



“Glauco Velasquez”: uma conferência de Darius Milhaud

Manoel Corrêa do Lago

Resumo

O interesse de Darius Milhaud pela música de Glauco Velasquez começou ainda na França, antes de sua vinda ao Brasil, despertado por comentários entusiásticos de seu professor no Conservatório de Paris, Xavier Leroux, e do maestro André Messager. Nos dois primeiros meses de sua estada no Rio, ele já havia estudado a maior parte da obra de Glauco – lendo-a com Luciano Gallet, Alfredo Gomes, Paulina d'Ambrosio e Frederico Nascimento Filho. Descobriu, na casa de Adelina Alambary, em Paquetá, o 4^o Trio, quase completo, cujo texto seria por ele restaurado e, depois, executado com sua participação, em primeira audição mundial, em 1918. Em abril de 1917, Milhaud disponibiliza o Liceu Francês do Rio de Janeiro para um concerto da “Sociedade Glauco Velasquez” em que atuou como violinista, além de conferencista, com uma introdução sobre a música de Glauco, transcrita no *Jornal do Commercio*. Essa conferência, até hoje inédita, é apresentada neste artigo.

Palavras-chave

4^o Trio – Sociedade Glauco Velasquez – admiração – André Messager – liberdade formal.

Abstract

The interest of Darius Milhaud for the music of Glauco Velasquez started in France, before his arrival in Brazil, through the enthusiastic comments of his teacher at the Conservatoire, Xavier Leroux, and the composer and conductor André Messager. Two months after his arrival in Rio he had already studied the largest part of Glauco's work – sightreading it with Luciano Gallet, Alfredo Gomes, Paulina d'Ambrosio and Frederico Nascimento Filho – and had also discovered, in Adelina Alambary's house in Paquetá, the 4th Trio almost complete, which he restored and gave the world's première in 1918. On April 1917 he would open the Lycée Français of Rio de Janeiro, for hosting a concert of the “Sociedade Glauco Velasquez”, where he performed at the violin, and delivered a conference on Glauco's music, transcribed in the *Jornal do Commercio*. It is this conference, which to this day remains unpublished, that is being presented in this paper.

Keywords

4th Trio – “Sociedade Glauco Velasquez” – admiration – André Messager – formal freedom.

Essa conferência inédita, proferida em 14 de abril de 1917, no *Lycée Français* do Rio de Janeiro, como introdução a um concerto da “Sociedade Glauco Velasquez”,¹ foi publicada² – alguns dias depois – no *Jornal do Comércio*.³ Apresentada dois meses

¹ Nesse concerto dedicado às obras de Glauco Velasquez, Milhaud apresentou-se ao violino com Luciano Gallet (ao piano) na *Sonata n.º 2 para violino e Piano* e no 2^o Trio (com Alfredo Gomes no violoncelo), tendo sido canceladas as melodias “Le Livre de la Vie”, “À Berenice”, “Soeur Béatrice – Cantique”, que estavam originalmente previstas no programa, com os intérpretes Frederico Nascimento Filho e Luciano Gallet.

² In *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, edição de 19 de abril de 1917, p. 4, na seção “Teatros e Música”, sob o título “Sociedade Glauco Velasquez”. O texto da Conferência é precedido da observação: “Transcrevêmo-la no original francês, para deixar-lhe o sabor verdadeiro”.

³ Reproduzido em fac-símile na Exposição “Milhaud – 60 anos”, realizada em 1977, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. (Reis Pequeno, 1977)



após a chegada ao Brasil, ela revela a extensão dos contatos que Darius Milhaud já havia realizado no meio musical carioca, num período extremamente curto: o editor Sampaio Araújo,⁴ o crítico Rodrigues Barbosa,⁵ os intérpretes Alfredo Gomes⁶ e Frederico Nascimento Filho,⁷ os professores do Instituto Nacional de Música (INM), Frederico Nascimento⁸ e Francisco Braga e, sobretudo, com Luciano Gallet, seu principal interlocutor na exploração da obra de Glauco.

Nessa conferência, Milhaud faz duas promessas que, de fato, viria a cumprir posteriormente: a) a apresentação em concerto, em Paris, da obra que declarava preferir do compositor, o *2º Trio*, no *Concert de Musique Brésilienne*, que promoveu no teatro do “Vieux Colombier”, em 13 de abril 1919⁹; b) a reconstituição do *4º*

⁴ O empresário Sampaio Araújo havia-se tornado, desde 1913, proprietário da tradicional “Casa Arthur Napoleão”, sendo o principal editor das obras de Alberto Nepomuceno e do jovem Heitor Villa-Lobos, realizando em casa concertos privados, nos quais podiam ser ouvidas obras ainda não apresentadas ao público, como foi o caso, por exemplo, do *Miracle de la Semence* de Alberto Nepomuceno (às vésperas da 1ª audição, realizada em 30 de junho de 1917, em concerto organizado por Milhaud no “Salão Nobre do *Jornal do Commercio*”).

⁵ José Rodrigues Barbosa (1857-1939), crítico musical influente do *Jornal do Commercio* foi um defensor ativo da música de Alberto Nepomuceno, Glauco Velasquez e Heitor Villa-Lobos, envolvendo-se na “refundação” do Instituto Nacional de Música, na primeira década republicana (ver Romero PEREIRA, 2007), e associou-se à campanha de Nepomuceno em favor de “canto em língua portuguesa”, assim como da recuperação da obra do padre José Mauricio Nunes Garcia (ver Paulo Castagna, 2008). Atento às novas tendências, notava com agudeza, em 1912, (após a audição de um concerto de obras de Velasquez): “Não é isolado o fenômeno musical que se observa atualmente no Rio de Janeiro, onde, entre os nossos mais reputados compositores – e os possuímos de grande valor – aparece o Sr. Glauco Velasquez representando tendências absolutamente modernas, marcando uma diretriz inteiramente nova, abandonando as condições consagradas do espírito romântico e clássico e abrindo caminhos novos para estranhos ideais. O fato, porém, mais característico – como apologia da simultaneidade do fenômeno musical em diversos pontos geográficos de intensa cultura intelectual – é o que se tem dado em Viena, onde Arnold Schoenberg, cindindo profundamente o espírito musical em duas correntes, tornou-se o chefe do grupo mais adiantado, em completa oposição ao tradicionalismo. (*Jornal do Commercio*, 12 de julho de 1912, in Bergold, 2004).

