



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

CASSIANO AUGUSTO PEREIRA

**RASTROS DE PAUL JULIEN:
A ITINERÂNCIA DE UM *VIRTUOSE* DO VIOLINO NO SÉCULO XIX**

CHAPECÓ

2021

CASSIANO AUGUSTO PEREIRA

RASTROS DE PAUL JULIEN:
A ITINERÂNCIA DE UM *VIRTUOSE* DO VIOLINO NO SÉCULO XIX

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
apresentado como requisito para a obtenção de Grau de
Licenciatura em História da Universidade Federal da
Fronteira Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Machado

CHAPECÓ

2021

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Pereira, Cassiano Augusto
RASTROS DE PAUL JULIEN: A ITINERÂNCIA DE UM VIRTUOSE
DO VIOLINO NO SÉCULO XIX / Cassiano Augusto Pereira. --
2021.
76 f.

Orientador: Dr. Ricardo Machado

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal da Fronteira Sul, Curso de
Licenciatura em História, Chapecó, SC, 2021.

1. Música. 2. Trajetória. 3. Compositor. 4.
Romantismo. 5. Violinista. I. Machado, Ricardo, orient.
II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

CASSIANO AUGUSTO PEREIRA

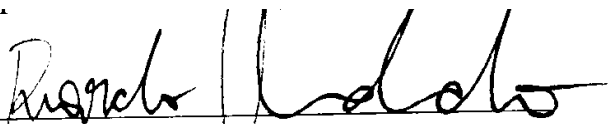
RASTROS DE PAUL JULIEN:

A ITINERÂNCIA DE UM *VIRTUOSE* DO VIOLINO NO SÉCULO XIX

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
apresentado como requisito para a obtenção de Grau de
Licenciatura em História da Universidade Federal da
Fronteira Sul.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 22/01/2021.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Ricardo Machado – UFFS
Orientador



Prof. Dr. Delcio Marquetti – UFFS
Avaliador



Prof. Dr. Fernando Vojniak – UFFS
Avaliador

Dedico à minha esposa, Zípora Duarte, cujo incentivo foi essencial para a conclusão deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Roque e Marciana, pilares da minha formação como ser humano. À minha querida esposa, Zípora Duarte, pelo apoio e carinho que tem dedicado a mim. A Deus, que me sustenta.

Agradeço ao professor Ricardo Machado por ter me incentivado a dar andamento a essa pesquisa e por ser uma grande inspiração para estudantes como eu. Ao meu professor de violino, Murilo Andreolla, pela paciência e pelos conhecimentos compartilhados.

Ao Roberto Goliszewski, que me auxiliou com muita paciência na análise de partituras. A Rubia Lorentz, excelente pianista que, sem medir esforços, tocou a peça de Paul Julien e permitiu sua gravação.

A Universidade Federal da Fronteira Sul. Ao ensino público, gratuito e de qualidade.

A Paul Julien, por sua existência.

“Depois do silêncio, o que mais se aproxima de expressar o inexprimível é a música.”

Aldous Huxley

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo estudar a trajetória de Paul Julien, um violinista e compositor francês que viveu entre os anos de 1840 – 41 até 1867. Foi conhecido como um artista prodígio em sua época, porém não existem pesquisas que permitam conhecer a sua trajetória de vida. As principais fontes das quais revelam rastros de sua existência como artista foram encontradas em periódicos brasileiros e de países por onde esteve em sua vida itinerante. A partir dessas fontes abordaremos sua vida artística com um olhar sensível ao contexto musical, à biografia de Paul Julien, e outro olhar voltado a entender a genialidade atribuída a este artista através de algumas narrativas destes periódicos.

O diálogo com a musicologia e o uso de uma linguagem tecnicamente musical servirá também como importante ferramenta para entender de forma aprofundada temas como a vida musical e estética, assim como para uma análise composicional. Esta pesquisa demonstrará que existem padrões de gostos musicais nas sociedades e isso não foi diferente no século XIX. O gosto europeu para a música era transportado para as regiões culturalmente colonizadas através de artistas itinerantes como Paul Julien com o papel de reproduzir as novidades da música europeia aos ouvidos das elites. A atribuição da genialidade ao virtuose também se tornou um aspecto ligado ao conceito romântico, tal qual elevou o artista a um estado sobre-humano. É possível concluir que Paul Julien sobreviveu, produziu e se apresentou sob estas qualificações.

Palavras-chave: Trajetória. Violinista. Romantismo. Periódicos.

ABSTRACT

This work aims to study the trajectory of Paul Julien, a French violinist, and composer who lived between the years 1840 - 41 until 1867. He was known as a prodigy artist in his time, but no research allows us to know his life trajectory. The main sources that reveal traces of his existence as an artist were found in Brazilian periodicals and in countries where he was in his itinerant life. From these sources, we will approach his artistic life with a sensitive view of the musical context, his biography, and another look to understand the genius attributed to this artist through some narratives of these periodicals.

The dialogue with musicology and the use of a technically musical language will also serve as an important tool to understand in-depth topics such as musical and aesthetic life, as for compositional analysis. This research will demonstrate that there are patterns of musical tastes in societies, and it was no different in the 19th century. The European taste for music was transported to culturally colonized regions through itinerant artists like Paul Julien, with the role of reproducing the news of European music to the ears of the elites. The attribution of genius to the virtuoso also became an aspect linked to the romantic concept, as it elevated the artist to a superhuman state. It is possible to conclude that Paul Julien survived, produced, and performed under these qualifications.

Keywords: Trajectory. Violinist. Romansticism. Periodicals.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Retrato de Paul Julien Quando Criança	26
Figura 2 – Retrato de Paul Julien Adulto.....	30
Figura 3 – Anúncio do Teatro Lírico Fluminense, 29 de junho de 1858.....	32
Figura 4 – Anúncio do Teatro Lírico Fluminense, 07 de julho de 1858.....	33
Figura 5 – Anúncio do Teatro de S. Pedro de Alcantara, 29 de julho de 1858.....	35
Figura 6 – Anúncio do Teatro Lírico Fluminense, 02 de setembro de 1859.	37
Figura 7 – Programa do Concerto Dado Por M.me Rachel de Almeida, 24 de setembro de 1862.	41
Figura 8 – Concerto dado por Paul Julien em Desterro, 27 de fevereiro de 1863.....	43
Figura 9 – Poesia Dedicada a Paul Julien, 03 de junho de 1860.	51
Figura 10 – Recorte de Jornal: As Principais Peças do Repertório de Paul Julien.....	55
Figura 11 – Anúncio de Venda de Partitura (Obra de Paul Julien).....	57

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IMSLP International Music Score Library

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. O ROMANTISMO NA MÚSICA NO E O CENÁRIO MUSICAL NO BRASIL (SÉCULO XIX)	17
2.1. A MÚSICA ROMÂNTICA	17
2.2. CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO A PARTIR DE 1840.....	20
3. RASTROS BIOGRÁFICOS DE PAUL JULIEN	24
4. A TRAJETÓRIA DE PAUL JULIEN NO BRASIL: OS CONCERTOS PÚBLICOS ATRAVÉS DE ANÚNCIOS E NARRATIVAS:	31
5. A ESFERA PÚBLICA: O TEATRO, A SALA DE CONCERTO E O CULTO AO GÊNIO	45
6. MODOS DE GANHAR A VIDA: REPERTÓRIO E CARACTERÍSTICAS TÉCNICO-MUSICAIS	54
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS:	63
8. BIBLIOGRAFIA:	65
10. ANEXO: PARTITURAS	71

1. INTRODUÇÃO

A partir de uma pesquisa, apenas por curiosidade, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, sobre violinistas no Brasil no século XIX, um nome encontrado por acaso despertou interesse pelo fato de ser tão elogiado por alguns jornais e periódicos do Brasil e ser hoje desconhecido. Paul Julien, no Brasil, estimulou algumas questões que nos levam a refletir sobre os artistas pouco conhecidos, ou, dos quais pouco se sabe, até mesmo pela falta de acessibilidade de fontes, fato que possa ter impossibilitado pesquisas desse tipo. Este seria o caso de Paul Julien, pois foi um artista que viveu como um itinerante em sua curta vida. Paul Julien e sua obra não são citados de forma mais abrangente pelas conhecidas bibliografias que tratam sobre história da música, seu nome foi apenas mencionado por alguns autores. Porém, ele é mencionado em muitos jornais de sua época e não apenas do Brasil. Aqui, em 1868 lojas que editavam e vendiam partituras anunciaram nos jornais *Diário de São Paulo* e no *Jornal do Comércio* a venda de uma de suas composições. No entanto, o International Music Score Library (IMSLP)¹, maior biblioteca musical e digital de domínio público da internet, não dispõe de partituras ou descrições sobre esse artista, o que dá a entender que sua obra está desconhecida. As fontes consultadas refletem a principal influência artística do artista, o Romantismo. Para compreender a trajetória de Paul Julien, torna-se substancial o entendimento deste movimento de caráter artístico, filosófico e político surgido nas últimas décadas do século XVIII na Europa.

Romantismo, palavra derivada do advérbio latino *romanice*, significa “à maneira dos romanos”. Esse termo recebeu alguns significados e variações em épocas e idiomas diferentes. No francês, *rommant*, a partir do século XII, designava a língua vulgar em oposição à latina. A partir do século XVII, a palavra – *roman* – remeteria às ficções literárias da idade média em língua vulgar. No mesmo século, na Inglaterra, a palavra *romantic* significou “como os antigos romances” e foi atribuída aos romances e poemas romanescos, então passou a designar aquilo que tem caráter desordenadamente imaginativo. Na Alemanha, o termo foi usado a partir da metade do século XVIII para designar uma poesia sentimental, uma nova inspiração se comparada ao modelo clássico.

No século XIX, o termo ganha um sentido mais específico e se torna aquilo que agrada a imaginação, que vem dos sonhos e comove a alma. Esse conceito de romantismo é moldado

¹ IMSLP.org

nesse século e incorporado a um meio de oposição ao estilo clássico. Entre os principais percussores desse estilo na literatura estão Johann Goethe (1749 – 1832), Friedrich Schiller (1759-1805) e August Wilhelm Schlegel (1767-1845). Este último, é destacado por Raquel Ribeiro (2010), como o mais sistemático em expor as diferenças que teria a arte clássica da arte romântica. A autora, em sua dissertação de mestrado, discorre que o Romantismo não foi apenas um movimento artístico, mas também filosófico, literário e político. Iniciou nas últimas décadas do século XVIII e teve profunda relação com acontecimentos na Europa. Este movimento teve como raiz o inconformismo e a rebeldia em um ambiente onde sucederam quedas de governos absolutos e tentativas de fugir das regras já estabelecidas no campo das artes. Outro fator foi a grande influência que a filosofia de Jean-Jacques Rousseau deu ao movimento Romântico, engrandecendo a natureza humana em oposição à sociedade.

Nachman Falbel (1985) ao descrever *os Fundamentos Históricos do Romantismo* conclui que o pré-Romantismo e o Romantismo acontecerem em uma mesma época, coincidentemente em grupos e sociedades diferentes. Isso mostra que a Europa estava em sintonia com a necessidade de romper um passado recente e ordenado. Segundo o autor, o Romantismo é fruto de duas revoluções, a francesa e a industrial, que resultaram na formação de uma sociedade moderna e montou seus ideais.

O autor explica que as conquistas culturais e científicas da civilização na sociedade europeia do século XVIII eram usufruídas apenas por uma pequena parcela de pessoas pertencentes aos governos absolutistas e, dessa forma, era evidente o descontentamento e a revolta que poderia eclodir com violência a partir da segunda metade desse mesmo século. Nessa época, a Europa passava por grandes mudanças: com a Revolução Industrial, o comércio se desenvolveu de forma marcante e isso capacitou a geração e desenvolvimento dos bancos assim como a produção do papel-moeda. Além disso, títulos alimentaram a constituição de novas redes comerciais, as oficinas deram o lugar às manufaturas e tudo isso foi acompanhado por um rápido crescimento demográfico, resultando em melhores condições sanitárias e produção de novas culturas de alimentos. O “espírito inventivo” para as necessidades de resolver problemas de produção aperfeiçoa consideravelmente a indústria, principalmente a têxtil, possibilitando o barateamento dos custos de produção e o aumento desta. Falbel deixa evidente que a revolução industrial enriqueceu rapidamente uma pequena parcela da população em meio a grande expansão econômica e, conseqüentemente, a grande massa de trabalhadores enfrentou graves problemas sociais.

