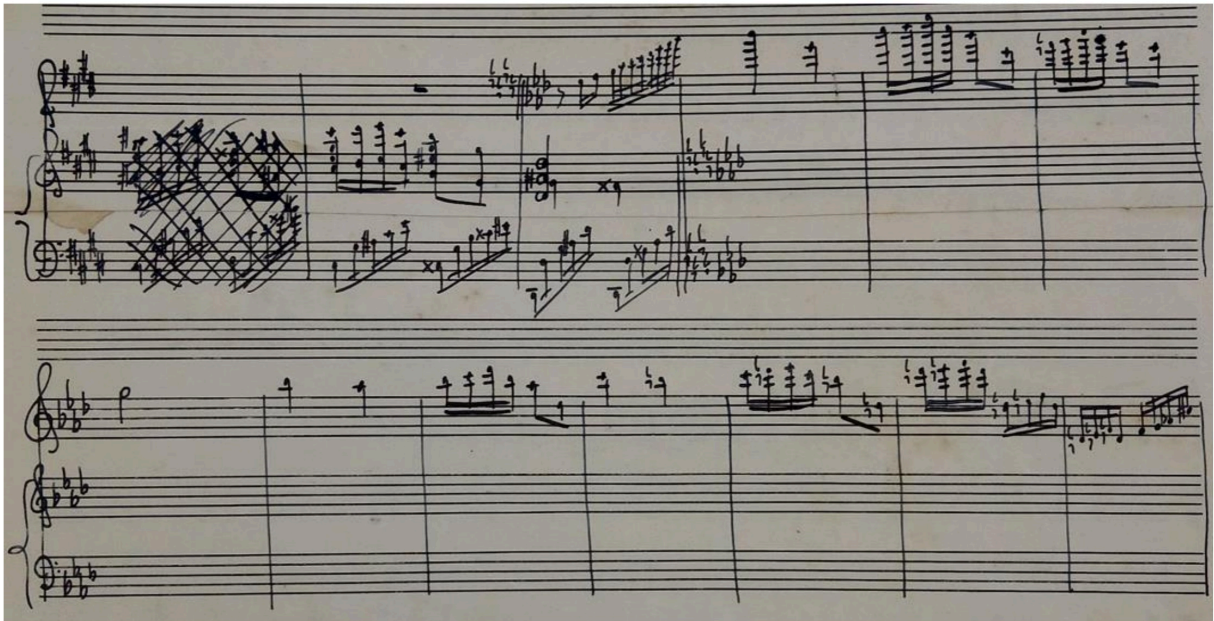
O primeiro movimento é escrito para violino, acompanhado por dois pianos, enquanto o segundo e o terceiro contam com acompanhamento de um único piano. Nos dois primeiros movimentos, as partes pianísticas já estão completamente delineadas. No terceiro, no entanto, a escrita para piano se encontra em estágio incipiente, sendo inclusive interrompida em diversas passagens, como a reproduzida na Figura 26.

Um aspecto notável desse manuscrito é a presença, nas partes de piano, de indicações dos instrumentos que deveriam ser utilizados na futura orquestração. Em alguns trechos, como o da Figura 27, o compositor acrescenta pentagramas suplementares para registrar linhas melódicas não contempladas pelos pianos, mas que deveriam ser incluídas na orquestração. No terceiro movimento, essas indicações aparecem com menor frequência e detalhamento.

Pela quantidade de anotações orquestrais presentes nas partes de piano — sobretudo no primeiro movimento —, esse manuscrito parece ter funcionado como um estudo preliminar

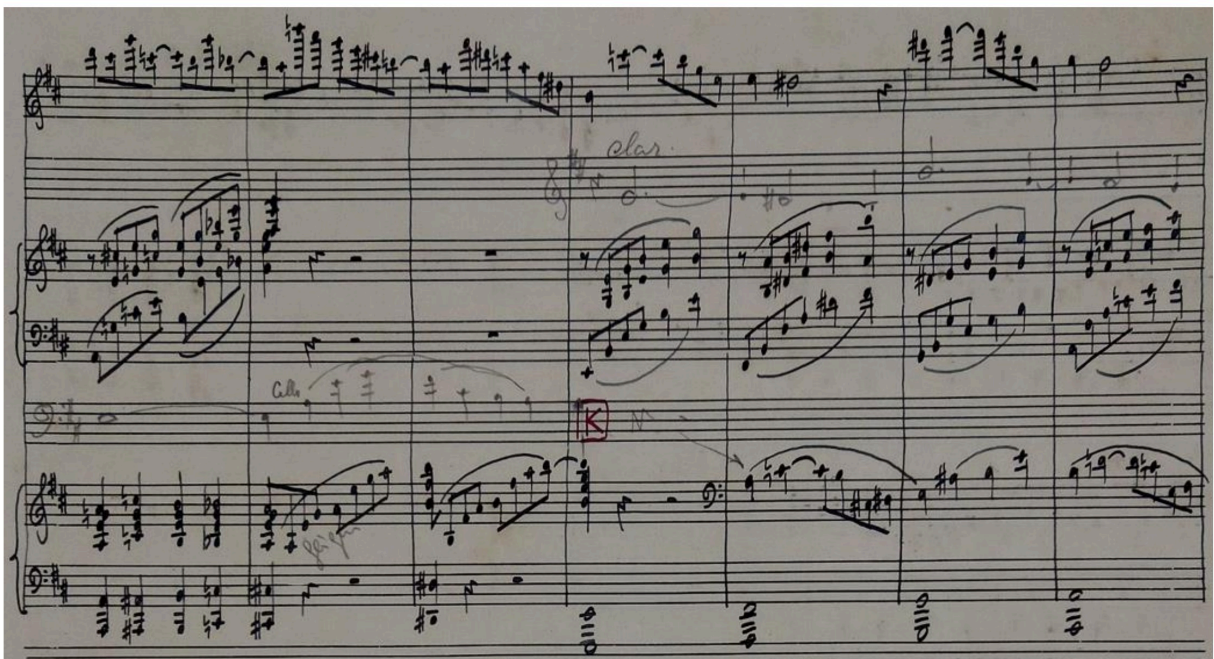
para a orquestração do *Concerto em Dó Menor*, cuja parte do solista já se encontrava em estágio maduro.

Figura 26 – Acompanhamento interrompido no Manuscrito Preliminar do Concerto



Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

Figura 27 – Fragmento do Manuscrito Preliminar do Concerto



Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

Fonte B – partitura orquestral

O segundo manuscrito, com 68 páginas, também apresenta o título da obra em alemão (*Violinkonzert*), sem subtítulo ou indicação de autoria. Os dois primeiros movimentos já aparecem orquestrados, utilizando uma formação que inclui: duas flautas, dois oboés, um corne-inglês¹⁶, dois clarinetes em si bemol, um clarone, dois fagotes, duas trompas em fá, três trompetes em si bemol, três trombones, tuba, tímpanos, harpa e cordas. Diferentemente da Fonte A, este documento contém exclusivamente os dois primeiros movimentos, sem qualquer referência ao terceiro. A primeira página desse manuscrito está reproduzida na Figura 28.

¹⁶ Inserido apenas no segundo movimento, para um solo de 5 compassos.

Figura 28 – Primeira página da partitura orquestral original do Concerto

Allegro maestoso. Violin Konzert. I.

The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- 2 Fl.
- 2 Ob.
- 2 Clar. in B
- 1 Bass-Clar. in B
- 2 Fag.
- 2 Hörn. in F
- 3 Trp. in B
- 3 Tromb.
- 3 Pos.
- 1 Tuba
- Pauken (B, C, Es)
- Viol. I
- Viol. II
- Viola
- Bratsch.
- Celli
- Basse

The score is written in 3/4 time and features various dynamics and articulations, including *cresc.*, *ff*, *mf*, *div.*, and *divisi*.

- **Fonte C – redução para violino e piano**

A terceira fonte difere das anteriores por apresentar o título em português (*Concerto para Violino e Orquestra*) e incluir um subtítulo: *Arranjo para piano e violino*. Esse manuscrito, com 39 páginas, é a única das quatro fontes que permite, por si só, a execução integral da obra, embora em versão camerística. A Figura 29 mostra a porção inicial desse manuscrito. No primeiro movimento, a parte de piano foi condensada em um único instrumento, enquanto na Fonte A era destinada a dois pianos. O segundo movimento é reproduzido sem alterações significativas em relação à Fonte A. O terceiro movimento, por sua vez, constitui a porção mais valiosa dessa fonte, por ser a única em que aparece finalizado. No entanto, as indicações de instrumentos da orquestra, bastante presentes na Fonte A, aparecem em pouca quantidade nesse manuscrito, reforçando seu caráter de adaptação camerística.

Figura 29 – Fragmento do manuscrito original da redução para violino e piano



- **Fonte D – parte do violino solista**

O quarto manuscrito, com 20 páginas, apresenta o título em português (*Concerto para Violino e Orquestra*), sem subtítulo ou indicação de autoria. Esse documento contém exclusivamente a parte do violino solista e inclui, sobre a escrita do compositor, anotações de arcadas e dedilhados feitas por terceiros, como visto na Figura 30. As anotações abrangem integralmente o primeiro movimento, mas são menos completas nos movimentos subsequentes. O terceiro movimento se destaca pelos diversos apontamentos relacionados ao acompanhamento orquestral, indicando os instrumentos que seriam utilizados, trazendo inclusive um grau de detalhamento maior do que o encontrado na Fonte A. Em algumas passagens desse movimento há a adição de pentagramas suplementares, com linhas melódicas de outros instrumentos, como observado na Figura 31.

Figura 30 – Anotações de arcadas e dedilhados na parte solista original

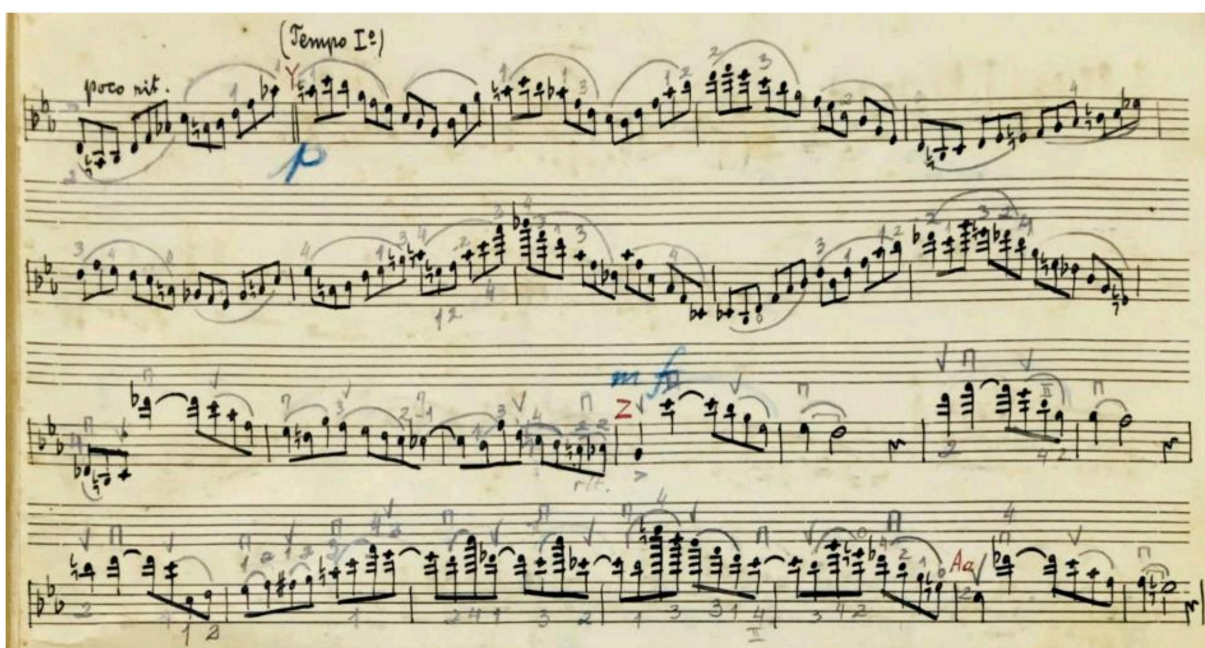


Figura 31 – Adição de pentagramas suplementares à parte solista original



Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

2.4 Critérios de revisão e edição

O nosso trabalho de revisão do *Concerto para Violino e Orquestra em Dó Menor* de João Poeck resultou na edição crítica da redução para violino e piano da obra (Anexo B) e de uma parte de performance do violino solista (Anexo C) com os dedilhados e arcadas elaborados durante nosso estudo e utilizados na apresentação de 26 de setembro de 2024. Trataremos a seguir dos critérios utilizados para a elaboração de cada um desses materiais.

- **Redução para violino e piano (Anexo B)**

O manuscrito original da redução para violino e piano do *Concerto para Violino e Orquestra em Dó Menor* de João Poeck não apresenta lacunas significativas. Isso possivelmente se deve ao fato de que essa versão chegou a ser apresentada na época, pelo menos duas vezes, com o próprio compositor ao piano. Assim, nosso trabalho de edição não exigiu complementações estruturais, mas sim ajustes voltados à praticidade da execução.

A principal preocupação editorial foi garantir que as viradas de página estivessem posicionadas em momentos que não comprometessem a fluidez da performance – ainda assim, o auxílio de um virador de páginas para o pianista se faz indispensável. No primeiro movimento, que possui uma introdução extensa para o piano solo, optamos por iniciar a partitura em uma

página par, garantindo que a primeira virada ocorresse somente após a entrada do violino. No restante da obra, seguimos critérios semelhantes, priorizando a fluência musical para o pianista e a praticidade para o virador de páginas.

Outro aspecto tratado em nossa edição foi a substituição de certos elementos comuns à notação manuscrita para a forma mais comum em partituras editoradas. Por exemplo: Poeck faz uso recorrente do símbolo de repetição de compasso, especialmente na mão esquerda do piano, como observado na introdução do terceiro movimento na Figura 32. Para facilitar a leitura, substituímos os sinais de repetição desse trecho pela notação expandida, garantindo maior clareza visual e evitando eventuais equívocos de execução.

Figura 32 – Início do 3º mov. no manuscrito da redução para violino e piano



Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

Durante a edição, identificamos pequenos erros pontuais no manuscrito, como a omissão de acidentes. Considerando a habilidade do compositor ao piano e sua familiaridade com a própria música, é possível que ele corrigisse essas falhas intuitivamente durante a execução. Para garantir a precisão do material editado, identificamos e corrigimos essas omissões com base no contexto harmônico e melódico da obra, recorrendo também à comparação com a partitura orquestral.

- **Parte de performance do violino solista (Anexo C)**

Das quatro fontes manuscritas originais do *Concerto para Violino e Orquestra em Dó Menor* de João Poeck, três foram escritas exclusivamente pelo compositor: as Fontes A, B e C. Já a Fonte D, embora tenha sido escrita por Poeck, contém diversas anotações adicionais de arcadas e dedilhados feitas por terceiros.