⁶ Alfredo Gomes, um dos principais violoncelistas da sua geração, foi responsável pela 1ª audição de diversas obras do repertório contemporâneo internacional (e.g. Debussy e Ravel) e brasileiro (Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Glauco Velasquez e Villa-Lobos) participando de numerosos concertos ao lado de Milhaud e de Nininha Velloso Guerra, no período 1917-1919.

⁷ O barítono Frederico Nascimento Filho foi, durante sua curta carreira, responsável pela 1ª audição de numerosas obras vocais de compositores brasileiros, tais como Alberto Nepomuceno (*Miracle de la Semence*), Glauco Velasquez, Luciano Gallet (*Salomé*, *Allanguissement*) e Villa-Lobos (*Festim Pagão*, *Louco*, *Mal Secreto*, *l’Oiseau Blessé d’une F1èche*, *Les Mères*, *A Cegonha*, *A Cascavel*) tendo sido o dedicatário dos seus *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, com uma participação destacada nos concertos da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Segundo Luiz Heitor: “[...] musicien de tout premier ordre, dont la figure est inséparable du décor de la vie musicale de Rio, dans ces années de la première Guerre Mondiale et de l’Après-guerre, qui sont celles de l’éclosion du génie de Villa-Lobos. Il était connu comme artiste, sous le nom de Nascimento Filho [...] Il se faisait entendre partout, dans les salles de concert, dans les églises et dans les salons. Qui l’avait rencontré une fois ne pouvait facilement oublier cet être pittoresque, au regard provocateur, bagarreur à ses heures et qui souvent avait bu un peu plus que de raison. Au concerts de la fameuse Semaine de l’Art Moderne, à São Paulo, en 1922, il fait place au public houleux en le provoquant, et se bat, sur le trottoir du théâtre, avec les perturbateurs.” (Corrêa de Azevedo, 1982)

⁸ Frederico do Nascimento (1852-1924), violoncelista português radicado no Brasil, desenvolveu uma intensa atividade pedagógica como professor de Harmonia e de seu instrumento no Instituto Nacional de Música. Mestre de compositores ilustres, como Glauco Velasquez e Oscar Lorenzo Fernandez, era também procurado por Villa-Lobos. Aberto a novas ideias, iniciou com Alberto Nepomuceno uma tradução do *Tratado de Harmonia* de Schoenberg. (Corrêa de Azevedo, 1972) Segundo a Enciclopédia de Música Brasileira: “profundo conhecedor dos problemas acústicos, criou um departamento de acústica no Instituto e inventou um aparelho, o ‘melfonômetro’, que consistia de uma régua graduada aplicável a qualquer instrumento de corda, e na qual se acham determinados, exatamente, os comprimentos necessários para a corda dar todos os sons tanto da chamada escala pitagórica, como da escala temperada. (Marcondes, 1977).

⁹ O *Concert de Musique Brésilienne* realizado em 13 de abril de 1919, no teatro “Vieux Colombier”, contou com os intérpretes Chailley-Richez, Yvonne Giraud e Delobelle (ver programa reproduzido em Travassos & Lago, 2005).

¹⁰ Segundo Gallet, Velasquez “no *4º Trio*, atinge as raízes do Modernismo cuja existência em França ele apenas conheceu” (carta a Mario de Andrade, in Gallet, 1934). Em *Notes sans Musique* Milhaud diria: “on me communique le brouillon d’un trio de Velázquez; il était complet”.



*Trio*¹⁰ de Glauco – cujos originais se encontram atualmente na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola Nacional de Música da UFRJ. Essa restauração foi assim comentada por Luciano Gallet:

O 4^o *Trio* foi encontrado completo em Paquetá por Darius Milhaud, em abril de 1917, que daí o trouxe para passá-lo a limpo. Terminou esse trabalho em fins de setembro de 1917. Averiguou-se então haver falhas nas partes de violino e cello, fáceis, porém, de arranjar-se, o que está sendo feito por Darius Milhaud, de acordo com Francisco Braga. A parte de piano dos três tempos está completa.¹¹

Essa conferência-concerto correspondeu a uma dupla “inauguração”: a da disponibilização dos espaços do “liceu francês” do Rio de Janeiro como “tribuna” para a música nova, tanto francesa quanto brasileira;¹² e do intenso envolvimento de Milhaud na “Sociedade Glauco Velasquez”,¹³ notadamente nos concertos que ajudou a organizar¹⁴ e nos quais participou como intérprete ao violino (2^o e 4^o *Trios* e a 2^a *Sonata para piano e violino*) e como pianista (1^o *Trio*¹⁵ e melodias “Amour Naissant”, “Amor Vivo” e “Ouvir Estrelas”¹⁶), em 1917 – nos programas da Sociedade, de 14 de abril e 12 de novembro –, e culminando com a 1^a audição mundial do 4^o *Trio* restaurado, em 21 de junho de 1918.¹⁷

¹¹ Anotação de Luciano Gallet, datada de 3 de outubro de 1912, no caderno manuscrito – que se encontra na Biblioteca da ENM-UFRJ – contendo uma primeira catalogação das obras de Glauco Velasquez.