O sentimento de independência aflorado pelo Iluminismo tomou conta da Europa desde a Revolução Americana até a Revolução Francesa. A sociedade francesa, no antigo

regime, fundamentava-se na hierarquia e no privilégio de classes. O autor destaca que a onda revolucionária que iniciou na revolução de 1789 e se espalhou pela Europa é resultado de problemas financeiros que aumentaram muito décadas antes e, encorajou revolucionários de outros países a posicionarem-se contra o antigo regime, fato que nem um país conseguiu uma vitória como teve o povo francês. Porém, na França, apesar de a revolução abolir as instituições feudais, esta não conseguiu desintegrar as desigualdades sociais e isso abriu caminho para que o pensamento socialista fosse estimulado. Nesse contexto, destaca-se o surgimento do romantismo político, que se manifestou também em tendências contraditórias, como o saudosismo sentimental para com a antiga França pelos primeiros românticos. A ideia de heroísmo e sacrifício vincula-se a um passado próximo e pela idealização desse passado representado pelos acontecimentos históricos. Nesse momento aparecem na literatura política e histórica atípica característica do romantismo: a ciência histórica se vincula ao romantismo político expressando entusiasmo para com o futuro e nostalgia para com o passado. Diversos acontecimentos citados pelo autor, como a reorganização territorial da Europa e as invasões napoleônicas, que despertaram o espírito nacionalista; a influência crescente dos princípios liberais que foram tomando as monarquias ainda existentes criaram uma atmosfera política onde o Romantismo encontra expressão na literatura e nas artes: “Liberais e nacionalistas também são românticos” (FALBEL, 1985, p. 48). Assim, conclui-se que o nacionalismo e os movimentos sociais que cresceram a partir da Revolução Francesa incorporaram e geraram, ao mesmo tempo, o espírito romântico.

A Visão Romântica, segundo Benedito Nunes (1985), é expressa em duas características do conceito romântico: a psicologia, referente à sensibilidade, e a histórica, que se dá pelo movimento literário e artístico datado. Com isso, entende-se pela psicologia, o modo de sentir e ter a sensibilidade romântica, separa e une opostos como entusiasmo à melancolia e de caráter “conflituoso interiorizado”. Na época do Romantismo isso se concretizou na literatura e nas artes e, foi tomado como o “comportamento espiritual definido, que implica uma forma de visão ou de concepção de mundo” (NUNES, 1985, p. 52). Nunes assinala que a visão romântica foi uma visão de época, pois ela se desenvolveu em meio a mudanças na estrutura da sociedade, coexistindo com o surgimento do capitalismo na Europa em fins do século XVIII. Segundo o autor, a visão de época, “condicionada que foi a um contexto sócio-histórico e cultural determinado, que possibilitou a ascendência da forma conflitiva de sensibilidade enquanto comportamento espiritual definido” (NUNES, 1985, p. 53). Além disso, o comportamento espiritual que podemos entender através da literatura e da arte constam atitudes intelectuais ligados aos sentimentos e padrões retóricos. Assim, o

romantismo projetou a ruptura de padrões clássicos e dessa forma, o Romantismo nasce em oposição aos ideais iluministas:

como fenômeno da história literária e da evolução das artes, foi o efeito mais exterior e concentrado de um rompimento, interior e difuso, no âmago das correlações significativas da cultura: rompimento que se aprofundou, ainda na primeira metade do século XIX, com o desenvolvimento da sociedade industrial, e do qual a reação contra o sistema das ideias do Iluminismo, desde as nascentes do movimento romântico, já era a manifestação preliminar. (NUNES, 1985, p. 53).

Walter Zanini (1985) observa que, apesar de ser fundamentada em valores ideológicos por vezes com tendências formalistas, foi nesta arte que pela primeira vez a independência de espírito começa a ganhar densidade. Sendo assim, a arte romântica conquistou a liberdade individual e a superação de mandamentos estéticos que até então predominavam. No entanto, em um primeiro momento, a arte romântica adotou algumas normas provenientes do classicismo, “porém, cada vez mais, no avanço do tempo, a arte abre-se à participação, por introspecções e veemências, na fase de excepcionais transformações históricas onde a sociedade moderna toma mais proximidade seu ponto de partida” (ZANINI, 1985, p.186)

A música, como arte subjetiva - e em comparação com outras linguagens artísticas e a literatura -, foi mais tarde se incorporando ao movimento em sua estética, que é marcada por duas fases. Embora sejam, de certa forma, representações generalistas, não podemos descartar em citar: O compositor e musicólogo Bruno Kiefer (1976) classificou em fase *inaugural* tendo como recorte histórico 1810 à 1828, e a fase conhecida como *apogeu* do romantismo, que se estendeu de 1828 até 1850; O *Pós-Romantismo* é delineado a partir de 1850 até o início do século XX, sendo esse período marcado por variações nas tendências estéticas como o *Classicismo Romântico*, *Verismo*, *Realismo Romântico* e *Impressionismo*. (KIEFER, 1976, p.64).

Em oposição às regras de composição do classicismo, que eram muito rígidas, os compositores românticos buscavam mais simplicidade, transmitir mais liberdade na estrutura formal² e intensificar o caráter expressivo de suas composições (BENNETT, 1986b, p.57), para que, por meio das construções harmônicas e melódicas conseguissem comunicar pensamentos, ideias e sentimentos tanto da alma quanto políticos e nacionalistas. Este foi, grosso modo, o caráter da música executada no contexto do romantismo musical e que

² “Quando um compositor está escrevendo uma peça musical, deve planejar seu trabalho com um detalhamento tão cuidadoso quanto um arquiteto ao projetar uma construção. Em cada caso, o produto final deve possuir continuidade, equilíbrio e forma [...] enquanto a arquitetura preocupa-se com o equilíbrio no espaço, a música está voltada para o equilíbrio no tempo [...] a maneira como o compositor projeta e constrói sua música. (BENNETT, 1986a, p. 09).

sobreviveu entre os teatros dos grandes centros urbanos do século XIX.

Neste contexto do romantismo, mais especificamente entre o apogeu e o pós-romantismo, marcado por uma certa autonomia artística, é que trataremos sobre Paul Julien, violinista e compositor francês. Desde a infância ocupou o lugar de prodígio genial na música, se destacou através de sua arte após a metade do século XIX. Atualmente, é relativamente desconhecido, pois não há trabalhos ou pesquisas referente a este artista. Algumas fontes indicam que seu nascimento foi em 1840 e outras em 1841, mas de qualquer modo, é notável que o artista alcançou em sua época uma certa popularidade principalmente na América, onde passou quase a metade de sua curta vida. No presente trabalho, estudaremos a vida, aspectos da sociedade moderna e contexto de um violinista prodígio em sua época que esteve entre narrativas de periódicos nos países por onde passou em sua vida itinerante, principalmente no Brasil, onde sua recepção foi descrita de forma positiva.

Aspectos biográficos, culto ao gênio, vida musical, contexto musical e uma análise composicional servirão de caminhos para seguir os rastros de Paul Julien como uma forma de poder entender sua existência social, reacender a sua trajetória utilizando também referências da musicologia. Além disso, cabe estimular para que mais de sua obra possa ser pesquisada, desarquivada e possivelmente reproduzida.

No primeiro capítulo, utilizamos bibliografias que pudessem descrever mais sobre o Romantismo na música de forma pontual, indicando as transformações que também aconteceram na Europa e que repercutiram diretamente na forma de fazer e ouvir música desde o final do século XVIII. Além disso, expomos o contexto musical no Brasil e o estabelecimento do Romantismo como um Projeto Monárquico através do financiamento de instituições e fomento na vinda de músicos estrangeiros para o Brasil a fim de movimentar as atividades com participação das sociedades musicais. No segundo capítulo, expomos fontes escritas e iconográficas que contam versões biográficas de Paul Julien que, por vezes se contradizem. No terceiro capítulo, exploramos os anúncios e narrativas dos jornais que mostram como eles anunciavam seus concertos e os elogios que teciam ao artista. Além disso, é possível observar o tempo que Julien se estabeleceu em cada cidade. No quarto capítulo aprofundamos alguns aspectos da esfera pública a partir do momento em que o surgimento de um público pagante levou a concorrência entre os *virtuoses* músicos. Também tratamos o ambiente do teatro como um espaço em que o público precisou passar por uma educação de seus modos de comportamento assim como uma exposição de como se deu o culto ao gênio e de como é possível explicar a formação da sociologia de um gênio, onde podemos aplicar no caso de Paul Julien. No quinto capítulo, observamos a tradição violinística da qual Julien

pertenceu e de como ela está refletida no estilo do repertório que ele executou.

2. O ROMANTISMO NA MÚSICA NO E O CENÁRIO MUSICAL NO BRASIL (SÉCULO XIX)

2.1. A MÚSICA ROMÂNTICA

Bruno Kiefer (1985), importante musicólogo brasileiro, desenvolveu um estudo sobre o romantismo musical que será principal referência deste capítulo. O autor, ao descrever as bases filosóficas do romantismo na música, toma como ponto de partida o *Sturm und Drang*³, na segunda metade do século XVIII. Este movimento, entre a comunidade literária alemã, prepararia o caminho para influência do romantismo na música. Segundo Kiefer, é possível já perceber tal influência nas obras de Haydn a partir de 1770, na sonata em lá menor e as duas fantasias em dó menor para piano de Mozart. Na França, as raízes do romantismo começam a se aprofundar mais ou menos na mesma época.

[..] o culto ao gênio, as exigências de liberdade de sentimentos e intuições, a auto-afirmação violenta dos criadores, a revolta contra as regras e os ditames da razão, a busca da espontaneidade e simplicidade, prefiguradas na poesia e na música do povo, a busca das raízes históricas nacionais, todos estes elementos, instaurados no *Sturm und Drang*, repercutiram ao longo do século XIX, ressoando ainda na centúria atual. [século XX] (KIEFER, 1985, p. 212, 213).

O autor trata de especificar ainda mais o ponto inicial do movimento romântico com o *Fundamento de toda Teoria da Ciência*, publicado em 1794, obra de Fichte, onde as ideias expostas servem como inspiração aos irmãos Schlegel, fundadores do Romantismo. O movimento buscava unidade com a integração das diferenças e aspiração à superação de dualismos. Essa filosofia idealista de Fichte é desenvolvida por Schelling, filósofo mais importante do Romantismo – segundo o autor - e, dessa forma, encara a natureza como luta contínua entre forças opostas onde todo o dualismo, superando-se em uma nova unidade, gera um novo dualismo. O alvo final é o absoluto. (KIEFER, 1985, p. 213). Isso serve como base para o surgimento de um novo processo de construção musical que pode ser percebido também em Beethoven (o compositor cultivava, em seu círculo de amizades, poetas, escritores e filósofos), que compôs obras com temas que se antagonizam, dando contraste em

³ “Os alemães procuraram renovar a sua literatura através do retorno à natureza e à essência humana. É este revigorar da literatura através dos sentidos e da fantasia que caracteriza o *Sturm und Drang* (1760-1780), assim como o irracionalismo, o valor da vivência intuitiva, o gosto pelo mistério e os sentimentos humanitários”. (RIBEIRO, 2010, p. 35).

suas formas. Além disso, a música romântica impregnou-se de uma nostalgia de caráter idealista que desperta desejos e sentimentos. De modo geral, sentimento transforma-se em objetivo na música. Os compositores buscam algo original e único, por isso tenderam a evitar formas musicais já desenvolvidas, preferindo formas pequenas onde pudessem expressar afetividade de forma mais intensa.

O artista romântico também adquire assim uma posição de grande importância na sociedade, pois tem como função oferecer a verdade absoluta; a verdade é a beleza, por esta razão também a obra de arte assume importância para a filosofia (BORNHEIM *Apud* KIEFER, 1985, p. 214). A rebelião contra a postura cartesiana em que o subjetivo é reduzido pela razão torna-se motivo de os sentimentos ocuparem espaço importante para os românticos. Kiefer afirma que o afeto, por exemplo, não esteve expresso apenas na música romântica, na barroca também há uma certa demonstração, mesmo que sem intensidades e nuances. Mais tarde isso foi se desenvolvendo. Mas apenas a música romântica foi capaz de se aprofundar no mundo dos afetos, sem se preocupar muito com a arquitetura musical.

Como já especificado na introdução, Bruno Kiefer divide o período romântico da música em fases, isso porque este possui multiplicidades estéticas que nem sempre podem seguir um padrão específico (KIEFER, 1985, p. 216). A fase inaugural, que já adentra século XIX, ainda estava se desprendendo do classicismo. Beethoven, apesar de adotar alguns aspectos românticos, é considerado essencialmente clássico. Schubert é o compositor que pode ser considerado o autor dessa fase inaugural.

Conforme as primeiras décadas de 1800 avançaram, elementos musicais foram inovados, a ópera romântica entra em cena e a influência para essas mudanças vieram em maior parte dos poetas e artistas plásticos românticos dos quais os compositores se inspiravam: “Muitos compositores românticos eram ávidos leitores e tinham grande interesse pelas artes plásticas, relacionando-se estreitamente com escritores e pintores” (BENNETT, 1986b, p.57). Também na música romântica os sentimentos patrióticos por ocasião das lutas napoleônicas ressaltam.

O conceito de música popular nesse período não é como a conhecemos hoje. Significava referir-se à uma obra ou parte de uma obra muito conhecida e que fosse apreciada pelas mais diversas camadas da sociedade. É correto afirmar que a música popular, como a modinha portuguesa, guarda características que hoje consideraríamos popular, mas isso não quer dizer que durante aquele período ela carregava um estilo diferente. O historiador Weber (2011, p. 29) atenta que os concertos públicos, que foram se difundindo desde as últimas décadas do século XVIII entre o público burguês, mantinham frequentemente uma

programação onde se poderia observar a convivência de vários gostos musicais: não era costumeiro apresentar uma obra inteira (uma sinfonia ou ópera), mas sim uma seleção de trechos para os mais variados gostos.

