

## Artes

# A harmoniosa lição de modéstia de um mestre

Arnaldo José Senise

Mesmo os que conhecem um pouco da história musical de São Paulo talvez não saibam da grande amizade que ligou Carlos Gomes a Henrique Luiz Levy, cuja loja de música, na antiga rua da Imperatriz, com um café anexo, foi, durante a segunda metade do século passado, centro de difusão de arte, de encontro de musicistas daqui e de fora, em visita, bem como de estudantes.

Foi Levy quem encorajou e acompanhou Carlos Gomes quando este, praticamente fugindo da família, decidiu ir para o Rio de Janeiro, em 1859, em busca do ideal.

Dois dos filhos de Levy, Luiz Henrique (1861 - 1935) e Alexandre (1864 - 1892) tornaram-se nomes de expressão na música brasileira. O primeiro, Luiz, apelidado de Nhonhô Levy, foi pianista exímio, que, após a maioridade, passou a gerir a loja do pai, a *Casa Levy*, até hoje existente; tornou-se inspirado compositor para piano, do gênero leve e do erudito.

O segundo, apelidado de Alex, também pianista, tornou-se figura da maior importância em nossa literatura musical, compositor para piano, câmara, orquestra etc. e não precisou de mais de 27 anos de vida para registrar obra de altíssima significação.

Essas informações são necessárias para a apreciação de uma carta que, por inédita, reproduzimos na íntegra, dirigida por Carlos Gomes a Luiz (Nhonhô) Levy, em 1883, já à testa dos negócios peternos. (ver quadro)

Muitas e interessantíssimas ilações nos desperta esta carta. Limitando-nos a alguns dos seus aspectos apenas, com as considerações que se seguem, não fazemos mais do que reafirmar, o que, através dos séculos, os mestres vêm proclamando, mas que é oportuno lembrar.

O ponto de partida e de maior importância, na carta, é o que diz respeito à "falsa relação" de harmonia que Carlos Gomes teria encontrado na escrita original de Alexandre, para o 14º compasso do "Romance Sans Paroles" (nº 1 das "3 Improvisations"). Reproduzido todo o trecho inicial dessa composição, até o 15º compasso, seguido da ortografia harmônica que o maestro propunha para os dois últimos compassos, a fim de evitar as inconveniências de encadeamento dos

Um curioso problema relacionado com a criação artística e, mais ainda, a atitude generosa de um grande artista, ficam evidenciados neste artigo que relata um gesto de Carlos Gomes, ao emendar a partitura de um jovem compositor que, segundo o mestre campineiro, errava em dois compassos, ferindo a harmonia.

acordes que via no original (Ed. Vitale, SP).

O primeiro aspecto a ressaltar é o apuro crítico, suportado por seu preparo em Harmonia, que revela possuir o "Maestro Tônico" qualidade que imediatamente punha a serviço da avaliação cuidadosa dos textos que lhe caíam nas mãos, especialmente quando se tratava de um amigo iniciante.

Num país e numa hora em que se

comprazem tantos em detratar o valor desse inspirado mestre, seria bem de se indagar quantos musicistas têm, hoje, o hábito e essa acuidade em analisar profundamente uma partitura, e quantos exibem tanta sutileza harmônica, como quando ele observa: "Desse modo; cada nota resolve naturalmente e sem constrangimento."

A parte válidas considerações filosóficas e literárias sobre os libretos de suas

óperas; à parte considerações estéticas sobre as suas concepções do que seja Arte em Música (exemplificadas nas advertências sobre o excessivo virtuosismo requerido pela "Valse — Caprice" e sobre as extravagâncias do ritmo a evitar) —, à parte tudo isso, julgue-se a música do maestro por aquilo que ela em si contém, pois o que importa, diante dessa carta, é que não se pode acusá-lo de incompetência técnica, nem de pobreza de inspiração, diante de suas melodias. Por também válidas questões de gosto pessoal, pode-se não ser atraído por suas composições, como existem os que são avessos à forma de expressão de Wagner ou à refinada elaboração de Chopin — mas há que, em todos os casos, respeitar o valor técnico e estético de cada compositor, quando tal

### A carta de Carlos Gomes

Milano, 25-4-83

Amigo Nhonhô Levy

Sei que mais uma vez tomastes a maçada de vender bilhetes e aturar cacetadas dos fregueses no negócio das representações do Salvador Rosa. Agradeço-te portanto em meu nome e tão bem em nome do teu amiguinho Carletto. (1).

