

4 ANÁLISE DE OBRAS SELECIONADAS

4.1 Fantásias e Transcrições sobre motivos operáticos

As obras baseadas em temas operáticos ocupam um grau significativo no conjunto das obras compostas por Napoleão, sua relevância se dá tanto pela quantidade como pela diversidade de aspectos de ordem estética, histórica, social e musical.

Kallberg (1993), em sua antologia dos pianistas-compositores que habitavam Paris durante a primeira metade do século XIX, argumenta que as Fantásias sobre temas operáticos eram elaboradas sobre temas das óperas do momento. Não só as óperas de sucesso serviam como fonte para as Fantásias, freqüentemente os editores encomendavam fantásias baseadas em óperas de sucesso momentâneo ou mesmo de completo fracasso, o que significava uma forma de recuperar um pouco do investimento na ópera.

Ritterman (In: Samson, 1992: 21) afirma a regularidade do hábito dos pianistas-compositores da época de Chopin (aproximadamente 1830) de incluírem em seus programas Fantásias ou Variações de sua autoria. Essas peças eram baseadas em material musical já familiar de pelo menos alguma parte da platéia. Temas operáticos de sucessos recentes ou mesmo atuais e melodias folclóricas com um caráter nacional peculiar eram utilizados freqüentemente. Títulos baseados em alguns destes itens sugerem que eles tenham servido para estabelecer pontes entre o executante e a platéia, caracterizando o *performer* aos olhos da audiência ou transmitindo algum traço da diversidade encontrada em suas viagens ou mesmo da sua reputação.

Esta assertiva do autor corrobora a compreensão das óperas que foram escolhidas por Napoleão para servirem de material para as suas Fantásias. Embora se retome este tema mais adiante, aqui salienta-se que a presença, por exemplo, de Fantásias sobre óperas compostas por Meyerbeer e Offenbach estão diretamente associadas ao sucesso que estes compositores desfrutaram, tanto na Europa como na América do Sul, durante as décadas de 1860 a 1890. Dentro da perspectiva da composição a partir do *heyday* operístico, pode-se supor a **não** composição, por parte de Napoleão, de Fantásias sobre as obras de Wagner, embora admirador do seu trabalho³⁴, pois as obras do mestre de Bayreuth encontravam pouca ressonância no meio musical brasileiro desta época, o que se alterou na entrada do século XX.

34 O seguintes fatos o demonstram: a) a linha editorial pró-wagneriana de sua Revista Musical e de Belas Artes; b) a sua atuação e participação no Clube Beethoven junto a Machado de Assis e a intelectuais declaradamente wagnerianos; c) as informações contidas em sua autobiografia.

Esta pesquisa parte do pressuposto que Napoleão adotou, como modelo de composição de Fantasias sobre temas de óperas, aquele estabelecido por Thalberg em meados do século XIX. Parte desta pressuposição advém do próprio relato de Napoleão sobre Thalberg, contido em alguns excertos de sua autobiografia:

[1853] Estando Thalberg por alguns dias em Paris, meu pai levou-me a casa dele. O afamado pianista ouviu-me na sua Fantasia da ‘Straniera’, tratou-me com muita afabilidade, oferecendo dar-me algumas lições.

Aproveitei apenas duas, por ele ter que partir subitamente, [...].(Napoleão, 1907: 19).

[1861] A minha execução tinha ganho muito brilho nos últimos tempos mas, o repertório é que não estava na altura da situação – Era preciso prepará-lo [...] toquei em algumas *soirées* e bem observei que a minha técnica causava sensação mas o gênero Fantasia de Thalberg estava em decadência.

Assim mesmo Cramer e Beale, a mais importante casa editora de música naquele tempo, compraram-me e publicaram as minhas peças Lucia, Huguenottes e Ballo in Maschera, que eram muito procuradas. (idem: 89).

[...].

[1862] Em relação a esses meses passados na capital inglesa [1862] encontro as seguintes notas. Assisti aos concursos dados por Thalberg.

Esse ilustre pianista tocou algumas novas composições originais que agradaram bastante.

Notei, em consequência, um recrudescimento do favor público por algumas das suas antigas Fantasias sobre óperas; foi, porém favor efêmero [...] (idem: 93).

Estes excertos demonstram os vínculos entre os dois artistas. Até 1868, as composições de Thalberg foram uma constante no repertório de Arthur Napoleão, como observa-se no anexo C. Aos poucos, o lugar ocupado pelas Fantasias de Thalberg em suas apresentações passou a ser ocupado por Fantasias de sua própria lavra.

Em que consistiam as Fantasias operáticas de Thalberg? A resposta para esta questão acha-se no *Traité de Composition musicale*, de Emile Durand (1830-1903)³⁵, publicado em 1899. Durand foi nomeado professor do *Conservatoire*, em 1850. Ele teve célebres alunos

35 Emile Durand (1830-1903) aluno do Conservatório de Paris no qual obteve o primeiro prêmio em Solfejo e em Harmonia. Tornou-se professor nesta instituição, para as suas classes escreveu o *Traité de Composition musicale Théorique et pratique* publicado primeiro em dois volumes, em 1891, o *Traité d'accompagnement pratique au piano*, em 1894, o *Traité de Composition musicale* de 1899, além de outras obras da mesma veia como Solfejos e Tratados de transposição. Suas obras foram adotadas, por várias décadas, nos principais conservatórios de música da Europa (Montagne, 2006).

entre os quais Claude Debussy e o brasileiro Alexandre Levy. Durand dedica um capítulo inteiro de seu tratado³⁶ ao ensino da composição musical para piano, abordando os principais gêneros, como a Peça característica, as Fantásias, as Variações, a forma Sonata, as Danças.

Seus postulados foram apresentados com base no que hoje se conhece como análise musical. Seu tratado foi publicado, em 1899, com o objetivo de ser adotado em instituições oficiais de ensino. Isto sugere que o gênero Fantasia de Thalberg ainda se mantinha em evidência nesta época, como corrobora a pesquisa documental desta tese feita em jornais e programas de concerto. Além das informações sobre a construção composicional nas Fantásias de Thalberg, Durand informa sobre o modelo de Fantasia à maneira de Henri Herz, professor e *manager* de Arthur Napoleão, no início de sua carreira musical em Paris. Embora este não tenha sido o modelo empregado por Napoleão, ele é aqui apresentado por dar idéia das diferentes tipologias existentes na época.

§ 499. - A palavra *fantaisie* poderá se aplicar a todas composições instrumentais que, não sejam absolutamente de forma clássica, assim como também não sendo, um *morceau de caractère* nem uma *air de danse*. Mas, onde se faz particularmente adequado o título de *fantaisie* é em uma peça composta sobre motivos de ópera ou sobre motivos de *airs populaires*.

§ 500. - Das *fantaisies*, algumas são como um tipo de mosaico ou pot-pourri onde se desenvolvem diferentes motivos, interligados uns aos outros por pontes musicais, que são pequenos episódios transitivos; há outras fantasias que são de *airs variés*, com introdução e coda; e ainda há outras. Enfim, aproximando-se da forma clássica, são construídas sobre dois ou três motivos, que servem de temas, tendo o seu desenvolvimento dentro da peça. Entre estas últimas, é conveniente mencionar aquelas de Thalberg.

Grandes Fantásias à maneira de Thalberg

§ 501. - As grandes fantasias compostas para piano por Thalberg e seus imitadores, sobre motivos de óperas tem permanecido resistente à moda durante mais de meio século.

§ 502. - Essas fantasias, que começam por uma introdução e finalizam por uma Coda, são, geralmente, baseadas sobre três motivos principais, que servem de temas para a peça inteira.

§ 503. - Cada um destes motivos é executado costumeiramente duas vezes no mínimo, sejam consecutivamente, sejam com a intercalação de alguns compassos episódicos.

36 Apesar desta obra ter sido publicada em 1899, ela faz uma retrospectiva dos gêneros musicais que há muito tempo permaneciam em voga e que, ao final do século XIX, ainda faziam parte do currículo dos cursos de composição. Adotou-se, no corpo da tese, algumas citações deste tratado, uma vez que os tratados atuais não trazem referência e estes gêneros de composição.

§ 504.- A primeira vez que um motivo se apresenta, é sempre de forma simples, sem qualquer ornamento adicionado à melodia ou ao acompanhamento.

§ 505.- A segunda vez, ao contrário, o canto, quase sempre colocado no meio [registro médio do piano], é ornamentado por arabescos: arpejos, escalas ou outros traços brilhantes que percorrem o teclado em todas as direções de uma ponta à outra, efetivamente, é uma variação de grande efeito.

§ 506.- Os três motivos que constituem o corpo da peça, são ligados entre si pelos divertimentos, os quais, assim como a introdução, são, geralmente, formados por sujeitos, por fragmentos ou derivados destes mesmos motivos.

§ 507.- Em certos casos, entretanto, eles [os divertimentos e a introdução] tiram seus sujeitos de outros motivos da mesma obra.

§ 508.- A introdução e os divertimentos são, às vezes, tratados em imitação, como as passagens episódicas de uma fuga ou de uma sonata, o que pode dar-lhe um ar de semelhança com a música clássica.

Fantasia à maneira de Henri Herz

§509. – As Fantasia de Henri Herz que estiveram muito em voga no seu tempo, são de um tipo diferente daquelas de Thalberg. Elas são compostas: 1º de uma introdução; 2º de um tema com numerosas variações de diversos caracteres, seguidas de um grande final. Como podemos observar, o modelo é bastante simples. (Durand, 1899:190-191).

A literatura específica sobre piano, no século XIX, é unânime em afirmar que há uma diferença muito grande entre as Fantasia compostas por Thalberg e aquelas compostas por Liszt. O quanto esta diferença está associada a um juízo de valor estético não cabe debater aqui. Uma vez que Arthur Napoleão adotou um modelo que se baseava nas Fantasia de Thalberg, o qual é efetivamente analisado no repertório selecionado, faz-se necessário salientar as principais características do modelo lisztiano que o diferem do modelo de Thalberg.

Locke (In: Ringer, 1991: 68-69), referindo-se às décadas de 1830-40 e às paráfrases de Liszt sobre temas da Norma de Bellini, destaca que Liszt selecionou cuidadosamente os temas de forma a abranger a extensão dramática e atmosférica da obra original. Os temas eram ordenados em um esquema tonal engenhoso de terça maior ascendente, alternando os modos maiores e menores, o que ajudava a dar coerência às séries de quadros. O compositor utilizava em graus distintos o procedimento de transformação temática e experimentação formal, seguidamente conferindo caráter diferente a um mesmo tema e, por vezes, completamente diferente daquele que este tema tinha no drama lírico do qual derivava. Liszt também usava o

efeito de três mãos em suas Fantasia, mas uma das principais características destas obras é a abrangência estética que elas possuem. Observa-se isto pela variedade estético-estilística dos compositores que forneceram as bases para suas Fantasia: Meyerbeer, Rossini, Bellini, Donizetti, Gounod, Tchaikovsky e sobretudo Wagner³⁷.

As características citadas **não** foram encontradas nas obras de Napoleão, parece não ter sido intenção do compositor galgar este plano composicional em suas obras. Pode-se forjar uma aproximação tendo como base apenas o aspecto do mecanismo (técnica pianística) da escrita de suas obras, porém esta é uma evidência muito superficial para a construção de uma conexão estético-estilística entre os dois compositores. O importante é que Napoleão conheceu, estudou e possuía em seu acervo grande parte da obra pianística de Liszt. Ele apresentou em público várias peças do mestre húngaro, por quem possuía uma admiração profunda (conforme sua autobiografia de 1907), tendo sido responsável, no Brasil, pelos festejos do centenário de nascimento deste compositor. A musicologia portuguesa cristalizou Napoleão e Vianna da Motta como os dois discípulos portugueses de Liszt.

Ao tratar das ferramentas técnico-compositivas que os pianistas do século XIX utilizavam como clichês próprios, Chiantore (2002: 283-284) argumenta que virtuosos, como Pixis, Herz e Thalberg, converteram-se em músicos de moda devido exclusivamente à sua capacidade de personalizar a escrita pianística mediante combinações sempre novas e em números surpreendentes. Logo se chegaria a falar dos trinados encadeados de Willmers, dos saltos a duas mãos de Taubert, dos acompanhamentos repartidos de Henselt ou das oitavas de mão esquerda de Dreyschock, tratando-os como autênticas marcas registradas.

Nas Fantasia sobre temas operáticos de Napoleão, observa-se que elas foram compostas a partir das óperas de Balfe (1), Carlos Gomes (2), Donizetti (2), Gounod (1), Meyerbeer (2), Offenbach (3), Rossini (1), Sá Noronha (1) e Verdi (5). A escolha destes compositores demonstra: 1) a tendência de Napoleão para escrever Fantasia sobre óperas que estavam na moda, naquele momento histórico; 2) a preferência por compositores que conheceu pessoalmente, sendo alguns seus amigos, como revela sua autobiografia.

Napoleão trabalhou a partir de dois modelos de Fantasia. O primeiro, aquele estabelecido por Thalberg, que utiliza dois ou mais temas e, logo após a apresentação de cada tema, faz uso de recursos de variação. Estas eram peças de grande demanda técnica pianística,

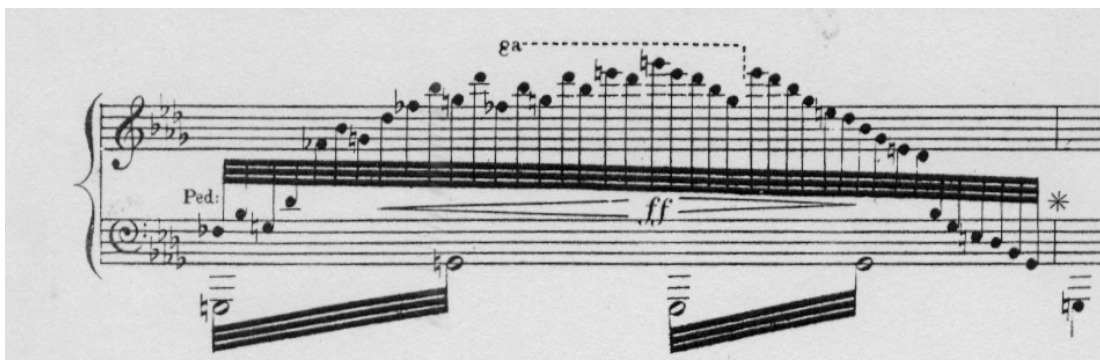
³⁷ Wagner têm as suas obras tratadas não somente como Paráfrases ou Reminiscências (ou seja, obras compostas com a técnica da transformação temática lisztiana e manipulação harmônica por terças), mas também como Transcrições – muitas de difícil execução e outras que poderiam ser executadas por pianistas com um domínio de nível básico das habilidades técnicas, o que não deixa de ser uma forma de propagação da música de Wagner.

destinadas à execução por instrumentistas com excelência técnica e artística. O segundo modelo diz respeito às Fantasias de salão, em que os temas são apresentados de forma a compor um arranjo de meia força que pode ser executado por pianistas com domínio da técnica básica do instrumento. Nelas há pouca elaboração do material melódico e uma frequência de padrões de *ostinato* maior que no modelo anterior. Encontra-se este modelo nas Fantasias compostas sobre as operetas de Offenbach.

A listagem, na seqüência, das ferramentas da escrita de Napoleão neste gênero, busca dar um panorama do virtuosismo empregado por ele, embora não se chegue a observar uma característica exclusiva como as dos virtuosos anteriormente mencionados. Ao contrário, a pluralidade do emprego que Napoleão faz destas ferramentas é o que caracteriza sua escrita pessoal.

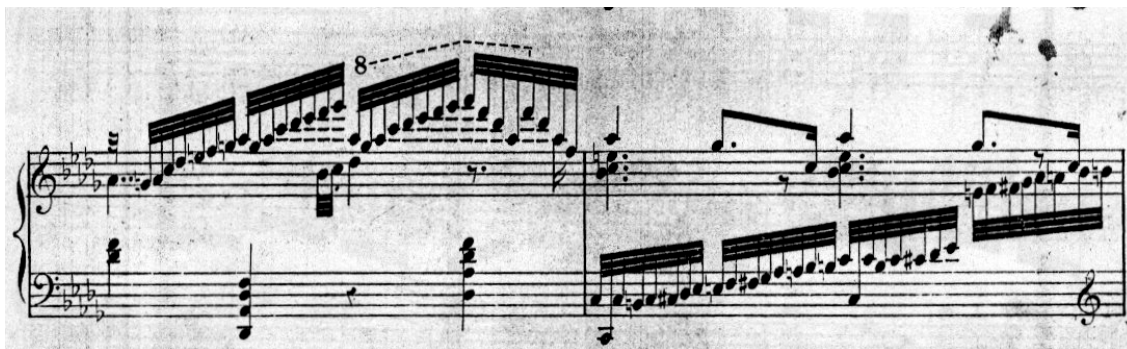
De maneira geral, sem constituir um inventário exaustivo, mapearam-se os procedimentos técnicos de mecanismo utilizados por Arthur Napoleão nas obras de origem operática e que servem como suporte da sua escrita virtuosística e improvisatória:

- arpejos construídos em diferentes formas: simples, aberto (com omissão da terça da tríade) ou com bordaduras e notas de passagens formando assim padrões rítmico-melódicos;
- trêmulos (Ex. 2);



Exemplo 2 - Napoleão: Fantasia sobre Andante Final de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, op. 2. p. 1 cc.3-4.

- escalas cromáticas;
- escalas diatônicas ascendente e descendente em alta velocidade (Ex. 3);



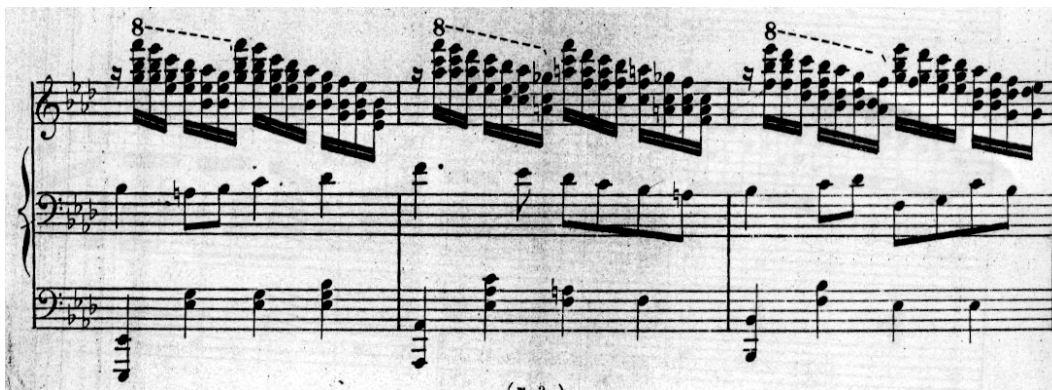
Exemplo 3 - Napoleão: Fantasia sobre *La Traviata* de Verdi, op. 18. p. 7 cc.7-8.

- acordes repetidos executados por mãos alternadas;
- acordes repetidos de mão direita;
- deslocamentos na mão esquerda;
- acordes quebrados (Ex. 4);

A musical score for piano, consisting of three systems of two staves each. The music features complex textures with repeated notes and chords. A dashed line with the number '8' above it spans across several measures in each system. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Performance instructions such as "Con Bravura.", "sempre ff", "allargando.", "subito p", and "il canto marcato." are present.

Exemplo 4 - Napoleão: Fantasia sobre motivos da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes, op. 50. p. 10 cc.1-8.

- uso de escrita em três pautas;
- trechos ou passagens escritas em blocos de acorde (Ex. 5);



Exemplo 5 - Napoleão: Fantasia sobre *La Traviata* de Verdi, op. 18. p. 9 cc.10-12.

- uso do efeito de três mãos (Ex.6);

Musical score for Exemplo 6, featuring a complex piano arrangement. The score is written for three staves: a treble clef staff at the top and two bass clef staves below. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The top staff contains dense, rapid sixteenth-note passages, with an '8' marking above a group of notes and the word 'loco' written above the staff. The lower staves provide harmonic support with chords and moving lines. The piece is identified as 'Exemplo 6 - Napoleão: Fantasia sobre Luiza Miller de Verdi, op. 25. p. 6 cc. 6-10.'

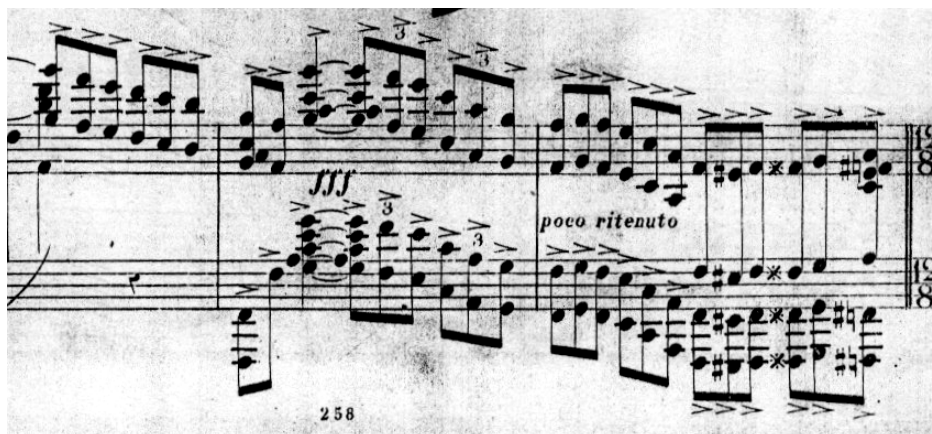
Exemplo 6 - Napoleão: Fantasia sobre *Luiza Miller* de Verdi, op. 25. p. 6 cc. 6-10

- apresentação de melodia (tema) executada pela mão esquerda;
- notas repetidas em registros diversos (Ex.7);

Musical score for Exemplo 7, featuring a complex piano arrangement. The score is written for three staves: a treble clef staff at the top and two bass clef staves below. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The top staff contains a melodic line with a '3' marking above a group of notes and the word 'loco' written above the staff. The lower staves provide harmonic support with chords and moving lines. The piece is identified as 'Exemplo 7 - Napoleão: Fantasia sobre Guillaume Tell de Rossini, op. 40. p.4 cc. 20-24.'

Exemplo 7 - Napoleão: Fantasia sobre *Guillaume Tell* de Rossini, op. 40. p.4 cc. 20-24.

- oitavas executadas por mãos alternadas ou em movimento paralelo, muitas vezes cromáticas (Ex.8 e 9);

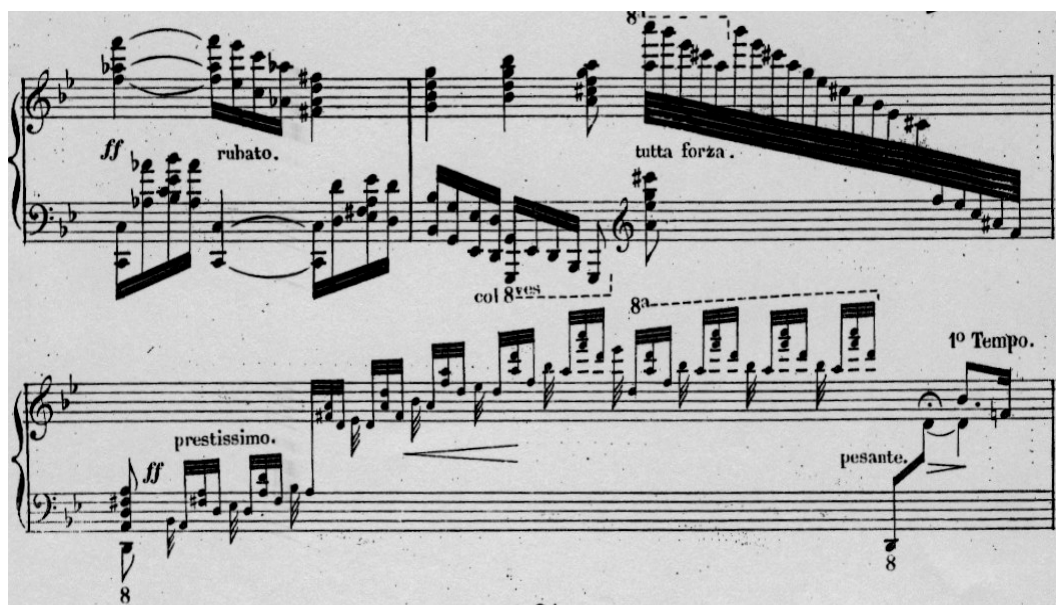


Exemplo 8 - Napoleão: Fantasia sobre *Guillaume Tell* de Rossini, op. 40. p.17 cc. 11-13.

Musical score for Example 9, showing octaves in both hands. The score includes dynamic markings like 'Grandioso' and 'strepitoso', and a tempo marking 'M. M. ♩-92.'.

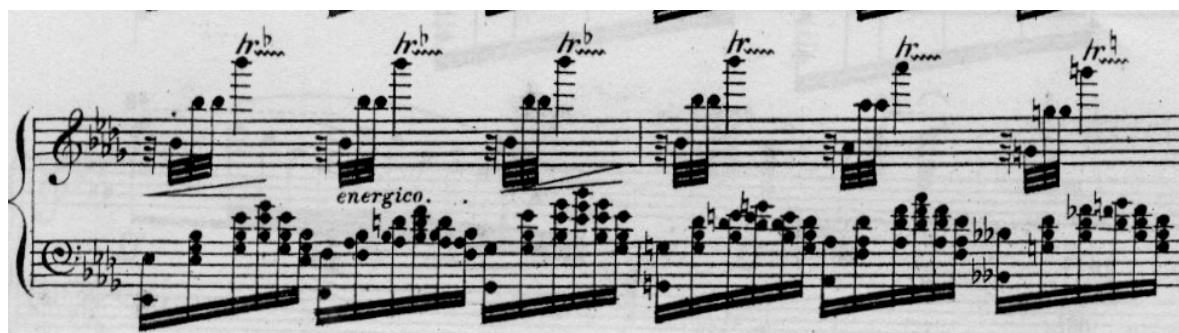
Exemplo 9 - Napoleão: Fantasia sobre *Luiza Miller* de Verdi, op. 25. p.17 cc. 6-7.

- ornamentação tipo *cadenza* (Ex.10);



Exemplo 10 - Napoleão: Fantasia sobre *Un Ballo in Maschera* de Verdi, op. 13. p. cc. 10-12.

- *ostinatos*;
- trinados (Ex. 11);



Exemplo 11 - Napoleão: Fantasia sobre Andante Final de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, op. 2. p. 6 cc.9-10.

- notas duplas dispostas em molde de mão, de forma que não haja deslocamento da mão de difícil resolução (Ex. 12);



Exemplo 12 - Napoleão: Fantasia sobre *La Traviata* de Verdi, op. 18. p.11 cc.1-5.

- combinação livre de **todos** os procedimentos anteriores, de forma a atender suas escolhas pessoais e as especificidades da escrita pianística.

4.1.1 *Grand opéra* e Piano: Arthur Napoleão e as Fantasias sobre as óperas de Meyerbeer

Grand Caprice de Concert sur l'Opera *Les Huguenotes*³⁸ de G. Meyerbeer op. 3 (1791-1864) e *L'Africaine*, Grande Fantasia para piano e Orquestra op.28

Ao abordar analiticamente estas composições de Napoleão, retorna-se, de forma resumida, ao material utilizado para a confecção das Fantasias e afins, ou seja, ao drama lírico em si. Em uma primeira tentativa, observou-se que analisar essas composições de Napoleão sem referência à sua agenda comprometia o resultado obtido, por desconsiderar o contexto cultural da época. No texto que segue procura-se preencher esta lacuna.

Na busca para traçar um arcabouço histórico para o entendimento do contexto no qual a peça de Napoleão insere-se, encontrou-se Harding (In: Samson, 1991: 106-107), que ressalta a supremacia da ópera em Paris, durante o século XIX. O autor crê que os teatros líricos *Opéra* e *Opéra-Comique* proviam todas as necessidades de entretenimento dos cidadãos parisienses por volta da segunda metade do século XIX. Este público desejava ver cantores bonitos, enredos amorosos e cenários pitorescos e excitantes, o que era auxiliado pela música

38 A grafia desta ópera aparece, no decorrer deste texto, de forma diversa, pois ela foi indiscriminadamente executada no original francês e nas versões em italiano, espanhol e, ultimamente, alemão.

agradável e fácil o suficiente para ser cantarolada ou tocada em um piano de uma sala de estar.

Nesta perspectiva, cada nova ópera de Meyerbeer (1791-1864), planejada nos mínimos detalhes, obtinha um sucesso enorme, pois tudo, incluindo a parte musical, estava subordinado à criação de um espetáculo de grande *glamour*. Sua parceria com o dramaturgo Eugène Scribe nas óperas *Robert le diable*, *Les Huguenots*, *Le Prophète* e *L'africaine* cativaram o gosto do público pelo medievalismo, pela pompa e pelas narrativas sobre mistérios. Meyerbeer reinou no *Opéra* até a sua morte, em 1865. Após *Robert le diable*, Meyerbeer direcionou-se a preencher as expectativas da nova burguesia francesa que, após a revolução de julho, havia se tornado a classe dominante na sociedade. A *Grand opéra* provou ser o melhor veículo para satisfazer estas expectativas não somente por seus recursos musicais - dentre os quais, notoriamente, a confecção de temas com a intenção de assimilação imediata pelo público, seja por sua simplicidade seja por sua recorrência ou pelas técnicas da virtuosidade vocal - mas também pelo uso de vestuários profusos, cenários e efeitos teatrais.

Ao esboçar uma trajetória da recepção destas duas óperas de Meyerbeer, em locais específicos, observou-se a frequência com que a ópera *Les Huguenots* foi montada, no decorrer do século XIX, na Europa e na América, o que denota sua popularidade e importância no repertório lírico. No Teatro *Opéra* de Paris, *Les Huguenots* foi remontada, até 1936, em 11 diferentes versões, atingindo mais de mil *performances*. Em Londres, em 1858, *Les Huguenots* foi a ópera escolhida para a abertura do novo *Covent Garden Opera*. França (1999: 337) comenta o domínio da ópera italiana, em Portugal, na segunda metade do século XIX, porém adiciona:

Se as melodias de Von Flotow, do qual se apresentaram duas obras, em nada se opunham ao domínio italiano, este não foi alargado senão por *Le Prophète* e *Les Huguenots*, de Meyerbeer, em 1850 e 1854, cantados em versão italiana; Meyerbeer não tinha vindo ao cartaz lisboeta desde 1838, ainda que o seu nome fosse assaz conhecido e mesmo popular, através das peças para piano. (Uma sala de baile pública inaugurada em 1864 em Lisboa sob o nome londrino de Salão Wauxall tomará o nome de Salão Meyerbeer, nesse mesmo ano).

Uma base para o entendimento da presença e da importância das obras de Meyerbeer, no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, foi encontrada pelo escrutínio da Revista Musical e de Belas Artes (RMBA) de Arthur Napoleão e Leopoldo Miguez (editores

e proprietários), publicada semanalmente durante os anos 1879 e 1880³⁹. Foi possível averiguar a forte presença, nos concertos e recitais de todos os tipos, de obras como Fantasias e *pot-pourri* instrumentais destilados das principais óperas de Meyerbeer e também de trechos de suas óperas mais conhecidas - árias, *duettos*, *cavatinas*, coros - executados quer por cantores profissionais, quer por diletantes.

O episódio desencadeador do meyerbeernismo nestes dois anos foi a presença, na capital do Império da Companhia Lírica italiana *Empreza Ferrari*, vinda de uma temporada triunfante no Teatro Colón de Buenos Aires, na qual seu carro-chefe fora a ópera *Les Huguenots*. A Companhia chegou ao Rio de Janeiro, em agosto de 1879, e permaneceu até dezembro de 1880. Ela também levou à cena *L'Africaine* e *Dinorah* de Meyerbeer.

Desde a estréia da montagem de 1879 de *Les Huguenots* (que pela terceira vez, foi apresentada, no Rio de Janeiro, por essa companhia) a RMBA dedicou, por várias vezes, seu artigo de capa a esta ópera, como um articulista não identificado comenta:

Para o público fluminense, já esta ópera se tornou uma necessidade imperiosa, um como que refúgio, que nos compensa sempre largamente das desilusões que, a todo o momento, sofremos ao ver passar em frente do nosso critério, tanta composição malograda, tanto trabalho irrefletido, tanta coisa insignificante que se não impõe nem pela inspiração, nem pelo talento da fatura.

Os *Huguenots* tem satisfação para todas exigências: os mestres encontram nesta ópera um modelo de profundas teorias musicais; as almas simples, que procuram na música apenas a linguagem das paixões, têm largo repasto nas *scenas* entre Raul e Valentina; os que gostam de acompanhar os deleites do ouvido com os deslumbramentos da vista, bem naquela grande encenação que permite o libreto, a realização das suas ambições; para todos os gostos enfim, esta ópera tem recursos e até para os cantores que tem nela boas ocasiões de expandir todos os seus meios artísticos. (RMBA, 6 de setembro de 1879: p. 1).

Passado um ano, a RMBA trouxe um artigo anônimo que vê esta ópera como redentora das diversas crises que se abateram sobre a Companhia do Sr. Ferrari:

Os *Huguenots* tem sido nestas últimas temporadas líricas o salvatério dos empresários. Desde que aqui veio pela primeira vez o empresário Ferrari, tem sido sempre esta ópera a que tem quebrado a frieza do público e a que se tem escolhido como estalão para julgar definitivamente o valor de uma companhia.

39 Nas referências a esta fonte, adotou-se a sigla RMBA. São citados vários trechos desta revista, no decorrer da tese, nem sempre foi possível identificar a autoria dos artigos ou notas. Há grande probabilidade de os artigos terem sido escrito pelos proprietários editores, Arthur Napoleão e Leopoldo Miguez, e por colaboradores: Alfredo Camarate, Oscar Guanabario, dentre outros.

Durante os cinco anos decorridos, diga-se em abono da verdade, as companhias líricas do empresário Ferrari têm saído vitoriosas desta experiência e os *Huguenots* não contam um só fiasco; antes, pelo contrário, os triunfos podem medir-se pelo número das representações. No ano passado, o entusiasmo causado pela repetida exibição desta ópera tocou as raias do delírio. (RMBA, 18 de setembro de 1880: p.1).

Nesta temporada operística também *L'Africaine* foi posta em cena. O tom das críticas dos articulistas da RMBA são mais comedidos no que se refere aos critérios, segundo eles, estéticos e de originalidade, como observa-se neste artigo de capa:

[...] Pelo lado do poema está há muito tempo entendido e assentado que a Africana é um amontoado de disparates de princípio a fim. Aquele pobre Vasco da Gama, o grande descobridor do caminho das Índias, tomando lições de náutica de uma pobre escrava, embora rainha de Madagascar ou qualquer outra ilha; o herói navegante apaixonado por duas mulheres e passando do preto para o branco, ou vice-versa, com a facilidade com que um jogador de roleta passa do encarnado para o preto; o almirante D.Diogo, anunciando a morte de Bernardo Dias, que não vem a ser outro senão o famoso Bartholomeu Dias; isto, e muitas outras facécias deste quilate fizeram do libreto de Scribe uma espécie de cabeça de turco, onde os críticos se exercitam a esbordoar.

Pelo lado do estilo não brilha mais o poeta. No entanto é inegável que em matéria de situações dramáticas, de grandes efeitos e contrastes, o libretista é por vezes felicíssimo. Para um gênio como Meyerbeer era o suficiente.

O público do Rio de Janeiro há muito que conhece a Africana e já fixou o seu espírito quanto ao merecimento da música. É uma das óperas que, representada pela primeira vez no Teatro Provisório em 1869 (se nos não falha a memória), conquistou logo as simpatias dos *dilettanti*, e, de então para cá, não há concerto ou sarau musical em que não entre, como quota, algum trecho da imortal obra de Meyerbeer. (RMBA, 27 de Setembro de 1879)

Este trecho confirma o evidenciado pelas consultas aos jornais e periódicos do século XIX: a recorrência dos temas de *L'Africaine* em forma de Fantasias, *pot-pourris*, caprichos e afins escritos para piano solo ou quatro mãos, dois pianos ou piano e orquestra como foi o caso da Fantasia de Napoleão.

Evidencia-se, com a exposição do sucesso destas óperas, durante as temporadas de 1879 e 1880⁴⁰, que: 1) a perpetuação da relação do compositor com estas óperas, durante um

40 Mesmo sabendo que as datas destas temporadas estão cronologicamente desalinhasdas das datas de composição destas obras de Napoleão, pois o “*Grand Caprice de Concert*» sur l’opera *Les Huguenotes* de G. Meyerbeer op.3 de data aproximadamente do início da década de 1860 e *L'Africaine*, Grande Fantasia para piano

longo período de sua vida (como confirma a seqüência que trata da autobiografia); 2) a convicção, como editor e proprietário da RMBA, da necessidade de mostrar ao público fluminense a relevância de Meyerbeer e de apontar-lhes um momento marcante dentro da história da ópera realizada no Brasil.

Estas considerações levam a pensar que estas obras de Napoleão, em especial a Fantasia sobre *Les Huguenots*, devem ter sido muito procuradas pelos pianistas daquela época. A própria RMBA faz a propaganda de pelo menos meia dúzia de Fantasias e afins sobre os temas da ópera *Les Huguenots*, cada qual com um compositor diferente, as quais estavam disponíveis para compra na Casa Arthur Napoleão & Miguez.

Para a compreensão inicial da relação de Arthur Napoleão com estas duas óperas, partiu-se da seleção de alguns trechos de sua autobiografia (1907), em que se constatou a presença de Meyerbeer (1791-1864) como compositor e *performer*, recorrente na trajetória artística de Napoleão desde a fase de criança prodígio:

[1852 – Paris] Uma das casas que eu visitava mais freqüentemente era a de Roger, 1º Tenor da *Grand Opera*; [...] tratavam-me como filho da casa jantava lá amiudadas vezes e levavam-me com eles para a Opera nas noites em que Roger cantava; e eis aí como eu ouvi uma dúzia de vezes o *Propheta* que esta então em pleno sucesso não só pelo grande mérito da partitura, como também pelo admirável desempenho de M^{mes.} Virardot, Castella e outras sumidades. (Napoleão, 1907: 22).

[1855 – Berlim] Freqüentamos muito a casa do Visconde de Santa Quitéria, ministro de Portugal, homem muito distinto a família muito amável.

Em uma das suas recepções encontrei-me pela primeira vez com Meyerbeer.

Quando me levaram para o piano executei a Fantasia de Thalberg sobre os *Huguenottes*.

Ao terminar Meyerbeer caminhou para mim e passando-me a mão pelo queixo disse: “*Tu me fais la cour, petit*”.

Eu fiquei muito lisonjeado. Meyerbeer era uma figurinha muito interessante, com sua cara rapada, nariz de bico de papagaio denunciando a raça judaica, boca pequena, finamente talhada e um todo simpático e atraente [...]. (idem: 39-40).