Nas três fontes redigidas apenas pelo compositor, há uma notável escassez de indicações de articulação na parte do violino solista. Muitas das ligaduras presentes parecem ter uma função mais fraseológica do que técnica. Em contrapartida, a Fonte B exibe um nível muito maior de detalhamento na articulação das cordas da orquestra do que no solo de violino, o que sugere que Poeck esperava que um violinista revisasse a parte solista. O mesmo padrão de poucas articulações para o violino solo se repete nas Fontes A e C, reforçando essa hipótese.

A Fonte D, com suas anotações adicionais, demonstra que houve um trabalho de revisão violinística feito na época. No entanto, há indícios de que a Fonte D não tenha sido a parte usada por Dosolina Destefanis e Rudi Jucksch para as performances históricas: apesar do manuscrito apresentar arcadas e dedilhados detalhados no primeiro movimento, as anotações são escassas no segundo e no terceiro. Dado o alto grau de dificuldade do *Concerto*, especialmente no movimento final, é improvável que violinistas tenham estudado a peça sem um material que contivesse um número significativamente maior de indicações técnicas.

Outro forte indício disso é que a Fonte D possui letras de ensaio apenas no primeiro movimento, enquanto a Fonte C as contém em todos. Como essas marcações seriam essenciais para a comunicação entre os violinistas e João Poeck durante os ensaios, é bastante provável que teriam sido incluídas nos demais movimentos da Fonte D.

No início de nossa abordagem violinística do *Concerto*, estudamos o primeiro movimento seguindo fielmente as arcadas e dedilhados da Fonte D, chegando a executá-los em uma audição interna de classe. No entanto, algumas escolhas registradas nos pareceram arbitrárias, sobretudo no que se refere às arcadas, e o resultado final não nos pareceu plenamente satisfatório para a performance.

Diante dessa experiência e da ausência de um detalhamento violinístico mais preciso nas três fontes escritas exclusivamente por João Poeck, assumimos a responsabilidade de elaborar uma nova revisão da parte do solista. Nosso objetivo foi encontrar arcadas e articulações que enriquecessem a música e respeitassem a natureza idiomática do instrumento. Para isso, aproveitamos a liberdade deixada pelo compositor e nos utilizamos pouco das anotações feitas por terceiros na Fonte D.

Nossa revisão violinística não pretende se impor como definitiva. O *Concerto para Violino* de João Poeck é uma obra sem tradição interpretativa consolidada, sobre a qual cada violinista que a estudar no futuro poderá propor sua própria abordagem.

Em nossos materiais incluídos nos anexos desta dissertação, registramos nossa revisão violinística apenas na edição da parte de performance do violino solista (Anexo C). Já na edição

da redução para violino e piano (Anexo B), mantivemos as articulações originais registradas nas Fontes A, B e C, sem incorporar as anotações feitas por terceiros na Fonte D.

Apesar disso, fizemos exceção para algumas alterações de notas na cadência do primeiro movimento encontradas na fonte D. Diferentemente das demais anotações de terceiros, feitas a lápis, essas alterações foram escritas a tinta, como o restante do texto musical de Poeck. Isso sugere que podem ter sido mudanças sugeridas por um violinista e aceitas pelo compositor, mesmo que não tenham sido transferidas para as demais fontes. Como essas modificações afetam não apenas a execução técnica, mas também a estrutura musical, optamos por incorporá-las também à edição da redução para violino e piano.

Para a execução dos compassos 120 e 121 do terceiro movimento, o compositor escreveu uma versão alternativa (*ossia*) do solo de violino, registrada somente nas Fontes A e C. Devido ao seu maior interesse violinístico, adotamos essa alternativa proposta por Poeck em nossos dois materiais editorados. A Figura 33 mostra esse *ossia* na Fonte C.

Figura 33 – *Ossia* original de João Poeck



Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná

Dessa forma, as edições da redução para violino e piano e da parte de performance do violino solista do *Concerto em Dó Menor* de João Poeck — incluídas, respectivamente, nos Anexos B e C desta dissertação — baseiam-se tanto nas fontes manuscritas originais preservadas quanto em nossa visão violinística e interpretativa da obra. Correspondem, ainda, à primeira publicação de uma composição de João Poeck.

CAPÍTULO 3

O CONTEXTO DE CRIAÇÃO DO CONCERTO

3.1 Contexto sociopolítico

O *Concerto para Violino e Orquestra em Dó Menor* de João Poeck foi composto em um período de profundas transformações políticas e culturais no Brasil. A própria chegada do compositor ao país, em 1930, já coincidiu com o fim da chamada República Velha (1889-1930) e o início da Era Vargas (1930-1945). Enquanto o compositor compunha o *Concerto*, entre 1936 e 1937, foi instaurado o Estado Novo (1937-1945), dando início a um período de ditadura no país.

Desde a segunda metade do século XIX, a imigração europeia para o Brasil esteve muito ligada à questão racial.

Os debates que ocorriam dentro das elites política e intelectual eram pautados em teorias consideradas científicas na época, que apresentavam a superioridade do homem branco e a degeneração da raça por meio da miscigenação. A classe dominante brasileira aceitava essas teorias formuladas nos Estados Unidos e na Europa sem qualquer contestação e apresentava preocupação com relação ao desenvolvimento do país, constituído por negros, índios e mestiços em sua base, ou seja, não brancos. Aceitar tais pensamentos era conveniente por um lado, pois legitimava as práticas racistas presentes no Brasil e a hierarquia social que se criava a partir delas; por outro lado, ao abraçar essas teses, admitia-se que o país era formado por um povo racialmente inferior. (SEMITHA, 2024, p. 27-28)

A partir da reinterpretação de teorias estrangeiras, iniciaram-se políticas de branqueamento da população brasileira, que se estenderiam até o final da década de 1920.

A tese de branqueamento se constitui num processo de eugenia, no qual a população brasileira iria “europeizar-se” a partir de três fatores: influxo de imigrantes europeus para o Brasil; estímulo à miscigenação; abandono da população negra egressa da escravidão. De acordo com as visões dos maiores entusiastas dessa tese, em cerca de um século, os negros já teriam desaparecido do Brasil, enquanto os brancos seriam a maioria da população. (SANTOS, 2019)

Na segunda metade do século XIX, os imigrantes que chegavam ao sul do Brasil constituíam clubes, sociedades, igrejas e escolas. Nesses locais, em que falavam exclusivamente em alemão, o idioma servia como símbolo da preservação de suas identidades, valores e costumes. Em Curitiba, a fusão das sociedades Germânia e Concórdia, em 1884, deu

origem à *Verein Deutscher Sängerbund*¹⁷ (União de Cantores Alemães), que, em 1937, possuía cerca de 650 membros.

Havia também a circulação de jornais em língua alemã no Brasil. Em Joinville, o *Kolonie Zeitung*, o periódico mais antigo daquela cidade, esteve em circulação por oitenta anos, de 1862 a 1942. Já em Curitiba, o *Der Kompass* foi publicado por trinta e seis anos, de 1902 a 1938. Após um primeiro fluxo migratório no século XIX, a crise da Europa pós-Primeira Guerra deu origem a um segundo fluxo, no qual João Poeck se inseriu. “O Brasil estava em pleno desenvolvimento industrial, principalmente nas grandes metrópoles, como Rio de Janeiro e São Paulo, havendo demanda por mão de obra qualificada” (SEMITHA, 2024, p. 31).

Foi nesse contexto que ocorreu o golpe militar que levou Getúlio Vargas (1882-1954) ao poder. A Era Vargas dividiu-se claramente em dois momentos: o primeiro iniciado com o golpe de 1930 e o segundo iniciado com a instauração do Estado Novo, em 1937. Durante o primeiro período, Vargas estreitou as relações entre Brasil e Alemanha, com base no comércio e no fomento cultural. Nesse contexto o *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*¹⁸ (NSDAP) ou Partido Nazista, que estava se estruturando no Brasil desde 1928, conseguiu atuar livremente no país por cerca de dez anos.

No entanto, “o contato com uma sociedade calcada na miscigenação e na presença indígena e africana fez com que o nazismo no Brasil fosse amolecendo, se abasileirando, se tropicalizando” (SEMITHA, 2024, p. 33). Isso levou o NSDAP a proibir os descendentes de alemães do primeiro fluxo migratório, nascidos no Brasil, de ingressar no partido, focando nos alemães do segundo fluxo, gerando conflitos nas comunidades teuto-brasileiras.

A instauração do Estado Novo, em 1937, deu início a um período marcado por autoritarismo, censura e forte nacionalismo. O governo interveio diretamente na economia, no sistema educacional e na cultura, buscando criar uma identidade brasileira homogênea e fortalecer a figura do Estado. Com isso, houve uma mudança drástica da relação do governo com as comunidades estrangeiras, especialmente as comunidades alemãs. Estas, por seu apoio inicial aos ideais nazistas e forte resistência à assimilação da cultura brasileira, passaram a ser vistas como ameaças. O depoimento da violinista Bettina Jucksch, descendente de alemães do primeiro fluxo migratório, ilustra como essa resistência era acentuada:

Meu pai já era nascido no Brasil, meu avô também, mas, ainda assim, nós vivíamos como se fôssemos alemães. Quando comecei a ir à escola, aos cinco anos, eu ainda não falava nenhuma palavra de português, porque na minha

¹⁷ Esta posteriormente passaria a ser conhecida como Clube Concórdia.

¹⁸ Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães.

casa só se falava alemão. Mesmo depois que eu comecei a aprender, meu pai não deixava que eu e meus irmãos falássemos português em casa. (JUCKSCH, 2024)

Em outro trecho de seu depoimento, vemos como a repreensão do Estado Novo atingiu o círculo de convivência de João Poeck:

Meu pai [Rudi Jucksch] possuía muitos livros em alemão, milhares. Durante a perseguição ele ficou com medo, enterrou todos aqueles livros no jardim e cobriu com grama, para que ficassem invisíveis. Só desenterrou alguns anos depois, quando a perseguição acabou. Eles tinham medo de falar alemão em público, tinham medo que os vizinhos os denunciassem. (JUCKSCH, 2024)

No cenário musical nacional, o compositor Heitor Villa-Lobos (1887–1957) chefiava, desde 1932, o Serviço de Música e Canto Orfeônico da capital da República. Com a instauração do Estado Novo, Villa-Lobos — que, segundo Gilberto Mendes (1991, p. 38), “teve simpatias pelo nazismo, nos anos 30” — soube aproveitar os ideais do novo regime e a proximidade que possuía com Getúlio Vargas para promover seus projetos pessoais de educação musical:

Seus sonhos eram a educação musical de massa, das crianças, através do canto orfeônico em grandes estádios, para o que conseguiu o apoio de Getúlio Vargas. Mas era, na verdade, uma figura contraditória, como o próprio ditador Vargas [...]. (MENDES, 1991, p. 38)

Na época em que o Estado Novo foi instaurado, “a esperança de que os problemas do país seriam resolvidos não estava mais depositada em teses como a do ‘branqueamento progressivo’ da população, mas em um sistema educacional que guiasse para um equilíbrio social moderno” (GUÉRIOS, 2009, p. 209). É nesse contexto de mudança na relação do governo com comunidades estrangeiras que surge o *Concerto para Violino e Orquestra em Dó Menor* de João Poeck.

3.2 Contexto da vida particular do compositor

Além das transformações do cenário sociopolítico que afetavam a comunidade teuto-brasileira como um todo, outras mudanças não relacionadas diretamente a esse contexto marcaram a vida do compositor durante o período de composição de seu *Concerto para Violino e Orquestra em Dó Menor*.

No final de 1933, João Poeck fundou uma escola particular de música, o Conservatório Paranaense de Música¹⁹. A instituição oferecia aulas de piano, violino, canto e matérias teóricas, contando com três professores em seu corpo docente. Embora parecesse um empreendimento modesto, esse modelo era característico das escolas de música em Curitiba na época: “[...] escolas particulares, em que às vezes apenas dois ou três músicos se reuniam e organizavam as aulas, outras vezes um grupo maior era liderado por um professor” (PROSSER, 2004, p. 121). Essa estrutura favorecia a prática musical coletiva entre os alunos, enquanto “os conhecimentos teóricos, imprescindíveis, eram igualmente ministrados para grupos de alunos, pois faziam parte de um treinamento comum a todos” (PROSSER, 2004, p. 122).

Até 1936, ano em que iniciou a composição do *Concerto*, percebe-se que João Poeck ainda dependia financeiramente da atividade musical. A principal evidência disso está em seus esforços para divulgar o Conservatório Paranaense. Em um anúncio publicado em 1934, lê-se:

A educação musical faz parte essencial e integrante do nível cultural das suas crianças. A compreensão das obras musicais não pode prescindir do estudo sério dum instrumento. O Conservatório Paranaense de Música, sob a direção do Dr. João Poeck, se encarrega da instrução profunda e conscienciosa dos seus filhos e filhas. (POECK, 1934)

A localização do Conservatório, na Rua Dr. Muricy, nº 792, proporcionava grande visibilidade ao empreendimento, pois ficava em frente ao Teatro Guaíra da época, demolido em 1937. João Poeck ministrava aulas de piano, harmonia e contraponto, e o corpo docente era complementado pela professora de canto e solfejo Bertha Lange de Morretes²⁰ e pelo professor de violino Wenceslau Schwansee (1898-1943).

Nascido em Curitiba em 28 de setembro de 1898, Schwansee foi aluno de Ludovico Seyer (1882-1956)²¹, maestro e um dos mais importantes professores de violino da cidade na primeira metade do século XX. Após executar o *Concerto n.º 1* de Paganini na presença do então

¹⁹ Cabe aqui uma desambiguação: havia na cidade outra instituição particular de ensino de música com nome bastante semelhante: o Conservatório de Música do Paraná. Este, embora tivesse sido fundado cerca de vinte anos antes, ainda permanecia em atividade na época da criação do Conservatório Paranaense de Música de João Poeck. A semelhança nominal entre as antigas instituições já fez com que estas fossem citadas com nomes trocados diversas vezes, inclusive em fontes publicadas.

²⁰ Nome artístico pelo qual era conhecida a cantora lírica alemã Bertha Bambergerll, esposa do pintor paranaense Frederico Lange de Morretes (1892-1954). Faz-se necessária aqui uma desambiguação: a filha mais velha do casal, Berta (sem *h*) Lange de Morretes (1917-2016), foi uma destacada bióloga, botânica e pesquisadora brasileira, professora da Universidade de São Paulo.