Já escrevi a papai (2) agradecendo o muito que fez por mim e meu filho.

Não ignoras a antiga amizade que me liga com teu pai, pois muitos anos antes da tua feliz presença neste mundo já éramos amigos!

Teu pai hoje é como uma grande árvore frondosa, em cujas sombras se abrigam os queridos filhos, restando ainda lugar para os amigos, entre os quais está o Tônico, de Campinas.

Os favores que recebo de Levy e filhos me dão um duplo prazer pela sinceridade que reconheço nos corações de quem tão espontaneamente me são dedicados. Vocês todos enfim são como meus parentes.

Recebi pelo Ricordi as últimas composições de Alex: "3 Improvisations" e "Valse Caprice". Agradeço o oferecimento do autor. Noto que Alex tem feito muitíssimos progressos e me admira que, na sua idade, possa conceber melodias de gênero tão sério e pouco vulgar como o 1º número das "3 Improvisations". Admiro e aprecio muito a variedade de pensamento destas 3 peças. A Valsa não é má, porém noto (torcendo um pouco o meu focinho) a tendência que o Alex tem, escrevendo peças que só ele, você, Rubinstein (3) podem tocar! Noto também aquela ginástica da matemática musical nas primeiras notas da página 6ª da Valsa! Para que isso?

Eu não faço crítica, desejo somente que Alex aproveite o talento natural que Deus lhe deu escrevendo fácil,

elegante, curto, melodioso, sem entrar em extravagâncias do ritmo musical.

Tomem sentido com certos passos da ortografia harmônica. No 14º compasso do Romance sans Paroles, para evitar o erro de ortografia que os maestros antigos chamavam falze relazioni, eu escreveria do seguinte modo:



N.B. Deste modo cada nota resolve naturalmente e sem constrangimento.

Como está no impresso, aquele sol ♮ da parte superior do baixo resolvendo sobre sol ♯ non mi piace. Se Alex observar e ponderar um pouco acabará por me dar razão.

Falarei com Ricordi a respeito do manuscrito que foi remetido Scherzo e Tarantella (4). Farei o possível para que sejam impressas nessa casa. Não as vi, mas terei o cuidado de passar os olhos antes de fazer o oferecimento. O Ricordi é porém muito difícil de aceitar composições de autor não conhecido; porém veremos.

Já eu sabia dos brilharetos de Buenos Aires e tive muito gosto como se vocês fossem meus filhos. (5)

Diga a mamãe, Nhandã e Maurício (6) que não os esqueço nunca.

Um abraço no bravo Alex, no papai e recebe saudades, agradecimentos sem fim do

Seu sincero amigo

Maestro Tônico

**Romance sans paroles**  
Op. 4  
(n.º 1, das "3 Improvisations")  
ALEXANDRE LEVY

Moderato.  
legatissimo

PIANO

SUGESTÃO DE C. GOMES PARA OS 3 ÚLTIMOS COMPASSOS:

valor exista de fato. Portanto, não se pode deixar de condenar o fazer-se de opiniões derivadas apenas da emoção pessoal, sem fundamento técnico e estético, juízos de valor sobre qualquer compositor, de qualquer escola. Sabem, ainda, os que têm o hábito de estudar e analisar, o quanto crescem em encanto certas obras de início desprezadas, quando se começa a perceber a riqueza de recursos de invenção com que foram escritas.

Do ponto de vista do compositor Alexandre Levy, é, de início, necessário proclamar que a observação do mestre em nada diminui o valor da peça em questão. Pelo contrário, chama a atenção para obra de um autor que tinha apenas 17 anos quando a escreveu, e que só a partir de 1883 tomou lições de harmonia em profundidade, com George von Madeweiss. Diante da originalidade da linha melódica, do rico trabalho harmônico, bem como da lírica elevação do seu caráter, não podemos fugir a uma grande admiração. É obra de talento fadada a percorrer altíssimos caminhos, como de saída observa Carlos Gomes, indicando, ainda, quanto mais poderia ter-se elevado, não o buscase a morte tão cedo.