[1855 – Paris] De volta a Paris apenas tive a ocasião de assistir a uma das primeiras representações da *Etoile du Nord* de Meyerbeer, na *Opera Comique*. (idem: 40).

[1856 – Weimar] Fomos a Weimar visitar Liszt. [...] Liszt com uma bonomia admirável falou muito de Portugal.

Sendo eu convidado a assentar-me ao piano, executei a Fantasia de Thalberg sobre os *Huguenottes*. O efeito não podia ser tão agradável aos ouvintes, como foi por ocasião de meu encontro com Meyerbeer. Era sabido que Liszt, e seus sectários, não eram grandes admiradores da obra de Thalberg. Felizmente toquei o *Galop Chromatique* [...]. Depois, a instâncias de todos, executou sozinho [Liszt] “*Les Patineurs*” do *Propheta*. Um assombro; nunca se me pode apagar da memória essa execução inigualável. (idem: 46).

[1856 – Berlim] Fui enfim convidado a tomar parte em um concerto no Palácio de *Charlottenburg*. Presentes o velho rei e toda a corte foi o concerto dirigido por Meyerbeer, que, entre outras coisas, acompanhou ao piano o belo *duetto* do 3º *acto* dos *Huguenottes*, cantado por M^{me} Bürde-Ney e Herr Salomon [...].

[...]

De volta a Berlim fui novamente chamado a tocar no concerto da corte – Desta vez o concerto era com orquestra e no Paço da cidade.

No programa estava incluído o *Struensee* de Meyerbeer, magnificamente executado. (idem: 48).

[1865 – Paris] Viu enfim a luz da rampa, na *Grand Opera*, a *Africaine* de Meyerbeer. O mestre tinha falecido havia mais de um ano, sem poder dar à sua partitura os últimos retoques. Ela se recente bem disso – Elenco satisfatório: Marie Sasse, Selika – Naudin, Vasco – Faure, Nelusko. (idem: 121).

[1872 – Rio de Janeiro] Deram-se algumas excelentes representações; lembro-me particularmente os *Huguenottes* e *Vesperas Sicilianas* em que M^{me} Gasc e o baixo Ordinas muito se distinguiram. (idem: 164).

[1876 – Londres] Fomos [Napoleão e esposa em viagem] ao *Covent Garden* ouvir Adelina Patti na “Estrela do Norte”. (idem: 169).

[1879 – Rio de Janeiro] Também voltou Elvira Repetto, notável dama ligeiro que achava poucos os garganteios com que Meyerbeer dotou Marguerite de Valois [da ópera *Les Huguenots*] e atacava-lhe outros tantos por sua conta e risco. (idem: 198).

[1892 – Rio de Janeiro] Na segunda temporada lírica do novo regime [refere-se à República do Brasil] foram ainda Duci e Ciacchi que apresentaram uma bela companhia com Marino Mancinelli, regente de orquestra. [...] A companhia estreou com os *Huguenottes*, [...] (idem: 254).

A admiração e o apreço do compositor pelas obras de Meyerbeer perdurou durante um arco temporal extenso, o que leva a considerar que a escolha de Napoleão por compor estas Fantasia estava muito mais atrelada a um vínculo emocional e de reconhecimento destas

óperas como obras de arte, do que ao atendimento/oportunidade das exigências do gosto geral do público consumidor de música e das demandas do mercado editorial.

Grand Caprice de Concert sur l'Opera *Les Huguenotes* de G. Meyerbeer op. 3

Esta Fantasia, que faz parte das primeiras obras publicadas de Napoleão, anuncia procedimentos-chave para obras posteriores do mesmo gênero. A ópera de Meyerbeer - à qual está ligada - estreou em 1836. O drama se passa durante o massacre do povo Huguenote⁴¹ pelos católicos, na noite de São Bartolomeu, em Paris, em 24 de agosto de 1572.

A introdução da Fantasia de Napoleão apresenta o tema principal da ópera, que é também o principal elemento estruturador do discurso musical, tanto na ópera como na Fantasia de Napoleão. Este tema é o hino luterano *Ein' fest Burg ist unser Gott* 'O castelo forte', utilizado na introdução da ópera e no I ato – N.3, *Chorale*; II Ato – N. 12 *Stretta*; e V Ato N.27 e 28, *Scena* e Trio e *Scena Final*. Berlioz referindo-se à ópera comenta (Bent, 1994: 44):

O célebre coral luterano é tratado em *learned style*, mas nunca com o escolasticismo seco que freqüentemente encontramos em tais casos. Melhor, ele é manipulado de tal modo que cada uma de suas transformações o ressalta, cada luminoso efeito harmônico que o compositor projeta sobre ele serve somente para banhá-lo em ricos matizes; que abaixo do tecido suntuoso com o qual ele é revestido, torna a sua forma todo tempo robusta, clara e discernível. A variedade dos efeitos que lhe foi sido possível tirar a partir dele, acima de tudo pelo uso de instrumentos de sopro e pela habilidade com a qual ele mede os seus *crescendo*, conduzindo a um final explosivo - isso é absolutamente maravilhoso.

De certa forma, percebe-se a procura que Arthur Napoleão também faz de matizes e diferenciação nas vezes em que o hino-tema ou fragmentos deste aparecem. Considerando as técnicas do instrumento, o compositor elege a técnica da variação como meio para atingir essas diferenciações, no exemplo 13, observa-se a frase do hino-tema apresentada pelos polegares da mão esquerda, enquanto ocorrem recursos de variação (já indiciados no texto anterior dedicado à análise geral do gênero Fantasia na *oeuvre* de Napoleão).

⁴¹ Huguenote: povo seguidor do protestantismo, especialmente aquele de orientação calvinista, que foi assim denominado pelos católicos franceses nos séculos XVI e XVII.

GRAND CAPRICE DE CONCERT,
sur l'Opera
LES HUGUENOTS.

G. MEYERBEER. A. NAPOLÉON

LENTO.

PIANO. *mf maestoso.*

Exemplo 13 - Napoleão: Grand Caprice de Concert sur l'Opera *Les Huguenotes*, p.2 cc 1-4.

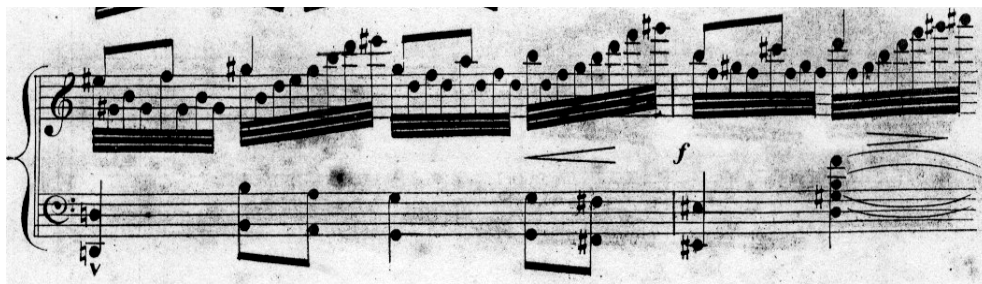
O hino-tema reaparece no *L'istesso tempo*, na escrita musical conhecida como coral figurado (Ex.14).

L'istesso tempo il canto ben marcato.

senza ritard. *p*

Exemplo 14 - idem, p.12 cc. 3-9.

Fragmentos do motivo inicial do hino, surgem em processos de seqüenciamento (Ex. 15).



Exemplo 15 - idem, p.13 cc. 5-6.

No *poco più lento* ocorre a última aparição deste tema (que marca o início da última seção da Fantasia) depositado nos *Sforzatos* em contratempo, criando um trecho inteiro em que o deslocamento rítmico em oposição ao ritmo tético de oitavas no baixo, cria um efeito acústico singular na obra (Ex.16).

Exemplo 16 - idem, p.20 cc. 8-12.

Napoleão adota, como na ópera de Meyerbeer, diversas indicações de caráter ao tema do hino. É possível atribuir vários adjetivos ao tema, durante seu transcorrer na Fantasia de Napoleão: majestoso e solene, cintilante e angelical, seco, desesperado, triunfante. Apesar da utilização de várias regiões do piano - no intuito de obtenção dos contrastes e caracteres - as regiões subgrave e superaguda são utilizadas com menor freqüência do que em outras obras suas deste gênero. Talvez isso seja um indício da utilização por Napoleão, quando da composição desta obra, de um piano em que tais regiões ainda não possuíam a sonoridade como agora conhecida, portanto sem o brilho do superagudo e o peso sonoro do subgrave.

O segundo tema utilizado na Fantasia de Napoleão advém do grande duo do segundo ato da ópera. O duo é entre os personagens Marguerite de Valois (rainha de Navarra -

católica) e Raoul de Nangis (jovem Cavaleiro - huguenote). Como no modelo thalberguiano, após a apresentação do tema seguem-se variações.

Na apresentação deste 2º tema, observa-se a preocupação de Napoleão em transferir para a escrita pianística o *cantabile* vocal e suas inflexões agógicas. As indicações da utilização dos dois pedais e das expressões *dolce* e *molt espressione* aliadas a fortíssimo e *rinforzando*, bem como as precisas indicações de ligadura de frase pressupõem que a composição direciona-se a pianistas que conhecem o momento deste trecho na ópera, o seu contexto (o duo cria a ambigüidade e conflito de sentimentos como amor, traição, fidelidade e devoção religiosa, que persistem até o final do drama), o libreto e as especificidades vocais do estilo (Ex.17).

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in 12/8 time, marked 'Andantino quasi Allegretto' and 'molt espressione'. It includes the instruction '2 pedali.' and 'dolce.'. The second system is marked 'ff'. The third system features '8va.' markings and 'rfz' (rinforzando) markings. The notation consists of treble and bass staves with various chords, arpeggios, and melodic lines.

Exemplo 17 - Napoleão: Grand Caprice de Concert sur l'Opera *Les Huguenotes*, p.4 cc 7-14.

O terceiro e último tema utilizado procede da segunda *Scena* do quinto e último ato da ópera. No drama, é o momento em que o personagem Marcel (velho serviçal de Raoul – huguenote) tem uma visão dos anjos celestes que confortam a ele, a Raoul e a Valentine do seu iminente assassinato pelos católicos fanáticos. Novamente o tema é variado até a chegada da coda (Ex.18).

16

Allegro con spirito. *pesante.* *molto marcato.*

Ossia.

Exemplo 18 - Napoleão: Grand Caprice de Concert sur l'Opera *Les Huguenotes*, p.16 cc 1-6.

Nesta peça observa-se a presença de algumas tópicas.

Virtuosidade e Improvisação – a tópica demonstra um ponto de ligação entre a ópera e a Fantasia, pois em ambas observa-se sua presença. Berlioz (Bent, 1994: 51), ao ressaltar a genialidade de Meyerbeer nesta ópera, afirma não ser tarefa fácil para um compositor escrever *cavatinas* espumantes, embelezadas por *fiorituras* e cadências vocais com graça e originalidade intensa. O mesmo se dá na obra de Napoleão, o qual cria situações no mecanismo da técnica pianística que, embora difíceis, estão em consonância com o idiomatismo do instrumento.

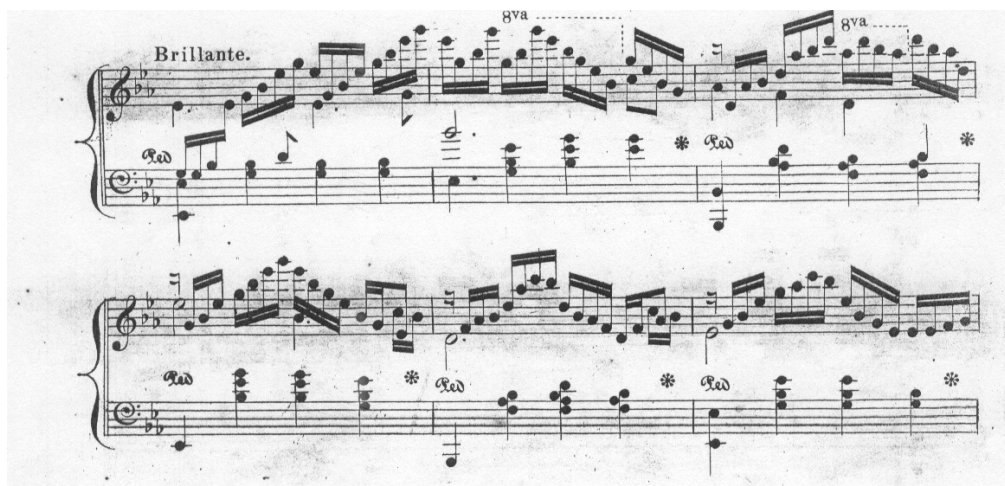
A tópica se expressa também através da construção de pontes entre temas com recursos técnicos pianísticos diversos, tais como: notas duplas, acordes aliados à técnica miúda de mão direita enquanto há saltos e acordes na mão esquerda, sendo todos executados em grande velocidade (Ex. 19).

8va

8va

Exemplo 19 - idem, p. 9 cc.3.

Thalberguismos – a tópica se faz perceber na adoção do modelo de Fantasia compostas por este autor, assim como pela frequência do uso do efeito de três mãos, como mostra o Exemplo 20.



Exemplo 20 - idem, p. 18 cc.9-14.

Estilo brilhante – o próprio Napoleão utiliza o termo *Brillante* para designar o caráter de uma das seções da Fantasia como ilustra o Exemplo 20. Há o uso também dos termos como *Tutta forza* como demonstra o Exemplo 16 da Fantasia.

Monumentalidade – esta tópica se faz notar pela adoção de um drama lírico de estilo *Grand opéra* como base para a Fantasia, estilo este que tem a **Monumentalidade** como carro-chefe de sua estruturação. A tópica se faz perceber no todo da Fantasia, note-se ainda o uso das três pautas que Napoleão faz na introdução da obra, de forma a assentar sua grandiosidade e seriedade, a escrita incita a grandes deslocamentos no teclado, que não necessitam ser executados rapidamente, uma vez que Napoleão escreve o andamento *Lento*, ou seja, um conjunto de características musicais que pressupõem um gestual que coaduna não somente com a peça para piano, mas também com o enredo da ópera (Ex.21).

The image shows a page of musical notation for piano and orchestra. It features five staves: two for the first violin (8va), two for the piano (treble and bass clefs), and one for the bassoon (il basso ben marcato). The music is in a key with two flats and a common time signature. Dynamic markings include 'cres.', 'f', 'dim.', and 'il basso ben marcato.'. The number '8068.' is printed at the bottom center of the page.

Exemplo 21 - idem, p.1 cc. 12-20.

Inicialmente, Napoleão tocava a Fantasia de Thalberg sobre *Les Huguenots*, como demonstra a sua autobiografia. Thalberg, em sua turnê pelo Brasil, em 1855, apresentou esta mesma peça, no Rio de Janeiro, no dia 26 de setembro, por ocasião de seu quarto concerto, realizado em benefício do Recolhimento de Santa Teresa (Andrade, 1967: 231). Isto serviu de motivação para a composição da Fantasia de Napoleão. Na pesquisa documental, não se encontraram crônicas ou menções especiais sobre a *performance* de Napoleão nesta sua composição.

***L'Africaine*, Grande Fantasia para piano e Orquestra op. 28**

A ópera de Meyerbeer foi estreada em 1865, um ano após a morte do compositor. Ela contém, em seu argumento, a viagem de Vasco da Gama às Índias, no século XV. Como citado nos recortes da autobiografia de Napoleão, ele assistiu à primeira temporada desta ópera em Paris.

Napoleão, compositor português, estava engajado nas celebrações artísticas de datas históricas de sua pátria (composição de uma Suíte para orquestra dedicada aos festejos comemorativos ao Marquês de Pombal) ou efemérides de vultos portugueses (organização dos

festejos do tricentenário de Camões, no Brasil). *L'Africaine* é uma das poucas óperas de sucesso internacional que trata de temas da História portuguesa. Ela é apontada por Cruz (2000) como uma ópera de grande potencial para servir como símbolo operático de uma nação, como o foi na *performance* em celebração da captura de Gugunhana e do fim da campanha bélica em Moçambique, ocorrida no Teatro São Carlos, em Lisboa, em 20 de janeiro de 1896. Estes fatos são suficientes para revestir de especial interesse a relação pessoal de Napoleão com esta ópera.

Apesar do enorme sucesso que obteve em Portugal, desde sua estréia no Teatro São Carlos, em 1869, e posteriormente em outras temporadas, *L'Africaine* suscitou opiniões divergentes quanto ao seu argumento dramático. Cruz (2000) realizou uma profunda pesquisa da recepção desta ópera em Lisboa. Alguns exemplos dão idéia do sentimento nutrido pelos cronistas portugueses em distintas épocas e a compreensão do contexto desta ópera, quando Arthur Napoleão, aproximadamente entre 1864 e 1865, compõe a sua Fantasia.

Registre-se e já, nos faustos teatrais, o êxito soleníssimo da primeira representação da Africana. Que nas crônicas do teatro Lírico possam os de amanhã achar notícia de tal sucedimento, nas páginas consagradas aos mais brilhantes. A ilustrada admiração queremos nós, e entendemos dever, tributar as primeiras páginas de louvor. Não poupemos elogios a quem deu mostras de tamanha bisaria, apresentando em *scena* uma ópera com tanta riqueza e tão apurado bom gosto – ostentando-nos um espetáculo raríssimo em Portugal, digno de ombrear, e vencendo talvez em parte, o que de melhor se mostra nas primeiras cenas da Europa. (Chronica, Revolução de setembro, 4 de Fevereiro de 1869, apud: Cruz, 2000: 153).

O que a gente sabe do nosso Vasco da Gama é o que há de mais diferente de tudo aquilo, e poucas criaturas terão existido mais favorecidas dos homens e da fortuna; vê-lo reduzido a proporções tão desastrosas, encontrá-lo no primeiro acto numa posição precária apenas comparável à de professor de instrução primária depois das décimas, ver este parente do Cristóvão Colombo e de Galileu metido entre duas mulheres, a andar numa dobadoura da branca para a fusca e da fusca para a branca, feito Farblás, era perigoso para com os portugueses que podiam quizilar-se de que o libreto não sabia o que diz! (Revista da Semana, Revolução de setembro, 3 de Fevereiro de 1869, apud: Cruz, 2000: 155).

Seja, porém como for, sem embargo de todas as leviandades e inconseqüências, e inverosimilhanças do libreto, a música como que torna séria as situações inverossímeis, levanta-as e sublima-as; a grandeza da música torna grande o enredo; tudo se esquece pela fascinação que produz a eloqüência do mestre, a sua harmonia, a sua melodia, os efeitos desusados e inesperados da instrumentação, os

cantos veementes, apaixonados e patéticos (Jornal do Comércio, 4 de Fevereiro de 1869, apud: Cruz, 2000: 156).

Para nós, os portugueses, é um dever sagrado o popularizar os mais belos trechos da Africana, como o decorar as estrofes mais profundas dos Lusíadas, ou contemplar na sua Majestade o Mosteiro de Belém. É por onde mostraremos que não somos um povo morto. (Ecco musical, 1 de setembro de 1873, apud: Cruz, 2000: 154).

Esta última citação está em plena concordância com a trajetória artística de Arthur Napoleão, pois, muitas vezes, ele apresentou a sua Fantasia sobre *L'Africaine* tanto para o público europeu como para o brasileiro. Na listagem de seus concertos (anexo C) constam, como primeira apresentação desta obra em público, o dia 13 de setembro de 1865 e a cidade do Porto. A Fantasia para piano e orquestra do autor é, portanto, anterior à estréia desta ópera em Portugal. Pelo que constatou-se no levantamento feito para esta tese, o pianista-compositor tocou esta obra em seus recitais, até 1888.

A Fantasia de Arthur Napoleão é dedicada ao seu amigo Oscar Pfeiffer. É uma partitura para piano solo, com as reduções escritas da parte solística da orquestra podendo também ser executadas no piano.

The image shows the title page and the beginning of the musical score for 'L'AFRICAIN' Grande Fantasia. The title page includes the following text:

A son ami Oscar Pfeiffer
L'AFRICAIN
 Opéra de MEYERBEER.
 Precio 42000
 A. NAPOLEON
 Op. 28.
GRANDE FANTAISIE
 POUR PIANO AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORCHESTRE.

The musical score is in G major and 2/4 time. It features a piano introduction with dynamics *dim.*, *p*, and *mf > p*. The tempo is marked *(M.M. ♩ = 76)* and *(*) Poco più moss.*. At the end of the score, there is a note: *(*) En jouant ce morceau sans accompagnement d'orchestre, passez au signe § page 3. (N.5.)*

Exemplo 22 - Napoleão: *L'Africaine*, Grande Fantasia para piano e Orquestra op.28, p.1.

Como a indicação ao fim da primeira página diz “*En jouant ce morceau sans accompagnement d'orchestre, passez au signe page 3*”, é muito provável que fosse uma

prática comum realizar cortes do solo da orquestra e executar somente a parte do piano solista. A obra baseia-se em dois temas principais: a introdução orquestral da penúltima *scena* do V Ato da ópera e a Balada *Adamastor, roi des vagues profondes* do personagem Nélusko no III Ato, em uma clara alusão à obra ‘Os Lusíadas’ de Luís Camões. Ao contrário dos outros temas, em que são apresentadas partes ou melodias principais, a Balada é apresentada integralmente como está escrita na ópera, seguida por variações.

Nesta peça observa-se a operacionalidade de algumas tópicas.

Virtuosidade e Improvisação – a tópica está expressa pela multiplicidade e uso dos recursos do mecanismo da técnica pianística, dentre eles o uso de figurações muito rápidas como se observa no Exemplo 23.



Exemplo 23 - Napoleão: *L'Africaine*, Grande Fantasia para piano e Orquestra op.28, p.18 cc 3-5.

Destaca-se ainda a variação da Balada de Nelusko, que, sendo executada no mesmo andamento do tema da Balada, assume características pianísticas transcendentais (Ex. 24).



Exemplo 24 - idem, p.9 cc. 4-9.

Thalberguismos – a tópica está identificada através das mesmas características da Fantasia sobre os temas de *Les Huguenots*, ressalta novamente a presença do efeito de três mãos (Ex. 25).



Exemplo 25 - Napoleão: *L'Africaine*, Grande Fantasia para piano e Orquestra op.28, p.20 cc 3-6.

Estilo brilhante e Monumentalidade – se fazem presentes em toda obra, pois há um uso intenso das regiões superagudas do instrumento em grande velocidade e com indicação dinâmica forte ou mais, caracterizando o brilhantismo que o toque assume na execução destes trechos. Exemplo claro da **Monumentalidade** da obra está em seu final apoteótico (Ex. 26).

23

(M.M. $\text{♩} = 88$)

Poco più lento.

tutta forza. *ff*

CODA

8

10

8

10

8

12

8

poco ritenuto.

a tempo.

TUTTI.

Exemplo 26 - Napoleão: *L'Africaine*, Grande Fantasia para piano e Orquestra op.28, p.23 cc 1-4.

4.1.2 O bufo nas Fantásias operáticas de Arthur Napoleão

Napoleão dedicou os *opus* 33, 34 e 36 às Fantásias para piano sobre temas das operetas de Jacques Offenbach (1819-1880). A relação de Napoleão com este compositor e sua obra data de seus tempos de menino prodígio, na Paris de 1853, época em que Offenbach, o virtuose do violoncelo (conhecido como o Liszt do violoncelo), compôs sua primeira opereta, *Pepito*.

Nas noites em que Roger não cantava, dava ele freqüentes recepções – aí conheci o violoncelista Offenbach, que ainda não se tinha celebrizado com as operetas. (Napoleão, 1907: 22).

A pesquisa documental proveu este estudo de vários materiais que ajudaram a compreensão do fenômeno Offenbach, em especial em Portugal e no Brasil, nas décadas de 1860 a 1880. Além das informações encontradas na autobiografia de Arthur Napoleão, foram encontrados artigos e noticiário sobre este compositor na RMBA da qual Napoleão era um dos proprietários e editor, especialmente porque Offenbach faleceu em 1880, segundo e último ano de publicação desta Revista. Estes materiais, juntamente com a bibliografia musicológica consultada, auxiliaram a compor um panorama, ainda que sucinto, do contexto e da recepção das obras de Offenbach no Brasil e em Portugal, na segunda metade do século XIX, que corrobora o interesse de Arthur Napoleão por este compositor.

Harding (In: Samson, 1991) escreve que a música de Offenbach era considerada, ao menos pelos estrangeiros, como a música que, por sua leveza e espontaneidade, mais caracterizava a vida parisiense. O compositor oportunizou entretenimento para o Segundo Império francês⁴² com um conjunto de mais de 100 operetas produzidas em 26 anos de constante trabalho composicional. Offenbach possuía o seu próprio teatro – *Bouffes Parisiens* (fundado em 1855). Ele tornou-se, extra-oficialmente, o “*jester*” de Louis-Napoleon, a quem mais agradava do que causava desconfiança, apesar do emprego, um tanto imprudente, de sátiras políticas nos enredos de suas composições, como as que aparecem nas operetas *Orphée aux enfers* e *La Belle Hélène*. Este agrado do imperador pelo compositor garantiu-lhe a obtenção, em 1860, da nacionalidade francesa que tanto almejava.

Harding (idem: 112-113) descreve de forma sucinta as características da maioria das operetas do compositor:

O mundo de Offenbach era irresistivelmente rítmico. Ele era impertinente e ordinário. Os homens [nos enredos das operetas] são loucos ou gentleman, as mulheres são garotas sem sofisticação ou harpias ambiciosas. Há lugar para o sentimento, não tão profundo, mas comovente o suficiente para reconhecer a existência de coisas melhores. Este é o mundo do freqüentador do *boulevard*, agradável, tolerante, astuto e em algumas ocasiões ligeiramente surpreendido por encontrar honestidade ou bondade.

As melodias fluem com uma cadência espontânea que relembra a ariosidade e simplicidade dos compositores anteriores Monsigny e Gréty os quais Offenbach admirava. A narrativa musical é livre e lúcida. Ainda que abaixo de uma superfície despreocupada, seja possível encontrar uma gota de pessimismo. Entretanto as valsas desenfreadas, as polcas alegres, se revelam sempre ao final.

Em Portugal assim como no Brasil, o gênero musical propagado por Offenbach não era de ‘bom tom’ para ser apresentado nos principais teatros de ópera de Lisboa (Teatro São Carlos) e do Rio de Janeiro (Teatro Lírico), o que não impediu sua enorme popularidade. Segundo França (1974: 394), o bom acolhimento das óperas cômicas em Portugal havia sido precedido:

[...] pelas operetas de Offenbach, cujo sucesso foi imenso – e inesperado. Logo a seguir a *La Grande Duchesse de Gerolstein*, cantada em 1868, numa altura em que o seu sucesso parisiense era ainda reticente, uma das obras secundárias de Offenbach, *Les Geogiennes*, foi escolhida para inaugurar um novo teatro. [o novo Teatro do Ginásio, em 29 de Outubro de 1868] Estas caricaturas da

42 O Segundo Império francês (*Second Empire*, em francês) foi o regime monárquico bonapartista implantado, na França, por Napoleão III, de 1852 a 1870, entre os períodos históricos da Segunda República e da Terceira República..

sociedade do Segundo Império não tinham, no entanto muito que ver com a vida vivida em Lisboa – e não podemos deixar de nos interrogar sobre o acolhimento que tiveram, a 500 léguas das *Bouffes Parisiennes*. Qual a razão de tal êxito? Não certamente o seu estilo, o seu ritmo espirituoso, ou mesmo as qualidades estéticas, que escapavam ao público dos teatros lisboetas e aos *dilettanti* rossinianos. Será preciso, antes de mais, analisar o lado político deste fenómeno, pois o espectador era levado a procurar na fantasia livre de Offenbach uma crítica estreitamente aplicada a situações nacionais – tanto mais que as Obras eram cantadas em português.

Este último fato colaborou sobremaneira para a difusão das operetas de Offenbach no Brasil. Não é possível afirmar que elas fossem cantadas em português, como o eram em Portugal, uma prática comum não restrita às obras de Offenbach (Brito, 1992; Carvalho, 1994; Freitas Branco, 1959; Nery 1991), pode-se cogitar, porém, que, no Brasil, pelo menos as partes dialogadas tivessem sido traduzidas para o português.

O sucesso das operetas de Offenbach, no Rio de Janeiro imperial, ocorreu quase ao mesmo tempo que em Portugal, como aponta o próprio Napoleão:

[1866 – Rio de Janeiro] Encontrei o Rio de Janeiro todo embebido com os espetáculos do Alcazar. Os estabelecimentos de música não cessavam de imprimir trechos do *Orpheu*, *Belle Hélène* e outras produções de Offenbach. Até nas casas de família se ouviam os couplets “*C’est l’Espagne qui nous donne*”, ou então: “*Si vous croyez que je vais dire qui j’ose aimer!*”

Havia no Alcazar “*Soirées*” familiares. Eu estava atônito. Mas ao cabo de pouco tempo, fiz *comme les autres*, tomei o caminho da rua da Valla.

[...]

Todas as noites ia admirar a *Belle Hélène* ou o *Barbe-Bleue*, até que um belo dia me lembrei que tinha que efetuar um Concerto no Teatro Lírico!

(Napoleão, 1907: 127).

A popularidade de Offenbach no Brasil estendeu-se pelo menos até a data de morte do compositor, como revelam as notícias da Revista Musical e de Belas Artes:

Alcazar Lyrico – Desde que a atual companhia trabalha neste teatro, é o *Barbe Bleue* que anteontem se representou pela primeira vez, a opereta que tem tido mais digna interpretação.

M^{lle}. Massart revelou-se uma artista de primeira ordem no papel de Charlotte, mostrando-se tão boa atriz como cantora de talento.

Noé um tanto indisposto deixou alguma coisa a desejar; porém Marchand, e Roger foram muito felizes nos papéis de Conte Oscar e Popolani.

Os coros e orquestra regulares e os vestuários, posto que nem sempre apropriados, eram vistosos.

A opereta de Offenbach da maneira porque vai desempenhada no Alcazar pode fazer auspiciosa carreira. (RMBA, 25 de Janeiro de 1879).

Companhia lyrica francesa – No Polytheama da rua do Lavradio estreará brevemente uma nova companhia francesa, recentemente chegada a esta corte e que pretende fazer-nos ouvir as melhores óperas do repertório bufo. Dizem-nos que são excelentes alguns artistas. O Sr. Cochelin é o diretor da companhia.

A opereta de estréia é *La fille du tambour major* de Offenbach. (RMBA, 16 de outubro de 1880).

Theatro de Sant’Anna. – Só ontem se inaugurou este teatro com a repetição da opereta *La fille du tambour major*, de Offenbach, na qual a companhia lyrica francesa tem sido tão aplaudida [...].

Quanto à música é cheia daquela graça e espírito de que Offenbach deu sempre provas. *La fille du tambour major*, merece ser colocada a par das melhores partituras do maestro que a morte acaba de roubar à França, sua pátria adotiva. (RMBA, 30 de outubro de 1880).

É desta revista também o artigo consagrado a Offenbach, assinado apenas por L. (?), escrito como homenagem póstuma, pois publicado pouco após a sua morte. Ele mostra como era vista a obra deste compositor e, por conseqüência, ajuda a entender por que, apesar de Napoleão ter composto três Fantasias sobre operetas de Offenbach, não se encontrar nenhum registro da interpretação destas suas obras, em algum concerto, quer por ele, quer por outro pianista.

OFFENBACH

O autor da *Belle Helène* e de tantas operetas cômicas finou-se há pouco em Paris.

[...]

Não houve provavelmente neste século – diremos mais – não houve provavelmente no mundo individualidade cujos produtos intelectuais se fizessem mais rapidamente conhecidos sobre toda a superfície da terra, que causassem uma impressão simultânea em maior número de espíritos.

As suas operetas têm sido cantadas em todos os teatros. Suas melodias são conhecidas desde Lisboa até S.Petersburgo e Moscou, desde Estocolmo até a Sicília, a Grécia e Constantinopla; desde o Canadá até a República Argentina; no Egito, como no Cabo da Boa-Esperança; em Porto Philipe como em Bombaim; e é preciso ser chinês ou hipopótamo para não saber quem foi Offenbach, não conhecer algumas das suas cantinelas. Se Jamais houve uma reputação verdadeiramente universal, um nome pronunciado cada dia e impresso a milhões de exemplares em ambos os hemisférios foi o de Offenbach.

Se fosse possível que um observador se colocasse no espaço em ponto isolado donde presenciasse a rotação do nosso planeta, de modo que chagassem a seus ouvidos os sons emitidos da superfície da terra, até a ele subiriam de todas as partes do mundo as harmonias do *Orphée aux enfers*, do *Barbe-Bleue* e de todas essas criações encantadoras a que devemos tantas horas de amena distração.

Provinha um aplauso tão universal do mérito da sua música? A ele era devido em grande parte sem dúvida.

Havia na sua melodia uma frescura, uma alegria, um bom humor, um espírito, uma veia cômica e às vezes – freqüentemente sarcástica – verdadeiramente irresistível.

A sua orquestração era brilhante e colorida; e muitos que desdenhosamente procuravam elevar-se a grandes alturas, caíram rasos à flor da terra em quanto o ridente Offenbach triunfava no meio das multidões que o aclamavam.

Os que acham exagerada a qualificação de personalidade artística para Offenbach, admitem, entretanto que ele possuía um feliz *temperamento* artístico.

Tão rica é a humanidade em personalidades que neguemos esta denominação ao homem a quem todo o mundo civilizado deve tantas horas de inocente distração?

Distração! Já não seria pouco em um século em que tão atormentados temos sido com as lúgubres jeremiadas do pessimismo. Quando a mais desesperada das filosofias nos vem dizer que a raça humana, toda inteira, só pode escapar às angústias da suprema miséria por um suicídio coletivo quanto não deveríamos nós ao espírito brilhante e folgazão que tantas vezes nos expulsou da cabeça o azedume das contrariedades da vida, e nos retemperava as forças para no dia seguinte volvermos com uma nova coragem à luta pela existência!!

Mas Offenbach fez mais alguma coisa do que desvanecer-nos a tristeza ou revigorar-nos o pensamento; inconscientemente talvez, mas indubitavelmente também, ele tomou uma parte considerável da evolução social do seu tempo, e divulgou e apressou a ação das idéias científicas para uma mais pronta realização.

Aqueles a quem repugnar conceder à aparente frivolidade das óperas de Offenbach um grande alcance na vida social, lembraremos que há uma grande quantidade de gente, - toda essa que freqüenta os teatros, e que é por extremo numerosa, que, entretanto não abre um livro, ou só lê romances e se conserva estranha a todo o movimento científico, o que acontece igualmente a boa parte dos que ocupam elevadas posições sociais, em quem as impressões de um teatro deixam profundo vestígio, e para quem aquele divertimento constitui o único meio intelectual do progresso. Das grandes questões sociais que atualmente se agitam no mundo, se a da propriedade foi deixada de parte porque talvez se prestava menos para assunto, a organização da monarquia e as *theogonias* foram desapiedadamente verberadas pelo autor dos *Brigands* e dos *Contos Fantásticos de Hoffmann*, bem como os abusos da vida de família.

(RMBA, 06 de novembro de 1880 – artigo de capa).

Pelo que foi até aqui escrito, é possível considerar que a escolha por Arthur Napoleão das operetas *Belle Hélène*, *Barbe-Bleue* e *Les Bavards*⁴³, como tema das Fantasia para piano esteja associada à recorrência destas obras no contexto biográfico do compositor. Escolheu-se para análise a Fantasia sobre motivos da *Belle Hélène*.

Fantaise de Salon sur des motifs de l'opera La Belle Hélène de J.Offenbach pour le Piano par A. Napoleon op.34

Esta obra foi dedicada a Madame A.M.Pinto Braga, esposa de seu amigo e sócio Narciso Pinto Braga nas diversas transformações da firma editorial (Narciso & Arthur Napoleão editores; Casa Narciso, Napoleão & Miguez; e finalmente Casa Arthur Napoleão). Provavelmente, esta peça teve sua primeira edição pela Casa Narciso entre os anos de 1866-1867:

Narciso José Pinto Braga, que fora sócio de I. Bevilacqua (1857-1865), abriu em 1866 uma loja própria, na Rua dos Ourives, 62, vendendo pianos e músicas. Em 1867 recomeçou a impressão, com chapas numeradas, de composições de seu amigo Arthur Napoleão: fantasias sobre óperas e operetas, bem ao gosto da época, [...] (EMBEPF, 1999: 356).

De acordo com a informação já mencionada de que Arthur Napoleão, em seu retorno ao Brasil, em 1866 encontrou o Rio de Janeiro em idílio com as operetas de Offenbach, conclui-se que a feitura desta fantasia estava associada ao sucesso obtido pela ópera. Napoleão conheceu esta obra em Paris, antes de sua estréia no Rio de Janeiro, conforme sua autobiografia:

[1865 – Paris] Fui à representação da *Belle Hélène* de Offenbach – Esta última novidade estava atraindo todo Paris – Hortense Schneider concorria grandemente para esse sucesso. (Napoleão, 1907: 121).

A opereta de Offenbach *La Belle Hélène*, é sua 58ª ópera, são seus libretistas Meilhac e Halévy. Sua estréia aconteceu em Paris, no *Théâtre des Variétés*, em 17 Dezembro de 1864. A ação passa-se na Antiguidade e *La Belle Hélène* não é outra senão a lendária Helena de Tróia. A ação inicia-se durante as festas em honra de Adonis, quando o povo deposita suas oferendas diante do altar do deus. Calchas, grande sacerdote de Júpiter, queixa-se de que as

43 As Operetas *Belle Hélène* e *Les Bavards* haviam sido apresentadas, em 1869, na temporada, de maio a dezembro, do “Teatro Alcazar” também intitulado “Théâtre Lyrique Français”. (Lange, 1951: 242).

oferendas são a cada dia mais insignificantes. Depois é a vez das mulheres queixarem-se dos esposos, dizendo que lhes falta ardor conjugal. Comandadas por Helena, pedem a Vênus que espalhe mais amor sobre o mundo. Mas a verdadeira preocupação de Helena é o concurso de beleza, pois o pastor Páris recebera de Vênus, como prêmio por sua vitória, a promessa de ser amado pela mais bela mulher do mundo. E a mais bela mulher do mundo é ou não é ela? Daí por diante, desenvolve-se uma narrativa jocosa e satírica.

Nesta fantasia, observa-se um segundo modelo composicional de Fantasia sobre motivos operísticos dentro da *oeuvre* de Napoleão. É um tipo de fantasia caracterizada por uma escrita acessível aos pianistas amadores, em que não há a presença de recursos virtuosísticos que exijam do intérprete um grau elevado de domínio do mecanismo da técnica pianística. A manipulação de parâmetros musicais, como melodia, harmonia, textura, tessitura do instrumento, agógica, leva à conclusão que esta peça provavelmente destinava-se a ser executada em Salões (sala de recepção e ou baile dos palacetes imperiais e da alta burguesia; cafés e salões de chá), durante *soirées* ou eventos sociais vários, nos quais a música que se executava não necessitava necessariamente ser o foco de atenção dos frequentadores do ambiente.