¹² São exemplos: a 1^a audição brasileira dos *Morceaux en forme de poire* de Satie (a quatro mãos, por Darius Milhaud e Nininha Velloso Guerra, em concerto realizado em 7 de julho de 1917); a realização do “Segundo Festival Debussy” com a 1^a audição brasileira da sua *Sonata para piano e violoncello* (com Nininha Velloso Guerra e Alfredo Gomes, em concerto realizado em 23 de agosto de 1918); a 1^a audição de numerosas obras de Luciano Gallet: *Moderato* e *Allegro* para piano, *Elegia* e *Dança Brasileira* para violoncello e piano, *Allanguissement* e *Salomé* para canto e piano, *le Sonnet d’Arvers* para canto e piano (com os intérpretes Luciano Gallet – piano, Newton Pádua – cello e os cantores Frederico Nascimento Filho e Mathilde Bailly, em concerto realizado em 23 de agosto de 1918).

¹³ A “Sociedade Glauco Velasquez”, fundada em 17 de janeiro de 1915, desenvolveu suas atividades de concertos, conferências e publicações da obra do compositor até 1918. Entre seus membros mais destacados devem ser mencionados: seus professores Francisco Braga e Frederico Nascimento; os compositores Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, e Luciano Gallet; os intérpretes Paulina d’Ambrosio, Alfredo Gomes, Stella Parodi e Frederico Nascimento Filho; o crítico musical Rodrigues Barbosa; os professores Godofredo Leão-Velloso e Charley Lachmund; personalidades tais como Roquette Pinto, Álvaro Moreyra e Fernando Guerra Duval.

¹⁴ Nos arquivos referentes à “Sociedade Glauco Velasquez”, na Biblioteca “Alberto Nepomuceno” da ENM-UFRJ, consta um projeto (batido à máquina) de três concertos, possivelmente não realizados, nos quais estavam programados a 1^a *Fantasia para piano e violoncello*, o 1^o *Trio*, e peças para piano, tendo como executantes Milhaud (violino), Nininha Velloso Guerra (piano), e Emile Simon (violoncello).

¹⁵ A atuação de Milhaud, ao piano, recebeu a seguinte apreciação condescendente do crítico do *Jornal do Commercio* na edição de 13 de novembro de 1917: “No 1^o *Trio*, a parte do piano foi mantida pelo Sr. Darius Milhaud, distinto amador [sic], mas sem o tirocinio do piano naquele gênero cheio de exigências”.

¹⁶ No catálogo elaborado por José Maria Neves, está indicada a 1^a audição mundial da melodia “Amour naissant” por Milhaud e Francy Carapebus neste concerto (Ribas Carneiro & Neves, 2002).

¹⁷ Avelino Romero Pereira (2007) também registra a participação de Milhaud (com Gallet ao piano) na 2^a *Sonata para piano e violino*, em concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1917, por ocasião da “Festa Nacional Francesa”, fora, portanto, do quadro de atividades da “Sociedade Glauco Velasquez”.



“Glauco Velasquez”: uma conferência de Darius Milhaud – LAGO, M. C.

Em sua autobiografia *Notes sans Musique*, assim descreveria sua primeira ida a Paquetá, conduzido por Luciano Gallet,

Um jovem pianista [...] me levou um domingo à casa de uma *vieille parente*¹⁸ de Velasquez, que morava na deliciosa ilha de Paquetá. Sua encantadora e antiga casa, um pouco abandonada, rodeada por densos jardins, datava do período colonial.¹⁹

Num texto anterior,²⁰ ele manifestava seu espanto com o fato de Glauco Velasquez não figurar sequer nos livros sobre música brasileira. Em relação às suas semelhanças, tanto no aspecto biográfico quanto estilístico, com o compositor belga Guillaume Lekeu,²¹ tece as seguintes observações.

Logo que cheguei ao Rio, comecei a estudar a música de Glauco Velasquez. Um fato me parecia extraordinário: o da existência de dois músicos vivendo numa mesma época, em partes diferentes do mundo, que nunca teriam a possibilidade de conhecer as suas respectivas composições, ambos morrendo antes da idade de 30 anos, e escrevendo o mesmo tipo de música: o belga Guillaume Lekeu e Glauco Velasquez eram, de certa maneira, gêmeos musicais. Eles tinham o mesmo tipo de romantismo exuberante e franco lirismo, porém, nunca destemperado [...] isso me lembrava uma visita que recebi na Provença, antes da Primeira Guerra Mundial, do pai de Guillaume Lekeu. Ele me contou na ocasião como o Quarteto inacabado de seu filho havia sido restaurado por Vincent d’Indy.²²

¹⁸ Sobre a ocultação da maternidade de Velasquez, por Adelina Alambary Luz, ver Ribas & Neves, 2002.

¹⁹ “Un jeune pianiste [...] qui] me mena un dimanche chez une vieille parente de Velasquez qui habitait dans la délicieuse île de Paquetá. Sa charmante vieille maison, un peu délabrée, entourée de jardins touffus, datait de l’époque coloniale” (Milhaud, 1949). O Catálogo “Exposição Glauco Velasquez”, realizada em 1964 na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, apresenta (“item 134”): “bilhete de Gallet a Adelina Alambary Luz, datado de 1º de março de 1917, combinando uma visita de apresentação do compositor francês Darius Milhaud àquela senhora, em Paquetá, para, na oportunidade, mostrar-lhe a obra de Glauco” (Reis Pequeno, 1965).

²⁰ Na apostila (inédita) para seu curso em Mills College intitulada “Brazilian Music”.

²¹ Compositor belga (1870-1894), aluno de César Franck e Vincent D’Indy. A música de Lekeu não era desconhecida no Rio, tendo Alberto Nepomuceno regido sua *Fantaisie sur deux chansons populaires algériennes* no concerto do Teatro Municipal em 11 de abril de 1914. (Ver Sergio Alvim Corrêa; Alberto Nepomuceno, catálogo geral. Rio de Janeiro: Funarte, 1985).

