



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES DA UNIVERSIDADE DE ÉVORA

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**A influência de Chopin na música brasileira dos
séculos XIX e XX:
Considerações históricas e análise comparada de
obras representativas**

William de Oliveira Bueno

Orientação: Prof.^a Doutora Ana Telles Béreau

Mestrado em Música

Área de especialização: Interpretação

Trabalho de Projeto

Évora, 2014

Dedicatória

Dedico este trabalho a todos aqueles que se interessam pela obra de F. Chopin e sua contribuição para com outras culturas.

Dedico também aos meus pais, Mauricio e Julieta.

Aos meus irmãos Fabricio e Lilian.

Às minhas avós, Odilla e Teresa.

Dedico especialmente ao meu primeiro professor de piano, Prof. Azevedo Junior, da minha terra natal Bragança Paulista, no qual plantou uma semente que só cresceu.

Agradecimentos

À professora Ana Telles Béreau, pelas aulas de piano e orientação neste trabalho.

Ao amigo José Roberto Forte, pela amizade e crença em minha pessoa.

Ao professor, amigo e pianista Silvio Baroni, pela amizade e inspiração que sempre me motivou.

Ao guerreiro e amigo ímpar Luiz Gustavo Gouveia, pela amizade e apoio nesta mesma caminhada.

À minha Maria de Menezes, pelo seu companheirismo, coragem, incrível força, apoio e cumplicidade, que me deu motivação para que esta tese se tornasse realidade.

À minha família, em especial minha mãe Julieta, por suas palavras de apoio.

Resumo

O presente trabalho consiste numa pesquisa sobre a influência de Frédéric François Chopin na música pianística brasileira. Para tal, foram escolhidas obras para piano de alguns compositores brasileiros dos séculos XIX e XX, nomeadamente Heitor Villa-Lobos, Henrique Oswald, Ernesto Nazareth, Francisco Mignone, Almeida Prado, Leopoldo Miguéz, entre outros.

Esta dissertação consite numa análise histórica, mostrando fundamentos que comprovam como os compositores brasileiros se deixaram influenciar pelo estilo romântico de F. Chopin. Demonstra, também, como a sociedade brasileira dos séculos XIX e XX foi influenciada pela cultura europeia.

Para além da fundamentação histórica, foram abordados diferentes parâmetros de análise, incluindo particularidades de escrita e forma que permitiram definir a influência da natureza pesquisada.

Junto ao trabalho escrito será apresentado um recital de piano, onde as peças brasileiras analisadas serão executadas de modo a ilustrar as conclusões de pesquisa, no confronto com algumas obras de F. Chopin.

Abstract

Chopin's influence on Brazilian music of the nineteenth and twentieth centuries:
Historical considerations and comparative analysis of representative works

The present work is an investigation on the influence of Frédéric François Chopin in the Brazilian piano music.

Some names were chosen from Brazilian nineteenth and twentieth century composers of piano music, such as Heitor Villa-Lobos, Henrique Oswald, Ernesto Nazareth, Francisco Mignone, Almeida Prado and Leopoldo Miguéz, among others.

The present dissertation includes a historical analysis, arguing how Brazilian composers were influenced by the romantic style of F. Chopin. It also illustrates how Brazilian society of the nineteenth and twentieth centuries was influenced by European culture.

Along with the historical fundament, different analysis parameters were worked, including particularities of writing and form, which allowed to define the influence in question.

A piano recital will be presented along with the written work, where the Brazilian pieces analyzed will be performed in order to illustrate the research findings, in comparison with some works of F. Chopin.

Abreviaturas

c. - compasso

cc. - compassos

Ed. - Edição

Fig. - Figura

Min. - Minuto

Nº - número

Op. - Opus

Pág. - Página

Índice

Capítulo 1: A influência da cultura europeia e a música de F. Chopin no século XIX no Brasil.

1.1 O Rio de Janeiro e o seu crescimento no século XIX.....	13
1.2 A Rua do Ouvidor, um espelho Europeu.....	16
1.3 A Música de F. Chopin no Brasil.....	18
1.4 A influência de F. Chopin nos compositores de música de Salão do século XIX.....	24

Capítulo 2: Os Compositores do Brasil e a influência de F. Chopin

Introdução.....	30
2.1 Sobre a influência de F. Chopin nos compositores brasileiros.....	30
2.2 Leopoldo Miguez (1850-1902).....	30
2.3 Henrique Oswald (1852-1931).....	35
2.4 Ernesto Nazareth (1863-1934)	38
2.5 Heitor Villa-lobos (1887-1959)	42
2.6 Francisco Mignone (1897-1986).....	50
2.7 Almeida Prado (1943-2010)	55
2.8 A diferença entre a influência de F. Chopin nos séculos XIX e XX.....	58
Conclusão.....	61
Anexos.....	65

Anexo 1- *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, 18 de Outubro de 1837.

Anexo 2 - *Correio da Tarde*, Rio de Janeiro, 19 de Maio de 1858.

Anexo 3 - *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de Outubro de 1957.

Anexo 4 - *Deux Nocturnes pour le piano* Op. 37 par Fred. Chopin. Rio de Janeiro, Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, 1860.

Anexo 5 - *Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, 22 de Novembro de 1879.

Anexo 6 - *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 7 de Julho de 1902.

Anexo 7 - Programa do Recital Final de Mestrado.

Índice de Figuras

Fig.1 *Correio Mercantil*, 21 de Janeiro de 1848.

Fig. 2 Duas fotografias da Rua do Ouvidor, a primeira de 1880, e a segunda de 1941.

Fig. 3 Anúncios da Rua do Ouvidor - Jornais de 1878 a 1880.

Fig. 4 *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, 18 de Outubro de 1837.

Fig. 5 *Diário do Rio de Janeiro*, 8 de Agosto de 1850.

Fig. 6 *Correio da Tarde*, Rio de Janeiro, 19 de Maio de 1858.

Fig. 7 *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de Outubro de 1957.

Fig. 8 *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 8 de Novembro de 1856.

Fig. 9 *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 19 de Outubro de 1957.

Fig. 10 *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 16 de Dezembro de 1858.

Fig. 11 *Correio Paulistano*, São Paulo, 16 de Junho de 1863.

Fig. 12 *A Actualidade*, Ouro Preto, 27 de Abril de 1880.

Fig. 13 *Correio Sergipense*, 12 de Julho de 1851.

Fig. 14 *Diário do Maranhão*, 26 de Setembro de 1874.

Fig. 15 *Diário do Maranhão*, 26 de Abril de 1881.

Fig. 16 *Deux Nocturnes pour le piano Op.37* par Fred. Chopin. Rio de Janeiro, Imperial Imprensa de Musica de Filippone e Tornaghi, 1860.

Fig. 17 *Diário de Noticias*, Rio de Janeiro, 9 de Junho de 1885.

Fig. 18 Mamede de Campos. *Predileta das Moças*, cc. 1-8.

Fig. 19 - Chiquinha Gonzaga. *Gaúcho*, cc. 1-20.

Fig. 20 - Chiquinha Gonzaga. *Lua Branca*, cc. 1-6.

Fig. 21 - Logotipo da empresa Narciso, Arthur Napoleão & Miguéz. 1879.

Fig. 22 - *Revista musical e de Bellas Artes*, 19 de Junho de 1880.

Fig. 23 - *Gazeta de Noticias*, dia 8 de Maio de 1890.

Fig. 24 - Leopoldo Miguéz. *Nocturno Op. 10*, cc. 1-6.

Fig. 25 - F. Chopin. *Nocturno Op. 15 n°3*, cc. 1-4 e 91-96.

Fig. 26 - Leopoldo Miguez. *Nocturno Op. 10*, cc. 35-39.

Fig. 27 - F. Chopin. *Balada n° 1 Op. 23*, cc. 105-111.

Fig. 28 - Leopoldo Miguez. *Nocturno Op. 10*, cc. 43-45.

Fig. 29 - Leopoldo Miguez. *Nocturno Op. 10*, cc. 60-65.

Fig. 30 - Leopoldo Miguez. *Nocturno Op. 10*, cc. 77-82.

Fig. 31 - Henrique Oswald. *Six Morceaux Op. 4*.

- Fig. 32 - Henrique Oswald. *Nocturno* Op. 14 n° 5, cc. 1-9.
- Fig. 33 - Henrique Oswald. *Tarantela* Op. 14, cc. 9-16.
- Fig. 34 - F. Chopin. *Tarantela* Op. 43, cc. 4-12.
- Fig. 35 - Henrique Oswald. *Tarantela* Op. 14, cc. 28-32.
- Fig. 36 - F. Chopin. *Tarantela* Op. 43, cc. 25-29.
- Fig. 37 - Henrique Oswald. *Tarantela* Op. 14, cc. 93-100.
- Fig. 38 - F. Chopin. *Tarantela* Op. 43, cc. 84-91.
- Fig. 39 - Ernesto Nazareth. *Nocturno* Op. 1, cc. 1-5.
- Fig. 40 - F. Chopin. *Nocturno* Op. 55 n° 2, cc. 1-7.
- Fig. 41 - Ernesto Nazareth. *Nocturno* Op. 1, c. 11.
- Fig. 42 - F. Chopin. *Estudo* Op. 25 n° 11, c. 5.
- Fig. 43 - Ernesto Nazareth. *Nocturno* Op. 1, cc. 8-9.
- Fig. 44 - F. Chopin. *Balada* n° 1 Op. 23, cc. 33-34.
- Fig. 45 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Nocturno*, cc. 1-3.
- Fig. 46 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Nocturno*, cc. 7-9
- Fig. 47 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Nocturno*, cc. 10-11 e 15-16.
- Fig. 48 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Nocturno*, cc. 20-26.
- Fig. 49 - F. Chopin. *Estudo* Op. 25 n° 5, cc. 45-54.
- Fig. 50 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 2-7.
- Fig. 51 Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 8-11.
- Fig. 52 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 23-24.
- Fig. 53 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 29-33.
- Fig. 54 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 33-34.
- Fig. 55 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 35-36.
- Fig. 56 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 39-40.
- Fig. 57 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 67-68.
- Fig. 58 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 71-76.
- Fig. 59 - F. Chopin. *Balada* Op. 23 n° 1, cc. 48-52.
- Fig. 60 - Francisco Mignone. 1ª *Valsa de Esquina*, cc. 42-49.
- Fig. 61 - F. Chopin. *Estudo* Op. 10 n° 2, cc. 1-2.
- Fig. 62 - F. Chopin. *Estudo* Op. 25 n° 6, cc. 21-22.
- Fig. 63 - F. Chopin. *Estudo* Op. 10 n° 4, cc. 53-54.
- Fig. 64 - Francisco Mignone. 8ª *Valsa de Esquina*, cc. 1-14.
- Fig. 65 - F. Chopin. *Valsa* Op. 64 n° 2, cc. 1-11.

Fig. 66 - Francisco Mignone. 8ª *Valsa de Esquina*, cc. 15-17.

Fig. 67 - F. Chopin. *Polonaise* Op. 53, c. 1.

Fig. 68 - Almeida Prado. *Nocturno* nº 14, cc. 6-11.

Fig. 69 - F. Chopin. *Nocturno* Op. 32 nº 1, cc. 1-6.

Fig. 70 - Almeida Prado. *Nocturno* nº 14, cc. 37-30.

Fig. 71 - Almeida Prado. *Nocturno* nº 14, cc. 35-46.

Fig. 72 - F. Chopin. *Polonaise* Op. 40 nº 2, cc. 1-15.

Introdução

Frédéric François Chopin foi um dos maiores pianistas do século XIX, nascido a 1 de Março de 1810 em Żelazowa Wola, na Polónia, e falecido em Paris, França, a 17 de Outubro de 1849; influenciou gerações com suas composições.

Este trabalho mostra como a música de F. Chopin influenciou os músicos brasileiros dos séculos XIX e XX.

Para comprovar esta influência foi feita uma pesquisa bibliográfica baseada em documentos históricos, livros, partituras, biografias, entrevistas a compositores em artigos e vídeos, teses e todo o tipo de informação histórica que revela o entendimento do tema na sua maior clareza para a comunidade científica.

As teses pesquisadas foram as de Alexandre Ferreira de Souza Dias - *Influências na Obra Pianística de Ernesto Nazareth*, Lúcia Silva Barrenechea. *Heitor Villa-Lobos Hommage à Chopin: A musical tribute*, entre outras.

Entendemos por documentos históricos as bibliotecas digitais, uma fonte muito útil neste trabalho, como a Biblioteca Digital Brasil, que contém todos os periódicos digitalizados a partir do século XIX. Outra importante fonte foi o acervo digital Ernesto Nazareth 150 anos, que possui todos os documentos biográficos do compositor. Os parâmetros de comparação teórica incidiram também sobre partituras e teses, procurando esclarecer o modo estilístico desses compositores.

A análise musical foi efectuada com base numa metodologia comparativa, suportada por uma definição de parâmetros comuns às obras em estudo.

A elaboração do trabalho justifica-se pela ausência de trabalhos científicos abrangendo de forma panorâmica a influência de Chopin na música brasileira.

Tal estudo trará relevância ao pensamento científico, ajudando assim a uma melhor compreensão das experiências trocadas entre Brasil e Europa no que diz respeito ao repertório pianístico entre os séculos XIX e XX.

O objetivo geral da pesquisa é responder as seguintes perguntas:

Há de facto uma influência do compositor Frédéric François Chopin na música brasileira? Se sim, como é que esta se processa?

Este trabalho irá responder estas perguntas, servindo de base para outros pesquisadores que se interessem pelo tema abordado.

Capítulo 1: A influência da cultura europeia e a música de F. Chopin no século XIX no Brasil.

1.1 O Rio de Janeiro e o seu crescimento no século XIX.

Neste primeiro capítulo vou mostrar como se encontrava a sociedade da capital do Brasil no século XIX, mostrando assim como a cultura europeia influenciou este novo país, e como a música de F. Chopin nele entrou.

Primeiramente vamos observar como se encontrava a capital, o Rio de Janeiro, no começo do século XIX; nesta época, antes da proclamação da República, explodia na Europa a Revolução industrial nos grandes centros dos países em crescimento, nos quais a mão de obra serviçal dava lugar a máquinas engenhosas.

Em 1807, Napoleão Bonaparte era o maior conquistador da Europa, conseguiu vencer todos os reis da sua época, só não havia conseguido derrotar a Inglaterra, que estava protegida pelo Canal da Mancha. Ela evitava o confronto terrestre com as tropas napoleónicas.

A Inglaterra havia feito grandes aliados marítimos na Batalha de Trafalgar em 1805, quando derrotou, sob o comando de Lord Nelson, as esquadras aliadas da França e da Espanha; assim, Napoleão Bonaparte reagiu decretando o Bloqueio continental, medida que previa o fechamento dos portos europeus, e todos os países, exceto Portugal, obedeceram ao decreto.

Pressionada pela sua aliada, a Inglaterra, D. João não cedia às exigências do Imperador; por essa razão, em 1807, as tropas francesas começaram a marchar para a fronteira de Portugal.¹

No dia 29 de Novembro de 1807, os navios portugueses partiram do porto de Lisboa, escoltados pelos ingleses, que ameaçaram bombardear Lisboa se a família Real não fugisse para o Brasil.² No dia 22 de Janeiro de 1808, os navios portugueses chegaram a Salvador na Bahia;³ porém, D. João decidiu não se instalar em Salvador (apesar de os Baianos tentarem convencer a corte a ficar na Bahia), porque essa cidade era muito mais vulnerável a um ataque francês do que o Rio de Janeiro.

¹ Laurentino Gomes – 1808. Pág. 33.

² *Idem.* Pág. 77.

³ *Idem.* Pág. 109.

D. João e sua esquadra partiram de Salvador no dia 26 de Fevereiro de 1808 rumo ao Rio de Janeiro.⁴ Depois de três meses e uma semana de viagem, contando com a escala em Salvador, a esquadra de D. João e da família real portuguesa entrou na Baía de Guanabara, no centro do Rio de Janeiro, no dia 7 de Março de 1808, firmando ali a corte do império português no Brasil.⁵

O Rio de Janeiro era a capital do Brasil, transformando-se num dos grandes centros que davam suporte à corte e aos navios em rotas marítimas transoceânicas, graças à assinatura da carta régia de aberturas dos portos no Brasil em 28 de janeiro de 1808, na primeira paragem que D. João fez em Salvador;⁶ assim, o Rio de Janeiro transformou-se num local de reabastecimento das rotas que seguiam para a Europa, América, África, Índias Orientais e ilhas do Mares do Sul.

Era uma espécie de esquina do mundo, na qual praticamente todos os navios que partiam da Europa e dos Estados Unidos paravam antes de seguir para a Ásia, a África e as terras recém-descobertas do Pacífico Sul.⁷

Os primeiros a beneficiarem da abertura dos portos do Brasil foram os ingleses, que eram os únicos a ter trânsito livre nos mares europeus depois da já mencionada vitória na batalha de Trafalgar, quando a Inglaterra venceu as esquadras da França e da Espanha.

Com esse movimento de navios estrangeiros pela cidade, o crescimento tornou-se, em pouco tempo, inevitável. Desde os costumes à transformação arquitectónica e a tudo o que se possa relacionar com a estrutura social, como a saúde, a cultura e a arte, o início do século XIX foi de uma enorme transformação.

Entre 1808 e 1822 a área da cidade triplicou com a criação de novos bairros e freguesias. A população cresceu 30% nesse período, mas o número de escravos triplicou, de 12000 para 36182.⁸

Livres de proibições, muitas fábricas instalaram-se no Brasil desde 1808, como fábricas metalúrgicas, siderúrgicas, de pólvora, de construção de barcos, de tecidos e de cordas, estradas eram abertas por todo o país e tudo crescia em pouco tempo, pois o novo país precisava de evoluir.

O crescimento do Brasil foi imenso com a chegada de D. João VI, trazendo toda a evolução social e urbanista para o novo país.⁹

⁴ *Idem.* Pág. 119.

⁵ *Idem.* Pág. 139.

⁶ *Idem.* Pág. 203.

⁷ *Idem.* Pág. 153.

⁸ *Idem.* Pág. 166.

⁹ *Idem.* Pág. 213.

No que toca ao crescimento musical, foram muitas as lojas de partituras e de instrumentos musicais que se instalaram na capital. Muitas marcas de pianos foram trazidas da Europa para o Brasil, como M. Debain, de Paris, Broadwood & Sons, de Londres, entre outras, professores de piano, partituras e copistas, também estavam presentes na sociedade da capital no começo do século XIX.

O Rio de Janeiro possuía igualmente teatros, sendo que muitas companhias de ópera reproduziam tudo o que se passava na Europa, a sociedade da capital, com a chegada de tantos imigrantes europeus, respirava cultura fresca europeia. Era uma mistura de arte, de moda e de vida burguesa com a presença também da escravidão, muitas vezes o destaque era disputado entre o luxo e a fuga de escravos.