Esta Fantasia não apresenta introdução. Os temas utilizados têm seu nome escrito na partitura para piano, demonstrando de que parte da opereta eles advém: Moderato (*C'est le qui m'envoie*); Allegretto (*Oui! C'est un rêve*); Piu animato (*Au mon! Ida. Trois dèesses*); Allegro non troppo (*Amours divins, ardentes flammes*); Allegro (*Ces rois remplis de vaillance* e, mais adiante, *Tzing, la, la, Tzing, la, la*) e Coda (*Un mari sage, Est en voyage*). Após a apresentação dos temas, estes são variados pelo menos uma vez. A conexão entre eles se dá ou por uma finalização com barra dupla ou por pequenas pontes construídas com arpejos sob base harmônica de dominante – tônica até chegar à tonalidade do novo tema. A obra começa na tonalidade de Mi bemol Maior e termina em Fá Maior, sendo cada tema escrito em uma tonalidade diferente. A métrica alterna-se livremente entre o binário e o quaternário simples e o binário composto.

A tópica da **Trivialidade** está musicalmente caracterizada por passagens como a do Exemplo 27, em que há a presença de *ostinato* realizado pela mão esquerda como acompanhamento da melodia, o que sugere uma intenção de dança.



Exemplo 27 - Napoleão, *Fantaisie de Salon sur des motifs de l'opera La Belle Hélène* op.34, p.9 cc. 6-12.

Também estão presentes nesta obra as tópicas **Virtuosidade e Improvisação e Estilo brilhante**. A **Virtuosidade** é uma ferramenta composicional cuja atuação é percebida mais no efeito obtido pelo intérprete do que na própria escrita da peça. Por exemplo, os compassos 5 a 16 do excerto apresentado no Exemplo 28, que formam uma ponte entre dois temas, não requerem uma grande habilidade para a sua execução, porém, se interpretados tal qual Napoleão pede (forte e com toque brilhante sempre – um impulso para cada nota), desempenham uma ‘sensação’ virtuosística muito peculiar, que é percebida pelo efeito visual da mão direita percorrendo diferentes registros do instrumento e pelo movimento das mãos alternadas em acordes, também em distintos registros. Nestes mesmos compassos, evidencia-se a presença da escrita improvisatória tipificada pelos arpejos conduzidos de forma ascendente. O **Estilo brilhante** é requisitado ao intérprete pelo próprio compositor que o indica no início da página, em que se encontra o excerto apresentado no Exemplo 28.

Exemplo 28 - idem, p.5 cc 1-16.

4.2 Peças características

Do catálogo de obras para piano de Arthur Napoleão, constata-se 93 obras consideradas Peças características. Elas correspondem a 59,2% do total de sua produção. As coleções ou Suítes de Peças características são consideradas, nesta tese, como uma subdivisão do gênero Peças características, por isto são analisadas em outra seção. Dada a relevância do gênero na *oeuvre* do compositor, apresenta-se, resumidamente, a trajetória das Peças características no repertório pianístico do século XIX. Optou-se pela constituição desta trajetória em dois focos distintos. O primeiro parte do material composicional em si e o segundo da recepção do repertório dos pianistas, tanto diletantes como virtuosos.

De acordo com Dale (1954), foi o pianista-compositor irlandês John Field (1782 - 1837) um dos compositores iniciais no desenvolvimento do gênero Peça característica no século XIX. Seus Noturnos, compostos e publicados entre os anos de 1814 e 1835, foram

republicados, em 1859, com um longo prefácio apreciativo de autoria de Liszt. Os Noturnos de Field foram protótipos de um novo tipo de peça para piano, subsequentemente cultivada por diversos compositores do século XIX.

O noturno está entre os primeiros dos novos tipos de peças de meia-força: *Impromptus*, *Novelletes*, *Ballades*, *Rhapsodies* e outros com títulos mais específicos como *Berceuse*, *Barcarolle*, *Humoresque*, etc., que vieram a se desenvolver no século XIX. Elas foram cultivadas com entusiasmo pelos compositores românticos em preferência às antigas formas já estabelecidas, tais como a Sonata, a Variação e a Fuga, com as quais eles não se sentiam capazes de fazer algo em termos satisfatórios. Muitos dos títulos destas peças denotam a intenção do compositor em escrever uma música subjetiva livre de considerações de equilíbrio formal (Dale, 1954: 148).

A maior parte da música de Field para teclado consistia em pequenas peças adornadas com todos os tipos de nomes, alguns antigos, outros novos. Existiam os já familiares Rondós, Variações, Polonaises e Estudos e as designações de vanguarda: Waltz, Romance e Pastorale.

Plantiga (1984:103), contrastando com as idéias de Dale (1954), ressalta outro compositor na gênese das Peças características. Segundo ele, o pianista-compositor tcheco Václav Jan Tomašek (1774 - 1850) tem sido apontado como o fundador da Peça característica Romântica, um tipo de composição com personalidade própria e especial expressão, em oposição àquela que é simplesmente representativa de um gênero.

Seguindo a trajetória sobre uma plausível origem deste gênero, Ritterman (In Samson 1992: 27) foca o seu olhar sobre o repertório dos pianistas do final da década de 1830:

[...] ao final da década, outros tipos de peça solo – Peças características curtas, algumas vezes apresentando títulos descritivos – começam a aparecer nos programas de concerto dos principais pianistas. Inicialmente muitas delas eram descritas como ‘Estudos’ – um gênero para o qual havia precedentes bem estabelecidos, e onde a forma era criada através da extensão e desenvolvimento de uma idéia musical inicial. Moscheles, Liszt e Thalberg estavam entre os principais *performers* que produziram séries de Estudos de concerto, extraído destas séries aqueles que eles executavam em seus concertos. Gradualmente eles foram suplantados por peças líricas curtas e danças estilizadas, [...].

O autor (idem: 28) constata que, a partir de 1840, a crítica especializada mantinha a opinião que:

[...] os pianistas profissionais deveriam incluir em seus recitais peças para teclado mais antigas, assim como obras compostas pelos principais pianistas de seu tempo. A versatilidade demonstrada através da habilidade de interpretar música de uma gama de

diferentes estilos, tornou-se a pedra de toque da reputação de um performer.

Esta versatilidade no manuseio dos diversos parâmetros musicais, aliada à diversidade estilística, talvez seja o que melhor particularize as peças de Napoleão. Dale (1954), referindo-se ao estilo expressivo das miniaturas, observa que elas seguem as mesmas tendências das composições de grande forma do mesmo período. Elas são abstratas, descritivas, impressionistas ou mesmo improvisadas, mas a grande maioria é simétrica no *design* por mais que seja fantástica em seu humor, exatamente o que verifica-se nas Peças características de Napoleão.

Dale (1954) destaca que os vários títulos genéricos utilizados na música romântica para piano não têm uma conotação muito exata. Peças com o mesmo título e do mesmo compositor muito freqüentemente evidenciam diferentes concepções de uma idéia base. Partindo desta percepção, agruparam-se, como Peças características dentro da *oeuvre* para piano de Napoleão, obras derivadas de gêneros de dança, peças de concerto e outras que denotavam a expressão de um humor ou idéia em especial sugeridos por seus títulos.

Os títulos das obras de Napoleão seguem a tendência predominante no século XIX e são escritos em francês (porém não na totalidade de sua obra), com um subtítulo que designa a dança de origem da estilização ou a natureza da peça. Estes procedimentos estão em acordo com o que Carew (In: Samson, 1992: 231) assinala sobre as especificidades das Peças características:

[...] para as peças de salão mais sentimentais que tão desesperadamente necessitavam de uma muleta emocional, a gama de títulos era surpreendentemente limitada e quase invariavelmente em francês. Paris era o centro do *bel monde*, símbolo de tudo que era *chic* e sofisticado na moda e na música, e os nomes estrangeiros possuíam ou eram afetados pela grande maioria dos compositores de salão, os quais em grande proporção eram também franceses. *Metzler and Co's Circular of New and Popular Music for Pianoforte* inclui Gaston De Lille, Charles Fontaine, Ignace Gibsone, Lucien Lambert e Georges Pfeiffer. Peças, ou, melhor, '*morceaux*', regojizavam-se em uma ampla representação de *rêves* e *rêveries*, de *légendes*, *chansons* ou *chants*, *mélodies* e *romances*. Muitos destes eram *sans paroles*, *charmant(e)* e sazonais – *du printemps*, de *l'automne* – sendo que cenários rurais eram frequentes: *près du lac*, *au bois*, etc. Mesmo os títulos genéricos eram qualificados, ocasionalmente pela adição de *caractéristique*, mas mais freqüentemente por subtítulos inteiros. As Valsas eram usualmente *grande e/ou brillante*, embora conseqüentemente sem variação, como a *Valse sérieuse* de A.C.Mackenzie demonstra, e existiam numerosos exemplos de *élégant(e)* e *de grâce*. O segundo noturno de Leÿbach é

intitulado ‘*Fleur du salon*’, outro de Ascher, ‘*Esperance*’, e a *Grande valse*, Op.61 de Henri Ravina, ‘*L’enchanteresse*’.

Pela trajetória de Napoleão como *performer* que se apresentou em diversos países da Europa e das Américas, é natural que ele tenha assimilado aspectos da cultura local e, como compositor, rendido tributo a estes lugares, o que é perceptível nos títulos de várias de suas composições, as quais podem apresentar ou não algo do folclore musical das regiões visitadas. O autor anteriormente citado destaca que:

Em alguns casos a simples sugestão de alguma idéia/tipo seria o suficiente para folclorização, nacionalidade ou regionalidade distintas. Estas eram expressas em ritmos de dança característicos – a tarantela ou saltarelo do sul da Itália, o bolero da Espanha, a jig irlandesa e escocesa – ou simbolizada em sons e representação de instrumentos nacionais – harpa, guitarra, cítara, gaita de foles etc. – ou ainda por características vocais, tais como o cantar tirolês da Áustria ou da região dos Alpes Suíços.

O virtuose viajante certamente percebia o valor dos cumprimentos nacionais pela inclusão de material nacional em obras compostas para as suas visitas de um país particular ou área. (Carew, in: Samson, 2002: 248).

Em um esforço didático para categorização das Peças características de Napoleão, elas podem ser agrupadas, de acordo com seus títulos e subtítulos, em três diferentes conjuntos:

- 1) peças que fazem alusão a lugares, nacionalidades, países, elementos culturais específicos, elementos topográficos de notória correspondência geográfica, os quais Napoleão conheceu e ou onde se apresentou como pianista virtuose. Exemplos: *Souvenir de Porto Rico op.4*, *Atlanta*, *Souvenir de Maranhão*, *Caprice de Concert opus 24*, *Murmures du Taje op.37*, *Caprice Etude de Concert*, *Nuit à Séville* (Recordações de Fafe) *Sérénade op.69*, Recordações do Palácio de Cristal, Célebre Galope de Bravura, Capricho sobre o Hino Nacional Brasileiro;
- 2) peças com título ou subtítulo que fazem referência a gêneros de danças, independentes (ex.: Polca) ou híbridos (ex.: *Caprice-Mazurka*). Exemplos: *La Perle du Bal op.5*, *A Caprichosa*, *Polca de Concerto op.17*, *Turbillon*, Segundo Grande Galope de Concerto op.21, *Rêve de Bonheur - Caprice-Mazurka op.54*, *Idéale*, *Caprice-Valse Op.68*, *Romance et Havanera op.71*;

- 3) peças com títulos e subtítulos diversos, associados a gêneros freqüentemente encontrados na literatura pianística composta no século XIX, tais como - *Rêverie*, *Morceau*, *Impromptu*, *Scherzo*, *Caprice*, *Romance*, etc. Exemplos: *Toujours* (agora e sempre) *Rêverie op. 10*, *Pensées Poétiques op.27*, *Ballade Romantique pour piano à quatre mains op.63*, *Les Étincelles, Impromptu scherzo op.64*.

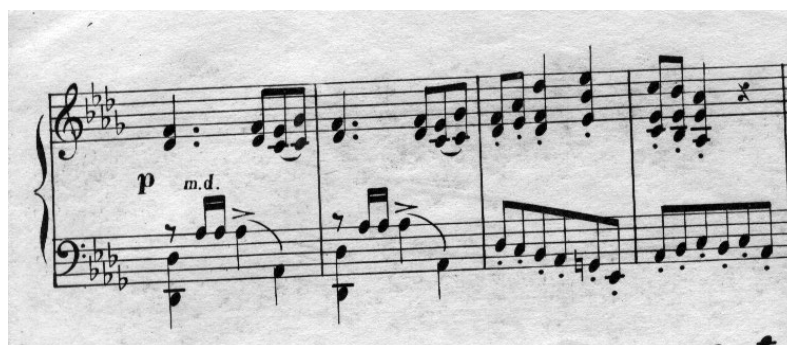
Como se averigua no catálogo revisado da obra pianística de Arthur Napoleão (anexo B), a produção de Peças características foi uma atividade composicional constante em toda a sua trajetória artística. Essas obras são tão diferentes em aspectos musicais como em seu contexto composicional sócio-histórico. A análise do seu conjunto e do *corpus* selecionado pretende demonstrar esta multiplicidade de aspectos.

Dentre os procedimentos sócio-musicais específicos, que estas obras amparadas sob a categoria de Peças características apresentam, assinalam-se:

1) peças designadas mais à apresentação em salão do que em concertos públicos. Algumas foram publicadas como parte de coleções intituladas ‘Flores do Baile’ e ‘*Soirées d’Hiver*’, sob a visão da prática pianística nos diversos tipos de salão referida, nesta pesquisa, no capítulo correspondente a este tema;

2) procedimentos na escrita composicional pianística:

- trabalho melódico com temas de sua própria lavra, fazendo uso de um modelo que consiste em apresentação do tema, seguido, quase invariavelmente, de variações (Exemplos 29, 30 31 e 32);



Exemplo 29 - Napoleão, *La Charmeuse* op.57, p.3 cc.1-4.



Exemplo 30 - idem, cc. 9-12.

Poco Lento ()*

PIANO.

Dolce e express:

Una corda

Exemplo 31 - Napoleão, Idéale op.68, p.1-8.

10

tempo. Il canto express: e poco marcato.

Elegante.

Exemplo 32 - idem, p.10 cc.1-8.

- uso das agendas da escrita virtuosística pianística, como mencionado na análise das Fantasias e gêneros afins. A título de exemplificação, escolheu-se o trecho contido no Exemplo 33, em que aparecem figurações mistas de arpejos, apresentação de melodia na mão esquerda, escalas cromáticas de execução rápida, acordes quebrados, *ostinatos*, ornamentos e notas duplas;

The image displays a musical score for Example 33, consisting of five systems of piano and violin parts. The piano part is written in the left hand, and the violin part is in the right hand. The score includes various performance markings such as 'Brillante', 'mf', and 'tr' (trills). The music features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Exemplo 33 - Napoleão, Atlanta op.24, p.7 cc. 5-10 e p.9 cc. 10-17.

- uso de indicações específicas de execução, além daquelas tradicionais contidas nos subtítulos e na qualificação dos andamentos. Dentre os inúmeros exemplos podemos destacar: a) “toda a peça deve ser tocada com um grande sentimento poético, o canto bem acentuado e o movimento muito caprichoso”; b) “é necessário tocar toda esta primeira parte, com um grande sentimento poético, e observar estritamente onde o pedal está indicado”; c) “toda esta parte deve ser tocada um pouco de rubato. O primeiro tempo um pouco alargado, o segundo um pouco mais vivo, e o terceiro ainda mais alargado”. Napoleão preocupa-se que suas obras sejam executadas “com um

sentimento poético”, expressão que pode assumir significado distinto, dependendo do intérprete. Após pesquisar sua biografia e a recepção que ele teve como *performer*, pensa-se que essa expressão sugere uma predominância do destaque da melodia acima de tudo, valendo-se de um forte *cantabile*, o qual, dependendo da frase, pode permitir executar compensações dos saltos melódicos, através de oscilações no tempo, um procedimento comum na música vocal operística do século XIX.



Figura 3 - *Il faut jouer toute cette première partie, avec un grand sentiment poétique, et observer strictement où la pédale est indiquée.*

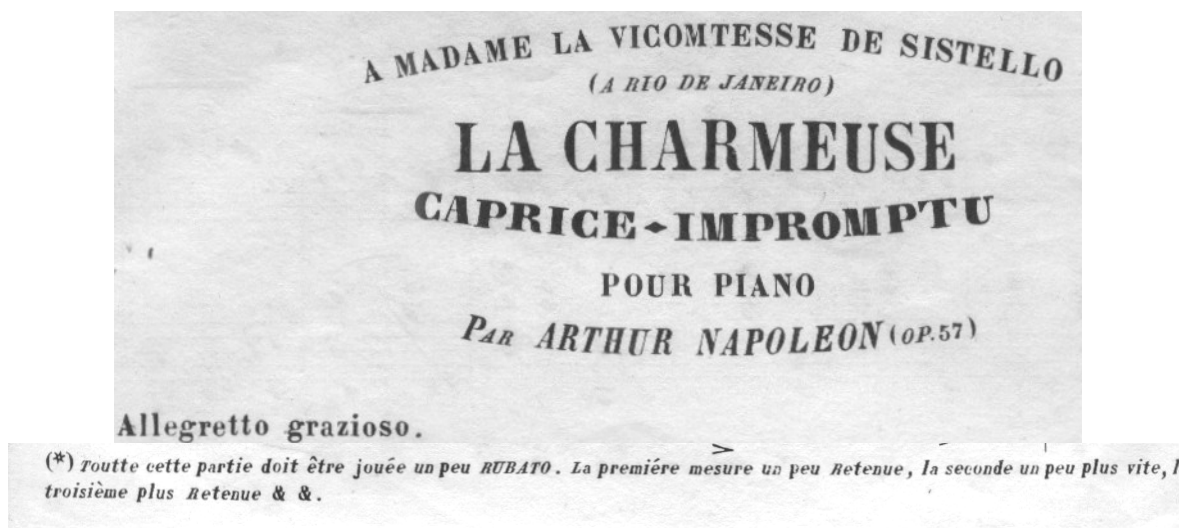
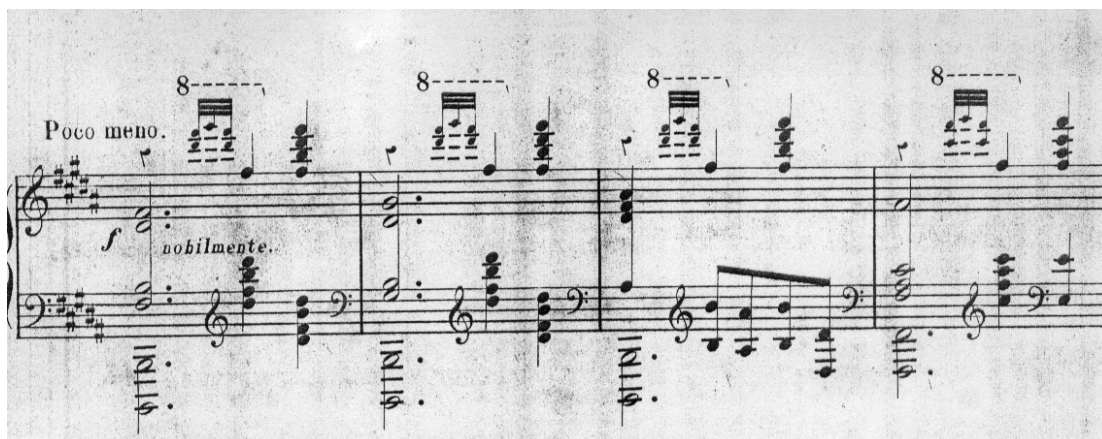


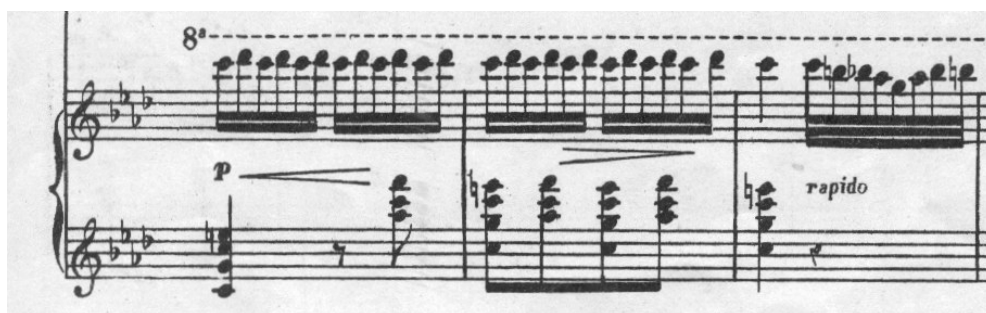
Figura 4 - *Toute cette partie doit être jouée un peu RUBATO. La première mesure un peu Retenue, la seconde un peu plus vite, la troisième plus Retenue & &.*

- recorrência de quatro recursos da escrita pianística: a) deslocamentos de movimentos (de braço, antebraço e mãos) de forma a ocupar uma grande extensão do teclado (Exemplo 34);

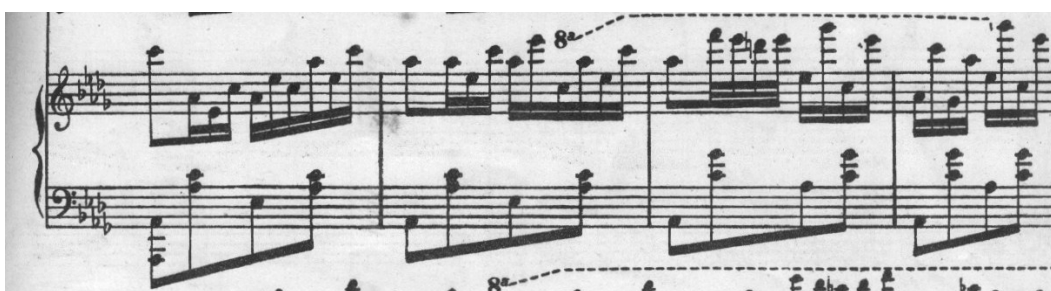


Exemplo 34 - Napoleão, *Rêve de Bonheur* op. 54, p.5 cc.1-4.

b) execução de acordes que exigem grande expansão da mão, assim como saltos em velocidade rápida (Exemplos 35 e 36);



Exemplo 35 - Napoleão, *A Caprichosa* op.17, p. 6 cc. 7-9.



Exemplo 36 - idem, p.9 1-4.

c) cruzamento de mãos (Exemplo 37);

8--7
 MM. $J = 104$
 il canto marcato.
 md. mg. md.
 il accompagnamento pp

Exemplo 37 - Napoleão, *Ricordati!...* op.66, p.4 cc. 7-11.

d) execução de trechos em mãos alternadas (Exemplo 38).

p cresc. ff p cresc.
 con bravura.

Exemplo 38 - Napoleão, *Les Jongleurs* op. 51, p. 7 cc. 16-26.

Seguem-se as análises demonstrativas das possíveis relações entre os títulos atribuídos às peças (partindo dos seus diversos significados) e sua escrita musical. O processo relacional está de acordo com as proposições escritas na estruturação do modelo analítico desta tese, portanto se parte do princípio que as análises representam **uma** dentre as muitas possibilidades de significação.

Evidencia-se que o significado dos títulos das Peças características de Napoleão está em consonância com as tópicas propostas para análise de sua obra. Dentre as 9 tópicas propostas, aqui destacam-se as três que, por sua repetição e diversidade de caracterização, mais chamaram a atenção. A tópica **Pintura da paisagem musical: Natureza** está retratada

por elementos como fogo, ar, água e terra (este último no sentido figurado – solo pátrio) e os fenômenos a eles associados. A tópica **Intimismo** encontra suas identidades nos vários estados da alma sugeridos pelos títulos das peças: ora melancólicos e tristonhos, ora apaixonados e sonhadores, ora pensativos e nostálgicos, lembrando vivências passadas. A identificação da tópica **Exotismo e Folclorismo** ocorre pela atribuição de títulos que remetem a mundos encantados, seres mitológicos e aspectos do sobrenatural. Os exemplos escolhidos não fazem parte do *corpus* selecionado, pois a presença das tópicas na amostra selecionada do gênero Peças características é analisada detalhadamente nas subseções 4.2.1 a 4.2.6.

Na peça *Feu Follet*⁴⁴, *Mazurka de Concert* op.31 (Fogo-fátuo), a representação do elemento fogo e atribuições a ele associadas, de imediato, vêm à mente. A iluminação; algo que se alastra rapidamente, nem sempre passível de controle; algo intenso, dentre outros significados, podem ser evidenciados por um conjunto de aspectos musicais. As indicações de andamento rápido, de agógicas como enérgico, rubato, elegante, fortíssimo; as oitavas no início da peça em registros diferentes do piano, a seqüenciação do tema um grau acima no compasso 9 indicam uma intensificação de algo que seria como uma chama inicial. Observe-se o trecho do tema principal da peça, contido no Exemplo 39.

Exemplo 39 - Napoleão, *Feu Follet* op.31, p. 1 cc. 1-11.

O alastramento do fogo tem uma correspondência com o trecho que apresenta escalas ascendentes em alta velocidade, no qual observa-se a indicação do compositor ‘*con strepito*’ (Exemplo 40).

44 Luz que aparece à noite, geralmente emanada de terrenos pantanosos ou de sepulturas, e que é atribuída à combustão de gases provenientes da decomposição de matérias orgânicas; boitatá, bola de fogo, fogaréu Derivação: sentido figurado - falso brilho, glória passageira (Houaiss, 2004: 1363).



Exemplo 40 - idem, p. 4 cc. 1-2.

Ao final da peça, há o momento de maior intensificação do Fogo (cc. 16-23) e o seu declínio, na última apresentação do tema de forma descendente e em *leggiero* (cc. 28-31), demonstrando possivelmente a sua extinção, porém surpreendem os arpejos e acordes finais em *precipitato* o que se pode considerar como uma explosão.

Exemplo 41 - idem, p.15 cc. 16-35.

Partindo da idéia anterior sobre a representação do elemento fogo e suas associações, encontra-se, na peça *Les Étincelles*, op.64 (faíscas, chispas, centelhas, agulhas), a representação musical das faíscas de fogo pela ocorrência de uma sucessão de saltos, envolvendo a região superaguda do instrumento. Reforçando proposição feita nesta tese,

consideram-se as indicações *espressivo* e *scintillante* do compositor como sinais referentes ao significado do título da peça (Exemplo 42).



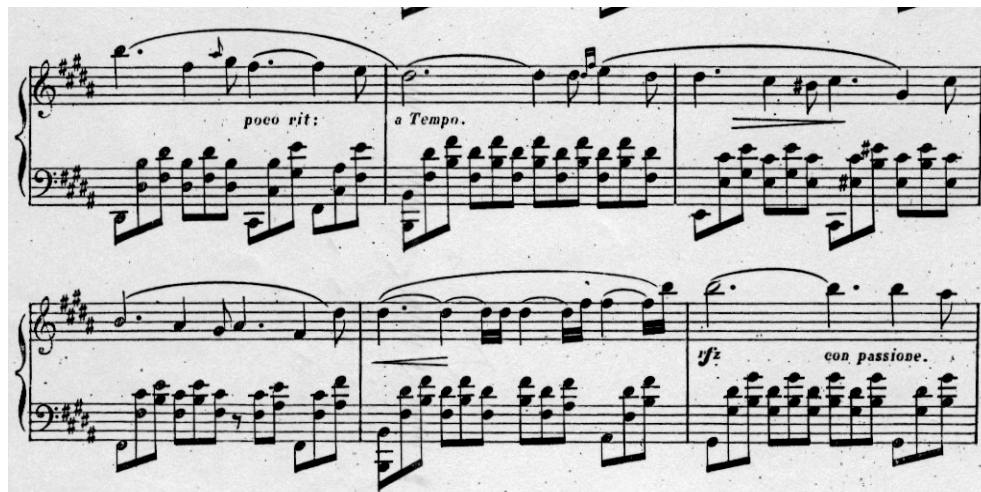
Exemplo 42 - *Les Étincelles* op. 64, p. 3 cc. 7-18.

Da mesma forma, imagina-se que as escalas cromáticas seguidas de notas em *staccato martellato*, que aparecem somente ao final da peça, sejam representações de pequenas chispas que rapidamente se apagam (Exemplo 43).



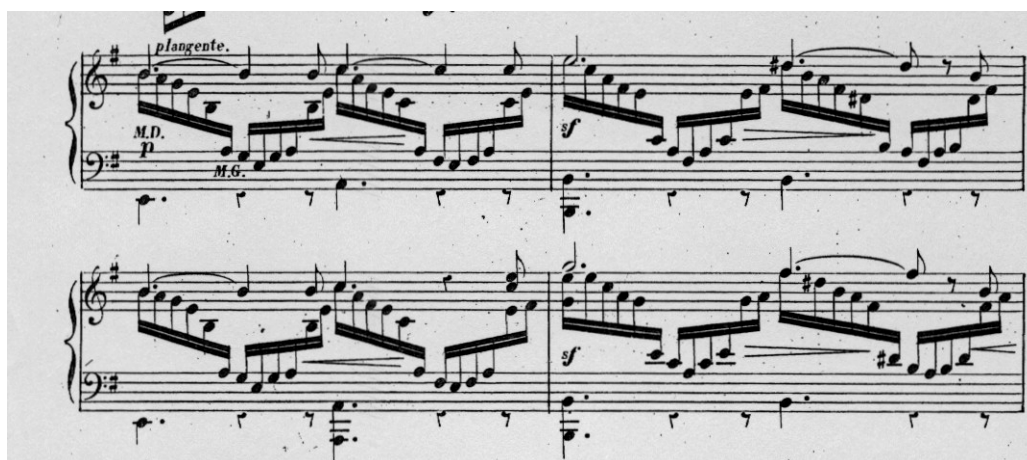
Exemplo 43 - idem, p. 8 cc. 17-27.

Um outro elemento da natureza é retratando: a água (tema já mencionado, importante na caracterização estético-estilística do compositor). Observa-se, na peça *Murmures du Taje op.3,7* que o murmúrio das águas pode estar identificado pelo *ostinato* realizado pela mão esquerda, sugerindo o movimento de ir e vir da água (Exemplo 44).



Exemplo 44 - *Murmures du Taje op.37*, p.1 cc. 10-15.

Na segunda parte da obra, Napoleão utiliza a tonalidade de Mi menor, contrastando com a tonalidade de Si Maior apresentada na primeira parte. O trecho em tonalidade menor, com a indicação de *plangente* (sentimental, lamentar-se, lastimar-se), parece refletir o entardecer no rio Tejo, quando a cor de sua água torna-se mais escura. Na escrita pianística, a constância de um *ostinato*, agora realizado em semicolcheias, produz a sensação que a peça está em andamento mais vivo, aludindo novamente as diferentes movimentações das águas (Exemplo 45).



Exemplo 45 - *idem*, p.4 cc. 4-7.

Na *Fantasie Mélancolique op.70*, a atmosfera de nostalgia é indicada não somente pelo andamento *Assai lento e melanconico*, mas também pelo uso da tonalidade de Mi menor,

pelo cromatismo melódico que sugere ausência de movimento, uma vez que há retorno à nota de origem do inciso melódico. Outro padrão que sugere o clima do título da peça é o uso recorrente do duplo ponto de aumento, o que lembra um recurso muito comum nas marchas fúnebres da literatura pianística do século XIX⁴⁵. A estes indicativos acrescenta-se ainda o aspecto harmônico, em que há uma sucessão contínua de dominante e tônica, porém sem um significado de cadência final (Exemplo 46).

Exemplo 46 - Napoleão, *Fantasie Mélancolique* op.70, p.2 cc.1-14.

Em *Ricordati !.. op. 66*, observa-se que uma possível representação dos sentimentos de recordações, de lembranças do passado é construída no decorrer da peça e não somente em pontos mais específicos como nos outros exemplos. Napoleão apresenta um tema que será ‘recordado’ de várias maneiras no desenvolver da peça.

Tema:

45 Chopin – Marcha Fúnebre da Sonata op.35, Liszt – Funerais das Harmonias poéticas e religiosas S.173, Schumann - *Verrufene Stelle* das Cenas da floresta op.82, Tchaikowsky – Marcha Fúnebre das Seis peças op.21, dentre outros.

Andante appassionato. MM. $\text{♩} = 100$

PIANO. *mf*

Em oitavas:

con espressione.

Com trabalho de desenvolvimento dos incisos:

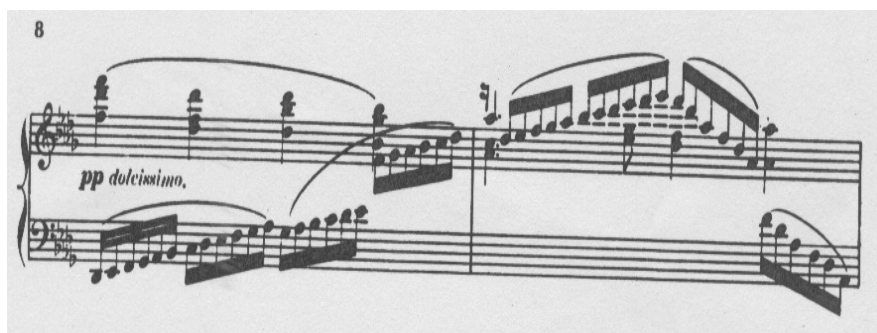
Com arpejos e cruzamentos de mãos:

MM. $\text{♩} = 104$
il canto marcato.

mf *md* *mf* *md*

il accompagnamento pp

Compactado, no sexto grau da tonalidade e entre escalas:



Apresentado no final da peça, utilizando a técnica de liquidação do tema⁴⁶:

Ex. n.º 47 - Napoleão, *Ricordati!*... op.66, seleção de excertos.

O *Caprice Féérique op.78* (capricho que pertence ao mundo das fadas, de uma beleza irreal), que é a segunda peça de *Les Sylphes*, contém diversas possibilidades de significado e, por conseguinte, de representação na escrita musical. Separadamente, as possibilidades lexicais dos títulos (de acordo com Rey, 1998) são:

Les Sylphes – gênio do ar da mitologia gaulesa e germânica;

Féérique – que pertence ao mundo das fadas, de uma beleza irreal;

46 Grosso modo significa acabar progressivamente com o material temático, através da repetição de incisos e motivos que se direcionam para notas pertencentes à tríade da tonalidade da peça.

Fée – criatura imaginária de forma feminina à qual a lenda atribui poder sobrenatural e influência sobre o destino dos humanos.

Encontram-se, na escrita da peça, possibilidades de representação dos significados dos títulos. O sobrenatural, como já mencionado na construção das tópicas, é comumente associado aos cromatismos descendentes na escrita musical. Eles são encontrados no trecho apresentado no Exemplo 48.



Exemplo 48 - Napoleão, *Caprice Féérique* op.78, p.5 cc. 21-24.

O mundo das Fadas remete à lembrança de sonoridades delicadas, leves e freqüentemente agudas. Elas são encontradas no trecho do Exemplo 51, em que o autor combina trinados contínuos, sinais de dinâmica suaves, floreios, *staccatos*, todos explorando a região aguda do piano, obtendo assim a tradução da aura deste mundo ao qual o título da peça remete.

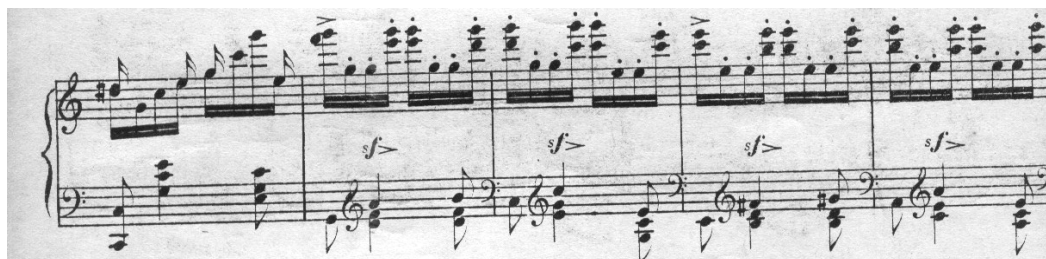
Exemplo 49 - idem, p. 9 cc. 1-13.

Les Jongleurs, Caprice Etude de Genre, op.51 (menestrel nômade que recita ou canta versos acompanhando-se de um instrumento) é o título que aparece na edição da Casa Narciso & Napoleão, porém na reimpressão de Sampaio, Araújo & C^{ia}. (ca. 1910), a obra aparece subtintulada como *Caprice Brésilien*, como observa-se na capa da publicação (Figura 5)



Figura 5 – Frontispício das obras de Arthur Napoleão

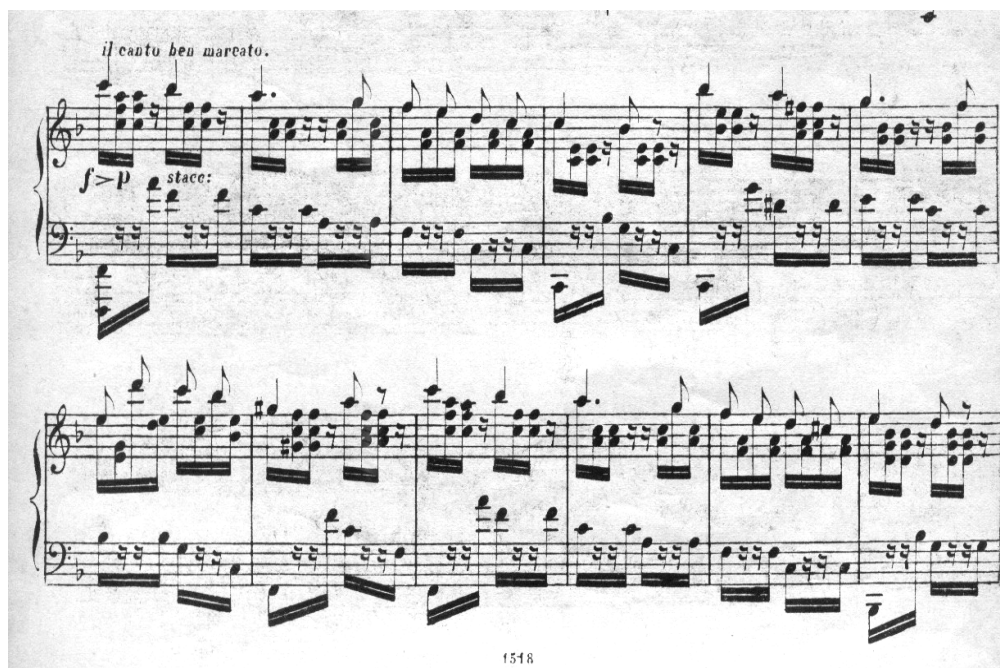
Por se tratar talvez da única composição de Napoleão que tem uma referência direta ao que foi considerado pela primeira geração de musicólogos brasileiros como 'música nacional', buscaram-se elementos que fossem representativos da brasilidade (Cazarré, 2001). Encontrou-se a síncope no tema que aparece na mão esquerda e uma escrita de polifonia linear na mão direita, cujo resultado sonoro é um padrão de colcheia pontuada e semicolcheia (Exemplo 50).