²² “Right after my arrival in Rio I started studying Glauco Velasquez’s music. An extraordinary fact struck me: it is that of the existence of two musicians living at the same time in different parts of the world, who by no means were able to be acquainted with their respective compositions, who both died before the age of thirty and who wrote exactly the same kind of music the Belgian Guillaume Lekeu and Glauco Velasquez were in a way musical twins. They had the same kind of rich romanticism and candid lyricism which was never intempered [...] this reminded me of a visit I received in Provence, before the First World War, from Guillaume Lekeu’s father. He had told me how the unfinished Quartet of his son had been restored by Vincent d’Indy” (Milhaud, 1943).



Observa-se na conferência que a sincera admiração de Milhaud pelas qualidades expressivas da obra de Velasquez, não o impede de fazer, no paralelo com Lekeu, o seguinte reparo,

Esses dois grandes corações são semelhantemente tumultuosos e dolorosos, enquanto, de um ponto de vista técnico, eles apresentam as mesmas qualidades, e quanto à forma em geral, especialmente em certos desenvolvimentos, os mesmos defeitos.

Milhaud dá destaque, igualmente, à veemente defesa de Glauco em favor de uma total liberdade formal, e não resiste – no espírito do Modernismo francês da época – a fazer a *boutade* de que não haveria razão para uma sonata não poder ser construída com “3 ou até mesmo 10 temas”. A frase de Glauco que lhe é reportada por Frederico Nascimento – “Eu dou às minhas obras a forma que lhes impõem os meus temas” – é um eco da carta que Velasquez havia dirigido a Rodrigues Barbosa,²³ na qual expunha “o motivo que justifica, nos [s]eus trabalhos, o abandono dos moldes clássicos”.

Trinta anos após essa conferência, a evocação do nome de Glauco Velasquez por Milhaud na sua autobiografia *Notes sans Musique* (1949) – num momento em que, no Brasil, seu nome e música estavam relegados ao esquecimento no ambiente, então dominante, de Nacionalismo – é um testemunho eloquente do genuíno interesse de Milhaud pela música e personalidade do compositor brasileiro.²⁴

²³ Ver Ribas & Neves, 2002.

²⁴ Deve ser notada a riqueza documental da “Biblioteca Alberto Nepomuceno – ENM/UFRJ”, referente à passagem de Milhaud no Brasil: bilhetes manuscritos trocados entre o compositor e Luciano Gallet; o catálogo manuscrito de Gallet para a obra de Glauco; programas de concertos da “Sociedade Glauco Velasquez”; e, sobretudo, a cópia autógrafo de Milhaud do 4º *Trio* de Glauco Velasquez. (Ver Reis Pequeno, 1965).



“Glauco Velasquez”: uma conferência de Darius Milhaud – LAGO, M. C.

CONFERÊNCIA “GLAUCO VELASQUEZ”²⁵

Você ficará maravilhado com a música de Glauco Velasquez. Estas palavras me foram ditas pelo mestre André Messager²⁶ às vésperas de minha partida da França – em seguida, ele sentou-se ao piano e tocou-me algumas melodias. Alguns compassos foram suficientes para eu sentir, pelo caráter tão expressivo da linha melódica, que Glauco Velasquez pertencia à raça dos grandes músicos. Desde minha chegada ao Rio, tive a oportunidade de conversar com pessoas que foram professores e amigos de Glauco Velasquez e de escutar ou ler a quase totalidade de sua obra. Em princípios de fevereiro, o sr. Sampaio Araujo²⁷ me fez a gentileza de reunir em sua casa um grande número de mestres brasileiros. Lá pude escutar algumas melodias de Glauco Velasquez cantadas pelo sr. Nascimento²⁸ e tive a oportunidade de apreciar, graças a seu talento, a beleza singela desses poemas. Naquela mesma noite, conversei longamente com o sr. Rodrigues Barbosa, crítico eminente do *Jornal do Commercio*. Ele contou-me em que condições havia escutado pela primeira vez a música de Glauco Velasquez, em casa de seu primeiro mestre, o sr. Nascimento,²⁹ e como ele havia imediatamente percebido naquele músico as raras qualidades de inspiração de uma natureza verdadeiramente original. Desde então ele tornou-se um defensor ferrenho daquela música tão viva, rica, poderosa, apaixonada, feita de ritmos vigorosos e ardentes.

Poucos dias mais tarde, o sr. Guerra Duval³⁰ me convidou à sua casa, a fim de me permitir conhecer melhor a obra de Glauco Velasquez. Naquele dia, com meu amigo Gallet, lemos à primeira vista a *Sonata para piano e violino*³¹ que tocaremos para os senhores logo a seguir. Fiquei de imediato seduzido por aquela música sincera, e comovido por reencontrar na natureza dos temas, das melodias, dos ritmos e da escrita harmônica, grandes analogias com a música de Guillaume Lekeu, um jovem compositor belga, morto aos 24 anos, em 1894, e que, como Glauco Velasquez, deixou uma obra considerável, porém infelizmente inacabada. Espero, durante a

²⁵ Tradução do francês realizada por Sophie Lesage.

²⁶ O maestro e compositor André Messager (1853-1929) participou de uma *tournée*, no Brasil, em 1916, período em que teve ocasião de entrar em contato com as principais personalidades do meio musical brasileiro, sobretudo com Alberto Nepomuceno, a quem consagrou uma longa e elogiosa carta ao seu *Trio* para piano e cordas (“un coup de maître”) do qual havia assistido à 1ª audição (ver Goldberg, 2007). É testemunho de seu contato com a “Sociedade Glauco Velasquez” uma foto em companhia de seus membros, assim como dos músicos franceses Xavier Leroux e Maurice Dumesnil então em *tournée* no Brasil (Ribas Carneiro & Neves, 2002).

²⁷ A revista *Fon-fon*, na sua edição de 3 de fevereiro de 1917 apresenta uma foto de “recepção em homenagem a Milhaud, na residência do senhor Sampaio Araujo”. (Ver Reis Pequeno, 1977).

²⁸ Milhaud se refere ao cantor Frederico Nascimento Filho.