<p>RAPE ANDARAHY.</p> <p>Continúa o seu unico deposito na rua Direita n. 76, onde os Srs. das provincias devem recomendar que sejam compradas as suas encomendas por causa das falsificações.</p>	<p>para tratar: pretere-se no rio Comprido, Engenho Velho ou Andarahy.</p>	<p>por Eugenio Sue, 4 vols., 1U000 cada um. O JURAMENTO, Melodrama em 3 actos, 640 rs. OS ANEIS DE UMA CADEIA, por d'Arlicourt, 1 vol: 1U000.</p>	<p>THEATROS.</p>
<p>CHEGOU a rua do Ouvidor, sobrado azul, n. 37, uma porção das verdadeiras capas, capotes e paletós de borracha; avverte-se que é o primeiro andar, e não na loja.</p>	<p>A LUGÃO-SE tres pretas que lavão, cozinhão e carregão agua; na rua do Cano n. 132.</p>	<p>AVENTURAS</p>	<p>de S. Pedro de Alcantara.</p>
<p>RAMALHETE DAS DAMAS.</p> <p>Periodico musical publicado regularmente e duas vezes por mez. assignatura 10U por anno e 6U por semestre. Sahio o n. 2 contendo musica:</p>	<p>VENDE-SE o brigue <i>Formoso</i>, prompto para navegar para qualquer parte: pega em mais de 11 mil arrobas; para vê-lo na Prainha, e para se tratar á rua da Quitanda n. 147.</p>	<p>DE SATURNINO FICHET, ou A CONSPIRAÇÃO DE LA ROUARIE por FREDERICO SOULIE.</p>	<p>COMPANHIA DRAMATICA. 29.ª recita da assignatura. Quinta feira 20 de Janeiro de 1848. Representar-se-ha o muito interessante e applaudido drama em 5 actos e 1 prologo: PEDRO CEM</p>
<p>Romance de Joconde</p> <p>com introdução e variações para piano por H. Herz: esta peça é muito recomendavel aos jovens pianistas; achá-se á venda em todas as lojas de musica e no escriptorio do RAMALHETE DAS DAMAS, rua d'Ajudá n. 68: preço 600 rs. Os assignantes receberão com o n. 3 a bellissima overtura dos DIAMANTES DA COROA.</p>	<p>A LUGA-SE um cozinheiro, uma preta de todo o serviço e vende quitanda, e vende-se um lindo moleque de 14 annos; na rua de S. Jorge n. 35.</p>	<p>Acha-se á venda nesta typographia o 1.º volume deste interessante romance historico: preço 120. BEATRICE DI TENDA, Tragedia lyrica, 1 folheto 640 rs.</p>	<p>QUE JA' TEM, E AGORA NÃO TEM. Os bilhetes vendem-se no logar do costume. Principiará as 8 horas e meia.</p>
	<p>PASSAPORTES.</p> <p>Na Praça do Commercio, escriptorio n. 2, apromptão-se passaportes para passageiros.</p>	<p>SAPHO Tragedia lyrica, 1 folheto 800 rs. LUCRECIA BORGIA Melodrama de Felice Romani, 1 folheto 640rs. CLARA DI ROSENBERGH,</p>	<p>Salão da Floresta.</p> <p>SABBADO, 22 do corrente mez. haverá grande BAILE MASCARADO.</p>
	<p>FUGIO, no dia 18 á noite, uma preta de nome Eva crioula, de 40 annos, pouco mais ou menos; baixa de corpo, com faltas de dentes, com alguns signaes de chicote já antigos pelas costas e braços, e quando olha para a gente abre um olho mais do que o outro; levou uma trouxa de roupa do seu uso: ha desconfiança que esteja na Praia Grande; e quem a trouxer a seu senhor na rua da Cadeia n. 38, será gratificado.</p>	<p>MOVIMENTO DO PORTO.</p>	
	<p>VENDEM-SE duas boas moradas de casas terreas, com quintal e poço, na praia Formosa ns. 77 e 79, onde se podem vêr e tratar.</p>		

Fig.1- *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 21 de Janeiro de 1848.

1.2 Rua do Ouvidor, um espelho europeu.

Para poder entender a influência europeia na sociedade do Rio de Janeiro no século XIX, vamos analisar uma das ruas mais famosas da cidade e a sua evolução.

Como em todo o grande centro urbano, o Rio de Janeiro também fez nascer entre as suas esquinas rústicas uma rua central, onde se podia comprar de tudo, a rua do Ouvidor no século XIX, no Rio de Janeiro, era muito mais do que isso, era uma cópia de uma grande avenida francesa no centro da cidade.

Já na segunda década do século XIX, a rua possuía todo o tipo de lojas: de calçado e moda francesa, barbearias, livrarias e inclusive lojas de música; isso tudo deveu-se à invasão do comércio europeu pelos ingleses, desde 1808.

No Rio de Janeiro, a Rua do Ouvidor foi uma das primeiras a ter casas ou estabelecimentos de negociantes ingleses, lojas de louça, de fazendas ou panos tecidos, e enfim de comércio de importação e de exportação de gêneros recebidos da Inglaterra e mandados do Brasil, e portanto antes de ouvir dizer monsieur e sacre nom de Dieu ouviu repetir mister e goodemi e comeu batatas inglesas antes de comer petit-pois.¹⁰

Na sequência, o comércio desta rua é tomado pelos franceses, a partir de 1818, começando pelas lojas de moda. Logo depois e até 1820, outras lojas francesas tomaram o seu lugar: lojas de fazendas, artigos de moda (quer para senhoras, quer para homens), perfumariam, cabeleireiros, etc.¹¹

A Rua do Ouvidor tornou-se quase logo até além da Rua dos Latoeiros comercial e principalmente francesa, e Sua Majestade a Moda de Paris, déspota de cetro de flores, sedas e fitas...¹²

A loja francesa de modista, de florista, de cabeleireiro e perfumarias, de charutaria (o cigarro era então banido como ínfimo plebeu) tinha, como ainda hoje se observa, uma única porta livre para a entrada das freguesas e fregueses, e outra porta ou duas portas cerradas de alto a baixo por grosso, mas transparente, anteparo de vidro, e atrás desse anteparo a loja expunha ao público os seus encantadores tesouros.

As senhoras fluminenses entusiasmaram-se pela Rua do Ouvidor, e foram intransigentes na exclusiva adoção da tesoura francesa. Nem uma desde 1822 se prestou mais a ir a saraus, a casamentos, a batizados, a festas e reuniões sem levar vestido cortado e feito por modista francesa da Rua do Ouvidor.¹³

¹⁰ Joaquim Manoel de Macedo - *Memórias da Rua do Ouvidor*. Pág. 64.

¹¹ *Idem*. Pág.70.

¹² *Ibidem*.

¹³ Joaquim Manoel de Macedo - *Memórias da Rua do Ouvidor*. Pág.76.

Nota-se, assim, uma mudança marcante na sociedade do Rio de Janeiro ao copiar os hábitos e costumes dos imigrantes europeus.



Fig. 2 - Duas fotografias da Rua do Ouvidor, a primeira de 1880, e a segunda de 1941.¹⁴

Observamos em ambas as fotografias o tipo de vestimenta muito fina que os senhores desta rua usavam, na primeira, de 1880, vemos homens de cartola e lenço no bolso. Na segunda fotografia, de 1941, destacando duas senhoras, observamos uma moda elegante.

Os jornais da época continham grande número de anúncios de todo o tipo de loja, exponho aqui alguns exemplos.

<p>AO CONFORMADOR 129 RUA DO OUVIDOR 129 CHASTEL E MARET.</p>  <p>Receberam o mais rico sortimento de chapéus de patente francezes, de castor branco e preto, de pelo de lebre, de seda à fantasia, de palha e de Chile; chapéus de sol superiores inglezes e francezes, para homens e senhoras; chapéus modernos de seda preta e velludo, para crianças e moços de 6 a 12 annos; botões de panno, de casimira, de brim, de oleado e de seda, para homens e meninos; botões para punhos de todas as qualidades, camisas de morim, linho e fustão; ceroulas de linho e de algodão; gravatas de seda, bengalas, etc., etc.</p> <p>Vendem-se a varejo e por atacado, os preços são os mais razoaveis possivel.</p>	 <p>ARMAZEM DE INSTRUMENTOS DE MUSICA DE SEVERINO & MAGALLAN FORNECEDORES DA CASA IMPERIAL ANTIGA CASA DE P. LURAGHI 116 - RUA DO OUVIDOR - 116</p>
<p>À LA VILLE DE PARIS 35 RUA DO OUVIDOR 35 ESQUINA DA DO CARMO ROUPA FEITA PARA HOMENS E MENINOS POR ATACADO E A VAREJO 20 C/10 mais barato quo em qualquer outra casa deste genero.</p>	

Fig. 3 - Anúncios da Rua do Ouvidor - Jornais de 1878 a 1880.¹⁵

¹⁴ Retirado de <http://fotolog.terra.com.br/nder:236> e de <http://www.rioquepassou.com.br/2011/01/05/rua-do-ouvidor-1941>.

¹⁵ Periódicos do Rio de Janeiro - *Gazeta de Noticias* e *O Globo*, 1878-1880.

É notável o nível de influência europeia que se infiltrou pelas ruas do Rio de Janeiro, definindo assim o estilo e cultura da sociedade da capital e do Brasil nos séculos XIX e XX.

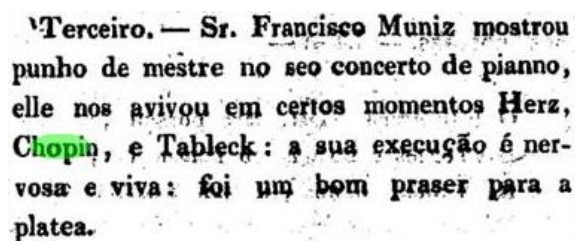
1.3 A Música de F. Chopin no Brasil.

Com a sociedade da capital do Brasil influenciada pela cultura europeia, logo apareceram no século XIX muitas lojas de instrumentos musicais que vendiam todo o tipo de instrumentos e partituras dos mais célebres compositores da época, sendo F. Chopin um deles.

Pelas informações encontradas nos catálogos e outros artigos, é possível perceber o fácil acesso a essas partituras. Segundo Mercedes Reis Pequeno,¹⁶ a música de Chopin chegava ao Brasil antes ainda da morte do compositor.

Sabe-se que, além do comércio de partituras europeias no Brasil desde o início do século XIX, na década de 1830 começaram a se instalar aqui várias editoras, que imprimiam música europeia e brasileira. A música de Chopin chegou ao Brasil em uma enxurrada, ainda em vida do compositor.¹⁷

A corroborar esta afirmação, existe uma publicação datada de 18 de Outubro de 1837 num Jornal do Rio de Janeiro, intitulado “*Jornal de Debates*”, no qual encontramos um artigo que relata a realização de um concerto. Neste dia, um pianista chamado Francisco Nunes, executa, entre outros compositores, F. Chopin.



Terceiro. — Sr. Francisco Muniz mostrou punho de mestre no seu concerto de piano, elle nos avivou em certos momentos Herz, Chopin, e Tchaikovsky: a sua execução é nervosa e viva: foi um bom praser para a platea.

Fig. 4 - *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, 18 de Outubro de 1837.

É interessante apontar aqui a introdução que o relator escreve no começo deste artigo do concerto, dizendo que “à face da Europa, a música achou um terreno fértil no Brasil”, utilizando a expressão “Athenienses da America”. (*Vide Anexo 1*).

¹⁶ Mercedes Reis Pequeno, escritora, bibliotecária e musicóloga, nasceu no Rio de Janeiro a 8 de Fevereiro de 1921.

¹⁷ Mercedes Reis Pequeno - *Enciclopédia da Música Brasileira*, 1977.

Apenas dez meses após a morte de F. Chopin, um outro concerto ocorreu no Rio de Janeiro pela “Companhia Lírica Italiana”, no qual nos intervalos da Ópera *Norma* de Vincenzo Bellini, um pianista executou um *Nocturno* de F. Chopin.

THEATRO
DE S. PEDRO DE ALCANTARA.
COMPANHIA LYRICA ITALIANA.
Recita extraordinaria (livre de assignatura.)
Hoje quinta feira, 8 de agosto, representar-se-ha a opera

NORMA.

A Sra. IDA fará de protagonista, e a Sra. CANDIANI de Adalgisa.
Seguir-se-ha a acção mimica em seis quadros, e ballados da Sra. BADERNA e Mr. TOUSAINT:

A CONQUISTA DA MALACA.

Nos intervallos, Mr. Leon Soulié tocará ao piano forte as seguintes peças:

NOCTURNE, por Mr. Chopin; uma fantazia intitulada A BANANEIRA, OU CANÇÃO DOS NEGROS; e uma GRANDE FANTAZIA sobre motivos da HAYDÉE, por Mr. E. Boulanger.

O espectáculo começará às 7 1/2 horas. Os bilhetes de camarotes, cadeiras e geraes achão-se à venda no logar do costume.

Não tem entrada os Srs. accionistas que não mandarem comprar, até ao meio dia, os camarotes de sua assignatura.

Fig. 5 - *Diário do Rio de Janeiro*, 8 de Agosto de 1850.

O que não falta nos jornais do século XIX no Brasil são indicações de que a vida musical era muito activa, particularmente no Rio de Janeiro, anúncios de óperas, concertos, vendas de instrumentos e partituras, aulas de piano e artigos falando sobre a vida musical são facilmente visualizados entre as páginas destes jornais.

Muitos indícios mostram que F. Chopin era já muito divulgado e conhecido no século XIX no Brasil.

No jornal *Correio da Tarde* do Rio de Janeiro, de 1858 (*Vide Anexo 2*), encontramos um artigo de Paul Bernard na primeira página, onde o crítico discute alguns compositores da época e cita F. Chopin.

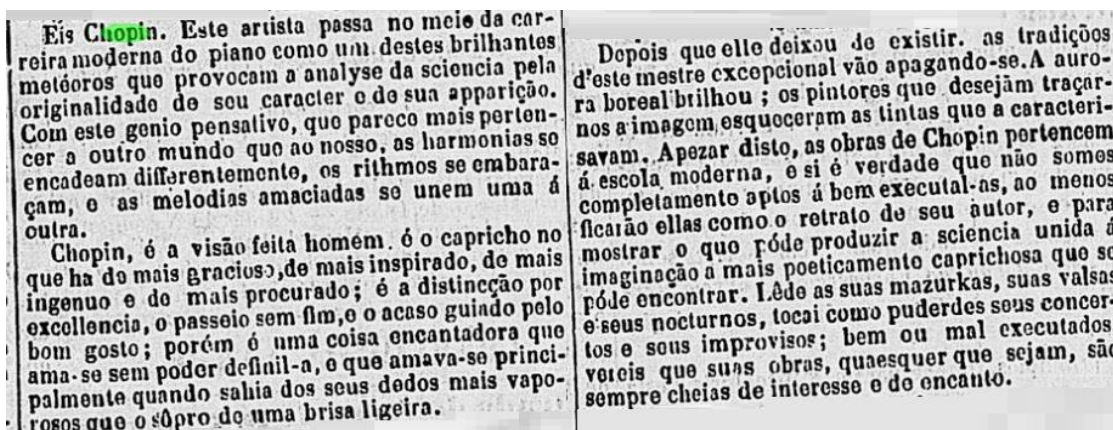


Fig.6 - *Correio da Tarde*, Rio de Janeiro, 19 de Maio de 1858.

Temos noção neste texto do conhecimento que a sociedade possuía da obra de F. Chopin, e a novidade que seria para a época uma afirmação como “Chopin era da escola moderna”. Num outro artigo do Jornal “*Diário do Rio de Janeiro*”, de 19 de Outubro de 1857, intitulado “Os Pianistas Modernos”, de G. Marcaillou, o crítico também analisa F. Chopin, entre os pianistas modernos da época (*Vide Anexo 3*).

Chopin é o poeta do coração; sua musica traz um cunho de profunda melancolia que agrada e consola; elle é sempre distincto e original; suas composições são particularmente procuradas pelas almas espezias que amão a meditação e o grande estylo. Kalkbrenner parece tambem divergir dessa escola; seguia a severidade da primeira, e quiz viver seguindo tambem a nova; e apesar da revolução operada por Thalberg, ficou sempre considerado como o ardente partidario do passado, protestando sempre contra a corrupção do estylo; é o pianista conser-vador.

Fig. 7 - *Diário do Rio de Janeiro*, 19 de Outubro de 1857.

Entre as muitas lojas de pianos que se encontravam na capital do Império (Rio de Janeiro), destacava-se uma que vendia pianos de Ignacio Pleyel¹⁸, harmónicas de Debain, órgãos e realejos. O piano Pleyel era um dos mais usados por F. Chopin, conforme o próprio anunciante faz questão de citar neste anúncio do jornal *Correio Mercantil*, de 8 de Novembro de 1856.

¹⁸ Ignacio Pleyel (1757-1831), fabricante de pianos e compositor austríaco.

PIANOS DE IGNACIO PLEYEL  **HARMONICAS DE DEBAIN**
ORGÃOS. **REALEJOS.**
RUA DE S. JOSÉ NS. 62 E 64.

A fabrica de pianos de Pleyel foi fundada em 1807 por Ignacio Pleyel, compositor de musica, e em 1824 tornou-se debaixo da direcção do Sr. Camille Pleyel, seu filho, e desde muito tempo seu socio; é uma das mais importantes do continente europeu.

Camille Pleyel entregou-se com ardor e paciencia incansavel ao estudo das leis que dão ao piano todas as qualidades que hoje exigem-se deste instrumento. No meio de seus estudos e de suas innumeraveis experiencias, ha um principio do qual nunca quiz apartar-se — é o machinismo simples. Sua convicção profunda, nascida dos estudos que elle fizera como pianista, sempre foi que a mão, o mais possivel, deve ser em contacto immediato com a corda, e que a interposição de um machinismo complicado, ainda que muito ingenhoso, traz poucas vantagens em compensação das difficuldades que elle cria para o artista, sem fallar da sua pouca duração. A singeleza e solidez deste machinismo permittia a Kalkbrenne, pianista tão correcto e tão energico, de desenvolver toda nitidez e o vigor da sua magistral execução, enquanto que Chopin achava no piano de Pleyel o interprete delicado e fiel, em que podia fiar-se com abandono em todas as suas emoções ternas e apaixonadas; foi portanto em aperfeicoar sem cessar o machinismo do piano, e não em revolucioná-lo sem alvitro, que constantemente applicou-se Camille Pleyel. Quiz dar ao jogo deste machinismo toda duração, precisão e pureza possivel; tambem seu teclado é eminentemente favoravel para fazer sobresahir todas as qualidades de um talento completo.

Emquanto completava seus estudos sobre o machinismo, Emille Pleyel levava sua activa attenção sobre as outras partes da fabricação, e passou muitos annos no estudo e na observação das madeiras proprias ao tempo da harmonia, base da sonoridade dos instrumentos; a tracção das cordas, sua fiacção, o modo de assentar os pontos de amarração, successivamente forão o objecto de suas meditações laboriosas.

Procurou tambem, e sobretudo, os aperfeicoamentos de solidez em vista de concorrer com vantagens nos mercados estrangeiros, e o augmento successivo das exportações de sua casa prova o bem succedido de seus esforços.

A importancia desta casa e a qualidade superior de seus instrumentos, lhe valerão, nas diversas exposições, as honras seguintes:

Em 1827, medalha de ouro.
Em 1834, medalha de ouro e condecoração da Legião de Honra.
Em 1839, medalha de ouro.
Em 1844, julgado superior a tudo, foi dispensado de concorrer.
Em 1849, foi eleito pelos outros fabricantes de pianos para seu representante no jury.
Emfim, em 1855, na exposição universal, foi premiado pelo jury internacional com a grande medalha de Honra.

Unico deposito destes pianos na casa acima.