Exemplo 50 - Napoleão, *Les Jongleurs, Caprice Etude de Genre, op.51*, p.3 cc. 1-5.

Outro possível elemento de brasilidade é o resultado sonoro do trecho apresentado no Exemplo 51, em que a sonoridade obtida parece lembrar instrumentos de corda dedilhada, como o violão, o cavaquinho, o bandolim. Embora com outros nomes e afinações, na cultura popular portuguesa os instrumentos de corda dedilhada como a 'braguinha' e afins são freqüentes (Pérez-Perazzo, 1997), o que configura uma aproximação de Napoleão a estas

sonoridades. Faz-se notar também o padrão de *ostinato* da mão esquerda que resulta em ritmo pontuado.



Exemplo 51 - Napoleão, *Les Jongleurs, Caprice Etude de Genre, op.51, p.6 cc. 18-29.*

4.2.1 Galopes do prodígio e do virtuose

Recordações do Palácio de Cristal, Célebre Galope de Bravura (ca.1855), *Grand Galop de Concert op.12* (ca. 1857-60) e *Turbillon*, Segundo Grande Galope de Concerto op.21 (ca.1860) representam os galopes compostos por Napoleão. Pelas datas de publicação, estes são trabalhos de sua primeira fase composicional. Para a análise em segundo estágio, selecionaram-se o primeiro e o terceiro galope, porém antes procurou-se estabelecer algumas idéias gerais sobre a composição deste tipo de peça que a consulta em textos específicos sobre o repertório pianístico induz a concluir que tiveram seu apogeu (no sentido de quantidade e freqüência no repertório dos virtuosos) em meados do século XIX.

Encontraram-se, no *Traité de Composition musicale* de Émile Durand de 1899, mencionado na subsecção 4.1, algumas peculiaridades que deveriam ser observadas na composição de um Galope, o que ajuda a compor a caracterização musical desta dança:

GALOP

O Galope (que é necessário não confundir com o *Final* da *quadrille*, não obstante sua semelhança sem limites tanto em ritmo, movimento e caráter) o Galope, costuma-se dizer, é uma peça muito viva em 2/4.

Ele é composto, como todos os *airs de danse* que nós passamos em revista, de três grupos de frases formando do mesmo modo os períodos, onde a terceira parte é a reprodução total ou parcial da primeira.

O corpo da peça pode ser precedido de uma introdução de alguns compassos e seguido de uma Coda. Mas estes dois acessórios não são de maneira alguma necessários.

Passo e ritmo do Galope

O passo do galope consiste em deslizar um pé até o encontro do outro, a cada tempo, de uma maneira contínua e sem trocar o pé.

Este movimento combinado corresponde a cada um dos tempos do compasso, e é indispensável que a música os acentue bem.

E como o galope é uma dança muito animada, nós marcamos também quase sempre os meios-tempos. (Durand, 1899: 214).

Os Galopes compostos por Napoleão apresentam características idênticas àquelas referidas no texto de Durand. A Figura 6, compilada do suplemento do *Wiener Theaterzeitung, Wiener Szene* (1839) por Ringer (1991), ilustra a descrição de Durand da coreografia desta dança. O autor afirma ser ela, juntamente com a Valsa, a Quadrilha e a Polca, uma das danças mais populares nos salões de baile do século XIX.

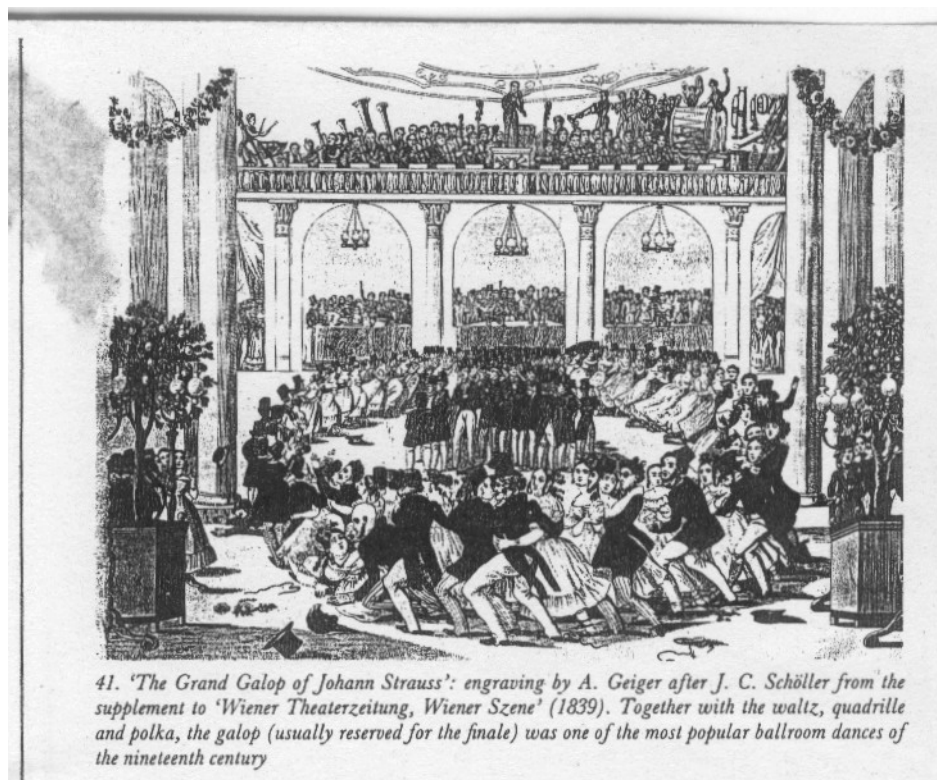


Figura 6 – Galope (in: Ringer, 1991:101).

Possivelmente, uma das composições que mais influenciaram Napoleão na composição de seus Galopes foi o Grande Galope Cromático de Liszt. Napoleão como

menino prodígio teve a oportunidade de tocar esta peça para o próprio Liszt, em Weimar, em 1855: “[...]. Felizmente toquei depois o Galope cromático do próprio Liszt e ele fez-me alguns elogios e recomendações”. (Napoleão, 1907:46).

Esta obra de Liszt, escrita em 1837, era, segundo Tranchefort (1990), uma das peças favoritas dos prodígios do piano e também do próprio Liszt que a executava com frequência em seus concertos. De acordo com mesmo autor, o final do Galope é uma das mais assombrosas demonstrações de possibilidades digitais: saltos de oitava, cruzamento de mãos, trinados sobre o quarto e quinto dedos, dentre outros.

A peça pressupõe um pianista com certas características físicas já desenvolvidas: resistência física contínua, maleabilidade da mão e do pulso, considerável abertura entre os dedos⁴⁷. Napoleão, na idade de 12 anos, ao que tudo indica, já possuía todos os atributos necessários para a execução desta obra.

Recordações do Palácio de Cristal (sem número de *opus*)

A peça possui um *ostinato* contínuo de quatro colcheias no acompanhamento, tipificando assim o Galope. Como as composições da juventude de Napoleão, esta peça apresenta várias repetições o que a torna uma obra de média a longa duração. Como ela não tem nenhuma parte em que haja um contraste drástico de andamento, sobre o qual comumente se diz que ‘o pianista poderia descansar’, pode-se considerá-la um *moto perpetuo*.

A peça está ligada a um momento extremamente importante na carreira artística de Napoleão, pois os anos de 1854 a 1857 são os de afirmação do artista como um dos principais prodígios da Europa (vide anexo D).

O prestígio de tocar no Palácio de Cristal, conforme se vê a seguir, pode ser considerado essencial na divulgação do trabalho artístico de Napoleão, que, nesta idade, ainda vestia-se e apresentava-se como menino prodígio, de acordo com as instruções de seu pai (vide anexo E). Samson (1991: 418) registra o ano de 1855 como o do início da série de concertos no Palácio de Cristal, em Londres. Burrows (In: Samson, 1991: 271-72), focando o seu olhar sobre a sociedade musical londrina do período, afirma:

[...]. Embora geograficamente não tão central, o Palácio de Cristal era servido por uma ligação ferroviária de fácil acesso a Sydenham

47 Embora se deva considerar as diferenças entre os mecanismos de ação dos pianos de meados do século XIX e os pianos atuais, como tensão das cordas, constituição e peso dos martelos, duplo escape e, em alguns casos, tamanho das teclas, o que de certa forma tornava este tipo de peça mais ‘executável’, uma vez que o empenho físico para sua realização era menor.

tornando-se um importante local de concertos. Existia também a atração da construção em si mesma, criada originalmente para a Grande Exposição de Kensington em 1851. Após a construção ter sido reerguida em um novo lugar, os concertos orquestrais lá, se tornaram muito rapidamente, uma instituição estabelecida, mas estes concertos não faziam parte da política original da Companhia do Palácio de Cristal e muito do crédito desta inovação deve-se a George Grove.

[...]. Por mais de 40 anos George Grove esteve envolvido na organização dos concertos e foi o autor das notas de programas.

De acordo com o autor (Burrows, 1991), muitas bandas, não só de metais como de instrumentos de sopro de madeira, eram freqüentes nas atividades musicais do Palácio de Cristal “na rotina dos programas havia Marchas, Galopes e Quadrilhas”. A combinação entre um bom padrão de *performance* e programas que misturavam novidades com o repertório básico fez destes concertos um grande sucesso. Eles também eram apreciados pelos próprios músicos, uma vez que a sua periodicidade regular garantia-lhe o emprego. Os concertos do Palácio de Cristal tinham um amplo apelo: em adição à audiência formada por conhecedores de música, eles conquistaram a platéia mais popular que havia sido descoberta e desenvolvida em Londres por Jullien ⁴⁸. Esta série de concertos foi a primeira a atrair regularmente esta platéia, dispersa nos limites da cidade de Londres, mas atendida pela malha ferroviária.

A autobiografia de Napoleão revela sua passagem, em 1855, por esta casa de espetáculos:

Voltamos a Londres – Toquei em um concerto no Palácio de Cristal de Sydenham que acabava de se concluir.

Mas as atenções estavam voltadas para Paris e a exposição. Era o ano de 1855 – dirigimos-nos para a capital francesa. (Napoleão, 1907:41).

Embora se tenha descrito a importância do contexto de composição desta obra no traçado da carreira artística do pianista-compositor, ao que tudo indica, Napoleão, quando escreveu sua autobiografia, dava pouco valor às peças que havia composto em sua juventude. Referindo-se às suas apresentações no Rio de Janeiro, em 1857, e, em especial, aos seus admiradores ele comenta:

Narciso era também um dos meus admiradores; não deixava de me visitar quase que diariamente e farejando sempre alguma coisa

48 Louis Jullien (1812-1860) é considerado como um dos responsáveis pela descoberta do potencial que os concertos públicos causavam na platéia londrina. Ele gerenciou e regeu uma série de concertos entre 1842 e 1859, seus concertos eram espetaculares, constituindo-se em uma miscelânea de repertório. (Burrows, in: Samson, 1991).

que pudesse dar interesse a sua casa de comércio. Homem de pouca ilustração deveu a sua posição de sócio de Bevilacqua exclusivamente ao seu zelo e atividade.

As baboseiras que eu compunha nessa época, ele as disputava, pagava e publicava. Os seus anúncios eram um primor de originalidade – Lá vai um:

COMPOSIÇÕES CÉLEBRES

Do jovem pianista português

ARTHUR NAPOLEÃO

Saíram à luz o célebre galope de bravura com o título “Recordações do Palácio de Cristal de Londres”, sendo de grande efeito e expressamente composto com todo o capricho para ser tocado a primeira vez no Palácio de Cristal de Londres, onde foi perenemente aplaudido e victoriado, acompanhando o retrato do autor – preço 3\$000 [...]. (Napoleão, 1907: 59).

Nesta peça, encontram-se as tópicas: **Virtuosidade e Improvisação**, **Estilo Brillante** e **Monumentalidade**. A tópica **Estilo Brillante** está identificada pela escrita musical contínua de figurações rápidas em dinâmica, com predominância do forte. A **Monumentalidade** está identificada pelo subtítulo da peça em que o adjetivo ‘bravura’ designa o caráter e pressupõe um domínio das condições técnicas necessárias ao intérprete, para a execução desta obra do início até o final; ambas as tópicas são encontradas desde a página inicial da peça (Exemplo 52).

RECORDAÇÕES DO PALACIO DE CRISTAL
CELEBRE GALOPE DE BRAVURA
 Executado pela primeira vez no Palacio de Cristal em Londres
POR SEU AUTOR
ARTHUR NAPOLEÓN .

PREÇO 52000 . Rua dos Ourives 51

INTRODUÇÃO .

PIANO.

Exemplo 52 - Napoleão, Recordações do Palácio de Cristal, p.1 cc.1-14.

A tópica **Virtuosidade e Improvisação** tem sua manifestação, com saltos e deslocamentos de mão, na seção intermediária da peça, necessitando para a sua execução movimentos de adução e abdução contínuos das mãos (Exemplo 53).

Con brarura .

Exemplo 53 - idem, p.6 cc. 7-30.

Características como a utilização das tonalidades de RébM e SolbM de leitura um pouco mais intrincada, a execução ininterrupta do *ostinato* do Galope e das incessantes semicolcheias da mão direita em velocidade rápida, parecem indicar que a obra estava destinada à execução de pianistas profissionais.

Turbillon, Segundo Grande Galope de Concerto op.21

Este é o seu terceiro e último Galope de concerto, dista pouco tempo da composição do primeiro. Foi publicado, inicialmente, na ‘Coleção Pérolas e Diamantes’ pela casa editorial V.Sydow e C^{ia}. no Rio de Janeiro. Note-se que esta coleção compõe-se quase que exclusivamente de Fantasias operáticas ou gêneros de dança estilizados (Figura 7).

PEROLAS
E
DIAMANTES

**COLLECCÃO DE PEÇAS MUITO MODERNAS
E BRILHANTES DOS MELHORES AUTORES.**

1. Impromptu - Styrienne... POR CH. WERLE..... Op:40..... 1.500
2. Pardon de Floérmel..... POR OSCAR PFEIFFER..... Cp: 57..... 2.000
3. Grande Polka de concert. POR W. V. WALLACE..... Op: 48..... 2.000
4. Marche et Choeur de Marco Visconti. POR O. PFEIFFER... Op: 28..... 2.000
5. Saudade. Valsa Melancolica... Por D. Anna Barboza da Silva..... 1.000
6. VARIACÕES: Sobre um thema do album dos Saloês... Por F. Nolasco. 1.000
7. UN BALLO IN MASCHERA... Fantaisie... Por Hugo Bussmeier. Op:s. . 2.000
8. BITÚ. POLKA BRILLANTE. Par Lucien Lambert. Op: 58 . . 22000
9. OMBRES AIMÉES. REVE Op: 55 . . 2000
10. LA PARISIENNE POLKA BRILLANTE Par L. Lambert. . . Op: 3 . . 22000
11. L'ONDE ET LES ROSEAUX. VALSE. Par Lucien Lambert. 12500
12. PÉRUVIENNE 2^{me} GRANDE POLKA. L. Lambert. 22000
13. A CAPRICIOSA. GRANDE POLKA DE CONCERTO. A. Napoleão Op: 17. 22000
14. LE TOURBILLON. 2^{me} GRAND GALOP DE CONCERT. A. Napoleão Op: 21. . 22500
15. ORPHÉE AUX ENFERS. Potpourri. H. Cramer. 22500
16. MONTEVIDÉO. Marcha Guerreira. Por Octave Batifort. 12000
17. ORPHÉE AUX ENFERS. Potpourri a 4 mains J. Cramer. 32000
18. A NOSTALGIA. Melodia Jungmann Op: 117 12000

Figura 7 – Frontispício coleção ‘Pérolas e Diamantes’ para piano.

Nesta peça, observam-se algumas mudanças na sua escrita pianística e em sua recepção. Na obra o compositor confere também à mão esquerda um papel melódico, além daquele de marcação do *ostinato* rítmico (Exemplo 54).

Exemplo 54- Napoleão, *Turbillon* op.21, p.6 cc.12-27.

Ao turbilhão do título, atribui-se o significado de uma massa de ar em forte movimento giratório, tipo tornado/redemoinho/pé-de-vento. *Turbillon* é uma obra de grande extensão, considerando-se que se trata de um *moto perpetuo*, composta de 350 compassos fora as quatro repetições de secções inteiras indicadas pelo compositor. Notoriamente, há na escrita musical da peça um aperfeiçoamento dos padrões referentes à escrita virtuosística.

Por se tratar de uma peça de grande envergadura virtuosística, que exige do intérprete uma abertura e expansão maior da mão, o próprio compositor escreveu pautas alternativas facilitadas (Exemplos 55 e 56).

Exemplo 55 - Napoleão, *Turbillon* op.21, p.15 cc.6-10.



Exemplo 56 - idem, p.10 cc. 4-6.

Na tópica **Virtuosidade e Improvisação** e na tópica **Pintura da Paisagem musical: Natureza (ar)**, encontra-se a possível representação do movimento giratório do ar, descrito aqui pelas semicolcheias contínuas que delineiam um movimento circular em sentido horário (Exemplo 57).

Exemplo 57 - Napoleão, *Turbillon* op.21, p.9 cc.17-31.

Atributos da tópica **Virtuosidade e Improvisação**, bem como da tópica **Estilo Brillante** podem ser encontrados no trecho apresentado no Exemplo 58, em que ocorrem

saltos e a exploração de uma escrita que exige um ‘toque brilhante’ para a sua execução, pois as figurações rápidas são parte integrante da melodia.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system features a treble clef staff with a rapid eighth-note melody, marked with an 8va (octave) sign, and a bass clef staff with chords. The second system continues the melody and accompaniment, with a dynamic marking 'f' in the bass staff.

Exemplo 58 - idem, p.10 cc.1-11.

A tópica da **Monumentalidade** ocorre desde a Coda, que se inicia na página 11, até o final da peça. O compositor constrói um clima de explosão pirotécnica, começando na dinâmica de piano na região grave do instrumento, desenvolvendo-se em oitavas cromáticas alternadas até atingir uma cascata de oitavas e acordes no final, o que dá ao ouvinte a sensação de arrebatamento. O Exemplo 59 apresenta alguns compassos ilustrativos selecionados, uma vez que o trecho é longo.

The image shows musical notation for the Coda section, marked 'Misterioso' and 'CODA.' in 2/4 time. The notation includes a piano (p) dynamic in the bass staff and a forte (f) dynamic in the treble staff. The page number 11 is visible in the top right corner.

Con fuoco.

ff

(B&N70)

15

8ª

Piú Presto.

8ª

Precipitato.

FINE.

Exemplo 59 - idem, p. 11-13.

O anexo C demonstra que o pianista-compositor executou esta peça em Portugal, Espanha e no Brasil. O artista fez-se ouvir, inúmeras vezes, em concerto com esta obra, entre as décadas de 1860 a 1890. Alberto Pimentel foi um dos cronistas contemporâneos que testemunhou o caráter da peça na performance de Arthur Napoleão:

Foi então que lhe ouvi tocar no Teatro S. João [na cidade do Porto, Portugal] duas composições suas o “turbilhão” era como que um *simoun*⁴⁹ de harmonia, um tufão que se desencadeava varrendo da nossa alma todos os pensamentos tímidos, todas as hesitações de fraqueza, todas as vacilações da vontade. (Diário Ilustrado. Lisboa, 02 de março de 1889).

49 [*simoun*: vento violento e ardente que sopra no interior da África]

A esta peça também se refere o escritor português Camillo Castello Branco (1864) (vide anexo D), que tal como o cronista anteriormente citado, pôde presenciar sua *performance* pelo pianista-compositor, ele destaca a impetuosidade e a ‘impressão’ causada pela obra:

[...] Aquela música, chamada *Turbilhão*, denota as tempestades que se carregam e esbravejam em volta do gênio.

4.2.2 Polcas tocadas e dançadas pela aristocracia britânica e brasileira

A Polca é um subgênero das Peças características, o qual nunca se havia executado, por isto, primeiro se procurou conhecer as pré-agendas que esta forma possui. Através da bibliografia específica e consultada⁵⁰, foi possível construir um léxico resumido das ferramentas estético-composicionais desta dança. Estas análises referem-se à Polca (*Polka*) de origem européia, que chegou ao país em 1845, e não às Polcas brasileiras, da segunda metade do século XIX, imortalizadas nas composições de J. Callado, E. Nazareth, C. Gonzaga, dentre outros.

A Polca, no período em que Arthur Napoleão compôs as suas, era uma dança de camponeses tchecos, desenvolvida na Boêmia oriental (parte da atual República Tcheca). Iniciaram a dançá-la em Praga, em 1835. Em Paris, em 1840, ela tornou-se um grande sucesso no *Theatre Odéon*, passando a ser ensinada pelos professores de dança franceses. Na Inglaterra e nos Estados Unidos, foi popularizada, em torno de 1850, quando, junto com a Valsa, substituiu gradualmente a *Contredanse* e o *Cotillion*.

Ao observar a Polca nos Estados Unidos, nota-se que as datas da presença de Napoleão neste país coincidem com o momento de grande popularidade desta dança:

Nova York [1859] – Como o dinheiro não me chegava para estas minhas divagações, eu compunha pequenas polkas e valsas, com pseudônimo, que vendia aos editores por cinco e dez dólares. (Napoleão, 1907: 77).

Ela foi interpretada pela primeira vez no Brasil, na noite de três de julho de 1845, no palco do Teatro São Pedro, no Rio de Janeiro, pelas duplas de atores Felipe e Carolina Cotton e Da Vecchi e Farina – segundo pesquisa de Vicente de Paula Araújo em jornais da época. A

50 Apel (1977), Bas (1947), Durand (1899), Lobe (1908), Riemann (1929), Ringer (1991), Sadie (1980, 2000) e Zamacois (1960).

polca espalhou-se pelos salões de todo o país como uma espécie de febre, o que explica a criação, em 1846, de uma Sociedade Constante Polca na Corte carioca. (Tinhorão, 1974).

Como coreografia, a dança tinha o atrativo da aproximação física dos dançarinos, ao prever duas possibilidades de evolução do par enlaçado: rodeando (um giro após seis passos, com meio giro no terceiro e outro depois dos três últimos) ou, mais animadamente, com rápidos pulinhos nas pontas dos pés.

As Polcas na obra de Arthur Napoleão

Arthur Napoleão compôs Polcas desde a meninice até, provavelmente, o início da década de 1870, portanto todas elas são obras de sua primeira fase composicional. Nelas observa-se nitidamente a divisão entre aquelas mais próximas da dança em si e as estilizadas na forma de peças de concerto. São cinco composições suas sob este título e mais um arranjo para piano solo por ele realizado da peça *Ses Yeux, Polka de Concert* op.66 de Gottschalk, escrita originalmente para 2 pianos (ca.1869). Destas analisaram-se duas composições, que estão ligadas entre si por características comuns tanto no nível poético das obras como na sua inserção contextual. A Grã-Bretanha do Príncipe Albert (1819 - 1861), marido da Rainha Vitória (1819 - 1901), considerado o maior patrono da música do seu tempo, e o Brasil do Segundo Império e da Princesa Isabel formam o contexto histórico para a análise das Polcas de Napoleão. A primeira Polca analisada é uma de suas primeiras obras editadas - *The St. Germans Polka* - e a segunda - Recordações de Petrópolis, op.48 - está inserida no tríptico formado pelos três *opus* de Napoleão dedicados a este subgênero (op.47 - Teus olhos; op.48 - Recordações de Petrópolis e op. 49 - A Carinhosa).

A Caprichosa op.17, sua única Polca de concerto, não foi analisada por não acrescentar maiores informações ao processo de análise hermenêutica do gênero Peças características. A título explicativo, notem-se as considerações de Bas (1947: 224) sobre os aspectos composicionais da Polca de concerto:

Na Polca estilizada, não dançada, em troca, não é necessário ajustar-se estritamente a construção binária, assim como tampouco é necessária a observação exata da forma tradicional. Fica, portanto, liberado ao bom gosto do compositor, a introdução daquelas modificações, ainda que alterando a fisionomia do trecho, se adaptem ao espírito da peça respectivamente.

A primeira Polca de Arthur Napoleão, intitulada *The St. Germans Polka* (ca. 1854), foi publicada quando ele contava 11 anos de idade e é dedicada à Condessa de St. Germain⁵¹. Esta peça foi publicada pelo Senhor Mackintosh de Dublin, que também era o seu empresário nesta cidade, o qual conseguiu uma publicidade expressiva para o pequeno artista. A dedicatória da peça pode ter sido idéia de seu pai, que gerenciou sua carreira até os 21 anos, ou do próprio Senhor Mackintosh. Segundo a autobiografia de Napoleão (1907), ele teria participado, nesta ocasião, em 40 concertos públicos, além de muitos concertos privados em mansões e palácios da fidalguia britânica. A dimensão do seu sucesso, nesta digressão na Irlanda, oportunizou-lhe receber das mãos do *Lord-Mayor* um centro de mesa de prata (adquirido de forma comunitária por contribuição dos seus admiradores), no valor de 100 guinéus, com a seguinte inscrição: “Oferecida a Arthur Napoleão, como reconhecimento do seu talento distinto e como lembrança do prazer, que ele proporcionou à população da capital da Irlanda”. Interessante neste contexto é a carta que Napoleão endereça ao compositor português Francisco Sá Noronha (1820-1881)⁵² nesta mesma época, confirmando assim datas e publicidade das suas obras:

06 March, 1854

[...]

Escreveu tão pouco que não sei como não tem vergonha. As minhas Polkas e Valsas já estão publicadas com o meu retrato na frente.

[...]

Arthur Napoleon.

Dou hoje um concerto meu aqui em Dublin.

51 O título refere-se à Lady Jemima Cornwallis (n.1809 -?), esposa de Edward Granville Eliot (1798 - 1877), 3º Conde de St. Germans, que foi membro do parlamento inglês e nesta época (1854) era Chefe do Secretariado irlandês, a posição mais importante determinada pela política britânica na Irlanda.

52 Compositor e amigo pessoal de Arthur Napoleão, conviveram durante esta turnê de 1854 e, posteriormente, no Rio de Janeiro entre as décadas de 1860 a 1880. Além de violinista, cujo repertório baseava-se em Fantasias sobre temas de óperas, compôs inúmeros lundus, modinhas, polcas, quadrilhas, sendo as mais famosas as modinhas "O meu fiel juramento" e "Quando te vi". Participou ativamente da vida musical do Rio de Janeiro na época, destacando-se também como regente. Excursionou pela América do Sul, EUA e Europa. Compôs o "Hino dedicado a S. M. a Imperatriz do Brasil no seu natalício de 14 de março de 1852", publicado para canto e piano. Estreou sua primeira ópera, "Beatriz de Portugal", no Teatro São João, Porto, no ano de 1862. Em 1867 representou sua segunda ópera, "O arco de Santana", sobre a qual Arthur Napoleão compôs uma Fantasia, e a terceira, "Tagir", em 1876. Além de óperas, compôs operetas "A princesa dos cajueiros" e "Os noivos", ambas sobre libreto de Arthur de Azevedo, obtendo grande sucesso. As obras foram apresentadas no Teatro Phoenix Dramática, respectivamente, em 6 de março de 1880 e em 12 de outubro do mesmo ano. (RMBA, 1880: diversos números, Cymbron, 1990).

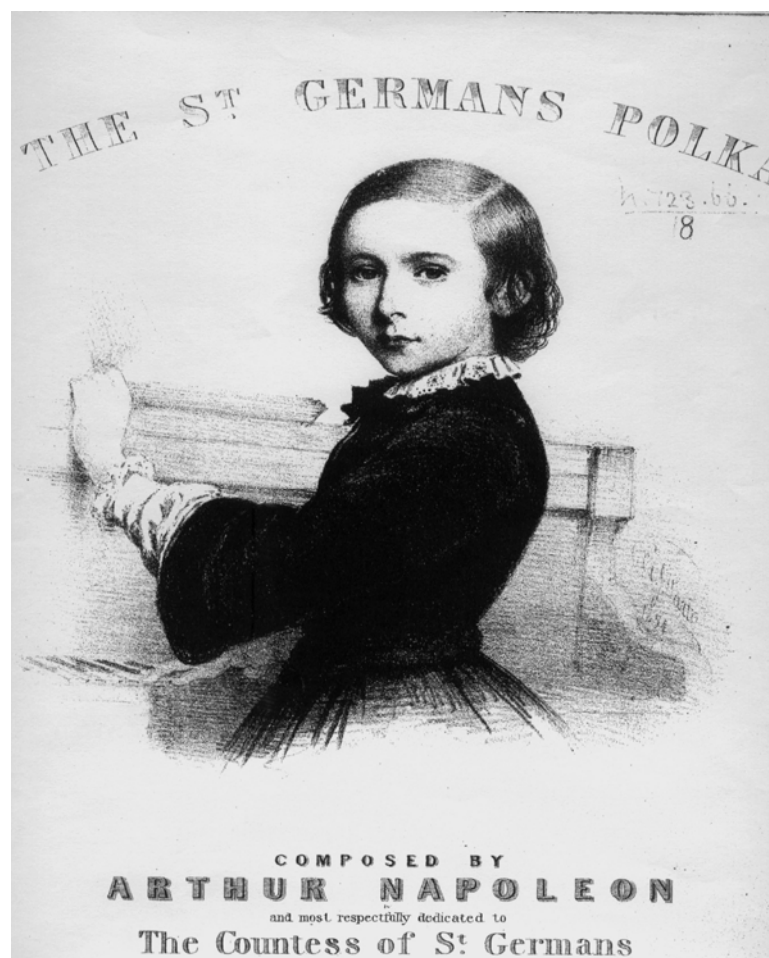


Figura 8 - The St. Germans Polka. Fonte: Secção de Música e livros raros da British Lybrary.

Ao investigar as pré-agendas referentes à forma deste tipo de composição, constatou-se que Durand (1899) defende a idéia que há um plano geral de composição para a música de dança, como a Valsa, o Galope, a Polca, a Polca-Mazurka, e a Escocesa, diferenciando-se entre elas a métrica, o movimento, o *ostinato* rítmico e o caráter. Frequentemente elas possuem uma introdução, uma parte de dança propriamente dita – o corpo da peça e uma coda. A introdução e a coda são optativas. Destarte, este plano composicional amolda-se perfeitamente às Polcas selecionadas. Na seqüência escrutina-se, passo a passo, o modelo adotado pelo compositor.

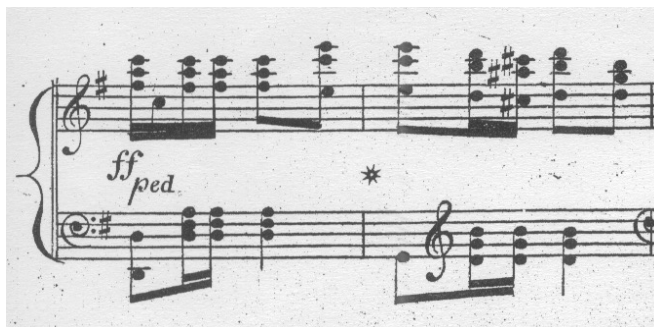
O compasso e o movimento da introdução são facultativos podendo mesmo mudar durante sua duração, devem, porém conservar o tom geral da peça ainda que não seja necessário preservar o mesmo modo (maior ou menor). Na Polca e no Galope, costuma-se ‘atacar’ de imediato com uma curta introdução, de forma que o compasso e o movimento fazem pressentir o ritmo da dança. (Durand, 1899: 211). No Exemplo 60, há uma introdução

na tonalidade principal da peça, curta, preparando a entrada do tema através de cromatismo melódico, ao estilo *attacca*.

Exemplo 60 - Napoleão, *The St. Germans Polka*, p.1 cc.1-8.

O corpo da peça geralmente se divide em três grupos à maneira do Minueto. O primeiro grupo tem o motivo principal, aquele que deve ser retomado ou lembrado e que deve formar o terceiro grupo. O segundo grupo ou trio serve de meio/ambiente para a peça, podendo ser no tom principal ou em alguma tonalidade vizinha. O terceiro grupo nada mais é do que a repetição total ou parcial do primeiro (Durand, 1899: 211).

Os *scholars* são unânimes na insistência da quadratura da peça para que haja a execução correta da coreografia da dança. Enfatizam também a importância das repetições e das reprises de cada um dos três grupos, que podem ser compostos a partir de motivos precedentes ou mesmo de novos motivos. No Exemplo 61, estão, respectivamente, o primeiro e segundo motivo da primeira parte do corpo da peça.



Exemplo 61 - idem, p.1 cc.9 e 10; 17 e 18.

Segue o segundo grupo ou trio, em Dó Maior, tonalidade do grau da dominante da peça, que é Sol Maior. O compositor apresenta várias reprises deste trecho (Exemplo 62).

Exemplo 62 - idem, p.2 cc. 13-20.

Durand (1899) salienta que a coda empregada neste tipo de peça de dança tem exatamente o significado de apêndice, algo adicionado ao corpo da peça. Pode-se considerar como Coda também as palavras e expressões colocadas ao final do corpo principal da peça. No excerto da coda, apresentado no Exemplo 63, há uma repetição parcial do primeiro motivo da primeira parte do corpo da peça, com uma breve finalização.



Exemplo 63 - Napoleão, *The St. Germans Polka*, p. 4 cc. 13-26.

Não há, entre os autores consultados, uniformidade na apresentação dos *ostinatos* rítmicos da dança. É constante a métrica binária simples e os padrões rítmicos compostos a partir de colcheias e semicolcheias, com breves pausas regulares no fim do compasso, de modo a combinar com os passos dos dançarinos a cada dois compassos (pelo menos). Embora não se tenha encontrado um registro preciso da execução de Napoleão desta sua obra, pelo material recolhido nas crônicas de jornal, pode-se supor que ela esteve presente em concertos seus (públicos e privados), durante as turnês européias de 1853 a 1857.

Recordações de Petrópolis - Polca, op.48⁵³ - foi publicada primeiro, pela edição Narciso, entre 1869-1875. A partir de então, teve diversas reimpressões pelas firmas editoriais das quais o pianista-compositor foi sócio. A capa da edição Narciso informa que a obra pertence à coleção ‘*Bouquet dos Bailes – Jornal de Dança*’, destinada a servir como suporte para intenções coreográficas. Estas coleções foram características da música de salão brasileira, do Segundo Império até metade do século XX (Magaldi, 1994). A iconografia, ao meio da página, faz alusão aos símbolos do Segundo Império, o entrelaçamento dos ramos de café ou tabaco.

53 Foi arranjada para piano a 4 mãos por Charles Lucien Lambert (1828-1896), compositor nascido em *New Orleans* que havia estudado em Paris. Editada entre 1882-188,9 o arranjador a dedicou às suas alunas M^{les} Julia e Isabel de Labourdonnaie Gonçalves Roque.

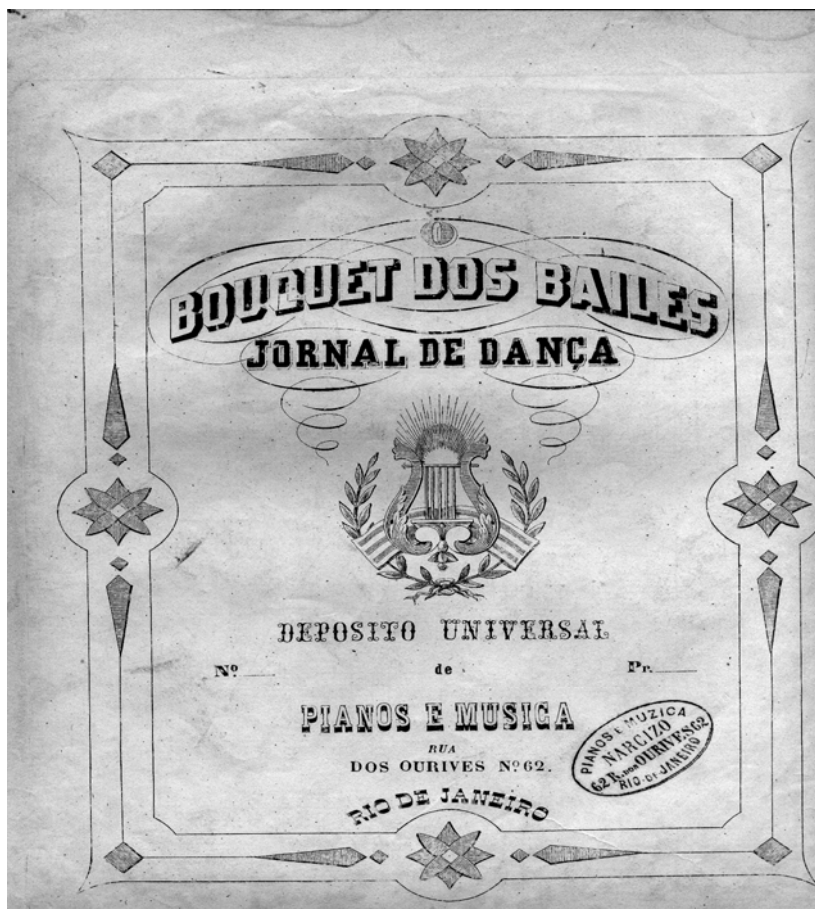


Figura 9 - Napoleão: Recordações de Petrópolis, op.48, capa.

O título remete provavelmente às lembranças do compositor durante os veraneios na cidade imperial, onde a corte e a aristocracia carioca refugiavam-se nos meses de calor. Lilia Schwarz (1998) comenta que Sua Alteza imperial e o Conde D’eu costumavam organizar em Petrópolis, quase diariamente, *soirées* que freqüentemente finalizavam com danças. É muito provável que o pianista-compositor tenha participado delas, uma vez que, segundo informações de sua autobiografia, era muito próximo da família imperial. Em 1887, Arthur Napoleão recebeu da Princesa Isabel, então regente, a comenda da ordem da Rosa. Destaca-se, a seguir, um dos trechos que demonstram esta aproximação.

[1883 – Rio de Janeiro] Neste mesmo ano se inauguraram os Concertos clássicos de música de câmara, sob os auspícios de S.A. Imperial.

Efetuaram-se no grande Salão da Escola da Glória. [...] Eu concorria quanto podia na parte do piano, sempre que era requisitado. (Napoleão, 1907:211).

Recordações de Petrópolis segue o esquema, já anunciado na polca anteriormente analisada. Ao abrir uma janela hermenêutica, baseada na escuta de Polcas por bandas de

metais, achou-se característico como ‘chamamento’ da dança a figura rítmico melódica do compasso 7, que é reprisada inúmeras vezes nesta partitura (Exemplo 64).