²⁹ Milhaud se refere ao violoncelista e professor do INM Frederico Nascimento.

³⁰ Fernando Guerra Durval, um dos principais sustentáculos da “Sociedade Glauco Velasquez” tinha seu nome vinculado a numerosas iniciativas culturais tais como a “Associação dos Artistas Brasileiros” e a organização do Pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim em 1911 (Carlos Oswald, 1957). Villa-Lobos dedicou-lhe a melodia *l’Oiseau Blessé d’une Flèche* e era, segundo Luciano Gallet (1934), um bom barítono amador.

³¹ Trata-se da 2ª *Sonata para piano e violino*, composta em 1909, com 1ª audição em 1913 por Paulina d’Ambrosio (violino) e J. Octaviano Gonçalves (piano) (Ver Reis Pequeno, 1965).



minha estada no Brasil, fazer-lhes ouvir a música de Guillaume Lekeu; os senhores poderão ver como esses dois grandes corações são semelhantemente tumultuosos e dolorosos, enquanto de um ponto de vista técnico, eles apresentam as mesmas qualidades, e quanto à forma em geral, especialmente em certos desenvolvimentos, os mesmos defeitos.

Após a leitura desta *Sonata para piano e violino*, desejei fortemente conhecer o resto de sua música de câmara. De fato, nela sente-se muito mais diretamente sua personalidade que nas melodias ou em peças isoladas para piano, violino ou violoncelo. Na música de câmara, seu coração se revela, sua natureza rica se expressa e se desenvolve livremente, geralmente a partir de uma ideia filosófica ou puramente musical, mais do que nas peças curtas, em que os limites impostos pela brevidade restringem desenvolvimentos e ideias. Há poucos dias, com Gallet em casa de Alfredo Gomes, fizemos a leitura dos dois primeiros *Trios*³² – e minha opinião sobre Glauco Velasquez foi se confirmando, enriquecendo-se à medida que eu tomava conhecimento de outras obras suas como num jardim inexplorado, onde se descobre, à medida que avançamos, flores cada vez mais raras e belas. Penso ter uma predileção pelo 2º *Trio*, cuja música ao mesmo tempo pungente e grandiosa deixou uma tão forte impressão em meu mestre e amigo Xavier Leroux,³³ que me havia feito, no Conservatório, ainda em Paris, um relato entusiasmado da bela audição desse *Trio* que lhe havia sido proporcionada, por ocasião de sua vinda ao Brasil, no ano passado.

Por fim, para completar meu conhecimento da obra de Glauco Velasquez, passei um domingo na Ilha de Paquetá, com Gallet, em casa da sra. Alambary Luz, que possui os preciosos manuscritos de Glauco Velasquez, e que os colocou gentilmente à minha disposição. Pude ler o *Quarteto de cordas*,³⁴ o 3º *Trio*³⁵ a 2ª *Sonata para*

³² O bilhete (sem data) de Milhaud à Gallet marcando o ensaio está conservado na biblioteca Alberto Nepomuceno ENM-UFRJ “Mon ami, j’ai vu M. Gomes hier. Voulez-vous que nous lisions le Trio de Glauco Velasquez chez lui dimanche après-midi à 4 heures? Cela nous fera prendre contact. Bien amicalement, Milhaud.”

³³ O compositor e regente Xavier Leroux (1863-1919), que havia sido professor de Milhaud no Conservatório de Paris, assim dirigiu-se a Rodrigues Barbosa, após uma tournée no Brasil, em carta datada de 16 de outubro de 1916: “[...] je tiens à vous exprimer [...] la vive et grande joie artistique que j’ai éprouvé de votre regretté Glauco Velasquez. Cette musique faite bien plus avec des déchirements du cœur, des élans de l’âme, qu’avec des notes méticuleusement assemblées, m’a profondément ému. La forme dans laquelle elle est présentée est infiniment intéressante, nouvelle, hardie [...] mais, ce qui est définitif dans l’œuvre de Glauco Velasquez, ce qui est la raison de la grande place que cette œuvre prendra dans l’histoire de la musique, c’est son humanité puissante, irrésistible. Tout le temps qu’il y aura sur la Terre des êtres qui auront gémi sous la douleur, frémi d’espérance, brûlé de passion, il y aura pour la musique de Glauco Velasquez des auditeurs qui gémiront, frémiront et s’exalteront avec lui [...] ».

³⁴ Catalogada como opus 82, essa obra teve sua 1ª audição em 26 de maio de 1913, no Salão Nobre do Jornal do Commercio, por Paulina d’Ambrosio, Freddy Blank, Orlando Frederico e Gustavo Hess de Mello.

³⁵ Esta obra, com o número de opus 95, foi concluída em julho de 1912 e teve sua 1ª audição em 19 de julho de 1913 no Salão Nobre do Jornal do Commercio por Paulina d’Ambrosio, Alfredo Gomes e Tilda Ashoff.



violoncelo³⁶ (cujo “Andante” é notável), as 2 *Fantasias* para violoncelo;³⁷ fiquei particularmente interessado por certas melodias, tendo como acompanhamento uma pequena orquestra de instrumentos de sopro, cuja combinação de sonoridades deve produzir um efeito muito peculiar.

Também pude ler integralmente o 1º ato de *Béatrice*,³⁸ de Maeterlinck. Primeiramente, devo dizer-lhes o quanto fiquei feliz de constatar que Glauco Velasquez se havia utilizado do próprio texto de Maeterlinck. Acredito que, quando um músico escreve uma ópera, ele deva respeitar exatamente a forma da obra literária. A partitura de *Béatrice* contém páginas de grande beleza. Tenho a esperança de que possamos ouvi-la quando o sr. Braga, o mestre amado de Glauco Velasquez, tiver concluído a orquestração que lhe foi confiada por Glauco Velasquez antes de sua morte. Hoje eu gostaria de fazer-lhes ouvir o “*Cantique de Béatrice*”³⁹ uma obra-prima de expressão vocal, e cujas audácias harmônicas colocam essa peça numa posição completamente à parte na obra de Glauco Velasquez, a qual, porém, o sr. Nascimento não poderá cantar hoje, devido à uma pequena indisposição.