Fig. 8 - *Correio Mercantil*, 8 de Novembro de 1856.

Anúncios de outras lojas de instrumentos e de partituras mostram a variedade de compositores comercializados na época, entre os quais se destaca F. Chopin, provando uma vez mais que a sua música era muito divulgada na sociedade do Rio de Janeiro.

PIANOS MUSICAS 
61 RUA DOS OURIVES 61
HONORIO YAGUER FRION
FORNECEDOR PRIVILEGIADO DE SUA Magestade Imperial.
MUSICA MODERNISSIMA.

O annunciante participa aos dilettanti da arte musical que acaba de receber da Allemanha, França, Italia e Lisboa um grande sortimento das peças mais modernas dos mais afamados autores, entre os quaes sobressahem as melhores composições de Herz, Thalberg, Schulhoff, Rosselen, Fumagalli, Prudent, Lecarpentier, Cramer, Hunten, Burgmuller, Duvernoy, Adam, Migoni, Ravina, Breyshock, Kuhn, Heller, Coria, Lemoine, Lami, Daddi, Dohler, Gombon, Voss, Mayer, Beyer, Bertini, Cunto, Wolff, Fayer, Czerni, Ledue, Osborne, Evers, Fessy, Quidant, Humel, Bordogal, Cinti-Damoreau, Rodolpho, Kontaki, Verdi, Chopin, Gottschalk, etc., etc., etc.

Grande sortimento de operas para piano só, e piano e canto, de 30000 a 100000, conforme o formato.

Pot-pourris ou flores de operas (fantasias). O *bouquet de melodias ou flores italianas*, por Fambrico Beyer: arias, cavatinas, duettos, tercet e quartetos para canto e piano, e piano só; o famoso *album de Armia*, Folian, cahidas, canto; a Harpa de Trovador. As saudades da Norma e melodias romanticas, album ricamente encadernados para presentes e festas; quadrilhas, valsas, schotischs, polkas, mazurka, varsovianas, dinhas, lundias, romances (canções) e italianos, hymnos nacionaes e estrangeiros, um escolhido sortimento de musica para todos os instrumentos e para bandas militares e igrejas, ouvertura para todos os instrumentos, escalas para os mesmos, estudos e methodos progressivos de Herz, Bertini, Hunten, Czerny, Lemoine, Cramer, etc., etc.

Methodos para canto e solfejos de Rodolpho, Cinti-Damoreau, Accioli, Vaccai, Bordogni e Duprez.

Fig. 9 - *Correio Mercantil*, 19 de Outubro de 1957.

61 RUA DOS OURIVES 61
MUSICAS THEORICAS E DE FANTASIA
O grande deposito de pianos, musica e instrumentos de
H. Yaguer Frion, rua dos Ourives n. 61.

Musica de fantasia: recebe-se mensalmente um lindo sortimento de todas as musicas modernas que se publicão na França, Allemanha, Italia e Lisboa, dos autores mais acreditados, como Herz, Thalberg, Adam, Ascher, Prudent, Schulloff, Rosselen, Beyer, Chopin, Cramer, Burgmuller, Duvernoy, Ravina, etc., etc., nas quaes encontra-se arias variadas, fantasias, pot-pourris, quadrilhas, valsas, polkas, tanto para piano só como para qualquer outro instrumento.

Fig. 10 - *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 16 de Dezembro de 1858.

Noutros estados do Brasil, F. Chopin era bastante divulgado e conhecido, devido, em primeiro lugar, ao comércio de partituras que podiam ser encomendadas diretamente da capital do Império.

Neste anúncio do jornal *Correio Paulistano* da cidade de São Paulo, de 1863, temos um exemplo disto.

Musicas á venda.

NOVO E VARIADO SORTIMENTO DE MUSICAS DE TODO O GENERO E DIVERSAS COMPOSIÇÕES DOS MELHORES AUCTORES.

Emilio Eutiquiano Correa do Lago tem a honra de participar ás suas numerosas discipulas e mais pessoas amantes da musica, que acaba de receber directamente do Rio de Janeiro uma variada e escolhida collecção de musicas do melhor gosto, musicas classicas, brilhantes phantasias, nocturnos, caprichos, galopes, sonatas, barcarollas e um sem numero de outras composições dos autores de maior nota no mundo musical, taes como Thalberg, Litz, Fumagalli, Prudent, **Chopin**, Ravina, Gotschalk, Ascher, Schullhoff, Gorta, e outros não menos celebres. Os apaixonados da musica podem escolher á sua vontade d'entre mil e oitocentas peças que existem, offerecendo mesmo o annunciante a executar algumas dellas ao piano para melhor contentar á todas aquellas pessoas que não quizerem perder tam propicia occasião para formarem seus repertorios e augmental-os com novas composições. O annunciante póde ser procurado todos os dias ás 9 horas da manhã e 3 da tarde no hotel das Quatro Nações, onde reside. 2—3

Fig. 11 - *Correio Paulistano*, São Paulo, 16 de Junho de 1863.

Outros assuntos relacionados com F. Chopin eram também valorizados. Na cidade de Ouro Preto, no estado de Minas-Gerais, houve uma publicação no jornal *A Actualidade*, numa nota datada de 27 de Abril de 1880, acerca do evento da transladação do coração do compositor.

<p>Escrevem de Varsovia, em 24 de Fevereiro, ao <i>Nouveau Temps</i>:</p> <p>« A cerimonia de pôr em deposito sagrado o coração de Frederico Chopin, o celebre musico e compositor, effectuouse ante-hontem de tarde na igreja de Santa Cruz. O coração de Chopin foi enjerrado em um vaso de cristal. Os assistentes, alguns dos quaes pertencião á familia do grande artista, beijarão o vaso, que em seguida foi mettido em uma caixa de ebano, em que o mandarão vir de Paris. Esta caixa é ornada de um coração de prata, com esta inscripção:</p>	<p>« <i>F. Fryderyk Chopin</i>, urodzony w Polsce, dnia 1^o Marca 1810 r., umarl w Paryzu, dnia 17 pazdziernika 1849 r. » (F. Frederico Chopin, nascido na Polonia ao 1.^o de Março de 1810, fallecido em Pariz a 15 de Outubro de 1849).</p> <p>« Esta caixa foi mettida na parede por cima do monumento de Chopin, e collocou-se alli uma placa com a seguinte inscripção:</p> <p>« Tu spoczywa serce Frederyka Chopena. » (Aqui jaz o coração de Frederico Chopin).</p> <p>« O conego Yakonbowski, decano dos padres de Varsovia, presidiu á cerimonia. »</p>
---	---

Fig. 12 - *A Atualidade*, Ouro Preto, 27 de Abril de 1880.

No jornal *Correio Sergipense*, da cidade de Sergipe, de 1851, um artigo sobre a doação de livros para uma nova biblioteca da cidade, resultou na entrega, entre outros livros de língua francesa, de um álbum com músicas de F. Chopin.

Relação á que se refere o officio supra.

Histoire de la chute de l'Empire per Romaine Simonde De Sismondi 1835.	2	volumes.
La France Sociale, politique et litteraire par Henry Bulwer 1834.	4	"
De la France par Henri Heine 1833.	5	"
Conte Tralté de lá Proprieté 1834.	2	"
De l'Homme par Mr. Le General Donnadieu.	1	"
Foderé—Pauvreté des Nations.	1	"
L'Ocean i ses merveilles par Chopin 1840.	1	"
Simencourt — Geographie.	1	"
Cabanis—Relaciones de lo físico y moral del Hombre.	4	"
	21	"

Fig. 13 - *Correio Sergipense*, 12 de Julho de 1851.

No *Diário do Maranhão*, de 1874, um artigo descreve a apresentação de um recital na “Sociedade Literária” do Rio de Janeiro, no qual o pianista Arthur Napoleão¹⁹ apresenta uma *Polonaise* de F. Chopin.

Alem do que fica dito, foi a sociedade encantada nos intervallos com: *Maria de Portici*, ouverture, a piano, violinos, flauta e contrabaixo, por socios do *Club Mozart*; *Noel*, côro de sopranos, por algumas senhoras; com acompanhamento de piano; uma lindissima poesia, recitada por uma senhora; *Margurita*, valsa para soprano, de Leibach, cantada por uma senhora, com acompanhamento de piano; *Polonaise*, de *Chopin*, para piano, executada pelo talentoso e sempre apreciado Arthur Napoleão; finalmente, o popular poemeto do mesmo sr. visconde de Castilho *Os ciúmes do barlo*, recitado em italiano pelo eminente tragico Salvini, sendo essa a chave de ouro da reunião.

Fig. 14 - *Diário do Maranhão*, 26 de Setembro de 1874.

No mesmo jornal mas em 1881, o pianista Arthur Rubinstein²⁰ é notícia de primeira página, com uma descrição de um concerto seu em Lisboa no qual executa F. Chopin.

PIANISTA RUSSO.

Sobre o concerto do pianista Rubinstein disse aquella folha:

«O grande pianista Rubinstein deu em Lisboa apenas um unico concerto. Nesse dia chegou a noticia do assassinato do imperado da Russia, e Rubinstein partiu immediatamente para S. Petersburgo onde vai dirigir os funeraes do imperador de quem era amigo desde muitos annos.

Não se pode descrever o entusiasmo do publico que no theatro de d. Maria II teve a fortuna de ouvir aquelle concerto, que apenas com o descaço de 15 minutos nos deliciou durante tres horas, executando o que ha de mais difficil de Beethoven, Haendel, *Chopin*, Schumann, e até as suas proprias composições, que são notabilissimas e de grande difficuldade».

Fig. 15 - *Diário do Maranhão*, 26 de Abril de 1881.

¹⁹ Arthur Napoleão (1843- 1925), pianista e compositor português, foi um dos principais comerciantes de instrumentos musicais e editor de partituras do Rio de Janeiro, no século XIX.

²⁰ Arthur Rubinstein (1887 – 1982), pianista polaco, famoso pelas interpretações de F. Chopin.

Uma das maiores provas da influência de F. Chopin é esta partitura de 1860, na qual temos como exemplo dois *Nocturnos* de F. Chopin publicados pela “Imperial Imprensa de Musica”, de Filippone e Tornaghi²¹, na série intitulada "Brasil Musical", impressa entre 1849 e 1875, no Rio de Janeiro. Observamos que a editora Filippone e Tornaghi se encontrava na já referida Rua do Ouvidor.²² (Vide Anexo 4)

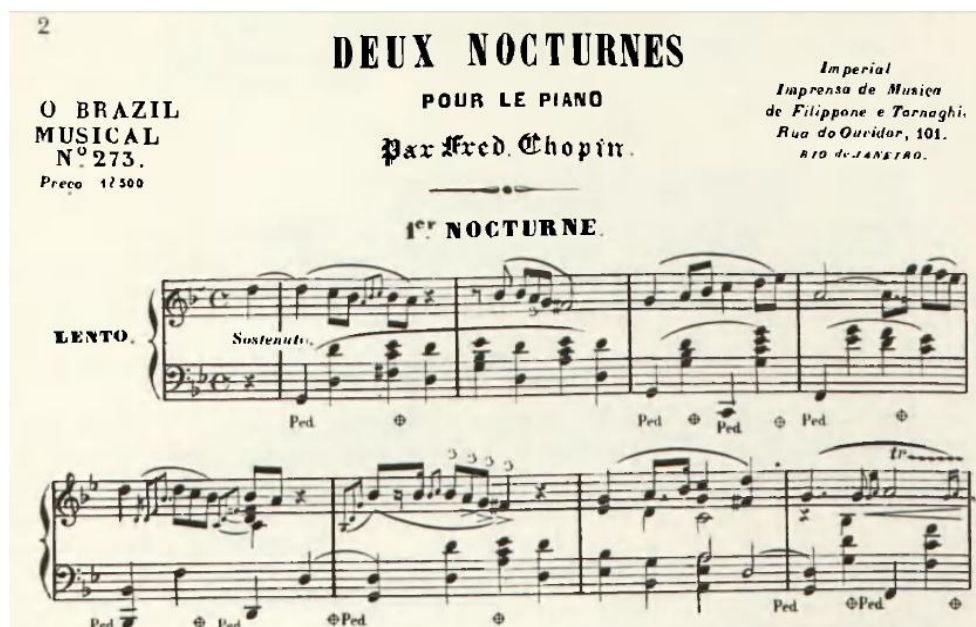


Fig. 16 - *Deux Nocturnes pour le piano* op. 37 par Fred. Chopin. Rio de Janeiro, Imperial Imprensa de Musica de Filippone e Tornaghi, 1860.

Muitos são os exemplos em todo o país sobre o conhecimento e a divulgação da obra e do compositor F. Chopin. A partir da última década antes da sua morte, o Brasil descobriu este compositor entre recitais, vendas de partituras, livros e artigos referindo-se a ele.

Muito deste material teve como porta de entrada a capital do Império, o Rio de Janeiro, a partir do qual era de alguma forma distribuído por todo país.

1.4 A influência de F. Chopin nos compositores de música de salão do século XIX.

Uma das principais características da sociedade brasileira no século XIX era a existência de pequenos eventos sociais que envolviam o encontro da elite burguesa da cidade; nestes eventos eram apresentados muitos tipos de animação, o principal deles sendo a música.

²¹ Filippone e Tornaghi foi uma editora de partituras, loja de música e de instrumentos musicais do Rio de Janeiro, no século XIX.

²² Biblioteca Nacional do Brasil - *Exposição comemorativa do sesquicentenário do nascimento de Chopin*. Pág. 10.

Entre bailes, cafés, recitais de poesia, óperas, concertos de piano e música de câmara, o cidadão civilizado do século XIX no Brasil, encontrava a forma europeia de socializar-se com a burguesia da época nestes eventos denominados de “salão.”

Na Europa, os conhecimentos musicais e as atividades artísticas em geral eram uma característica mais que desejável para que um homem ou uma mulher fosse considerado “culto” ou “civilizado”. Os burgueses cantavam, desenhavam, frequentavam assiduamente concertos, apresentações teatrais, óperas, e, além de lerem as críticas de arte publicadas nos jornais, escreviam ensaios sobre estética, contos e poesias. No Brasil não era diferente. À noite, residentes importantes do Rio de Janeiro recebiam outros membros de sua classe social em seus salões, ou compareciam às frequentes diversões públicas oferecidas à cidade, em seus vários teatros.²³

É possível encontrar nos jornais do século XIX, uma infinidade de eventos que promoviam a música de salão, aniversários, encontro de amigos, ou qualquer outro tipo de comemoração social, era motivo para esses eventos.

Neste exemplo do *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de Junho de 1885, o aniversario do Circolo Filodramático e a mudança de directoria, é motivo de um baile com a apresentação de uma orquestra, apresentando muitas obras italianas.

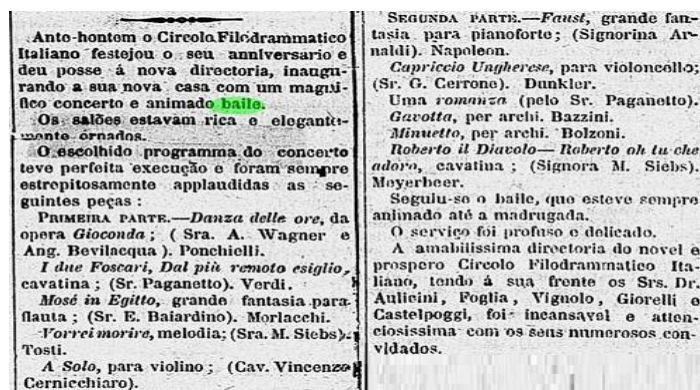


Fig. 17 - *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 9 de Junho de 1885.

Porém, além de todos os géneros e formações musicais que interessavam a burguesia de então, da ópera à música de câmara, o piano era o instrumento central nas casas das famílias burguesas do século XIX no Brasil.

²³ Eric Gordon - *A New Opera House: an investigation of elite values in midnineteenth-century*. p. 49-66.

Como foi mostrado neste capítulo, a variedade de marcas e lojas de pianos que se instalaram no Rio de Janeiro foi imensa; anúncios de aulas de piano e afinação também foram encontrados.

A prática de reunir um grupo de pessoas ao redor do piano para dar suporte vocal à filha que tocava era a diversão preferida do burguês comum na Europa e na América, no século XIX. Uma parte importante da convivência burguesa com a música eram as reuniões nos saraus ou em salões privados, animadas pela música tocada ao piano e cantada pelos próprios participantes.²⁴

Muitos compositores brasileiros de música de salão começaram a publicar suas músicas na segunda metade do século XIX; esses compositores eram numerosos e permanecem geralmente desconhecidos. A maioria deste repertório era composta por pequenas peças para piano, geralmente exibindo títulos com nomes de gêneros musicais, como Valsas, Polcas, Lundus, Mazurcas, Romances, Tangos, Galopes, Modinhas, entre outros.

Nesta segunda metade do século XIX, as partituras de F. Chopin eram muito frequentemente conhecidas entre esses pequenos compositores, que muitas vezes se baseavam nessas obras para compor.

Na tese de Olga Sofia Freitas Silvas, ela resume a influência de F. Chopin na música de Salão e explica a relação desta música, com a sociedade recém-formada do século XIX no Brasil.

Este cenário da vida musical na corte incentivou a produção local de música. Compositores brasileiros, profissionais ou diletantes, passaram a publicar as suas próprias valsas, polcas, fantasias e modinhas para canto e piano. Muitos autores brasileiros inspiravam-se no estilo de Thalberg e Chopin. As edições e coletâneas para piano tornaram-se um importante fator na formação do gosto musical da época, ao entrar nos lares da recém-formada burguesia para serem executadas pelas moças de família.²⁵

Na maior parte, as composições eram denominadas “Chorinhos”, gênero frequentemente usado entre os compositores brasileiros.

²⁴ Guilherme Barros - *Da Ópera para o Salão: O Repertório Doméstico do Século XIX*. Pág. 1.

²⁵ Olga Sofia Freitas Silva - *Música Moderníssima: representações de civilidade em anúncios de partituras e instrumentos musicais nos periódicos da Corte brasileira*. Pág. 159.



Fig. 18 - Mamede de Campos. *Predileta das Moças*, cc. 1-8.

Neste pequeno trecho da partitura *Predileta das Moças*, do compositor Mamede de Campos, é possível verificar a simplicidade do estilo de composição destas obras, os acordes usados são muito simples, sem intervalos dissonantes, com ritmos sincopados na mão esquerda e com muito poucas variações ao longo da partitura, visando sempre o ritmo e a dança. A sequência harmónica destas peças, a melodia acompanhada, na maioria das vezes em semicolcheias, com muitos floreados, mostra a influência de F. Chopin nestas composições.

Uma das principais compositoras de música de salão era a pianista Chiquinha Gonzaga,²⁶ muito famosa entre os compositores do século XIX no Rio de Janeiro, em sua peça intitulada *Gaúcho*, ela denomina o género da obra como tango brasileiro, que de nada tem a ver com o tango argentino; é na verdade o próprio chorinho, com acompanhamento sincopado e a melodia em semicolcheia.

Este é um exemplo de como esses compositores se basearam em F. Chopin: escutando a peça, a impressão dominante é a de que se trata de uma obra de F. Chopin, mas com ritmo de chorinho; as frases em blocos, as melodias e sequência harmónica, são muito parecidas com as Valsas e Nocturnos, entre outras obras, de F. Chopin.