²¹ Ludovico Seyer era pai de Ludwig Seyer, de quem nossa pesquisa se beneficia dos diários pessoais. É importante fazermos aqui uma desambiguação: tanto o pai quanto o filho se chamavam Ludwig Seyer. O pai adotara o nome artístico de Ludovico Seyer, sendo referido dessa forma na maioria das fontes documentais. O filho, cujo nome completo era Ludwig Wilhelm Theodor Seyer, é referido nas fontes documentais apenas como Ludwig Seyer, ou às vezes como Ludwig Seyer Júnior. No presente trabalho, optamos por nos referir ao pai pelo nome artístico de Ludovico Seyer, usando o nome de Ludwig Seyer exclusivamente para o filho.

presidente do Estado, Afonso Camargo, Wenceslau Schwansee recebeu apoio para se aperfeiçoar em Berlim, “onde estudou com um dos assistentes do célebre pedagogo do violino Carl Flesch” (O DIA, 28 ago. 1948). Após seis anos, retornou a Curitiba e passou a se dedicar prioritariamente à docência, tornando-se, ao lado de Ludovico Seyer, um dos principais professores de violino da cidade. A Figura 34 mostra uma fotografia de Schwansee.

Figura 34 – O violinista Wenceslau Schwansee



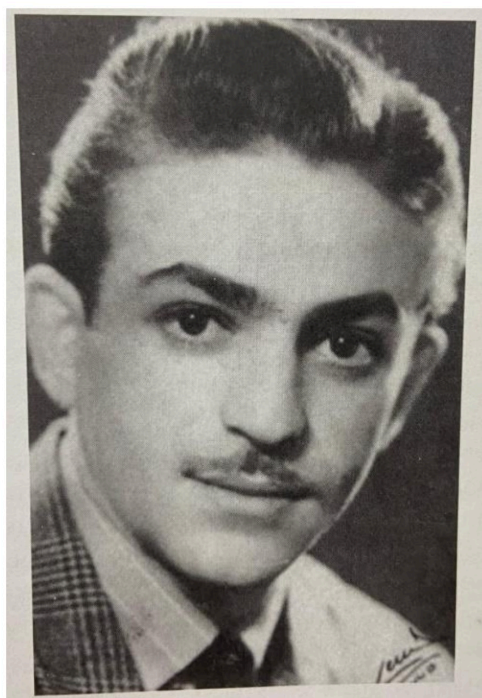
Acervo particular de Bettina Jucksch

Em 12 de setembro de 1933, cerca de dois meses antes da fundação do Conservatório Paranaense, Schwansee se apresentou em um recital acompanhado por João Poeck, no qual executou, entre outras peças, a *Sonata n.º 2* de Brahms. A partir da criação da instituição, é provável que o convívio entre os dois tenha se tornado diário. Embora não haja comprovação documental, é razoável supor que, durante as atividades conjuntas no Conservatório, Schwansee tenha dado alguma orientação a Poeck quanto à escrita violinística de seu *Concerto*.

Entre os alunos de piano de João Poeck nesse período, destacava-se o jovem Alceo Bocchino (1918–2013), de quem a Figura 35 reproduz retrato. Esse aluno se projetaria nacionalmente, nas décadas seguintes, como camerista, regente e compositor, chegando inclusive a ocupar a cadeira nº 37 da Academia Brasileira de Música²². Embora haja poucas informações disponíveis sobre os estudos musicais de Alceo Bocchino com João Poeck, um artigo de Enzo Massarani, publicado no *Jornal do Brasil* em 8 de junho de 1972, sugere que esses ensinamentos não se limitaram ao piano, abrangendo também a composição: “[Bocchino] estudou piano com as irmãs [Hermínia e Rosa] Lubrano, Antônio Melillo e Hans [João] Poeck. Com este último, estudou ainda Harmonia e Composição” (MASSARANI, 1972). O jornal *Diário da Tarde* de 28 de março de 1936 descreve a contribuição específica de cada um desses professores para o desenvolvimento do jovem Alceo Bocchino:

Rosa Lubrano ensinou-lhe os primeiros passos, ensinou-lhe as primeiras notas. Antônio Melillo, este grande valor paranaense, foi quem lhe deu o impulso vingador. E finalmente, João Poeck, por ter uma alma irmã, soube emprestar a Bocchino o verniz encantador e luzidio dos grandes artistas. (DIÁRIO DA TARDE, 28 mar. 1936)

Figura 35 – O jovem Alceo Bocchino



Fonte: Atala (2001, p. 13)

²² O fato de João Poeck ter participado da formação musical do compositor Alceo Bocchino faz com que seu nome seja mencionado sumariamente na *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz: “[Bocchino] estudou música com Rosa Lubrano, Antônio Melillo e João Poeck [...]” (MARIZ, 1981, p. 253).

Os jornais locais mencionam ainda algumas apresentações de João Poeck e Alceo Bocchino em duo pianístico, realizadas entre 1936 e 1937. A Figura 36 reproduz o programa de uma dessas ocasiões.

Figura 36 – Programa de concerto de João Poeck e Alceo Bocchino



Fonte: Aben-Athar (1985, p. 15)

Por volta desse período, Poeck mantinha estreito contato com a comunidade teuto-brasileira de Joinville, em Santa Catarina, localizada a cerca de 130 km de Curitiba. Nessa cidade residia, na época, o compositor austríaco Josef Prantl²³ (1895–1951), retratado na Figura 37, que ocupava o cargo de regente da orquestra do Teatro Harmonia Lyra.

²³ Josef Prantl nasceu em 1895, em Schwaz, na Áustria. Estudou música em Innsbruck, em Praga, com Alexander von Zemlinsky, e em Neuchâtel, na Suíça. Concluiu os estudos em Bochum, na Alemanha, e foi diretor musical de teatros na Alemanha e na Suíça. Chegou a Joinville no final de outubro de 1929, onde atuou como instrumentista, professor, compositor e regente — atividades que também desempenhou em Curitiba. Retornou à

Figura 37 – O compositor Josef Prantl



Fonte: Semitha (2024, p. 48)

Entre as composições de Prantl, destaca-se a ópera *Yara*, cantada em alemão, cuja estreia ocorreu em Joinville, em janeiro de 1936, sob a regência de seu compositor. Em junho do mesmo ano, a obra foi apresentada também em Curitiba, novamente sob a regência de Prantl. Na divulgação das récitas curitibanas, o jornal *Diário da Tarde* de 22 de junho de 1936 menciona João Poeck como responsável pela direção dos coros.

Poucos meses depois, em novembro de 1936, Poeck voltou a colaborar com Prantl em um concerto sinfônico realizado pela orquestra do Teatro Harmonia Lyra em Joinville, no qual seu duo com Alceo Bocchino fez uma participação especial. No evento, além das peças orquestrais apresentadas sob a regência de Prantl, o duo pianístico executou uma série de arranjos de Poeck, que incluíram adaptações para dois pianos da abertura da ópera *Yara* de

Europa em 1937 e trabalhou inicialmente como oficial de escritório em Schwaz, até conseguir um emprego na escola de música de Bludenz, na Áustria, onde foi professor e regente da orquestra e do coro. Faleceu na mesma cidade, em 1951 (DAMACENO; HOLLER, 2021, p. 4).

Prantl e da *Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro* de Gottschalk²⁴. O repertório executado pela orquestra na ocasião incluiu a *Abertura Egmont* de Beethoven, a *Sinfonia Inacabada* de Schubert e a *Sinfonia em Dó Maior* do próprio Prantl. Embora a formação instrumental da orquestra do Teatro Harmonia Lyra naquela época seja desconhecida, a escolha das obras indica que se tratava de um grupo com capacidade para executar repertório sinfônico.

Após essa apresentação, realizada em 6 de novembro de 1936, há registros de que João Poeck tenha permanecido em Joinville pelo menos até o dia 11, quando os diários de Ludwig Seyer, residente na cidade na época, trazem uma informação de extrema relevância sobre o processo composicional do *Concerto para Violino e Orquestra em Dó Menor* de João Poeck: “[...] fui à casa do Sr. Prantl. Este e o Sr. J. Poeck estavam ocupados com a orquestração do Concerto para Violino de Poeck” (SEYER, 11 nov. 1936). Esta é a única menção ao *Concerto* de Poeck encontrada nos diários de Seyer no período consultado (1935 a 1953). Embora o registro não forneça detalhes que permitam avaliar o grau de contribuição de Prantl na orquestração da obra, o episódio documentado demonstra que existiu algum tipo de colaboração entre os dois compositores nesse processo.

O Conservatório Paranaense de Música ainda permaneceria em funcionamento até o início de 1937. O último registro de sua atividade encontra-se no jornal *Correio do Paraná* de 22 de março de 1937, reproduzido na Figura 38, que divulga uma audição da classe de violino da instituição. Após essa data, ainda se encontram anúncios de recitais da classe do professor Wenceslau Schwansee nos periódicos locais, mas já sem menção ao Conservatório Paranaense de Música.

²⁴ Além de Poeck ter composto uma quantidade considerável de obras para dois pianos, nos programas apresentados por seu duo com Alceo Bocchino, observamos que o compositor também realizava arranjos para duo pianístico de obras sinfônicas ou de peças originalmente escritas para piano solo. No entanto, nenhum desses arranjos foi preservado.

Figura 38 – Anúncio de audição do Conservatório Paranaense de Música



Fonte: Correio do Paraná (22 mar. 1937)

O período de dissolução da instituição coincide com o início das atividades de João Poeck como professor no Instituto de Química da Faculdade de Engenharia do Paraná. É possível que essa nova ocupação profissional tenha tornado inviável a continuidade de suas atividades como professor de música, levando ao encerramento das atividades de seu Conservatório.

Como as datas indicadas nos manuscritos do *Concerto em Dó Menor* vão de 1936 até janeiro de 1937, pode-se afirmar que a obra foi composta no último ano de funcionamento do Conservatório Paranaense de Música. Observamos, assim, que a interrupção da composição do *Concerto* de Poeck coincidiu com um momento de profunda transformação da relação do compositor com a música: ele deixou de depender financeiramente desta atividade.

Embora sua renda musical não viesse da composição, o fato de não precisar mais da atividade musical para a própria subsistência certamente impactou sua trajetória e produção artística. Além disso, o nascimento de seus dois filhos, João Alfredo Poeck, em 1936, e Henrique Werner Poeck, em 1938, pode ter contribuído para a interrupção da composição do *Concerto*.

Ainda que o compositor tenha seguido escrevendo obras camerísticas, como seu *Trio em Fá Menor* para piano, violino e violoncelo, produzido no próprio ano de 1937, a composição do *Concerto em Dó Menor* jamais foi retomada.

Josef Prantl, que de alguma forma colaborou com Poeck na orquestração dos dois primeiros movimentos, retornou à Europa em 1937, convidado pela instituição nazista *Reichsmusikkammer* para cursos de aperfeiçoamento em música. Segundo Semitha (2024, p. 79), “é possível que membros do partido [nazista] no Brasil tenham indicado o compositor para esses estudos”. Embora sua partida tenha sido noticiada na época como sendo algo temporário, os eventos políticos que se seguiram possivelmente impediram seu retorno ao Brasil. Prantl permaneceu na Áustria até sua morte, em 1951.

Considerando que, antes do *Concerto*, João Poeck ainda não havia composto nenhuma obra orquestral, enquanto Prantl já possuía ampla experiência na área e regia uma orquestra de caráter sinfônico em Joinville, a ausência definitiva de Prantl pode ter desmotivado Poeck a dar seguimento à composição.

Além disso, o violinista mais próximo de Poeck durante a criação do *Concerto*, Wenceslau Schwansee, faleceu poucos anos após o fechamento do Conservatório Paranaense de Música. Sua morte prematura e repentina ocorreu em 1º de setembro de 1943, aos 44 anos, vítima de pneumonia.

3.3 Os primeiros intérpretes

Embora o *Concerto em Dó Menor* de João Poeck tenha permanecido incompleto em sua versão para violino e orquestra, sua redução para violino e piano foi apresentada integralmente em duas ocasiões, poucos anos após sua composição. A primeira ocorreu em 3 de março de 1939, com a jovem violinista Dosolina Destefanis (1919-1994), e a segunda, em 16 de junho de 1941, com o violinista Rudi Jucksch (1914-2006). Ambas as apresentações aconteceram no salão do Clube Concórdia, em Curitiba, tendo o próprio compositor ao piano.

Primeira intérprete do *Concerto em Dó Menor* de João Poeck, Dosolina Destefanis nasceu em 10 de fevereiro de 1919²⁵, em Curitiba. A Figura 39 mostra uma foto da artista de 1939. Foi aluna de Ludovico Seyer, que na época já possuía mais de 25 anos de experiência docente e que fora professor de Wenceslau Schwansee, antes deste prosseguir seus estudos na Europa.

²⁵ As datas de nascimento e morte, tanto de Dosolina Destefanis quanto de sua filha, só foram obtidas através da colaboração da administração do Cemitério Municipal São Francisco de Paula de Curitiba.

Figura 39 – A violinista Dosolina Destefanis



Fonte: Correio do Paraná (10 abr. 1939)

Na época da estreia do *Concerto* de Poeck, Dosolina se destacava como uma das mais promissoras alunas de Ludovico Seyer. Apesar de sua juventude, havia interpretado, cerca de dois anos antes, o *Concerto para Violino op. 77* de Brahms na íntegra, com acompanhamento de piano. A Figura 40 reproduz o programa da audição na qual a jovem violinista executou a obra de Brahms.

Figura 40 – Programa de audição de alunas do Professor Ludovico Seyer

Conservatório de Música
Praça Carlos Gomes N. 7
Direcção : **Ludovico Seyer**

Audição de Violino
DAS SENHORITAS
Diva N. Oliveira
Elza Gubert
Laiz Faria
Dosolina Destefanis

Com o gentil concurso do pianista
Alceu Bocchino

Quinta-feira, dia 22 de Julho de 1937
às 20 1/2 horas, nos luxuosos salões da
SOCIEDADE THALIA
Gentilmente cedidos

— CURITIBA —

Programma

Diva N. Oliveira

a) Minuetto Beethoven
b) Scène de Ballet Ch. de Beriot, op. 100

Elza Gubert

a) Ave Maria Bach - Gounod
b) Zingaresca P. Sarasate

Laiz Faria

a) Meditation - Thais Massenet
Propheta - Fantasia Meyerber

Dosolina Destefanis

Melodie P. Tchaikowsky, op. 42
Schön Rosmarin Fritz Kreisler
Humoreske Anton Dvorak, op. 101
Minuetto Paderewski
Concerto in Ré maior Johannes Brahms, op. 77

I Allegro non troppo
II Adagio.
III Allegro giocoso, ma non troppo vivace.

Acervo da Fundação Bianca Bianchi

Na véspera do recital em que Dosolina estreou o *Concerto para Violino* de Poeck, um artigo publicado no jornal *Correio do Paraná* revela que aquele seria o recital de conclusão de curso da jovem artista: “Finalizando seu curso de violino no Instituto de Música do maestro Ludovico Seyer, a srta. Dosolina Destefanis se apresentará amanhã, num concerto no Clube Concórdia” (CORREIO DO PARANÁ, 2 mar. 1939).