Em seguida, ao examinar com cuidado os pacotes contendo manuscritos inacabados e peças isoladas, às quais Glauco Velasquez não dava maior importância, pude encontrar por inteiro, a lápis, o 4º *Trio*.⁴⁰ A sra. Alambary Luz pediu-me que o levasse comigo, estudasse atentamente e o recopiasse: não sei se terei tempo para realizar este enorme trabalho, por mais apaixonante que seja, em função de minhas ocupações na Legação Francesa, e por causa de uma série de viagens que deverei empreender no interior ao país.⁴¹ Espero, entretanto, poder cumprir essa tarefa, pois o *Trio* contém páginas magníficas. Ao lê-lo, sempre recordo a frase de Glauco Velasquez, que me foi reportada por seu mestre, o sr. Nascimento: “Eu dou às minhas

³⁶ Datada de outubro de 1912, essa obra, teve sua 1ª audição no mesmo concerto da obra anterior, em 19 de julho de 1913, por Alfredo Gomes e Thilda Ashoff, no Salão Nobre do Jornal do Commercio.

³⁷ Essas duas *Fantasias*, com os números de opus 85 e 88, são datadas, respectivamente, de junho de 1911 e janeiro de 1912. A *Fantasia n.º 1* teve sua 1ª audição em 20 de maio de 1912 por Frederico Nascimento e Thilda Aschoff no Salão Nobre do Jornal do Commercio.

³⁸ A *particella* da ópera *Soeur Béatrice* (sobre texto de Maurice Maeterlinck) para canto e dois pianos, datada “Julho 1913” – que atualmente se encontra na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ – corresponde de fato ao 1º ato completo da ópera, cuja orquestração teria sido confiada a Francisco Braga.

³⁹ “O Cântico de Béatrice”, extraído do 2º ato (inacabado) da ópera *Soeur Béatrice*, foi publicada, em 1918, pela editora Vieira Machado & Cia, indicando o número de opus 111. Segundo Gallet: “Em sua última página, o início do 2º ato de *Soeur Béatrice*, ele aproxima-se da poltonia de Stravinsky” (Gallet, 1934).

⁴⁰ O 4º *Trio* foi, de fato, reconstituído por Milhaud, responsável por sua 1ª audição em 21 de junho de 1918, com Laura Castilho e Alfredo Gomes. O programa do concerto assinalava em nota: “O 4º *Trio* deixado inacabado por Glauco Velasquez foi reconstituído pelo compositor Darius Milhaud, de acordo com o maestro Francisco Braga, professor de Glauco Velasquez e Diretor Artístico da Sociedade”. O manuscrito autógrafo de Milhaud se encontra na Biblioteca da ENM-UFRJ com indicação: “version reconstituée par Darius Milhaud”, (Rio), na qual há também uma inserção posterior: “d’après le manuscrit original”.

⁴¹ Como indicado anteriormente, Milhaud não somente levou a cabo essa tarefa de restauração como também participou, ao violino, da 1ª audição mundial desse *Trio*. Quanto às viagens no interior do país, Milhaud de fato realizaria três grandes viagens em 1917: Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Mato Grosso.



obras a forma que impõem os meus temas”.⁴² Parece-me evidente que está nisto o segredo da música, e que é pueril acreditar, como muitos músicos parecem crê-lo, que exista uma forma fixa: uma forma Sonata, uma forma Suite ou uma forma de Fantasia; que uma sonata deva ser construída com dois temas, sendo um rítmico e vigoroso, e o outro melódico e suave. É por causa de preconceitos como este com que nos deparamos com tantas músicas cuja platitude só é comparável ao tédio que elas suscitam. Por que não seria possível escrever uma sonata com um tema único, com três, ou até mesmo com dez temas? Basta estudar com atenção a estrutura das sonatas de Mozart para perceber que nenhuma é idêntica à outra, e que o número de temas é variável, subordinado apenas à vontade do autor e à natureza de suas ideias. Isto é o que Glauco Velasquez havia tão bem compreendido, e aplicado, na prática.

Devo agora dizer-lhes quanto acho admirável a meta à qual os senhores se propuseram ao fundar uma Sociedade para a divulgação da música deste grande artista. Eu desejo somente que os seus esforços sejam suficientes para se fazerem sentir do outro lado do Atlântico, onde a França, cuja escola musical é atualmente a mais vibrante do mundo, ficaria feliz – tenho certeza – de ajudá-los nesta tarefa. Eu me pergunto se os senhores não teriam interesse na publicação das obras de Glauco Velasquez em Paris: isto facilitaria em muito a possibilidade de sua execução em concertos. Gostaria também de examinar os recursos que os senhores pretendem destinar à edição na França, pois é tão poderosa a personalidade de Glauco Velasquez, que ela deveria poder brilhar fora do Brasil, e que uma edição francesa de sua música permitiria precisamente essa difusão.

Assim que eu regressar a Paris, organizarei um concerto para tornar conhecida a bela escola musical que os senhores possuem, e lhes garanto que, na lira dos compositores brasileiros, o nome de Glauco Velasquez não será esquecido.

Fico também à sua inteira disposição, para lá ajudá-los na difusão de sua obra, tanto pela via da edição, quanto da execução. E tenho certeza que, ajudando-nos mutuamente, conseguiremos projetar o nome de Glauco Velasquez, um dos mais belos ornamentos da Escola musical do Brasil, como um dos mais belos ornamentos da Música em geral. Não tenham dúvida de que ficarei muito feliz unindo meus esforços aos seus, e contribuindo para assegurar a este grande nome o lugar que ele merece.”

⁴² Ver paralelo com a carta de Velasquez ao crítico Rodrigues Barbosa, publicada em Ribas & Neves, 2002.