Portanto, cabe lembrar que no século XIX houve uma progressiva hierarquização dos gostos musicais, marcada através das distinções sociais. Por causa disso, gostar de um determinado tipo de composição musical do que de outro, pode ter servido como um ponto para caracterizar essas distinções sociais, defendendo para si o que seria mais sublime, caracterizando o que seria algo de “bom gosto”. Essa distinção tem um ponto de partida que não pode ser simplificado porque há uma série de outros aspectos que somente ganham sentido durante o século XIX, um deles é o conceito de arte. Segundo Raymond Williams (2012), é somente neste século que a palavra “arte” começa a ganhar o significado que atribuímos atualmente. Até então, esta palavra apenas designava algo como “habilidade” e era aplicada principalmente nas áreas da medicina ou matemática (WILLIAMS, 2012 p. 60). Nesse período, o termo “obra de arte musical” também ganha o seu sentido. Antes disso, os compositores e apreciadores de música não tinham um conceito de obra de arte para designar suas práticas cotidianas na música (GOEHR, 2007, p. 114) e incorporá-las a uma categoria de gênero. Outro aspecto contido no romantismo musical, em oposição ao seu período anterior — em que a música era composta somente com um objetivo prático no qual serviria para uma missa, cerimônia ou data importante — os compositores, interpretes e musicistas incorporaram-se a uma categoria de trabalho empreendedor e autônomo, pois as mudanças sociais e econômicas ocorridas na Europa possibilitaram uma certa independência dos artistas da música.

Ao mesmo tempo em que houve a transição de arte de artesão para arte de artista, um novo ambiente cultural toma conta da Europa: a arte por si só passou a ser regida não mais pelo gosto da corte, mas por um público anônimo. É o que Norbert Elias (1995) traz à tona sobre a sociedade antes e depois de Wolfgang Amadeus Mozart, também mostrando de forma mais clara que esse novo ambiente proporcionou aos compositores após Mozart uma certa autonomia criativa e artística, algo que a genialidade de Mozart almejava, o não reconhecimento disso em um momento onde a sociedade de corte ditava os gostos musicais, foi o que o levou ao desgosto.

A ideia de genialidade, perseguida principalmente no século XIX, na concepção do movimento romântico, seria entendido como um sujeito raro, um fenômeno da natureza. No estudo sobre a genialidade de Mozart, Elias apresenta como um resultado de estímulos que o compositor recebeu desde criança, a familiaridade prematura com a música, uma educação

rigorosa para que através de Mozart, seu pai, pudesse garantir sobrevivência financeira e *status* social (ELIAS, 1995, p.82). A construção da genialidade musical deve-se, portanto, a um desenvolvimento individual no qual tudo leva a concentrar aspectos cotidianos e do desenvolvimento a uma direção bem específica, nesse caso, à música. Foi o que o pai de Mozart fez:

Primeiro sem perceber, depois cada vez mais conscientemente, o pai guiou os impulsos da criança, orientando assim boa parte de suas fantasias para este canal único, a busca da música. A educação intensiva que deu ao filho incluía algumas outras coisas. Mas o centro era a música, o treinamento de um *virtuose*. (ELIAS, 1995, p. 83).

Esses aspectos do romantismo musical: a procura e de um público pagante, a autonomia do artista e a ideia do gênio musical, serão utilizados para o estudo da trajetória de Paul Julien, a sociedade e seu tempo. Paul Julien esteve no Brasil durante um período de aproximadamente cinco anos, de 1858 até 1863. Esse período foi demarcado de acordo com as publicações de jornais que anunciavam seus concertos. Dessa forma, para podermos nos localizar no tempo e entender a trajetória deste artista no Brasil, será importante destacar, através da história da música, a vida musical a partir de uma contextualização histórica.

2.2. CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO A PARTIR DE 1840

A década de 1840, período marcado pela maioridade de Dom Pedro II, é conhecida pela história da música no Brasil como um marco no reflorescimento das atividades musicais, mais especificamente no Rio de Janeiro, capital do império. Segundo Vasco Mariz (1994, p. 67), houve uma crise no andamento de atividades musicais desde o ano da abdicação de D. Pedro I até a década citada no início deste parágrafo, fase conhecida como Período Regencial. Mariz não explicita os motivos desta crise, mas de acordo com Irineu Franco Perpetuo (2018, p.104) em *História Concisa da Música Clássica Brasileira*, a dita crise aconteceu por uma certa “apreensão das autoridades, que viam nos teatros uma continuação do ‘perigoso’ clima de agitação política nas ruas”. Após o conflito na noite de 28 de setembro de 1831, o teatro S. Pedro de Alcântara, único teatro da capital passa a ser regulamentado com regras rigorosas de comportamento, tanto para os artistas quanto para o público. Isso contribuiu para que acontecesse um êxodo dos profissionais do canto lírico estrangeiros e as companhias de óperas que aqui se instalaram. Alguns artistas ainda tentavam sobreviver com eventuais

apresentações e com pouco destaque. (ANDRADE, 1967, p. 195)

Ambos os autores concordam que a ópera foi, antes e depois deste tempo de “crise” musical, o principal meio para execução de músicas nos teatros brasileiros. Desta forma, pode-se dizer que o contato musical no teatro, tomando como público principal a elite carioca, esteve relacionada com um gênero artístico teatral que alcançou seu ápice no século XIX. Entende-se pelos autores citados que o que prevaleceu entre os gostos musicais no período do primeiro e segundo reinado foi uma preferência não só pela música em si, mas pelo drama encenado, adotando o *Bel Canto*⁴ como principal engrenagem técnica disso. Após doze anos sem nem uma ópera apresentada, a tradição do espetáculo lírico foi reacendida em 1844 por uma companhia de ópera italiana. *Norma*⁵, de Bellini, cujo primeira performance estreou na Europa em 1831, veio a estrear no Rio de Janeiro 13 anos depois. Naquele mesmo ano, em 1844, esta obra foi apresentada 20 vezes no Brasil. (ANDRADE, 1967, p. 197).

Voltando a 1831, enquanto a ópera estava mais centralizada no teatro e, nem uma outra grande companhia lírica o movimentava, a música de concerto se estendeu para outros espaços, criando assim, oportunidades para que cantores e instrumentistas pudessem se apresentar, algo que era mais comum e possível em intervalos de apresentações operísticas. A música de concerto era concebida, por alguns musicistas, como um meio de beneficência. A organização dos concertos era feita por sociedades musicais que funcionavam como espécies de sindicatos. As academias — como eram também chamados os concertos — aconteciam em casas e eram promovidas pelos próprios músicos ou por estas sociedades. Também eram comuns em espaços menores — às vezes nas casas dos próprios músicos — as academias com pequenas formações instrumentais, já música de formação sinfônica raramente saía do teatro. (ANDRADE, 1967, p. 227).

As sociedades musicais também tinham um papel importante que era fomentar as atividades musicais esporádicas no meio teatral. Ayres de Andrade (1967, p. 175) classificou essas sociedades em dois tipos: as do tipo da já existente Sociedade de Beneficência Musical e Filarmônica, cujo papel era servir de amparo aos músicos e ao mesmo tempo fomentar as atividades musicais. Esta sociedade em específico funcionou como uma nova versão de atuação das antigas Irmandades existentes no período colonial. O outro tipo de sociedade que

⁴ “o termo *Bel Canto* refere-se ao estilo de música vocal italiano predominante entre os séculos XVIII e início do século XIX, que possuía como princípios a produção de um perfeito legato sobre toda a extensão vocal e uma produção sonora ágil, flexível e caracteristicamente leve nos registros agudos. Além disso, este mesmo termo pode ser empregado de forma exclusiva à ópera italiana da época de Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti.” (BERBERT, 2017, p. 35).

⁵ Ópera trágica em dois atos, composta por Vincenzo Bellini, com libreto de Felice Romani. Sua estreia foi em 1831, na Itália.

também atuou nos anos de pouca atividade musical dos teatros do Rio de Janeiro foram as sociedades que tinham a música como um papel secundário. Estas eram mais numerosas e algumas funcionavam como agremiações recreativas, com infrequentes reuniões musicais. (ANDRADE, 1967, p. 236). O autor cita muitas outras sociedades que de alguma maneira contribuíram com as atividades musicais no período, porém destaca que as sociedades que realmente representaram o movimento associativo musical no período até a década de 1860, além da Sociedade Beneficência Musical (existente desde 1833), foram: a *Sociedade Fil'Euterpe*, *Sociedade Fraternidade Musical* e o *Congresso Fluminense*; todas fundadas na década de 1850.

Ainda na década de 40, mais especificamente 1848, entra em funcionamento o Conservatório de Música. Legalmente criado em 1841, o Conservatório primeiramente instalou-se em uma sala no Museu Imperial e seu primeiro diretor foi o compositor da peça que hoje se conhece como o Hino Nacional Brasileiro, Francisco Manuel da Silva. Este compositor também esteve à frente da Sociedade Beneficência Musical, o qual também se deve a colaboração para a criação do Conservatório. Os melhores graduados eram recrutados pela Capela Imperial e poderiam ter a chance de se aperfeiçoarem na Europa com uma bolsa. Exemplos disso foram Henrique Alves de Mesquita que, em 1857, partiu para Paris; e Carlos Gomes, em 1862, premiado com viagem de estudos na Itália custeada por Dom Pedro II. Ambos foram pensionistas e tiveram aulas com importantes professores dos conservatórios desses países. Após sua instituição na *instrução de 27 de abril de 1857*, visando premiar alunos do conservatório, o prêmio de viagem era o mais importante pois constituía-se “[...] ao mesmo tempo um atestado de mérito e a real oportunidade de aperfeiçoamento técnico nas escolas europeias, o que constituía importante marca de distinção” (AUGUSTO, 2009, p. 03). Outro ponto é que os respectivos bolsistas tiveram o papel de absorver e criar uma música com a estética europeia, incorporando assim, os gostos musicais da elite no Brasil.

Em 1857, outra instituição importante para a música é fundada: a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Desde então, a ópera em português na estética da ópera italiana desponta com algumas oportunidades para compositores brasileiros.

O estabelecimento dessas instituições e também os custeios que partiam da coroa para bolsas de estudos concedidos a artistas fez parte de um projeto monárquico. Para Lilia Moritz Schwarcz (1998, p. 128), essa questão é quase estratégica: as ações de contribuição e financiamento por D. Pedro II direto aos cientistas, músicos, pintores e também o financiamento e desenvolvimento de instituições como o IHGB, a academia de Belas Artes e, podemos incluir, o Conservatório de Música, fazia parte de um plano maior que visava o

fortalecimento da monarquia e do Estado no sentido de uma “unificação nacional, que também seria obrigatoriamente cultural.”(SCHWARCZ, 1998, p. 28). Dessa forma, D. Pedro II e a elite política desejavam obter uma boa imagem diante de todos. Segundo a autora, a preocupação de simbolizar a consolidação do projeto monárquico pela memória e pelas artes teve como principal via o projeto romântico. Ao tratar do período, Bruno Kiefer (1977, p. 71) em *História da Música Brasileira*, retrata a vida musical no Rio de Janeiro, em que concorda que o romantismo francês foi a referência inicial neste processo. Na música, ou mais especificamente na ópera, autores franceses tiveram seu apogeu na década de 1840, porém, a estética da ópera italiana pode ser considerada a mais executada e preferível.

No mesmo período, surgem também manifestações nacionalistas a partir do romantismo. O sentimento nativo e de autoafirmação nacional torna-se um novo objetivo no meio musical. Porém o peso de influência que a cultura europeia exercida sobre a música era ainda muito grande. Apesar de o sentimento nacional ser manifestado em textos na língua portuguesa (ópera) ou em temas nacionais como o indianismo, ainda o estilo e o caráter musical era europeu. Mas, apesar disso, surgem movimentos que contribuíram para o surgimento da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, no Rio de Janeiro (KIEFER, 1985). Em 1860, mesma época em que Paul Julien esteve no Rio de Janeiro, estreia *A Noite de S. João*, a primeira ópera de tema regional e atores brasileiros com texto de José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo. A estreia pareceu bem acolhida pois, no ano seguinte, *A Noite do Castelo*, com música de Carlos Gomes é apresentada. Esta ópera garantiu o sucesso do compositor – este, como apresentaremos adiante, teve aulas com Paul Julien – que mais tarde ganhou uma bolsa, como já mencionamos, custeada pelo Imperador para estudar na Itália, país onde estreou sua ópera mais conhecida, *O Guarani*. Em 1864, o movimento de ópera nacional entra em processo de declínio e a consciência musical brasileira, — referindo-se à ópera ou à música de concerto — nesse período, é mínima.

