

THÉÂTRE DES BOUFFES-PARIISIENS.

# LE ORY

OPÉRA-BUFFE EN 3 ACTES



PAROLES DE M.M.  
**E. LETERRIER & A. VAN LOO**

MUSIQUE DE

# Emmanuel CHABRIER

PARTITION PIANO & CHANT

Prix net: 12<sup>f</sup>

RÉDUCTION POUR PIANO PAR

**LEON ROQUES**

Musique, Piano & Chant  
Rue du Poids de l'Huile

TOULOUSE

Paris, ENOCH, Père et Fils, Éditeurs, 27, Boul<sup>t</sup> des Italiens  
Londres, ENOCH & SONS.

Allemagne, HENRI LITTLER & VERLAG.

Tous droits réservés.

# O CAMPONÊS CULTIVADO EM PARIS

*Richard Langham Smith*

Professor do Royal College of Music  
e Chevalier des Arts et des Lettres

Todos o adoravam: Emmanuel Chabrier, a jovial criatura oriunda da Auvergne que divertia poetas e músicos e cuja sagacidade e encanto não conheciam fronteiras. Indomável na escola (um respeitável liceu em Paris, cidade para a qual a sua família se transferira no início da sua adolescência), as suas primeiras composições tinham títulos bizarros e escolares – *Le Scalp*, sendo um deles! Havia nele um ténue rasgo de rebeldia que transparecia em muita da sua música, muito particularmente em *L'Étoile*. Nunca frequentou qualquer Conservatório ou ganhou um prémio – muito menos o *Prix de Rome* – mas, tais factos, parecem não ter jogado a seu desfavor, pelo contrário. Dedicava-se à música apenas nos seus tempos livres após cumprir um horário regular como um competente *responsable* no Ministério do Interior. Não lhe faltavam admiradores que nele reconheciam as suas excepcionais qualidades: em 1877, os muito respeitáveis editores Enoch e Costallat assinaram com Chabrier um contrato de exclusividade, privilégio não concedido a outros compositores com uma trajetória convencional já comprovada. Uma descrição pouco conhecida de Albert Vanloo <sup>(1)</sup> (um dos libretistas de *L'Étoile*) recorda o seu primeiro encontro com Chabrier para discutirem a sua colaboração e que muito nos elucida sobre o compositor:

«Estávamos em 1875. Há algum tempo que queríamos conhecer o jovem músico muito conhecido nos estúdios dos artistas e amigo de Manet. À hora aprazada, vimos entrar um rapaz corpulento e de ombros largos, um genuíno rapaz da Auvergne com uma testa proeminente e grandes olhos muito vivos. O que nos impressionou de imediato foi que todo o seu aspeto era rotundo e bem-disposto! Trabalhava no Ministério do Interior, mas era fácil de adivinhar que a burocracia excessiva o asfixiava e que era a música que, na realidade, o habitava dos pés à cabeça. Quando se sentou ao piano pareceu enfrenesiado, totalmente transportado para um outro mundo, atirando-se a ele de um modo febril, deliciando-se com o abracadabra de som que emanava dos seus dedos e mostrando nenhuma piedade sobre o instrumento. Era bom de ver que estávamos na presença de alguém muito especial.»

O relato de Vanloo quanto às lendárias improvisações de Chabrier eram confirmadas por toda a gente. Pougin <sup>(2)</sup>, o crítico musical, põe a questão em termos deveras simpáticos quando observa que Chabrier não era um pianista, mas sim «o mais extraordinário executante que algum dia ouvira». Talvez porque a família tivesse mudado para uma

área para a zona da Place de L'Europe – perto de Saint-Lazare e de Bagnolles – Chabrier tornou-se muito conhecido por entre os jovens pintores do seu tempo, muitos dos quais viviam no seu *quartier* e que mais tarde seriam conhecidos por Impressionistas. Nos seus primórdios, este movimento, é forçoso lembrar, era ridicularizado pelas instituições vigentes, tal como o eram os poetas parnasianos cujos círculos o compositor também frequentava. Gozava igualmente da amizade de muitos outros músicos de diferentes convicções – Fauré, Massenet e Charles Lecocq, por exemplo – como também a de muitos outros nomes hoje menos conhecidos. Tal como Debussy, também Chabrier muito apreciava o *café-concerts*, o equivalente francês do teatro musical. Chabrier era afinal um privilegiado com uma extraordinária longa lista de amigos e correspondentes.