ANEXO CONFÉRENCE “GLAUCO VELASQUEZ”⁴³

“Vous serez émerveillé par la musique de Glauco Velasquez”. Telles sont les paroles que me dit le maître André Messager la veille du jour ou je quittais la France – puis il se mit au piano et me joua quelques mélodies. Quelques mesures suffirent pour me faire sentir, à cause du caractère tellement expressif de la ligne mélodique, que Glauco Velasquez appartenait à la race des grands musiciens. Depuis mon arrivée à Rio, j’ai eu l’occasion de causer avec ceux qui furent les maîtres et les amis de Glauco Velasquez et d’entendre ou de lire la presque totalité de son œuvre. M. Sampaio Araujo, a eu la gentillesse, au début de février, de réunir chez lui à mon intention la plupart des maîtres brésiliens. J’ai entendu chanter quelques mélodies de Glauco Velasquez par M. Nascimento et j’ai pu apprécier, grâce à son talent, la beauté toute simple de ces poèmes. Ce soir-là, j’ai longuement causé avec M. Rodrigues Barbosa, l’éminent critique du *Jornal do Commercio*. Il m’a raconté dans quelles conditions il avait entendu pour la première fois de la musique de Glauco Velasquez chez son premier maître M. Nascimento et combien tout de suite il avait senti dans le musicien les rares qualités d’inspiration d’une nature vraiment originale. Il fut depuis ce jour le défenseur acharné de cette musique vivante, riche, puissante, passionnée, aux rythmes vigoureux et ardents.

Un peu plus tard, M. Guerra Duval m’invita chez lui pour que je fasse une plus ample connaissance avec l’œuvre de Glauco Velasquez. Ce jour-là, j’ai déchiffré avec mon ami Gallet la Sonate pour piano et violon que nous vous jouerons tout à l’heure. J’ai été de suite séduit par cette musique si sincère, et attendri, parce que j’ai retrouvé dans la nature des thèmes, des mélodies, des rythmes, dans la forme de l’écriture harmonique, des grandes analogies avec la musique de Guillaume Lekeu, jeune belge mort à 24 ans en 1894, qui laisse, comme Glauco Velasquez, une œuvre considérable mais, hélas, inachevée. J’espère pendant mon séjour au Brésil vous faire entendre de la musique de Guillaume Lekeu; vous verrez par vous-mêmes combien ces deux grands cœurs sont pareillement tumultueux et douloureux et combien, au point de vue technique, ils ont les mêmes qualités et aussi, dans la forme en général et particulièrement dans certains développements, les mêmes défauts.

⁴³ Transcrição realizada por Rogerio Bergold, na Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, do texto publicado em francês no *Jornal do Commercio*. O professor Rogério de Brito Bergold é licenciado em Música pela Escola de Música e Belas Artes, do Paraná, especialista em Linguagem e Estruturação Musical pela Faculdade de Música Carlos Gomes, de São Paulo, e mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Atualmente é professor de Música na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).



Après avoir lu cette Sonate pour piano et violon je désirais vivement le reste de son œuvre de musique de chambre. En effet, dans sa musique de chambre on sent bien plus directement sa personnalité que dans les mélodies ou dans les petits morceaux séparés pour le piano ou le violon ou le violoncelle. Dans la musique de chambre son cœur peut s'épanouir, sa riche nature peut s'exprimer, se développer plus librement, généralement en suivant une idée philosophique ou purement musicale, que dans ces pièces brèves où une limite vient s'imposer et restreindre ses développements et ses idées. J'ai déchiffré un autre jour chez Alfredo Gomes avec Gallet les deux premiers *Trios* – mon opinion sur Glauco Velasquez se confirmait, se complétait à mesure que je connaissais d'autres œuvres de lui comme en un inexploré jardin où l'on découvre, à mesure que l'on y pénètre, des fleurs plus rares et plus belles. J'ai, je crois, une prédilection pour le 2^{me}. *Trio*, d'une musique si âpre et si grande, qui a laissé un si grand souvenir à mon maître et ami Xavier Leroux qui m'a raconté avec enthousiasme, au Conservatoire, à Paris, la belle audition de ce *Trio* qui lui fut offerte l'an dernier, lors de son passage au Brésil.

Enfin, pour achever la connaissance de l'œuvre de Glauco Velasquez je suis allé passer un dimanche dans l'île de Paquetá avec Gallet chez Mme. Alambary Luz, qui possède les précieux manuscrits de Glauco Velasquez et qui les a aimablement mis à ma disposition. J'ai lu le *Quatuor* à cordes, le 3^{me}. *Trio*, la 2^{me}. *Sonate* pour violoncelle (dont l'andante est remarquable), les 2 *Fantaisies* pour violoncelle; j'ai été très intéressé par certaines mélodies avec accompagnement de petit orchestre et instruments à vent, des groupements de sonorités qui doivent être tout à fait particuliers. J'ai lu aussi, en entier, le premier acte de *Béatrice*, de Maeterlinck. Tout d'abord je dois vous dire combien j'ai été heureux de constater que Glauco Velasquez s'était servi du texte même de Maeterlinck. Je trouve que, lorsqu'un musicien écrit un opéra, il doit respecter exactement la forme de l'œuvre littéraire. La partition de *Béatrice* contient de très belles pages. J'espère que nous l'entendrons; lorsque M. Braga, le maître très aimé de Glauco Velasquez aura terminé l'orchestration qui lui fut confiée par Glauco Velasquez avant sa mort. Aujourd'hui je voudrais vous faire entendre un “Cantique de Béatrice”, chef-d'œuvre d'expression vocale et dont les hardiesses harmoniques classent ce morceau tout à fait à part dans l'œuvre de Glauco Velasquez, mais M. Nascimento en proie à une petite indisposition, ne peut pas le chanter.

