

O PIANO DE ALEXANDRE LEVY ¹

Achille Picchi

*Uma cultura grosseira gera um povo vulgar
e o refinamento privado não consegue
sobreviver por muito tempo aos excessos públicos.*
THEODORE DALRYMPLE

A História, como se sabe, é sem dúvida constructo humano. Em si mesma não existe a não ser através do historiador, que a reúne factualmente, mas mesmo assim, de forma inevitavelmente ideológica.

Uma base extensiva que sustenta a História é, sem dúvida, a cultura. E, por cultura, aqui queremos situar o *quantum* de acúmulo de usos, costumes, produções, tradições e *modus vivendi et situandi* de um povo, reunião essa que acontecerá gradualmente e durante muito tempo, estando sujeita constantemente a mudanças e, mesmo, modificações. Seja como for, sempre sob o viés vivencial.

Entretanto, no caso brasileiro e, em especial, no caso da música brasileira², a sua cultura, aquela que deveria ser *cultivada* para continuar existindo, manifestando, influenciando, etc., teve também uma gradual decadência, mormente no que diz respeito à sua memória e colocação própria na cultura geral musical do país.

Como situa Dalrymple (2015, p.83), “é possível definir com precisão quando teve início [a] espiral decadente da cultura? Quando perdemos de forma absoluta o tato, o refinamento e a compreensão sobre algumas coisas que não podem ser ditas ou diretamente

¹ Este artigo é uma ampliação e ligeira modificação de Picchi, 2012 (anteriormente publicado como Picchi, 2003).

² Aqui não se está dizendo música brasileira sob o viés de nacionalismos, mas, simplesmente, música feita no Brasil por músicos brasileiros.

representadas? ” Refiro-me aqui à, por variados vieses, exclusivista atitude de instrumentistas e cantores, às vezes até musicólogos, em relação à composição brasileira e seus criadores antes do século XX. Acredito que, talvez, por motivo de uma tentativa radical de mudanças de paradigmas, representada pela Semana de Arte de 1922, musicalmente capitaneada por Mário de Andrade, aliada às “opiniões” que pretendiam ser abalizadas exaradas por esse intelectual especialmente no que tange ao insurgente e artificioso nacionalismo musical sendo criado, de certa forma dividiram a nossa história musical-cultural em duas partes. Como, para citar só um exemplo, em sua importante e discutível obra *Pequena História da Música*, onde diz que Alexandre Levy é dos músicos brasileiros que pertenciam à nossa arte musical que se mantinha fundamentalmente europeia, mesmo entre os nacionalistas que se interessavam pela representação musical da coisa brasileira, chamando-o de “um anúncio de gênio”. O “anúncio”, numa quiçá tentativa gentil com a historiografia, referindo-se à curta vida de Levy, morto aos 28 anos³.

Assim, compositores como Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Alexandre Levy, Luís Levy, Francisco Braga, Henrique Oswald e, mesmo, Alberto Nepomuceno, apenas para citar alguns dos mais importantes, foram relegados a clichês tábula rasa do tipo românticos e precursores. Ou, mesmo, sequer considerados.

Toda uma produção pianística, por exemplo, de grande qualidade, de extensa quantidade e de importância para o desenvolvimento do pianismo assim como da composição nacional para o instrumento, como a representada por um Alexandre e Luís Levy, de certa maneira foram ao limbo histórico como que para se

³ Em Picchi 2012 (previamente publicado como artigo da Revista ArteUnesp, 2003), faço maiores e mais instigantes comentários a esse respeito.

frequentar eventualmente em caráter acadêmico, quando assim acontece - mas não seminalmente. No entanto, sua riqueza, variedade e expertise deveriam ser sempre visitadas, tanto para nosso repertório assim como inteligência musical.

SITUAÇÃO DE ALEXANDRE LEVY

Alexandre Levy nasceu em São Paulo, aos 10 de novembro de 1864 e morreu na mesma cidade, aos 17 de janeiro de 1892.