O seu profundo envolvimento num mundo artístico mais vasto foi, indubitavelmente, o seu maior trunfo. Vários pintores desenharam-no ou pintaram-no: particularmente impressionante é um esboço em giz encarnado de James Tissot <sup>(3)</sup> que, mais tarde, se tornaria um estimado retratista da sociedade. O interessante esboço foi feito quando o compositor tinha apenas vinte anos e Tissot cinco anos mais velho. Retrata não tanto o jovial Chabrier, mas mais um jovem de alguma profundidade e mistério, transmitindo algo já revelador da sua própria personalidade confessada, em 1891, ao seu amigo íntimo, o maestro Felix Motl: «Apesar do meu aspeto jovial, infelizmente pertenço à categoria de pessoas que sentem as coisas muito profundamente.» Sem dúvida que revelou tal sentimento na sequência da morte da sua amada de sempre Nanny (Nanine), mas esta confissão deixa transparecer a ideia de que Chabrier prefere expressar abertamente os seus sentimentos do que escondê-los.

Outros retratos de Chabrier – uma vez mais por conhecidos seus em Paris – mostram-no mais em contexto. Um maravilhoso esboço da autoria de Edouard Détaillé reforça a descrição de Vanloo das acaloradas improvisações pianísticas: ainda com cartola, *ulster* (nome francês para casacação então muito na moda) e com uma garrafa e um copo no chão ao lado dele, Chabrier parece não se compadecer com o piano. Fantin-Latour, em contrapartida, mostra-o *Autour du piano* no centro de um grupo de entusiastas wagnerianos, enquanto Manet – provavelmente o seu amigo mais íntimo – fez dois retratos dele, um pastel e um óleo, e

retratou-o também num baile de máscaras na Opéra. A sua relação com o casal Manet foi mais além da qualidade de posador. Madame Manet era uma acompanhadora de piano de mérito, cujas minúsculas mãos e *touché* particularmente delicado eram admirados por vários comentadores. Chabrier dedicou-lhe um belo e longo *Impromptu*. Era também um colecionador de obras dos colegas artistas. À altura da sua morte, tinha reunido uma impressionante coleção de pinturas dos Impressionistas.

Em termos de educação musical, é difícil destacar professores influentes; embora tivesse tido alguns mentores privados que claramente o influenciaram, não existem nomes famosos associados a ele como existiram caso tivesse estudado num estabelecimento musical. Sobrevivem dois livros de exercícios de harmonia, quiçá resultado de lições com um tal Maurice Bourges. Mais importantes são as partituras que possuía na sua biblioteca. Uma partitura de *Tannhäuser* datada de 1862 está assinalada como «copiada por mim para aprender orquestra», não surpreendentemente complementada, não só por um exemplar do tratado de orquestração de Berlioz, como também por várias partituras de orquestra de Berlioz. Como comprovam as suas composições mais tardias, Chabrier tornou-se muito cedo um orquestrador altamente inventivo, mesmo antes de ter abandonado o emprego no Ministério para se concentrar na composição a tempo inteiro.

*España* (1883), a sua obra mais frequentemente executada, ainda hoje nos surpreende pelas suas mudanças de textura orquestral. A cor era tudo para Chabrier e comentou isso em 1887 numa carta ao seu editor Georges Costallat que se tornou lendária (as primeiras palavras não necessitam de tradução!). Acusado de não existir nas suas obras a chamada «unidade», a sua resposta foi «*Moi je réponds merde, se ser 1 significa ser monótono, então prefiro ser 2, 3, 4, 10 ou 20 vezes mais monótono e ter dez cores na minha paleta e misturar os tons.*»

O seu declarado entusiasmo por Wagner veio acrescentar outro nome à lista da sua lealdade a figuras controversas que, por vezes, causavam violentas disputas nos círculos artísticos parisienses, tantas vezes por razões políticas. Uma crítica que há muito perdurava entre certos setores musicais era a ideia de que a influência wagneriana «manchava» as ideias francesas de pureza, concisão e subtileza. Compositores tão diversos quanto Bizet e Debussy eram acusados disso, enquanto que o excêntrico Erik Satie – em muitos aspetos um descen-

dente do espírito artístico de Chabrier – lutava por uma música francesa «sem *sauerkraut*». Reconhecendo esta afinidade, o jovem Satie enviou a Chabrier uma belíssima cópia de algumas das suas primeiras peças para piano, esperando uma resposta encorajadora.