Pode-se dizer que essa vontade de elevar as artes no Brasil a partir de um projeto romântico contribuiu para a vinda ainda mais constante de compositores e instrumentistas estrangeiros, principalmente da França. O interesse da presente pesquisa dá destaque a um violinista. Mas ao conhecer a vinda de outros violinistas também estrangeiros que desembarcaram no Brasil, estiveram aqui, alguns que hoje são conhecidos pelos estudantes de violino e suas obras estão “canonizadas”. Ayres de Andrade escreveu dois volumes chamado *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo* onde utiliza fontes periódicas e retrata o passado musical do Brasil. No Capítulo XV do primeiro volume, o autor cita a vinda de violinistas estrangeiros no período de 1831 a 1865. O mais célebre violinista citado pelo autor é Camillo

Sivori, o qual foi o único aluno conhecido de Nicolo Paganini. O autor faz uma breve exploração sobre este violinista através de alguns jornais. Após Camillo Sivori, outros violinistas estrangeiros são apenas citados pelos nomes e datas de chegada, dentre eles, Paul Julien:

M. A. Labbé (1855); a francesa Fréry, aluna de Bériot (1857); Paul Julien, também francês (1858); os dois Gavenstein, Andrea e Luís (1859); Martin Simonsen, violinista da corte da Dinamarca (1860); Victor Gusmann (1862); F. C. Muratori (1862)” (ANDRADE, 1967, p. 231).

Bruno Kiefer (1976) argumenta que a vinda de virtuosos para o Brasil foi realmente fomentada pelas sociedades musicais que, por sua vez, eram sustentadas por uma crescente classe burguesa. Portanto, essa era a vida musical da burguesia, cujo aspecto dos gostos musicais também influenciava a seleção de um certo tipo de repertório que estes artistas apresentavam.

3. RASTROS BIOGRÁFICOS DE PAUL JULIEN

Sobre sua biografia, algumas informações resumidamente podem ser encontradas de forma digital em *Dictionnaire Biographique et Biblio-iconographique de La Drôme*⁶, edição de 1970: Paul Julien foi um violinista – porém, não é tratado com o título de compositor - francês, nasceu em 13 de fevereiro de 1840 – em algumas fontes, seu nascimento data o ano 1941– em Crest, filho de François Julien, operário. Segundo o dicionário, Paul Julien manifestou desde a infância disposições para a música, aos 5 anos de idade, mudou-se para Marselha com seu pai para que pudesse ter aulas de violino. Logo, teve que ajudar a ganhar o pão da família tocando em cafés locais. Graças à um concerto dado, foi possível que três anos depois pudesse viajar a Paris, que está a uma distância de aproximadamente 800 km de Marselha. Mas em Lyon, foram obrigados a parar por falta de recurso para prosseguir viagem. Somente em maio de 1849 chegaram na capital francesa. Em Paris, Jean-Delphin Alard, professor do Conservatório de Paris, representante da Moderna Escola Francesa de Violino, ofereceu-se como tutor de Paul Julien, mas não por muito tempo. Em seguida, Julien e sua família mudam-se para a Normandia, entretanto uma dama inglesa — não cita o nome — os

⁶ BRUN-DURAND, J. *Dictionnaire Biographique et Biblio-iconographique de La Drôme*. Slatkine Reprints, Genève: 1970, p. 26. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=pULk_Upk8V0C&pg=RA1-PA26&lpg=RA1-PA26&dq=crest+paul+julien&source=bl&ots=bT2IITmzk2&sig=ACfU3U2zO5dVG6xsq-hSHb1cjBLCX-i4jg&hl=en&sa=X&ved= Acesso em: 25/01/2021.

fez voltar a Paris e se comprometeu em ajudá-los. Entrou no Conservatório em dezembro de 1849, e no ano seguinte, aos 10 anos de idade, Paul Julien sai do conservatório com o primeiro prêmio, foi considerado prodígio. O dicionário diz que Julien era jovem demais para se envolver de maneira séria em algum grande teatro de Paris, por isso passou a viajar por diversas cidades da França oferecendo concertos e, pouco tempo depois, por alguns países da América, como Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Brasil e Uruguai, onde se casou. Em 1867, morreu de cólera aos 27 anos na Ilhas Maurícias.

É também possível encontrar digitalmente um pequeno capítulo biográfico sobre Paul Julien em *Celebrities in El Dorado 1850-1906* no volume quatro de History of Music in San Francisco Series de 1939: um livro datilografado que pode ser encontrado na biblioteca digital americana Internet Archive cujo subtítulo é “A biographic record of 111 prominent musicians who have visited San Francisco and performed here from the earliest days of gold rush era to the time of the great fire”⁷. Neste volume, nas páginas 25 e 26, dedicadas a biografar Paul Julien, nota-se contradições nas datas de seu nascimento e morte diante das demais fontes, dizendo que nasceu em 10 de novembro de 1841 e que morreu em 1864 em um naufrágio, nas proximidades de Nova York. Em seguida o autor, William Lauson, discorre que o avô de Paul Julien era um comerciante que tinha um talento para invenções mecânicas e, por causa disso, mudou-se para Viena, pois era uma cidade industrial, e lá tornou-se operário em tecidos finos. O pai de Paul Julien seguiu com os negócios e foi também um viajante e vendedor. Segundo o autor, levavam uma vida modesta onde não existia espaço para o luxo, como por exemplo, aulas de música. Mesmo assim, Paul Julien iniciou seus estudos de violino com a idade de seis anos em um instrumento emprestado. Seu pai, sem condições de obter um instrumento, fabricou um violino pequeno que fosse adequado a estatura de seu filho. Aos oito anos, viajou com seu pai para Marselha onde lhe foi recusada a assistência por alguns professores pela falta de recursos. Também por causa disso, o garoto começou a se apresentar em cafés para que pudessem sobreviver. Alguns ouvintes e frequentadores desses cafés, reconheceram que a criança poderia ser um verdadeiro artista e então o ajudaram a ter aulas com os professores que o recusaram anteriormente.

⁷ LAUSON, William R. (Work Projects Administration). *Celebrities in El Dorado 1850 – 1906*. History of Music in San Francisco Series, Volume four: 1934, p. 25 – 26. Disponível em: <https://archive.org/details/celebritiesineld04leng/page/n67/mode/2up?q=Julien>. Acesso em: 25/01/2021.

Ainda citando esta fonte, o autor diz que, Paul Julien foi para a América em 1853 com Madame Sontag⁹, e a acompanhou durante uma série de concertos nos Estados Unidos. Nessa época, tinha 12 anos e muitos o consideraram um dos maiores violinistas de seu tempo, comparando-o com Ole Bull (violinista estadunidense) e Camillo Sivori, ambos conhecidos no tempo presente e com suas obras também conhecidas e disponíveis no IMSLP.

A fonte traz uma segunda contradição quando informa “Com os triunfos europeus em seu crédito e os aplausos do Oriente soando em seus ouvidos, Paul Julien chegou a São Francisco no vapor St. Louis em 29 de maio de 1864”¹⁰. Este trecho parece evidenciar que o artista voltou para a Europa antes de retornar aos Estados Unidos em 1864. O fato é que até 1863, jornais brasileiros anunciavam seus concertos no Brasil e contavam que, após isso, viajaria para Montevideo. Portanto, não seria verdadeiro o seu retorno para a Europa, mas pode ser a dificuldade em encontrar fontes variadas sobre Julien que o levou a descrever este fato.

Após seu primeiro concerto em San Francisco, o autor cita um comentário que o jornal *San Francisco Daily Alta* de 16 de junho de 1864, tece a respeito de Paul Julien:

Após brilhantes preliminares orquestrais e vocais da apresentação, modestamente adiantou-se ao extremo do palco Paul Julien, que se estreou perante uma audiência que amparou muitos dos devotos musicais de São Francisco, além de centenas de ambos os sexos, que são conhecidos e reconhecidos por serem astutos e excelentes críticos. Ele foi recebido cordialmente, mas não com entusiasmo, pois suas realizações profissionais eram conhecidas apenas por alguns, pessoalmente, dos milhares antes dele. Levemente e graciosamente ele puxou seu arco, enquanto uma profunda quietude reinava por todo o salão. Gradualmente, suas notas aumentaram de volume quando ele iniciou a execução de uma *Fantasia Brillante* em um *La Fille du Regiment*. O público parecia fascinado, enquanto as notas líquidas, suaves e doces, caíam em seus ouvidos atentos, e logo se expandiam na própria sublimidade da música ... Uma e outra vez foi solicitado que ele tocasse novamente, e era finalmente liberado após uma repetição de suas doces notas Paul Julien é, de fato, um prodígio, e o público amante da música do *Pacific Emporium* pode e irá endossar alegremente os elogios elogiosos até agora transmitidos por causa talento artístico e realizações pelas (ou por) celebridades de ambos os hemisférios ¹¹

⁹ Henriette Sontag, foi uma cantora lírica Alemã que conquistou grande renome em sua época. Nasceu em 1806 e morreu após contrair cólera, em 1854, em sua turnê pela América.

¹⁰ “With European triumphs to his credit and applause of the East ringing in his ears, Paul Julien arrived in San Francisco on the steamer St. Louis on May 29, 1864” (LAUSON, 1934, p. 25, tradução nossa).

¹¹ After brilliant orchestral and vocal preliminaries of the performance, modestly stepped forward to the extreme point of the stage Paul Julien, who was to make his debut before and audience embracing many of the musical votaries of San Francisco, besides hundreds of both sexes, who are know and acknowledged to be astute and excellent critics. He was received cordially, but not enthusiastically, for his professional accomplishments were know but to a few, personally, of the thousands before him. Lightly and gracefully he drew his bow, whilst profound stillness reigned throughout the hall. Gradually his notes increased in volume as he entered upon the execution of a *Fantasia Brillante* on a *La Fille du Regiment*. The audience seemed spellbound, as the liquid notes, soft and sweet, fell on their intent ears, and anon swelling into the very sublimity of music..... Time and time again he was encored, and finally was only released by giving a repetition of his dulcet strains.... Paul

Por alcançar este prestígio através de um público que, segundo o jornal, era composto por alguns “críticos astutos”, o autor da biografia, em seguida, escreveu que ao final de um concerto, Julien recebeu da *French Benevolent Society* uma medalha de ouro ornamentada com diamantes. Seu último concerto em San Francisco foi em 21 de novembro do mesmo ano. Após isso, Julien viajou para Nova York.

Uma terceira contradição é encontrada ao final da pequena biografia na qual há uma afirmação que Paul Julien morreu afogado no mar perto da costa de Nova York em 1864.

Há evidências da suposta morte que virou notícia e circulou nos jornais da época. Em um jornal do Brasil, o *Diário de São Paulo* de 24 de abril de 1867, único encontrado digitalmente acerca deste assunto, o redator, após alguns dias de se ter noticiada a que poderia ter sido a verdadeira causa da morte de Paul Julien e que entra em concordância em dizer a data e o local com o já citado *Dictionnaire Biographique et Biblio-iconographique de La Drôme* (1970), retrata o engano de que a causa da morte tenha sido por um naufrágio:

Parece que não é certa a morte da notícia do rabequista Paul Julien ocorrida no naufrágio do *Evening Star*, como anunciavam os diários de Valparaíso, e nós reproduzimos:

Temos á vista o *Journal du Havre* de 29 de Outubro, onde vem a lista dos náufragos, e nessa data ainda estava entre nós o estimado rabequista.

“Deve ter dado merito á fabricação desta noticia o facto de existir entre os naufragos, a que aludimos, o nome de um *Paul Julien* e Mlle. Maria Julien.

[...] É verdade que a noticia que reproduzimos dos jornaes da cõrte dá a morte de *Paul Julien* como occorrida na ilha da Reunião em fins de Janeiro, por conseguinte em época posterior á noticia do *Journal du Havre*; mas diz-se geralmente que ella não é verdadeira, o que muito estimaremos aconteça.¹²

Paul Julien morreu aos 27 anos de idade em uma ilha distante, no Oceano Índico. A notícia verdadeira de sua morte, como dito, foi noticiada e reproduzida por alguns jornais brasileiros:

Paul Julien. – Ao digno capitão da galéra franceza *Admirale de Macau*, que partiu das ilhas Mauricias a 14 de fevereiro e chegou ao nosso porto no dia 29 do passado, devemos a seguinte comunicação:

<< Paul Julien, o celebre rabequista que todo o mundo conheceu e aplaudiu, falleceu nos ultimos dias de janeiro do corrente anno, na ilha da Reunião, contando 27 annos de idade.

Causou-lhe a morte um resfriamente subito que o acommetteu ao sahir do theatro na ilha Mauricia, onde acabava de receber a mais estrondosa ovação. O artista não tinha

Julien is, indeed, a prodigy, and the music loving public of the Pacific Emporium can and will cheerfully endorse the eulogistic encomiums heretofore passed upon his artistic talent and attainments by the celebrities of both hemispheres. (LAUSON, 1934, p. 25 – 26, tradução nossa).