Foi menino-prodígio e já aos doze anos dava recitais públicos e compunha. Era filho de um competente músico, o clarinetista Henrique Luiz Levy, que emigrou da França e se estabeleceu em São Paulo, onde instalou uma casa de música a qual, com o tempo, se tornou tradicional na cidade, tendo isto se dado, segundo Renato de Almeida, em 1848; já segundo Bruno Kiefer, em 1860⁴.

A produção de Alexandre Levy para o piano, relativamente ao curso de sua curta vida, é bastante considerável, sendo o maior número de obras constantes em seu catálogo e sendo, também, o grupo mais importante.

O compositor foi precoce como músico e como instrumentista. Estudou com dois professores e pianistas importantes no meio paulistano da época: Gabriel Giraudon (1834-1906)⁵ e Louis Maurice⁶ que, juntamente a Chiafarelli e a Cantú, dois eminentes mestres italianos do teclado, também emigrados e estabelecidos aqui,

⁴ ALMEIDA, Renato - **História da Música Brasileira**. F. Briguiet&Comp. Rio de Janeiro, 1942, p.426. KIEFER, Bruno - **História da Música Brasileira**. Movimento. Rio Grande do Sul, 1977.

⁵ Pianista, regente e compositor francês, discípulo de Sigismond Thalberg (1812-1871), aluno de Franz Liszt (1811-1886), veio ao Brasil e fixou-se em São Paulo em 1860. Teve enorme prestígio tendo tido como alunos eminentes figuras como o compositor e pianista Henrique Oswald (1852-1931), a pianista Antonietta Rudge (1885-1974) e a pianista Madalena Tagliaferro (1893-1986), para citar os mais ilustres.

⁶ Segundo Carlos Penteado de Rezende (“Alexandre Levy na Europa em 1887”, O Estado de São Paulo, 1946) era um barão prussiano de grande cultura musical, pianista e compositor que veio ao Brasil em 1881 e faleceu em 1885. Porém, em outra fonte (TUMA, 2008, p.89), há a informação que, segundo esta, provém do mesmo Carlos Penteado de Rezende dizendo que Louis Maurice foi aluno de Schulhoff na Europa e “fixou residência na pauliceia em 1869”.

formará, por assim dizer, a base da escola pianística paulista-brasileira, que tantos e tão importantes artistas deu ao mundo.

Aos oito anos de idade estreou como pianista e sempre dominou com maestria seu instrumento para o qual escreveu exemplarmente. Já em 1880 eram editadas diversas obras suas para piano na Europa.

Em 1887 parte, para estudar em Paris. Será lá que comporá uma de suas mais importantes obras, as *Variações Sobre um Tema Brasileiro*. A propósito, citam Bruno Kiefer e Renato de Almeida que Levy teria composto as variações em Paris em 1887; no entanto, diz Vasco Mariz (1994) que elas teriam sido compostas em 1884, para piano solo e posteriormente orquestradas.

Em 1890 Levy retorna ao Brasil, onde se fixa em definitivo e trabalha incessantemente. Nesse mesmo ano compõe o *Tango Brasileiro*, para piano, que muitos historiadores consideram obra precursora do movimento folclórico-nacionalista.

Apesar do pouco tempo de vida, escreveu inúmeras obras para piano solo, piano a quatro mãos, canto e piano, quarteto de cordas, trios e orquestra (*Hymne au 14 Juillet*, o poema sinfônico *Comala* e a *Sinfonia em Mi*, que foi terminada em 1889 e premiada na Exposição de Chicago, dentre outras).

Alexandre Levy situa-se dentro do que se poderia chamar de Romantismo na música brasileira, mesmo considerando-se o diferencial dinâmico que a história do Romantismo musical europeu tem com o nosso.

Para se situar o Romantismo Musical diríamos, com Kiefer (1978, p.216) que é movimento complexo, que vai aproximadamente de 1810 ao final da década de 20 do século XX. Dentro desse período, fases podem ser estabelecidas, à guisa de estudo de compreensão de

suas profundas transformações, como as que propõe Kiefer, por exemplo: fase inaugural (1810-1828); fase de apogeu (1828-1850); e fase de pós-romantismo (1850~1920), mesmo tendo plena consciência que datas não enfeixam movimentos, sequer momentos.