Tratava-se, também, da primeira vez que Dosolina tocaria um recital completo. O programa era extenso, incluindo, além do *Concerto* de Poeck, a *Sonata n° 2* de Brahms e outras sete peças de menor duração. A recepção foi positiva, conforme demonstra a crítica publicada por Romualdo Suriani (1939) cerca de uma semana após a apresentação:

[...] a senhorita Dosolina oferece à culta plateia curitibana um programa digno dos mais adestrados executores. Alguém dirá: a senhorita Dosolina sentiria as peregrinas belezas, por exemplo, da *Sonata n° 2* de Brahms? Teria tido verdadeira consciência das dificuldades do concerto do Dr. Poeck e de todas as maravilhosas composições que integravam o programa? Sem refletir estes conceitos, poderemos afirmar também que ela não foi uma inconsciente. A situação está entre duas forças convergentes: de um lado a atuação marcante do professor e de outro o incontestável talento da aluna. Uma coisa, porém, é certa: Dosolina Destefanis saiu-se brilhantemente no seu primeiro concerto,

desenvolvendo-o otimamente em todos os seus detalhes, recebendo da elegante assistência calorosos e efusivos aplausos. Boa execução, arcada elegante, som agradável, afinação pouco comum aos que se apresentam pela primeira vez num concerto de responsabilidade e, mais ainda, logo depois da Chaconne [de Vitali], primeira peça executada do programa, em que fez notar uma certa titubeança, demonstrou firmeza e, sobretudo, boa memória. (SURIANI, 1939)

Além desta, o recital recebeu outras críticas positivas, repercutindo até mesmo no Rio de Janeiro, em nota publicada no jornal *Correio da Manhã* de 21 de março de 1939 e reproduzida na Figura 41.

Figura 41 – Repercussão no Rio de Janeiro do recital de Dosolina Destefanis



Fonte: Correio da Manhã (21 mar. 1939)

Em Curitiba, as previsões para sua carreira eram otimistas: “Creio e confio nas grandes possibilidades artísticas que possui a nossa grande virtuose Dosolina Destefanis. Mercê do seu entusiasmo e da sua aprimorada cultura musical, ela avançará, transpondo galhardamente os degraus da glória que lhe espera” (CORREIO DO PARANÁ, 10 abr. 1939). No entanto, já no dia seguinte ao recital, um artigo sugeria sutilmente que havia risco de interrompimento de carreira:

Diante do sucesso da noite, que teve o concurso do consagrado pianista dr. João Poeck, devem estar orgulhosos os genitores e o mestre da concertista, a qual necessita agora não interromper sua carreira tão auspiciosamente iniciada, para que um dia se constitua um motivo de orgulho para o Paraná. (O DIA, 4 mar. 1939)

De fato, infelizmente o recital de conclusão de curso de Dosolina corresponde também ao último concerto documentado de sua trajetória artística. Em 1985, quando uma apresentação parcial do *Concerto para Violino* de João Poeck com orquestra repercutiu na imprensa curitibana, a violinista, que já estava afastada do meio musical da cidade há mais de quatro décadas, chegou a ser mencionada em um artigo de jornal como a primeira intérprete da obra, mas sem que se pudesse acrescentar, naquela situação, qualquer informação mais atualizada:

Essa composição [Concerto para violino] do Poeck foi finalizada em 1937. E estreada logo mais, por uma discípula do saudoso prof. Ludovico Seyer, Dosolina Destefanis [...]. Procurei saber algo atualizado sobre a violinista que, há perto de quarenta anos passados, estreou a belíssima composição do Poeck. O [jornalista e fotógrafo paranaense] Cid Destefani [1936-2015] me diz que há duas famílias com esse sobrenome [em Curitiba]. São independentes e não relacionadas entre elas. E ainda me informou que a violinista não está arrolada na sua parentela. Conta o Cid que irá processar verificação. Aguardo a fineza. (GINESTE, 1985)

Dosolina Destefanis casou-se na década de 1940, passando a assinar Dosolina Destefanis Grumadas. Segundo seu sobrinho, Rogério Koscianski, apesar de afastada do meio musical, nunca deixou de tocar violino:

Depois que a tia Dosolina se casou, ela ficou mais em casa. Ela continuava tocando violino, nunca parou, mas tocava mais na igreja. Ela era católica, mas chegou tocar, mais tarde, numa orquestra de uma igreja evangélica, e até a dar aulas numa escola evangélica, mas ela continuava sendo católica. Ela tocava também aqui em casa, junto com minha mãe, que era pianista e que inclusive tinha sido aluna do João Poeck. (KOSCIANSKI, 2024)

Em 13 de agosto de 1947, nasceu sua única filha, Lucrecia Destefanis Grumadas (1947-1999). Com o tempo, o casamento de Dosolina chegou ao fim:

A filha da tia Dosolina teve uma paralisia que afetava principalmente os membros superiores e a cabeça. Ela era uma pessoa muito dependente. Depois de um tempo, o marido da tia Dosolina a deixou, envolvendo-se em outro relacionamento. Mas tia Dosolina nunca aceitou o divórcio. Ela era católica e para ela o casamento era para toda a vida, aí ela nunca mais teve outro relacionamento. Ficou cuidando da filha, em revezamento com a ex-sogra, que também ajudava. (KOSCIANSKI, 2024)

Com o divórcio jamais formalizado, Dosolina Destefanis Grumadas faleceu em 11 de abril de 1994, em Curitiba, aos 75 anos. Sua filha, Lucrecia, ainda viveria por mais cinco anos, falecendo em 15 de setembro de 1999, aos 52 anos.

O segundo violinista a interpretar publicamente o *Concerto para Violino* de João Poeck, Rudi Jucksch, nasceu em 24 de dezembro de 1914, em Curitiba. A Figura 42 reproduz uma fotografia do jovem violinista. Rudi pertencia ao círculo mais próximo de amigos de João Poeck e, embora brasileiro, vinha de uma família que preservava rigidamente o uso exclusivo da língua alemã em ambiente doméstico.

Figura 42 – O jovem violinista Rudi Jucksch



Acervo particular de Bettina Jucksch

Rudi iniciou seus estudos de violino com o professor Wenceslau Schwansee, destacando-se como seu aluno mais avançado. Frequentou o Conservatório Paranaense de Música durante todo seu curto período de atividade, prosseguindo os estudos com Schwansee mesmo após o fechamento da instituição. Entre suas apresentações documentadas, destacam-se a *Sonata para Violino n.º 5* de Beethoven em 1935; a *Chaconne* da *Partita em Ré Menor* de

Bach em 1936; e, em 1939, a *Sinfonia Espanhola* de Lalo e o primeiro movimento do *Concerto n° 1* de Paganini, ambos com acompanhamento de piano.

A partir de 1937, embora as aulas de Rudi Jucksch com Wenceslau Schwansee não estivessem mais vinculadas a nenhuma instituição, o professor aparentemente manteve uma estrutura curricular semelhante à de um curso formal. Esse formato ficou evidente em 1941, quando foi organizado um recital de conclusão de curso para Rudi. A Figura 43 reproduz o programa desse recital.

Figura 43 – Programa de recital do violinista Rudi Jucksch

Club Concorórdia
Segunda-feira, dia 16 de Junho de 1941, às 20,30 horas

Audição de Violino
do Sr.
Rudi Jucksch
com o valioso concurso do emerito pianista e compositor
Dr. João Poeck

Programa

I
O trillo do diabo G. Tartini
Sonata em sol menor para violino solo J. S. Bach
Adagio
Fuga
Siciliana
Presto

II
Concerto em dó menor . . . João Poeck
Allegro maestoso
Adagio
Allegro con brio

III
Ave Maria Schubert-Wilhelmy
Variações de bravura sobre a 4.ª corda N. Paganini
Berceuse Fr. Schubert
O canto do cygne negro . . Villa-Lobos
Arias Singarescas P. Sarasate

Acervo particular de Bettina Jucksch

Nessa ocasião, ocorreu a segunda audição pública do *Concerto para Violino* de João Poeck. Poucos dias depois, o jornal *Correio do Paraná* publicou:

É com um belo triunfo que se inicia a carreira artística de Rudi Jucksch. O jovem violinista, aluno do conhecido maestro Wenceslau Schwansee, que tão eficientemente vem colaborando no progresso musical de nossa cidade, ao terminar seu curso ofereceu uma audição, realizada na noite de 16 deste mês,

no Clube Concórdia. [...] Rudi Jucksch teve a oportunidade de colher aplausos, calorosos e vibrantes, de uma assistência seleta, compreensiva e numerosa, onde avultavam figuras exponenciais do nosso mundo artístico, cujos aplausos formaram o primeiro elo de uma corrente que promete ser longa e assinalada por repetidas vitórias. [...] Houve ainda, ponto alto da audição e tomando sua 2ª parte, o “Concerto em dó menor”, de autoria do Prof. João Poeck, este já sobejamente conhecido como pianista e compositor, de recursos invejáveis. Esse “Concerto”, entretanto, surpreendeu mesmo aqueles que não desconheciam o valor do emérito compositor. [...] Rudi Jucksch, como executante, esteve à altura da responsabilidade, desobrigando-se com raro brilhantismo, mormente por ser obra que alia, a uma esplêndida beleza, sérias dificuldades de interpretação. (CORREIO DO PARANÁ, 20 jun. 1941)

Rudi Jucksch continuaria atuando como violinista por mais de uma década após seu recital de conclusão de curso. Entre os registros de sua trajetória musical, destaca-se sua participação em um concerto realizado em homenagem aos cinco anos de falecimento de Wenceslau Schwansee, em 1948. Na ocasião, Rudi apresentou uma série de peças para violino e piano, com a colaboração de João Poeck. Na segunda parte do programa, foi executado, em primeira audição na capital paranaense, o *Quinteto Op. 44* de Schumann, no qual Rudi assumiu a parte de 2º violino, ao lado de Ludovico Seyer (1º violino), Ludwig Seyer (viola), Esther Graf (violoncelo) e João Poeck (piano).

Em 1950, apresentou um recital ao lado de sua prima, a pianista Ingrid Müller Seraphim. Sobre essa apresentação, Gineste (1950) escreveu:

Esse jovem violinista é o prosseguimento artístico do seu mestre, o nosso saudoso Wenceslau Schwansee. A mesma finíssima escola violinística: a moderna, a racional escola de Carl Flesch, que Wenceslau Schwansee foi buscar na Alemanha. Com compreensão [...] da infinita expressão da música e também dos recursos da técnica que o violino eleva ao infinito, Rudi Jucksch não estacionou e, sempre em plenitude de forma artística, cada nova apresentação sua acrescenta mais um sucesso ao acervo artístico de Curitiba. [...] Numerosos e constantes aplausos, por parte do público presente ao concerto, testemunharam o elevado conceito artístico da pianista srta. Ingrid Müller e do violinista Rudi Jucksch, jovens que tanto dignificam a arte musical em nossa terra. (GINESTE, 1950)

Os últimos registros da atuação de Rudi como violinista ocorrem por volta de 1953. Segundo sua filha Bettina Jucksch, fatores sociais e profissionais o levaram a abandonar a carreira musical:

Na época, havia uma percepção social de que era impossível sustentar uma família exclusivamente com a música, a menos que se tivesse algumas dezenas de alunos. No entanto, meu pai não gostava de dar aulas. Ele acabou assumindo os negócios do meu avô, que era encadernador e possuía uma gráfica aqui em Curitiba. Meu pai foi para a Alemanha estudar encadernação profissional, da mesma maneira como meu avô havia feito antes. Foi

dedicando-se à carreira de encadernador e, aos poucos, foi deixando o violino, a ponto de que eu praticamente não cheguei a vê-lo tocar. (JUCKSCH, 2024)

Apesar de ter deixado a carreira artística, dois de seus filhos seguiram profissionalmente na música: a violinista Bettina Jucksch e o violoncelista Thomas Jucksch, ambos atuantes no meio musical curitibano até o presente. Rudi Jucksch faleceu em Curitiba, em 29 de abril de 2006, aos 91 anos.

A OBRA APÓS A MORTE DO COMPOSITOR

Quando João Poeck faleceu, em 23 de abril de 1983, suas obras já não eram executadas em público há mais de quatro décadas e, até mesmo entre seus amigos mais próximos, a extensão de sua produção composicional não era totalmente conhecida. Com seus filhos já estabelecidos fora de Curitiba, a responsabilidade pela preservação de seus manuscritos recaiu sobre amigos próximos como o médico Dr. Joachim Graf e o músico Ludwig Seyer, que se encarregaram de guardá-los até que se definisse um destino adequado para o acervo.

A Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte (SECE) do Paraná foi informada sobre a existência do material e, reconhecendo sua importância, buscou garantir tanto a preservação quanto a acessibilidade das obras. Para isso, a instituição formalizou um pedido de doação do material ao primogênito do compositor, João Alfredo Poeck, seu herdeiro legal. Em carta, o então Secretário Fernando Ghignone escreveu:

Prezado Senhor ... tendo conhecimento de que o Dr. João Poeck deixou valioso acervo de suas composições, inéditas na maior parte ... venho, pois, consultar Vossa Senhoria, quanto à disponibilidade de doação dos originais produzidos pelo Dr. Poeck, para preservação na Sala Bento Mossurunga, destinada à documentação musical de nosso Estado. Complementarmente, desejo informar que já foram feitos contatos com o Prof. Ludwig Seyer, depositário dos originais em questão, o qual manifestou total aprovação à iniciativa desta Secretaria, desde que, naturalmente, mereça a mesma o endosso de Vossa Senhoria. (GHIGNONE, 1985)

Com o consentimento dos herdeiros, organizou-se uma cerimônia para a assinatura do Termo de Doação das obras de João Poeck à SECE. O evento ocorreu no auditório da EMBAP, às 18 horas do dia 19 de dezembro de 1985, com a presença dos dois filhos do compositor. O documento, assinado por ambos, estabelecia:

Em razão da doação parcial dos direitos referentes às obras [...], a SECE poderá utilizá-las da maneira que melhor lhe convier, desde que não obtenha receita com as ditas obras, isto é, somente poderá fazer uso dos direitos parcialmente devidos sem que seja obrigada a pagar qualquer importância aos doadores, quando o fizer graciosamente. Caso a SECE queira ceder ou emprestar as ditas obras a terceiros para utilização comercial, este empréstimo somente poderá ocorrer mediante anuência expressa dos doadores que, para tanto, terão direito a cobrar pelo uso a quantia que acharem conveniente. (PARANÁ, 1985)

Durante a cerimônia, também se realizou um pequeno recital de obras de Poeck, onde se executou o primeiro movimento da *Sonata em Lá Menor* para violino e piano, interpretado por Bettina Jucksch (violino) e Martina Graf (piano); a canção *So hab'ich denn die Stadt*

*verlassen*²⁶, por Ivo Lessa (tenor) e Martina Graf (piano); e o primeiro movimento do *Quinteto em Ré Menor*, executado por Martina Graf (piano), Paulo Sérgio da Graça Torres Pereira (1º violino), Paulo Sampaio Florêncio (2º violino), Aldo Luís Villani (viola) e Cristina Richter (violoncelo).