¹² Gazetilha: Paul Julien. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 24 abr. 1867, p. 03.

ainda dado concerto algum na Reunião; morreu, pois, ahi desconhecido, tendo apenas junto de si sua joven esposa e seu filho de tenra idade. [...] ¹³

O jornal ainda noticia o fato infeliz de sua esposa, que no momento não tinha consigo a certidão de casamento e, de acordo com a lei francesa, não pode disfrutar da herança de seu marido. Por causa disso, alguns negociantes da ilha ajudaram a viúva,

“[...] que tomou passagem no paquete *Messageries Imperiales* que devia partir a 19 de fevereiro para Suez. Dahi tencionava embarcar-se com direcção ao Rio Grande do Sul, onde reside o infeliz pai de Paul Julien.” ²

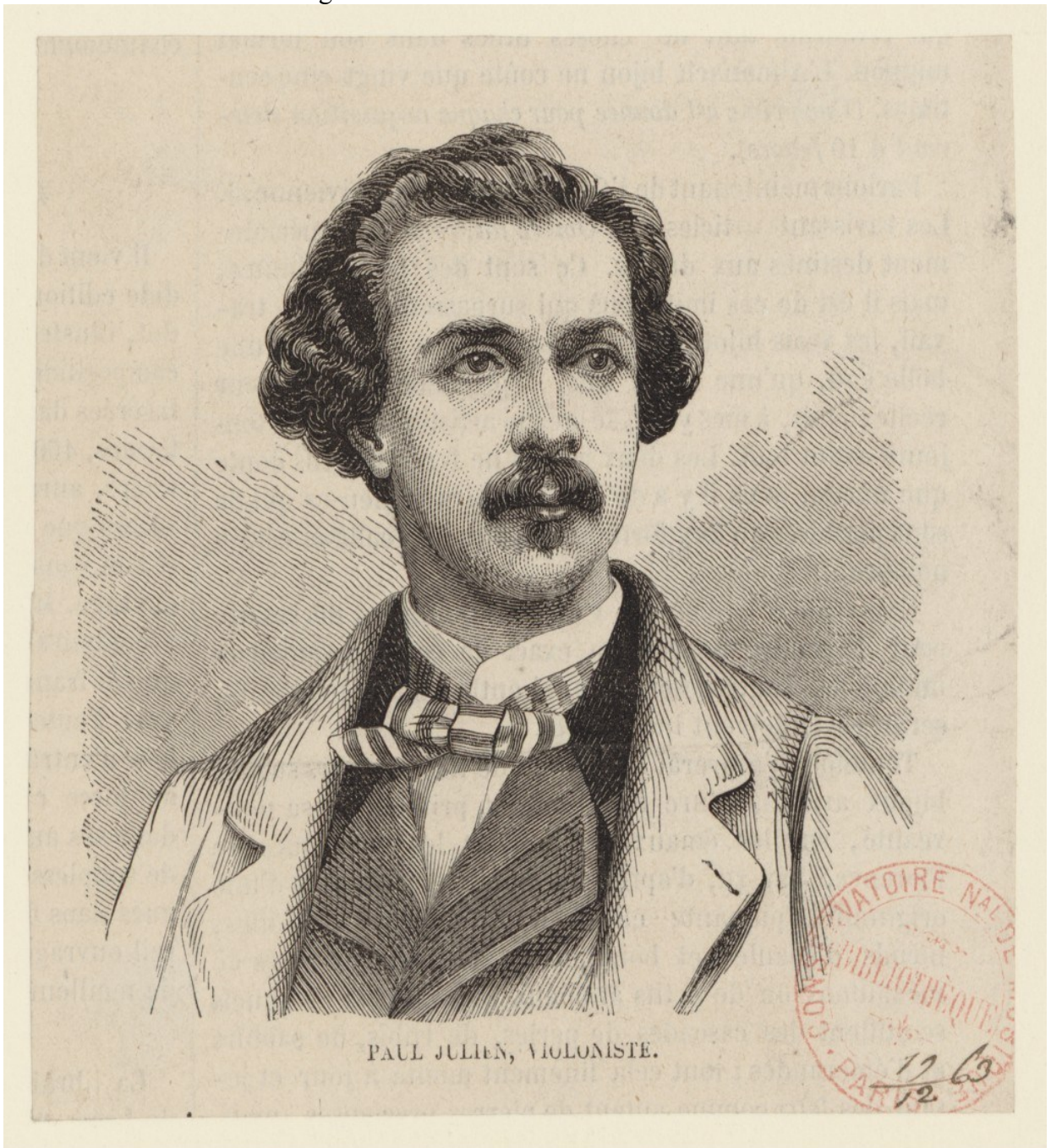
Os folhetins musicais e anúncios de concertos indicam que, de 1858 até por volta de 1863 Paul Julien esteve no Brasil e seu pai, François Julien esteve com ele, e depois ficou residindo no Rio Grande do Sul enquanto Paul Julien continuou com suas viagens, se casou e teve um filho. Morreu desconhecido em uma ilha distante tendo consigo apenas esposa e filho.

“O enterro, foi pois dos mais modestos.” ¹⁴

¹³ *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 01 abr. 1867, p. 01.

¹⁴ Noticiário: morte de um grande rabequista. *Correio Paulistano*, São Paulo, 05 abr. 1867, p. 01

Figura 2 – Retrato de Paul Julien Adulto



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: **Paul Julien**, [sem data], Impressão Fotomecânica, 10,5 X 10,5 cm.¹⁵

¹⁵ Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84213748>. Acesso em: 26/01/2021.

4. A TRAJETÓRIA DE PAUL JULIEN NO BRASIL: OS CONCERTOS PÚBLICOS ATRAVÉS DE ANÚNCIOS E NARRATIVAS:

A escrita sobre trajetória de um artista que morreu ainda jovem e que sempre vagou pelos palcos de um país ao outro torna-se uma explicitação também dos lugares de memória que de alguma forma estão perpetuados. A descrição de Paul Julien provém de fontes periódicas dos quais podemos utilizar e formular entendimentos sobre as redes de sociabilidade, produção e recepção artística.

Para tratar de sua trajetória nos palcos do Brasil, citaremos as fontes periódicas de forma cronológica, a partir dos anúncios e crônicas de seus concertos. Paul Julien era anunciado pelas capitais onde esteve. O anúncio de sua chegada – acompanhado pelo pai - ao Rio de Janeiro também revela que seu pai não foi apenas um operário como as pequenas biografias mencionaram, mas um engenheiro mecânico. Ele inventou algo que, mais adiante, parece ter se tornado objeto de interesse para o império.

Chegaram hapucos dias a esta côrte no navio americano *Sunny South*, o Sr. François Julien e seu filho Paul Julien; o primeiro, engenheiro mecanico, inventor de um novo systema de peças de artilharia; e o outro, joven, e, segundo nos afirmam, mui distincto rabequista, que em 1850 obteve o primeiro premio do conservatorio de Paris.

Ambos viajaram os Estados-Unidos e as Republicas Hespanholas do Norte.

É provável que o joven rabequista se faça ouvir brevemente em algum dos nossos theatros.¹⁶

A partir das fontes disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira¹⁷, o segundo anúncio mencionando seu nome demorou alguns dias após o primeiro que anunciava sua chegada à cidade: a sua primeira apresentação foi no dia 30 de julho de 1858, entre atos da ópera *Lucia de Lammermoor*.

¹⁶ *Correio da Tarde*, Rio de Janeiro. 08 jun. 1858, p. 03.

¹⁷ <http://memoria.bn.br/>

Figura 3 – Anúncio do Teatro Lírico Fluminense, 29 de junho de 1858.

THEATRO LYRICO FLUMINENSE.
COMPANHIA ITALIANA.
 17.^a recita de assignatura.
Quarta-feira 30 de junho de 1858
Entra em scena
O SR. LODOVICO BUTTI.
 Representar-se-ha a opera em 4 actos
LUCCIA DE LAMMERMOOR
 MUSICA DE DONIZETTI.
 No intervallo do 1.^o ao 2.^o acto o distincto concertista de violino M. PAUL JULIEN, recém-chegado a esta capital, tocará uma *phantasia sobre o Trovador*, de sua composição; e no intervallo do 3.^o ao 4.^o executará a *phantasia sobre motivo do Mazaniello* por Hammer.
 Os bilhetes acham-se á venda no lugar do costume.
 Princípiará ás 7 1/2 horas.

Fonte: Theatros, *Diário do Rio de Janeiro*, 29 jun. 1858, p. 04.

Esses intervalos fazem parte da ópera, que geralmente tinham eram longas. Os intervalos são importantes para a divisão entre os atos, troca de cenários e também para descanso ou caracterização dos atores, um momento de grande dispersão do público – assunto que trataremos adiante – e foi nesta ocasião que Julien possa ter prendido a atenção do público carioca pela primeira vez. Sua segunda não demorou para acontecer:

Figura 4 – Anúncio do Teatro Lírico Fluminense, 07 de julho de 1858.

THEATROS

LYRICO FLUMINENSE.
COMPANHIA ITALIANA.
 (RECITA EXTRAORDINARIA LIVRE DE ASSIGNATURA)
BENEFICIO DO BARYTONO
GIUSPPE D'IPPOLYTO
 HONRADO COM AS AUGUSTAS PRESENÇAS DE
SS. NN. RR.
Hoje quarta-feira 7 de Julho de 1858.
 Representar-se-ba a opera em quatro actos
Lucia de Lammermoor
 MUSICA DE DONIZETTI.

A parte de Aston será executada pelo beneficiado.

No intervallo do 1.º e 2.º acto, o distincto concertista Mr. Paul Julien recém-chegado nesta capital, tocará uma fantazia sobre o *Trovador*, de sua composição; e no intervallo do 3º ao 4º, executará a fantazia sobre motivo do *Masaniello* por Hammann.

Retirando-se desta capital, o beneficiado espera, merecer do generoso publico o favor que presta sempre aos artistas que merecem sua cooperação.

Os bilhetos achão-so á venda no escriptorio do theatro.

Principiará ás 7 1/2 horas.

Fonte: Theatros. *Brasil Commercial: Propriedade de uma Associação*, Rio de Janeiro, 07 jul. 1858, p.

04.

Este evento pareceu ter efeito positivo para nosso artista, alguns jornais posteriores demonstraram as reações acerca de Julien:

Foi hontem á scena no theatro lyrico a Lucia de Lammermoor, como estava anunciado. O Sr. Paul Julien, concertista de violino, desempenhou duas phantasias sobre motivos do *Trovador* e do *Masaniello*, sendo geralmente applaudido.

O Sr. Julien foi discípulo do Conservatorio de Paris, onde obteve o primeiro premio na idade de 10 annos, e, ainda bastante joven, já é membro das sociedades phil-harmonicas d'aquella cidade, e de Londres, Philadelphia, Nova-York e Boston, havendo tocado em todas estas capitães, como tambem em Lyon, Havana e Caracas, onde esteve de passagem, e n'elles obtido immenso triumpho.¹⁸

Este remonta a trajetória de Julien citando as cidades por onde tocou antes de sua vinda para o Brasil. O jornal a seguir denota o que foi destaque da noite e a quem as “honras couberam”; o jovem Paul Julien foi “freneticamente” aplaudido:

Teve logar ante-hontem no theatro Lyrico o beneficio do barytono Hippolyto com a opera Lucia de Lammermoor.

A opera em geral não correu mal, e o Sr. Hippolyto mostrou que é um artista de merecimento.

As honras da noite couberam, porém, ao insigne concertista de violino, o joven Paul Julien, que representa não ter mais de 18 annos de idade, cuja chegada á esta côrte noticiamos.

O distincto artista conhece perfeitamente todos os segredos do difficil instrumento, e com braço firme sabe arrancar-lhe os mais bellos e harmoniosos sons.

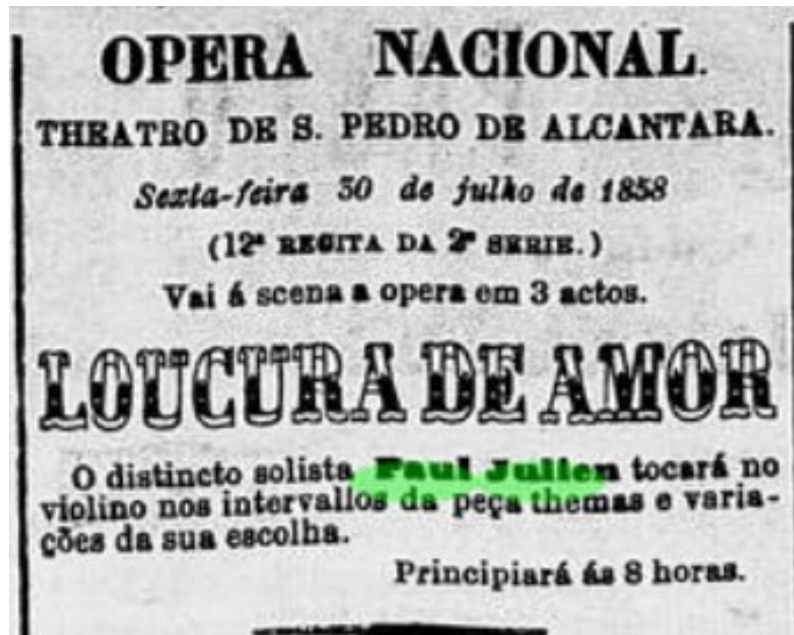
Foi freneticamente applaudido por um publico illustrado e apreciador do verdadeiro merito.¹⁹

É possível observar que a performance do violinista foi melhor recebida que a ópera. Além disso, o redator parece ter acertado a idade de Paul Julien, que se confirma pelo possível ano de seu nascimento, tratado no capítulo anterior. Mais tarde, o violinista é anunciado novamente na programação da recém criada Ópera Nacional. Uma vez mais Julien teria espaço para entreter o público nos intervalos:

¹⁸ Noticias e Avisos Diversos. *O Correio da Tarde: Jornal Commercial, Politico, Litterario e Noticioso*, Rio de Janeiro, 08 jul. 1858, p. 03.

¹⁹ *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 09 jul. 1858, p. 01.