²⁶ Chiquinha Gonzaga (1847-1935), pianista, compositora e regente brasileira. Nascida no Rio de Janeiro, foi percussora do estilo “Chorinho”.

GAÚCHO

Tango Brasileiro

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Batuque

Piano

Canto

Batuque

Canto

Batuque

Fig. 19 - Chiquinha Gonzaga. *Gaúcho*, cc. 1-20.

Nesta peça intitulada *Lua Branca*, para piano e canto, é possível observar o lirismo e romantismo melancólico utilizado, característico também em F. Chopin.

LUA BRANCA

da burleta de costumes cariocas FORROBODÓ

Canção

Harmonização de J. Octaviano

Francisca Gonzaga (1847-1935)

Lento

Piano

f

p

sc

Oh! Lu - a bran - ca de ful - go - res e de en - can - to Se é ver -

Fig. 20 - Chiquinha Gonzaga. *Lua Branca*, cc. 1-6.

Analisando as partituras do século XIX no Brasil, é possível encontrar muitas peças para piano e canto entre muitos outros estilos de dança citados.

O Chorinho em especial era o modo de compor mais nacionalista da época, visto com muito mais frequência, um exemplo conhecido é Ernesto Nazareth, que divulgou este estilo de composição, o estilo nacionalista do Choro, que faz parte desta música de salão, pode ser comparado com as Mazurcas de F. Chopin, onde representava o mesmo nacionalismo de seu país.

Há uma grande presença de material, entre periódicos, partituras e catálogos, que comprova a influência do compositor F. Chopin na sociedade e música no Brasil, nesta análise aqui feita, é apresentada uma parcela e amostra da grande quantidade de material existente sobre o assunto, tendo como referência outras pesquisas relacionadas.

Capítulo 2: Os Compositores do Brasil e a influência de F. Chopin.

Introdução.

Neste capítulo mostrarei a influência de F. Chopin nos compositores brasileiros, procurando indícios nos relatos históricos e nas suas obras em concreto, vou comparar algumas obras dos compositores brasileiros selecionados com as de Chopin, buscando assim paralelismos na escrita.

Os compositores selecionados fazem parte do recital final do mestrado, representando assim os compositores brasileiros influenciados de alguma forma pela obra de F. Chopin.

2.1 Sobre a influência de F. Chopin nos compositores brasileiros.

Como podemos perceber no primeiro capítulo, a figura e a música do compositor F. Chopin chegaram ao Brasil com grande aceitação, a divulgação do seu nome e da sua estética no país foi essencial do ponto de vista do impacto que teve sobre os compositores brasileiros, porém, muitos deles receberam essa influência nas suas obras de uma forma mais directa, ao viajarem ou estudarem na Europa ou na própria França.

A influência numa obra está por vezes escondida dentro do texto musical, entre frases e estruturas, pode ser também exacta, ficando claro para o ouvinte analítico uma proximidade óbvia entre a escrita das obras.

É, portanto, de grande importância uma base histórica, que dará fundamento à citada influência do compositor F. Chopin na obra de outro.

2.2 Leopoldo Miguéz

Leopoldo Miguéz, nasceu em Niterói, Rio de Janeiro a 9 de Setembro de 1850, e morreu no Rio de Janeiro, em 6 de Julho de 1902, seu instrumento principal era o violino, para além de ser igualmente pianista e compositor, tendo estudado em Lisboa no início da sua carreira, no Brasil foi um dos nomes que promoveu a cultura erudita europeia e o nome de F. Chopin, entre outros compositores.

Em 1878, Leopoldo Miguéz fez sociedade com um dos grandes editores de partituras e comércio de instrumentos no Rio de Janeiro, o pianista e compositor Arthur Napoleão²⁷, fundando a Casa Arthur Napoleão & Miguéz, situada na rua do Ouvidor.²⁸



Fig. 21 - Logotipo da empresa Narciso, Arthur Napoleão & Miguéz. 1879.

O estabelecimento de música começou a lançar um jornal intitulado *Revista Musical e de Bellas Artes*, contendo muitas informações relativas a compositores da época, entrevistas, colonistas e críticos famosos, como Carlos Gomes.²⁹ O primeiro exemplar saiu no dia 4 de Janeiro de 1879, criando um panorama do tipo de influência que aquela sociedade consumia.

F. Chopin era constantemente citado pelo jornal, no que respeita a concertos, biografias e outros aspectos acerca dele, como no exemplar de 22 de Novembro de 1879, onde consta um texto intitulado “Uma noite em casa de Chopin”. (Vide Anexo 5) O jornal era também divulgador das próprias obras e eventos do compositor Leopoldo Miguéz e seus contemporâneos.

Na edição de 19 de Junho de 1880, o periódico cita uma publicação de outro jornal, salientando o nome de vários compositores, incluindo Leopoldo Miguéz.

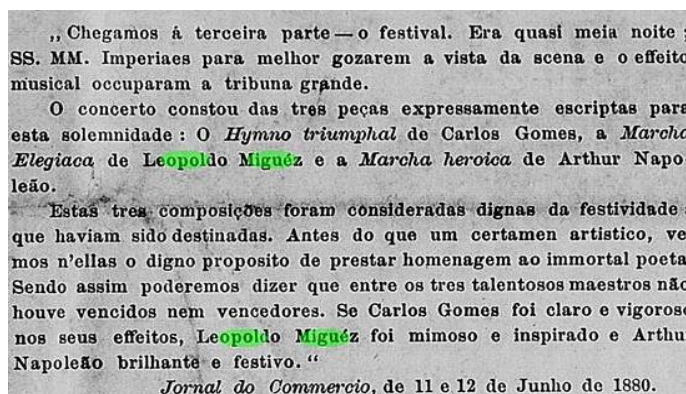


Fig. 22 - *Revista musical e de Bellas Artes*, 19 de Junho de 1880.

²⁷ Arthur Napoleão (1843- 1925), foi um pianista e compositor português, um dos principais comerciantes de instrumentos musicais e editor de partituras do Rio de Janeiro, no século XIX.

²⁸ Alexandre Raicevich de Medeiros - *Memórias de Arthur Napoleão*. Pág. 191.

²⁹ Carlos Gomes (1836-1896), nascido na cidade de Campinas, São Paulo, foi o maior compositor de ópera do romantismo brasileiro. Passando o maior tempo da sua vida na Europa, compôs a famosa ópera *O Guarany*.

Em 15 de Novembro de 1889, o Marechal Deodoro da Fonseca proclamou a república no Brasil, tirando o poder do Império português,³⁰ logo após esse evento, foi realizado um concurso, no ano de 1890, para a escolha do Hino da Proclamação da República.

Leopoldo Miguéz venceu o concurso, sendo este um dos episódios mais importantes da sua vida. Analisando os jornais da época, nota-se uma grande disputa entre os compositores para vencer o concurso, a inauguração da composição deu-se a 13 de Maio de 1890, com a presença do Marechal Deodoro da Fonseca, uma orquestra foi fundada, com o nome de Hino da República, e regida por Leopoldo Miguéz.



Fig. 23 - *Gazeta de Noticias*, dia 8 de Maio de 1890.

Nas obras para piano de Leopoldo Miguéz, podemos observar indícios da escrita de F. Chopin no seu *Nocturno para piano* Op. 10, o ambiente do *Nocturno* de Leopoldo Miguéz pode ser comparado com o carácter dramático e romântico da *Balada* nº 1 Op. 23 de Chopin.

A construção deste nocturno consiste num grande crescendo, no sentido expressivo, com o tema exposto no início da peça, a primeira parte apresenta a textura de um coral, com várias vozes, num estilo *cantabile*. No *Nocturno* Op. 15 nº 3 de F. Chopin, as melodias são acompanhadas com acordes, onde F. Chopin escreve na indicação de expressão, *Religioso*, sendo esta uma característica do coral de Leopoldo Miguéz.



³⁰ Afrânio Peixoto – *História do Brasil*. Pág. 228.

Fig. 24 - Leopoldo Miguéz. *Nocturno* Op. 10, cc. 1-6.

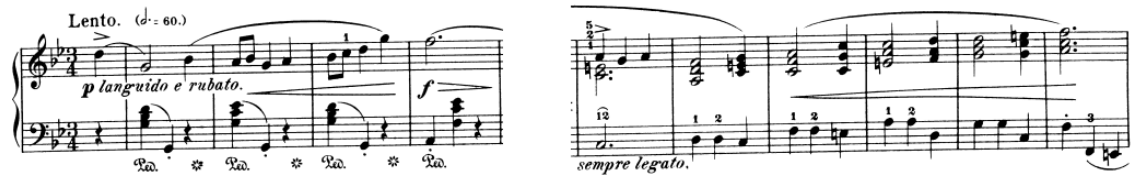


Fig. 25 - F. Chopin. *Nocturno* Op. 15 nº3, cc. 1-4 e 91-96.

O primeiro clímax expressivo do *Nocturno* dá-se no compasso 35, onde, com uma oitava de Fá no registo agudo do piano, inicia-se um movimento muito dramático, “*fortissimo appassionato*”, como nos compassos 106-122 da *Balada* nº 1 Op.23 de F. Chopin. O exemplo em questão iguala-se ao teor sonoro dessa parte da *Balada*.



Fig. 26 - Leopoldo Miguéz. *Nocturno* Op. 10, cc. 35-39.



Fig. 27 - F. Chopin. *Balada* nº 1 Op. 23, cc. 105-111.

O carácter é semelhante na parte que se segue, numa melodia em oitavas, também muito similar a este trecho da *Balada* de F. Chopin.



Fig. 28 - Leopoldo Miguez. *Nocturno* Op. 10, cc. 43-45.

A parte central da peça compreende o retorno do tema coral do primeiro compasso, esta melodia da mão esquerda, muitas vezes transfere-se para a mão direita, estando esta melodia no registro do tenor.



Fig. 29 - Leopoldo Miguez. *Nocturno* Op. 10, cc. 60-65.

O final da obra representa o clímax total da obra, num movimento crescente e apaixonado que pode ser comparado ao drama e sonoridade da coda da *Balada* nº 1 Op. 23 de F. Chopin.



Fig. 30 - Leopoldo Miguez. *Nocturno* Op. 10, cc. 77-82.

Leopoldo Miguez morreu alguns meses após a estreia da sua Ópera “*Os Saldunes*”,³¹ tendo sido homenageado com reconhecimento pelos seus contemporâneos. (Vide Anexo 6)

2.3 Henrique Oswald.

Henrique Oswald foi um dos compositores românticos do Brasil, assumindo as mais representativas influências diretas da composição europeia da sua época, nascido no Rio de Janeiro a 14 de Abril de 1852 e falecido na mesma cidade, a 9 de Junho de 1931, Henrique Oswald começou os seus estudos de piano aos oito anos com o pianista e regente francês Gabriel Giraudon. Em Julho de 1868, Henrique Oswald e a sua mãe mudaram-se para Florença, nesta cidade estuda piano e composição com o professor Giovacchino Maglione.

Em 1879, D. Pedro II concedeu a Henrique Oswald uma bolsa de estudo para continuar a estudar na Itália, começando a receber aulas de piano com Giuseppe Buonamicci, entre os recitais que apresentou em 1880, executou F. Chopin, F. Liszt e C. Saint-Saëns, inspirando-se nas suas composições.³²

Em 1886, Henrique Oswald teve o privilégio de conhecer e ouvir tocar F. Liszt, que era amigo do seu professor G. Buonamici e de F. Chopin.³³

Em 1888, tornou-se académico honorário da Accademia Del Reggio Istituto Musicale di Firenze, fato que evidencia seu crescente prestígio como compositor e intérprete, entre idas e vindas ao Brasil desde 1890, voltou definitivamente em 1911 com grande “bagagem” musical e muitas composições.

Muitas são as indicações sobre a influência de F. Chopin na sua música, começando pelo títulos com que Henrique Oswald nomeia as suas peças, como *Valse*, *Berceuse*, *Nocturno*, *Barcarola*, *Improviso*, entre outros. Por si só, este facto atesta uma evidente influência romântica e europeia.

³¹ *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de Setembro de 1901.

³² Cássia Paula Fernandes Bernardino - *Ofélia, poemeto lírico de Henrique Oswald: confluências entre música e texto*. Pág. 20-25.

³³ José Eduardo Martins - *Henrique Oswald, músico de uma saga romântica*. Pág. 54.

HENRI OSWALD

Op. 4

3831	N. 1	Valse	Fr. 2
3832	2	Rêverie	2
3833	3	Menuet	2
3834	4	Berceuse	1
3835	5	Bacarelle	2
3836	6	Impromptu	2
3837		Cahier Complet	8

Fig. 31 - Henrique Oswald. *Six Morceaux* Op. 4.

A escrita de Henrique Oswald evidencia um contraponto entre as vozes que se encontra em F. Chopin. O modo dramático, a estrutura dos acordes e os pontos culminantes da sua música, constituem outros paralelismos da sua linguagem musical com a de Chopin, destacando-se do modo de compor de F. Liszt, no qual nos apercebemos da existência de texturas claramente inspiradas pela música orquestral.

Notturmo

E. OSWALD
Op. 14, N. 5

Andante mosso

Fig. 32 - Henrique Oswald. *Nocturno* Op. 14 n° 5, cc. 1-9.

Fica claro neste trecho do *Nocturno* Op. 14 n° 5 que a disposição do contraponto entre as vozes da mão direita e os baixos da mão esquerda é muito característica de F. Chopin.

F. Chopin escreveu uma única Tarantela em toda a sua vida, a *Tarantela* Op. 43, onde se encontram muitos cromatismos, diferentes vozes e, do ponto de vista rítmico, tercinas.

Henrique Oswald demonstra, na sua *Tarantela*, semelhanças de escrita com a *Tarantela* de F. Chopin, dando a entender que teve um contacto com essa peça, embora de

uma forma significativamente mais simples, Henrique Oswald parece copiar o idioma, assim como os motivos da *Tarantela* de F. Chopin.

A primeira frase de ambas as *Tarantelas* tem uma melodia muito parecida, começando pelos motivos em tercinas e os tempos característicos da *Tarantela*.



Fig. 33 - Henrique Oswald. *Tarantela* Op. 14, cc. 9-16.



Fig. 34 - F. Chopin. *Tarantela* Op. 43, cc. 4-12.

O cromatismo descendente em tercinas em ambas as *Tarantelas* produz o mesmo efeito auditivo, desenvolvendo-se ao mesmo número de compassos.

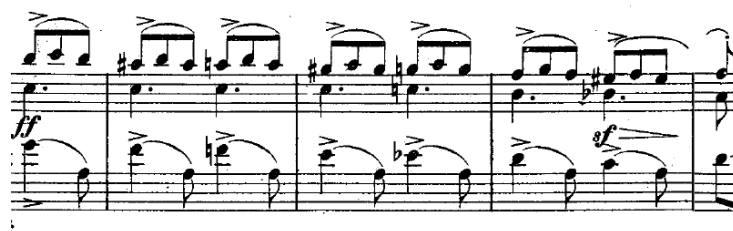


Fig. 35 - Henrique Oswald. *Tarantela* Op. 14, cc. 28-32.



Fig. 36 - F. Chopin. *Tarantela* Op. 43, cc. 25-29.

No desenvolvimento, a repetição da nota Dó sustenido na *Tarantela* de Henrique Oswald é idêntica às repetições da nota Lá bemol na *Tarantela* de F. Chopin, o movimento da mão esquerda em Henrique Oswald é mais simples, mas semelhante ao movimento análogo da *Tarantela* de F. Chopin.



Fig. 37 - Henrique Oswald. *Tarantela* Op. 14, cc. 93-100.



Fig. 38 - F. Chopin. *Tarantela* Op. 43, cc. 84-91.

A *Tarantela* de Henrique Oswald é um exemplo, entre muitas outras obras para piano do compositor, do carácter chopiniano, totalmente desprovido de qualquer tema associado ao nacionalismo brasileiro.

Oswal é quase um estrangeiro na música do seu país, vivendo e experienciando a cultura europeia da forma mais directa, através da sua permanência na Europa. As suas obras são todas de aspecto romântico, tendo muitas referências à obra de F. Chopin, como evidenciam as suas composições.

2.4 Ernesto Nazareth.

Ernesto Nazareth, nascido no Rio de Janeiro a 20 de Março de 1863, e falecido a 1 de Fevereiro de 1934, foi pianista e um dos criadores do chamado Tango Brasileiro,³⁴ hoje em

³⁴ O Tango brasileiro de Ernesto Nazareth é um estilo de Chorinho com ritmos sincopados, como o Samba, que em nada é semelhante ao Tango argentino.

dia, o estilo de música do compositor é denominado Chorinho, com ritmos sincopados e dançantes nos acompanhamentos.

Ernesto Nazareth é um compositor que se encontra entre o erudito e o popular no qual a influência de Chopin é clara, começando pela sua aprendizagem. Foi a sua mãe, Carolina Augusta da Cunha Nazareth, que interpretava entre outros compositores F. Chopin, quem lhe deu as suas primeiras aulas de piano, ela era boa pianista e fazia saraus em sua casa, e esse ambiente familiar fez Ernesto Nazareth obter um gosto especial pela música de salão e pela música europeia, em especial a de F. Chopin.³⁵

Após a morte prematura da mãe em 1874, aos 32 anos, Ernesto Nazareth, com cerca de 11 anos, passa a ter aulas com Eduardo Madeira, pianista amador com quem trabalhou durante um ano e meio, após este período não teve mais nenhum professor, prosseguindo como auto-didacta.

Ernesto Nazareth concedeu uma entrevista em 1926 a Mário de Andrade,³⁶ na qual o compositor revelou a influência de F. Chopin nas suas obras.

Mas em geral Ernesto Nazaré se conserva dentro do pianístico intrínseco. Observem, o Batuque, ou, só citar obras-primas, o Turuna eletrizante, o Soberano, o Bambino e o Nenê. “Duma feita, a uma pergunta proposital que fiz pra ele, Ernesto Nazaré me contou que executara muito Chopin”. Eu já pensamenteara nisso, pela influência sutil do pianístico de Chopin sobre a obra dele. Talvez esta afirmativa sarapante muito feiticista, mas é a mais verdadeira das afirmativas porém. Não basta não a gente tocar piano pra compor obras pianísticas, isto é, que revelem os caracteres e possibilidades do instrumento e tirem dele a natureza inicial da criação. Tem um poder de compositores dançantes que tocam piano e que nunca foram pianísticos. Nazaré não. O cultivo entusiasmado da obra chopiniana lhe deu, além dessa qualidade permanente e geral que é a adaptação ao instrumento empregado, o pianístico mais particular de certas passagens, como a 3a parte do Carioca, ou tal momento do Nenê. Ainda é chopiniana essa maneira demonstrada no Sarambeque, no Floraux, na 4a parte do esparramado Ramirinho, de melodizar em acordes tão contra a essência monódica da música popular.³⁷

Outro importante depoimento foi o do compositor brasileiro Francisco Mignone, que em entrevista gravada relatou o seu encontro com Ernesto Nazareth.

Conheci Nazareth, mais ou menos em 1917, foi na casa de música Eduardo Souto. Ernesto Nazareth havia sido contratado para tocar obras que os fregueses desejavam comprar. Pelo que eu verifiquei ele tinha uma boa leitura, pois qualquer música que colocavam a frente dele, lia com muita facilidade O som que ele tirava do piano era bonito, tudo devagar procurando sempre cantar.

³⁵ Alexandre Ferreira de Souza Dias - *Influências na Obra Pianística de Ernesto Nazareth*. Pág. 2.