The image shows a page of a musical score. At the top, it reads "RECORDAÇÕES DE PETROPOLIS POLKA" and "POR ARTHUR NAPOLEÃO - Op:48". The score is in 2/4 time. The first section is labeled "INTRODUÇÃO" and ends with the instruction "Grazioso e mf". The second section is labeled "POLKA. 5/8" and begins with "legg:". The page number "1" is in the top right corner.

Exemplo 64 - Napoleão, Recordações de Petrópolis, op.48, p. 1 cc.1-12.

Nas duas polkas analisadas, encontrou-se a tópica **Trivialidade**, que está identificada pela recorrência de *ostinatos* com intenção coreográfica e pela escrita pianística que não faz uso de nenhum elemento de transcendência ou virtuosidade (Exemplos 65 e 66).

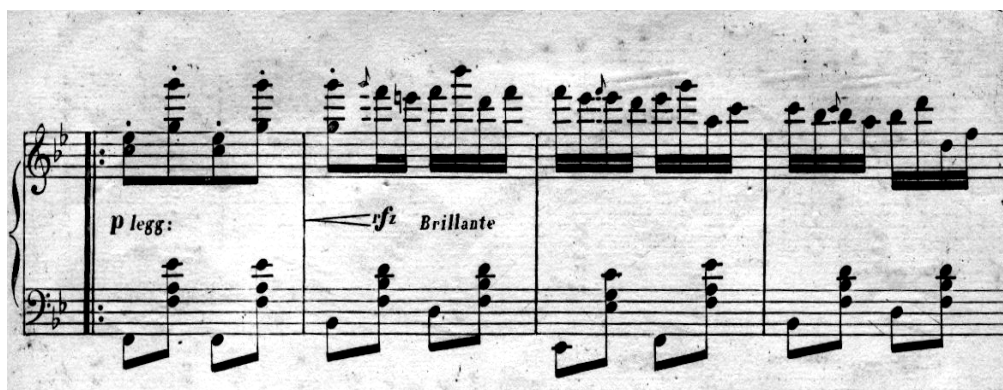
The image shows a page of a musical score. It features two staves of music. On the left side, there is a star symbol (*). The page number "3" is in the top right corner.

Exemplo 65 - Napoleão, *The St. Germans Polka*, p.3 cc.2-4.



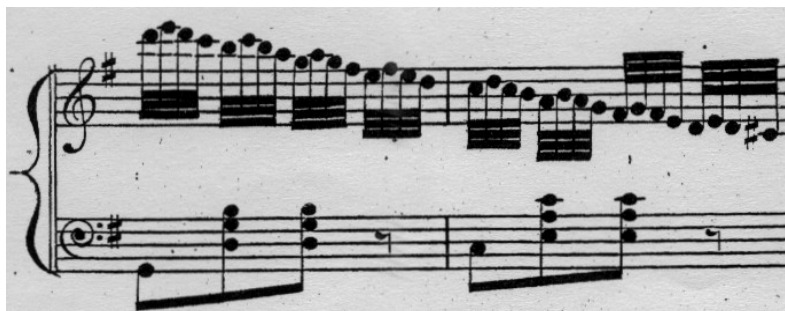
Exemplo 66 - Napoleão, Recordações de Petrópolis, op.48, p. 3 cc.10 e 11.

Encontrou-se nas duas peças também a tópica **Estilo brilhante**, expressa por figurações rápidas ou ornamentadas na mão direita, acompanhadas de um discreto acompanhamento na mão esquerda, além das próprias indicações do termo 'Brilhante' e 'Con Bravura' na partitura (Exemplos 67 e 68).



Exemplo 67 - Napoleão, Recordações de Petrópolis, op.48, p. 3 cc.10 e 11.





Exemplo 68 - Napoleão, *The St. Germans Polka*, p.1 cc.1 e 2, 13 e 14.

4.2.3 Uma peça de salão

Sur les bords du Plata Morceau de Salon op.23

Nesta obra, evidenciam-se aspectos da relação entre a biografia de Arthur Napoleão e o seu trabalho composicional. A edição obtida data aproximadamente de 1867, ano anterior a seu estabelecimento definitivo na cidade do Rio de Janeiro. Esta fase de sua vida pode ser considerada como um dos períodos em que ele mais se apresentou em público, como constata-se no anexo C.

A peça é dedicada a Madame de Castellanos da cidade de Montevidéu, Uruguai, cuja família o compositor conheceu em sua primeira digressão sul-americana em 1857:

Em Montevidéu entre as pessoas que mais me obsequiavam cito a família Castellanos de quem trouxe saudosas lembranças.

Cito também o excelente amigo Peçanha, cônsul brasileiro que muito e valiosos serviços nos prestou. (Napoleão, 1907:64).

Napoleão realizou nova turnê pelo Brasil e pelos países do Prata, em 1862. Nesta ocasião, consolidou sua amizade com famílias locais, dentre elas a família Castellanos:

Em Montevidéu fui achar nova roda além daquela que já conhecia. Fui recebido com carinhoso afeto por várias famílias das quais levei perene saudade ao partir. Citarei os nomes de Zurbaran, Estrázulas, Castellanos, etc. (idem: 99).

Na abordagem hermenêutica desta obra evidencia-se a presença das tópicas: **Intimismo, Exotismo e Folclorismo e Pintura da paisagem Musical: Natureza (água)**. A tópica **Intimismo**, nesta peça, está associada ao clima de nostalgia, melancolia e saudade, presente em quase toda a sua extensão. Esta atmosfera está expressa também no contexto biográfico como observa-se nas duas citações anteriores da autobiografia do compositor. Indicações colocadas na partitura pelo compositor como: *mezza voce e leggiero* (p.1 cc.1), *dolente* (p.2 cc. 5), *tranquillo* (p.5 cc. 7) corroboram esta proposição.

A tópica **Exotismo e Folclorismo** está expressa pelo *ostinato* apresentado na secção A, que sugere a representação de algum padrão de dança cisplatino, da primeira metade do século XIX. Este padrão de *ostinato* aparece unicamente nesta obra de Napoleão.



Exemplo 69 - Napoleão, *Sur les bords du Plata* op.23,p.1 cc. 1-2.

A Pintura da paisagem musical: Natureza (água), uma constante em vários gêneros composicionais de Napoleão, é retratada aqui tanto pelo desenho da escrita musical dos *ostinatos* empregados (o que sugeriria um movimento de água), como pelo uso da terminologia *murmurando* que dá início à secção B da peça, como observa-se no Exemplo 70.

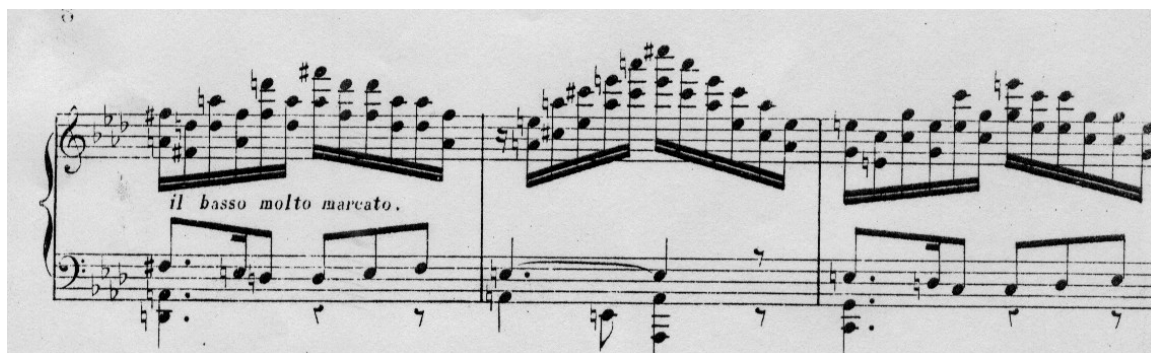
Exemplo 70 - idem, p.5 cc. 15 e p. 6 cc. 1-3.

Napoleão apresenta nesta obra dois temas: o primeiro ocorre na mão direita e o segundo, na mão esquerda. Em caráter, o primeiro tema é expressivo, *cantabile* como se fosse uma linha vocal acompanhada em *ostinato* por um outro instrumento, compõe-se principalmente em intervalos de quarta, conforme mostra o Exemplo 71.

il canto ben marcato e express:

Exemplo 71 - Napoleão, *Sur les bords du Plata* op.23,p.1 cc. 3-11.

No segundo tema, há a predominância de graus conjuntos e de intervalos de terças. O seu caráter contrasta com o do primeiro tema. Neste segundo tema, há uma certa nostalgia expressa por sua tonalidade em modo menor que contrasta com a tonalidade maior do primeiro tema. Ainda neste segundo tema, há instabilidade na afirmação de uma única tonalidade, o compositor trabalha com várias modulações em processos de seqüenciação, o que gera a ‘sensação’ de angústia, conforme demonstra o Exemplo 72. A obra, portanto, faz pensar na melancolia que o compositor sentiu em sua viagem ‘às margens do Rio da Prata’.



Exemplo 72 - idem, p.7 cc. 10-15 e p. 8 cc. 1-3.

Pelo manuseio que o compositor faz dos recursos da escrita pianística - melodia acompanhada, ausência de grandes saltos e de trechos com escalas ou arpejos em grande velocidade, maior exploração do registro médio do piano, dentre outros - conclui-se que esta peça pode ser executada por pianistas com um domínio técnico médio do instrumento. Não se encontrou, nas fontes pesquisadas, nenhum programa ou crônica de concerto em que Napoleão tenha executado esta obra.

4.2.4 Música de incumbência e pompa

Como grande parte dos compositores do século XIX, Arthur Napoleão era freqüentemente assediado por alguma comissão organizadora ou mesmo por iniciativa própria compunha obras que ele julgava relevantes à comemoração de símbolos nacionais ou fatos históricos. Selecionou-se para análise ‘A Camões Marcha Heróica para piano a 4 mãos op.61’. Antes disso, se faz uma leitura hermenêutica resumida das composições de sua lavra dentro deste espírito de incumbência e pompa.

Palácio de Cristal – Marcha para 2 pianos; (ca.1865) - embora a partitura esteja perdida, encontram-se, na autobiografia de Arthur Napoleão e nos periódicos portugueses da década de 1860 (anexo D), referências sobre esta obra e o contexto na qual foi composta. Napoleão conta que, após deixar a Inglaterra em 1865, seu destino era:

[...] Portugal, onde era chamado para dirigir uma parte das festas de inauguração do Palácio de Cristal do Porto.

Em setembro inaugurou-se efetivamente a Exposição, que foi a demonstração mais cabal do esforço e capacidade de uma dúzia de industriais portuenses.

[...]

Num grande estrado, expressamente construído, para esse efeito, colocou-se a orquestra composta de 120 músicos – Ao fundo o grande órgão encomendado na Inglaterra. O eminente organista Widor veio ao Porto expressamente contratado em Paris e escreveu a Sinfonia de inauguração para orquestra, órgão e banda.

Fui eu o regente – o programa incluiu mais duas obras do compositor pianista português Dandi e outra de Francisco de Sá Noronha, ambas regidas pelos autores.

Concluídas as festas dos primeiros dias, organizaram-se regularmente Concertos semanais com caráter menos solene, Widor ocupando sempre o órgão – eu e meu mano Anníbal o piano. – Noronha ou Nicolau Ribas na rebeca, Casella no Violoncello e uma ou outra cantora de merecimento, [...]. (Napoleão: 1907 p. 121-122).

Os concertos semanais referidos são a série de ‘Concertos Populares’ apresentados no Palácio de Cristal do Porto, entre 1865 e 1866. Possivelmente, nesta série, o pianista-compositor tenha apresentado, por primeira vez, a sua composição a dois pianos. No Brasil, em 1867, ele apresentou esta mesma obra tendo recebido boa receptividade:

[...]. Tocou com o Sr. Bernardo Wagner em dois pianos a Fantasia por ele composta para a abertura da exposição internacional do Porto, peça bem trabalhada e que por ambos foi trabalhada com muita precisão e maestria. (Jornal do Comércio do Rio de Janeiro citado pela Crônica dos Teatros – Lisboa, 23 de março de 1867).

A Brasileira, Grande Marcha Triunfal op.19, (ca. 1857-65) é dedicada A S.M.I. O Senhor D. Pedro II, a partitura localizada está incompleta. Trata-se de uma peça com uma extensa introdução seguida da apresentação do tema que hoje é o Hino da Independência (na época Hino Nacional), cuja música é de autoria de D. Pedro I (1798-1834) [D. Pedro IV em Portugal], seguido por variações virtuosísticas à maneira das Fantasias operáticas (Exemplo 73).



Exemplo 73 - Napoleão: A Brasileira, op. 19, p.4 cc.10-17.

A mesma crônica do periódico lisboeta, anteriormente citada, ressalta a apresentação da Marcha A Brasileira em 1867:

Nesta noite o Sr. Arthur Napoleão repetiu a sua grande Fantasia sobre motivos de A Africana, com acompanhamento de orquestra e a bela Marcha a Brasileira, sobre tema do Hino Nacional.

Capricho sobre o Hino Nacional Brasileiro - peça de difícil datação uma vez que foi publicada somente pela Casa Bevilacqua. Em sua autobiografia, Napoleão não faz referência a esta composição e sim à homônima de Gottschalk:

[1869] No Rio de Janeiro, durante um longo período, os amadores atiraram-se de preferência (salvo honrosas exceções), as piores elucubrações do autor!

Ojos criollos, Ses yeux, aquelas infelizes Variações sobre o hino nacional, etc, quase substituíram por completo Beethoven e companhia! (Napoleão, 1907: 148).

Supõe-se que, dado o ponto de vista do pianista-compositor sobre as Variações de seu amigo Gottschalk, ele teve motivação para compor as suas próprias variações, logo após a visita de Gottschalk ao Brasil. Constatou-se, porém, que as duas peças em muito se assemelham. Há, pelo menos, três procedimentos de escrita que as Fantasias têm em comum:

a) tema em mãos alternadas seguido de saltos (Exemplos 74 e 75);



Exemplo 74 - Napoleão, Capricho sobre o Hino Nacional Brasileiro, p.10 cc. 1-3.



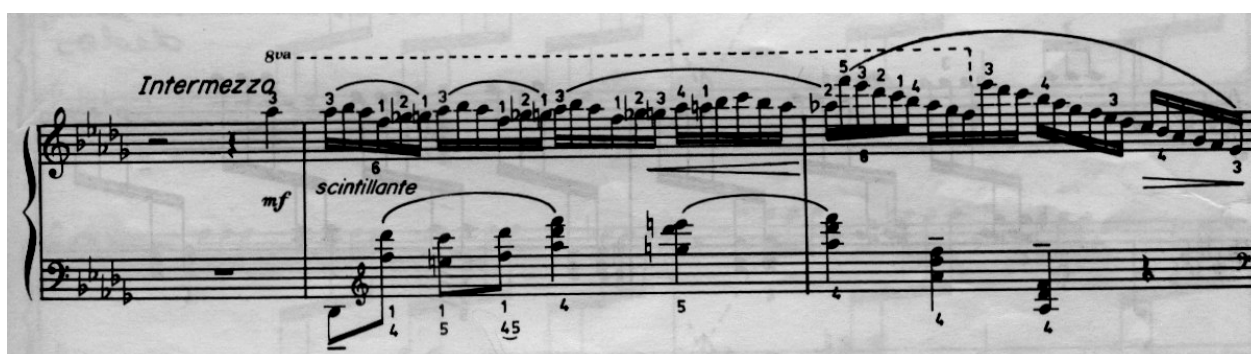
Exemplo 75 - Gottschalk, Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro, p.7 cc.

4-6.

b) escrita em estilo *cadenza* (Exemplos 76 e 77);



Exemplo 76 - Napoleão, Capricho sobre o Hino Nacional Brasileiro, p.3 c. 8.



Exemplo 77 - Gottschalk, Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro, p.11 cc.

4-6.

c) derivações melódicas do tema executadas em notas repetidas (Exemplos 78 e 79);

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The instruction *pío animato.* is written below the first system. The second system continues the piece, with the instruction *molto dim:* appearing below the second system. The key signature consists of two flats, and the time signature is 2/4.

Exemplo 78 - Napoleão, Capricho sobre o Hino Nacional Brasileiro, p.4 cc.1-4.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. The music is written in a key with three flats and a 2/4 time signature. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The piece features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Exemplo 79 - Gottschalk, Grande Fantasia Triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro, p.13 cc.

Suite d'Orchestre op.62 – redução para piano solo, foi editada em Paris. Composta para os festejos em homenagem ao centenário do Marquês de Pombal⁵⁴ (1699 - 1782). Apesar de muitos esforços, não foi possível encontrar esta partitura. Napoleão refere-se a esta composição:

Em 1883 realizou-se a festa comemorativa do Marquez de Pombal, festa que, salvo a de Camões, nunca teve igual no Rio de Janeiro. Os meus negócios particulares não me permitiram tomar parte ativa, mas escrevi uma peça para grande orquestra que foi executada no Teatro Lírico e regida por Miguez. (Napoleão, 1907: 211).

As obras que seguem demonstram um importante fato histórico na biografia do compositor. Arthur Napoleão teve, como já comentado em textos precedentes, uma intensa vinculação com o regime monárquico brasileiro. Não foram poucos os casos de músicos e artistas que, após a proclamação da República, sofreram sanções. Tal fato, porém, não se deu com Arthur Napoleão que continuou, no contexto republicano, desfrutando do mesmo prestígio que possuía anteriormente. As encomendas dos Hinos e a presença dos governantes do país em seus concertos (vide anexo C) evidenciam isto.

O **Hino do Espírito Santo op.80** foi composto em 1894, sob encomenda do comendador Urbano da Cunha Faria, capixaba que na época residia no Rio de Janeiro, onde, segundo Coimbra (2001), foi realizada, para dar divulgação à nova música, uma grande festa com a presença de personalidades da época. A composição seria um presente ao presidente Muniz Freire. Assim ficou registrado no periódico:

O laureado professor Artur Napoleão um dos melhores talentos musicais que possuímos, compôs a pedido do nosso distinto conterrâneo e capixaba da praça do Rio de Janeiro o Sr. Urbano da Cunha Faria, o hino deste estado. A inspirada e ótima composição foi oferecida ao nosso eminente chefe o benemérito presidente deste estado o Exmo. Sr. Dr. Muniz Freire por aquele nosso coestadano.

O referido hino deve ser executado nesta capital na inauguração da estrada de ferro Sul do Espírito Santo, e será ouvido por estes dias na Capital Federal na residência de nosso estimado conterrâneo que convidou a colônia espírito-santense, crescido número de amigos e representantes da imprensa para esse fim. (O Estado do Espírito Santo, edição de 18 outubro de 1894, apud Coimbra, 2001:2).

⁵⁴ Comemorações do Centenário do Marquês de Pombal, em 08 de maio de 1882, em Lisboa, Porto e Coimbra, promovidas por uma comissão de mais de cinquenta membros, integrada por Pares, Deputados e funcionários da Câmara Municipal de Lisboa e presidida por Rodrigues Sampaio. Foi inaugurada, nesta ocasião, a primeira pedra da estátua do Marquês de Pombal a ser erigida na Rotunda em Lisboa, a qual só foi finalizada em 1925.

O Hino de Arthur Napoleão recebeu letra de José Joaquim Pessanha Póvoa (1836-1904) e somente após 7 de setembro de 1909 foi adotado oficialmente nas escolas e executado nas solenidades oficiais. O **Hino do Acre op.81** (ca.1910) e o **Hino do Alto Juruá** possivelmente são uma mesma composição, porém não são composições oficiais do antigo território e atual Estado do Acre. Juntamente com o Hino – marcha dedicado ao Centro da Lavoura e Comércio, formam um grupo do qual não se encontraram referências contextuais nem material tipográfico.

A Camões Marcha Heróica Piano a 4 mãos op.61

A composição desta obra de Napoleão ocorreu em um dos momentos mais expressivos das relações culturais entre Portugal e Brasil: as comemorações dos trezentos anos de morte de Luís de Camões. O Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, apoiado pela comunidade portuguesa, foi o responsável por alguns dos principais episódios vinculados à data da festa-homenagem que ocorreu em 10 de Junho de 1880. Neste mesmo dia, foi colocada a pedra fundamental do que viria a ser a sede definitiva da instituição.

Sandmann (2003) acredita que a justificativa oficial para as comemorações brasileiras pode ser resumida pelo texto de D. Pedro II:

Representante da Nação Brasileira, e amigo das letras e de seus cultores, não hesito em anuir ao pedido de colocar o meu nome entre os dos meus patrícios, que, na grinalda de versos consagrada a Camões, o maior gênio da língua falada por dois povos irmãos, cantor das maravilhas da navegação, a que devemos o nosso Brasil, conseguiram simbolizar os mais generosos sentimentos, imitando a exuberância viçosa e bela de um solo, cujas admiradas riquezas oferecemos cordialmente ao espírito industrioso de todas as outras nações.

Estas palavras, escritas ao correr da pena, cingirão a formosa grinalda, ao menos, como laço de simpatia.

D. PEDRO II (Revista Brasileira. v. 4, p. 357, 1880. Citado por Sandmann, 2003: 202)

Camões foi apontado como “o maior gênio da língua falada por dois povos irmãos”, o “cantor das maravilhas da navegação”, fato histórico que estaria na gênese do próprio Brasil. Enfatizaram-se a fraternidade luso-brasileira (com destaque para os vínculos lingüísticos) e a continuidade histórico-cultural que permitiriam reivindicar para o Brasil a figura de Luís de

Camões como um patrono recuado (mesmo que involuntário) também da nacionalidade brasileira.

Na noite da referida data, realizou-se, no Teatro Pedro II, sessão solene dedicada ao poeta português, a que estiveram presentes o imperador e a imperatriz Teresa Cristina. Diversos escritores e artistas da capital brasileira colaboraram no evento. Machado de Assis viu sua peça *Tu, só tu, puro amor...*, redigida por encomenda do Gabinete, encenada pela companhia do ator português Furtado Coelho, que representou, ele mesmo, o papel de Luís de Camões. Além da récita de muitos poemas endereçados ao poeta português, ouviu-se ainda discurso proferido por Joaquim Nabuco e, na parte musical, as composições de Carlos Gomes, Artur Napoleão e Leopoldo Miguez. Fatos referentes aos festejos musicais são explicitados por Napoleão:

A comissão, capitaneada pelos meus ilustres compatriotas Eduardo de Lemos e Joaquim da Costa Ramalho Ortigão, procurou-me e pediu-me que tomasse a meu cargo a organização da parte musical da festa.

Propus que Leopoldo Miguez colaborasse comigo, escrevendo também uma peça para a ocasião.

[...]

Augusto Duque Estrada que era nosso guarda livros, era ao mesmo tempo um talentoso flautista. Conhecendo ele bem os músicos da terra, incumbi-o de reunir os executantes da orquestra e número suficiente de Bandas.

[...]

Os ensaios do festival a Camões deram bastante trabalho pela desorganização em que se achavam as bandas dos diversos corpos.

Mas, enfim, conseguimos pô-las mais ou menos em harmonia.

Arranjei, no palco, um grande estrado, que já pela ornamentação, já pela profusão de luz, sobressaiu muito mais que o festival de Gottschalk. Não é de admirar, pois que eu tinha as minhas ordens o dinheiro que fosse preciso.

Nesse estrado coloquei mais de 400 músicos; o efeito era imponente. (Napoleão, 1907: 200-201).

O programa musical constituiu-se de três obras: o Hino a Camões de Carlos Gomes, A Marcha Elegíaca a Camões de Miguez e a composição de Napoleão intitulada Marcha Heróica a Camões, todas para orquestra e banda.

A RMBA, de 19 de Junho de 1880, estampa um artigo de capa em que ressalta a importância do evento, o crítico (anônimo) teve o cuidado de se abster das personalidades, pois os três compositores eram seus amigos e dois deles camaradas de redação. O crítico utilizou como recurso a reprodução das notícias dos periódicos. Contudo, lhe parece escasso o

interesse dos seus colegas pelas três obras musicais apresentadas. Pelo sabor e pela curiosidade, transcreve-se um pequeno trecho:

De todas as festas que, no dia do tricentenário de Camões se realizaram, a que se efetuou no teatro Imperial é aquela que, por sua natureza, mais merecia de nossa parte extensa notícia e crítica acurada.

[...]

Para que, na crítica, tem tido unicamente por norte a verdade e a justiça, o tropeço não era grande; mas nem todos pensariam do mesmo modo do que nós; porque nem todos, antes de condenar, tem o cuidado de verificar se os precedentes justificam ou não a confiança que se deve depositar na opinião do escritor.

Para que nem mesmo a pequeno número, nos tornemos suspeitos, daremos apenas lugar nas nossas colunas aos artigos que especialmente sobre a parte musical da festa escreveram os nossos colegas.

Infelizmente, porém, apenas poderemos transcrever ligeiras notícias e apreciações de passagem; porque os críticos musicais do nosso jornalismo não se ocuparam extensamente das três partituras executadas na noite de 10 de Junho.

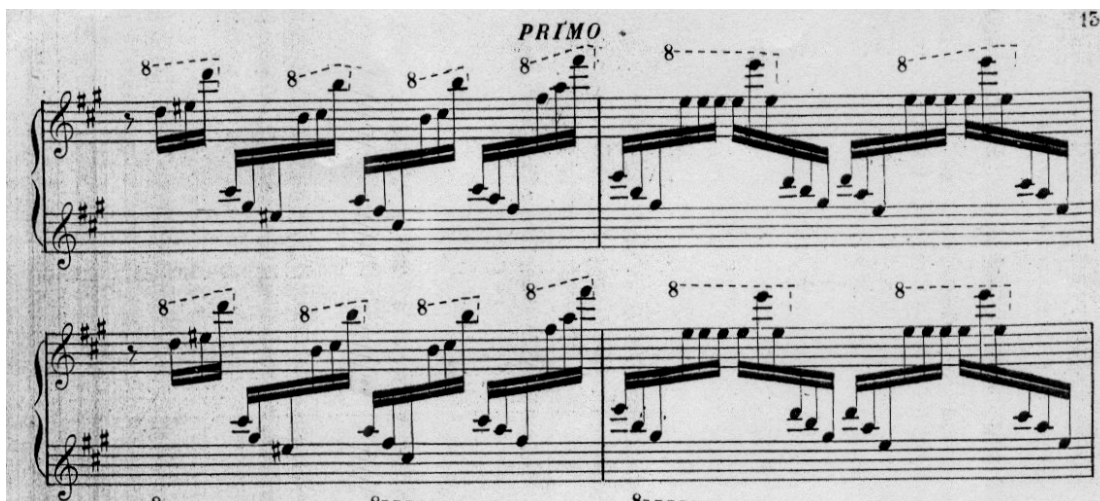
Ou cogitam sérias e refletidas críticas ou resolveram-se a não escrever coisa nenhuma.

Esta segunda hipótese é a mais provável. (RMBA, 19 de Junho de 1880, Capa).

Provavelmente, pela ovação obtida no evento como um todo, o pianista-compositor resolveu escrever a versão de sua obra para piano a quatro mãos, assim também como o fez Miguez com sua *Marcha elegíaca*. Deste modo, tornava possível sua reprodução sonora, uma vez que, no século XIX, o piano cumpria também o papel hoje capitaneado pelos reprodutores de vários formatos de mídia, como mencionado na análise do gênero *Fantasia* e transcrições. No entanto, a versão para 4 mãos da peça de Napoleão é uma composição extensa que explora sobremaneira as possibilidades virtuosísticas da escrita pianística a 4 mãos. Não se trata de uma simples redução a 4 mãos destinada a pianistas diletantes ou melômanos.

Evidenciam-se, nesta obra, as tópicas **Virtuosidade e Improvisação, Estilo brilhante, Monumentalidade e Atitude Biedermeier**.

A tópica **Virtuosidade e Improvisação** encontra sua caracterização por procedimentos como arpejos em alta velocidade conjugados com notas repetidas no *primo*, como se fosse uma improvisação, uma ornamentação do tema que está sendo apresentado pelo *secondo* (Exemplos 80 e 81).



Exemplo 80 - Napoleão: A Camões Marcha Heróica Piano a 4 mãos op.61, p.13 cc. 1-4

primo.



Exemplo 81 - idem, p. 12 cc. 1-4 *secondo.*

A tópica **Estilo brilhante** tem sua identidade indicada pela designação do compositor (Exemplo 82)



Exemplo 82 - idem, p. 5 cc. 7-11 *primo.*

A tópica **Monumentalidade** está associada à temática e à motivação que gerou a composição desta obra, já abordada nos dados contextuais. A tópica aqui ganha mais sofisticação na apresentação de suas correspondências na escrita pianística, chegando mesmo a sugerir o marcial, o apoteótico e o bélico. Pode-se pensar na representação do rufar de tambores (Exemplo 83).



Exemplo 83 - idem, p.4 cc. 33-34 *secondo*.

A apresentação de grandes amálgamas sonoras, obtidos pelo uso de contraponto entre *primo* e *secondo* na dinâmica de fortíssimo, poderia representar naipes orquestrais distintos (Exemplos 84 e 85).



Exemplo 84 - idem, p.6 cc. 6-10 *secondo*.



Exemplo 85 - idem, p.7 cc. 5-15 *primo*.

A representação de uma grande apoteose marcial, estaria escrita na última parte da Coda, onde há uma alteração de andamento através de um *Animato*, seguida de reiterações rítmicas em processos de seqüenciamento melódico cromático (Exemplo 86).

Exemplo 86 - Napoleão: A Camões Marcha Heróica Piano a 4 mãos op.61, p.23 cc. 9-31
primo.

A tópica **Atitude Biedermeier** está caracterizada por uma clara homenagem que Napoleão faz a *Tannhäuser* (1845) de Richard Wagner (1813-1883). A relação de admiração de Napoleão por Wagner está detalhada em sua autobiografia. Além de assistir às principais obras do mestre alemão em suas estadas periódicas em Paris e Londres, Napoleão presenciou a estréia da tetralogia em Bayreuth, em 1876. Ele mantinha-se em constante estudo da obra e da crítica wagneriana. A seguir, apresentam-se impressões, lembranças e concepções de Napoleão sobre Wagner.

[comenta os preços exorbitantes que pagou para assistir junto com John Ella de Londres a tetralogia de Wagner]... De toda a parte chegavam profanos e artistas, sectários e adversários, para assistir ao triunfo do Messias!...

A vitória do grande reformador!... Ao caos!... A saturnal!
Ao descalabro da grande arte!... segundo as diversas orientações!...

A crítica da obra de Wagner, de 1876 até a data em que escrevo [1907] tem sido tão abundante e prolixa, que entendidos e profanos estão mais ou menos inteirados! ou fingem estar.

Estou aqui da minha mesa de trabalho vendo uma estante inteira em que leio Wagner! Wagner! Wagner! Desde Chamberlain até Péladan, desde Kufferath até Catulle Mendes, quem quiser de boa fé entrar no âmago do novo drama musical, tem aonde ir bater.

Eu confesso que a primeira audição da tetralogia me deixou perplexo, independente da forte emoção recebida.

Para aquela nova filosofia, aquele novo ideal eu não estava ainda preparado.

Escutei religiosamente e de partitura na mão, está claro. Os arcaicos de então com seus juízos perfunctórios e rajadas de indignação, que belos argumentos arranjaram para divertimento das gerações futuras!

Hoje, da inesgotável erudição lançada à publicidade em prol do grande ideal Wagneriano, quase se chega á conclusão que o Lohengrin é música límpida e fácil como a Sonâmbula ou os Puritanos e que Tannhäuser é uma obra indigna do autor do Parsifal, pois que tem trechos com forma determinada e harmonias classificadas nos tratados!... Passemos. (Napoleão, 1907: 170-171).

O início da obra de Napoleão é citação literal da introdução instrumental da secção “*Freudig begrussen wir*” – parte da ópera em que há a entrada da corte e dos convidados para o torneio de menestres. Muito solene, ela contém uma introdução instrumental seguida pelo grande coro - no segundo ato da ópera. Este tipo de frase é uma tópica conhecida como ‘chamada de caça’ (Monelle, 2000) (Exemplo 87).



Exemplo 87 - Napoleão: A Camões Marcha Heróica Piano a 4 mãos op.61, p.3 cc. 1-5, *primo*.

O tema que Napoleão apresenta na seqüência é muito similar ao tema desenvolvido nesta secção de Tannhäuser (Exemplo 88).



Exemplo 88 - Napoleão: A Camões Marcha Heróica Piano a 4 mãos op.61, p.3 cc. 26-30

primo.

Esta peça de Napoleão demonstra um ponto de vista ideológico notório pela associação entre o grande expoente da música do século XIX (Wagner) e o maior vulto da literatura portuguesa (Camões), que se dá através da música em seu nível poético.

No início da coda, o pianista-compositor retoma a homenagem ao mestre alemão, desenvolvendo um novo tema a partir de material agendado no início da peça. Outra vez, surge um tema que, no contorno melódico, se parece muito com a secção da ópera referida (Exemplo 89).

Exemplo 89 - Napoleão: A Camões Marcha Heróica Piano a 4 mãos op.61, p.21 cc. 1-18

primo.

Interpreta-se esta possível homenagem de Napoleão como um esforço para fazer a ligação entre dois personagens, símbolos de grandeza sentimental e de Nação. Tannhäuser é um menestrel medieval que se deixa seduzir por uma mulher mundana (Vênus) e que, contrariando as regras sociais vigentes, defende deliberadamente o amor com sua harpa e sua

canção. Luís de Camões também louva, através de sua pena, o amor profano ou não consentido. No Canto III de *Os Lusíadas*, narra a triste história de Inês de Castro que foi amante e declarada postumamente esposa legítima de Pedro I de Portugal.

Musicalmente, na Marcha de Napoleão, esta referência ao amor ou à grandeza sentimental se faz presente no segundo grupo temático da peça. Este grupo temático é composto de frases com uma escrita mais vocal do que instrumental e com a mesma tessitura vocal do personagem título da ópera de Wagner (Exemplo 90).



Exemplo 90 - Napoleão: A Camões Marcha Heróica Piano a 4 mãos op.61, p.8 cc. 14-26
secondo.

4.2.5 O sarau re-visitado: Suítes ou Coleções de Peças

Os 'Saraus íntimos' e os 'Saraus do Rio'

Estas obras de Napoleão apresentam um problema taxonômico em relação ao gênero ao qual elas pertencem. Estas coleções de peças ou Suítes não seguem o padrão canônico

estabelecido por Schumann, Dvóřak, Rubinstein, Stephen Heller, Henselt e outros tantos pianistas compositores virtuosos. No frontispício das obras de Napoleão, editadas pela Casa Arthur Napoleão, como observa-se na figura 10, aparece a palavra *Suite* em francês, podendo ter como tradução mais adequada Sequência.

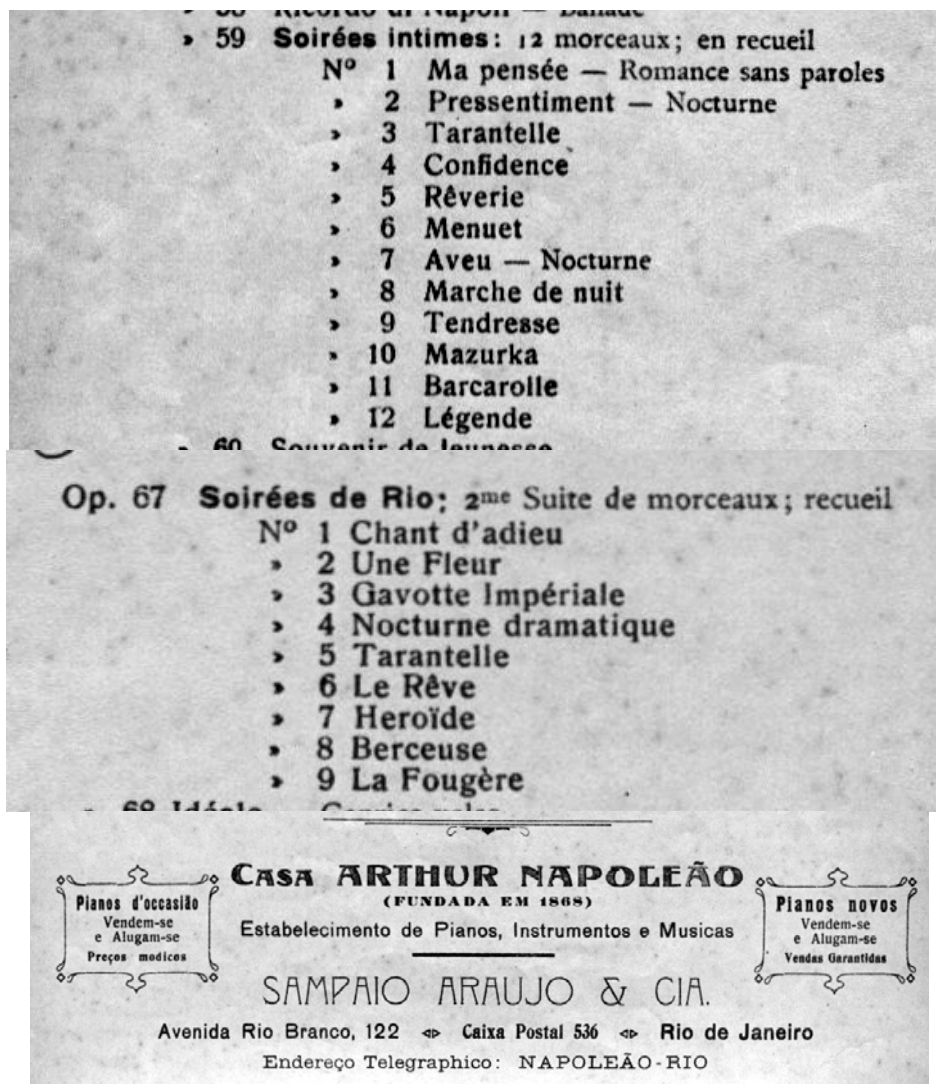


Figura 10 – Frontispícios obras de Arthur Napoleão

Nas edições francesas de J.Hamalle e Choudens, Pére et Fils, que primeiro publicaram estas duas obras, nota-se somente a utilização do termo *Le Recueil* que pode ser traduzido como coleção, coletânea ou repertório (Figura 11).