Figura 5 – Anúncio do Teatro de S. Pedro de Alcantara, 29 de julho de 1858.



Fonte: Opera Nacional, *Correio Mercantil*, 29 jul. 1858, p. 04.

Na Gazetilha do *Jornal do Commercio* consta que na noite do dia 06 de agosto de 1858 o artista foi prestigiado em um recital onde estavam presentes poucas pessoas. Desta vez, Julien não tocou em intervalos, mas ganhou espaço na Imperial Academia de Ópera Nacional. Julien tocou com acompanhamento de piano e da orquestra uma peça própria, que já havia tocado nos intervalos das óperas, e também, uma peça de Nícolo Paganini:

O violinista Julien – Na noite de ante-hontem, em uma recita da imperial academia da opera nacional, ouviu um publico não muito numeroso, mas sem duvida muito escolhido, a prodigiosa rabeca do Sr. Paulo Julien.

Este exímio artista, de quem já demos noticia em uma de nossas anteriores gazetilhas, executou no violino, com acompanhamento de piano, de depois de orcherta, tres importantes peças: uma fantasia sobre motivos do *Trovador*, uma fantasia brilhante de Julien, e dezesseis variações burlescas sentimentaes sobre o carnaval de Veneza. [esta última de Paganini]

O publico em seus applausos ferventes e entusiasticos que com ardor se repetirão disse mais do que poderíamos dizer sobre o merito do abalisado violinista, e forão applausos justos, espontâneos, filhos da admiração, que cahirão como flores sobre a joven cabeça do artista habilíssimo e inspirado.

A rabeca do Sr. Paulo Julien falla, ri, geme, soluça, canta e reproduz como um écho fiel as mais doces sensações que pode experimentar a alma do homem.

Da sua melodiosa rabeca o Sr. Paulo Julien tira sons puros e deleitosos, arranca sentidos, queixumes, expressões e pensamentos de amor, de melancolia e de saudade. Não é uma rabeca, é um coração que sôa.

Esperamos que por mais vezes se faça ouvir o exímio violinista, e asseguramos-lhe novos applausos de um publico que já o aprecia e estima, e que correrá d'ora avante mais numeroso a pagar-lhe o justo tributo devido ao seu incontestável merecimento.²⁰

²⁰ Gazetilha, *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 08 ago. 1858, p. 01.

A descrição do concerto do artista, que por alguns periódicos ganha um nome “aportuguesado” – Paulo Julien – carrega expressões que destacam a estética dos sons que não podemos mais ouvir, mas o redator aposta sua descrição com efeito ao sentimentalismo de caráter romântico o que os sons daquela “rabeça” proporcionaram aos ouvintes. Suponhamos que foi nessa ocasião em que o imperador Dom Pedro II presenteou a este e outros artistas com joias, esta informação pode ser encontrada em um jornal quatro dias depois do último concerto: “Sua Magestade o Imperador presentou com tres joias de preço aos distintos concertistas Oscar Pfeiffer, Paulo Julien e ao insigne prestigiador Herman”²¹. Este ato de presentear um artista com joias, segundo ANDRADE (1967, p 229) é uma prova de agrado ao imperador.

O publico fluminense teve então a felicidade de ouvi-lo e ahi os applausos ferventes de um auditorio conhecedor vierão ajuntar mais um florão brilhante a coroa que lhe ornava a fronte. S. M. o Imperador concedeo-lhe a honra de ouvi-lo em seu Palacio e n’essa occasião um mimo de valor subido demonstrou ao exímio artista o alto apreço em que o tinha o Monarcha Brasileiro.²²

A palavra “rabeça” até o século XIX, foi comumente usada para se referir ao violino em Portugal e no Brasil. A rabeça de Paul Julien, conforme redator de o *Jornal do Commercio*, é diferente das demais, apenas por ser um instrumento difícil de dominar, “lhe obedece como uma escrava intelligente”²³. Esta comparação nos lembra que, apesar do Brasil contar com esse cenário de reflorescimento das artes e o teatro frequentado por um público restrito, por outro lado existe o cenário da escravidão, algo comum para o redator.

Cronologicamente, os anúncios de concertos do artista aparecem nos jornais pouco mais de um ano depois deste último citado. A partir de setembro de 1859, jornais do Rio de Janeiro voltam a anunciar alguns concertos que Julien tocava com outros músicos, seriam os últimos concertos porque, depois disso, supostamente ele retornaria para a Europa

O insigne concertista de violino Mr. Paul Julien, que tocou nos theatros de Londres e Paris com muito sucesso, vai executar no theatro lyrico algumas peças de concerto em uma representação na próxima semana antes de partir para a Europa.²⁴

²¹ *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro. 10 ago. 1858, p. 01.

²² Paul Julien, *O Despertador*, Santa Catarina. 20 fev. 1863, p. 03.

²³ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 09 ago. 1858, p. 01.

²⁴ *Correio Mercantil, o Instructivo, Politico, Universal* (RJ), 01 set. 1859, p. 01.

Figura 6 – Anúncio do Teatro Lírico Fluminense, 02 de setembro de 1859.

ESPECTACULOS.

THEATRO LYRICO FLUMINENSE.
COMPANHIA ITALIANA.

**22ª recita da assignatura e 51ª do 3º anno do
contrato celebrado com o governo.**

GRANDE ACADEMIA

na qual tomam parte as Sras. De la Grange, Medori,
e Vietti, os Srs. Didot, Arnaud, Paul Julian, Mr. Wein-
lich, Srs. Tronconi e Richardson, dividida em 8 partes
separadas por uma symphonia.

AMANHÃ

SABBADO 3 DE SETEMBRO DE 1859.

Variações brilhantes de violino, execu-
tadas por Mr. Paul Julien.

Romance de **I Due Foscari**, pelo
Sr. Arnaud.

Concerto de **Harpa**, composto e exe-
cutado pelo Sr. Tronconi.

Uma cavatina, executada por M^{me} Medori.

Aria da opera **Flauta Magica**, em
Allemano, por Mr. J. Weinlich.

Variações brilhantes executadas no violi-
no, preparado com uma corda sómente,
por Mr. P. Julien.

Cavatina da opera **Azema di Gra-
nata**, pela Signora Borghi-Viett.

Polka brilhante, por M.^{me} de La-Grange.

Cavatina com côros da opera **Nabuco-
donosor**, pelo Sr. Suzini.

Variações de cornet'á piston, por Mr. Ri-
chardson.

Invocação da opera **Roberto do Dia-
bo**, pelo Sr. Didot.

Grande valsa, composta pelo maestro F.
Ricci e dedicada a M^{me} Medori, cantada pela
mesma Sra. Medori.

O Sr. Paul Julien, concertista de violino,
far-se-ha ouvir, antes de partir para a Eu-
ropa, executando algumas peças de sua com-
posição.

Fará parte do expectaculo Mr. J. Weinlick
baixo profundo, recém-chegado.

Principiará ás 7 3/4 horas.

Apesar de informar que Julien retornaria à Europa, evidentemente esta viagem não se realizou. Anúncios de novos concertos voltam a aparecer em outubro e novembro do mesmo ano, desta vez sem a informação de retorno do artista ao seu continente de origem. O regresso pode não ter acontecido por razão de um teste feito, pelas autoridades do império, da invenção de um dispositivo para armas de artilharia cuja autoria é de François Julien, pai de Paul Julien. Podemos constatar na coluna de “Publicações a Pedido” no *Correio Mercantil*:

Bateria fulminante

Systema de M. F. Julien.

Uma das artes que desde alguns annos é o objeto das atenções as mais assiduas da parte dos homens especiaes, é sem duvida matar seu semelhante com mais ou menos sciencia e prontidão. Os artificios são presentemente tão numerosos como variados [...] Entretanto cada dia vê-se surgir novos systemas que assombrão a imaginação e não permitem prever onde se parará. Os jornaes da Europa abundão em narrações das experiencias que se fazem continuamente sobre este assumpto.

Acompanhando a França, a Inglaterra e a Prussia, o Brasil por sua vez acaba de ter as primicias de uma descoberta, que segundo nossa convicção, prestará neste genero grandes serviços. Um Francez, M. F. Julien, pai de Paul Julien, o violinista predilecto dos fluminenses, acaba de inventar uma bateria fulminante, destinada augmentar a rapidezdo tiro das peças de artilharia.

Esta bateria pôde-se adaptar a todos os calibres sem distincção, por meio de uma simples cavilha de rosca de um centimetro de diametro, fazendo-se a mudança do logar do ouvido da peça, que passará a ser na parte inferior correspondente ao antigo. O mecanismo de aparelho é tão engenhoso quanto simples: seu volume, que é de cerca de 15 centimetros de comprimento, sobre 5 ou 6 de altura e 2 de espessura, contém as espoletas necessarias para 50 ou 100 tiros, o simplefica a manobra por tal fórmula que um só homem em caso de necessidade pôde carregar, apontar e atirar, obtendo um resultado mais prompto que o que se obtem pelo systema actualmente em vigor.

Com effeito, quem tiver assistido ás manobras de artilharia, sabe que seis ou oito homens são necessarios para serviço em uma boca de fogo; admitindo porém que esse numero possa ser reduzido, não o será nunca a menos de dous ou tres serventes para cada peça, tendo em attenção: 1º. que o ouvido deve, durante a operação de carregar, ser tapado com a dedeira do chefe da peça; 2º. carregada a peça, é preciso sangrar o cartucho e verificar se a communicação é livre entre a pólvora e a espoleta. O aparelho de M. Julien preenche todos estes serviços: logo que a carga está introduzida na peça, só resta puxar uma pequena cadêa, que faz jogar uma móla, e ao mesmo tempo com a velocidade do raio é o cartucho ferido, e a espoleta vem collocar-se por si mesma debaixo do ouvido, o martello fere-a e o tiro parte. Economicamente encarado, offerece igualmente este aparelho grandes vantagens; [...] Terça-feira 13 do corrente, no arsenal de guerra, em presença da comissão de artilharia, convocada para esse fim, teve logar a experiencia deste engenhoso invento, experiencia á qual assistimos, e cujo resultado foi dos mais satisfactorios [...]²⁵

É muito provável que, caso tenha sido adquirido, este dispositivo foi utilizado alguns anos depois na Guerra do Paraguai.

²⁵ Publicações a Pedido. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 31 set. 1859, p. 02.

Neste período aparecem nos jornais textos traduzidos do francês, do espanhol e do inglês, como uma espécie de propaganda de Julien para o público. Ao menos nove reproduções de jornais que lembrariam os anos de sucesso e admiração do artista nos países que esteve puderam ser encontradas. Entende-se através destas, que o público brasileiro poderia confiavelmente esperar um grande deslumbre musical e performático:

Paul Julien

Londres, 10 de julho de 1851. – Quarta-feira durante os entre actos da *Mutta de Portici*, ém que Massol é sempre admiravel, o joven violinista Paul Julien executou dous pedaços: as variações em mi bemol de Meysseder, e a fantasia de M. Alard sobre *Norma*. Apresso-me a dizer que Londres confirmou os prodigiosos sucessos obtidos por esta criança extraordinaria em todas as grandes cidades da França e nos concertos de Paris. Quando pensamos de Paul Julien acaba de completar os seus 10 annos sentimo-nos comovido, penetrado de admiração por ver o talento precoce do joven virtuoso, não porque ele triumphava brincando das difficuldades de seu instrumento, mas porque ele exprime a musica como o fazem as naturezas privilegiadas. O violino de Paul Julien não é mais o éco de sua alma, elle põe um unisono com o outro. Eis porque ele encanta os ouvidos e toca o coração, eis porque Paul Julien obteve um immenso successo tanto em Londres como em Paris, eis porque os aplausos, os chamados á scena, os bouquets lha forão prodigalisados por occasião de sua primeira apparição no theatro de Sua Magestade, eis porque, emfim, lhe está destinada com toda a certeza uma das mais bellas carreiras musicaes da nossa época.

Com effeito produzido por Paul Julien foi tão grande que os assignantes do theatro de Sua Magestade testemunhárão o desejo de ouvi-lo ainda hoje em uma representação organizada beneficio de M. Puzzi.

Foi em um dos intervallos das *Nozze de Figaro* que Paul Julien se fez ouvir. Elle tocou as variações de Meysseder dedicadas a Paganini, cuja repetição lhe havia sido pedida. Seu successo nesta noite foi ainda maior, se é possível, que o hontem. Não lhe deixavão acabar uma phrase sem interrompê-lo com applausos ; após cada variação erão hurrhas sem fim, e depois de pedaço a sala inteira o chamou duas vezes, manifestando um enthusiasmo impossivel de descrever. Esta criança, cheia de genio e de simplicidade, recebeu todos estes testemunhos de admiração com uma ingenuidade encantadora; enquanto todas as mãos estavam em movimento, que as senhoras agitavão os lenços, os homens seus chapéos, ele olhava ingenuamente para toda essa belta sociedade em agitação muito admirado de ser a causa de tal triumpho. Até mesmo os artistas de orchestra lhe prodigalisárão as manifestações de um enthusiasmo tanto mais precioso quanto ele é mais difficil de conquistar, e o estimavel artista que occupava o logar de chefe da orchestra, M. Tolbecque, que é também violonista, foi com a alegria no coração e as lagrimas nos olhos abraçar o jovem Paul Julien, na presença de todos os artistas do theatro.