³⁶ Mário de Andrade (1893-1945), nascido em São Paulo, foi escritor, musicólogo e crítico de arte. Sendo um dos críticos mais respeitados do Brasil, foi defensor do nacionalismo brasileiro.

³⁷ Conferência na Sociedade de Cultura Artística (São Paulo, 1926) - *Música, Doce Música*. Livraria Martins Editora, 2ª Ed., 1976.

Ele tocava tudo lento e bem claro com uma técnica muito apurada, bem se vê que ele devia ter tido uma boa escola de canto, coisa que eu perguntei a ele, então me disse que gostava muito de tocar Chopin.

Chopin era o autor favorito, e disse que tocava quase todas as baladas de Chopin.³⁸

Analisando a sua obra, observamos paralelismos entre a escrita de Ernesto Nazareth e a de F. Chopin.

No *Nocturno* Op. 1 de Ernesto Nazareth é possível observar muitas semelhanças de escrita; no início, o carácter *cantabile* da melodia, seguido de arpejos cadenciais da mão esquerda, dão à peça um tratamento característico dos *cantabiles* dos Nocturnos de F. Chopin, a atmosfera criada entre o acompanhamento e a melodia demonstram a semelhança com os Nocturnos, porém, de forma mais simples.

The image shows a musical score for Ernesto Nazareth's Nocturno Op. 1, measures 1-5. The score is in 6/8 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and arpeggiated accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Epress. e molto moderato' and the dynamics include 'p ben legato', 'mf', and 'p dolce'. A trill is marked 'tr' in the final measure.

Fig. 39 - Ernesto Nazareth. *Nocturno* Op. 1, cc. 1-5.

³⁸ Ministério da Cultura - Documentário "Lição De Piano", sobre Francisco Mignone. Min. 07:20.

Nocturne. F. CHOPIN. Op. 55, N° 2.

Lento sostenuto.

16. *f*

Fig. 40 - F.Chopin. *Nocturno* Op. 55 n° 2, cc. 1-7.

O compasso 11 do *Nocturno* de Ernesto Nazareth pode ser comparado ao movimento cromático descendente da mão direita do *Estudo* Op. 25 n° 11 de F. Chopin.

Fig. 41 - Ernesto Nazareth. *Nocturno* Op. 1, c. 11.

Allegro con brio. $\text{♩} = 69$

f *risoluto*

marcato *

Fig. 42 - F. Chopin. *Estudo* Op. 25 n° 11, c. 5.

As grandes apogiaturas e “floreados” melismáticos são cópias claras do estilo de F. Chopin. Em comparação, as ornamentações melismáticas são posicionadas na cadência, exactamente como na *Balada* n° 1 Op. 23 de F. Chopin.

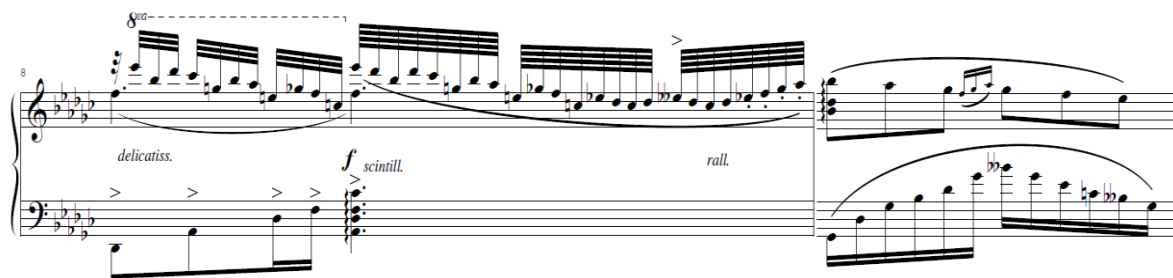


Fig. 43 - Ernesto Nazareth. *Nocturno* Op. 1, cc. 8-9.



Fig. 44 - F. Chopin. *Balada* nº 1 Op. 23, cc. 33-34.

Muitas são as composições de Ernesto Nazareth de carácter mais erudito. Entre as obras mais claramente influenciadas por Chopin estão a *Marcha Fúnebre*, o *Improviso - Estudo para concerto*, a *Corbeille de Fleurs - Gavotte*, a *Dirce - Valsa -Capricho*, a *Elite-Club - Valsa brilhante para piano*, a *Mercêdes - Mazurca de expressão*, entre muitas outras obras.³⁹

A influência de F. Chopin na sua obra é directa, representando um romantismo e nacionalismo tardios, característicos também de outros compositores brasileiros da passagem do século XIX para o XX. A sua obra totaliza duzentas e onze composições, entre polcas, valsas, mazurcas, entre outras.⁴⁰

2.5 Heitor Villa-Lobos

Heitor Villa Lobos é, sem dúvida, o compositor mais conhecido e reconhecido do Brasil, nascido no Rio de Janeiro a 5 de Março de 1887, e falecido a 17 de Novembro de 1959, a sua obra foi também influenciada por F. Chopin.

No ano de 1949, em França, a Unesco promoveu um evento em homenagem a F. Chopin, para comemorar o centenário da sua morte, e convidou onze compositores para escreverem uma obra de, no máximo, quinze minutos.

³⁹ Alexandre Ferreira de Souza Dias - *Influências na Obra Pianística de Ernesto Nazareth*. Pág. 7.

⁴⁰ Biblioteca Documental Digital - *Ernesto Nazareth 150 anos*. <http://www.ernestonazareth150anos.com.br>

Heitor Villa-Lobos aceitou o desafio e compôs a sua última peça para piano solo, *Hommage à Chopin: Nocturne et Ballade*, esta obra foi interpretada pelo pianista Arnaldo Estrela⁴¹ na Sala Gaveau, em Paris, no dia 3 de Outubro de 1949,⁴² a peça inclui características exactas da influência de F. Chopin, mas sem perder a sonoridade de Villa-Lobos.

É na textura e estrutura composicional da obra, e não na sonoridade, que F. Chopin se encontra. Começando por um *Nocturno* e seguido de uma intensa *Balada*, Villa-Lobos mostra uma forte união entre a sua personalidade musical e o compositor polaco.

O *Nocturno* de Villa-Lobos tem a forma ABA, sendo a reexposição idêntica à exposição do tema.

Como em muitas obras de F. Chopin, este *Nocturno* apresenta a melodia no baixo, com repetições de motivos, compasso a compasso, o acompanhamento está na mão direita, em tercinas, e a peça começa no registo agudo, descendo para o registo médio. Este movimento descendente expressa-se num *cantabile* ao modo de F. Chopin, mas com uma harmonia típica de Villa-Lobos.



Fig. 45 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Nocturno*, cc. 1-3.

A descida cromática em terceiras dobradas e polirritmia entre as duas mãos representa o climax da exposição. Esta é uma provável referência ao *Estudo* Op. 10 nº 2 de F. Chopin, o “Estudo das Terceiras”.

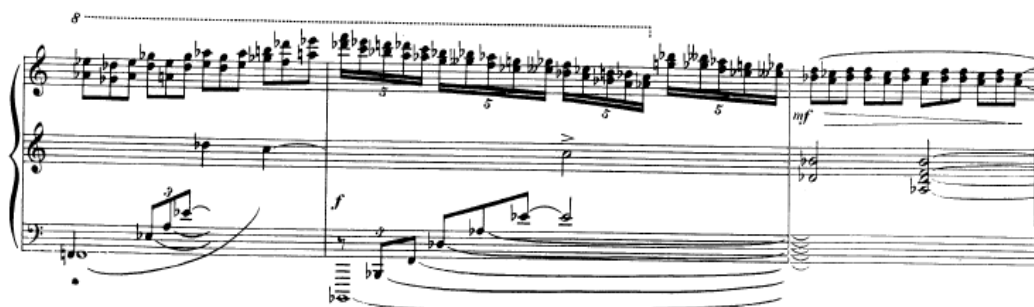


Fig. 46 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Nocturno*, cc. 7-9

⁴¹ Arnaldo Estrela (1908-1980) foi um pianista brasileiro do século XX.

⁴² Lúcia Silva Barrebechea - *Heitor Villa-Lobos Hommage à Chopin: A musical tribute*. Pág. 34-36.

O desenvolvimento do *Nocturno* é uma crescente ascensão de dinâmica, que inclui motivos semelhantes aos que se encontram na exposição. O *crescendo* também é feito pelo aumento de notas simultâneas no acompanhamento da mão direita, começando com uma nota no compasso 10, e depois aumentando para duas no compasso 15, chegando a três notas no compasso 20.



Fig. 47 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Nocturno*, cc. 10-11 e 15-16.

A parte que se segue, do compasso 20 até a exposição do tema, é o clímax do desenvolvimento, onde há um diálogo entre o acompanhamento e o tema superior da mão esquerda, textura muito típica em F. Chopin.



Fig. 48 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Nocturno*, cc. 20-26.

É possível comparar este tipo de textura com muitas outras texturas de F. Chopin. Um exemplo é o do *Estudo Op. 25 n° 5* de F. Chopin, onde a voz do meio, na mão esquerda, é a melodia principal, acompanhada por tercinas na mão direita, textura essa muito parecida com o *Nocturno* de Villa-Lobos.



Fig. 49 - F. Chopin. *Estudo Op. 25 n° 5*, cc. 45-54.

A *Balada* de Villa-Lobos tem a forma de ABA', sendo pensada como a construção estrutural da composição de F. Chopin. Esta primeira parte da exposição do tema começa com a divisão de vozes entre a melodia e a mão esquerda, e grandes ornamentos, nos compassos 4, 5 e 6, uma referência direta ao estilo de F. Chopin, sendo estes elementos principalmente usados nas suas *Polonaises*.



Fig. 50 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 2-7.

Os motivos repetitivos de transferência em oitavas, em contraponto com a melodia em semibreve da mão direita do contralto, são também estruturas usadas em F. Chopin.



Fig. 51 Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 8-11.

O desenvolvimento prossegue com várias partes de textura diferentes, porém, cada frase tem sempre um motivo que se repete entre as oitavas.

No compasso 24, é possível perceber o grande acompanhamento da mão direita em fusas, que dá apoio à melodia da mão esquerda, repetindo-se esses dois motivos por mais quatro compassos.

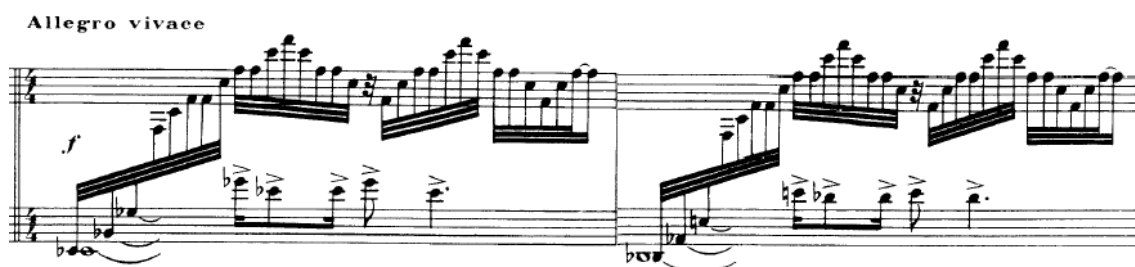


Fig. 52 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 23-24.

Nesta mudança de frase e textura, H. Villa-Lobos faz uma alusão às oitavas da *Polonaise* Op. 53 de F. Chopin, criando uma versão contemporânea, com um acorde de Fá com sétima e quinta aumentada, seguido de poliritmia de oitavas.



Fig. 53 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 29-33.

É muito típico em F. Chopin este tipo de escrita com acompanhamento de notas duplas na mão direita, seguido de oitavas na mão esquerda.



Fig. 54 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 33-34.

Novamente encontramos uma mudança de textura no compasso 35. Segue-se uma repetição dos motivos melódicos e rítmicos do compasso 35 durante quatro compassos, sonoridade quase “indígena” numa estrutura chopiniana.

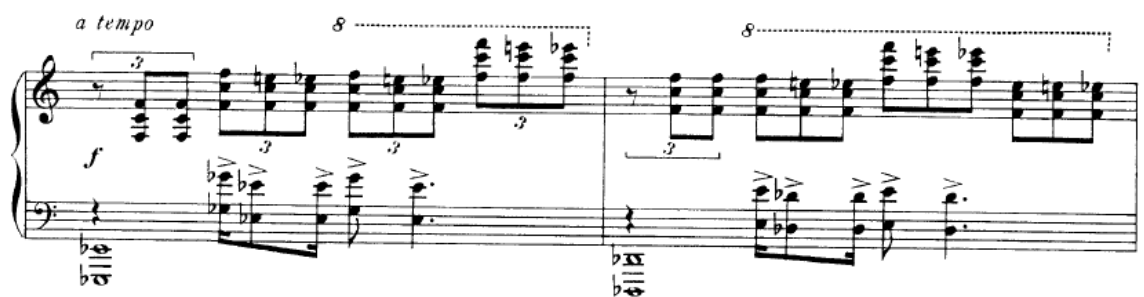


Fig. 55 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 35-36.

Encontramos na parte final um grande crescendo polirrítmico e cromático, com uma melodia nos acordes da mão esquerda, terminando o desenvolvimento.



Fig. 56 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 39-40.

A coda da *Ballade* de Villa-Lobos é uma alusão às terminações de F. Chopin, porém, muito expandida, com cromatismo descendentes acompanhado por notas duplas, se em F. Chopin o cromatismo era sinal de modernismo para a geração romântica, aqui, Villa-Lobos expande essa visão, desenvolvendo toda a coda.

No compasso 67, a subida polirrítmica seguida de uma grande descida cromática até ao compasso 70 demonstra esta conceção da coda.

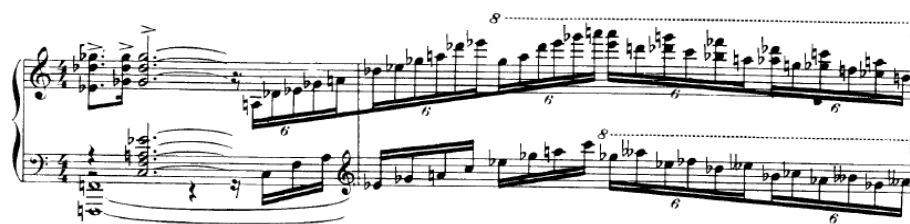


Fig. 57 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 67-68.

Um grande *ralentando* em oitavas dá fim à peça, sendo esta realmente um estudo de H. Villa-Lobos no estilo composicional de F. Chopin.



Fig. 58 - Heitor Villa-Lobos. *Hommage à Chopin: Ballade*, cc. 71-76.

Podemos comparar muitas obras de F. Chopin com esta peça de H. Villa-Lobos, porém, este trecho da *Balada* nº 1 de F. Chopin traduz muito da construção pensada pelo compositor brasileiro.

Os motivos rítmicos e melódicos que se repetem em cada três colcheias mostram o mesmo tipo de construção que H. Villa-Lobos usou na sua obra, sendo que muitas vezes F. Chopin usa melodias na mão esquerda seguidas de acompanhamentos com a mão direita, como H. Villa-Lobos salientou na sua *Balada*.

Outro aspecto é o dobrar das primeiras notas do motivo, como no exemplo de F. Chopin, no intervalo de quarta, Sol e Dó, do compasso 48.

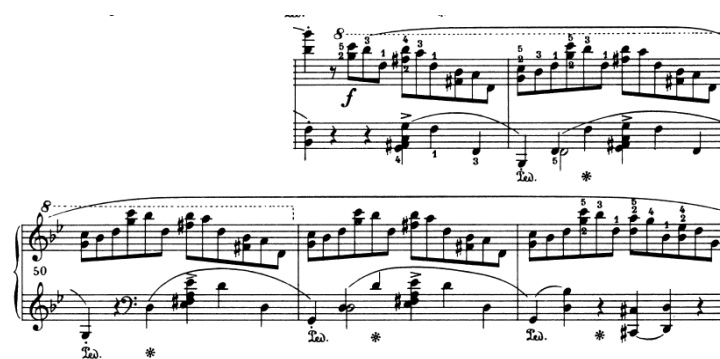


Fig. 59 - F. Chopin. *Balada* Op. 23 nº 1, cc. 48-52.

Heitor Villa-Lobos foi um dos maiores defensores do nacionalismo do Brasil, construindo as suas obras em motivos indígenas e folclóricos, o que não exclui, no caso desta obra escrita com o propósito expresso de homenagear o compositor polaco, um verdadeiro diálogo, dos pontos de vista da escrita idiomática e da técnica pianística, com as mais representativas obras de F. Chopin.

2.6 Francisco Mignone.

Outro compositor brasileiro do Romantismo tardio é Francisco Paulo Mignone, nasceu em São Paulo no dia 3 de Setembro de 1897 e morreu no Rio de Janeiro, a 19 de Fevereiro de 1986, começou os seus estudos com o seu pai aos seis anos, e com oito começou a estudar piano com o pianista italiano Sílvio Motto, em São Paulo.

Com 13 anos, Francisco Mignone começou a reger pequenas orquestras nos bailes e cinemas na cidade,⁴³ aos doze anos estudou harmonia, e aos quinze ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, formando-se em flauta, piano e composição.

Logo após, em 1920, foi estudar em Milão no Conservatório Giuseppe Verdi, onde teve aulas com Vincenzo Ferroni, que adotava o método de harmonia e contraponto do Conservatório de Paris, ele permaneceu nove anos na Europa onde excursionou pelos principais centros, como Paris, Viena e Espanha.

A influência de Chopin na sua música deu-se por duas vias, primeiro pelo contacto com o Choro e com a música de salão da época, e em segundo, pelo contacto directo por meio dos seus estudos e concertos na Europa, era amigo de Mário de Andrade, que estimulou nele o movimento nacionalista da época, na primeira década do século XX.⁴⁴

No documentário “Lição de Piano”,⁴⁵ gravado em 1978, é feita uma entrevista sobre a sua vida, no qual Francisco Mignone revela a influência de Chopin nas suas músicas.

Primeiramente, cita Ernesto Nazareth como primeira influência:

A minha vida de compositor nasceu perto de um piano, eu desde cedo comecei a tocar em cinema mudo, tocava piano improvisando e harmonizando.

Foi daí que surgiu a vontade de escrever tudo o que eu tocava.

As primeiras obras têm um carácter meio duvidoso...

Depois eu comecei a tocar obras de Ernesto Nazareth, e as vezes imitando, ou parodiando Nazareth, compunha minhas obras.⁴⁶

Logo após, explica a criação e influência das *Doze Valsas de Esquina* de sua autoria e cita Chopin:

Eu tocava em serenatas noturnas, tocava flauta, violão, e as vezes até clarineta.

⁴³ Fernando César Cunha Vilela dos Reis - *O idiomático de Francisco Mignone nas doze valsas de esquina e doze valsas-choro*. Pág. 5.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Documentário “Lição de piano”: <http://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ&list=FLzOUqWPQwuIIUOpQjWseBg&index=8>

⁴⁶ Ministério da Cultura - *Documentário "Lição De Piano", sobre Francisco Mignone*. Min. 03:52.

Saíamos a noite depois de seções cinematográficas, em companhia, em grupos, cantando, as nossas “belas” que nos esperavam, atrás das janelas bem cerradas.

Para evitarmos incidentes, tocávamos essas músicas nas esquinas.