A verdade é que o Romantismo foi uma guinada de atitudes. Ao intelectualismo iluminista ele contrapôs as liberdades formais e os extremos da experimentação gramático-musical. É, em essência, um movimento revolucionário que opõe a um certo gosto pelas atitudes teatrais a pesquisa da intimidade. Com a ascensão pequeno-burguesa, a música romântica foi adequada a compositores, intérpretes e fruidores (mesmo que aristocráticos) nesse revolucionário social que ela parecia sustentar.

O subjetivismo veio em direção direta às aspirações da alma, preenchendo com intensidade os anseios de extravasamentos individuais, bem como extremos emocionais. O novo e o original são pedras de toque do Romantismo musical e, mesmo, do Romantismo em geral como movimento. A centralização no sujeito e suas formas de ver o mundo pertencem a essa expressão que se pretende única no universo do musical. Surgem os grandes espetáculos da *grand-òpera*: os exacerbos dos sentimentalismos trágicos e cômicos da ópera; as confissões pianísticas dos intérpretes cada vez mais autônomos; o virtuosismo individualista preponderante sobre os formalismos. As grandes orquestras ficam cada vez maiores e os timbres cada vez mais individualizados, com paletas cada vez mais singulares na instrumentação, criando a orquestração. A música aproxima-se muito mais da literatura, não mais como suporte ou ilustração, mas dentro de parâmetros subjetivos e psíquicos mais densos, eivados de simbioses imagéticas.

Mas é, sobretudo, no aparecimento das escolas nacionais que o Romantismo musical vai deixar sua marca indelével na História. Este será, também, um dos principais fundamentos do Romantismo musical brasileiro que, aliás, irá se prolongar modernismo adentro, profundamente, num de seus desdobramentos mais paradoxais e radicais, no mínimo no que se refere à constituição gramático-musical.

Certos paradigmas musicais do Romantismo podem aqui ser relacionados, tais como: melodias extensas, cujos pontos de descendência e apoio são estendidos em função de uma nova expressividade; maior ênfase na instrumentação e no colorido timbrístico (quase individualizado); o senso do *rubato*, uma flexibilização rítmica particular no discurso musical, retomado ao barroco e exacerbado para a linha melódica, em especial; a ascensão do piano como expressão de confiança íntima e o virtuosismo instrumental geral como expressão do arroubo individual; o afastamento tonal através de grandes giros de modulação harmônica ou *surpresas* tonais inesperadas; extremados contrastes dinâmicos; grandiosidade de massas sonoras.

Enfeixando e, praticamente, baseando essa criação paradigmática romântico-musical, como eu-subjetivo, ego romântico por excelência, vamos encontrar a polifacetada personalidade do compositor alemão Robert Schumann (1810-1856). Foi ele terreno fértil de invenção, inovação e influência. Schumann encarna, como poucos músicos, a grande instabilidade romântica, embora de certa maneira preservasse e prezasse a ordem clássica - até a praticando dentro de uma polifonia toda própria sua. É, como chama Elias Saliba, a estética do estável e do cambiante:

[...] chamada (às vezes abusivamente) de estética 'romântica' [...] Por força de conviver com o instável, na sua multiplicidade e variedade, o sismógrafo romântico passou a romper com um ideal único e universal de beleza e perfeição.⁷

Em Schumann encontramos um retorno às formas clássicas e um especial gosto pela polifonia harmônica complexa, incluindo rítmicas esdrúxulas (no sentido da chave poética do termo), as mais das vezes “falseando” a noção tética dos compassos. É claro que esse retorno não representa retomada, mas, sim, releitura. O que diz muito sobre a paradigmática romântica schumanniana pois, se guardarmos as proporções, é o que a crítica da modernidade vai fazer, de certo modo, com a tradição. Em Schumann revela-se grande empenho para que a linearidade melódica objetiva seja evitada, assim como a retórica da linha e sua realização constituam um processo ambíguo e paradoxal; revela-se um procedimento, baseado na tradição, mas crítico dela, que irá estender influência por muitos compositores adiante.