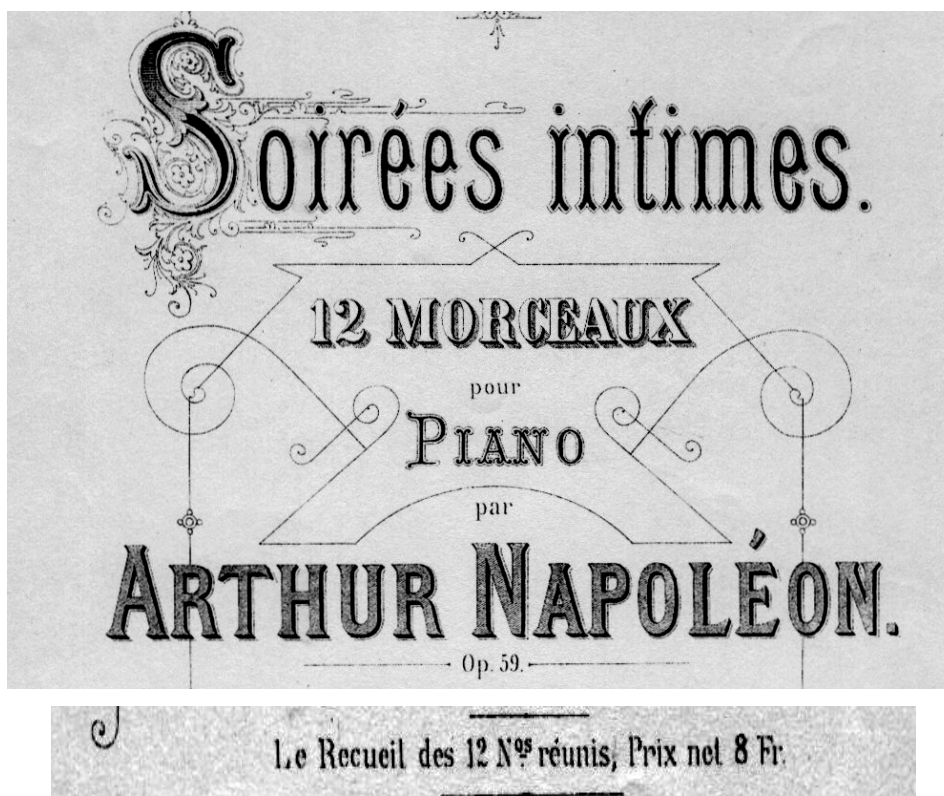


Figura 11 - *Soirées Intimes*, Capa.

Para complementar e complicar a tentativa taxonômica, a cópia obtida do manuscrito do *opus 67* apresenta somente o termo “*Soirées*”, adotado nesta pesquisa sempre com a tradução de ‘Sarau’ (Figura 12).

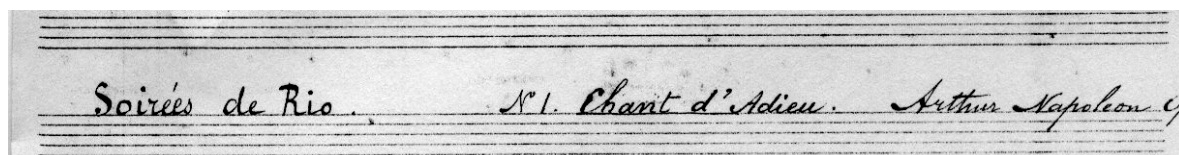


Figura 12 - Napoleão, *Chant d'adieu op.67 n.º1*, p. 1, manuscrito. Fonte: Coleção Império - Biblioteca Nacional (RJ), Divisão de Música e acervo sonoro.

Por que se faz necessária esta classificação?

Porque esta informação encaminharia ao gênero destas obras e, por conseqüência, à utilização dos procedimentos analíticos propostos nesta tese. A Suíte na música para piano do século XIX deixa de observar as normas mais restritas quanto ao uso de danças estilizadas e passa a adotar uma seqüência de movimentos de caráter diverso. Exemplos deste tipo de composição são: ‘Os Anos de Peregrinação – Liszt’ já referidos nesta pesquisa; ‘8 Peças Líricas op.12’ – E. Grieg (1843-1907), compostas em 1867, ‘8 Peças Líricas, op. 38’ do mesmo compositor, finalizadas em 1884. Todas estas coleções de peças têm nomes

sugestivos, com diferentes humores e tonalidades, não seguindo necessariamente um mesmo padrão de nível de execução pianística. Este caso se apresenta nas obras *Soirées Intimes, 12 morceaux pour piano op.59* e *Soirées de Rio op.67* de Arthur Napoleão. Por uma questão didática e de organização, consideraram-se estas ‘coleções ou Suítes’ como uma subdivisão do gênero Peças características. Estes *opus* de Napoleão apresentam uma mudança na sua escrita composicional, marcando assim o início de seu segundo período composicional. São obras que se inserem esteticamente no repertório dito ‘sério’ ou de concerto. Ao focar o olhar no aspecto composicional, encontram-se: uso de textura mais compacta com proximidade entre as vozes; utilização de material melódico original; presença de procedimentos de imitação; ocorrência de modulações com mais frequência; ausência de variação melódica de ‘feito’.

Detalha-se, no Quadro 3, o modo de estruturação destas Coleções ou Suítes de Arthur Napoleão.

Obra	Caráter, sugestão e nível de escrita pianística (meia força, intermediário e avançado).	Tonalidade
<i>Soirées Intimes, 12 morceaux pour piano op.59</i> (ca. 1885)		
1. <i>Ma pensée, Romance sans paroles</i>	Lânguido, terno, muito expressivo. Meia força.	Mi b Maior
2. <i>Pressentiment, Nocturne</i>	Com morbidez, lacrimoso. Intermediário	Sol Maior
3. <i>Tarantelle</i>	Muito vivaz e alegre, saltitante. Intermediário.	Sol menor com Coda em Sol Maior
4. <i>Confidence</i>	Com serenidade, afetuoso. Intermediário	Mi b Maior
5. <i>Rêverie</i>	Docíssimo, muito lírico. Meia força.	Lá b Maior
6. <i>Menuet</i>	Gracioso, espirituoso. Intermediário.	Lá b Maior
7. <i>Aveu, Nocturne</i>	Solene, dramático. Avançado.	Fá Maior
8. <i>Marche de Nuit</i>	Portentoso, elegante e enigmático. Avançado.	Dó Maior

9. <i>Tendresse</i>	Sério, com ternura e pesado. Intermediário.	Mi Maior
10. <i>Mazurka</i>	Marcado, misterioso e decidido. Intermediário.	Fá Menor
11. <i>Barcarole</i>	Doce, lírico e embalado. Intermediário.	Fá Maior
12. <i>Légende</i>	Melancólico, solene e fúnebre. Meia força.	Dó Menor
<i>Soirées de Rio op.67</i> (ca.1887)		
1. <i>Chant d'adieu</i>	Expressivo, lírico e apaixonado. Intermediário.	Mi Maior
2. <i>Une Fleur!...</i>	Com ternura, íntimo e despretensioso. Intermediário.	Lá Maior
3. <i>Gavotte impériale</i>	Gracioso, saltitante e alegre. Avançado.	Ré Maior
4. <i>Nocturne dramatique</i>	Misterioso, dramático e obstinado. Avançado.	Fá Maior
5. <i>Tarantelle</i>	Vivaz, alegre e surpreendente.	Si b Menor com Coda em Si b Maior.
6. <i>Le rêve</i>	Afetuosos, harmonioso e íntimo. Intermediário.	Ré b Maior
7. <i>Héroïde</i>	Expressivo, dramático e pomposo. Avançado.	Fá Maior
8. <i>Berceuse</i>	Nostálgico, íntimo e triste. Intermediário.	Si b Maior
9. <i>La Fougère, Caprice</i>	Divertido, esmiuçado e volante. Avançado.	Fá Maior.

Quadro 3 - *Soirées Intimes, 12 morceaux pour piano op.59 e Soirées de Rio op.67* de Arthur Napoleão.

Como se observa, embora haja predominância de algumas tonalidades, não há (até onde a percepção capta) uma relação conseguinte entre a tonalidade de uma peça e a da peça que a segue.

Soirées Intimes, 12 morceaux pour piano op.59

Na Coleção dos ‘Saraus íntimos’ há predominância de atmosferas veladas, sem grandes expansões abruptas de dinâmica e andamento. São peças confeccionadas com detalhes e sutilezas de matizes, ocupando, na maioria das vezes, a região central do piano. Esses ‘Saraus’ requerem para sua interpretação domínio de uma palheta multifacetada de expressividade, porém não implicam maiores complicações no que diz respeito às dificuldades técnicas pianísticas e à leitura da obra em si. A seguir, considera-se a peça *Tendresse*.

Tendresse (ternura, sentimento afetuoso de amor ou amizade) é a menor das peças que integram a Coleção ‘Saraus Íntimos’. Nesta única página, é possível constatar as mudanças na linguagem musical de Arthur Napoleão, referentes ao seu segundo período composicional, no qual esta coleção insere-se. *Tendresse* apresenta uma escrita mais polifônica do que homofônica ou de polifonia acompanhada, sua construção está caracterizada por um processo contínuo do uso da imitação que se dá entre as vozes do soprano e do tenor. O sinal de dinâmica que reina absoluto é o pianíssimo com as nuances referentes ao fraseado e o uso de *sforzattos*, o contraponto empregado é tão denso e consistente que os intérpretes se vêm frente à oportunidade de escolha das mais variadas abordagens de *cantabile* no conjunto das vozes (Exemplo 91).

36

Soirées intimes.

Nº 9. Tendresse.

Arthur Napoléon, Op. 59.

Molto cantabile e sostenuto. M. M. ♩ - 58.

PIANO.

I 2958 G B

Exemplo 91 - Napoleão, *Tendresse* op.59 nº9, p.36.

Não há, pela vastíssima extensão deste Brasil, pianista um pouco desembaraçado que não tenha tocado a *Romanza* e essas peças encantadoras das *Soirées Intimes*, cheias de emoção e sentimentalidade. (Correio da Manhã – Rio de Janeiro, 12 de junho de 1925).

Abrindo uma janela hermenêutica, sugere-se que o tipo de escrita da peça referida está associado à experiência de Napoleão como organista. A revista Lisboaeta ‘A Arte Musical’, de 31 de dezembro de 1913, dedica sua página de rosto a Arthur Napoleão e traz uma breve notícia biográfica sobre o organista Charles Widor, o que atesta o convívio de Napoleão com

o organista francês. Este fato talvez tenha sido o motivo que despertou o interesse de Napoleão por outros instrumentos de teclado, além do piano:

[...]

Desde muito novo se fez notar como organista hábil, sendo chamado freqüentes vezes a Paris e outras cidades para tomar parte nas sessões de inauguração de órgãos novos ou restaurados.

Foi para este fim que ele veio ao porto em 1865, contratado para dar concertos que ali se realizaram, nos quais se fizeram também ouvir Arthur Napoleão, Sá Noronha, Nicolau Ribas, César Casella e outros artistas residentes então no Porto. O primeiro desses concertos teve lugar em 17 de novembro de 1865 e o último em 6 de fevereiro de 1866. Num deles executou Widor uma *Phantasia* de sua composição, para órgão com acompanhamento de orquestra e banda militar.

Fez também ouvir um *piano-pedalier*⁵⁵ de Pleyel que estava na exposição, tocando um *duetto* com Arthur Napoleão.

Na autobiografia (1907), Napoleão comenta várias vezes o manuseio e a apresentação, em público, executando o Órgão de Mustel⁵⁶, mas que este era mais adequado a ambientes pequenos onde seus timbres e sonoridades delicadas poderiam ser mais bem apreciados. Observe-se mais detalhadamente o caso:

[Rio de Janeiro – 1866] Tinha mesmo trazido de Paris, para esse fim [efetuar concertos no Teatro Lyrico], um Órgão Mustel. Esse instrumento que, num pequeno recinto, fazia efeito maravilhoso, no grande teatro desaparecia.

Em todo o caso, fi-lo ouvir e encontrei um amador que o apreciou muito e comprou – refiro-me a Raymundo Roxo – Este, levou-o para sua chácara do Largo dos Leões, onde muitas vezes eu e outros companheiros passávamos os dias pescando, atirando ao alvo, fazendo ginástica, tocando piano e Órgão Mustel!
(Napoleão, 1907: 127).

Ainda sobre este instrumento, o cronista intitulado Jic, em Lisboa, comenta um concerto de Arthur Napoleão:

[...] Mais uma vez se fez ouvir o órgão Mustel, e sendo acanhado o recinto, melhor efeito produziu o instrumento, cujos sons

55 Espécie de piano de cauda com pedaleira de órgão acoplada recebeu inúmeras invenções e melhorias, bem como terminologias dependendo do seu inventor. Dentre os compositores que se dedicaram a compor para este instrumento destaca-se o francês Charlie Valentin Alkan (1813-1888). Dentre suas obras destacam-se: *Bénédictus pour piano à clavier de pédales, ou Piano à 3 mains Ré mineur*. Paris, Richault, 1859; *Prières pour orgue, avec pédale obligée, ou Piano à Clavier de Pédales, ou Piano à 3 mains. Divisées en trois Suites. A la memoire de Pierre Érard*. Paris, Richault, 1866. *Grands préludes et une transcription d'après le Messie de Handel*. *Pédalier ou piano trois mains, A son confrère C. A. Franck*. Paris, Richault, 1866.

56 Órgão Mustel: harmônio que incorporou melhoria em seus dispositivos, realizada por Victor Mustel de Paris, digno de nota é sua dupla expressão. Foi patenteado em 1854 (Marcuse, 1975: 353). Entre seus dispositivos está o de **Dupla expressão** (Francês: *expression double*), registro do harmônio inventado por Victor Mustel de Paris em 1854, um registro de expressão dividida trabalhado por alavancas acionadas pelos joelhos (idem: 153).

pianíssimos, quanto a nós os mais agradáveis, se percebiam distintamente. (Crônica dos Teatros – Lisboa, 23 de março de 1867).

Outro aspecto a se destacar nesta Coleção é a intertextualidade da escrita pianística entre os virtuosos do século XIX. Esse aspecto também é abordado na análise da tópica **Atitude Biedermeier**, contudo, pensou-se aqui demonstrar uma das descobertas realizadas na pesquisa de campo em Portugal, que parece muito apropriada ao assunto em questão: a relação entre Thalberg e Arthur Napoleão.

Thalberg, pouco anos antes de falecer em Nápoles (1871), cidade em que ele havia fixado residência, compôs *Les Soirées de Pausilippe* op. 75⁵⁷, uma coleção de 24 pensamentos musicais em homenagem a G. Rossini (Figura 13).



Figura 13 - Thalberg, *Les Soirées de Pausilippe* op. 75, ca. 1870

57 Posillipo é uma montanha que se eleva a oeste da cidade de Nápoles e divide a baía de Pozzuoli à sua frente. Oferece uma combinação de vistas panorâmicas dos vários formatos da costa, sempre atraiu nomes da nobreza e das artes. Um deles foi Thalberg que neste local morava e mantinha uma propriedade de vinhedos.

Chama a atenção, além do título, a edição, pois trata-se da *Mayence Chez Les Fils de B.Schott*, que também editou obras de Napoleão (vide anexo B). Isto talvez demonstre que Napoleão teve acesso a essa coleção, uma vez que, nesta época, já era sócio de Narciso na casa editorial e fixara residência no Rio de Janeiro. Outro fato curioso são as semelhanças de escrita pianística entre algumas das obras que constituem os dois ‘Saraus’ tanto de Thalberg quanto de Napoleão. De forma concisa citam-se: a) peças com média ou curta duração; b) atmosfera íntima e sonoridades suaves predominam; c) peças de meia força ou de nível intermediário em sua maioria; d) contraponto presente nas peças mais líricas; e) reapresentação dos temas melódicos pela mão esquerda; f) técnica da melodia em *cantabile* predomina sobre qualquer outro parâmetro; g) uso da técnica de variação tanto na melodia como no acompanhamento.

Especificamente, se vê na escrita pianística das duas Tarantelas de ambas as coleções, elementos de intertextualidade, tais como: figurações rítmicas e melódicas e uso da mesma tonalidade de Sol menor (Exemplos 92 e 93).

Exemplo 92 - Thalberg, *Pensées Musicales* op.75 n°5 *Tempo di Tarentella*, p.1,cc. 1-13.



Exemplo 93 - Napoleão, *Tarentelle* op.59 n°3, p.9, cc.19-30.

Soirées de Rio op.67

Esta outra Suíte ou Coleção de peças para piano identifica-se pelos procedimentos distintos da Suíte anteriormente mencionada. Nos ‘Saraus do Rio’, encontram-se algumas peças que a tradição convencionou como de concerto, ou seja, peças mais longas, com exigência de preparo técnico pianístico mais apurado e, principalmente, ‘peças de efeito’. Esse é o caso dentre outras da *Gavotte impériale* e da *Tarantelle*.

A *Gavotte impériale* foi, provavelmente, uma das peças mais tocadas por Arthur Napoleão. Segundo a listagem de seus Concertos (anexo C), organizada nesta pesquisa, a estréia desta obra pelo autor parece ter se dado na turnê de Portugal em 1888-1889, sendo posteriormente apresentada por pianistas profissionais como Alexandre Rey Collaço e por alunos do Conservatório de Música de Lisboa e, em Paris, em 1908, pelo pianista Emile Lamberg. Sobre o prestígio da *Gavotte impériale* e de outras peças relembram-se as palavras de Cernicchiaro (1926: 405-406):

[...] a valsa “Formosa” e a “Gavotta”, peças as quais fizeram em seu tempo a delícia da sociedade fluminense, máximas quando executadas pelo autor que por graça de sua virtuosidade nunca superada, obtinha efeitos admiráveis. [...]

Esta peça contém passagens de complexa resolução pianística sob o prisma da execução dos sinais de articulação, sinais esses que conferem graça e alegria à peça. No trecho, apresentado no Exemplo 94, encontra-se independência entre as mãos: uma mão executa *legato* e a outra *staccato*; notas duplas e notas repetidas em *staccato*; notas presas versus notas em *staccato* executadas pela mesma mão.

Exemplo 94 - Napoleão, *Gavotte impériale op.67 n°3*, seleção de excertos.

O que se pode considerar como ‘efeito’, ao observar a execução da peça, é apresentado na passagem contida no Exemplo 95, em que o compositor trabalha com sinais de dinâmica do pianíssimo ao forte *brillante* sem grandes preparações, portanto focaliza, de forma mais abrupta, a região mais aguda do piano na qual a mobilidade da mão direita é mais visível ao público.

The image displays a selection of musical notation for the Gavotte impériale, Op. 67 No. 3. It is presented in four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 13-14) features a complex piano part with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. A dynamic marking of *sempre pp* is present. The second system (measure 14) continues the piano part. The third system (measures 15-16) shows a change in dynamics to *sf* and *f brillante*. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic markings.

Exemplo 95 - Napoleão, *Gavotte impériale* op.67 n°3, p.13-15, seleção.

Outra peça de concerto pertencente a esta Suíte é a *Tarentelle* op.67 n°5. Trata-se de uma obra em moto perpétuo com efeitos encantadores para a platéia. Não por acaso, esta obra fazia parte dos concertos de Vianna da Motta (vide anexo C). Escrutinando a peça encontram-se: a) deslocamentos em oitavas com notas repetidas (Exemplo 96).

Exemplo 96 - Napoleão, *Tarentelle* op.67 n°5, p.26, cc.7-18.

b) notas e padrões melódicos repetidos em diferentes oitavas (Exemplo 97).

Exemplo 97 - idem, p. 30, cc.25-36.

c) polirritmia e execução de notas em mãos alternadas (Exemplo 98).

Exemplo 98 - idem, p.29, cc.13-33.

Adicionam-se a estes procedimentos escalas cromáticas ascendentes, dinâmica de três efes “*fff con bravura*” e um *veloce* e há também uma Coda altamente estimulante quer para o pianista quer para a plateia.

Nestas Suítes ou Coleções de Arthur Napoleão, encontram-se as seguintes tópicas: **Intimismo, Virtuosidade e Improvisação, Thalberguismos, Estilo Brillhante e Atitude Biedermeier.**

A tópica **Intimismo** é praticamente recorrente em quase todas as peças que compõem as coleções. Exemplo claramente típico desta tópica apresenta-se em *Tendresse* op.59 n^o9, anteriormente mencionada. A construção da atmosfera de **Intimismo** ocorre pela utilização combinada de alguns procedimentos musicais, tais como: sonoridades suaves com sinais de dinâmica entre o *mp* e o *ppp*; uso de padrões rítmicos com predominância de figuras como semínima e colcheia na métrica simples e equivalentes na métrica composta; predileção por frases longas e não pelas curtas; uso de cromatismo na melodia e uso somente como passagem na harmonia; predomínio da escrita na região central do piano.

A tópica **Virtuosidade e Improvisação** manifesta-se em alguns trechos. Sua tipificação nestas Suítes não ocorre da mesma forma que nos outros gêneros analisados, ou seja, é uma consequência e não um elemento estruturante do discurso musical. No Exemplo

99, encontram-se arpejos com as mãos cruzadas, *trillos*, *glissandos*, polegares cantando a melodia na mão esquerda, em toque *Brillante*, requerido pelo compositor, ou seja, marcando nota a nota.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system is marked 'Brillante' and shows arpeggiated chords with an 8-measure rest. The second system includes a 'trillo' in the right hand and 'm.g. m.d.' markings. The third system features a 'glissando' in the right hand and 'm.d.' markings. The fourth system continues the glissando and includes 'm.g.' and 'm.d.' markings.

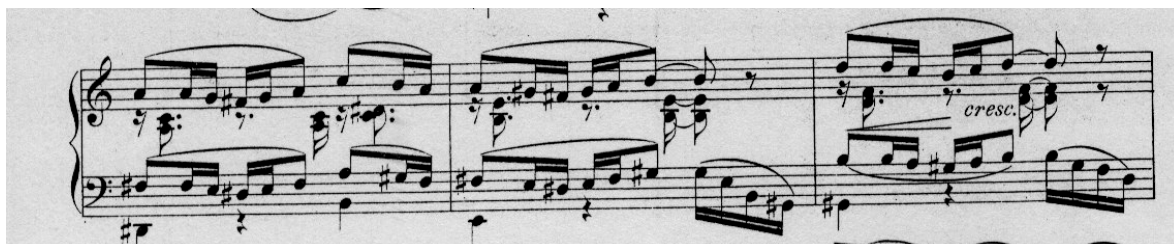
Exemplo 99 - Napoleão, *Héroïde* op.67 n.º7, p. 40, cc. 1-9.

O excerto contido no Exemplo 99 também serve como exemplo da tópica **Estilo Brillante**, que, apesar de pouco manifesto nestas coleções, se faz presente através de um ou dois casos. Os procedimentos característicos da tópica **Thalberguismos** estão associados à utilização do *cantabile* em várias regiões do instrumento. No Exemplo 100, apresenta-se *cantabile* em oitavas na região central do piano.

The image displays a musical score for piano, consisting of a single system of music. The score features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both in an 8-measure rest.

Exemplo 100 - Napoleão, *Ma pensée, Romance sans paroles* op. 59 n.º1, p.4, cc. 5-7.

Outra manifestação, um *duetto* na tessitura do piano referente às vozes do soprano e do tenor, é mostrada no Exemplo 101.



Exemplo 101 - Napoleão, *Aveu, Nocturne op.59 n.º 7*, p.28, cc. 10-12.

A tópica **Atitude Biedermeier** apresenta três facetas nestas Suítes: 1) homenagem explícita; 2) homenagem ou paráfrase implícita; 3) tributo ao passado relido na estética da música do século XIX para piano. Apresenta-se, a seguir, cada exemplo separadamente. Uma explícita homenagem à obra *Arabesque* op.18 de Robert Schumann é vista no Exemplo 102.

BERCEUSE
(A SCHUMANN)

POUR PIANO **ARTHUR NAPOLÉON.**
N.º 8.

MM. ♩ = 48. Andante cantabile.

PIANO. 2 Ped. *pp*

rall. Tempo.

Exemplo 102 - Napoleão, *Berceuse op.67 n.º 8*, p.44, cc. 1-11.

A peça, que segue, é considerada uma homenagem implícita ao Prelúdio op.28 n.º 20 em Dó menor de F. Chopin. Nota-se a similaridade de encadeamentos harmônicos de ambas peças que partem da tônica, no início da frase, desenvolvem acordes na zona de tensão da dominante e retornam à tônica. Ainda semelhantes são a textura coral elegida e a escrita pianística centrada na região grave e média do piano (Exemplo 103 e 104).

Nº 12. Légende.

Arthur Napoléon, Op. 59.

Andante con moto. M. M. $\text{♩} = 76$.

PIANO.

p Malinconico

col's...

poco rf

p

Exemplo 103 - Napoleão, *Légende* op. 59 n.º 12, p.46, cc. 1-21.

Prelúdio

20º

(EM DO MENOR)

F. CHOPIN - Op. 28, nº 2
(1810-1849)

Dedilhado e revisão de
LORENZO FERNÁNDEZ

Largo

ff

p

(simile)

Exemplo 104 - F. Chopin, Prelúdio op.28 n.º20, p.1, cc. 1-6.

Na próxima peça, evidencia-se uma homenagem implícita à obra de mesmo nome de autoria de L.M.Gottschalk, composta em 1855, e editada no Brasil por Narciso, na década de 1860. Notem-se as figurações rítmicas idênticas, as similaridades entre os sinais de

articulação, o início no mesmo clima *ppp* misterioso e solene e ainda a semelhança entre as notas com figuras de mínimas presas *versus* colcheias em *staccato* (Exemplo 105 e 106).

Nº 8. Marche de nuit.

Allegro moderato. M. M. ♩ = 120. Arthur Napoléon Op. 59.

PIANO. *pp* *ppp stacc.*

Exemplo 105 - Napoleão, *Marche de Nuit* op. 59 n.º8, p.30, cc. 1-11.

MARCHE DE NUIT
PAR L.M.GOTTSCHALK. Op.17.

Andante moderato, Tempo di marcia.

PIANO. *ppp misterioso.*

Exemplo 106 - Gottschalk, *Marche de Nuit* op. 17, p. 2, cc. 1-9.

Os dois exemplos em que encontramos a terceira faceta da tópica estão localizados nas peças Gavota imperial dos Saraus íntimos e Minueto dos Saraus do Rio. Tanto em uma como em outra, a tipificação se dá pela utilização de danças que compunham as Suítes instrumentais

do período Barroco até o início do Classicismo. Napoleão, contudo, não apresenta intenção de recompor obras como danças estilizadas, guardando as características de escrita dos instrumentos de teclado da época, mas apresenta estas danças com as marcas da escrita pianística do século XIX, que inclui acordes cheios com melodia nos dedos extremos da mão direita, oitavas, exploração de regiões muito agudas do instrumento e, principalmente, uso da repetição ou rerepresentação dos temas de forma variada e escrita (Exemplos 107 e 108).

Exemplo 107 - Napoleão, *Gavotte impériale op.67 n°3*, p. 9, cc. 1-8.

Exemplo 108 - Napoleão, *Menuet op.59 n.°6*, p.22, cc. 1-8.

4.2.6 Rita Carneiro Leão e o Romance de Arthur Napoleão

O Romance op.71 (composto aproximadamente entre 1893 - 1899) foi dedicado à Madame Rita de Cássia Carneiro Leão Ribeiro (do Rio de Janeiro), que viria a ser segunda esposa de Napoleão. Este fato já indica que a peça trata de um romance real, aquele vivido por Napoleão e sua esposa, embora haja imprecisão na data exata da composição. Sugere-se que esta obra tem o significado de um flerte, de uma sedução que ficou impressa em música.

A narrativa da autobiografia de Napoleão acaba em 1907. Como última página ele adicionou:

Post scriptum para o editor ajuntar conforme entender.
Em 1903.

Em 1903 contraíram Arthur Napoleão segundas núpcias com a viúva do Dr. Honório Ribeiro a Ex^{ma}. S^{ra}. D. Rita de Cássia Carneiro Leão Ribeiro filha do Barão de Santa Maria e sobrinha do Marquês do Paraná. (Napoleão, 1907: 271).

Talvez o Romance op. 71 de Napoleão seja a sua obra mais conhecida. Esta afirmação se justifica pelas seguintes constatações:

- a) ao se consultar a listagem das obras que tocou em concertos, assim como os concertos em que outros intérpretes executaram obras de sua autoria, esta peça desponta como a mais tocada;
- b) o próprio compositor publicou, com este mesmo título, uma simplificação da versão original para piano solo (ca. 1893-1913);
- c) a obra teve várias adaptações para outros instrumentos e voz, dentre elas: para violino, violoncelo e flauta, todos com acompanhamento de piano, publicadas sob o nome de Romance em Mi Maior (ca.1914), versão para 2 violões de Isaías Sávio (ca.1930), versão para canto e piano com o título *Adieu, Je pars!* com letra de M^{me} Rose Méryss (ca.1914);
- d) este *opus* conjuntamente com o *opus* 90 faziam parte do programa oficial de ensino do Instituto Nacional de Música;
- e) a grande frequência da existência do Romance op. 71, no acervo de várias bibliotecas do Brasil e do exterior;
- d) esta peça é uma das poucas que pode ser adquirida nas lojas especializadas em música no Brasil e, particularmente, a única obra do compositor comercializada pela 'Editora Fermata do Brasil' que detém os direitos autorais da 'Casa Editora Arthur Napoleão'.

Devido a estes fatores contextuais (obra mais conhecida, dedicada àquela que seria sua segunda esposa, nota derradeira da autobiografia em que enfatiza as relações nobiliárquicas de

sua nova esposa), empreendeu-se a elucidação do ambiente social que rodeava Napoleão, quando ele emitiu a dedicatória do Romance à sua futura esposa.

Encontra-se novamente a ligação de Arthur Napoleão com a nobreza imperial brasileira, mesmo após a proclamação da República (a redação da autobiografia data de 1907), o compositor refere-se aos personagens do seu contexto biográfico através dos seus títulos. A força do *status* destas titulações justifica o tratamento nominal com que os periodistas e cronistas, do final do século XIX, referem-se ao pianista-compositor: ‘Comendador Arthur Napoleão’ (devido ao recebimento das ‘Comenda da Ordem da Rosa’, ‘Comenda de Santiago’ e ‘Comenda de Isabel a católica’, vide anexo C). Dentre os títulos nobiliárquicos associados à origem da sua futura esposa, sem dúvida o que mais chama atenção é o do Marquês do Paraná, Honório Hermeto Carneiro Leão (1801-1856), devido à sua importância no Segundo Império brasileiro, como presidente da província do Rio de Janeiro (1841-1843) e Senador vitalício. Outra figura mencionada por Napoleão é o pai de Rita de Cássia, que era o Barão de Santa Maria - Nicolau Neto Carneiro Leão⁵⁸. Pinho (1942) comenta que a família Carneiro Leão foi uma das mais prósperas do segundo reinado, formosas eram as suas festas em que esbanjavam elegância e fineza.

Se não houve a convivência entre o Marquês e o pianista, por questões cronológicas, se pode supor, todavia, que o *status*, o gosto e o prestígio do estadista imperial ressoavam em sua sobrinha, que também viúva contraiu núpcias com Arthur Napoleão, uma das figuras artísticas de maior relevo no Segundo Império brasileiro.

Ao dirigir foco para o subgênero - o Romance - que pertence esta obra, encontram-se em Locke (1991) informações que convergem para sua edificação. O autor parte da premissa que o romance é uma criação francesa. A citação, a seguir, induz novamente aos elos entre a música e a sociedade nobiliárquica européia.

O período de restauração monárquica dos *Bourbons* na França contribuiu substancialmente para o desenvolvimento da vida musical de Paris. O retorno de um número ainda maior de emigrados induziu o florescimento da música feita para amadores. Isso levou a um crescimento rápido das publicações musicais (especialmente as de romances simples e arranjos de árias de óperas) e a manufatura de instrumentos musicais. (in: Ringer, 1991:42)

A proeminência da ópera em Paris estava evidente em qualquer lugar onde a arte musical fosse praticada. Árias e duetos de obras líricas encenadas eram interpretados em

58 Recebeu o título de Barão de Santa Maria em homenagem à própria fazenda. Por se tratar de pessoa de hábitos requintados, demoliu a antiga sede e mandou construir outra maior e mais luxuosa, concluída em 1858.

concertos públicos e, muito freqüentemente, em casas privadas, em arranjos para voz e piano. A predileção por cantar na sala de visitas ou no salão principal da casa naturalmente ocasionou ou mesmo deu origem a peças compostas com este propósito. Durante toda a Revolução, Império e Restauração, grande número de *Romances* que não exigiam demasiada demanda técnica foram publicados.

Estas canções, para uma ou duas vozes com acompanhamento de piano (ou violão ou harpa: o editor freqüentemente propunha várias opções), eram compostas por uma ampla gama de músicos desde compositores estabelecidos como Cherubini, Méhul, Boieldieu [...], bem como por cantores, tais como Sophie Gail e Pierre –Jean Garat, e dúzias – centenas durante a Restauração, de acordo com a demanda dos amadores. Muitos romances eram simples tanto na melodia como no acompanhamento, sem ambigüidade harmônica, estróficos na forma e anódino no texto. O acompanhamento, contudo tendia a ser totalmente escrito por extenso, um fato que distinguia essas canções da maioria das *pastourelles* e *bergerettes* das décadas pré-revolucionárias e permitia pelo menos a possibilidade de uma interação eficaz da voz e do instrumento. (Locke, in: Ringer, 1991: 57).

A partir de 1830, o tradicional Romance, ou seja, aquele escrito para canto e piano, apesar de seu sucesso comercial, deu lugar a *Melodie*, um gênero em que há um tipo de exigência artística mais substancial no acompanhamento, o equivalente francês aos *Lieder* de Schubert.

Dale (1954: 230), tratando sobre a música escrita no século XIX, informa que o Romance e a Canção sem palavras estavam entre os diversos tipos de miniaturas as quais traziam títulos genéricos, denotando uma concepção romântica da música, mas que não eram realmente programáticas, mesmo que, algumas vezes, elas fossem impressionistas no estilo. Até certo ponto, estes dois subgêneros estão ligados em caráter. O romance pode ser tão preponderantemente vocal em estilo como a típica Canção sem palavras e ambos podem ser puramente instrumentais na textura. Tanto um como outro podem ser espirituosos ou profundamente emocionais no aspecto da expressividade. O Romance op.71 de Napoleão segue o extrato das informações anteriores, ou seja, é uma peça em que a melodia *cantabile* escrita com características vocais predomina sobre qualquer outro parâmetro musical.

No Romance op.71 de Arthur Napoleão encontram-se as seguintes tópicas: **Intimismo, Thalberguismos e Atitude Biedermeier.**

A tópica **Intimismo** está identificada com o caráter geral de uma peça alusiva a uma relação amorosa. O seu andamento *Andante appassionato e com moto* resulta num efeito de

languidez e tristeza associado à presença contínua de um acompanhamento que sempre está no contratempo do compasso e não no tético. Adiciona-se, como característica deste acompanhamento, a designação que o compositor coloca no início da partitura ‘*molta espressione il accompagnamento dolce*’ (Exemplo 109)



Exemplo 109 - Napoleão, Romance op.71, p.1 cc. 1-4.

O uso do baixo em síncope, a predominância quase que absoluta do cantar na tessitura do soprano, o acompanhamento e a movimentação rítmica realizada pelas vozes internas e a construção do clímax das frases na escrita pianística da peça lembram ‘de uma maneira geral’ o Estudo ‘*Tristesse*’ de Chopin (Exemplo 110).

Exemplo 110 - Chopin: Estudo n.º 3 op.10 em Mi Maior, p. 1 cc. 1-9.

É como se, através da superfície charmosa e elegante da peça, houvesse uma profunda dependência de um tipo de emocionalismo não natural, de certa forma produzido em estufa, ou seja, pré-agendado. Percebe-se este emocionalismo nas inflexões requisitadas pelos sinais escritos por Napoleão (Exemplos 111 e 112).



Exemplo 111 - Napoleão, Romance op.71, p.1 cc. 6-8.

Exemplo 112 - Napoleão, Romance op.71, p.2 cc. 1-4.

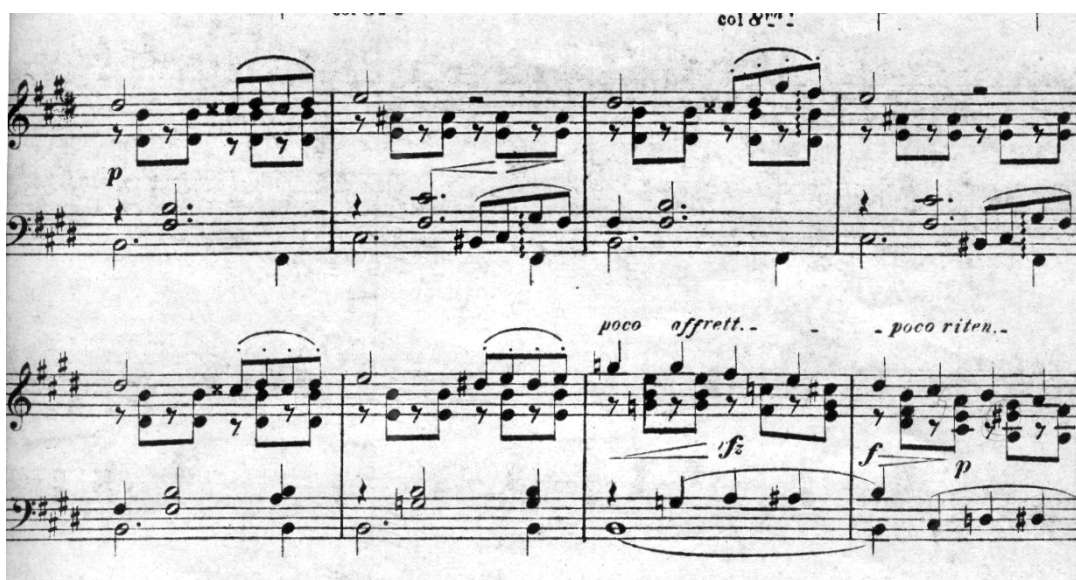
Há, contudo, um ponto específico na peça, uma passagem modulante de VI grau de Mi Maior para V grau de Dó# menor e seu seqüenciamento, que faz pensar em um ponto de verdadeira comoção. O salto descendente melódico e a indicação de piano súbito contribuem para essa conclusão (Exemplo 113).

Exemplo 113 - idem, p. 1 cc. 13-16.

A tónica **Thalberguismos** está identificada na peça de Napoleão com o estilo do *cantabile* de Thalberg, considerado inovador na época, de acordo com a literatura consultada. O compositor austríaco demonstrou a sua preocupação com a execução pianística que tentava

imitar o canto vocal. O destaque do trabalho do *cantabile* no Romance op.71 de Napoleão é constante e cuidadoso. Ele se faz perceber pelas inúmeras indicações na partitura, dentre elas: *molta espressione, rinforzando, sonoro, molto rinforzando, molta passione, dolce, stringendo, assai affretando, com forza, marcato, mezza voce come prima, con dolcezza*.

Além destas indicações, Napoleão, em alguns breves momentos, constrói um diálogo entre as tessituras das vozes do soprano e do tenor. Dado o contexto biográfico de composição desta peça, considera-se que estes diálogos referem-se à relação amorosa de Rita de Cássia com Arthur Napoleão. Estes elementos (a técnica do *cantabile*, as indicações na partitura e os diálogos) são os responsáveis pela estruturação e desenvolvimento melódico da obra, como se vê no trecho apresentado no Exemplo 114.