Antes de passarmos a outras questões suscitadas pela carta, algumas palavras sobre os pontos de harmonia que ela levanta.

É impossível saber exatamente como eram as inconveniências de harmonização que o maestro encontrara no texto original do "Romance Sans Paroles", pelo fato de o tal sol bequadro da parte superior do baixo (comp. 14), no texto da edição atual, resolver-se sobre lá suspenso (comp. 15) e não sobre sol suspenso, como diz C. Gomes que acontecia no texto que examinara.

Tomando-se por base o texto atual da peça de Levy, nota-se que a sugestão de C. Gomes para os compassos 14 e 15 não difere dele com relação aos acordes empregados, que são os mesmos nas duas versões, mas sim quanto ao número das vozes dos acordes e à posição das mesmas. Dada a inexatidão das informações disponíveis, só podemos ajuizar dos fatos harmônicos ocorridos nos compassos 14 e 15 da peça em questão no terreno das hipóteses. Parece evidente, pela proposta do maestro, que estava ele preocupado em evitar (ver texto de Levy) o intervalo

de quarta aumentada entre o baixo sol bequadro (comp. 14) e a voz acima do baixo, dó suspenso, no compasso 15, o qual, segundo a teoria, talvez pudesse vir a ser considerado falsa relação de tritono de tipo que os clássicos apenas toleravam. O mesmo intervalo e, portanto, a mesma inconveniência dar-se-ia entre o sol bequadro da parte superior do baixo (comp. 14) e o dó suspenso da quarta voz acima do baixo do compasso 15. Parece, ainda, preocupá-lo a marcha melódica da voz que conduz ao lá suspenso do compasso 15, que C. Gomes faz provir de um si contíguo, em lugar de um sol bequadro (texto de Levy), o qual produziria intervalo melódico de segunda aumentada proibido pelos clássicos.

Caso verdadeiras essas hipóteses, não se podem considerar infundadas as razões de C. Gomes para propor as mudanças harmônicas que sugere na carta. É interessante observar, para os estudantes, que, se tocarem no piano os compassos 13, 14 e 15 tal como estão no texto atual de Levy e, depois, os mesmos compassos como sugeridos por C. Gomes, notarão que o efeito produzido por estes últimos, apesar de seu caráter mais sombrio, é, quanto ao entrechoque dos acordes (comp. 14 para comp. 15), muito mais doce, suave, fácil e macio. Isso se deve à eliminação de passos harmônicos desaconselhados e que, ocorrendo em grupo de três simultaneamente, causam efeito muito mais negativo. Não significa essa atitude de C. Gomes que os românticos não contrariassem regras da harmonia clássica, mas demonstram esses fatos que razões tinham os "maestros antigos" para suas regras de harmonização, que nada tinham de arbitrárias: a função de certas leis era beneficiar o efeito, numa fase de música menos elaborada, como, aliás, devem ensinar os que lecionam a matéria.

É de se ressaltar, entretanto, o rigor técnico e estético com que procedia um operista como C. Gomes, numa atitude admirável, por verificar-se já no último quartel do século XIX, quando o Romantismo já conferira quase total liberdade de contrariar consciente e propositadamente as leis da harmonia, e quando, morto Wagner, Debussy já ensaiava os passos de suas inovações.