Assim, também, ele retoma a forma suíte; mas introduz, ao invés da estilização da dança como protoforma, a sugestão de poemas ou estados de ânimo. Ou seja, dentro de uma poética, reinventa uma *poiesis*.

Schumann de fato não era compositor muito frequentado no Brasil da segunda metade do século XIX, apesar de ter morrido oito anos antes do nascimento de Levy. E não o era simplesmente porque o molde romântico da época no país era a ópera italiana e o romantismo literário francês. Comenta Gelásio Pimenta:

⁷ SALIBA, Elias Thomé - **As Utopias Românticas**. Brasiliense. São Paulo, 1991. p.37.

São Paulo estava influenciado, na época em que ele [Levy] floresceu, pela arte teatral, pelas belezas da música italiana; Alexandre inclinou-se, porém, para a música de câmara e dedicou-se à escola alemã, imitando Schumann e Chopin.⁸

O PIANISMO E A OBRA PARA PIANO

A produção para piano do compositor, variada e cobrindo toda a extensão de sua curta existência, entretanto ocupa lugar de grande proeminência no repertório pianístico nacional. Começa a publicar suas obras na Europa já em 1880, época em que contava 16 anos.

No ano de 1881 aparecem duas produções: o *Impromptu-Caprice* e a *Fosca*, trabalhando temas da segunda ópera italiana de Carlos Gomes, que foi muito amigo de seu pai e figura musical muito presente na vida de Levy através da admiração e do estudo, seguindo o costume de época das fantasias sobre óperas, mormente as italianas. Alexandre Levy irá escrever também uma peça para quatro mãos sobre *Il Guarany* do ilustre campineiro.

Em 1882 temos as *Trois Improvisations* op.7 e as *Trois Petits Morceaux*, a *Valse-Caprice* e a *Mazurka* n.1.

Os títulos em francês não são de estranhar durante a época em que viveu Alexandre Levy. A influência fundamental da cultura francesa (literária, social, educacional, musical) era fator preeminente na sociedade, especialmente do Rio de Janeiro e São Paulo. Para além disso, seu pai era nascido na França e sua mãe provinha da Suíça Francesa. Muito provavelmente o compositor falava francês em casa. E não podemos esquecer que sua viagem à Europa em 1887 teve como primeiro destino Paris.

⁸ PIMENTA, Gelásio - *Alexandre Levy*. In: **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo**, volume XV. São Paulo, p.390. Este foi um trabalho que o autor apresentou no Instituto, em sessão de 20 de outubro de 1910. Atualizamos a ortografia e o grifo é nosso.

As *Trois Improvisations op.7* (Romance sans paroles; À la hongroise; e Pensée fugitive) denunciam já um romantismo germânico investido na escrita pianística e mostram o caminho das sutilezas e achados harmônicos típicos dessa orientação. A semelhança com o schumannismo salta à vista, inclusive pelo pendor de reflexão “literária” dos títulos. O mesmo vai se dar com as *Trois Petits Morceaux Faciles* (Coeur Blessée, Amour Passé, Doute) que, no entanto, de “faciles” não têm nada. Na última dessas três peças há o emprego sistemático de sincopas e contratempos tão típicas, novamente, de Schumann, mas que, entretanto, não podem ser identificadas em nada com um nacionalismo que se insurgisse nesse momento.

A *Valse-Caprice* e a *Mazuka op.6, n.1* primam por um pianismo chopiniano, brilhantes, embora contendo uma originalidade no domínio instrumental e uma estranha combinação melódica entre francesa e alemã.

Em 1883 temos a fundação do Club Haydn, do qual Levy vai ser o diretor musical, com muitas atribuições. Nesse mesmo ano começa a estudar harmonia e contraponto com George von Madeweiss, alemão, compositor, pianista, que havia se radicado em São Paulo a partir de 1881⁹.