Maria Escudier

(*France Musicale* de 13 de julho de 1851.)²⁶

Um redator em especial, escreve que a reprodução da qual irá citar é de iniciativa própria. Dessa forma, traduz ao leitor o que os redatores de outros países já escreveram sobre Paul Julien:

Paul Julien

Consta-nos que proximamente terá logar no theatro lyrico um concerto dado por este

²⁶ Paul Julien. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1859, p. 02.

distincto artista de quem somos amigo e a quem portanto julgamos de ver prestar um serviço fazendo conhecer ao publico desta capital, que a seu respeito hão dito alguns redactores musicaes dos paizes que elle tem percorrido.

Paul Julien nos desculpará sem duvida a liberdade que tomamos, e esperamos que não leve a mal aquillo que só fazemos com o fim de lhe ser util.

<< Paul Julien. – Não diremos desta vez ainda um pequeno portento, pois isso não seria exprimir com bastante precisão o nosso modo de pensar a respeito de Paul Julien.

[...]

<< Paul Julien nasceu na Provença, começou o estudo do violino aos seis anos de idade e aos sete tocava em publico. O mestre de Paul Julien é até o presente a natureza. Não ha infancia para esta joven alma que parece adivinhar tudo o que ella não póde ainda nem sentir nem compreender, Nesta organização privilegiada os sentidos precedêrão o coração.

<< Aquillo que o espiritualismo da arte lhe revelava mais tarde o sensualismo superexcitado por esta por esta lingua dos sons, que é de todas as idades como de todos os paizes, lhe revelou por uma mysteriosa intenção e lhe permittiu transmitir eloquentemente a seus ouvintes.

<< O estudo, a idade, a meditação aumentárão o que a natureza tão grandiosa e tão ricamente creou; sabemos que o nosso grande violinista Allard, o sabio professor, o chefe da nossa nova escola, se encarregou de dirigir os estudos de Paul Julien. Sob a direcção de tal mestre o menino-prodigio não póde deixar de tornar-se um homem notavel. >>

(Folhetim lyrico do Jornal de Rouen de 13 de setembro de 1849.)²⁷

No ano seguinte, em 1860, anunciando o movimento no porto, os nomes de Paul Julien e de seu pai consta na lista dos que partiram para Santos, em São Paulo. (Movimento do Porto. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 jun. 1860, p.3). Em junho do mesmo ano seu nome é encontrado como parte de uma das atrações presentes no jantar oferecido pelo Barão de São João do Rio Claro. *O Noticiário* descreve o entusiasmo dos convidados, dos brindes e faz questão de citar os presentes no jantar, entre eles, Euzébio de Queiroz. Após o brinde à saúde do Imperador e a banda tocar o hino nacional, houve no fim da ceia, “um pequeno concerto musical, ouvindo-se por essa occasião a magica rabeca de Paul Julien! Ninguém imagina o que é esse genio e sua rabeca! Nunca vimos em nossa vida tanta admiração em um auditorio illustrado; tanto entusiasmo!”²⁸

Os anos de 1860 e 1861 são escassos em fontes para sabermos os passos de Julien em São Paulo. O ano de 1862, porém, parece ter sido próspero. Podemos encontrar um número considerável de programas de concertos que Julien participou, sempre ao lado de dois outros artistas: A cantora lírica Rachel de Almeida e o pianista Gabriel Giraudon. Este último foi responsável por arranjar algumas composições à venda de Julien.

²⁷ Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 24 set. de 1859, p. 02.

²⁸ Noticiário, *A Lei*, São Paulo, 18 jun. 1860, p. 03.

Figura 7 – Programa do Concerto Dado Por M.me Rachel de Almeida, 24 de setembro de 1862.

PROGRAMMA

DO

CONCERTO

DADO POR

M.^{ME} RACHEL DE ALMEIDA.

PRIMEIRA PARTE.

1. ^o CAVATINA DA OPERA-ERNANI—cantada por A. de Almeida.	VERDI.
2. ^o BARCAROLLA—executada por M. ^r Gabriel Giraudon.	THALBERG.
3. ^o CAVATINA DA OPERA-ERNANI—cantada por M. ^{me} Rachel de Almeida.	VERDI.
4. ^o DOULEUR ET JOIE-CAPRIGHO DE CONCERTO—composto e executado pelo auctor	PAUL JULIEN.

SEGUNDA PARTE.

5. ^o ARIA DA OPERA-RIGOLLETO—cantada por M. ^{me} Rachel de Almeida.	VERDI.
6. ^o SOUVENIR DU PASSÉ-NOCTURNO—composto e pela primeira vez executado pelo auctor	PAUL JULIEN.
7. ^o CAVATINA DA OPERA-FAVORITA—cantada por A. de Almeida.	DONIZETTI.
8. ^o CAVATINA DA OPERA-LINDA DE CHAMOUNIX OU A GRAÇA DE DEOS—cantada por M. ^{me} Rachel de Almeida	DONIZETTI.

TERCEIRA PARTE.

9. ^o POLKA CARACTERISTICA—composta e pela primeira vez executada pelo auctor	G. GIRAUDON.
10. ^o DUETTO DA OPERA-D. PASQUALE—executada por M. ^{me} Rachel de Almeida e CM. ^r Paul Julien.	DONIZETTI.
11. ^o CARNAVAL DE VENEZA-THEMA COM DEOITO VARIAÇÕES SENTIMENTAES E BUR- LESCAS—executadas por M. ^r Paul Julien.	PAGANINI
12. ^o DUETTO (DO 4. ^o ACTO) DA OPERA—O TROVADOR—cantado por M. ^{me} Rachel de Almeida e seu marido	VERDI.

As peças de canto serão acompanhadas ao piano pelo maestro M.^r Gabriel Giraudon.

O Concerto terá lugar sabbaado 27 de Setembro, e começará ás 8 horas.

**M.^{me} Rachel de Almeida confia de sobejo na protecção do
publico desta cidade.**

Para um artista neste período, que precisa depender de um público pagante, era muito importante estabelecer contato com os demais artistas do lugar em que está. Desta forma, é possível entender houve certos laços e parcerias profissionais. Esses artistas beneficiados pelos concertos foram responsáveis pela inclusão de Julien no programa. O próximo rastro que Julien deixou marcas foi em Desterro, atual Florianópolis, no ano de 1863. Dessa vez, Paul Julien é o beneficiado do concerto. *O Mercantil* destaca:

Com satisfação publicamos hoje o programma do Espectaculo q' no theatrinho de S. Pedro de Alcantara pretende dar domingo próximo o celebre violonista o Sr. Paul Julien. O alto renome deste insigne artista é confirmado pelas ovações que ele tem sabido exitar em todos os theatros da Europa e da America em que se tem apresentado. No Rio de Janeiro, em S. Paulo, em Santos colheo ele novos louros, sendo juntamente apreciado o seu maravilhoso talento²⁹

Ao lado de anúncios de escravos à venda – o que mostra a triste realidade normalizada no Brasil do passado – o jornal *O Despertador* destaca também o programa do primeiro e único concerto dado por Paul Julien:

²⁹ *O Mercantil*, Santa Catarina, 23 fev. 1863, p. 02.

Figura 8 – Concerto dado por Paul Julien em Desterro, 27 de fevereiro de 1863.

THEATRO

Unico concerto

DADO POR

PAUL JULIEN.

Domingo 1 de Março de 1863

PROGRAMMA.

PRIMEIRA PARTE.

- 1.º Ouvertura executada pela orchestra.
- 2.º Fantasia sobre o TROVADOR, composta e executada por Paul Julien.
- 3.º La MARACA (Bolero Hespanhol), composto e executado por Paul Julien.
- 4.º BALADE DUO para piano e rabeça executado pelos Sr. G. Hautz e P. Julien.

SEGUNDA PARTE.

- 5.º Ouvertura executada pela orchestra.
- 6.º CAPRICHIO ROMANTICO (pedaço característico) no qual Paul Julien imitará DUAS RABECAS ! : uma acompanhando e a outra cantando a melodia.
- 7.º SOUVENIRS DE BELLINI fantasia executada por Paul Julien.
- 8.º L'ISOLEMENT (Capricho melancólico) executado por Paul Julien.
- 9.º VINTE VARIACÕES , burlescas e sentimentaes sobre o IMMORTAL CARNAVAL DE VENEZA executadas por Paul Julien.

Os preços são os do costume e achão-se á venda no Hotel do Universo.

Principiará ás 8 1/2 horas.

Fonte: Theatro, O Despertador, Santa Catarina. 27 fev. 1863. p. 08.

Os rastros de Paul Julien através dos programas de concertos no Brasil finalizaram através das fontes disponíveis. Apesar da possibilidade de veracidade não ser completamente

evidenciada a partir dessas fontes, *O Despertador* informa os próximos destinos do artista dias antes de seu primeiro concerto em Desterro: “Paulo Julien depois de 2 anos de estada na província de S. Paulo deixou-a e com o seu gosto das viagens se dirige agora as nossas províncias do Sul e d’ahi irá a Montevidéo e a Buenos-Ayres d’onde intenta ir ao Chili, atravessando a cordilheira dos Andes”³⁰

Os anúncios, programas, a necessidade de estabelecer contato com outros músicos locais e a função do jornal de lembrar os elogios já escritos sobre o artista são, em certa medida, características opostas ao que seria em uma sociedade de corte, na qual o músico que quisesse ser bem sucedido deveria conseguir um posto em alguma instituição oficial. Nas cortes do século XVIII, por exemplo, o gosto da nobreza estabelecia o padrão musical. Dessa forma, o compositor tinha apenas liberdade em compor ou executar composições que atendessem o gosto em questão. Por causa disso, o compositor de corte teria que enfrentar o conflito entre a música que agradasse seu empregador ou o público — que era composta por encomenda — e a música de sua imaginação. Esse foi o caso de Mozart na narrativa de Norbert Elias (1995), que tentou até os últimos dias de sua vida nadar contra essa correnteza ao tentar libertar seu espírito criativo e ser autônomo em sua arte. A trajetória de Julien no Brasil foi em um contexto em que outros artistas itinerantes também já perambulavam pelos teatros e as instituições criadas pelo imperador, como explicitamos anteriormente, estimularam isso. A aproximação com outros artistas e os jornais favoreceram sua reputação, do mesmo modo, a continuação de sua trajetória, vivendo de forma autônoma. Para que pudesse se manter dessa forma, Julien estava condicionado e dependente de algo que era muito importante na vida musical de sua época, o público.

³⁰ Paulo Julien, *O Despertador*, Santa Catarina. 20

5. A ESFERA PÚBLICA: O TEATRO, A SALA DE CONCERTO E O CULTO AO GÊNIO

Bruno Kiefer (1985), ao analisar a sociologia e seus aspectos da vida musical o autor expõe que a música sofreu implicações a partir das mudanças sociais da Europa do século XVIII com o crescimento da burguesia. Tais implicações são evidentes em atividades musicais fora das cortes e da igreja, sendo frequentemente direcionada a um público pagante. Inicialmente essas atividades eram organizadas por sociedades burguesas e os próprios integrantes dessas sociedades faziam parte das programações musicais. Posteriormente, essa atividade, cada vez mais comum, provocou o surgimento de músicos profissionais burgueses.

Kiefer também argumenta que essa organização da vida musical seria responsável pelo crescente aparecimento de virtuosos viajantes. Estes “viviam na dependência da bilheteria e dos aplausos” (1985, p. 210). Podemos perceber que isso se concretizou com mais sucesso ainda na Inglaterra do século XVIII.

Por causa disso, a concorrência entre estes virtuosos começou a crescer e isso requeria um entendimento sobre o que o público queria: as músicas e o modo como apresentavam eram fatores determinantes. O plano de fundo em que o movimento romântico se estruturou foi através da independência do músico e do surgimento do público pagante. Na França, assim como na Inglaterra, por certo, a vida cultural estava muito mais centralizada nas capitais e isso gerava uma grande concorrência entre os artistas musicais (ELIAS, 1995, p. 18). Portanto, é possível que a itinerância de Paul Julien e, principalmente, sua trajetória pela América tenha sido motivada por essa grande concorrência e uma procura por espaço musical. O gosto musical do público fez com que vários compositores preferissem agradá-lo de imediato de modo que alcançaram grande fama ao “ao preço do desaparecimento definitivo da sua obra no porão da história” (KIEFER, 1985, p. 212). Esta também pode ter sido a consequência de Julien.

Tim Blanning (2011) em sua obra *O Triunfo da Música*, aborda a conquista da esfera pública pelos compositores Händel e Haydn. O primeiro, durante o meio século que viveu em Londres (século XVIII), demonstrou o quanto um músico poderia conseguir prestígio e riquezas através da esfera pública: “Quando chegou a Londres, Händel era chamado de ‘servente do príncipe eleitor de Hanover’, mas na época de sua morte era festejado pelo rei, pela aristocracia e pelo país. Sem nunca ser dependente deles, beneficiou-se material e socialmente dos três.” (BLANNING, 2011, p. 38)

O caso de Haydn, segundo o autor, foi mais peculiar. Apesar de ser mestre de capela

do príncipe Esterházy, também obteve a oportunidade de desfrutar da esfera pública. Porém, apesar de presenciar o quanto Händel conquistou fama, decidiu permanecer fiel ao príncipe. Este poderia facilmente, em sua visita a Londres, escapar do seu posto e encerrar seus serviços para o príncipe pois seu nome já havia conquistado certa relevância através de algumas obras publicadas, mas morreu como um empregado.