O apoio de Chabrier a algumas figuras literárias *avant-garde* fê-lo aproximar-se de artistas e de homens de letras detentores de visão e originalidade. Um deles foi Joris-Karl Huysmans <sup>(4)</sup> com quem Chabrier partilhava o gabinete no Ministério e que escreveu *À rebours*, livro que narra a vida escandalosa de um aristocrata depravado, hoje considerado um marco na literatura decadente. Amigo bem mais próximo era o poeta Paul Verlaine, à época olhado com desdém pelas figuras literárias do sistema. Mais tarde, a sua vida mirabolante e dissoluta teve honras de enorme publicidade na imprensa. Chabrier conhecia-o muito antes do famoso ataque ao seu amante, o poeta Arthur Rimbaud, por quem ele havia deixado a sua mulher em meados de 1870. Nos inícios dos anos 1869, o jovem Chabrier costumava jantar com Verlaine e com a mãe dele e a cena em *L'Étoile* com a cadeira do empalamento – *Le pal*, o palo – foi concebida por Verlaine. Antes de ser transposta para a ópera, tornara-se uma canção obrigatória que Chabrier costuma interpretar em círculos de amigos, fazendo-se acompanhar ao piano e cantando-a com a sua voz pequena e rouca.

Foi provavelmente graças ao círculo de poetas que Chabrier frequentava que *L'Étoile* foi aceite como cartaz no Théâtre des Bouffes-Parisiens, tendo-se estreado a 28 de novembro de 1877. Foi nesse teatro de variedades onde, alguns anos mais tarde, Debussy foi o primeiro a assistir ao *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck. Alguns chamavam-no o terceiro teatro lírico de Paris, pois está localizado entre a Ópera e a Ópera-Comique numa zona onde se respira o ar de representações musicais e teatrais. Tornara-se o teatro de Offenbach em 1855 e uma *mezzanine* numa das livrarias na Passage Choiseul era o ponto de encontro dos poetas parnasianos que Chabrier tinha por hábito frequentar. Na realidade, foi um pintor atualmente esquecido, Gaston Hirsch, o responsável pela encomenda para *L'Étoile*. Hirsch recomendou-o vivamente aos experientes libretistas Vanloo e Leterrier e, como vimos anteriormente, estes ficaram fascinados por ele.

Nessa época, o Théâtre des Bouffes era um teatro de sucesso com uma orquestra residente que achou a música de Chabrier difícil de



executar. A sua designação oficial era *opéra bouffe* (não confundir com *opéra comique*), dispndia nas suas produções bastante dinheiro com guarda-roupa e era o teatro frequentado pela burguesia quando queria divertir-se. Embora Vanloo e Leterrier estivessem mais que habituados ao estilo deste teatro, tendo composto vários libretos para Offenbach, enfrentaram o desafio de uma opereta curiosamente divertida – se não um tanto desmiolada. Em retrospectiva, a descontinuidade narrativa de *L'Étoile*, a ausência de um contexto oriental num local não existente, bem como referências contemporâneas e pertinentes, anunciavam já obras similares no século XX: *Ubu Roi* de Alfred Jarry ou *Parade* de Satie e outras obras afetas ao Dadaísmo. Onde Satie faz referência ao afundamento do Titanic e a um desfile de camelos num funeral, Chabrier e os seus libretistas justapõem uma cadeira letal com uma paródia à última inovação a chegar ao *quartier* de Paris na zona do Théâtre des Bouffes: a recentemente inaugurada rede de lojas e de grandes armazéns comerciais tais como *La Samaritaine*, aberta em 1869.