Exemplo 114 - Napoleão: Romance op.71, p.2 cc. 5-12.

A tópica **Atitude Biedermeier** é identificada no Romance op. 71 não como uma homenagem, citação ou paráfrase de características ou trechos musicais de outros compositores, mas como a repetição de uma tradição consolidada, no decorrer do século XIX: a publicação de uma facilitação da peça original. Esta é uma maneira de tornar a obra acessível a pianistas com pouca formação seja de leitura, seja de domínio técnico (Figura 14).



Figura 14 - Napoleão: Romance op.71, capa

Em comparação com o original, na facilitação há mudança de tonalidade de Mi Maior para Fá Maior e retirada de elementos da escrita pianística, tais como: o *ostinato* contínuo em contratempo, oitavas na mão direita e esquerda, acordes com mais de três notas simultâneas e notas duplas que exigem expansão da abertura entre os dedos para sua execução (Exemplo 115).

Exemplo 115 - Napoleão: Romance op.71, p.1 cc. 1-4)

O Romance op.71 foi uma peça executada tanto nos concertos públicos, como nos salões e no ambiente da sala de visitas das famílias burguesas. Ela fez parte do repertório de ilustres musicistas, como Vianna da Motta, Bernardo Moreira de Sá, e dos programas de conservatórios de música na Europa e no Brasil. A peça obteve muitas apresentações pelo próprio compositor em sua última turnê européia, em 1888-1889. A imprensa nacional e internacional destacou o Romance op.71 como uma de suas principais composições:

Na segunda parte, em que desabrocharam no teclado, exalando a sua fina essência inebriante e sutil, as flores azuis da fantasia do poeta, *Ma pensée, Idéale, Romance em mi majeur*, etc... O grande pianista encantou-nos pela delicadeza ideal do seu estilo.

A força e a graça! E é essa dualidade, tão rara e tão profundamente sugestiva, que faz de Arthur Napoleão um dos primeiros pianistas do mundo.

Gabriel Cláudio.

(Diário Ilustrado, Lisboa 20 de Janeiro de 1889).

Na época do falecimento do pianista-compositor, a peça foi lembrada:

Como compositor Arthur Napoleão deixou uma obra interessante, em que a ciência e a técnica se aliam a inspiração, conquistando agrado imediato. Todas as suas peças para piano revelam o conhecedor profundo dos recursos deste instrumento, a par de qualidades apreciáveis. Não há, pela vastíssima extensão deste Brasil, pianista um pouco desembaraçado que não tenha tocado a *Romanza* [...].Jic. (Correio da Manhã – Rio de Janeiro, 12 de junho de 1925).

Na década de 1970, em outro contexto sócio-cultural, o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo viu as características inatas da peça que tanto sucesso lhe trouxeram:

Nós já ouvimos o Romance op. 71 [refere-se ao início da conferência onde faz ouvir uma gravação desta obra], que foi célebre no seu tempo e que não lhe falta um certo charme. (Azevedo, 1971:588-589).

4.3 Estudos de Arthur Napoleão: intertextualidade e circularidade de pianistas-compositores

Devido aos inúmeros pianistas-compositores que compuseram obras neste gênero e que estão citados na autobiografia de Napoleão, na leitura hermenêutica, busca-se primeiro enquadrar o gênero Estudo no contexto sócio-musical em que viveu Napoleão.

A era de ouro de Estudo/ Estudo de concerto/ Peça de Estudo/ Estudo transcendental iniciou em 1817, com o *Gradus ad Parnassum* de Muzio Clementi. Sucessivamente, vieram os Estudos de J.B. Cramer, discípulo de Clementi, e as profícuas coleções de Karl Czerny. Estes primeiros Estudos eram baseados em técnicas do classicismo do final do século XVIII e permaneceram na literatura pianística como estudos de técnica.

O desenvolvimento de composições em que o nível de ‘artistismo - elaboração artística ou estilística requintada ou rebuscada’ encontrava admiração da platéia, saindo, portanto, do confinamento íntimo e particular da ‘aula de piano’ para o espaço público (os concertos e recitais) foi uma das possibilidades encontradas para o entendimento da transmutação de um gênero de repertório inicialmente destinado ao treinamento do pianista (Clementi, Czerny) como forma de obtenção de habilidades técnicas e que progressivamente subiu ao palco de concerto (especialmente lembra-se o binômio Chopin–Liszt).

Embora simples e sem galgar objetivos maiores que o entendimento da organização estrutural do gênero Estudo na trajetória artístico-composicional de Arthur Napoleão, apresenta-se, na seqüência, um texto em que se cruzaram informações, datas, comentários relevantes para o traçado de relações intertextuais dos Estudos op.90 de Arthur Napoleão com compositores que cultivaram obras do mesmo gênero. Adotou-se, como critério para a escolha desses compositores, ter Napoleão estabelecido alguma relação com eles, de acordo com o material de fonte primária consultado.

O compositor alemão Johan Baptist Cramer (1771-1858)⁵⁹ finalizou os 84 Estudos, em 1809. Segundo o próprio compositor, eles estão calculados “para facilitar os progressos daqueles que se propõem estudar o piano a fundo”. Cada Estudo está baseado em um problema técnico-mecânico em especial. Napoleão rendia uma sincera admiração pelos Estudos deste compositor, tanto que compôs os *84 nouvelles études de Cramer–Napoleão* para dois pianos. Serrão (2001) que se dedicou à análise dessas peças em sua tese de doutoramento comenta:

Virtuose experiente e conhecedor das possibilidades e limites do instrumento no século XX, absorve os estudos de Cramer de maneira magistral e complementa-os com 84 pares para formar um segundo piano. Nessa trajetória criativa, Napoleão rememora Liszt, Thalberg e Gottschalk; surpreende-nos, em algumas instâncias, usando contraponto cerrado com a polifonia do mestre de Londres e compondo um estudo em forma diversa do seu par (Serrão, 2001:78).

⁵⁹ Alemão de nascimento, mas passou a maior parte de sua vida em Londres onde desenvolveu suas atividades musicais.

A gênese desta composição de Napoleão pode ser lida nas cartas inéditas trocadas entre ele e Vianna da Motta que fazem parte do Anexo D desta tese.

Outro compositor que se considera ter exercido influência nos Estudos *opus* 90 de Napoleão é o tcheco Ignaz Moscheles (1794-1870)⁶⁰, que pertence à escola desenvolvida por Clementi e Cramer. Ele compôs, dentre outros, ‘Estudos característicos op.95’ (1836), obras cujo estilo nobre, colorista, agitado e com muito brilhantismo denota a intenção de descrição ou sugestão de algo pitoresco. Juntamente com Fétis, Moscheles redigiu o “Método dos Métodos”, um dos métodos de ensino de piano mais difundidos na Europa, no século XIX, que foram publicado primeiro em Paris, em 1840. Em Leipzig, em 1857, Arthur Napoleão visitou Moscheles e tocou para ele.

Uma das relações intertextuais mais evidentes é a de Napoleão com o compositor vienense Henri Herz (1803-1888)⁶¹. Napoleão relata que teve aulas com Henri Herz, em 1853, em Paris, principalmente sobre as obras compostas por este mesmo compositor. As primeiras composições de Napoleão adotam processos composicionais semelhantes às de Herz, dentre estes procedimentos destaca-se a forma de estruturação das variações dos temas.

A influência dos Estudos op. 10 (1833) e op. 25 (1837) de Frederic Chopin (1810-1849) nas obras posteriores compostas neste gênero se faz evidente em grande parte dos pianistas compositores do século XIX. Napoleão não foge à regra. Os Estudos op. 10 e op. 25 de Chopin constituem, desde as últimas décadas do século XIX até os dias atuais, um dos pilares da formação dos pianistas. São dedicados a problemas específicos da técnica pianística, aliados há uma profícua exploração no campo da harmonia e da cor. Napoleão nutria especial admiração por esse compositor, do qual executava diversas obras em público. Ele esteve em Varsóvia, em 1856, apresentando-se em salões aristocráticos. Desta estada guarda impressões que fornecem valorosas informações:

[...] freqüentei muito a casa de Madame Rosen, onde se encontravam artistas e literatos – Chopin aí tinha tocado muitas vezes. Alguns de seus melhores discípulos ouvi eu freqüentemente executar as obras do grande poeta do piano, então falecido apenas a meia dúzia de anos. Impregnei-me com essa fiel interpretação das suas obras e por isso não posso hoje simpatizar com os modos, por vezes fantásticos, de certos pianistas alguns dos mais afamados, que cinquenta anos depois da morte de Chopin, pretendem explicá-lo e impor-lo de uma maneira bem diversa da que foi praticada e ensinada por ele (Napoleão, 1907:49).

60 Nasceu em Praga. Sua carreira artística desenvolveu-se em Londres, Paris e Leipzig onde foi nomeado professor do Conservatório por iniciativa de Mendelssohn.

61 Nasceu em Viena, porém fixou residência em Paris. Foi um dos principais pedagogos do Conservatório de Paris. Escreveu o ‘Método Completo de Piano *opus* 100’, publicado pelas principais editoras musicais européias.

Logo após Varsóvia, Napoleão viajou para Cracóvia, onde recebeu conselhos interpretativos sobre a obra de Chopin do violinista polonês Henri Wieniawski (1835-1880), amigo de Chopin.

Seguindo a trajetória dos grandes mestres, Franz Liszt (1811 - 1866), em 1851, apresentou a forma definitiva de seus '12 Estudos de execução transcendental'. Além do virtuosismo desenvolvido, considerado por Tranchefort (1990: 465) como "o alfa e o ômega da técnica mais elevada para teclado", estes Estudos mostram o músico romântico nutrido de literatura e de poesia, cada um dos Estudos (com exceção de dois) carrega um título suscitado por uma leitura ou por uma impressão. Talvez essa obra de Liszt seja a obra *standard* do repertório pianístico que mais influenciou a composição dos Estudos op.90 de Napoleão. Em sua autobiografia, ele faz breves alusões a Liszt, não só como pianista, mas também como personalidade ímpar na história da música, por suas atitudes de vanguarda e por sua vasta cultura (o encontro de Liszt com Napoleão está comentado na subsecção 4.2.1).

Outro professor de Napoleão, Sigismundo Thalberg (1812 - 1871), além de suas preocupações didáticas que o levaram a publicação de 'A Arte do canto aplicada ao piano op.70' (1853), compôs séries de Estudos, como 'Estudos *opus* 25' e '12 Estudos op.26', sendo o Estudo em Lá menor (de notas repetidas em mãos alternadas) um dos chamados 'cavalos de batalha' dos virtuosos do século XIX. Napoleão recebeu aulas de Thalberg em Paris, em 1853, e assistiu Thalberg em vários concertos seus em Londres, em 1862. Como mostram as análises, a presença da tópica **Thalberguismos** nos Estudos op.90 de Napoleão é uma constante.

Entre os virtuosos estrangeiros que faziam parte da rede de pianistas-compositores e professores europeus que se fixaram em Paris e que Napoleão conheceu, encontra-se o pianista húngaro Stephen Heller (1813 - 1888) que compôs Estudos no estilo inverso da escola de Clementi e Czerny. Seus Estudos são antes de tudo, exercícios de estilo e de expressão que não se detêm necessariamente a uma dificuldade mecânica. Dentre eles estão 'Estudos para formar o sentimento do ritmo e da expressão opus 47', compostos em 1844 (Tranchefort, 1990). Há, na autobiografia de 1907, uma referência explícita a Heller, a quem Napoleão considerava um notável compositor. Além da admiração mútua, eles mantinham forte amizade, desde 1883 até a morte de Heller, em 1888. Napoleão dedicou a ele *Souvenir de Jeunesse* op.60 (ca.1878), editado primeiro em Paris.

Dentre as obras compostas por Anton Rubinstein (1829 - 1894) neste gênero, destacam-se: 'Seis Estudos op.23' (1850) e 'Seis Estudos op.81' (1870). Estas coleções de

Estudos são peças para concerto em que há preocupação técnica expressiva aliada às características próprias da escrita pianística de Rubinstein, que, de acordo com a bibliografia específica, era considerado por seus colegas como o maior virtuose da segunda metade do século XIX. Napoleão conheceu o mestre russo, em 1858, na cidade de Londres, durante uma turnê de Rubinstein pela Grã-Bretanha. O pequeno Arthur tocou para o consagrado pianista russo que disse ao menino: “*Travaille mon ami, si tu veux, tu nous enfoncera tous!*” (Napoleão, 1907). Em 1862, nesta mesma cidade, Napoleão assistiu a vários concertos de Rubinstein.

O pianista e compositor francês Camille Saint-Saëns (1835 - 1921) esteve no Brasil, em 1899, e apresentou-se juntamente com Napoleão, estabelecendo laços de amizade que renderam encontros futuros em Paris. O mestre francês compôs três cadernos de ‘Estudos op. 52, op.111 e op.135’, em épocas distintas. Tranchefort (1990: 637) define os traços estilísticos do compositor francês:

São peças de malabarismo pianístico e de uma escritura firme, engenhosa às vezes audaz. Nada chopinianas e muito menos Debussystas. Somente Liszt – por admiração mútua – poderia galgar um direito de cidadania sobre estes Estudos, mas um Liszt estranhamente disciplinado despojado de seu gênio.

Apesar do juízo estético exacerbado do autor, concorda-se ser esta uma definição geral apropriada aos Estudos op.90 de Napoleão. Arthur Napoleão assim como Saint-Saëns dedicaram seus Estudos a pianistas virtuosos de seu tempo. Grande parte da obra de Saint-Saëns para piano foi adotada no programa oficial de ensino do Instituto Nacional de Música e diversas peças solo suas foram publicadas no Brasil pela Casa Arthur Napoleão.

Os Estudos opus. 90 de Arthur Napoleão

Napoleão escreveu três coleções de Estudos (op. 43, 84 e op.90) e um Estudo separado - *Ancienne Étude op.38*. Dentre estes, selecionou-se para análise *Etudes pour virtuoses op.90*, que se considera uma obra importante no conjunto da obra do pianista-compositor, visto que é seu último *opus* catalogado.

A obra foi editada na Alemanha, em 1910, em dois cadernos. Não se encontrou, na pesquisa realizada, a edição brasileira completa dos Estudos op.90 da Casa Arthur Napoleão, conforme está anunciado nos frontispícios de várias obras do compositor. Encontrou-se desta série somente a publicação de alguns Estudos separadamente – *Ronde des Elfes* (Círculo dos Elfos) e *Danse des Fantoques* (Dança dos Fantoques).

. Os Estudos op.90, portanto, foram editados posteriormente à autobiografia (1907). Constituem-se de dezoito peças todas com título e dedicatória. Foram adotados no programa oficial de ensino da Escola Nacional de Música. Os Estudos op. 90, como coleção (no sentido que pertencem ao mesmo *opus*), não seguem a ordem de tonalidades como se observa em obras seminais do gênero como os Estudos de Chopin e Liszt (tonalidade maior seguida de tonalidade relativa menor) e de Alkan (1813-1888) (Estudos em tons maiores e Estudos em tons menores em coleções separadas). A análise que se empreendeu sobre as relações das tonalidades dos Estudos *opus* 90 não constatou a utilização de uma relação tonal possível seqüencial.

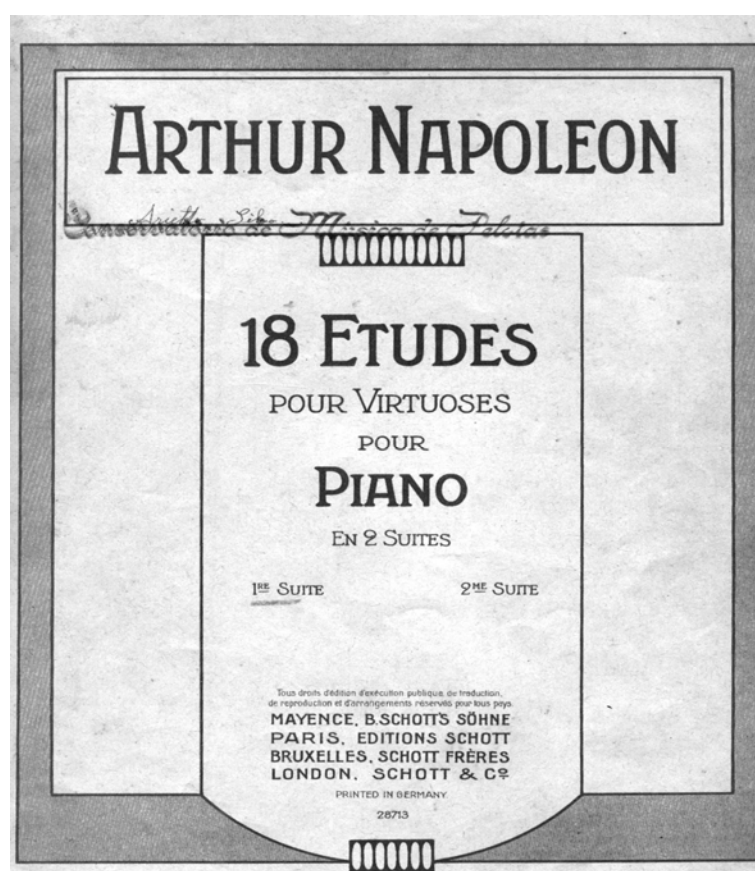


Figura 15 - Napoleão, Estudos op.90 – Capa.

O gênero Estudo como composição musical destinada a desenvolver uma habilidade técnica específica **não** é a melhor definição para estas peças de Napoleão. Embora em alguns deles se possa observar a intenção do compositor em determinada situação da técnica pianística, na maioria constata-se que a escrita pianística proposta trabalha com diversas ferramentas da técnica pianística num mesmo Estudo. Isto leva a pensar em obras compostas mais a serviço da expressão musical (por vezes representacional através do título) do que do

aspecto técnico-didático. Como o próprio título prediz são ‘Estudos para virtuosos’, portanto para quem já domina as habilidades pianísticas.

No texto, a seguir, descreve-se do que cada Estudo trata no aspecto relativo à técnica pianística. Para tal, em cada um, destacaram-se os parâmetros musicais mais relevantes, com base na percepção como *performer* e com inspiração nas terminologias utilizadas por Serrão (2001) e Chiantore (2002).

Primeiro caderno:

*I – Aux pieds d’Omphale*⁶² (Aos pés de *Omphale*)

É um Estudo que objetiva desenvolver a resistência física, composto por semicolcheias escritas ininterruptamente à maneira de *moto perpetuo*. Apresenta uma escrita com técnica mista composta por padrões de arpejos em que a técnica de *cantabile* é solicitada em diferentes vozes. Tonalidade predominante Fá Maior.

II – Course au Clocher (Corrida ao campanário)

Estudo em estilo *Toccata*, quase todo na dinâmica forte sem apresentação na escrita pianística de nenhuma voz principal, objetiva o desenvolvimento do toque brilhante. Há uso intermitente de padrões de arpejos. Tonalidade predominante Ré menor com coda em Ré Maior.

III – Ronde des Elfes (Círculo dos Elfos)

Estudo para o desenvolvimento do toque brilhante com predominância na escrita de graus conjuntos. Apresenta técnica mista de execução de sinais de articulação: melodia em *staccato* e acompanhamento em *legato*, além da alternância melódica entre mão direita e esquerda. Tonalidade predominante Lá menor com coda em Lá Maior.

IV – Au Foyer (No Lar)

Estudo para o desenvolvimento da habilidade do *cantabile* em variadas tessituras. Escrita pianística mista, contendo cruzamento entre mãos em semicolcheias muitas vezes cromáticas. Melodia apresentada principalmente no quarto e quinto dedos da mão direita e esquerda. Tonalidade predominante Mi Maior.

62 Rainha *Omphale* da Lítia, figura da mitologia grega.

V – *Danse des Fantoques* (Dança dos Fantoques)

Estudo para o desenvolvimento da execução de intervalos melódicos e harmônicos de 4^{as}, 5^{as} e 6^{as}. Escrita mista, contendo melodia principalmente na mão esquerda ou em diálogo freqüentemente ocorrido através da reapresentação melódica pela mão direita; uso de acordes e oitavas em mãos alternadas ascendentes e descendentes. Tonalidade predominante Mi menor.

VI – *Duo d'amour* (Duo de amor)

Estudo para o desenvolvimento da habilidade do *cantabile* principalmente em diálogo nas vozes do soprano e do tenor. Escrita do acompanhamento da melodia baseada em padrões de arpejos. Tonalidade predominante Ré b Maior.

VII - *Pressentiment* (Pressentimento)

Estudo para o desenvolvimento da execução de polirritmia de 2 colcheias contra 3 (tercinas). Acompanhamento constituído de acordes e notas rebatidas. Apresentação melódica na mão direita e posterior reapresentação pela mão esquerda. Tonalidade predominante Sol b Maior.

VIII – *L'Ondine et le Poete* (A Ondina e o Poeta)

Estudo para o desenvolvimento da execução de arpejos em mãos alternadas na topografia de teclas brancas *versus* teclas pretas. Presença de dois temas distintos que depois se fundem. Uso de trinados na variação melódica. Tonalidade predominante Sol Maior.

IX – *Nouveau Tremolo* (Novo Tremulo)

Estudo que requer o domínio da execução de notas repetidas entre mãos alternadas em grande velocidade. Presença de dois temas melódicos que posteriormente se unem. Objetiva o desenvolvimento da técnica de resistência. Tonalidade predominante Dó Maior.

Segundo caderno:

X – *Sérénade Portugaise* (Serenata Portuguesa)

Estudo que exige para a sua execução domínio de polirritmia. Objetiva o desenvolvimento da técnica do *cantabile*, sendo o acompanhamento constituído por padrões arpejados na região média do piano e dividido entre as mãos; a estes recursos da escrita

pianística soma-se um baixo de apoio realizado pela mão esquerda. Tonalidade predominante Sol menor com coda em Sol Maior.

XI – *Papillon* (Borboleta)

Estudo para o desenvolvimento da habilidade do *cantabile* do tema que aparece freqüentemente no 3º, 4º e 5º dedo da mão direita. O acompanhamento da melodia faz uso da técnica de diminuição rítmica, primeiro em tercinas de semicolcheias, depois em quatro semicolcheias e, por fim, em quatro fusas. O acompanhamento situa-se principalmente na região média do piano. Tonalidade predominante Ré Maior.

XII – *Rêve d'un fée* (Sonho de uma Fada)

Estudo para o desenvolvimento da execução simultânea de diferentes sinais de articulação. Na mão direita, há *leggiere* e *grazioso* em *staccato*, enquanto a esquerda está em *legato*. O Estudo objetiva ainda o treinamento dos movimentos de adução e abdução da mão. Encontra-se, na escrita pianística, predomínio de notas duplas e polirritmia. Tonalidade predominante Sol Maior.

XIII – *Joyeux Souvenir* (Recordações alegres)

Estudo para o desenvolvimento da execução de notas repetidas na mão direita. Predomínio da apresentação e desenvolvimento temático na mão esquerda. Tonalidade predominante Si b Maior.

XIV – *Adamastor*⁶³ (Adamastor)

Estudo para o desenvolvimento da execução de técnica mista composta de: melodia nos polegares (mãos direita e esquerda, por vezes alternadas), arpejos formados por notas duplas e com cruzamentos de mãos, oitavas alternadas, todos procedimentos anteriormente mencionados em grande velocidade (fusas executadas em compasso binário simples com indicação metronômica de colcheia = 104). Tonalidade predominante Mi b Menor.

XV - *Près d'un ruisseau* (À beira de um regato)

Estudo que apresenta na escrita um padrão de *ostinato* em fusas combinado com arpejos em graus conjuntos em movimento descendente. Acima do referido *ostinato* surge um

63 Adamastor é um gigante na mitologia grega que foi convertido em rochedo - o Cabo das Tormentas.

canto em terças ou em notas duplas na região média do teclado. Tonalidade predominante Sol Maior.

XVI – Peines du coeur (Mendelssohnianna) (Sofrimentos do coração)

Estudo escrito no estilo de ‘Canção sem palavras de Mendelssohn’. Melodia na voz do soprano executada principalmente pelos 4º e 5º dedos da mão direita. O acompanhamento é realizado por acordes quebrados dividido entre as duas mãos; há ainda apoio de um baixo executado pela mão esquerda. Tonalidade predominante Fá menor.

XVII - Une nuit sur le Taje (Uma noite sobre o Tejo)

Estudo com escrita similar às obras de Thalberg como mencionado nas análises do gênero Fantasia sobre temas operáticos. Efeito de três mãos, apresentação de dois temas distintos, sendo que, na última terça parte da peça, eles aparecem juntos na textura de polifonia acompanhada. Tonalidade predominante Fá #menor.

XVIII – Cavalcade (Cavalgada)

Estudo para o desenvolvimento da execução de técnica mista de notas duplas: terças diatônicas e cromáticas, acordes em tríades ou em inversões, quartas e sextas combinadas. A escrita do Estudo apresenta as notas duplas na mão direita ou em mãos alternadas. Tonalidade predominante Sol b Maior.

4.3.1 A rede sócio-musical das dedicatórias dos Estudos op.90

A análise do nível hermenêutico desta obra apóia-se, sobretudo, na relação pessoal que Arthur Napoleão teve com os destinatários das dedicatórias. Encontraram-se ferramentas para esta análise no material de fonte primária consultado, assim como na bibliografia específica sobre estes personagens da história pianística⁶⁴. Nesta rede, destacam-se alguns núcleos característicos: a) pianistas-compositores que se dedicaram ao cultivo e à propagação da música francesa, considerando-se, neste caso, um grande leque de compositores e não somente os chamados impressionistas. Isto casa perfeitamente com o contexto histórico brasileiro desta época (décadas iniciais da República brasileira) na qual Paris era o centro

64 Inicialmente, se teve a idéia de cruzar as biografias dos destinatários das dedicatórias com os seus atributos nos Estudos de Arthur Napoleão. O empreendimento inicial mostrou que seria necessária uma pesquisa de grande dimensão (com consultas de acervos espalhados em várias bibliotecas da Europa e dos EUA) para atingir este objetivo, portanto este aspecto não foi abordado nesta tese.

cultural de referência para as elites; b) polarização em torno de pianistas brasileiros de renome mais nacional, e de pianistas internacionais já consagrados, que visitaram o Brasil ou mantinham um relacionamento pessoal com Arthur Napoleão; c) uma valorização de pianistas que tiveram uma forte ligação com o Instituto Nacional de Música.

A narrativa sobre os destinatários das dedicatórias segue a seqüência dos Estudos a eles dedicados.

I - *Aux pieds d'Omphale* dedicada a José Vianna da Motta (1868 - 1948)

É bastante coerente a dedicatória do primeiro Estudo para virtuosos op.90 de Napoleão para aquele que na época estava entre os maiores pianistas do mundo e que, por coincidência, era seu patrício e amigo pessoal. Moreira de Sá (1924), também amigo e patrício de Napoleão, afirma que os pianistas Arthur Napoleão, Vianna da Motta e a violoncelista Guillermina Suggia (1885-1950) formaram a tríade de virtuosos portugueses internacionalmente reconhecidos, da segunda metade do século XIX e início do século XX. Um estudo mais aprofundado da relação entre Napoleão e Vianna da Motta constitui assunto para outra pesquisa, por ora se detalham apenas os aspectos mais importantes desta relação.

No trabalho de campo, houve oportunidade de pesquisar no acervo de partituras de Vianna da Motta, depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa, e no arquivo de material pessoal de Vianna da Motta que se encontra no Museu da Música de Lisboa. Este arquivo disponibiliza diversos objetos que pertenceram a Vianna da Motta: fotos; álbuns de recortes de periódicos, com críticas, propagandas e reclames dos concertos; álbuns com os programas de concerto; correspondência pessoal, dentre outros. Neste acervo, encontraram-se cartas, programas e críticas de jornais⁶⁵ que têm ligação direta com Napoleão. Estes documentos, além de colaborarem para a formação do catálogo dos concertos em que figuram obras de Napoleão, pois Vianna da Motta em suas turnês brasileiras freqüentemente as tocava, corroboram o entendimento da forte relação profissional e pessoal entre estes dois pianistas portugueses.

Esta relação 'parece' ter iniciado em 1896 (a autobiografia de Napoleão não segue uma cronologia sistemática), quando Napoleão estava com 53 anos e Vianna da Motta, com 28 anos:

Tivemos no Rio de Janeiro em 1896 a visita de Vianna da Motta e Moreira de Sá. O eminente pianista fez sensação.

⁶⁵ Todo o material encontrado foi totalmente transcrito no anexo desta tese.

Ligamo-nos por laços de estreita amizade. Organizamos uma *matinée* no Teatro Lyrico, em benefício de meu irmão Alfredo e todos os três tocamos. A enchente foi enorme; não ficou um lugar vazio no teatro. (Napoleão, 1907: 202).

Nesta época, já se delimitam dois modelos distintos de pianistas-compositores. Napoleão, lavrado nas crônicas por sua exuberância e excelência, apresentava-se principalmente com composições próprias ou com aquelas de outros pianistas-compositores em tendência permanente para o repertório padrão de grande virtuosidade. Costumava tocar em eventos musicais cuja figura principal era ele mesmo, mas que incluíam números musicais apresentados por outros participantes. Ele também atuava, como participação especial, em concertos de benefícios a outros artistas ou organizava eventos que concorriam em paridade com os grandes festivais promovidos por Gottschalk, no Rio de Janeiro (1869).

Vianna da Motta, também compositor, tocava um repertório extremamente eclético em que incluía algumas obras de sua autoria. Apresentava-se principalmente em recitais solo ou em duos (piano e violino, piano e violoncelo, piano e canto, dois pianos) com programas que se estendiam pelo menos por duas horas. Muitas de suas turnês já cristalizavam o modelo de ‘série de concertos por assinatura’, pois apresentava-se em até oito concertos, com intervalo de um dia entre cada um deles, com programas temáticos completamente distintos, tais como: Recital Beethoven, Recital Liszt, Recital Chopin, Recital de Música Antiga para teclado (Frescobaldi, Couperin, Rameau, Willian Byrd relidos em versões de concerto).

Estes dois modelos de pianista atuaram simultaneamente até cerca da década de 1930, quando o modelo representado por Vianna da Motta passou a predominar.

Sobre as *performances* conjuntas dos dois pianistas, destaca-se uma efusiva crônica:

[...] felizmente os méritos indiscutíveis do grande pianista português [Vianna da Motta] não dependem da opinião dos apaixonados por questões pessoais e ele não precisa de louvaminhas banais e insubsistentes para sobre eles levantar os fundamentos da sua celebridade. Já agora solidificada pela sua arte soberba.

Não se incomodem os apaixonados. O Sr. Vianna da Motta tem muito valor pessoal e não precisa que se diminua a glória alheia para que a dele se afigure mais alta. Não. Nem Vianna da Motta, nem tampouco Arthur Napoleão, precisam de migalhas alheias para aumento do seu renome. Eles valem por si mesmos e subiram tanto na nossa admiração que ninguém, nem mesmo as outras glórias européias, lhes faz sombra. (Jornal do Comércio – Rio de Janeiro 23 de Julho de 1912).

II - *Course au Clocher* dedicado a C. Saint-Saëns (1835 - 1921)

Napoleão comenta que quando estava em Paris, em 1878, passou uma noite na casa de Saint-Saëns, onde esteve acompanhado pelo crítico Filippo-Fillipi de Milão. Ele também se refere ao compositor francês em seus concertos no Rio de Janeiro:

Em 1899 efetuaram-se os Concertos de Saint-Saëns no Teatro de São Pedro. Obtiveram extraordinária concorrência. Por essa ocasião prestei-lhe o meu concurso tocando com ele diversas das suas composições a dois pianos. (Napoleão, 1907: 262).

Sobre sua volta à Paris, em 1900, Napoleão comenta:

Fui visitar Saint-Saëns no Hotel em que habitava. Foi muito gentil comigo. Convidou-me a almoçar. Já em artigo no *Figaro* ele tinha feito algumas lisonjeiras referências a meu respeito, em relação aos seus Concertos no Rio de Janeiro. (idem: 266).

Saint-Saëns, como percebe-se no decorrer das dedicatórias, é um nome recorrente entre os pianistas destinatários das dedicatórias de Napoleão, na rede de circularidade de artistas e repertórios.

III - *Ronde des Elfes* dedicada a Harold Bauer (1873 - 1951)

Harold Bauer, pianista inglês de família de músicos, inicialmente dedicou-se ao violino e, por insistência de Paderewski, prosseguiu na carreira de pianista. Interessante em seu contexto biográfico é que Bauer achava que estava muito tarde para ele estudar de um modo convencional, por isto desenvolveu um método altamente pessoal baseado em uma abordagem quase balística, na qual os problemas técnicos eram resolvidos em termos de respostas gestuais a considerações musicais. Este método serviu tão bem a Bauer que ele foi considerado um intérprete de grande força. Dentre seus concertos na Europa, destacam-se as inúmeras apresentações na Escandinávia e nos Países Baixos. Apresentou-se também na América, Austrália e no leste asiático.

A partir de 1900, tornou-se especialmente associado com as obras de Beethoven, Schumann e Brahms. Era considerado um pianista de abordagem séria e sem maneirismos. Sua abordagem intelectual e a ausência de egocentrismo fizeram de Bauer um representante da visão moderna de um pianista, ao estilo do que antes escreveu-se sobre Vianna da Motta. Suas performances também eram caracterizadas pelo uso inventivo dos pedais, de forma a criar efeitos colorísticos, que ele desenvolveu através do estudo da música francesa (Hopkins, in Sadie, 2001: 923, vol. 2).

Bauer está plenamente conectado à rede de virtuosos dedicada à música da escola francesa. Em Paris, apresentou a *première* de *Children's corner* de Debussy, bem como executou obras de Ravel (compositor que lhe dedicou *Ondine*), Charles Alkan e Saint-Saëns (outra conexão).

Napoleão, em 1904, numa carta redigida a Vianna da Motta, explicita a sua relação com Bauer e com Ernest Schelling e a sua apreciação sobre eles como colegas pianistas:

[...]

Aqui estiveram este ano o Bauer e o Casals e também o Schelling. – Os concertos por eles dados tiveram muita animação e foram apreciados, principalmente os dois primeiros. Vieram em boa época (fins de maio a junho).

Deram os concertos no Instituto [Nacional de Música] o que muito concorreu para o bom êxito, pois o Teatro Lyrico não só é muito dispendioso como antiartístico para concertos deste gênero. No Instituto já há luz elétrica e os dispêndios são poucos. O Bauer e Schelling tiveram a idéia de se unir e deram um concerto no Lyrico com o meu concurso e tocamos além de peças a dois pianos o concerto de Bach a 3 pianos o Lyrico teve uma enchente à cunha. Foi um sucesso por todos os lados.

[...]

Devo ainda acrescentar alguns pormenores em relação à estada do Schelling e do Bauer aqui.

O Luiz de Castro que anda comigo atravessado por causa dos negócios do Instituto entusiasmou-se com o Schelling de um modo inacreditável!

Chegam a dizer na Gazeta que enfim tinha-se ouvido no Rio de Janeiro interpretar Chopin conforme a tradição e não como geralmente se tocava etc, etc.... pálidos intérpretes, que exagerávamos....

Lors [em francês] nós éramos uns asnos dava ele a entender e que era preciso ter vivido na Polônia para entender daquilo.

Ora justamente o que eu, Bevilacqua e outro do *métier* achamos é que ele não toca bem Chopin. Eu pelo menos que vivi também em Varsóvia pouco depois da morte do dito, asseguro que nenhum discípulo de Chopin o interpretava dessa maneira.

O público aqui, a princípio, o aceitou e aplaudiu entusiasticamente. Afinal ficou um pouco em dúvida no fim, pela atitude de algumas autoridades.

O Schelling tem talento e é um excelente rapaz, mas a crítica verdadeira e autorizada tem muito ainda a observar-lhe, principalmente do autor em questão.

O Bauer não há dúvida que é um pianista que atualmente pode competir, em virtuosidade, com qualquer outro. Em todo caso, estas polêmicas vieram despertar de certo modo o interesse pelos artistas e não foi prejudicial à nenhum deles. Antes pelo contrário, falei muito nesta ocasião e eu mesmo fui metido muito na dança.

(Carta de Arthur Napoleão para Vianna da Motta – 25 de Janeiro de 1904)

IV - *Au Foyer* dedicado a Barrozo Netto (1881 - 1941)

Barrozo Netto, um pianista de carreira meteórica como concertista, foi aluno de Alberto Nepomuceno e de Alfredo Bevilacqua (ambos pertencentes à referida rede). No Instituto Nacional de Música, foi o aluno mais laureado, conquistando todas as medalhas e diplomas possíveis. Obteve o primeiro prêmio com grande distinção, por proposta de Napoleão que era membro honorário do Instituto Nacional de Música (EMBEPF, 1999). Barrozo Netto tornou-se, por concurso, professor catedrático desta instituição, em 1906.

Como a listagem de concertos de Arthur Napoleão demonstra (anexo C), ele e Barrozo Netto atuaram juntos em público, o que denota a admiração e a relação pessoal dos dois pianistas de gerações distintas. Dentre estas apresentações, destaca-se o encerramento do Festival Liszt, em que os dois artistas executaram a dois pianos a *Marcha Racokzy* de Liszt. Em 1911, há outra vinculação sua com a rede: Barrozo Netto foi representante do Brasil no Congresso de música por ocasião da Exposição Internacional de Roma, integrando a comissão oficial. Ele também trabalhou ao lado de Camille Saint-Saëns (outro integrante da rede).

V - *Danse des Fantoques* dedicada a Godofredo Leão Velloso (1859 - 1926)

Godofredo Leão Velloso - engenheiro baiano que estudou música em Paris com Elie Delaborde (1839-1913), pianista e compositor francês - foi professor de piano no Instituto Nacional de Música e, durante alguns meses em 1915, seu diretor. A família Leão Velloso⁶⁶ chegou a formar um núcleo de difusão da música francesa, este núcleo era formado por Godofredo, por sua filha, a pianista e compositora Maria Virgínia (Nininha) Velloso Guerra (1895-1921) e por seu genro, o compositor e musicólogo Oswaldo Guerra (1892-1980). Este núcleo esteve muito ligado a Darius Milhaud, quando da sua estada no Brasil, em 1917-1918 (Lago, 2005).

Napoleão nutria uma admiração especial por Leão Velloso como pianista. As relações entre Napoleão e a aristocrática família Leão Velloso consolidaram-se desde anos anteriores. Constata-se essa admiração pela dedicatória que Napoleão faz a Godofredo, aproximadamente na década de 1870, da peça *Idéale, Caprice-Valse Op.68*, que foi editada primeiro em Paris,

⁶⁶ A familiaridade dos Velloso Guerra com o repertório do modernismo francês fica patente através da coleção de partituras de Godofredo, conservada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em que se destacam as primeiras edições de obras para piano e canto de Debussy, Ravel e Satie, às quais se adicionaram, posteriormente, as partituras com dedicatória de Milhaud (Lago, 2005: 86).