A razão da Valsa de esquina vem disso, nós tocávamos quase escondidos nas esquinas.

Escondido de apanhar de um irmão ou de um pai ou de um parente da “bela” a qual dedicávamos as músicas.

Muitas músicas ressentem o ambiente,⁴⁷ a época, as vezes a própria figura.

A Valsa de esquina tem um carácter ora paulista, ora Nazarethiano, e por vias Chopinianas...⁴⁸

As *Valsas de Esquina* foram compostas nos doze tons menores, constituindo exemplos de peças do compositor Francisco Mignone com grande influência da música de F. Chopin.

No desenvolvimento da 1ª *Valsa de Esquina* (cc. 42-49), detectamos uma escrita claramente inspirada pelos *Estudos* de Chopin; em cada um dos três sistemas (Fig. 27), Francisco Mignone divide um óbvio repertório de motivos que remetem a alguns desses estudos.



Fig. 60 - Francisco Mignone. 1ª *Valsa de Esquina*, cc. 42-49.

Os dois primeiros compassos deste excerto da 1ª *Valsa de Esquina* (Fig. 27) fazem alusão ao *Estudo* Op. 10 nº 2 de F. Chopin, uma escala cromática descendente, em semicolcheias, pontuada por terceiras sobre os tempos.

⁴⁷ “(...)Muitas músicas ressentem o ambiente,(...)”, significa que muitas músicas são inspiradas no ambiente, de sentir o ambiente, de trazer de volta o ambiente através da música.

⁴⁸ Ministério da Cultura - *Documentário "Lição De Piano", sobre Francisco Mignone*. Min. 10:29.



Fig. 61 - F. Chopin. *Estudo* Op. 10 n° 2, cc. 1-2.

A escala cromática em terceiras ascendentes dos compassos 3 a 5 do excerto de Francisco Mignone, remete-nos para o *Estudo* Op. 25 n° 6 de F. Chopin, o “Estudo de Terceiras”.



Fig. 62 - F. Chopin. *Estudo* Op. 25 n° 6, cc. 21-22.

Os compassos 7 e 8 do excerto de Francisco Mignone apresentam semelhanças com os contornos melódicos do *Estudo* Op. 10 n° 4 de F. Chopin.



Fig. 63 - F. Chopin. *Estudo* Op. 10 n° 4, cc. 53-54.

Mesmo tratando-se de uma Valsa, Francisco Mignone consegue sugerir na sua composição motivos claramente derivados das dificuldades chopinianas, o que mostra a sua fluência no improviso e até na paródia composicional, como o próprio afirmou ao tentar recriar Ernesto Nazareth.

Outra Valsa interessante é a 8ª *Valsa de Esquina*, em Dó sustenido menor, que pode ser comparada com a *Valsa* Op. 64 n° 2 de F. Chopin, primeiramente pela tonalidade, que é a mesma, e depois, por características específicas.

Existe nesta *Valsa* de F. Chopin um lirismo triste, uma melodia cantada com uma coloratura de som mais escuro, qualidade também motivada pela tonalidade, na *Valsa* de

Francisco Mignone nota-se o mesmo tipo de qualidade musical, na qual o tema é de uma coloratura escura na exposição do tema, aspecto que pode ser comparado com a *Valsa* de F. Chopin.

Tempo de valsa caipira

mf

poco rit.

Fig. 64 - Francisco Mignone. 8ª *Valsa de Esquina*, cc. 1-14.

Tempo giusto

F. Chopin. Op. 64, Nº 2

mf

Re. *

Fig. 65 - F. Chopin. *Valsa* Op. 64 nº 2, cc. 1-11.

No compasso 15 da *Valsa de Esquina*, temos uma subida cromática na cadência para voltar ao primeiro tema, muito parecida com as subidas cromáticas da introdução da *Polonaise* Op. 53 de F. Chopin.



Fig. 66 - Francisco Mignone. 8ª Valsa de Esquina, cc. 15-17.



Fig. 67 - F. Chopin. Polonaise Op. 53, c. 1.

A mudança de tonalidade no desenvolvimento da 8ª Valsa de Esquina é a mesma que na Valsa de F. Chopin, mudando para Lá bemol Maior.

É curioso notar que, na indicação de andamento, Francisco Mignone escreve “Tempo de Valsa Caipira”, demonstrando que, mesmo em 1940, quando foi composta, existia já um sentido puro de nacionalismo e regionalismo paulista, esse tipo de nacionalismo pode ser comparado com o de Chopin, quando por exemplo escreve uma Polonaise ou uma Mazurka.

Muitas são as indicações da influência de Chopin na música de Francisco Mignone. No entanto, o compositor passou por várias fases na sua vida, como afirma na entrevista que já tive a ocasião de citar. Como exemplo dessas fases e de seu dinamismo composicional, ele refere a sua primeira ópera, *O contratador de diamantes*, de 1922, e compara-a com outra, *Pequeno Oratório de Santa Clara*:

Da ópera “O contratador de diamantes”, um dos trechos mais executados é a Congada. A primeira vez, esta peça foi executada no Rio, pela orquestra Filarmônica Vienense regida pelo Richard Strauss.

Além dessa obra, à distância de 40 e mais ano, escrevi um oratório, “Pequeno oratório de Santa Clara”, dedicado a memória de Cecília Meireles⁴⁹.

Nesta peça, eu mudo quase completamente de estilo, eu vou pelo dodecafonismo, serialismo, atonalismo e Minhonismo também, muitas coisas de minha invenção.⁵⁰

⁴⁹ Cecília Meireles (1901-1964), nascida no Rio de Janeiro, foi uma das maiores poetisas brasileiras, assim como pintora e jornalista.

⁵⁰ Ministério da Cultura - Documentário “Lição De Piano”, sobre Francisco Mignone. Min. 16:40.

Francisco Mignone compôs óperas, música para piano, música de câmara, entre outros gêneros. É um dos principais compositores brasileiros do século XX.

2.7 Almeida Prado.

Almeida Prado foi um dos principais compositores brasileiros do século XX, nascido a 8 de Fevereiro de 1943 na cidade de Santos, no estado de São Paulo, e falecido a 21 de Novembro de 2010, foi um dos compositores de aprendizagem nacionalista.

Em primeiro lugar, aos 10 anos, estudou piano com Dinorá de Carvalho⁵¹, que em 1960 o apresentou ao compositor Camargo Guarnieri⁵², com quem estudou composição durante cinco anos.

Muitas foram as fases do compositor durante a sua vida. Oswaldo Lacerda⁵³, discípulo de Camargo Guarnieri, orientou Almeida Prado nas disciplinas de Harmonia, Contraponto e Análise de 1960 a 1965. Estes compositores receberam uma forte tendência nacionalista de Mário de Andrade.⁵⁴

De 1965 a 1969, Almeida Prado estudou informalmente com Gilberto Mendes⁵⁵ e esta fase caracteriza-se pela experimentação com o atonalismo livre. Estudou também, de 1969 a 1973, com O. Messiaen e N. Boulanger, sendo marcantes os aprendizados rítmicos, harmônicos e timbrísticos.⁵⁶

De 1973 a 1983 desenvolveu técnicas de ressonância e linguagem transtonal, influenciado por temas como a fauna e flora brasileiras, bem como a astronomia, em obras como *Cartas Celestes*.

Na sua fase pós-moderna, de 1983 a 1993, mistura diversas técnicas, retomando elementos do passado.

A última fase, a partir de 1994, caracteriza-se pelo emprego livre de elementos tonais, procurando a simplicidade na composição.⁵⁷

Almeida Prado recria em algumas das suas obras os princípios de F. Chopin, como o timbre *cantabile*, as harmonias e o fraseado; porém, no seu modelo de composição, recria

⁵¹ Dinorá de Carvalho (1905-1980), foi uma pianista e compositora brasileira.

⁵² Camargo Guarnieri (1907-1993), foi um dos maiores e mais relevantes compositores nacionalistas do Brasil. Tal como Francisco Mignone, era amigo de Mário de Andrade, tendo sido influenciado pelo crítico.

⁵³ Oswaldo Lacerda (1927-2011), casado com a pianista Eudoxia de Barros, também foi um dos compositores da geração nacionalista.

⁵⁴ Mário de Andrade (1893-1945), nascido em São Paulo, foi escritor, musicólogo e crítico de arte. Sendo um dos críticos mais respeitados do Brasil, foi defensor do nacionalismo brasileiro.

⁵⁵ Gilberto Mendes (1922) é um compositor e pianista brasileiro.

⁵⁶ Thiago de Freitas Câmara Costa – *A edição crítica e revisada dos Nocturnos de Almeida Prado* - Pág. 40.

⁵⁷ Nikolai Brucher - *Tendências na música sinfônica contemporânea do Brasil: Edino Krieger, Almeida Prado e Ronaldo Miranda*, Pág. 44-45.

texturas e formas enquadrados no estilo contemporâneo de sua escrita. Um exemplo desta inspiração são os seus catorze *Nocturnos* para piano. Neles, muitos aspectos da música de F. Chopin são explorados.

No *Nocturno* 14 de Almeida Prado, a melodia em Si Maior com um doce *cantabile*, seguido de um acompanhamento de colcheias simples para a mão esquerda, pode ser comparado ao *Nocturno* Op. 32 nº 1 de F. Chopin, que tem carácter semelhante.

Fig. 68 - Almeida Prado. *Nocturno* nº 14, cc. 6-11.

Fig. 69 - F. Chopin. *Nocturno* Op. 32 nº 1, cc. 1-6.

A simplicidade da exposição do tema do *Nocturno* de Almeida Prado é contrastante com o desenvolvimento, um grave em *forte* enérgico, com a indicação metronómica de semínima a 132, demonstra uma mudança tempestuosa na textura da música. As mudanças métricas de compasso dão a sensação de instabilidade, apoiadas pela textura grave da melodia da mão esquerda.

Allegro [$\text{♩} = 132$]

27 *f* *enérgico* *simile*

pouco pedal

Fig. 70 - Almeida Prado. *Nocturno* nº 14, cc. 37-30.

Pouco Menos

35 *ff* *luminoso*

ff *rall.....*

40 *ff* *rall.....*

Lento [$\text{♩} = 66$]

43 *rall.....* *p* *pp*

Fig. 71 - Almeida Prado. *Nocturno* nº 14, cc. 35-46.

Na segunda parte do desenvolvimento, os compassos em 5/4 são acentuados entre as primeiras quatro colcheias e as últimas duas, e uma agressividade tempestuosa na melodia da mão esquerda segue o mesmo carácter dramático da peça.

Entre os compassos 35 e 40, a harmonia, de aspecto dissonante, modula constantemente, caminhando para os compassos 41-43. Nestes últimos, a cadência de acordes cromáticos e a melodia do baixo também cromático levam a música a uma reiteração do *Lento* da introdução, no compasso 44, seguida da reexposição do tema no compasso 47.

Todo este tempestuoso desenvolvimento pode ser comparado com a *Polonaise* Op. 40 nº 2 de F. Chopin, na qual o acompanhamento é na mão direita, e uma grave melodia acompanha toda a música.

Fig. 72 - F. Chopin. *Polonaise* Op. 40 nº 2, cc. 1-15.

Nota-se que as duas peças estão em Dó menor, e o primeiro motivo da melodia da mão esquerda do *Nocturno* de Almeida Prado, no compasso 1, é muito parecido com o motivo rítmico do terceiro compasso da melodia do baixo da *Polonaise* de Chopin.

Tendo em conta formação musical de Almeida Prado, é provável que a influência de F. Chopin tenha sido deliberadamente assimilada, tendo o compositor ferramentas para se poder inspirar e renovar o estilo de qualquer compositor.

2.8 A diferença entre a influência de F. Chopin nos séculos XIX e XX.

O modo como F. Chopin influenciou a sociedade brasileira no século XIX e no século XX é consideravelmente diferente.

No século XIX, percebemos a influência pela apropriação dos valores e cultura europeia que foram inseridos na sociedade brasileira, começando pelo Rio de Janeiro.

O facto de a cidade se ter tornado a principal rota de importação do Brasil fez com que qualquer tendência cultural europeia do século XIX entrasse no Brasil de uma forma muito proeminente.

Entre essas tendências, a música de F. Chopin chegou junto com os pianos ingleses e franceses e todas as partituras, entre muitos outros artigos românticos importados para o

Brasil, desde as mobílias para casa, objetos de uso pessoal, decoração e todo tipo de produto que transformasse o cidadão brasileiro mais próximo do padrão europeu do século XIX.

Nesta época, todos esses artigos eram modernos, desde o piano as partituras, até o modo de composição de F. Chopin, da maneira como ele tratava a harmônia em sua música até o uso de frases com características de melodia cantada, das vozes entre os acordes de modo a sobressair alguma voz, era tudo novidade e modernidade.

E foi esta novidade que influenciaram os compositores brasileiros como Leopoldo Migués e Henrique Oswald, a novidade se tornou-se uma tendência de escrita composicional, e um lirismo e romantismo se instalou nas peças desses compositores tornando o estilo uma febre entre os músicos.

Mesmo entre os compositores menos conhecidos no Rio de Janeiro e no Brasil, publicavam suas obras em calhamaços de partituras, onde algumas eram publicadas diretamente nos jornais da época, essas peças contém uma tentativa de composição baseado nesta tendência e influência da composição de F. Chopin.

Mesmo os compositores brasileiros que ganhavam bolsa para estudar e morar fora do país também se deixavam influenciar pela composição de F. Chopin, muitos deles até estudavam em Paris para ficar mais perto da modernidade e do centro musical, muitas das partituras importadas do Brasil vinham de Paris, onde F. Chopin morou boa parte de sua vida, esses compositores bebiam da fonte directa da influência de F. Chopin.

Assim a influência de F. Chopin nos compositores e na sociedade do século XIX se deu, fazendo com que o modelo de vida e o modo de compor dos músicos brasileiros fossem muito próximos do estilo de F. Chopin.

Já no século XX, o tipo de influência era outro; estando a sociedade brasileira formada e bem enraizada nas principais capitais do Brasil, as influências da moda francesa, da música de salão ou de qualquer outro aspecto relacionado com o século XIX atenuaram-se consideravelmente, pois toda a modernidade de F. Chopin já não eram novidade.

Mesmo a mobília, o modo de vestir e todos os outros objetos do uso pessoal do século XX se tornaram naturalmente modernos, perdendo o aspecto e modo de vida do cidadão europeu do século XIX, a sociedade brasileira possuía no século XX uma identidade, criando assim uma personalidade do povo brasileiro, com sua própria cultura e história.

O Romantismo perdeu espaço com outras tendências do século XX e muitos outros estilos de composição, como o dodecafônismo, o Serialismo entre outros modelos, no começo do século XX o Brasil vivia um romantismo tardio, porém muito influenciado pela música moderna da França, como Debussy e Ravel.

Compositores brasileiros como Heitor Villa-Lobos seguiam estas novas linguagens, compunham suas obras utilizando estas novas técnicas de composição, podendo criar suas obras a partir de temas folclóricos, ou mesmo apropriar-se de e homenagear determinado estilo, como fez aquele autor na sua obra *Nocturno et Ballade*, inspirada na figura e na música de F. Chopin.

Outro exemplo é o compositor Almeida Prado do final do século XX, que possuía uma bagagem teórica de composição muito ampla, podendo também inspirar-se em F. Chopin, criou uma linguagem em seus nocturno que vai de um Neuromantismo englobando técnicas contemporâneas de composição, enquanto mais novos são esses compositores, maior é a carga de informação dessas técnicas, a informação para esses eles chegou de um modo mais

rápido, pelo acesso ao repertório a tecnologia e mesmo pelos meios de locomoção que são superiores ao do século XIX.

Esses compositores possuíam uma maior autonomia em suas composições tendo em vista esta carga de informação teórica musical que possuíam, versada no estilo moderno e contemporâneo do século XX, substancialmente diferentes do pensamento romântico que se desenvolveu ao longo do séc. XIX.

Assim é notável a diferença entre a influência de F. Chopin nos séculos XIX e XX nos compositores brasileiros, sendo no modo de acesso ao repertório e partituras e mesmo ao acesso audio visual que praticamente não existia no século XIX

Portanto, os contextos da influência de F. Chopin na sociedade e compositores brasileiros do século XIX e XX são muito diferentes entre si.

Conclusão

Concluimos, portanto, que se verifica, de facto, uma forte influência de F. Chopin na música brasileira.

Em primeiro lugar, no aspecto do movimento romântico no Brasil no século XIX, abordado no primeiro capítulo. Com a chegada da família real portuguesa, o Rio de Janeiro transformou-se no principal meio de infiltração da cultura europeia no país. A existência de muitos imigrantes, principalmente ingleses e franceses, contribuiu também para essa infiltração cultural.

A sociedade brasileira do século XIX consumia música europeia, incluindo a de F. Chopin, que foi trazida através de várias lojas de música e instrumentos musicais, sendo o piano o principal instrumento da burguesia brasileira do século XIX.

Assim, nasceram dois tipos de compositores brasileiros influenciados pela música de F. Chopin. Primeiro, aqueles que absorveram essa cultura no Brasil; em segundo lugar, aqueles que aperfeiçoaram essa influência na própria Europa.

De notar, são as importantes semelhanças entre obras de F. Chopin e dos compositores brasileiros em estudo. Através da análise comparativa entre essas suas composições, foram identificados vários aspectos, como paralelismos na escrita estrutural, na forma e na sonoridade, alguns deles quase copiando o compositor polaco.

Muitos desses aspectos estão nas entre-linhas das composições brasileiras, subentendendo uma escrita harmónica, estrutural, ou melódica “disfarçada”.

O romantismo e patriotismo chopiniano integram o pensamento da composição brasileira, inclusive no romantismo tardio do século XX no Brasil. A maior prova disto encontra-se na obra de compositores do começo do século XX, tendo como maior exemplo Heitor Villa-Lobos, um dos maiores defensores do nacionalismo brasileiro, criando obras baseadas no folclore do país.

Entre os tipos de influência estão aquelas enraizadas na cultura do compositor, onde se verifica um impulso natural para compor sob influência de outro compositor, como no caso de Francisco Mignone, que traduzia a música de F. Chopin para um ambiente brasileiro.

Porém a influência nos compositores do século XX é muito diferente dos compositores do século XIX, esses já não estão ligados à influência romântica, mas são enquadrados no estilo moderno e contemporâneo, onde criam as suas obras em um modelo teórico, baseados nas tendências e modelos do século XX.

Como no caso do compositor Almeida Prado, do final do século XX, que, entre as suas vertentes contemporâneas, obteve conhecimentos teóricos para compor e até estilizar a linguagem de um outro compositor, neste caso, F. Chopin.

De um modo abrangente, a influência de F. Chopin nos séculos XIX e XX esteve sempre presente entre os compositores, em diferentes vertentes, passando muitas vezes de uma geração de compositores para outras e, noutros casos, pela conjuntura e ambiente musical da época.

Espero que este trabalho, que teve por objetivo identificar a influência de F. Chopin na música brasileira, criando um quadro de referência histórico, analítico e teórico musical, e perscrutando os compositores e as suas composições, possa contribuir para o exercício da pesquisa e do pensamento científico, servindo de base para outras investigações que venham a aprofundar o conhecimento da influência de F. Chopin na música brasileira.

Referências e Bibliografia.

ANDRADE, Mário de - *Música, Doce Música*, Conferência na Sociedade de Cultura Artística (São Paulo, 1926). Livraria Martins Editora, 2ª Ed., 1976.