A produção deste ano para o piano será a maior de qualquer dos anos vindouros: *Causerie*, *Cavalcade*, *Colin Maillard* (denunciando seu gosto pelo literário), *Étude*, *Je t'en prie*, *Mazurka op.6, n.2* (continuando uma espécie de “tradição” chopiniana da Mazurka), *Petite Marche*, *Plaintive*. São pequenas peças, trechos destacados da verve romântica dedicada à miniatura emocional, como prelúdios

⁹ Este professor irá falecer em 1885, o que talvez explique porque Levy procurou Gustav Wethemeir para prosseguir os estudos a partir desse ano (SEGALA, p.29, nota 7).

soltos ao vento da emoção e da confissão pessoal, bem ao gosto dos românticos e em oposição ao classicismo das formas e entendimento dos processos que culminou no *fin-de-siècle* europeu como num extravazamento. Pode-se aí estender para os epígonos tanto do norte-europeu como americanos. Estas peças primam pela unidade de ideias, às vezes simples, pela ambientação do acompanhamento pianístico de uma ou mais linhas melódicas, pela síntese do discurso.

Devido à agitação dos estudos bem como da direção do Club Haydn e outras funções (como, por exemplo, a de crítico de música em jornais), Alexandre Levy não produz nada para o piano entre 1883 e 1887. Nesse ano encerram-se as atividades do clube com a ida do compositor à Europa para desenvolvimentos pessoais e musicais. Em Paris estudará com Émile Durant e Ferroni, harmonia, contraponto, composição e orquestração, aperfeiçoando-se em seu cabedal técnico-musical, o qual já não era pequeno.

Em 1887 compõe o *Allegro Appassionato op.14*, peça de grande virtuosismo, sonoridade e técnica pianística que lembram um pouco as de Mendelssohn e Hummel. É também desse ano *Recuerdos*, com o apenso característico de polka (quicá não original), assim como *Scherzo-Valse*, outra obra de fatura mendelssohniana, porém com o apuro pianístico de um Liszt. Esta obra não apresenta registro de estreia em sua época, nem sequer de publicação, permanecendo manuscrita e esquecida até o século XXI. O pianista paranaense Luiz Guilherme Pozzi provavelmente a estreou em concerto realizado no dia 13 de agosto de 2014, na cidade de Cubatão, Estado de São Paulo, ainda pelo manuscrito.

Foi este ano, 1887, também o da composição das *Variations sur un thème populaire brésilien*, em número de treze, sobre a canção de roda infantil “Vem cá, bitu”. Aparentes estão a escrita para o

instrumento de extrema originalidade (com o abuso de grande conhecimento da polifonia), bem como a acurácia dos jogos harmônicos, sincopas e jogos de pedal que transparecem o Schumann da luz e da sombra, do introspectivo ao heroico. Esta peça tem tanta importância que é considerada, por uma boa quantidade de musicólogos e estudiosos da música nacional, como marco da nacionalidade brasileira na composição da virada do século XXI para o XX, isto não obstante a frac, mas anterior, *A Sertaneja*, de Brazílio Itiberê da Cunha.

Saltamos para 1890 quanto aparece a outra peça capital do repertório de Alexandre Levy e do alegado protonacionalismo a ele referendado: o *Tango Brasileiro* que contém, como costumava dizer Eurico Nogueira França, o indisfarçável apuro da fatura.

Como salienta bem Bruno Kiefer (1998), o tango brasileiro nasceu bem antes do tango argentino, talvez devido à *nacionalização* de certos ritmos de dança (como a *habanera*, neste caso), provenientes de outros países. A peça de Levy demonstra com propriedade a melhor produção dele, qual seja, aquela feita para um piano solista que, a julgar por aquilo que temos visto até aqui, foi instrumento que dominou com invulgar talento e perfeição. Apesar de breve, o *Tango Brasileiro* é peça de alto teor musical e grande charme pianístico, visto que se remete a todo um passado brasileiro rítmico-melódico, projetando-o para o futuro que o nacionalismo irá se apropriar. Daí que talvez Mário de Andrade o tenha classificado como gênio em anúncio.

A outra peça deste ano, *Tarantelle*, tem como um que de Saint-Saëns e reflete o pianismo francês mais que muitas outras antes dela.