Apesar de existirem alguns ecos da *Carmen* em *L'Étoile*, Bizet não fazia parte do círculo de amigos de Chabrier, e o entusiasmo de Chabrier por Espanha – que resultou na sua obra mais popular, *España* – já vinha de tempos mais recuados. Chabrier iniciara os seus estudos musicais com dois espanhóis que, tal como muitos, tinham fugido para França para escaparem à onda de detenções violentas em Espanha como resultado da derrota de Napoleão em Vitoria ou das subseqüentes guerras carlistas. Este entusiasmo apaixonante por Espanha que Chabrier partilhava também com Manet, cujos quadros com gente cigana, bailarinos, guitarristas e cenas de touradas datam a partir de 1860, altura em que a sua amizade com Chabrier se iniciou e quando o pintor estava altamente influenciado pela escola de pintores espanhóis denominada como os *costumbristas* <sup>(5)</sup>, cuja atenção se centrava no quotidiano e nos costumes.

A maneira como Chabrier trabalhou em *España* faz-nos tentar encontrar outro aspeto da sua relação com os Impressionistas. Para esta obra, Chabrier reuniu material como um verdadeiro *plein-airiste*; uma crença dominante dos Impressionistas era trabalhar ao ar livre em vez de confinados ao espaço fechado de um estúdio. Para Chabrier, esboçar *España* foi como se tivesse montado o seu cavalete ao ar livre mesmo ao lado de uma sessão improvisada de flamenco. Mas em vez

de uma tela para perpetuar a cena, Chabrier utilizou papel para anotar a paisagem sonora: todos os tipos de fragmentos melódicos, os ritmos sobrepostos dos tacões e das castanholas, das cordas da guitarra e os gestos que ele não resistiu escrever para os seus amigos. Contudo, o seu interesse pela paisagem sonora, não impediu o seu olhar errante de saborear alguns dos aspetos cénicos mais atraentes, especialmente os *derrières* das senhoras, cujo bambolear descreveu detalhadamente nas suas sempre brilhantes cartas. Em Málaga, a situação tornou-se de tal modo «escaldante» que Chabrier teve de mandar a sua mulher para o hotel. Mas nada de especulações: o compositor era um dedicado homem de família que agora estava a braços com a sua doença terminal: *la maladie du siècle*, a sífilis.

A mais famosa e valiosa pintura da coleção de Chabrier – pela qual ele pagou o mais elevado preço no leilão póstumo das obras de Manet – era *Un Bar aux Folies-Bergère*. No final da sua vida, Chabrier pendurou-a orgulhosamente por cima do seu piano Érard. Tendo em conta que as *Folies* era um teatro respeitável na altura em que o quadro foi pintado, ele representa não a faceta decadente do mundo do entretenimento, mas sim a sua genuína riqueza: o champanhe no bar, a empregada irrepreensivelmente trajada com o seu colar e cintura de vespa, a taça de laranjas, tudo iluminado pela nova e recentemente otimizada luz a gás. Por detrás, no enorme espelho, estão refletidos os *nouveau-riche* que se divertem. Em contraste, há um vazio nos olhos da empregada e, de uma maneira ou de outra, todo o brilho não passa de um precário baralho de cartas. E será talvez esta dictomia que resume a música de Chabrier: alguns encontram nela cambiantes melancólicas, mesmo em *L'Étoile*. Cosima Wagner observou que, por detrás daquilo que ela chamava «as horrorosas trivialidades do café-concerto de Chabrier... há todo um mundo que nos faz estremecer.» Ao afirmar isto, talvez Cosima se tivesse apercebido deste fio da navalha, capturado como nunca e tão intensamente como na magnífica pintura de Manet tão apreciada por Chabrier, esse altamente cultivado *petit-maître*.

- (1) Albert Vanloo (1846–1920), libretista belga.
- (2) Arthur Pougin (1834–1921), escritor, crítico musical e teatral.
- (3) James Tissot (1836–1902), de seu verdadeiro nome Jacques-Joseph Tissot.
- (4) Joris-Karl Huysmans (1848–1907). Título da obra traduzida em português: *Ao arrepio*, que narra a vida dissoluta do nobre e esteta Jean des Esseintes.
- (5) Adeptos de um tipo de criação literário-pictórica desenvolvida em Espanha no século XIX que tentava mostrar uma visão filosófica, festiva ou satírica dos costumes populares.