BARRENECHEA, Lúcia Silva - *Heitor Villa-Lobos 'Hommage à Chopin': A musical tribute*. Doctor of Musical Arts, University of Iowa, 2000.

BERNARDINO, Cássia Paula Fernandes - *Ofélia, poemeto lírico de Henrique Oswald: confluências entre música e texto*. São Paulo: ECA-USP, 2009.

BRUCHER, Nikolai - *Tendências na música sinfônica contemporânea do Brasil: Edino Krieger, Almeida Prado e Ronaldo Miranda*. Programas de Pós-graduação da Capes, 2007.

DIAS, Alexandre Ferreira de Souza - *Influências na Obra Pianística de Ernesto Nazareth*. Enciclopédia Músicos do Brasil, 2009.

GOMES, Laurentino - *1808*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 5ª Ed., 2007.

MACEDO, Joaquim Manoel de - *Memórias da Rua do Ouvidor*. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1878.

MARTINS, José Eduardo - *Henrique Oswald, músico de uma saga romântica*. São Paulo: Edusp, 1995.

MEDEIROS, Alexandre Raicevich - *Memórias de Arthur Napoleão*. Anpuh, 2010.

PEIXOTO, Afrânio - *História do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 2ª Ed., 1944.

PEQUENO, Mercedes Reis - *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo, 1977.

REIS, Fernando Cezar Cunha Vilela dos - *O idiomático de Francisco Mignone nas doze valsas de esquina e doze valsas-choro*. São Paulo: ECA-USP, 2010.

SILVA, Olga Sofia Freitas - *Música Moderníssima: representações de civilidade em anúncios de partituras e instrumentos musicais nos periódicos da Corte brasileira*. Revista do Conservatório de Música da UFPel, UFPR, 2010.

BARROS, Guilherme A. Sauerbronn de. *Da Ópera para o Salão: O Repertório Doméstico do Século XIX*. 2000.

GORDON, Eric A. A New Opera House: an investigation of elite values in midnineteenth-century Rio de Janeiro. *Anuário*, vol. 5, 1969.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Metodologia da Investigação, Redacção e Apresentação de Trabalhos Científicos*. 3.^a ed. Porto: Livraria Civilização Editora, 1998.

Biblioteca Documental Digital - *Ernesto Nazareth 150 anos*.

<http://www.ernestonazareth150anos.com.br> (05/02/2014 - 20:14)

Biblioteca Nacional - *Exposição comemorativa do sesquicentenário do nascimento de Chopin*. Brasil: Ministério da Cultura, 1960. (07/02/2014 - 21:55)

Biblioteca Nacional Digital Brasil - Hemeroteca Digital Brasileira.

<http://memoria.bn.br/hdb/uf.aspx> (13/02/2014 - 19:32)

IMSLP, Petrucci Music Library. <http://imslp.org> (20/ 02/2014 - 23:45)

Ministério da Cultura - *Documentário "Lição De Piano", sobre Francisco Mignone*.

Secretaria do Audiovisual Departamento do Filme Cultural, 1978.

<http://www.youtube.com/watch?v=ehW0Ovy8KYQ&list=FLzOUqWPQwuIIUOpQjWseBg&index=8> (27/02/2014 - 22:12)

Anexos.

Anexo 1- *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, 18 de Outubro de 1837

ACADEMIA DE MUSICA.

Foi com o maior jubilo que vimos o publico fluminense coronar de applausos a familia de José Mauricio e de Marcos Portugal, desmentindo d'estarte aquelles que se disiam a expressão da vontade da nação. Ha dias fallámos da Sociedade de Beneficencia Musical, e a consideramos como a arca que salvára a musica do cataclismo, que o estado de nossas ideias deramára sobre o campo intellectual do Brasil, e eila que apparece vigorosa e saliente justificando nossos pressentimentos; honra aos artistas brasileiros!

Nós já dissemos á face da Europa que a musica achou um terreno fértil, no Brasil, para sua cultura, mas agora diriamos que ella é um producto espontaneo, porque maravilha-se o espirito vendo o seo grão de perfeição, e com-

parando-o com os mais elementos da civilização que possuímos; os artistas, em 1831 cuidaram que uma nova Athenas se fazia com os Athenienses da America, mas não mediram a indifferença da maior parte dos homens do movimento, para as artes; nem presentiram que se trasfegava o nectar do genio de um vaso antigo para um novo, e que este absorveria parte do licor, e que o expunham ao sol para sua completa evaporação.

A camara e o governo passado foram insensíveis ás artes, uma minoria de homens que possuem ideias generosas e grandes não poudé estender os braços á musica que pedia uma cadeira para ensinar ao mesmo

tempo que via... Nós esperamos que o governo actual não illuda nossas esperanças, e que realise, na musica, a ideia progressiva que o guia ao futuro do paiz, fundando uma escola publico, de cujos detalhes e methodo de ensino-nos occuparemos em occasião oportuna, convindo lembrar que esta capital rão possui uma escola de musica.

O grande concerto foi principiado pelo Sr. Francisco Manoel, e animado pela execução dos Srs. Manoel Joaquim e Matra: a execução foi vigorosa, e o accordo o melhor possível no nosso paiz.

VARIEDADE.

Da musica de piano.

ART. II. — Genero moderno.

No longo passio musical que nosso pensamento sob a condução de nossos dez dedos, fez sobre o labyrinto sonoro do teclado, eis-nos chegados em fim a atalhos muito menos indicados, si bem que consideravelmente batidos.

Isto porque esses atalhos, traçados algumas vezes por muy jovens visjantes, são submettidos á effervescencia da primeira seiva, aos caprichos de uma independencia mal entendida, a todos os erros da inexperiencia, e que são, por isso mesmo, atormentados nos seus andares e frequentemente incertos na sua direcção.

Fallo aqui destas diferentes fórmas que o genero moderno adoptou alternadamente, e que a moda transtornou um pelo outro :

Da *pol. pourri*, esta especie de arlequin melódico, substituído pela aria variada, que desthronou um pouco mais tarde a grande fantasia ;

Dos estudos que se agora chamam, aqui de concerto, alli de salão, e em outra parte de genero ou de estilo ;

Peças propriamente ditas que attacam indifferente mente todos os generos, ainda que se as nomeie serenadas, nocturnos caprichos, romances sem palavras, canções, orientaes ou foylios.

Estas fórmas particulares sugelias pela musica de piano, na escola moderna tem, quasi todas, uma ou muitas individualidades, analogas ao seu nascimento, ao seu portido, ao seu brilho.

Assim voramos a aria variada tornar-se um modelo de elegancia desengaçada e de fineza sob as inspirações sempre encantadoras de Henrique Herz.

Suas variações sobre a *Violeta*, sobre o romance do *Joseph*, sobre a *Somnambula* e sobre a *Filha do Regimento*, são outras tantas preciosidades dignas de passar pelos dedos distinctos de nossas graciosas parisienses.

Ainda hoje este pianista prestigioso, sabendo ser sempre amante, não tem achado imitadores ou pelo menos estes ficaram muito longe de sua brilhante émulos; (Este genero pôde sublevar a critica severa. A affectação é um pouco de mais do seu dominio, é verdade, porém cuidaremos a caso em exporlar a Wateau e a Houchor sua revolução de fitas-rosas e de anjos papudos, quando se pôde apreciar o encanto infinito que reunia nos seus originaes ?

A grande fantasia, dissemos, desthronou a aria variada. Porém ella foi boa irmã e não a exilou.

A nova rainha mostrou-se mais audaciosa e mais sabia que sua primogenita. Mais audaciosa, porque chamou a si todos os recursos do instrumento que soubo fazer cantar, ao mesmo tempo que formulava arabescos brilhantes, engraçados e inesperados.

Mais sabia, porque empregou algumas vezes poziquizas escolasticas do contraponto para reunir, fundir e fazer tocar junto os motivos os mais contrarios.

Foi na phantasia que Liszt desenvolveu seu prodigioso talento de execução. Nunca tinha-se ouvido um tal extro unido a tanta força e velocidade.

Porém este genero um pouco louco, bello, sem duvida, no artista fóra de linha do qual se accolta mesmo os desvios, tornou-se um erro lamentavel quando chegaram imitadores.

Com estes, a força torna-se barulho, a velocidade confusão, a originalidade desenvorgonhamento, o effecto charlatanismo. Tocou-se piano como os Hercules do Norte, e compoz-se como fallam certos oradores, sem ordem, sem regras e sem fim.

« Era quem tocaria com mais força e mais tempo. Viu-se mulheres, moças, meninos, tocar pedaços de uma meia hora tendo não se sabe quantos sustenidos na clave, e devendo fornecer tres mil notas por minuto. Alguns artistas foram mesmo accusados de terem em grandes occasiões e por detrás da cortina do piano, empregado os punhos, os cotovellos, e algumas vezes os joelhos. » Engajai este menino terrível, dizia um espirituoso critico do momento, para se *esporjar* antes no tapete do que sobre o piano. »

Porém esta musica com toda a força não podia durar sempre. Inspirando-se, porque estava na altura das suas maiores difficuldades, Thalberg veio modificall-a e imprimir-lhe mais sabedoria e dignidade. Sob seus dedos e com sua rica organização musical, tornou-se um genero serio e brilhante ao mesmo tempo.

As inspirações de nossos compositores dramaticos elle ajunta onheitos sempre do melhor gosto, e traduz sobre o piano os timbres da orchestra e da voz com uma verdade da qual fez uma sciencia toda nova e que lhe vale por justo direito o titulo do chefe de escola. Uma das suas mais bellas creações é sua grande fantasia sobre os *Huguenots*.

O côro das *baineuses*, o choral e o famoso *rata-plan* são alli magistralmente desenvolvidos. Ha necessidade de citar depois desta a fantasia sobre a *Straniera*, as duas sobre *D. Juan* e sua preghiera de *Moise* que todo o mundo tem tocado, ou acreditar tocado ?

No dominio da phantasia acharemos ainda Emilio Prudent, que se fez conhecer com sua bonita peça sobre *Lucie*, e Dohler, cujas variações sobre *Anna Bolena* e *Guillaume Tell* formam aproximadamente a estaca que encaderna a escola de Thalberg com a de Henrique Herz.

Eis Chopin. Este artista passa no meio da carreira moderna do piano como um destes brilhantes meteoros que provocam a analyse da sciencia pela originalidade de seu caracter e de sua apparição. Com este genio pensativo, que parece mais pertencer a outro mundo que ao nosso, as harmonias se encadeam differentemente, os ritmos se embarçam, e as melodias amaciadas se unem uma á outra.

Chopin, é a visão feita homem. é o capricho no que ha do mais gracios, de mais inspirado, de mais ingenuo e do mais procurado ; é a distincção por excellencia, o passeio sem fim, e o aceso guiado pelo bom gosto ; porém é uma coisa encantadora que amava-se sem poder defini-la, e que amava-se principalmente quando sahia dos seus dedos mais vaporesos que o sopro de uma brisa ligeira.

Depois que elle deixou de existir, as tradições d'este mestre excepcional vão apagando-se. A auro-ra boreal brilhou ; os pintores que desejam traçar-nos a imagem esqueceram as tintas que a caracterizam. Apesar disto, as obras de Chopin pertencem á escola moderna, e si é verdade que não somos completamente aptos á bem executall-as, ao menos ficariam ellas como o retrato de seu autor, e para mostrar o que pôde produzir a sciencia unida á imaginação a mais poeticamente caprichosa que se pôde encontrar. Lêde as suas mazurkas, suas valsas e seus nocturnos, tocai como puderdes seus concertos e seus improvisos ; bem ou mal executados, seos voreis que suas obras, queesquer que sejam, são sempre cheias de interesse e de encanto.

Chegamos aos estudos, assim chamados por nossos pais, porque elles os deslinavam ao trabalho dos modernos quizeram fazer este trabalho menos arido, e escreveram neste genero pequenas peças mais melódicas e melhor para o alcance de todos.

Bertino, o primeiro, juntou seu nome a uma grande série de estudos de todas as forças, desde o ponto de partida até a alta execução, e illustrou-o verdadeiramente com aquelles que chamou *caracteristicos*. Reviviu o seguiu do perto sobre este caminho metade mundano, metade escolastico.

Depois vieram os estudos do concerto de grande effecto ; os de salão, mais modestos, que todos, não tom mais a rudez do trabalho e da aridez da escola que uma palavra tornou quasi nullo de sentido.

Certamente, o termo geral de *morceaux de genre* seria melhor apropriado á maior parte d'estas pequenas obras. Tambem se tem dado amuitas d'entro ellas ; e não é dizer pouco, porque, desde alguns annos, esta fórma ligeira tem tomado um desenvolvimento excessivo. Uma multidão de autores juvenes escreveram estes curtos pensamentos nos quaes se fazem notar Schuloff o seu *Carnaval de Venize*, Goria e seu estudo em mi bemol, Gottschalk e sua *Bananner*, Lefebure e seus *Cloches du monastère*, Ascher e sua *Danse a espagnole*, e Fumagalli, Lepberg, Kruger o Burgmuller, ao qual poderia se exporlar de ter monopolisado as valsas como Talexys as polkas mazurka.

Este genero agrada aos amadores por seu caracter melódico quasi constante, aos artistas por uma especie de *laisser-aller* e algumas vezes pela originalidade do suas inspirações, a todos pela brevidade de sua forma.

E' mais accessivel á generosidade dos pianistas, por que demanda menos trabalho e perseverança.

E' pela mesma razão, mais facil a bem executar, e os amadores que o tocam são mais proximos da verdade do que quando attacam as obras de longa respiração e de primeira força.

Potém si os autores modernos entregaram-se particularmente a este novo genero muito procurado pelo publico, felizmente não esqueceram inteiramente as fórmas puras e as tradições classicas.

Tem-se visto ensaios de musica seria tentados por juvenes compositores. Fernando Hiller, Rosenhain, Stamaty, Lacombe, Alkan, S. Heller, e outros ainda tom, algumas vezes com successo, assignado algumas paginas dignas dos tempos passados.

O publico de sua parte parece disposto heja a acolher com favor estes retrocessos pela arte seria. Demais alguns editores corajosos e intelligentes leram-lhe o impulso arvorando a bandeira classica.

A escola classica do piano, edição-modelo executada sob a direcção de Mr. Marmontel e a do Mr. Lix Couppey, soubo imprimir um movimento roativo para as grandes obras dos velhos mestros. Animados por um primeiro successo, os editores do *Mé nestrel* não ficaram atrás. Acabam sob o titulo dos *Classicos modernos*, de abrir uma nova publicação, á qual convém uma pleiade de juvenes autores, de cuja temos a honra de fazer parte.

Este titulo, um pouco paradoxo si se quizer dissecar, quererá provar que todas as obras desta serie deverão com o andar do tempo tornarem-se classicas ?

Seguramente que não ! Isto seria muita presumpção.

Isto quer dizer muy simplesmente que ellas são inspiradas o mais que é possivel das tradições as mais puras, e da questão do futuro musical.

Si não chegar a seus fins, honra ao monos á intencção !

Agradecimento aos editores conscienciosos que sabem tomar simillhantes iniciativas.

E gloria ao publico si continuar a comprehender iguaes esforços e a instruir-se nas primas classicas.

E' forçoso reconhecer entretanto que tanto artistas como amadores, ressentimos n'este momento um movimento ascensional.

Continuemos pois neste impulso do pensamento para as altas espheras, sacrificuemo-nos sem cessar ao bom gosto, levantemos um culto aos grandes mestres, e que em paga disso nos dêem um pouco de sua graça e de sua profundidade, para tornar-mo-nos dignos de os comprehender e imitar.

Então ver-se-ha a musica moderna do piano sustentar-se nos limites artisticos e evitar os escolhos que tomos acreditado dever assignallar.

De grandes consequências poderá ser a continuação desta importante reforma.

Não haverão mais compositores acradillando-se celebras, porém ignorando a harmonia.

Não se dirão professor antes de ser discipulo.

Não se preferirá mais o *Sire de Franc-Boisy* á serenata de Schubert.

Considerar-se-ha as nuanças como flores da musica.

As notas falsas serão desapiedadamente prohibidas.

O compasso um pouco menos sacrificado.

E a musica que todos adoramos, porém que não sabemos amar, se tornará a sacerdotiza de uma sublime religião da qual a poesia e a arte serão as bases immutaveis e as encantadoras divindades.

Assim seja !

PAUL BERNARD.
(Trad.)

Os pianistas modernos.

Quando Thalberg tocou em Paris pela primeira vez em um concerto do conservatório, foi imenso o efeito que produziu; e o seu sucesso ainda foi mais admirável attenta as circunstancias desfavoraveis em que elle se achava collocado.

Tinha-se executado uma symphonia de Beethoven, e temia-se pelo novo pianista, que vinha affrontar um tão perigoso parallello. A inquietação agitava todos os corações: Thalberg parecia tranquillo.

Digamo-lo ja desde os primeiros compassos todos respirarão e comprehenderão que havia em Thalberg um grande mestre, um chefe de escola que possuia os elementos de revolução completa.

A forma, e processo, tudo parecia novo nelle.

O piano sob seus dedos parecia uma orchestra completa; effeitos de sons, até então desconhecidos, excitarão o entusiasmo geral; o seu triumpho foi perfeito; nunca se desmentiu, antes tem augmentado constantemente.

Para bem apreciar os diversos elementos da escola de Thalberg e analizar os novos effeitos que introduziu na sua arte, é necessario caracterisar distinctamente as diversas phases por que tem passado o piano.

Dividiremos em tres epochas a historia do piano.

A primeira começa em Clementi, a segunda em H. Herz, e a terceira em Thalberg.

Em torno destes grandes pianistas achamos alguns do maior merecimento, verdadeiros satellites que gravitão ao redor destes tres planetas.

Nos distinguiremos tambem duas escolas: a escola dos dedos e a escola do braço.

Clementi, Cramer, Dussek, Góinck e Stibelt são os fundadores da primeira epocha.

Estes grandes pianistas se fazião notar por uma grande igualdade de dedos e uma pureza de execução irreprehensivel. Notava-se no seu jogo uma ligação deliciosa.

Suas composições tinham um cunho de simplicidade quasi innocua.

Esta escola deu muitas senatas que se tornarão obras primas do genero pelo caracter melodioso e a severidade com a qual se achão tratadas.

A musica não tinha então os modos livres que adquirio em nossos dias. A pobreza que se achava nas passagens da mão esquerda é um dos caracteres desta escola. Ousava-se apenas collocar alguns accordes, e voltava-se sem cessar para as baterias (1) simples ou dobradas.

Cramer sobretudo, nos seus admiraveis estudos, resume perfeitamente esta primeira epocha do piano. Foi a escola dos dedos em todo o rigor da palavra.

A musica perdeu o caracter da simplicidade: tornou-se dramatica. Os fabricantes de pianos acharão tambem que o instrumento tinha sons muito fracos.

(1) Batterie, maneira de bater e repetir successivamente, sobre diversas cordas de um instrumento, os diversos sons que compõe um accordo, sem passar assim de accordo em accordo por um mesmo movimento de notas, etc.

Fabricarão-se pianos mais volumosos, e o aspero épinette (2) foi substituido pelo piano inglez, que apesar de ser inferior aos pianos allemães para repetição, apresentava recursos muito maiores ás preleções da nova musica.

Apressamos-nos a dizer que em França as casas Erard e Pleyel fabricão pianos muito superiores a todos os que são feitos em Inglaterra e na Alemanha.