O fato é especialmente interessante porque, como diz Giacomo Setaccioli, "a

harmonia moderna, de natureza essencialmente cromática, já habituou o nosso ouvido musical a não mais estranhar ou a tolerar sem esforço o desagradável efeito da falsa relação" ("Note ed Appunti al Trattato d'Armonia di Cesare de Sanctis in Rapporto allo Sviluppo della Armonia Moderna", Giacomo Setaccioli, Ed. Ricordi, Milano, 1936). Fica, então, evidente que C. Gomes agia, nesse caso, como *didata*, evitando que Alexandre prejudicasse a solidez de sua técnica, pelo desrespeito inconsciente e inconseqüente das leis musicais básicas. E estava certo em assim proceder, pois o próprio Richard Wagner, outro inovador, nos relata o seguinte: "Depois de me haver ensinado os mais difíceis e engenhosos artifícios do contraponto, meu professor me disse: 'Provavelmente não te encontrarás jamais na circunstância de escrever uma fuga, mas o saber fazê-lo te conferirá independência técnica e te tornará fácil todo o resto'. (...) Isso me tinha fortalecido, não para escrever fugas, como ele dizia, mas para obter aquilo que se conquista somente com o exercício rigoroso: independência, segurança." ("Música Dell'Avvenire"; R. Wagner, Ed. F. Bocca, Milão).

De forma interessante, Giacomo Setaccioli, na obra citada (pág. 63), chama a atenção do estudante que tem os olhos postos nas formas novas ou revolucionárias, dizendo: "Arnold Schoenberg, o mais audaz entre os futuristas vivos da música, (...) a propósito das sucessões de quintas e oitavas por movimento direto, assim se exprime: 'o aluno (...) estuda com o fim de conquistar o domínio de todos os recursos da técnica e, portanto, deve evitar tudo quanto contribui para colocá-lo na dúvida'. Não é significativa tanta ortodoxia num compositor de vanguarda? (...) Convém, então, persuadir-se de que o melhor meio de liberar-se das regras é sempre o de dominar o completo mecanismo das mesmas, em suas mais diversas aplicações."

Dada a vastidão e a complexidade das ciências que servem de suporte à arte musical — Harmonia, Estética, Análise, Contraponto, etc., que, aliás conferem a essa arte uma posição cósmica e uma transcendência que a distinguem das demais — compromete-se o verdadeiro artista a árduos estudos, para adquirir sólidos conhecimentos. E, na verdade, nunca se acaba de aprender, razão por que não se deve estranhar que grandes compositores, como Levy, submetam suas obras à revisão por parte de mestres mais experientes ou de teóricos competentes; é bem ilustrativo o fato de Henrique Oswald, após a morte de um de seus professores italianos, ter solicitado ao eminente Furio Franceschini que passasse a rever suas novas composições, antes de editá-las.

Mesmo que para certas pessoas pareça inacreditável, constatamos em outras cartas de C. Gomes a Luiz Levy o mesmo cuidado e a preocupação para que, ao se copiarem e reeditarem suas próprias óperas ou trechos delas, fosse observada rigorosamente a correção de ortografia harmônica e geral com que ele as escrevia. Ortografia, no caso, não significa simplesmente exatidão de compasso e de nome das notas, mas sim a perfeita observância dos preceitos ditados pelas ciências da Harmonia, do Contraponto, da Forma, etc.

Acreditam muitas pessoas, entretanto, que os conhecimentos de Harmonia e Análise Musical só sejam necessários aos que se dedicam à composição. Para tais pessoas, entre as quais, infelizmente, se incluem alguns intérpretes, o exemplo de C. Gomes não tem, portanto, maiores conseqüências. Enganam-se, porém, e muito!

Todavia, isso nos remete para uma

outra área, importantíssima, mas muito vasta, que tem de ficar para uma outra ocasião.

- 1 - Carletto — trata-se de Carlos André, um dos filhos de Carlos Gomes com Adelina Peri.
- 2 - "Papai" era o tratamento com que C. Gomes distinguia Henrique Luiz Levy.
- 3 - Anton Rubinstein (1829-1894) excelente pianista e compositor russo, que encantou a Europa com suas execuções.
- 4 - Provavelmente "Scherzo-Valse" Op. 9 e "Tarantella" Op. 8, composições de Alexandre, cuja edição este solicitava que C. Gomes obtivesse da Casa Ricordi.
- 5 - Trata-se do entusiasmo que despertaram naquela cidade, em 1882, recitais de Alexandre e Luiz Levy, incluindo peças a 4 mãos.
- 6 - "Mamãe" era o tratamento que C. Gomes dava à esposa de Henrique Luiz Levy, "Nhanhã", sua filha Paulina; e Maurício, seu filho caçula.