Edições J. Hamelle, e posteriormente pela Casa Arthur Napoleão com o intróito *Nouvelle édition revue par l'auteur*. Trata-se de uma peça bem ao estilo pianístico francês de Fauré, Saint-Saëns e Chausson. Godofredo foi o fundador, em 1907, no Rio de Janeiro, da Escola (particular) Livre de Música localizada na Avenida Central. Em seu corpo docente encontram-se nomes que tangenciam a rede intertextual aqui proposta: o próprio Arthur Napoleão, Henrique Oswald, Frederico Nascimento e Vincenzo Cernicchiaro. (Cernicchiaro, 1926: 600). Outro ponto de aproximação entre Napoleão e Godofredo Leão Velloso foi o Clube Beethoven, no Rio de Janeiro, onde Godofredo e sua filha Nininha participavam das apresentações (Santos, 1943).

Godofredo Leão Velloso foi uma das figuras públicas a comandar os atos em memória de Arthur Napoleão, quando de sua morte, em 1925.

VI - *Duo d'amour* dedicado a Alberto Nepomuceno (1864 - 1920)

Em 1885, Nepomuceno mudou-se para o Rio de Janeiro, indo morar na residência da família Bernardelli, amigos de longa data de Napoleão. Deu continuidade aos seus estudos de piano no Clube Beethoven, onde se apresentou ao lado de Arthur Napoleão. Pouco tempo depois, foi nomeado professor de piano do clube, que tinha em seu quadro funcional, como bibliotecário, Machado de Assis. Foi nomeado diretor da Associação dos Concertos Populares Sinfônicos. Realizou, em 1896 e 1897, duas séries destes concertos, em que apresentou a abertura do Navio Fantasma de Arthur Napoleão. Foi professor e também diretor do Instituto Nacional de Música. Napoleão assim o descreve:

Em 1885 apresentou-se na nossa casa comercial Alberto Nepomuceno, chegado do norte. Trouxe-nos cartas de recomendação. Expus-nos suas condições financeiras assaz precárias.

Arranjei-lhe um lugar no colégio S. Pedro de Alcântara, lugar que nunca chegou a ocupar. Andou algum tempo lecionando, até que um dia partiu para Europa.

[...]

Voltou mais tarde um músico perfeito e foi nomeado, por morte de Miguez, Diretor do Instituto de Música. Algumas obras já apresentadas por Nepomuceno denunciam um compositor de fina e rija têmpera. Com Henrique Oswald e Francisco Braga parece-me estar mantida bem alta a bandeira da música no Brasil, na época em que escrevo. (Napoleão, 1907: 213).

VII – *Pressentiment* dedicada a Henrique Oswald (1852 - 1931)

Henrique Oswald foi professor de piano e diretor do Instituto Nacional de Música (1903-1906). Em São Paulo, em 1899, teve a oportunidade de tocar a dois pianos, com

Camille Saint-Saëns, ‘Scherzo’, uma composição deste autor. Henrique Oswald causou excelente impressão no compositor francês, que conhecera as músicas do brasileiro na casa do Prof. Luigi Chifarelli em S. Paulo (conexão a esta rede), e que não deixou de exaltá-lo. As próprias composições de H.Oswald têm muito da atmosfera francesa, desde o título até elementos de retórica dentro dos parâmetros musicais. Lago (2005) vê grande afinidade de Oswald com a linguagem de Fauré, esta atmosfera impressionista estaria ligada ao uso de um cromatismo intenso, ainda que não wagneriano, embora conservando a funcionalidade harmônica.

Outro ponto de ligação de Oswald com a rede proposta se dá pelas dedicatórias de peças a outros membros da rede. Oswald dedicou a Godofredo Leão Veloso a peça *Chauve-Souris op. 36*, editada pela Casa Bevilacqua, em 1914. Este Estudo de Napoleão assemelha-se à obra *Il Neige!* de H. Oswald (como aponta a análise topical) que foi 1º prêmio do Concurso de composição musical do Jornal *Figaro* de Paris em 1902.

VIII – *L’Ondine et le Poete* dedicada a M^{me}.Antonietta Rudge Miller (1885 - 1974)

Antonietta Rudge foi uma das primeiras pianistas brasileiras com sucesso na Europa. Estreou, aos sete anos, em São Paulo, na Sala Levy (de propriedade dos irmãos pianistas Alexandre e Luís Levy - rede). Foi aluna de Luigi Chifarelli (que também faz parte a rede). Quem a levou para a Europa foi seu primeiro marido, o inglês Charles Miller. Charles Widor (rede), que a considerou a maior pianista mulher de seu tempo, ouviu-a tocando Chopin, Rachmaninoff e a transcrição que Liszt fez da Morte de Isolda de Wagner, a qual se tornou seu ‘cavalo de batalha’.

Antonietta Rudge e Arthur Napoleão apresentaram-se, em conjunto, em 1914, em festivais organizados por eles no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

IX – *Nouveau Tremolo* dedicada a memória de L.M. Gottschalk (1829 - 1869)

A relação de Napoleão e Gottschalk vem do tempo da turnê do pianista português em Cuba, em 1860, quando conheceu Gottschalk⁶⁷ e teve a oportunidade de assistir aos seus grandes festivais. Em 1869, quando o compositor estadunidense veio ao Rio de Janeiro, Napoleão, além de editar várias de suas obras, lhe deu total cobertura e apoio para a realização de seus Festivais. Napoleão cita longamente a chegada do pianista e realiza uma pequena apreciação de sua obra:

67 Para maiores informações sobre a obra do compositor americano vide STARR, S.Frederick. *BAMBOULA! The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk*, New York: Oxford University Press, 1995.

[Rio de Janeiro – 1869] Este grande pianista, com seu gênero original tanto no tocar como no compor, devia forçosamente causar, como de fato causou, uma grande sensação.

Eu desde já declarei que tinha uma grande admiração pelo pianista cuja técnica era maravilhosa, e culto pelo homem de grande coração e espírito.

Dito isto posso ajuntar que Gottschalk, quer como pianista, quer como compositor, não me parecia predestinado a criar uma escola. O futuro encarregou-se de dar-me razão.

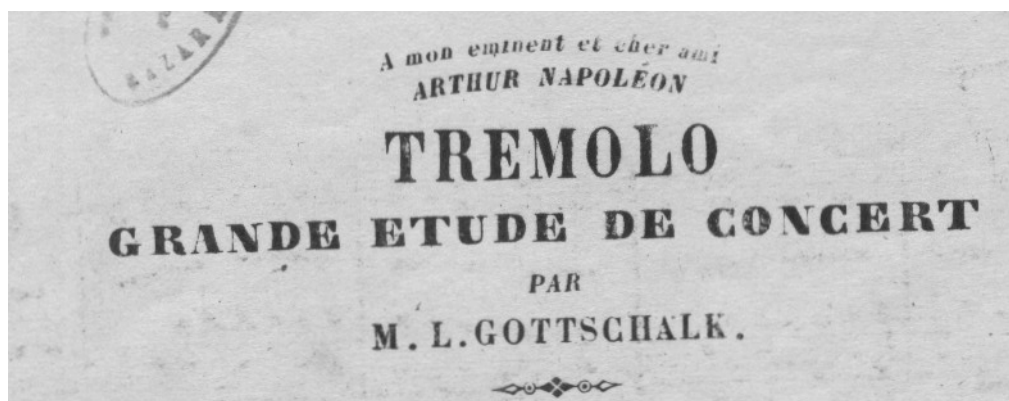
Gottschalk era uma personalidade à parte, que se devia admirar mas não imitar.

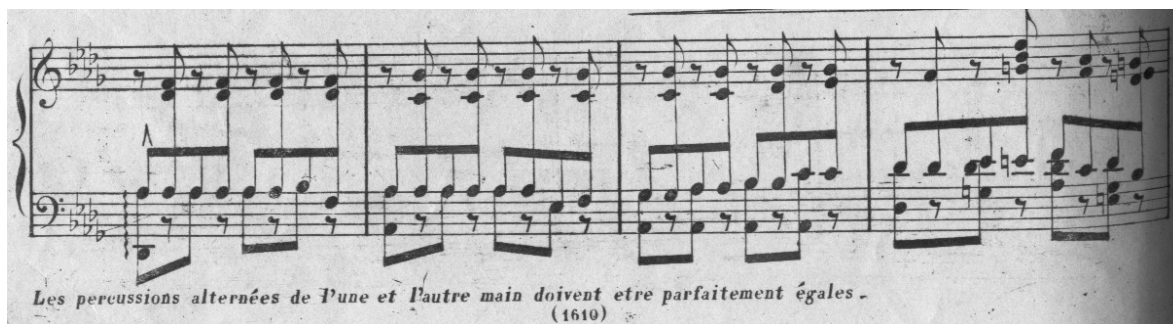
As suas obras estão quase todas impregnadas da centelha do gênio, e, no entanto acham-se abandonadas nos grandes centros pianísticos, porque lhes falta certa forma clássica à qual o seu gênio irrequieto não se amoldava, e também pelo abuso de certas passagens ornamentais e em oitavas, de gosto...duvidoso!... (Napoleão, 1907:147).

Napoleão, quando Gottschalk estava vivo, publicou muitas de suas obras, pois o pianista-compositor desfrutava, em 1869, de enorme prestígio junto ao público fluminense. Após a morte de Gottschalk, Napoleão comprou seus manuscritos, em leilão público, e os editou pela Casa Arthur Napoleão. Starr (1995) trata destas questões mais apuradamente, aqui se faz referência apenas à obra *Tremolo*, que Gottschalk dedicou a Napoleão, e ao Estudo op. 90 que Napoleão dedicou ao amigo pianista.

Napoleão apreciava a peça de Gottschalk como demonstra um cronista ao falar sobre um de seus concertos, na turnê europeia de 1889:

Arthur Napoleão nunca mais esqueceu as horas agradáveis de convivência artística que passou com Gottschalk, e ainda outro dia, no Teatro S.Carlos, ele lhe honrou a memória executando magistralmente o famoso *Tremolo*, - esse vendaval de harmonia. Alberto Pimentel. (Diário Ilustrado, Lisboa 02 de março de 1889).





Exemplo 116 - Gottschalk, Tremolo, Ed. Arthur Napoleão & Cia. p. 2

X – *Sérénade Portugaise* dedicada a Rey Collaço (1854 - 1928)

Pianista e compositor português de ascendência francesa pertencia a uma família tradicional, residente em Tanger, no Marrocos, onde nasceu. Após estudar em Lisboa, começou sua vida artística em Madrid, na Espanha, como professor e intérprete de música de salão. Depois de um concerto no teatro D. Maria II, em Lisboa, recebeu o patronato do Conde de Daupias e estudou em Paris e na *Hochschule für Musik* de Berlim. Rey Colaço destacou-se, em Portugal, pelo trabalho desenvolvido em prol da divulgação e da apreciação da música erudita. Teve uma atividade intensa como pedagogo e, dentre seus alunos, estavam membros da família real portuguesa. Napoleão comenta o momento em que conheceu o pianista português:

[1889-Lisboa] Conheci nesta minha viagem o meu distinto colega Rey Collaço. Este notável professor deveu muito, nos primeiros anos, à valiosa proteção do Conde de Daupias (Napoleão, 1907: 234).

Muito provavelmente, a dedicatória de Arthur Napoleão a Rey Collaço foi influenciada pelo fato de Rey Collaço ter sido um dos maiores professores de piano de Portugal. Praticamente todos os nomes da música em Portugal, no período em questão, foram seus alunos, portanto, dedicar-lhe um estudo também era uma forma de assegurar a sua divulgação. Rey Collaço apresentou, em Lisboa, algumas obras de Napoleão, conforme mostrado no anexo C.

XI – *Papillon* dedicado a M^{me} Judith Cardoso de Menezes

Judith Cardoso de Menezes, musicista e professora de piano, destacou-se também por sua atuação na sociedade carioca ou, como o próprio Napoleão escreve, nos salões da “*High Life*”. Portuguesa de nascimento, ela veio para o Rio de Janeiro, em 1869. De acordo com Cernicchiaro (1926), possuía uma leitura à primeira vista inigualável e uma memória prodigiosa, seu repertório constituía-se de Fantasias sobre temas das óperas em voga,

composições de Thalberg, Gottschalk, Herz e Weber (do qual tocava o *Konzertsstück*, assim como Napoleão). Na autobiografia do compositor, há notícia que no Rio de Janeiro:

De 1870 a 1875 deram-se muitos Concertos de mais ou menos valor artístico, no Clube Mozart e principalmente na Philharmonica Fluminense de que era presidente nos últimos tempos o Dr. Carlos Costa.

Num deles ouvi Judith Ribas de Oliveira, hoje Mme. Cardoso de Menezes e filha de João Ribas [maestro e violinista portuense], o eminente chefe de uma plêiade de notáveis artistas portuenses. Esta senhora é ainda hoje uma musicista e pianista de muito talento.

Por falar em Cardoso de Menezes, devo dizer que este meu velho companheiro e amigo, marido de Judith Ribas e filho do ilustre Barão de Paranapiacaba, só por ato de submissão à vontade paterna seguiu o curso de direito em São Paulo.

Se, em vez disso, tivesse seguido o curso do Conservatório de Paris, Milão ou Leipzig, teria dado certamente um notável artista. Era uma natureza dotada para a música. (Napoleão, 1907:160).

XII — *Rêve d'un fée* dedicada a Charlie Marie Widor (1844 - 1937)

O contato de Napoleão com o pianista e organista Widor se deu, inicialmente, através da organização dos concertos no Palácio de Cristal do Porto, em 1865. Além dos concertos realizados no Palácio de Cristal, ambos atuaram em uma infinidade de concertos durante o ano de 1865 (Anexo C), demonstrando a interação entre os dois artistas. Na autobiografia, diz Napoleão:

[1865 – Porto, Inauguração do Palácio de Cristal]

El-Rei D. Luiz, El-Rei D.Fernando e S.M. a Rainha D.Maria Pia, assistiram, acompanhados de seus ministros e outros altos personagens.

Num grande estrado, expressamente construído, para esse efeito, colocou-se a orquestra composta de 120 músicos – Ao fundo o grande órgão encomendado na Inglaterra. O eminente organista Widor veio ao Porto expressamente contratado em Paris e escreveu a *Symphonia* de inauguração para Orquestra, Órgão e Banda. (Napoleão, 1907: 122)

XIII – *Joyeux Souvenir* dedicada a Ernest Schelling (1876 - 1939)

Talvez hoje Ernest Schelling não seja tão conhecido, mas ele causou sensação durante as suas turnês na Europa e América do Sul. Pianista americano, compositor e regente, assim como Napoleão foi menino prodígio, estreando em público, na Filadélfia, com 4 anos de idade. Estudou no Conservatório de Paris com Mathias e depois com Moszkowski e Theodor Leschetizky, dentre outros. Retornou em definitivo aos EUA, em 1905, e foi eleito, em 1913, para o *National Institute of Arts and Letters* (Preston, in: Sadie, 2001: 473 vol. 22). Conforme

mencionado no Estudo *Ronde des Elfes* que é dedicado a Harold Bauer, pode-se ter uma visão da opinião de Napoleão sobre este instrumentista.

XIV – *Adamastor* dedicado a Alfredo Napoleão (1852 - 1917)

Alfredo, irmão de Arthur Napoleão, foi educado na Inglaterra pela família de Thorold Wood, que foi seu professor e protetor. Teve uma carreira bastante diversificada como pianista-compositor, embora não tão brilhante quanto a de Arthur. Segundo a GEPB (1970: XVIII: 402):

[...]. O seu temperamento não se podia conformar com a vida comercial, e por isso, abandonando a casa onde estava empregado, empreendeu uma digressão artística por diversas províncias do Brasil. Permaneceu durante seis anos em Buenos Aires e em Montevideú, onde exerceu o professorado. Regressou em 1879 ao Rio de Janeiro, de onde fez uma nova digressão pelo Norte do Brasil, demorando-se dois anos em Pernambuco onde igualmente lecionou piano. Volta definitivamente ao Porto em 1890 onde exerceu também o professorado. [...] De caráter modesto, amando a solidão, desejou apenas viver para a sua música. Graças a um estudo apurado, fez-se um pianista de magnífica técnica, executando com profundo conhecimento, especialmente, as obras de Bach e de Beethoven. Conhecendo ainda muito bem as composições de Liszt, interpretou-as de uma forma brilhante.

Imagina-se que a casa comercial, à que a enciclopédia se refere, seja a casa editora Arthur Napoleão. O afastamento de Alfredo desta empresa causou uma desavença com Arthur que, anos mais tarde, foi desfeita. Sobre este assunto Napoleão assim se pronuncia:

[Lisboa – 1889] Meu mano Alfredo achava-se a este tempo em Lisboa e além de forte pianista escrevia obras de valor.

Reconciliei-me com ele – Alfredo tem o melhor dos corações, mas receio que a sua má cabeça lhe prepare um fim de vida penoso. (Napoleão, 1907: 236).

As atuações conjuntas de Napoleão e Alfredo, como se observa no anexo C, foram diversas. Napoleão, além de tocar com o irmão, promoveu concertos para o benefício de Alfredo. Em termos de composição, o que mais os diferencia é o culto de Alfredo às grandes formas, compondo sonatas e concertos para piano e orquestra. Contudo, na abordagem das possibilidades da virtuosidade na escrita pianística, eles muito se assemelham.

XV – *Près d'un ruisseau* dedicado a Alfredo Bevilacqua (1846 - 1927)

Alfredo, filho de Isidoro Bevilacqua (cuja casa editora no Rio de Janeiro publicou as primeiras composições de Arthur Napoleão), era amigo de Napoleão desde a sua primeira turnê no Brasil. Em 1891, juntamente com Leopoldo Miguez organizou o Instituto Nacional de Música, criado em lugar do extinto Conservatório de Música, e foi nomeado o primeiro catedrático do piano.

Apresentava-se freqüentemente, assim como Napoleão, no Clube Beethoven no Rio de Janeiro. A autobiografia de Napoleão demonstra a relação de amizade que mantinham:

Casou Alfredo Bevilacqua com Senhorinha Mello, união de duas dignas famílias de artistas. E creio ter um poucachinho concorrido para este feliz enlace; o meu Compadre que o diga! (Napoleão, 1907: 158).

Ele também comenta que, em 1872, costumavam reunir-se semanalmente na casa de Benjamim da Rocha Faria, quando executavam música de câmara. Destas reuniões participavam ele, Alfredo Bevilacqua, Leopoldo Miguez, dentre outros. As apresentações de Arthur Napoleão e Alfredo Bevilacqua juntos a dois pianos foram muitas, o que mostra a relação harmoniosa mantida pelos donos das duas principais casas editoriais do país.

XVI – *Peines du coeur (Mendelssohnianna)* dedicada a Louis Levy (1861 - 1935)

Luiz [Louis], como seu irmão Alexandre, foi pianista-compositor. Ele era filho do clarinetista francês Louis Levy, radicado em São Paulo, desde 1860, e fundador da Casa Levy, um dos principais comércios de música da época. Dada a importância da Casa Levy e a popularidade de seu pai, teve contato direto com todos os músicos paulistas importantes e com todos aqueles que iam apresentar-se naquela cidade. A partir de 1891, assumiu a direção da Casa Levy, que representava a Casa Editora Arthur Napoleão em São Paulo. Luiz Levy, desde 1879, costumava apresentar obras de Napoleão em público (vide Anexo C).

Embora não se tenha registro exato dos concertos em que Napoleão executou a obra 1ª Rapsódia Brasileira op.17 – bis de Luiz Levy, a edição, que se obteve, da Casa Levy indica “Edição conforme executava Arthur Napoleão em seus concertos” (Exemplo 117).

2 a Leopoldo Miguéz

1ª Rapsódia Brasileira

Op. 17 - bis ⁽¹⁾

Nova edição revista por SOUZA LIMA

LUIZ LEVY (1861-1935)

Motivos das canções brasileiras introduzidas na Rapsódia:
 a) Balaio, Meu Bem, Balaio; b) Chô, Chô, Chô, Araúna; c) Vem Cá, Bitú; d) Canção do Boiadeiro.

1) Edição conforme executava Arthur Napoleão em seus concertos.

© Copyright by L. LEVY & IRMÃO — São Paulo — Brasil
 © Copyright assigned 1946 to IRMÃOS VITALE S/A. Ind. e Com. — São Paulo — Rio de Janeiro — Brasil
 Todos os direitos autorais reservados para todos os países — All Rights Reserved.

Exemplo 117 - Levy, 1ª Rapsódia Brasileira. p.2. (nova edição revisada por Souza Lima)

XVII – *Une nuit sur le Taje* dedicada a Itiberê da Cunha

Esta dedicatória causa uma certa confusão uma vez que a dedicatória pode referir-se tanto a Brasília Itiberê da Cunha (1848 - 1913) como a seu irmão João Itiberê da Cunha (1870 - 1953).

Brasília Itiberê da Cunha foi compositor, pianista e diplomata. Tornou-se logo pianista de renome, tendo realizado muitos concertos em São Paulo, onde frequentou a Faculdade de Direito. Provavelmente, seja do tempo da Faculdade de Direito sua relação com Napoleão, pois este comenta que, em 1866, tocou três concertos em São Paulo juntamente com Francisco Moniz Barreto e que recebeu uma medalha de ouro oferecida com os dizeres; “Os estudantes de S.Paulo - A Arthur Napoleão - 1866”. Brasília ingressou na carreira diplomática mais ou menos por essa época (1870), por indicação de D.Pedro II, e ocupou postos na Itália, no Peru, na Bélgica, no Paraguai e na Alemanha.

João Itiberê da Cunha também foi diplomata e estudou piano em Bruxelas. Sua relação com Napoleão é bem clara, pois, em 1902 era cronista da Revista A Renascença (editada pela Casa Bevilacqua) na qual assinava textos com o pseudônimo de Iwan d’Hunac:

O tempo, enfarruscado e chuvoso, prejudicou um pouco a concorrência; mas ainda assim – tais são as simpatias e admiração de que goza o grande artista Arthur Napoleão – o salão do Instituto Nacional de Música achava-se quase repleto: ali estava, em todo caso,

representada a fina flor da sociedade fluminense no que ela tem de mais aristocrático e de mais seletivo.

O concerto do dia 30 de outubro foi um novo triunfo alcançado pelo extraordinário pianista, e esperamos que não seja o último.

Entra neste nosso desejo uma grande dose de egoísmo, juntamente com a mais sincera admiração que sempre tributamos a Arthur Napoleão.

Iwan d'Hunac

(Revista Renascença, Rio de Janeiro. Ano I Novembro de 1904 N°9-p.183-184).

João Itiberê da Cunha foi um dos fundadores do Correio da Manhã, no qual, em 1925, passou a assinar as crônicas musicais. Este jornal publicou, na íntegra, as “Memórias de Arthur Napoleão” (vide anexo D). Conclui-se, portanto, que é mais provável que a dedicatória seja para João Itiberê da Cunha.

XVIII – *Cavalcade* dedicada a Luigi Chiaffarelli (1856 - 1923)

Luigi Chiaffarelli, pianista e professor italiano, veio, em 1883, para o Brasil, onde criou uma escola pianística que teve Guiomar Novais, Antonietta Rudge (rede), Souza Lima, Walter Burle Max e Ernani Braga como seus expoentes máximos. Foi um dos fundadores, em 1906, do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo que adotou, em seus planos de ensino, o programa oficial do Instituto Nacional de Música, em que os Estudos op.90 de Napoleão estavam presentes. Fecha-se novamente a rede sócio-musical. Chiaffarelli organizou, em 1904, uma série de ‘Concertos Históricos’ tendo principalmente como intérpretes os seus alunos. Nesses concertos, eram freqüentes as apresentações de música francesa, especialmente Debussy e Ravel - outro ponto de ligação deste professor com a rede proposta. Por sua obra como pedagogo na época de publicação dos Estudos op.90 de Napoleão, supõe-se que a dedicatória da última peça do ciclo tenha sido intencional, pois Napoleão teria assim dedicado seu último Estudo àquele que considerava o maior professor de piano residente no Brasil.

4.3.2 Análise topical dos Estudos op.90

Embora seja quase irresistível uma análise de todas as representações musicais que os títulos dos Estudos op. 90 sugerem, fixou-se o foco desta tese na análise topical geral, por ser esta a que melhor representa a uniformidade do conjunto dos Estudos op. 90. Cada tópica ficou restrita a um ou, no máximo, dois exemplos. Nesta coleção de Estudos encontra-se todas as tópicas propostas no modelo analítico, ou seja: **Intimismo, Trivialidade, Virtuosidade e**

Improvisação, Thalberguismos, Estilo Brilhante, Monumentalidade, Exotismo e Folclorismo, Pintura da paisagem musical: Natureza e Atitude Biedermeier.

A tópica **Intimismo** é encontrada, embora se poderia pensar que os Estudos op.90 para virtuosos se tratam de peças que pressupõem unicamente grande expansão sonora e volumosa textura. Uma escrita simples de melodia e acompanhamento como uma Canção sem palavras, encontra-se no trecho apresentado no Exemplo 118.

VI
Duo d'amour

à Albert Nepomuceno (Rio de Janeiro) Arthur Napoleon, Op.90, N

Andante M. $\text{♩} = 76$

The image shows a page of musical notation for a piano piece. At the top, it is titled 'VI Duo d'amour'. Below the title, there is a dedication 'à Albert Nepomuceno (Rio de Janeiro)' on the left and 'Arthur Napoleon, Op.90, N' on the right. The tempo is marked 'Andante M. ♩ = 76'. The music is written for piano, with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include 'mf' and 'molto express.'.

Exemplo 118 - Napoleão, *Duo d'amour op.90 n.6*, p. 43 cc. 1-6.

No Estudo *Pressentiment op.90 n.7*, Napoleão também apresenta esta tópica que assume o significado de uma introspecção meio 'de estufa', pois Napoleão elegeu o mesmo tipo de escrita (escrita concentrada na região média do piano, polirritmia de 2 contra 3, peça de curta duração mantendo sempre o clima inicial estabelecido) da peça para piano de maior sucesso de H. Oswald, *Il Neige!* (Exemplos 119 e 120).

Exemplo 119 - H.Oswald, *Il Neige!*, p.5 cc. 1-6.

Exemplo 120 - Napoleão, *Pressentiment op.90 n.7*, p. 51 cc. 1-6.

A tópica **Trivialidade** assume aqui um significado um pouco diferente daqueles a ela atribuídos nas análises desta tese. Não se encontraram padrões de *ostinato* que sugiram intenções coreográficas permanentes, porém se encontraram dois Estudos que se destacam dos demais por apresentarem maior facilidade quer em sua execução, quer em sua leitura, sem grandes modulações nem cromatismos como nos demais Estudos op.90. Abre-se então esta janela hermenêutica para considerá-los como característicos desta tópica (Exemplo 121).

Au foyer

à Barrozo Netto (Rio de Janeiro) Arthur Napoleon, Op.90, Nº 4

Allegretto moderato M. ♩ = 96

dolce e legato

Exemplo 121 - Napoleão, *Au Foyer op.90 n.4*, p. 30 cc. 1-9.

No excerto apresentado no Exemplo 122, nota-se a utilização do termo ‘tempo elegante’ o que alude mais a uma característica da música de salão.

tempo elegante

Exemplo 122 - Napoleão, *Papillon op.90 n.11*, p. 81 cc. 7-12.

A tópica **Virtuosidade e Improvisação**, por razões de cunho exclusivamente didático, foi dividida em duas. Averiguar a presença da tópica **Virtuosidade** é até uma redundância, uma vez que os Estudos op.90 são dedicados a pianistas-virtuosos. Escolhemos, contudo, o Exemplo 123 como uma das boas soluções da manipulação das ferramentas virtuosísticas na escrita pianística. Neste excerto, o compositor trabalha, em dez compassos, ferramentas diversas: trinados e melodia com mão direita acompanhada por figurações de arpejo na esquerda; padrões de acordes quebrados em movimento cromático e rápido; notas duplas em

mãos alternadas; arpejos ascendentes em extensão ampla do piano na continuação do trecho apresentado.

The image displays four systems of musical notation for piano. The first system features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It contains arpeggiated figures with fingerings (tr 12, 3, 5) and slurs. The second system includes a 'rall.' marking, a change to a treble clef, and a 'tempo' marking. The third system continues the arpeggiated patterns. The fourth system shows a 'f' dynamic marking and a change to a 3/4 time signature.

Exemplo 123 - Napoleão, *L'Ondine et le Poete* op.90 n.8, p. 62 cc. 1-10.

A outra face da tópica a **Improvisação**, foi encontrada em muitas passagens nos Estudos em que há uma escrita principalmente arpejada ou derivada de arpejos, a qual não tem uma definição melódica clara e serve formalmente de ponte entre duas secções ou temas (Exemplo 124).

4

Exemplo 124 - Napoleão, *Aux pieds d'Omphale* op.90 n.1, p. 4 cc. 1-6.

Na seqüência, vem a tópica **Thalberguismos**. Ela está identificada não somente com as tradicionais alusões ao efeito de três mãos, mas também à escrita do mecanismo de notas repetidas que, como referido na composição da tópica, juntamente com o *cantabile* especial de Thalberg, é uma das marcas registras do compositor austríaco. O Exemplo 125 apresenta a escrita com o tradicional efeito de três mãos.

Exemplo 125 - Napoleão, *Adamastor* op.90 n.14, p. 98 cc. 5-8.

O Exemplo 126 apresenta o efeito de *tremolo* em mãos alternadas com notas repetidas duas a duas.

The image displays two systems of musical notation for piano. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a tremolo effect, with notes repeated in pairs across both hands. The bottom system also consists of two staves with the same key signature. It begins with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The right hand plays a melodic line with a tremolo effect, while the left hand plays a bass line with a tremolo effect. There are two instances of a dynamic marking '(b)' in the left hand of the second system.

Exemplo 126 - Napoleão, *Nouveau Tremolo op.90 n.9*, p. 69c. 1-6.

A leitura da tópica **Estilo Brillhante**, cuja presença ocorre na maioria dos Estudos op.90, fornece exemplos distintos de como Napoleão tratava musicalmente esta tópica. No Exemplo 127, apresenta-se um trecho de um Estudo dedicado a C. Saint-Saëns, que muito se assemelha ao toque brilhante também requerido na *Toccata* do compositor francês para piano, ou seja, notas fortes e destacadas sem uma melodia sobressalente.

Course au clocher

à C. Saint-Saëns Arthur Napoleon, Op. 90, Nº 2

Veloce $\text{♩} = 144$

Exemplo 127 - Napoleão, *Course au Clocher op.90 n.2*, p. 69 cc. 1-17

No Exemplo 128, também se encontra a necessidade da execução de um toque brilhante, porém a escrita é diferente, aqui há adversidade de sinais de articulação entre as mãos.

Exemplo 128 - Napoleão, *Rêve d'un fée op.90 n.12*, p. 85 cc. 1-2.

A tópica seguinte é a **Monumentalidade**. Napoleão construiu esta tópica fazendo o uso de passagens longas formadas por um ou dois períodos de quatro frases cada, que desembocam em um grande ápice, como observa-se no excerto selecionado para o Exemplo 129.



Exemplo 129 - Napoleão, *Ronde des Elfes* op.90 n.3, p. 26 cc. 1-16.

Atribui-se à tópica **Exotismo e Folclorismo** dois significados distintos. O primeiro faz alusão a fenômenos sobrenaturais, mundo e seres encantados. O segundo está associado com a ambientação da melodia em estilo folclórico ou popular.

No primeiro sentido, por causa de seus títulos - *Aux pieds d'Omphale*, *Ronde des Elfes*, *Danse des Fantoques*, *L'Ondine et le Poete* e *Rêve d'un fée* - os Estudos de Napoleão são muito apropriados para a investigação da recorrência desta tópica. O Exemplo 130 traz a tradicional representação desta significação através do uso de cromatismo musical, tanto melódico como harmônico, aliado a um *ostinato* casual não contínuo que sugere a representação da dança referida no título.

Exemplo 130 - Napoleão, *Danse des Fantoches* op.90 n.5, p. 37 cc. 1-11.

O segundo significado proposto remete ao fato de que muitos compositores utilizavam, no século XIX, melodias específicas de uma região, porém não se comprometiam em conservá-la na forma original, ou compunham melodias tendo como base elementos identificadores do estilo folclórico ou popular. A pesquisa empreendida não obteve mais dados sobre se canções-base são tradicionais ou de autoria de Napoleão. Trata-se de cantigas em tonalidade menor e maior em que é possível sentir a atmosfera à qual o título se refere: trovadores, menestrelis da Idade Média e a cantoria camponesa. O Exemplo 131 mostra o tema do Trovador.

X

Sérénade Portugaise

(O Trovador e a Saloia)

Rey Collaço (Lisbonne)

Arthur Napoleon, Op. 90, N^o 10

Allegretto M. ♩ = 60

mf

Il canto molto express.

Exemplo 131 - Napoleão, *Sérénade Portugaise op.90 n.10*, p. 71 cc. 1-4.

O Exemplo 132 mostra o tema da Camponesa.

Exemplo 132 - idem, p. 73 cc.8-12.

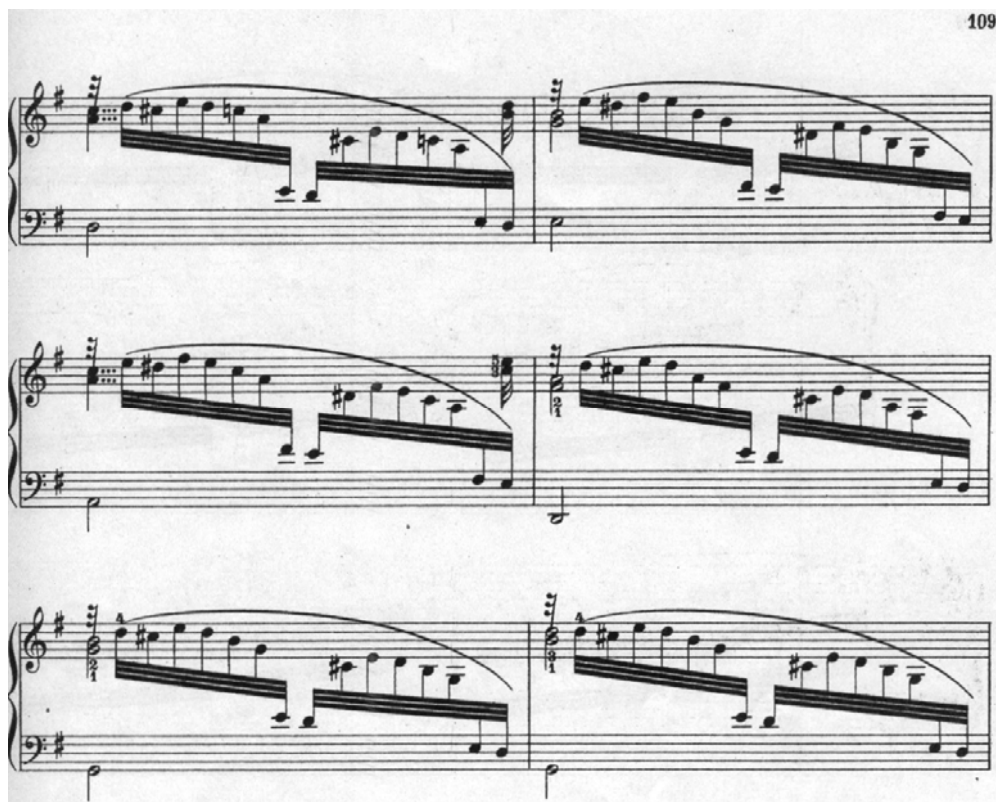
A dedicatória de Napoleão ao pianista Alexandre Rey Collaço dá segurança para se sugerir que a utilização deste tema foi propositalmente folclórica, uma vez que Rey Collaço publicou, no Brasil e em Portugal, seus Fados (para piano solo, cinco no total, em 1893), bem como suas peças sobre motivos espanhóis e sobre temas do Marrocos.

A estes elementos soma-se uma passagem do estudo que alude claramente à ‘chamada de guitarra’ quando da introdução de um fado (conforme a leitura hermenêutica da peça) – (Exemplo 133).



Exemplo 133 - idem, p. 74 cc.5-7.

A tópica **Pintura da paisagem musical: Natureza** está, assim como em análises de outros gêneros da música para piano de Napoleão, associada ao elemento água – Estudos *Près d'un ruisseau* e *Une nuit sur le Taje*. No Exemplo 134, observa-se a construção de um *ostinato* descendente que sugere a imagem de um movimento de expansão da quebra de uma oscilação da água (como a quebra da primeira onda do mar na beira da praia, se fosse esse o caso).



The image shows a page of musical notation for Frédéric Chopin's Étude Op. 90, No. 15, titled 'Près d'un ruisseau'. The page is numbered 109 in the top right corner. The music is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The right hand plays a descending melodic line with a long slur, while the left hand plays a simple bass line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Exemplo 134 - Napoleão, *Près d'un ruisseau* op.90 n.15, p. 109 cc. 1-6.

A temática do Tejo retorna neste último *opus* catalogado de Napoleão. No Estudo em questão, assim como nas Peças características, o compositor leva a pensar na tristeza e na melancolia que o Rio Tejo lhe trazia. Nesta peça, uma melodia lírica e sentimental se sobressai na cascata de arpejos que percorre a região média e aguda do piano e que, mais uma vez, remete ao movimento das águas.



**) Les grosses notes légèrement accentuées*

[As notas grandes (melodia) levemente acentuadas]
 Exemplo 135 - Napoleão, *Une nuit sur le Taje op.90 n.17*, p. 122 cc. 1-4.

A última tópica a ser analisada é **Atitude Biedermeier**, a qual está bem evidente no sentido proposto no modelo analítico, ou seja, como forma de homenagem ou tributo a uma peça musical específica ou a um compositor. O próprio Napoleão explicita, nos títulos ou em notas de rodapé, as homenagens prestadas, no caso a Gottschalk e a Mendelssohn. Os Exemplos 136 e 137 mostram passagens em que esta tópica atua.

64

IX Nouveau Trémolo

à la mémoire de L.M. Gottschalk Arthur Napoleon, Op.90, N° 9

Poco lento
p

solenne
2^{da}
col 8

Allegro
p

*) Ces huit premières mesures constituent le motif d'une Étude de Gottschalk

[Estes oito primeiros compassos constituem o motivo de um Estudo de Gottschalk]

Exemplo 136 - Napoleão, *Nouveau Tremolo op.90 n.9*, p. 64 cc. 1-11.

117

XVI Peines du coeur

(Mendelssohniana)

a Louis Lévy (S. Paulo) Arthur Napoleon, Op. 90, N° 16

Con moto appassionato M. ♩ = 92
mf

il canto marcato assai

Exemplo 137 - Napoleão, *Peines du coeur op.90 n.17*, p. 117 cc. 1-7.