Será de 1891, ano da morte do compositor, a importante e extremamente bem realizada suíte de peças *Schumannianas*, evidenciando o ídolo romântico. Mesmo se lembrarmos de um Carnaval op.9, ou o Carnaval de Viena do grande romântico alemnã, entretanto, contrariando Gelásio Pimenta, citado mais acima, não é cópia, porém mais uma homenagem a ele, cartilha expressiva de processos composicionais que o compositor brasileiro adota e persegue e que se fundamentam em seu pensar musical, como um testamento de adoções composicionais.

CONCLUSÃO

Alexandre Levy pertence a um momento que se poderia cognominar de alto romantismo, cujas características foram, de certa maneira, moldadas pelos músicos alemães que seguem uma linha que parte do último Beethoven, percorre Mendelssohn, Weber e Schumann e vai até Brahms. Embora se possa dizer que certos parâmetros melódicos e invenções estruturais que fundamentam esse momento talvez se devam mais a Liszt e Chopin, é, no entanto, em Schumann, como mostramos, que se vai encontrar, com clara definição, os paradigmas românticos dos quais mais se aproxima Levy, inclusive, também, pelo fato de o compositor ser confesso admirador da estética schumanniana.

Alexandre Levy é um grande transmutador do ideal romântico da música europeia para o espírito brasileiro. Uma espécie de alquimista do espírito romântico que ele transforma com seu talento incomensurável e estudo aprofundado, em nada importando a curta existência em termos absolutos. Entretanto, o schumannismo de Levy, a originalidade alquímico-musical ali está, também, presente e detectável. Detectável no pinturesco e nas miniaturas reflexivas; na

ambientação, referidas por gosto ao timbre, acurado e estruturalmente fundamental; na ideia de permear a sincopa como manifestação do paradigmático hesitar e ansiar românticos, tão schumannianos, mas também nossos como apreensão e espírito.

Bem para o final do século XIX chegam aqui os ecos da polêmica wagneriana e instalam-se em uns poucos compositores¹⁰. Levy, mesmo vivendo contemporaneamente a essa época conturbada e rica em revoluções culturais e sociais, de certo modo passa ao largo dessas inquietações em sua produção. Mas não ao largo da mais importante busca do fim do romantismo, no Brasil e no mundo: o nacionalismo. Entretanto em Levy se traduz por um nacionalismo de investimento temático e não de nacionalismo de inspiração popular¹¹, visto que a raiz da sua ideia nacional na música é o aproveitamento da música folclórica enquanto tal, conseqüentemente um nacionalismo romântico musical idealizado pelo indício, pela citação. Isto se dará, inclusive, dentro do paradigma arquetípico e que se denuncia pelo aproveitamento da temática negra.

Alexandre Levy é um compositor romântico brasileiro paradigmático. E um gênio maior que seu anúncio.

¹⁰ Como, para dar exemplos mais ilustres, Francisco Braga e Leopoldo Miguez.

¹¹ Para maiores desenvolvimentos das ideias de nacionalismo de investimento temático e nacionalismo de inspiração popular, ver PICCHI, Achille. **Mário Metaprofessor de Andrade**. Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo, 1996, p.8 e ss.

REFERÊNCIAS

DALRYMPLE, Theodore. **Nossa cultura – ou o que restou dela: 26 ensaios sobre a degradação dos valores**”. Trad. Maurício Righi. São Paulo: É Realizações Ed., 2015.

KIEFER, Bruno. In: Guinsburg, Jacob (org.). **Romantismo**. Perspectiva. São Paulo, 1978.

PICCHI, Achille. Alexandre Levy e os paradigmas do romantismo musical. In: **Sinfonia Plural (ensaaios e texturas)**. São Paulo: Ed. do Autor, 2012.

TUMA, Said. **O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases para um projeto de modernidade**. Diss. Mestrado em Música, São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da USP, 2008.

VILELA, Henrique Segala. O nacionalismo de Alexandre Levy em suas *Variations sur un thème populaire brésilien*. **Orfeu**, n.1, junho de 2016, pp.20-43.