Puis, en examinant avec soin des paquets de manuscrits inachevés ou composés de petites pièces auxquelles Glauco Velasquez n'attachait aucune importance, j'ai pu re-trouver en entier, au crayon, le 4^{ème}. *Trio*. Mme. Alambary Luz m'a demandé de l'emporter, de l'étudier attentivement et de le recopier – je ne sais si j'aurai le temps de faire ce gros travail, si passionnant qu'il soit, à cause de mes occupations à la Légation Française, et à cause d'une série de voyages que je vais faire à l'intérieur du pays.



J'espère, pourtant, pouvoir m'acquitter de cette tâche, car le *Trio* contient de magnifiques pages. En le lisant j'évoque souvent cette phrase que Glauco Velasquez disait et que m'a rapportée son maître M. Nascimento: Je donne à mes œuvres la forme que m'imposent mes thèmes. Il est évident que c'est là le secret de la musique et qu'il est puéril de croire qu'il y a, comme beaucoup de musiciens semblent se l'imaginer, une forme fixe: une forme Sonate, ou une forme Suite, ou une forme Fantaisie; qu'une sonate doit être faite sur deux thèmes, dont l'un rythmique et vigoureux et l'autre mélodique et tendre. Ce sont de pareils préjugés qui nous valent tant de musiques, dont leur platitude n'a d'égal que l'ennui qu'elles font naître. Pourquoi ne pourrait-on écrire une sonate avec un seul thème ou avec trois thèmes, ou avec dix thèmes? Il n'y a qu'à étudier de près la structure des sonates de Mozart pour se rendre compte qu'aucune n'est semblable à l'autre et que le nombre des thèmes y est variable, subordonné seulement à la volonté de l'auteur et à la nature de ses idées. C'est ce que Glauco Velasquez avait bien compris et bien mis en œuvre.

Je dois maintenant vous dire combien je trouve admirable le but que vous vous êtes proposé en fondant votre société pour la diffusion de la musique de ce grand artiste. Je souhaiterais seulement que vos efforts soient assez grands pour se faire sentir dans l'autre rive atlantique où la France – dont l'école musicale actuelle est la plus vivante du monde entier – serait, j'en suis sûr, heureuse de vous aider dans votre tâche. Je me demande si vous n'auriez pas intérêt à faire publier les œuvres de Glauco Velasquez à Paris; cela faciliterait tellement la possibilité d'exécution dans les concerts. Je serais heureux de voir les fonds que vous destinez à l'édition que vous feriez en France, car la personnalité de Glauco Velasquez est si puissante, qu'elle doit rayonner par delà le Brésil et une édition française de sa musique permettrait justement ce rayonnement.

Dès mon retour à Paris je donnerai un concert pour faire connaître la belle école de musique que vous possédez et soyez sûrs que dans la lyre des compositeurs brésiliens le nom Glauco Velasquez ne sera pas oublié.

Je me tiendrai également tout entier à votre disposition pour vous aider, là-bas, à la diffusion de son œuvre, tant par la voie de l'édition que par la voie de l'exécution. Et je suis sûr qu'en nous aidant mutuellement nous arriverons à ce que le nom de Glauco Velasquez qui est l'un des plus beaux ornements de l'École Musicale du Brésil devienne l'un des plus beaux ornements de la musique en général. Et croyez bien que je m'estimerai très heureux d'avoir pu, en unissant mes efforts aux vôtres, assurer à ce grand nom la place qu'il mérite".



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVIM CORRÊA, Sergio Nepomuceno. *Alberto Nepomuceno – Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- BERGOLD, Rogério de Brito. “Aspectos estilísticos no 4º Trio de Glauco Velasquez”. Dissertação de Mestrado, Uni-Rio. Rio de Janeiro, agosto de 2004.
- BRITO CHAVES, Edgar. *Memórias e glórias de um teatro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.
- CASTAGNA, Paulo. *Um Século de Música Brasileira de Jose Rodrigues Barbosa*. Disponível em <http://www.ia.unesp.br-2005>.
- CLAUDEL, Paul. *Journal* (Claudel, 1968:366), collection “Pleiade”. Paris: Gallimard, 1968.
- CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *Un musicien portugais au Brésil*. Arquivos do Centro Cultural Português. Paris, 1982.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel. *O Círculo Velloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil, Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Tese de doutorado, Uni-Rio. Rio de Janeiro, 2005.
- GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Uma garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Instituto de Artes, [2007].
- MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald*. São Paulo: Edusp, 1995.
- MILHAUD, Darius. *Notes Sans Musique*. Paris: Julliard, 1949.
- MILHAUD, Darius. *Ma Vie Heureuse*. Paris: Belfond, 1973.
- MILHAUD, Darius. *Brazilian Music*. Apostila não-publicada, Mills College. Oakland: [F. W. Olien Library], 1943.
- MILHAUD, Darius. Glauco Velasquez. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1917.
- MILHAUD, Darius. *Notes sur la Musique*. Editor Jeremy Drake. Paris: Flammarion, 1982.
- OSWALD, Carlos. *Porque me tornei pintor*. Rio de Janeiro: Agir, 1957.
- REIS PEQUENO, Mercedes. Catálogo da “Exposição Milhaud – Brasil 60 anos”. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1977.
- REIS PEQUENO, Mercedes. Catálogo da “Exposição Glauco Velasquez”. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1965.
- RIBAS CARNEIRO & NEVES. *Glauco Velasquez*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2002.



ROMERO PEREIRA, Avelino. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007.

RUBINSTEIN, Arthur. *My many years*. Londres: Jonathan Cape, 1980.

TRAVASSOS, Elizabeth; LAGO, M. A. C. "Darius Milhaud e os 'compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês'". *Revista da Academia Brasileira de Letras*, v. 43, 2005 (109-142).

WAGSTAFF, John. *André Messager, a Bio-Bibliography*. Santa Barbara: Greenwood Press, 1991.

WIZNIK, José Miguel. *O Côro dos Contrários*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.