Hummel personifica o ideal da arte no ponto de vista da inspiração; ninguém tem feito tanto, tão bem como elle.

H. Herz começa com a segunda epocha do piano. Pela ousadia de seu mecanismo, pelo plano de sua composição e sobretudo pela doçura graciosa de suas brilhantes variações elle fez esquecer todo o passado.

Tanto a escola de Cramer é tímida e prudente a de Herz é affouta. Elle accentua o tudo; e a sua execução é magnifica.

A mão esquerda que até elle apenas desempenhava um papel secundario, tornou-se quasi igual á outra.

Acha-se no seu accompanhamento um jogo mais variado, sobretudo maior somma de harmonias. O som do piano tinha dobrado; ouzara-se escrever variações inteiras em oitavas, praticarão-se extensões que desesperarão o maior numero dos pianistas.

Cada qualizia maiores esforços por escrever o que não podia. Devemos pôr a testa a esta escola H. Herz, Osborne, H. Herz, Czerny, Kalkbrenner, Chautau, e H. Rosellers. Dous pianistas mais elegantes parecerão afastar-se um pouco desta brilhante escola.

Quero fallar de Chopin e de Bertini. H. Bertini é um pianista notavel sobretudo por seu estilo elevado e por uma harmonia rica e distincta: sua inspiração acha-se muitas vezes na altura de Beethoven; sua musica caia na alma do auditorio o perfume que dá o ideal do bello e muitas vezes do sublime; é um autor em favor do qual não ha recommendação bastante para formar o gosto e desenvolver os germens de uma organização artistica. Elle compoz estudos que não foram excedidos.

Devemos dizer com justiça que alguns annos, Ravina soube conquistar a seu lado um lugar digno de inveja, e que o publico, adoptando os seus estudos quasi tão favoravelmente como os de Bertini, deu prova de justiça e de bom gosto.

Chopin é o poeta do coração; sua musica traz um cunho de profunda melancolia que agrada e consola; elle é sempre distincto e original; suas composições são particularmente procuradas pelas almas espezias que amão a meditação e o grande estilo.

Kalkbrenner parece tambem divergir dessa escola; seguiu a severidade da primeira e quiz viver seguindo tambem a nova; e apesar da revolução operada por Thalberg, ficou sempre considerado como o ardente partidario do passado, protestando sempre contra a corrupção do estilo; e o pianista conservador.

H. Herz deveu por sua vez ceder o sceptro a Thalberg, que tambem soube dar um novo futuro ao piano com a sua poderosa individualidade; suas qualidades são proprias. Elle é discipulo de si mesmo.

Este pianista se faz notar pelos effeitos de sons sorprendentes; seu jogo é nervoso sem dureza, e doce sem moleza; tira do piano um volume da som que espanta; e com uma grande sobriedade de movimentos, ribomba sem ruido; é calmo na inspiração e reflectido no impulso.

A sua posição é das mais naturaes e livres de qualquer exageração. Elle é o rei dos pianistas.

Thalberg escreveu quatro partes em suas phantasias e caprichos, e quando elle toca, o ouvido nem uma perde.

A sua escola podia denominar-se a escola florida; suas melodias são largas e simples, e distinguem-se sempre no meio das partes secundarias que lhe dão mais calor e brilho; são diamantes rodeados de perolas e rubins; arabescos que se cruzão em todas as direcções sobre um objecto claramente desenhado.

E' especialmente nas oitavas que Thalberg revela a extensão de seu poderoso desempenho artistico: nunca ouvimos quem lhe pudesse ser comparado.

Devemos acrescentar que o seu methodo a ninguém pertence; elle faz oitavas com o braço todas as vezes que carece de força e de energia; faz o soio obtendo um volume de som que só elle sabe tirar do piano; a ligação de suas notas melodiosas é perfeita;

(2) Epicette sorte de pequeno cravo que usava antes da invenção do piano.

porém o que caracteriza o seu jogo é o poder executar o solo o accompanha-lo com a mesma mão.

Thalberg tambem mudou o terreno melódico. E' no medium do piano que elle canta por predileção. O som desta parte do instrumento é mais suave, mais agradável, mais vibrante; não tem a avidéz que se achava nas notas mais altas. Uma palavra resume a revolução operada por Thalberg: elle tornou o piano uma orchestra!

Passo agora a examinar por que meios elle conseguiu obter um grande volume de sons, qual é o principio de seu merito. Como emfim elle conseguiu dar á sua melodia a ligação perfeita, essa accentuação inimitavel que lhe pertence!

A accentuação poderosa que obtém o pianista, que eu submetto á analyse, tem tres causas essenciaes: 1.º a distancia que existe entre a mão e a tecla; 2.º ao estado da mão; 3.º a força impulsiva.

Thalberg fere a nota de muito perto, tres linhas acima da tecla. Por este meio a mão cahé mais confiante, mais poderosa, e sobre tudo sem a menor hesitação; e como a confiança é filha da força, resulta mais energia e mais tranquillidade no jogo.

Quando fere a nota elevando demais a mão, expõe-se a certas oscillações que prejudicão a qualidade do som e a pureza da execução; talvez ligue nisso uma razão physica. Contentamo-nos de referir os resultados de sua experiencia; elle foi conduzido a esta descoberta simplesmente pelo ouvido; é o empirismo em musica.

Procurai comprehender por que Thalberg tinha privilegio de obter um grande volume de som. Depois de ter estudado por longo tempo sob a direcção deste grande mestre, convenci-me de que esse privilegio provinha em parte da unidade da contracção dos musculos da mão; é pondo a mão arredondada que elle obtém esta facilidade tão essencial. Parece que tendo-se a mão muito achatada, a força se decompõe. Uma comparação trivial faria muito bem comprehender o que eu quero demonstrar. Quando se quer dar um socco, fecha-se a mão para lhe dar mais força; se este mesmo socco é dado com a mão aberta, não tem a mesma força. Bem! Quanto mais se fecha a mão, como quando se quer dar um socco, tanto maior energia se obtém no ferir das notas; tanto mais se acha aberta a mão, mais fraco é o ferir das notas. A mão contrahida sobre si mesma apresenta mais unidade nas suas partes. Para obter esta disposição convem ter uma grande mão para executar principalmente as oitavas e os accordes. As senhoras, a este respeito tem menos recursos que os homens, e seu jogo mais delicado procede em parte desta causa.

Vê-se agora que a força impulsiva devia variar ao infinito; é a parte mais metaphysica da execução. Força impulsiva e vontade são synonymos. Ella varia á vontade do artista, e as mil mudanças desta faculdade se explicão pelos mil grãos da organização artistica. O que eu quiz apresentar neste pequeno bosquejo analytico, são certas condições physicas da mão que se observa no jogo de Thalberg.

Quando se ouve muitas vezes este pianista, a arte infinita com que elle encaidã as notas melodicas nos surprende. E' sobretudo nos bellos andantes que seguem suas introduções, que estas qualidades se mostrão com maior encanto. Por que meio consegue elle este resultado? El-lo em duas palavras: E' pela substituição (*). Por este meio, elle sustenta a respiração das notas, a vibração não se extingue bruscamente, e disto resulta uma das mais agradaveis ligações. Elle se aproxima tanto quanto é possível aos instrumentos de sopro tão superiores pela continuidade do som. E' preciso, para obter esse bello resultado, melodias largas e de um movimento muito moderado. Encontrão-se admiraveis na phantasia de La Prière de Moise,

no capricho em mi bemol, no God save the queen.

(* Substituição é a arte de substituir um dedo por outro sem deixar levantar a tecla, a substituição tem por effeito sustentar a respiração da nota, e de dar uma vibração de um caracter inimitavel por outro meio qualquer. E' pela substituição que Thalberg dá á sua melodia o caracter tão largo que o distingue dos outros pianistas. A ligação dos sons é das mais suaves sem deixar de ser poderosa; é por este meio que este pianista consegue tambem pôr em relevo as opposições do legato e do staccato. A substituição tendo por effeito sustentar a vibração da corda, é facil presentiar as vantagens immensas que dá este recurso sobre um instrumento, cujo som é curto e um pouco aspero.

Accrescentemos que para realçar mais a melodia, Thalberg accentúa fortemente, e emprega as opposições nos desenhos da mão esquerda. Muitos pianistas da escola moderna, fazendo uso da escola de Thalberg, souberão conquistar um lugar distincto ao lado do mestre. Nós collocamos á testa destes pianistas: E. Prudent, Gorla, Koutski e Th. Dohler; este ultimo, que procede de Czerny e de Thalberg é eclectico em musica.

Osborne, arrastado tambem, parece nas suas ultimas composições ter abandonado a escola de Herz, para alistar-se debaixo da bandeira de Thalberg. O mesmo não pôde furtar-se á influencia da nova escola: suas composições estão ahi para protestar contra tudo que elle escreveu sobre o novo rei do piano. Fazamos justiça entretanto a este grande artista, e reconhecamos sua rica organização musical e sua individualidade inimitavel.

Não podemos terminar nosso rapido bosquejo historico dos pianistas sem dar algumas linhas espezias a Emilio Prudent, denominado o Thalberg francez.

Este pianista sahido da escola de Thalberg soube pelas brilhantes qualidades de sua execução e de suas composições, constituir sua bella individualidade.

Thalberg mostrou-se grave, magestoso, poderoso innovador; sua musica reflecte as qualidades da severa e pensativa Alemanha.

Prudent deu-nos melodias mais coloridas e mais inspiradas pela escola italiana; a execução deste pianista é larga, clara e sympathica; por isso não hesitamos em lhe dar a vice-realeza do piano na Europa.

Depois que Prudent se fez conhecer, percorreu as grandes capitães, e seu talento cada vez mais augmentou. Suas composições trazem um grande cunho de originalidade, nellas se observa tambem uma grande qualidade— a unidade, qualidade muito rara em nossos dias.

Esta qualidade que em assignalo se encontra principalmente nas phantasias sobre Lucie, sobre os Huguenots, sobre D. Pasqual. Introduçào, desenvolvimento e final, tudo é largo e apaixonado como os motivos que os inspirarão.

Prudent permanecerá uma das glorias dos pianistas francezes. Dohler occupa tambem um lugar excepcional na jerarchia dos pianistas, vindo depois de H. Herz elle era um progresso; vindo depois de Thalberg elle constituiu-se o laço das duas escolas.

Acha-se nas composições deste pianista o brilhante de Czerny, a elegancia e a graça de H. Herz, e alem disso certos effeitos da escola de Thalberg; elle muitas vezes tem muita amplitude do que Herz, sem possuir a grande variedade deste ultimo pianista, pôde-se estudar Dohler nas suas phantasias sobre Anna Bolena e Guilherme Tell.

Gorla é tambem um pianista digno de ser assignalado como executante, como compositor; existem deste pianista semi-thalberiano estudos de salão brilhantes e melidiosos, cheios de gosto e de distincção.

Terminando este trabalho, façamos menção tambem dos novos pianistas, cujo futuro nos parece brilhante, taes são: Gottschalk, Ascher, W. Kruger, Erisson, Harmontel, Nollé, Rosenham, Alf. Quidant, B. de Lisberg, Renaud de Vilbec.

A lista fica aberta para os que vierem depois.

G. Marçalhou.

(Do Diario do Rio de Janeiro.)

Anexo 4- *Deux Nocturnes pour le piano* Op. 37 par Fred. Chopin. Rio de Janeiro, Imperial Imprensa de Musica de Filippone e Tornaghi, 1860.

O BRASILEZ
MUSICAL
 PERIODICO
 DEDICADO
 A S. M. a Imperatriz
 DO
BRASIL
 pelos
 EDITORES FILIPPONE & C.ª
 COM
 A PREVIA AUGUSTA E ESPECIAL LICENÇA
 DE
SS. MM. II.

Publica-se duas peças de musica por mez, huma p. ^o Piano e outra para piano e Canto. Subscree-se por seis mezes a	Côrte	Provincias
Para Piano só um por mez	8 + 000	10 + 000
Para Piano e Canto só um por mez	4 + 000	5 + 000
	5 + 000	6 + 000

Subscree-se e distribue-se na Imperial Imprensa de musica de
FILIPPONE & C.ª
101 RUA DO OUVIDOR 101

*At. Para as Pro. meias obrigao-se os
 Escretores a remetter os excusos pelo correio.*

DEUX NOCTURNES

POUR LE PIANO

Par Fred. Chopin.

Imperial
Imprensa de Musica
de Filippone e Tornaghi,
Rua do Ouvidor, 101.
RIO DE JANEIRO.

O BRAZIL
MUSICAL
N.º 273.
Preço 17500

1.º NOCTURNE.

LENTO. *Sostenuto.*

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'LENTO' and the mood is 'Sostenuto'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Pedal indications are shown as 'Ped.' with a circled cross symbol. The piece concludes with the number 'F. e T. 4193'.

REVISTA MUSICAL

E DE BELLAS ARTES.

Editores: Arthur Napoleão & Miguéz.

Este semanario é publicado aos Sabbados e assigna-se na casa dos Srs. ARTHUR NAPOLEÃO & MIGUEZ, Rua do Ouvidor n. 89.
Preços de assignatura: — Côte, um anno 10\$, semestre 6\$, trimestre 4\$000. Provincias, um anno 12\$, semestre 7\$000.

UMA NOITE EM CASA DE CHOPIN

Logo depois de vencer a misanthropia de Chopin foi que se conseguio obter que este illustre compositor abrisse as portas de sua casa áquelles que lhe dispensavam amizade sincera e respeitosa.

Mais de uma pessoa se recordará, sem duvida, d'aquelle primeiro sarão musical improvisado, não obstante a má vontade de Chopin, quando elle habitava uma casa da Chaussée d'Antin, em Pariz.

O quarto, invadido por surpresa, estava illuminado por algumas velas accesas em torno de um piano de Pleyel de que elle gostava muito por causa da sonoridade argentina e da brandura do teclado, que permittia tirar sons apreciaveis.

Na penumbra ficavam os moveis de fórma indistincta, como espectros que tivessem vindo ouvir as melodias. A luz concentrada á roda do piano esbatia-se por sobre o pavimento.

Um unico retrato, o de um pianista, seu amigo sympathico, parecia um convidado que estivesse ouvindo o fluxo e refluxo de tons plangentes.

O espelho scintillante, por uma curiosa combinação, não reflectia senão os cabellos, por tantos pintores copiados.

De cada lado do piano, na zona luminosa estavam grupadas algumas celebridades: Henri Heine, o mais triste dos humoristas, ouvia com interesse de compatriota as narrações que lhe fazia Chopin do seu mysterioso paiz, que a sua fantasia etherea frequentava e do qual explorava as mais bellas paragens. Chopin e elle fallavam a meia voz e o musico respondia com narrativas maravilhosas ás perguntas que lhe fazia o poeta sobre aquellas regiões ignotas.

No sarão, em que fallamos, ao lado de Henri Heine estava sentado Meyerbeer, a quem um trecho lhe fizera soltar exclamações. Este passava horas inteiras apreciando com prazer os arabescos que transpareciam dos pensamentos de Chopin.

Mais distante estava Adolpho Nourrit, grande artista, apaixonado e ascetico ao mesmo tempo, sonhador fervoroso como uma creatura da idade média, catholico sincero e quasi austero, que nos ultimos annos da existencia recusava-se concorrer com o talento para a representação de scenas superficiaes, que servia a arte com casto e entusiastico respeito, não a considerando senão como um santo tabernaculo.

Hiller tambem alli se achava; o seu talento era semelhante ao de Chopin, de quem era um dos mais fieis amigos.

Nós corriamos á casa do illustre musico, á espera de grandes e notaveis publicações.

Eugenio Delcroix conservava-se silencioso, entregue a sonhos fantasticos. Dos ouvintes, aquelle que mais proximo parecia do tumulto, o velho Mickiewicz, escutava os *Cantos historicos* que Chopin traduzia.

Distante de nós todos, triste, mudo, apparecia o rosto immovel de Mickiewicz; Dante do norte, parecia-lhe ingrato o solo estrangeiro.

Georges Sand, a celebre romancista, estava encostada a uma meza, curiosamente attenta e graciosamente enlevada.

Dava á audição todo o reflexo do seu genio ardente; dotado de rara faculdade, propria dos privilegiados de distinguir o bello sob todas as fórmas das artes e da natureza, e que poderia bem ser esse segundo sentido de visão que se reconhece nas mulheres, o dom divino.

LISZT.

LEOPOLDO MIGUEZ

A arte nacional perdeu hontem um dos seus mais dedicados e mais competentes cultores com a morte do insigne maestro Leopoldo Miguez, cuja existencia vinha de ha tempos, torturada por cruel enfermidade.

Os applausos colhidos pelo artista brasileiro dão medida do seu extraordinario talento e do seu grande amor á musica, cujos encantadores segredos elle conhecia com profiiciência e estudava com maestria, pateando em cada modulação dos seus estudos a alma cheia de vibratilidade, e o sentimento que o inspirava, dominando-o por completo.

No velho mundo, onde Leopoldo Miguez apresentou as suas composições, teve a ventura de vê-las recebidas com agrado e cobertas, afinal, dos justos elogios de que eram dignas. Reconheceram no artista brasileiro, que lá fóra completar os seus estudos, o talento musical, de que se orgulhava a sua patria.

Testemunham as suas obras o amor que a arte dedicava. *Ave-Libertas*, *Promethen* e *Parosina*, são tres poemas symphonicos em que o artista assignala, em traços fortes, a pujança da sua mentalidade. As *odes funebres a Benjamin Constant* e a *Victor Hugo*, a *Marcha Nupcial*, a *Marcha Elegiaca* a Ca-

mões e a *Scena Dramatica* são outros dados para se medir o valor da alma do artista. Em *Pelo amor*, poema dramatico de Coelho Netto, Leopoldo Miguez conseguiu irmanar nos acordes da sua obra magistral, a expressão do verso e o encanto da musica, *Saldunes* foi a composição derradeira do mestre; do seu merito vivem ainda os ultimos applausos da critica.

Menção especial deve merecer o *Hymno da Proclamação da Republica*, que conquistou para Leopoldo Miguez uma victoria obtida num certamen mestres unicamente. Como premio foi-lhe dada a quantia de vinte contos de réis, que elle, sempre idolatra da arte, destinou a um organ para o Instituto Nacional de Musica, estabelecimento de educação de que era director.

Leopoldo Miguez era natural desta capital, onde nasceu a 9 de setembro de 1850.

O seu fallecimento occorreu ás 3 horas e 40 minutos da tarde, no prédio da Cosme Velho n. 41, onde residia, devendo sepultar-se hoje, ás 12 horas, no cemiterio de São Francisco de Paula.

Anexo 7 - Programa do Recital Final de Mestrado.

Ernesto Nazareth (1863-1934)	<i>Nocturno Op. 1</i> (1920)
Enrique Oswald (1852-1931)	<i>Tarantella Op. 14 n° 3</i>
Leopoldo Miguéz (1850-1902)	<i>Nocturno Op. 10</i>
Francisco Mignone (1897-1986)	<i>8ª Valsa de Esquina</i> (1940)
Almeida Prado (1943-2010)	<i>Nocturno n° 14</i> (1991)
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	<i>Hommage à Chopin: I Nocturne, II Ballade</i> (1949)
Frédéric Chopin (1810-1849)	<i>Balada n° 1 Op. 23</i> (1836)

William Bueno, piano.