Na mesma data, às 21 horas, o Teatro Guaíra sediou um concerto comemorativo ao 132º aniversário da emancipação política do Paraná. Nele foi apresentado, pela primeira vez com orquestra, o primeiro movimento do *Concerto para Violino* de Poeck. O violinista Paulo Sérgio da Graça Torres Pereira foi o solista, acompanhado pela Orquestra Sinfônica do Paraná, sob a regência de Alceo Bocchino.

Aos eventos do dia, somou-se ainda o lançamento de *Cadernos de Documentação Musical - João Poeck* (ABEN-ATHAR, 1985), que incluía uma crônica sobre o compositor e a lista das obras doadas à SECE. A publicação fornecia um certo grau de detalhamento sobre o material recebido pela Secretaria, especificando, por exemplo, quais obras estavam completas, incompletas ou inacabadas. Além disso, registrava quando havia mais de uma fonte manuscrita de uma mesma composição, detalhando a natureza de cada uma delas.

A execução parcial do *Concerto para Violino* de Poeck no Teatro Guaíra recebeu críticas elogiosas. Gineste (1985) chegou a escrever: “[...] o Concerto de Poeck, pela sua beleza, pelo seu desenvolvimento, pelo tudo que há de mais formoso na música, nivela-se ao Concerto para violino de Brahms”. O autor também sugere que havia planos para que a obra fosse executada completa: “Da Orquestra Sinfônica do Paraná, do seu solista virtuoso, do maestro Bocchino, ansiosos aguardamos a sua apresentação integral” (GINESTE, 1985), acrescentando ainda que “o que ainda falta [da orquestração] será completado pelos maestros [Alceo] Bocchino e [Osvaldo] Colarusso” (GINESTE, 1985). No entanto, essa finalização da orquestração não ocorreu, e a obra não voltou a ser executada por aqueles intérpretes.

Ainda que aparentasse que os eventos de 19 de dezembro de 1985 dariam início a um reavivamento da música de João Poeck, não ocorreriam novas execuções de suas obras pelas duas décadas seguintes. Os manuscritos originais de suas composições, ao serem doados à SECE, foram incorporados inicialmente ao acervo da Sala Bento Mossurunga, juntamente com algumas fotografias do compositor e outros documentos fornecidos pelos herdeiros. Ao longo dos anos, esses documentos foram realocados diversas vezes entre diferentes órgãos do Governo do Paraná. Há registro de que faziam parte do acervo da Biblioteca Renée Devrainne Frank em 1992 (PARANÁ, 1992, p. 56-57). Posteriormente, passaram por pelo menos outros

²⁶ A segunda canção das *Zwei Abschiedslieder* (Duas canções de despedida), compostas em Viena em 1930, pouco antes da partida do compositor para o Brasil.

dois acervos: o do MIS-PR e o da EMBAP, onde se encontravam em maio de 2021, quando os consultamos e copiamos.

Na ocasião, comparamos o material encontrado com a lista de manuscritos doados publicada em *Cadernos de Documentação Musical – João Poeck* (ABEN-ATHAR, 1985). Todos os manuscritos listados foram localizados, exceto a parte original do violino solista do *Concerto para Violino em Dó Menor*, que estava substituída por uma fotocópia precária, praticamente ilegível. Diante disso, realizamos buscas adicionais e, cerca de dois meses depois, em julho de 2021, localizamos a parte original esquecida em um acervo particular, com fortes indícios de que seu extravio havia acontecido há mais de três décadas. Realizamos então sua reincorporação ao restante dos manuscritos originais do compositor.

Posteriormente, os manuscritos originais de João Poeck, juntamente com os outros documentos referentes ao compositor, foram transferidos novamente ao acervo do MIS-PR, onde atualmente aguardam nova catalogação para que voltem a ser disponibilizados para o manuseio de pesquisadores.

Quanto às execuções públicas de obras de João Poeck após 1985, o primeiro registro é do ano de 2008, quando a violinista Bettina Jucksch reavivou a *Sonata em Lá Menor* ao lado da pianista Carmen Célia Fregoneze, apresentando-a em recital no Teatro Paiol, em Curitiba, em 15 de outubro. O duo voltou a executar a obra em 2011 e, mais recentemente, em 30 de junho de 2024. Nessa última ocasião, já no contexto da presente pesquisa, tivemos a honra de ser convidados a contribuir com um texto sobre o compositor, publicado no programa do recital. A Figura 44 mostra as duas intérpretes ao lado do autor desta dissertação.

Figura 44 – Carmen Célia Fregoneze, Eduardo Linzmayer e Bettina Jucksch



Por fim, em 26 de setembro de 2024, o *Concerto para Violino em Dó Menor* de João Poeck foi apresentado em João Pessoa, Paraíba, na Sala de Concertos Radegundis Feitosa da UFPB, pelo violinista Eduardo Linzmayer, autor desta pesquisa, acompanhado pelo pianista Daniel Seixas. Essa apresentação marcou não apenas a primeira execução de uma obra de Poeck no Nordeste, mas também a primeira audição integral de seu *Concerto em Dó Menor* em 83 anos, considerando que, em 1985, apenas o primeiro movimento havia sido apresentado. A Figura 45 mostra o pianista Daniel Seixas ao lado do violinista Eduardo Linzmayer.

Figura 45 – Daniel Seixas e Eduardo Linzmayer



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Concerto para Violino* de João Poeck foi criado em um contexto muito específico: o das famílias de origem alemã que praticavam *Hausmusik* (música doméstica) na cidade de Curitiba. Seu compositor não se empenhava em divulgar sua música fora desse círculo restrito, embora, em algumas ocasiões pontuais, suas composições tenham sido executadas publicamente.

Considerando esse caráter doméstico da obra de João Poeck, sua produção composicional é quase exclusivamente camerística. Em sua Primeira Fase Criativa (1930-1939), o *Concerto para Violino* se destaca por suas grandes proporções e pelo uso de orquestra. No entanto, como na época não havia em Curitiba uma orquestra com todo o instrumental necessário, fica evidente que não havia intenção imediata de execução da obra. Assim, o *Concerto* reflete certo idealismo de seu compositor, de escrever uma grande obra para violino e orquestra, porém em um ambiente musical onde sua execução era impraticável. Ainda que Poeck mantivesse contatos com o meio musical de Joinville, a cidade catarinense não possuía um cenário muito diferente do encontrado na capital paranaense.

Tendo João Poeck nascido na Baviera em 1904, filho único de um artista profissional, não se sabe se sua família ainda desfrutava do conforto financeiro que possuía em Wiener Neustadt nas décadas anteriores ao seu nascimento. A convivência do jovem com o pai certamente influenciou seu interesse pelas artes. Apesar de ter se destacado como pianista durante seus estudos no Mozarteum de Salzburg, a decisão de migrar para a engenharia química ao atingir a maioridade já indicava sua preferência profissional pela área científica.

Ao chegar ao Brasil em 1930, ainda solteiro, o dinamismo do trabalho musical pareceu-lhe mais conveniente durante o período de pouco mais de um ano que permaneceu no Rio. A suposta estabilidade profissional encontrada em Curitiba, em 1932, aparentemente não durou muito mais que um ano, quando há fortes indícios de que tenha voltado a viver da música, chegando a empreender na criação de sua própria escola. No entanto, ao ingressar na carreira acadêmica em 1937, inicialmente como professor do curso de Química Industrial, consolidou sua trajetória fora do meio musical e não mais precisou da música para sua subsistência até o fim da vida.

O *Concerto para Violino* surge justamente nesse momento de transição, o que se reflete na obra. Os dois primeiros movimentos, escritos em 1936, tiveram sua orquestração finalizada, enquanto o terceiro, composto em 1937, permaneceu inacabado nesse aspecto. Embora Poeck tenha continuado a compor — no próprio ano de 1937 escreveu seu *Trio em Fá Menor* —,

nunca mais retomou a composição do *Concerto*, ainda que tenha finalizado sua versão para violino e piano e deixado diversas indicações sobre como concluiria a orquestração.

Após o período da Segunda Guerra, durante o qual se ausentou de Curitiba para atuar como engenheiro químico no Rio e em São Paulo, sua produção composicional foi interrompida, e não há mais registros de execuções de suas obras, seja em ambiente público ou privado. Ao retornar a Curitiba em 1946, apesar de estar imerso em suas atividades como engenheiro químico, seu alto nível pianístico fazia com que continuasse sendo constantemente requisitado para acompanhar recitais de músicos de renome nacional e internacional que passavam por Curitiba, trazidos principalmente pela SCABI.

Essa atividade de pianista colaborador – que se estendeu até 1967, quando dividiu palco com o renomado violoncelista Paul Tortelier – foi o que lhe deu maior visibilidade no meio musical. Embora tenha retomado a composição por um breve período na Segunda Fase Criativa (1955-1958), não há registros documentais que confirmem a execução doméstica de suas duas fugas para dois pianos compostas nessa época. Quanto à *Missa em Ré Menor* (1958), sua última obra, inédita até o presente, trata-se, aparentemente, de mais uma composição idealista e impraticável naquele ambiente musical, escrita provavelmente pelo prazer do exercício intelectual, sem intenção de divulgação. A total falta de iniciativa de João Poeck em divulgar seus estudos científicos, a menos que fosse solicitado, ilustra seu desinteresse pela validação externa e justifica a criação de obras distantes da realidade do ambiente musical em que foram concebidas, como a *Missa* e o próprio *Concerto para Violino*.

As duas execuções públicas do *Concerto* de Poeck em versão para violino e piano, realizadas em 1939 e 1941, possuem características em comum. Ambas ocorreram em recitais de formatura de jovens e promissores violinistas. Ainda que houvesse expectativa pela continuidade da carreira de ambos, suas trajetórias artísticas foram interrompidas. No caso de Dosolina Destefanis, a interrupção certamente se deveu a uma imposição social típica da época, decorrente de seu casamento. Apesar do término de seu relacionamento, a condição de saúde de sua filha provavelmente limitava uma eventual retomada de carreira. Já Rudi Jucksch ainda manteve sua atuação musical por mais de dez anos após seu recital de formatura. No entanto, as dificuldades de sustento pela música fora do ambiente docente inviabilizaram a continuidade de sua trajetória artística.

A interrupção da carreira dos dois primeiros intérpretes do *Concerto* de Poeck reflete as dificuldades impostas tanto pelos valores culturais da época — no caso de Dosolina — quanto pelo ambiente profissional pouco favorável à música na cidade de Curitiba. A brilhante carreira musical que Poeck conseguiu desenvolver, mesmo diante das dificuldades do ambiente cultural

e profissional da época, provavelmente se deve ao fato de que, desde 1937, ele não dependia financeiramente da música. Essa independência lhe permitiu manter uma relação equilibrada com sua atuação artística, conciliando-a de forma saudável com suas outras atividades intelectuais e preservando, na música, o mesmo nível de excelência que possuía nas ciências.

A relação de Poeck com a música era muito peculiar. Após sua chegada ao Brasil, apenas três vezes se apresentou ao piano solo, todas na primeira metade da década de 1930. Depois só há registro de sua atuação tocando em duos ou em outras formações camerísticas. A preferência pela música de câmara também se reflete em sua produção composicional, que sequer possui uma peça para piano solo, apesar de possuir diversas para dois pianos.

Isso evidencia que, para João Poeck, a música possuía um caráter social e cooperativo, como ilustra a Figura 46, na qual o compositor aparece tocando em uma reunião da Igreja Luterana. Não era vaidoso e não utilizava seus dotes musicais para autopromoção, preferindo manter-se discreto. Ainda que sua humildade seja humanamente admirável, sua relação com a própria obra impactou duramente a difusão de sua produção composicional, que permaneceu sem registros de execuções — tanto em ambientes públicos quanto privados — de meados de 1941 até sua morte, em 1983.

Figura 46 – João Poeck tocando na Igreja Luterana por volta de 1980



Fonte: Paraná (1980, p. 161)

Após seu falecimento, as iniciativas do Governo do Paraná para divulgar e preservar sua obra falharam. Sua produção musical segue desconhecida, inclusive no meio musical da cidade onde viveu e atuou. Nenhuma de suas composições foi publicada, e as sucessivas realocações dos manuscritos originais os mantêm em situação de vulnerabilidade. Nós mesmos, durante a realização desta pesquisa, constatamos um caso de extravio, que, graças à nossa persistência e a circunstâncias favoráveis, conseguimos solucionar. A vulnerabilidade dos manuscritos de João Poeck é agravada pelo fato de que parte significativa deles não traz assinatura do compositor, o que, em caso de novo extravio, pode comprometer definitivamente sua identificação.

Após nossa consulta, os documentos de João Poeck passaram por mais uma realocação, que os deixou inacessíveis, aguardando agora uma nova catalogação para serem disponibilizados novamente. Enquanto suas composições não forem publicadas, permanecerão em constante risco. Basta lembrar que vimos, na história recente do Brasil, o incêndio que destruiu boa parte do acervo do Museu Nacional, em setembro de 2018.

A obra composicional de João Poeck é um vasto território ainda pouco explorado. Por se tratar do primeiro trabalho acadêmico dedicado ao compositor, grande parte deste estudo se concentrou na investigação de sua trajetória biográfica — tarefa que, inevitavelmente, exigiu atenção também à sua atuação como cientista. Esse caminho, embora necessário, limitou o aprofundamento na análise de sua produção musical e inviabilizou, no presente momento, a elaboração de uma proposta de orquestração para o terceiro movimento do *Concerto em Dó Menor*.

Diante disso, é possível afirmar que esta pesquisa cumpre uma etapa inaugural: estabelece as primeiras bases para a compreensão da vida e da obra de João Poeck, bem como dos fatores que contribuíram para sua invisibilidade até o momento. Essa lacuna, contudo, pode ser revertida se a obra for reconhecida não apenas pelo seu valor histórico, mas também pelo seu potencial pedagógico.

O *Concerto para Violino* de João Poeck apresenta elevado grau de exigência técnica para o intérprete, sobretudo em virtude das frequentes modulações para tonalidades distantes, pouco usuais em obras do estilo romântico destinadas ao instrumento. Tal característica contribui de forma significativa para o aprimoramento da afinação e do controle tonal do executante. Vale destacar também que suas semelhanças estruturais, estéticas e idiomáticas com concertos consagrados do repertório violinístico conferem-lhe potencial para ser utilizado como obra preparatória em currículos de cursos superiores de música no Brasil, favorecendo o desenvolvimento técnico e interpretativo dos estudantes.

Nossa expectativa é que este trabalho sirva como ponto de partida para novas pesquisas, que resultem na conclusão da orquestração do *Concerto em Dó Menor*, na edição crítica de suas demais composições, na realização de novas análises e, sobretudo, na circulação e valorização da música de João Poeck, tanto no meio acadêmico quanto no ambiente artístico. A Figura 47 reproduz uma foto do compositor, cuja obra permanece à espera de resgate, visibilidade e reconhecimento na história da música brasileira.

Figura 47 – João Poeck em 1981



Fonte: Aben-Athar (1985, p. 10)

REFERÊNCIAS

- ABEN-ATHAR, Tatiana de. *Cadernos de Documentação Musical – João Poeck*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1985. 26 p.
- A DIVULGAÇÃO. Curitiba, jun.-jul.-ago. 1949. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/095346/687>. Acesso em: 2 abr. 2025.
- A GAZETA: A VOZ DO POVO. Santa Catarina, 29 out. 1934. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/883123/360>. Acesso em: 2 abr. 2025.
- A NAÇÃO. Santa Catarina, 13 ago. 1947. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/883662/2743>. Acesso em: 2 abr. 2025.
- A NOITE. Rio de Janeiro, 29 jun. 1931. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/348970_03/4959. Acesso em: 2 abr. 2025.
- A NOTÍCIA. Santa Catarina, 6 nov. 1936. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/843709/11866>. Acesso em: 2 abr. 2025.
- ATALA, Fuad. *Alceo Bocchino: Um humanista a serviço da música*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001. 64 p.
- A TARDE. Curitiba, 1950-1959. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/tarde/797596>. Acesso em: 2 abr. 2025.
- ATHERINO, Theodócio Jorge. Discurso do Magnífico Reitor, Theodócio Jorge Atherino, por ocasião da outorga do título de Professor Emérito – 31.3.77. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. *Fastos Universitários*, v. 3, n. 4, 1977. p. 2791-2792. Acervo da Biblioteca Central da UFPR.
- BARRETO, Sá. Ecos do Centenário de Brahms. CORREIO DO PARANÁ. Curitiba, 21 set. 1933. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/171395/3044>. Acesso em: 2 abr. 2025.
- BELOCH, Israel (org.). *Dicionário dos refugiados do nazifascismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa Stefan Zweig, 2021. 828 p.
- BERTOLLO, Giuseppe. Depoimento concedido a Eduardo Linzmayer. Curitiba, 23 jan. 2023.
- BOJANOSKI, Silvana; PROSSER, Elisabeth Seraphim. *José Penalva: uma vida com a batina e a batuta*. Curitiba: Artes Gráficas e Editora Unificado, 2006. 106 p.
- BÜHRER, Nilton Emílio. *Práticas de química orgânica*. 2. ed. Curitiba: Editora Guaíra, 1947. 232 p.
- BÜHRER, Nilton Emílio. *Dr. João Poeck (biografia)*. Curitiba: Conselho Regional de Química – 9ª Região, 1985. 10 p. Acervo particular de Paulo José da Costa.
- BÜHRER, Nilton Emílio. *50 anos da história da Escola de Química da Universidade Federal do Paraná (1924-1974)*. Curitiba: Setor de Tecnologia da UFPR, 1987. 123 p.

CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 1931-1939. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/correio/089842>. Acesso em: 2 abr. 2025.

CORREIO DE NOTÍCIAS. Curitiba, 19 dez. 1985. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/325538_01/9495. Acesso em: 2 abr. 2025.

CORREIO DO PARANÁ. Curitiba, 1933-1963. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/correio/171395>. Acesso em: 2 abr. 2025.

DAMACENO, Cristiano; HOLLER, Marcos. Ópera *Yara* de Josef Prantl (1895-1951) e Otto Adolfo Nohel (?-1932): contribuições para a história cultural de Joinville-SC na década de 1930. In: XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 2021, João Pessoa.

DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 1931-1952. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/diario/093092>. Acesso em: 2 abr. 2025.

DIÁRIO DA TARDE. Curitiba, 1933-1970. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/diario/800074>. Acesso em: 2 abr. 2025.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 31 jan. 1952. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/14610. Acesso em: 2 abr. 2025.

DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 1946-1979. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/diario/761672>. Acesso em: 2 abr. 2025.

ESPINOLA, Aída. Fritz Feigl – Sua obra e novos campos tecno-científicos por ela originados. *Química Nova*, v. 27, n. 1. São Paulo, jan.-fev. 2004. p. 169-176.

FERREIRA FILHO, Leônidas. Universidade Federal do Paraná. In: *História do Paraná*, vol. 3. 2. ed. Curitiba: Grafipar, 1969. p. 239-257.

GHIGNONE, Fernando. Carta a João Alfredo Poeck. Curitiba, 28 ago. 1985. Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná.

GINESTE, Jofre Eduardo. Violinista Rudi Jucksch. O DIA. Curitiba, 12 ago. 1950. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/092932/69903>. Acesso em: 2 abr. 2025.

GINESTE, Jofre Eduardo. Música e Músicos. DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 1 abr. 1955. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/761672/5287>. Acesso em: 2 abr. 2025.

GINESTE, Jofre Eduardo. O Concerto para violino do Poeck. GAZETA DO POVO. Curitiba, 29 dez. 1985.

GRAF, Ulrike. Depoimento concedido a Eduardo Linzmayer. Curitiba, 28 jun. 2023.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba: Edição do autor, 2009. 324 p.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 8 jun. 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/236815. Acesso em: 2 abr. 2025.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 1937-1961. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/jornal/364568>. Acesso em: 2 abr. 2025.

JUCKSCH, Bettina. Depoimento concedido a Eduardo Linzmayer. Curitiba, 5 jul. 2024.

KOSCIANSKI, Rogério. Depoimento concedido a Eduardo Linzmayer. Curitiba, 8 jul. 2024.

LIMA, Léo da Rocha; CÂNDIA, Ludgero. Apresentação. In: POECK, João. *Elementos da física do átomo*. Curitiba: Centro de Estudos de Química da UFPR, 1970.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 331 p.

MASSARANI, Renzo. Roteiro de um maestro. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 8 jun. 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/236815. Acesso em: 21 mai. 2025.

MENDES, Gilberto. Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda. *Revista Música*, v. 2, n. 1. São Paulo: Departamento de Música da USP, mai. 1991. p. 37-42. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/rm.v2i1.55017>. Acesso em: 21 mai. 2025.

MOZARTEUM DE SALZBURG. *Jahresberichte* (relatórios anuais). Salzburg, 1914-1921. Disponíveis em: <https://www.moz.ac.at/de/ueber-uns/archiv-dokumentation#historische-dokumente-jahresberichte>. Acesso em: 2 abr. 2025.

MOZARTEUM DE SALZBURG. Ficha de matrícula de Hans Pöck (João Poeck). Salzburg, 1918. Arquivo do Mozarteum de Salzburg.

NEUE FREIE PRESSE. Áustria, 23 jun. 1886. Disponível em: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18860723&seite=4&zoom=33&query=%22P%C3%B6ck%22&provider=P02&ref=anno-search>. Acesso em: 2 abr. 2025.

O DIA. Curitiba, 1933-1961. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/dia/092932>. Acesso em: 2 abr. 2025.

O ESTADO. Curitiba, 1936-1937. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/estado/830275>. Acesso em: 2 abr. 2025.

O JORNAL. Rio de Janeiro, 1931-1947. Disponíveis em: <https://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/jornal/110523>. Acesso em: 2 abr. 2025.

PARANÁ. *Referência em planejamento: artes no Paraná II*. v. 3, n. 13. Curitiba: Secretaria de Estado do Planejamento, out./dez. 1980. 194 p.

PARANÁ. Termo de Doação Parcial das obras de João Poeck. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 19 dez. 1985. Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná.

PARANÁ. *Cadernos de Documentação Musical – Biblioteca Renée Devrainne Frank*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992. 75 p.

POECK, João. Manuscritos originais das composições de João Poeck. Salzburg, Viena, Rio de Janeiro, Curitiba, 1917-1958. Acervo do Museu da Imagem e do Som do Paraná.

POECK, João. Anúncio do Conservatório Paranaense de Música em programa de recital solo de João Poeck. Curitiba, 13 jun. 1934. Acervo da Fundação Bianca Bianchi.

POECK, João. Reflexões em torno do próximo concerto do Quarteto Fritzsche. O DIA. Curitiba, 29 nov. 1939. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/092932/39783>. Acesso em: 2 abr. 2025.

POECK, João. Nota no livro de visitas da família Jucksch, 9 set. 1955. Acervo particular de Bettina Jucksch.

POECK, João. *Elementos da física do átomo*. Curitiba: Centro de Estudos de Química da UFPR, 1970. 62 p.

POECK, João. *Físico-química I*. Curitiba: Centro de Estudos de Química da UFPR, 1970. 84 p.

POECK, Henrique Werner. Depoimento concedido por telefone a Eduardo Linzmayer. Belo Horizonte - Curitiba, 7 jul. 2023.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853-1953*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004. 301 p.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. Ingrid Haydée Müller Seraphim e a prática musical em Curitiba. In: PROSSER, Elisabeth Seraphim (org.). *Música e músicos no Paraná: sociedade, estéticas e memória*. Curitiba: Editora Prismas, 2016. p. 77-119.

SAMPAIO, Marisa Ferraro. João Poeck e o Conservatório do Paraná. In: PARANÁ. *Referência em planejamento: artes no Paraná II*. v. 3, n. 13. Curitiba: Secretaria de Estado do Planejamento, out./dez. 1980. p. 160-161.

SAMPAIO, Marisa Ferraro. *Reminiscências musicais de Charlotte Frank*. Curitiba: Lítero Técnica, 1984. 223 p.

SANTOS, Luiz Carlos. Depoimento concedido a Eduardo Linzmayer. Curitiba, 3 jul. 2023.

SANTOS, Renan Rosa dos. As políticas de branqueamento (1888-1920): uma reflexão sobre o racismo estrutural brasileiro. *Por Dentro da África*, 4 set. 2019. Disponível em: <https://pordentrodaafrica.com/cultura/as-politicas-de-branqueamento-1888-1920-uma-reflexao-sobre-o-racismo-estrutural-brasileiro>. Acesso em: 21 mai. 2025.

SEMITHA. *Yara: uma ópera às margens do Tibagi*. Curitiba: Kotter Editorial, 2024. 88 p.

SERAPHIM, Ingrid Haydée Müller. Depoimento concedido a Eduardo Linzmayer. Curitiba, 20 jan. 2023.

SEYER, Ludwig Wilhelm Theodor. Diários pessoais. Curitiba, Joinville, Rio de Janeiro, São Paulo, 1935-1953. Acervo particular de Paulo José da Costa.

SIQUEIRA, Márcia Dalledone. *Curso de química: 60 anos de história*. Curitiba: UFPR, 1999. 145 p.

SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA BRASÍLIO ITIBERÊ. *Relatórios*. Curitiba, 1947-1953. Acervo da Fundação Bianca Bianchi.

SURIANI, Romualdo. O Grande Concerto de Dosolina Destefanis. O DIA. Curitiba, 11 mar. 1939. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/092932/38244>. Acesso em: 2 abr. 2025.

ÚLTIMA HORA. Curitiba, 5 ago. 1963. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/830348/17591>. Acesso em: 2 abr. 2025.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. *Anuários*. Curitiba, 1946-1971. Acervo da Biblioteca Central da UFPR.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. *Fastos Universitários*. Curitiba, 1975-1977. Acervo da Biblioteca Central da UFPR.

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE MUNIQUE. Ficha de matrícula de Hans Pöck (João Poeck). Munique, 1922. Arquivo da Universidade Técnica de Munique.

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE VIENA. Ficha de matrícula de Hans Pöck (João Poeck). Viena, 1923. Arquivo da Universidade Técnica de Viena.

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE VIENA. Protocolo especial de Hans Pöck (João Poeck). Viena, 1925. Arquivo da Universidade Técnica de Viena.

UNIVERSIDADE TÉCNICA DE VIENA. Protocolo de exame de Hans Pöck (João Poeck). Viena, 1928. Arquivo da Universidade Técnica de Viena.

WESTPHALEN, Cecília Maria. *Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná – 50 anos*. Curitiba: SBPH-PR, 1988. 164 p.

APÊNDICE – Programa de recital de mestrado

Radioisótopos e Física Nuclear. Em 1977 João Poeck recebeu o título de Professor Emérito da UFPR. Em meio às múltiplas atividades que exerceu, sua faceta de compositor acabou ficando obscurecida. Morreu em Curitiba em 23 de abril de 1983, aos 79 anos.

O **Concerto para Violino em Dó Menor** de João Poeck foi escrito em Curitiba entre 1936 e 1937. O compositor orquestrou somente o 1º e o 2º movimento, deixando o movimento final apenas em versão para violino e piano.

A estreia da obra ocorreu na capital paranaense em 3 de março de 1939, com a violinista Dosolina Destéfani (1919-1994) acompanhada ao piano pelo compositor. Dois anos mais tarde, em 16 de junho de 1941, o Concerto foi apresentado uma segunda vez, com o violinista Rudi Jucksch (1914-2006) acompanhado novamente ao piano pelo compositor.

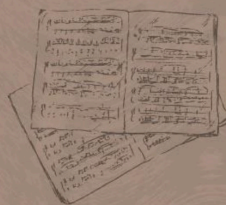
Após essa ocasião, a obra ficaria mais de 40 anos sem ser executada, até que em 19 de dezembro de 1985 o violinista Paulo Sérgio da Graça Torres Pereira (1954) apresentou o Concerto parcialmente - apenas 1º movimento - com a Orquestra Sinfônica do Paraná sob a regência de Alceo Bocchino. Surgiu então o plano de que os mesmos intérpretes apresentassem a obra completa, com uma orquestração que seria criada para o 3º movimento. No entanto o projeto não prosperou e a obra não foi mais levada a público até darmos início à nossa pesquisa.

Para nós é um imenso prazer revitalizar o Concerto para Violino de João Poeck, o qual certamente deverá ser reconhecido em breve como uma das maiores obras do repertório violinístico brasileiro.

Eduardo Linzmayer

RECITAL DE MESTRADO

**Eduardo
Linzmayr**
Violino



26 de setembro de 2024
20h | Sala Radegundis Feitosa



Piano:
Daniel Seixas

Orientador:
Prof. Dr. Hermes
Cuzzuol Alvarenga

Programa

Igor Stravinsky
1882-1971

Suite Italienne

- I. Introduzione
- II. Serenata
- III. Tarantella
- IV. Gavotta con due Variazioni
- V. Scherzino
- VI. Minuetto e Finale

Ernest Bloch
1880-1959

Baal Shem

- II. Nigun

Dr. João Poeck
1904-1983

Concerto em Dó Menor

- I. Allegro maestoso
- II. Adagio
- III. Finale: Allegro con brio

Um compositor desconhecido e sua obra

Hans Pöck nasceu em 19 de março de 1904 em Prien am Chiemsee, Baviera. Em 1914 ingressou como aluno de piano no Mozarteum de Salzburg, onde foi colega de classe do renomado regente Herbert von Karajan (1908-1989). Após formar-se no Mozarteum por volta de 1923, cursou Engenharia Química em Viena, graduando-se em 1928.

Chegou ao Brasil em 1930, onde assumiu o nome de **João Poeck**. Fixou-se em Curitiba a partir de 1932, onde atuou como engenheiro químico, músico e professor universitário. Em seus primeiros anos na capital paranaense, foi professor de piano e de composição de Alceo Bocchino (1918-2013). Em 1948 participou da fundação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde ministrou a cadeira de Contraponto e Fuga até 1959.



Adquiriu notoriedade como pianista acompanhador, colaborando por décadas com artistas renomados que passavam por Curitiba, como o violinista Oscar Borgerth em 1949 e 1963, o violoncelista Iberê Gomes Grosso em 1955, o violoncelista Paul Tortelier em 1967, entre muitos outros.

Paralelamente, João Poeck foi professor do Curso de Química da Universidade Federal do Paraná - UFPR - por cerca de 40 anos, ministrando também diversos cursos de extensão nas áreas de

ANEXO A – Discurso do Reitor da UFPR na cerimônia de outorga do título de Professor Emérito a João Poeck

*Discurso do Magnífico Reitor,
Theodócio Jorge Atherino, por
ocasião da outorga do título de
Professor Emérito - 31.3.77*

Senhores:

Quis o emérito professor João Poeck receber seu título aqui na singeleza deste Gabinete, despido da circunstância que envolve a entrega de um laurel tão significativo.

Entendi e procurei corresponder a um nobre gesto de rara modéstia e desprendimento.

Acertamos que não haveria discurso. Não posso, no entanto, deixar de me referir ao mais recente professor emérito, seu aluno que fui desde o pré-engenheiro.

Louvo no grande mestre a verdadeira sabedoria da vida, isto é, aquela que não se limita a cultivar a ciência, mas também a viver como homem e cientista.

Estamos habituados a ver belas inteligências voltadas apenas para um setor do conhecimento, como se a vida lhes fosse estranha e a sabedoria, a verdadeira sabedoria, inexistente.

Saber significa saber viver, pois na hipótese contrária o saber não assume qualquer importância como norma de vida.

Vossa Excelência, Professor João Poeck, é modesto e salientei essa modéstia. Mas esta normalmente na vida humana está na razão direta dos conhecimentos que se adquire.

Por um lado, aprende-se a saber que somos limitados, que nossos conhecimentos jamais chegarão a alcançar a totalidade do universo e que a ambição de um Fausto, por exemplo, é loucura ou delírio.

Por outro aprende-se a saber que o conhecimento deve ser incorporado em nós mesmos, deve fazer parte integrante de nossa personalidade, sem arestas ou fricções de qualquer ordem.

Essa é a imagem do cientista e, mais do que isso, do verdadeiro sábio. E essa é a imagem que sempre fiz de Vossa Excelência, desde a longínqua década de 40.

Vive a Universidade Federal do Paraná um dos grandes momentos de sua história, ao honrar o mérito e ao premiar os esforços de um grande professor.

O magistério é uma das missões mais árduas e difíceis. Aparentemente, a coisa não se comporta desse modo. Algumas aulas por semana, um atendimento agradável aos acadêmicos, correções de provas e parece que o trabalho acaba aqui.

Na verdade, porém, não é assim. O professor que não se atualiza, que não mantém seus estudos em dia com as conquistas científicas e humanísticas, que não incorpora os conhecimentos à sua própria vida, que não se condiciona dentro do procedimento curricular, esse é vencido facilmente pelo seu tempo.

Essa atualização, essa incorporação, esse condicionamento exigem uma continuidade de estudo, trabalho e dedicação raramente tão necessários em outras atividades.

O professor verdadeiramente professor - caso do mestre João Poeck - esse não conhece férias, nem lazer, nem descompromissamento.

Todo mergulhado em suas tarefas, inteiramente comprometido com o desenvolvimento científico, é um repositório de saber e conhecimentos de sua época.

Não fossem esses homens, a cultura não teria prosseguimento, a civilização não conheceria estágios mais avançados, a cada geração que passa.

Saúdo o Professor João Poeck como um desses homens, professor emérito para grande honra da Universidade Federal do Paraná.

ANEXO B

Redução para violino e piano do Concerto de João Poeck

CONCERTO

para violino e orquestra

Dr. João Poeck (1904-1983)

Allegro maestoso

Violino

Piano

ff

mf

cresc.

dolce

ff

fz

p

p

pp

4

7

10

14

A

b.e.

18

3

18 19 20 21

22

cresc.

22 23 24 25

26

B

fff

fz *p* *dolce*

26 27 28

29

29 30 31 32

33

C

a tempo

mf

decrescendo

pp

33 34 35 36

4
38

cresc.

fz pp

43

mf

fz pp

D
46

p

cresc.

fz

50

p

54 E 5

54 55 56 57

58

58 59 60 61

62 *dolciss.*

62 63 64 65

F 66

66 67 68 69

6
70

G
74

78

H
82

85 7

f *mf*

88 I

p *poco rit.* *dolce ed espressivo* *p*

92

f *p* *f* *p*

96

f *p*

8

100

J

poco rit. *a tempo*

poco rit. *a tempo*

f marcato

105

p *f* *p*

109

K

113

f marcato *p* *f*

117 9

L **Più mosso**

121

124

128

10

M

132

137

141

p

allargando

ff

fff

N

Tempo I

145

fff

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 132-137) is in G major and 4/4 time. It features a piano (p) section starting at measure 132, marked with a box 'M'. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violin part has a melodic line in the upper register. The score includes dynamic markings like 'p', 'ff', and 'fff', and a tempo change to 'Tempo I' at measure 145, marked with a box 'N'. The key signature changes to B-flat major (two flats) at measure 145. The score ends with a double bar line at measure 145.

148

11

accelerando *cresc.*

152

p *rit.*

155

12

a tempo *pp*

159

cresc. *f* *fz p*

12

163

P

167

170

Q

173

fp

pp

This musical score page contains measures 163 through 173. It is divided into two main sections: a piano section marked 'P' starting at measure 163, and a forte section marked 'Q' starting at measure 173. The piano section (measures 163-172) is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a more complex, often triplets-based, accompaniment in the left hand. The forte section (measures 173-175) is in 3/4 time and features a more active melodic line in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand. Dynamics include piano (p), fortissimo (f), fortissimo piano (fp), and pianissimo (pp). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

13

177

180

181

183

cresc.

184

187

fz

188

191

p

R

14
193

f

f

p *tranquillo*

dolce

espressivo

S

197

200

204

208 15

211 T

214

217

16
219

Meno mosso

espressivo
rit.
cresc.

p
cresc.

222

f
p
10
rubato ad lib.
a tempo

fz
p

224

Doppio movimento

cresc.
acell.
ff

cresc.
acell.
ffz

227

f
fff
fff

231

17

235

V

p dolce

f

p dolce

p

239

cresc. molto

rall. molto

cresc.

rall. molto

244

Cadenza

ff

ad lib.

ff

18

246

250

accelerando

255

p dolce

259

cresc.

263

f

pp

266

269

273

molto rit.

f

f

276

278

280

284

poco accel.

288 *rit.* *pesante* **W** *Andante* 19

292

295 *pp*

298 *p*

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 288-291) shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The second system (measures 292-294) continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'pesante'. The third system (measures 295-297) continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The fourth system (measures 298-301) continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The piano part includes various textures, including chords and moving lines. The vocal part has a melodic line with some rests. The score is marked with 'rit.', 'pesante', 'W', 'Andante', 'p', and 'pp'.

20

X
Doppio movimento

302 *rit.*

306

310

314

fz

Y

21

Tempo I

318 *poco rit.*

dolce ed espressivo

f

p

322

f

p

326

3

Z

330 *poco rit.* *a tempo*

poco rit. *a tempo*

f marcato

p

22
334

First system of music, measures 22 to 334. The treble staff contains a melodic line with various intervals and accidentals. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

338

AA

Second system of music, measures 338 to 443. The treble staff continues the melodic development. The bass staff features a *marcato* section. A boxed label "AA" is present above the treble staff.

343

Third system of music, measures 343 to 446. The treble staff shows a melodic phrase. The bass staff includes a *f* (forte) dynamic marking.

346

Fourth system of music, measures 346 to 449. The treble staff continues the melodic line. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines.

BB Più mosso 23

349

p *cresc.*

352

f *ff*

356

cresc. *ff* *allargando* *cresc.*

361

f *cresc.* *ff* *allargando* *fff*

24

CC
Tempo I

365

8

368

mp dolce

3

3

p

372

tranquillo

376

accelerando

DD**Animato**

25

380

383

386

EE

389

26
393

397

400

FF

404

407

408 27

ritenuto *fff*

412

fff

415

tr

GG Stretto al fine

419

ff *p*

28
422

p cresc.

426

p cresc.
pp cresc.

429

sffz
ff
fff

II.

Adagio

Violino

Piano

p dolciss.

9

A

p

rit.

a tempo

26

The musical score is for a piece in 3/8 time, B-flat major. It features a Violino and Piano. The tempo is Adagio. The score begins at measure 9. The Piano part starts with a delicate melody in the right hand, marked *p dolciss.*, and a rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 17 is marked with a box 'A'. The tempo changes from Adagio to a tempo around measure 20. Measure 26 is the start of a new section.

30
34 *pp* *dolciss.*

p *rit.*

B

43 *mp* *dolciss.*

dolciss.

49 *cresc.*

p

C *Animato*

56 *poco a poco accelerando* *cresc.* *f* *ff*

63

ff *f* *dim.* *p agitato* *p* *3* *3* *31*

67

cresc. *31*

D

71

ff *f* *3* *3* *31*

76

p *p* *3* *3* *3* *31*

32

E

81

85

f *con fuoco*

mp

89

93

crescendo

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 81-84) shows a vocal line with triplets and a piano accompaniment with sixteenth-note patterns and triplets. The second system (measures 85-88) continues the piano accompaniment with dynamic markings *f con fuoco* and *mp*. The third system (measures 89-92) shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment. The fourth system (measures 93-96) shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment, marked *crescendo*.

97 33

ff *f* *ff*

101 F

ff

109

p *p agitato* *crescendo*

113

ff *ritenuto*

34 **G** Tranquillo

118

pp

123

pp

morendo

Adagio

128

ppp *rallentando*

p

H Tempo I

134

dolciss.

The musical score consists of two systems. The first system, labeled 'G Tranquillo', contains measures 118 to 123. The second system, labeled 'Adagio', contains measures 128 to 134. The score is written for piano with a treble and bass clef. The key signature has three flats (B-flat major). The tempo is marked 'Tranquillo' and 'Adagio'. Dynamics include 'pp', 'ppp', and 'dolciss.'. The score ends with a repeat sign.

138 *p* *dolciss.* 35

143 *p*

149 **I** *dolciss.*

154

36
160

p *dolciss.*

3 3 3

164

pp *rall.*

3 3 3

III. Finale

Allegro con brio

Piano

p

6

11

mf

f

16

dim.

p

cresc.

A

21

ad. lib.

f

38
27

a tempo

pp

33

39

B

45

50 39

55

60 **C**

66

fz *fz* *p* *f* *f*

40
72

f *p* *f*

D

77

p

82

cresc.

87

f *fz*

93 E *dolce* 41

p

99

fz

104 *stacc.*

p

110 *rit.*

rit.

42 **F**

114 *a tempo*

cantabile
mf

120 *ff*

G

126 *pp* *p dolce*

132

The musical score is for a piano piece, likely a sonata or concerto movement. It is written in F major (one sharp, F#) and 4/4 time. The tempo is marked 'a tempo' and the mood is 'cantabile'. The score is divided into four systems, each with a measure number and a section letter. The first system (measures 42-113) is marked 'F' and 'cantabile mf'. The second system (measures 114-119) is marked 'ff'. The third system (measures 120-125) is marked 'G' and 'pp'. The fourth system (measures 126-131) is marked 'p dolce'. The piano part is highly complex, featuring many chords and arpeggios. The right hand has a melodic line with many slurs and ties. The score is written for a single piano.

138 43

cresc.

ff

dim.

8

144

p

ritacquoillo

smorz.

151

H

pp

157

mf

f

p

pp

44
163

I
marcato il tema

168

173

f marcato

J
178

184

191 K 45

ff *p a tempo* *p*

199 **Animato**

cresc. *f* *stretto*

207

p *f* *ritenuto* *ff*

46 **L**

214 *a tempo* *ff* *ff*

221 *ff* *p* **M** *ff* *p*

229

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 214-220) shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 221-228) continues the vocal and piano parts, with a section of 8 measures of chords in the piano part marked 'ff'. The third system (measures 229-235) shows the vocal line continuing with a melodic line and the piano accompaniment with chords and moving lines.

47

[N] **Tempo I**

237

244

250

[O] **Più mosso**

255

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 237-243) shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The second system (measures 244-249) continues the piano accompaniment. The third system (measures 250-255) shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The tempo changes from 'Tempo I' to 'Più mosso' at measure 255. The key signature changes to B major (two sharps) at measure 255.

48
261

f
p
f

270

P

espressivo *ritenuto* *a tempo* *dolce ed espressivo*
mf *ritenuto*
3 3 3 3

276

3 3 3 3

279

7 7

284 49

Measures 284-288. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 284 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measures 285-288 show a continuation of the bass line with a forte (*ff*) dynamic marking. A triplet of eighth notes is indicated in measure 286.

289

Measures 289-292. The key signature remains three sharps. Measures 289-290 show a continuation of the bass line with a forte (*ff*) dynamic marking. Measures 291-292 show a continuation of the bass line with a forte (*ff*) dynamic marking.

293

Measures 293-295. The key signature changes to two flats (Bb, Eb). Measure 293 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Measures 294-295 show a continuation of the bass line with a piano (*p*) dynamic marking. A section marked 'Q' is indicated above measure 294.

296

Measures 296-300. The key signature remains two flats. Measures 296-297 show a continuation of the bass line with a piano (*p*) dynamic marking. Measures 298-300 show a continuation of the bass line with a piano (*p*) dynamic marking. A section marked 'Q' is indicated above measure 298.

50
299

302

307

312

tr

ff

318 51

allargando

ff

allargando

325

330

333

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 318-324) includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many triplets and slurs. The tempo is marked 'allargando' and the dynamics include 'ff'. The second system (measures 325-329) continues the piano accompaniment with more triplets and slurs. The third system (measures 330-332) shows the vocal line re-entering with a melodic line. The fourth system (measures 333-336) continues the piano accompaniment with more triplets and slurs.

52

336

T

342

U

fz

f

rit.

p a tempo

p

351

p Cad. ad lib.

357

poco a poco crescendo

rit.

fz

p

364

ritardando

371 **V** **Tempo I** 53

This musical score segment contains measures 371 through 390. It begins with a 'V' in a box and the instruction 'Tempo I'. The music is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The melodic line consists of eighth-note passages. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. Measure numbers 371, 378, 384, and 390 are indicated at the start of their respective systems. A 'W' in a box appears above measure 384.

378

384 **W**

390

54
396

System 1 (Measures 396-401): Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

402

X

System 2 (Measures 402-407): Measure 402 has a forte (*f*) dynamic. Measure 403 has a piano (*p*) dynamic. Measure 404 has a forte (*f*) dynamic. Measures 405-407 continue the piano accompaniment.

408

System 3 (Measures 408-413): Measure 408 has a forte (*f*) dynamic. Measures 409-413 continue the piano accompaniment.

414

System 4 (Measures 414-419): Measure 414 has a forte (*f*) dynamic. Measure 415 has a piano (*p*) dynamic. Measure 416 has a forte (*f*) dynamic. Measures 417-419 continue the piano accompaniment.

419 Y 55

p

425

crescendo poco a poco

431 Z

f *f* *p*

438

cresc. *f* *mf* *f*

56

445

AA

rit.

Cantabile

452

ff

BB

459

p

466

f

This musical score is for piano and voice, spanning measures 445 to 466. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into four systems. The first system (measures 445-451) features a vocal line with a 'rit.' (ritardando) marking and a piano accompaniment with a 'Cantabile' marking. The second system (measures 452-458) includes a 'ff' (fortissimo) dynamic marking. The third system (measures 459-465) includes a 'p' (piano) dynamic marking. The fourth system (measures 466-472) includes a 'f' (forte) dynamic marking. The score is marked with 'AA' and 'BB' at the beginning of the first and third systems, respectively. The piano part consists of chords and moving lines in both hands, while the vocal part features a melodic line with various ornaments and phrasing marks.

472 *cresc.* 57

ff *dim.* *p*

479 *accelerando cresc.* *stretto*

p *accelerando cresc.* *fz*

CC**Animato**

487

f

58
494

p *cresc.* *f*

dim. *cresc.* *f*

502

p

509

f *ff* *ff*

f *ff*

cresc.

516

ff *f*

DD

8

524 *crescendo* *fff* *ff* 59

531 *fff* *f*

538 **EE** *fff*

545 *ff*

551 *molto allargando* **FF** *Allegro maestoso* *fff*

60
556

ff
fz *p*

560

dim. *p*
dim. *p*

564

GG
f

568

f *p* *p dolciss.*

573 61

10

577

10

581

HH Animato

poco a poco accelerando *f*

poco a poco accelerando *f*

585

62
590

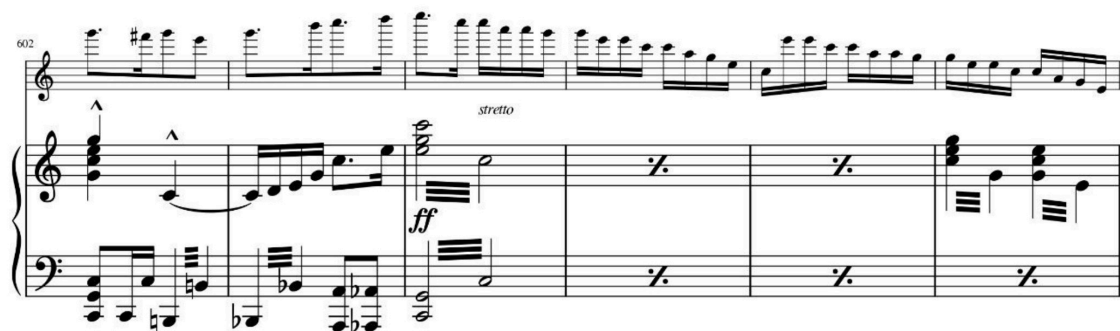


II
Maestoso

596



602



608



ANEXO C

Parte de performance do violino solista do Concerto de João Poeck

Violino solo

CONCERTO

para violino e orquestra

Dr. João Poeck (1904-1983)

Allegro maestoso **A** **B** **C** *a tempo*

5 18 9

mf

cresc.

D **E** **F** **G**

mp *sf* *dolciss.*

38 42 45 49 53 57 61 65 71

75 *V* $\frac{1}{2}$ *cresc.* *H*

79 *f* *V*

83 *V* *poco rit.*

88 *I*

91 *I*

94

97

100 *V* *J* *poco rit.* *a tempo*

105 *V*

110 *V* *K*

116

121 **L** Più mosso

127

131

134 **M**

137

140

143 **N** Tempo I

fff

6

The musical score consists of eight staves of music. The first staff (measures 116-120) contains complex fingerings and slurs. The second staff (measures 121-126) begins with a 'L' marking and 'Più mosso' tempo change, followed by a 'p' dynamic. The third staff (measures 127-130) continues the melodic line. The fourth staff (measures 131-133) shows a change in rhythm. The fifth staff (measures 134-136) is marked 'M'. The sixth staff (measures 137-140) continues the melodic development. The seventh staff (measures 141-142) features a 'tr' (trill) and a 'V' (accrescendo) marking. The eighth staff (measures 143-144) is marked 'N' and 'Tempo I', followed by a 'fff' dynamic and a measure of 6. The piece concludes with a repeat sign and a final measure.

153 **O**

159 *p* *cresc.*

164 **P**

169

174 **Q**

178

182

184

187 *tr* **R**

193 *f*

197 *rit.*

199 **S**

200

203

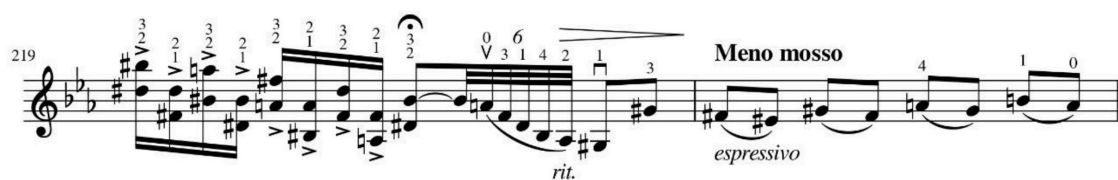
206

209

211 **T**

213 *f*

The musical score consists of eight staves of music. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music is written for a single melodic line. Measures 197-200 show a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ties. Measure 197 is marked 'rit.'. Measure 199 has a section marker 'S' in a box. Measures 201-203 continue the melodic line with slurs and ties. Measure 203 has a section marker 'T' in a box. Measures 204-206 show a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ties. Measure 206 has a section marker 'T' in a box. Measures 207-209 continue the melodic line with slurs and ties. Measure 209 has a section marker 'T' in a box. Measures 210-213 show a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ties. Measure 213 is marked 'f'.



238 *p dolce* *cresc. molto* *rall. molto*

244 **Cadenza** *ff* *ad lib.*

245

248

252 *tr* *accellerando*

256 *p* *dolce*

258 *cresc.*

263 *f* *pp*

266

268

270

272

molto rit.

f

276

278

279

282

285

poco accel.

rit.

W

pesante

Andante

289

295 

301 

304 

307 

310 

313 

316 

319 

322 

325 


328 


X Doppio movimento


Y Tempo I

Z


poco rit. *a tempo*

333 


338 


344 


349 **BB** Più mosso 


355 

359 

362 

364 

364 

364 

368 *mp dolce*

372 *restez*

376 *accelerando*

379 **DD** *Animato*

383

386 *fz p fz p*

389 **EE** *restez p dolce*

393

396

398

Detailed description of the musical score: The score is written for a single melodic line in B-flat major (two flats). It consists of 31 measures, numbered 368 to 398. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the note values. The score includes various dynamics: *mp* (mezzo-piano) at measure 368, *dolce* (softly) at measure 368, *p* (piano) at measure 389, *fz* (forzando) at measures 386 and 387, and *Animato* (lively) at measure 379. There are also performance instructions: *restez* (rest) at measures 372 and 389, and *accelerando* (increasing speed) at measure 376. The score is marked with various fingerings (1-4) and bowings (V for bow, b for breath). There are also slurs and accents. A double bar line with repeat dots is at measure 379. A box labeled 'DD' is at measure 379, and a box labeled 'EE' is at measure 389.

400 **FF**

402

405

408 *ritenuto*

411

414

417 **GG** *Stretto al fine*

420 *ff*

423

426 *p* *cresc.*

429 *sfz* *fff*

Detailed description of the musical score: The score is written on a single staff in G-flat major (two flats). It begins at measure 400 with a fortissimo (FF) dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4. At measure 408, the tempo is marked 'ritenuto'. At measure 417, there is a 'Stretto al fine' marking. The dynamics fluctuate, including piano (p), crescendo (cresc.), sforzando (sfz), and fortissimo (fff). The piece concludes at measure 429 with a final chord and a fermata.

Violino

II.

A

Adagio

19

p

30

pp *dolciss.*

38

B

mp *dolciss.*

49

cresc.

56

poco a poco accelerando *cresc.*

C

Animato

61

f *dim.* *p* *agitato*

65

69

D

73

f

78 *f con fuoco*

82 **E**

92 *crescendo* *ff*

99 **F** *ff*

105 *p* *agitato*

112 *crescendo*

115 **G** *Tranquillo* *fz* *ritenuto*

119

123 *restez* *tr* *pp*

128 *Adagio* *tr* **H** *ppp* *rallentando* 3

138 *p* *dolciss.*

144 *p*

150 **I** *restez.*

156

160 *pp* *rall.*

Detailed description: This musical score is for a single melodic line, likely for a violin or flute, spanning measures 138 to 160. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 138 begins with a *p* (piano) dynamic and a *dolciss.* (dolcissimo) marking. It features a series of eighth and sixteenth notes with various fingerings (2, 4, 1, 3, 1, 1, 4) and a breath mark. Measure 144 continues with a *p* dynamic, showing more complex fingering (4, 2, 2, 4, 1, 2, 3, 3, 1, 1, 4, 3, 2, 3) and a breath mark. Measure 150 is marked with a first ending bracket **I** and a *restez.* instruction. Measure 156 contains rapid sixteenth-note passages with fingerings (4, 3, 1, 4, 0, 4, 1, 3, 3, 1, 4, 0, 3, 3). Measure 160 starts with a *pp* (pianissimo) dynamic, includes a triplet of eighth notes, and ends with a *rall.* (rallentando) marking and a fermata on a final note.

Violino

III. Finale

Allegro con brio **A** **22**

ad. lib.

28

a tempo

34

42 **B**

49

54

61 **C**

73 **D** **11**

The image shows a page of a violin score for the third movement, 'Finale'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is 'Allegro con brio'. The score is divided into sections A, B, C, and D. Section A begins at measure 22 with a '22' measure number and 'ad. lib.' (ad libitum) marking. Section B starts at measure 42. Section C starts at measure 61. Section D starts at measure 73. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'fz' (forzando). The piece concludes at measure 83 with a double bar line and the number 11.

90 *f* **E**

95 *p dolce*

102

107

111 *restez* *rit.*

114 **F** *a tempo*

119 **6**

130 **G**

135 *restez* *restez*

139 *cresc.* *dolce* *tranquillo*

148 *smorz.* **H** 14 **I** 12 **J** 14 **K** *ff* *V*

195 *a tempo* *p* *cresc.*

202 *Animato* *stretto* *f* *p*

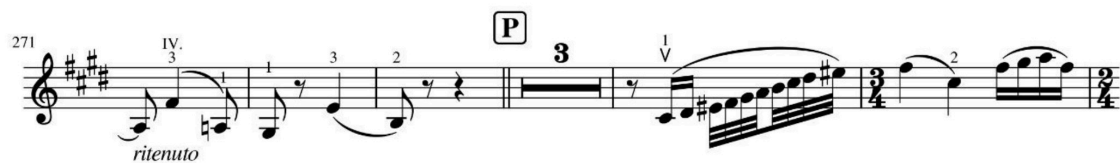
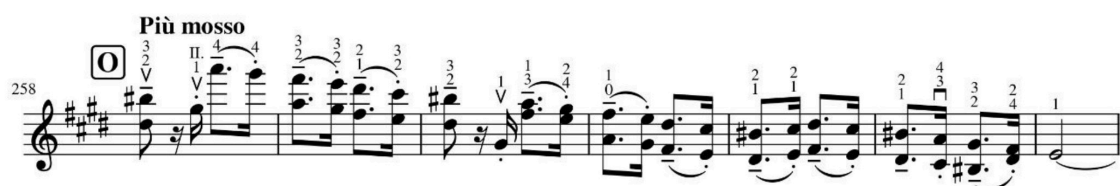
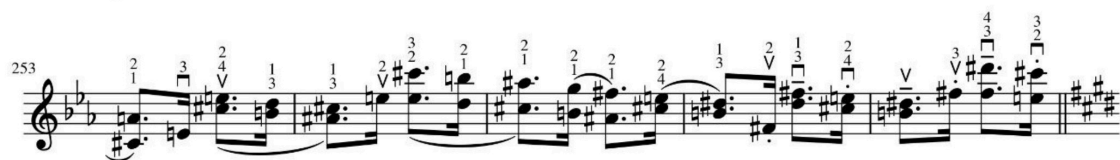
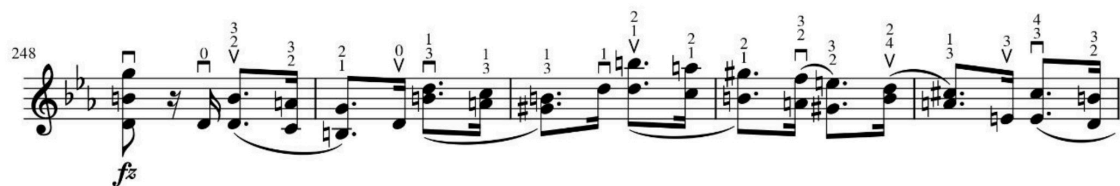
208 *f* *ritenuto*

214 **L** *a tempo* *ff* *ff*

225 **M** *p*

231

237 **N** *Tempo I* 7



293

300

305

309

314

317

322

337

342

Q

R

S

T

U

allargando

rit.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

354 *Cad. ad lib.* *poco a poco crescendo*

358 *p* *rit.* *fz* *p*

363

368 *ritardando* **V** *Tempo I*

374

381 **W**

388

394

401 **X** *fz* *f*

414 **Y** *f* **11**

432 **Z** *f* *f* *p*

437

442 *restez*

447 **AA** *rit.*

452 **BB**

463

468 *restez* *restez*

472 *cresc.*

477 *p* **CC** *accellerando cresc.*

486 *stretto* **Animato** **7**

496 *p* *cresc.* *f*

502 *p*

507 *f* **DD**

511 *ff* *ff*

517 *ff* *f*

525 *crescendo* *fff* *ff*

532 **EE** **FF** *ff* *ff* **Allegro maestoso**

560 *dim.* *p*

563 *p*

566 **GG**

569 *f* *p* *dolciss.*

573 10

577 10

581 *poco a poco accelerando* *f* **HH** *Animato*

586 5

594 *ff* **II** *Maestoso*

601 *stretto*

607