Mozart também procurou sucesso na esfera pública como um compositor e artista independente. Dessa forma, conseguiu viver, porém não com a mesma prosperidade de Händel, em Viena de forma autônoma através de concertos de assinaturas. Com isso, conseguiu um pontapé inicial em sua carreira na capital. Seu público de assinantes era composto principalmente pela nobreza onde quer que Mozart se apresentasse. Foi pensando no agrado desse público que Mozart nessa época, compôs suas sinfonias, serenatas, obras vocais e concertos para piano, obras que faziam parte do programa dos concertos (BLANNING, 2011, p. 46).

Apesar de sua música não ter garantido a fama e o prestígio que desejava, Mozart e Haydn contribuíram para que a sociedade reconhecesse com maior prestígio a figura do músico. De fato, concertos para um público pagante tenderam a aumentar juntamente com o prestígio dos compositores. Beethoven foi o primeiro compositor que não se tornou empregado e conseguiu com êxito ficar independente de um posto (KIEFER, 1985, p. 212). Isso influenciou para que os compositores pudessem produzir o que quisessem e quando quisessem, porém, sem grandes garantias de ter sucesso entre o público ou de conseguir alguma subsistência através de direitos autorais. Portanto, a necessidade de agradar o público era de grande importância para os músicos ou virtuosos, daí a competitividade.

Uma contribuição importante que a competição entre virtuosos proporcionou foi o desenvolvimento da técnica instrumental ou vocal. E, junto a isso, o desenvolvimento físico dos próprios instrumentos: “as grandes massas sempre se impressionam com acrobacias técnicas. Daí o desenvolvimento da técnica do piano, do violino, flauta e outros instrumentos solistas, até o limite das possibilidades, num processo incessantemente, até o século XX adentro.” (KIEFER, 1985, p. 210)

Foi a partir disso que surgiram os especialistas musicais, cuja contribuição foi de aumentar a distância entre amadores e profissionais. Ainda Kiefer (1985) observa que no século XVIII, o repertório barroco ainda era acessível aos amadores. Já o repertório romântico tornara-se inacessível a estes. Pensando nisso, é possível observar a existência desses “especialistas” no caso de Paul Julien, um desses, curiosamente foi Machado de Assis, na época em que escrevia crônicas dos teatros no Rio de Janeiro:

A sala do Liryco deu ao publico, na quinta feira, um magnifico serão artistico. Foi a *Academia vocal e instrumenta*, em beneficio de Paul Julien.

La estive no posto official que me confere o cargo de chronista, e pude embeber-me, como todos, em um *mare Magnum* de emoções novas.

Nos camarotes se debruçavam cabeças mais ou menos elegantes, collos mais ou menos seductores. Param ahi as minhas observações. Podia ficar á porta da sahida afim de apreciar mais de perto essas cousas, mas eu tenho pouco geito para escudeiro de corredor, confesso [...]

Ao som do apito ergueu-se o panno.

Paulo Julien é um prodígio.

As cordas do violino perderam a sua qualidade physica; uma mão prodigiosa davallhes espiritualidade: não tocavam, fallavam!

Execução facil, valente, expressiva; prodigioso nas ligaduras, miraculoso nos *stacatos* o arco de Paulo Julien é uma das mais bellas eloquencias musicaes ouvida no mundo da arte.

Nunca pensei que a lingua musical se prestasse a essas combinações admiraveis , a essa execução magnífica na expressão mais legitima do vocabulo.

Paulo Julien prende, fascina, arrasta; Levanta as almas em um turbilhão de harmonias languidas ou energicas; conversa com ellas nesse estado magnetico que se não define, mas que se sente, que se abraça voluntariamente.

É um prodígio, repito.

As difficuldades em suas mãos tornaram-se de vidro: aniquilou-as com a acção daquella vara de condão que vimos manejar tão hábil. Ensurdecer o instrumento, fazer o *Spericato* com a mão esquerda, tocar em tres cordas ao mesmo tempo, esses manejos de mão delicada, [...] ³¹

Observando a crônica de Machado de Assis, é possível saber que ele possuiu certo entendimento musical ao descrever as técnicas executadas por Julien: “ligaduras”, “stacatos”, etc. Trata-se de uma descrição avaliativa do artista para o público do teatro.

O teatro, por sua vez, teve grande importância para a esfera pública. No antigo regime, segundo Blanning (2011), o teatro lírico era um espaço que servia para anunciar a majestade do imperador. Esse espaço era organizado com lugares privilegiados para o soberano e sua comitiva, assim como integrantes da corte. Sua utilidade secundária era a de reforçar a hierarquia social. Sendo assim, o autor destaca também que “o projeto do teatro não era determinado pela necessidade de ver o palco ou ouvir a música, e sim de ver os demais espectadores e ser visto por eles” (BLANNING, 2011, p. 143). Na França, a presença do soberano provocava silêncio respeitoso do público que, só poderia comparecer caso fosse convidado. No Brasil, com a chegada da corte portuguesa em 1808, logo sentiu-se a necessidade de construir um teatro lírico, que pudesse dar conta de sua função social. Ayres de Andrade (1967, p. 108), concorda que, apesar que D. João não ser muito interessado em teatros, ele permitia ao soberano, verificar as reações que sua presença despertava na massa de anônimos. Mas quando não havia a presença de um absolutista, a casa de ópera se tornava um centro social das elites onde tudo poderia ser feito, exceto a apreciação musical.

³¹ ASSIS, Machado de. Revista de Theatros, *O Espelho*, Rio de Janeiro. 23 out. 1859, p. 08 – 09.

Peter Gay (1999) ao abordar a experiência burguesa e a arte de ouvir na era vitoriana, estuda a educação pela qual a sociedade passou para que se portasse como um bom ouvinte nos teatros. Segundo o autor, o crescimento do sentimento de intimidade na era vitoriana que veio através a introspecção ao ouvir música foi uma influência dos poetas, artistas em várias épocas. Impulsos sociais fizeram com que a sociedade burguesa elevasse a música de um divertimento “a um convite para o êxtase” (GAY, 1999, p. 22). Mas, antes disso, houve um refinamento de maneiras. Na idade do iluminismo, o público passou a ser instruído a polir sua conduta a fim de adquirir sensibilidade nos meios culturais.

Na segunda metade do século XVIII, a música produzia efeitos sentimentais no público já embargado com os enredos e romances, seja da ópera ou da literatura, que procuravam despertar isso.

Teóricos da época escreviam tratados e obras que mostravam a música com um propósito maior, a autocontemplação, o deleite. No século XIX, também os patrocinadores dos concertos eram sensíveis e muitas vezes eles mesmos eram músicos amadores, por isso costumavam impor um tratamento cortês aos compositores e executantes que faziam parte dos espetáculos patrocinados. No século anterior, era costume a presença de músicos tocando durante refeições, conversações. Eventos musicais nas mansões da burguesia próspera e da aristocracia muitas vezes, serviam como “mero pretexto para o exercício da sedução” (GAY, 1999, p. 25)

Nos teatros, o comportamento do público não era diferente, eram muito barulhentos. Blanning (2011, p. 145) nos mostra que – principalmente na Itália – aconteciam durante as temporadas líricas o jogo de cartas e recepção de convidados. As conversas eventualmente só eram interrompidas quando uma cantora de ópera famosa cantava uma ária muito conhecida. Peter Gay (1999) expõe com profundidade:

a maioria dos presentes conversava durante o espetáculo, enquanto criados da libré circulavam com garrafas de vinho e laranjas. Muitos chegavam atrasados e saíam antes do fim, tão ruidosamente quanto tinham entrado. E para os interessados, havia prostitutas disponíveis nos recessos mais remotos dos balcões superiores (GAY, 1999, p. 25).

O comportamento desordeiro é justificável pelo fato de que os primeiros espetáculos musicais estivessem associados com as tabernas, por isso, o comportamento continuou quando esses concertos foram transferidos para salas apropriadas (BLANNING, 2011, p. 105). Muitas vezes, em ocasiões em que o público mantinha algum silêncio durante a execução, soaria para o executante quase como um sinal de desaprovação. Porém, quando o

público se manifestava com aplausos ou gritos de “bravo”, durante a execução, o executante tomava aquilo como um sinal de aprovação do público. Essa postura, em determinados momentos, foi motivo de críticas por amantes da música, dizendo que além do barulho causado pelas conversas, esses aplausos durante a execução eram tão estrondosos que a interrompiam ou afogavam-na em tanto ruído.

O tratamento para com os espetáculos musicais de forma quase religiosa ou com uma atitude civilizada durante as apresentações musicais só começaram a se tornar regra nas primeiras décadas de 1800. Com os românticos é que a música teve importância atribuída ao compor e ouvir com o comprometimento do coração mais do que qualquer outra experiência. A compostura para ouvir música poderia ser ensinada, e isso ficou a cargo dos críticos da cultura burguesa. Século XIX a dentro os esforços se mostraram mais sucessivos em treinar uma postura introspectiva no público, apesar de muitos fracassos. Mesmo assim, a luta dos críticos, músicos e organizadores dos concertos era infundável. Por vezes, quando o público se comportava bem, os críticos registravam tal façanha, tecendo elogios a este determinado público. De forma geral, o bom ouvinte e apreciador musical do século XIX aguardava em silêncio até o momento apropriado para que pudesse deixar ferver suas emoções.

No Brasil, o público do teatro se organizava de uma maneira que remete às torcidas organizadas de hoje, geralmente para manifestar uma posição a partir de alguma rivalidade que o próprio público tinha a tendência de criar entre cantoras de ópera. Com a função de zelar e manter a ordem nos espetáculos, existia a função do “juiz de teatro”, que tinha o poder de expulsar ou até mesmo prender pessoas inconvenientes. Em cada capital existia uma regra diferente de comportamento nos teatros, mas de forma geral, aplausos fora do momento, gritos ou qualquer comportamento que fosse contrário ao “sossego e decência” teria como punição, no mínimo, a expulsão do teatro (PERPETUO, 2018). Julien tocou e se apresentou principalmente em momentos que seriam de dispersão do público, nos intervalos de óperas, que também era utilizado para a troca de cenário. Andrade (1967) discorre que a música executada em intervalos de óperas, principalmente em décadas anteriores, tinha como propósito principal trazer de volta a atenção do público. É possível que já esse respectivo público tivesse alguma postura respeitosa diante da performance de Julien.

De modo geral, a música e o público na era moderna tem sua transição. Interpelando Walter Benjamin (2012), esta transição pode ser explicada como uma emancipação do uso ritual da arte, do culto para a possibilidade cada vez maior de ser exposta. Diante disso, apesar dos processos que a música teve que passar para ter um certo valor de exposição a partir da sociedade burguesa que também passou pelo processo de educação em seu comportamento,

do saber ouvir, Paul Julien esteve à procura de seu público, como um reproduzidor e expositor de sua arte, sobrevivendo de forma itinerante através de palmas.

A importância do público e seu comportamento, assim como o respeito imposto ao ouvir música também reflete muito sobre algo que fez parte do ideal estético romântico, o culto ao gênio. Por certo, é possível perceber nas narrativas sobre Paul Julien a presença da palavra “gênio” ou outras que parecem ter conotações parecidas. É correto afirmar que a ideia do gênio, figura dotada de dons sobre-humanos, é uma figura típica do romantismo. Mas é possível aprofundar esta temática para também compreender essa ideia remetida a Paul Julien.

Ainda na década de 1770, o movimento conhecido como *Sturm und Drang* procurou suprimir padrões estéticos. Segundo Blanning (2011), o subjetivismo, as emoções, a espontaneidade e até mesmo o anarquismo passaram a ser incentivados, principalmente no meio literário. Segundo o autor, logo isso virou moda ao ponto de deixar se levar mais pelas emoções em todas as formas culturais. O repúdio da razão fria induziu compositores e pensadores a referirem-se à música como a língua do sentimento (música instrumental).

A arte deveria ser expressiva e vir de dentro do artista de forma espontânea, pessoal e original. Essa ideia interagiu com o culto ao gênio. Até então essa palavra era usada para designar a essência de algo. Com a nova concepção das artes, e levada pelas ideias dos escritores do *Sturm und Drang*, essa palavra foi usada para designar alguém cujos feitos escapassem da compreensão, dotado de características divinas, como um mágico.

Já no fim do século XVIII, o gênio criador começava a ocupar um lugar de privilégio. O gênio seria agora uma pessoa inteira, sobre-humana, portador de um fogo interior cuja inspiração o levou a ser um autodidata. Esse processo do culto ao gênio esteve intimamente ligado ao processo de sacralização da música assim como da arte em geral, o que transformou aos poucos a função recreativa da cultura para um instrumento de sustento metafísico de intelectuais. Além disso, é importante ressaltar que, com influência de Schopenhauer, a ideia de que a música é a mais elevada das artes (o compositor é um sonâmbulo “cuja razão não alcança o que faz”) se intensificou. Esta ideologia da superioridade da música quase como religião foi difundida incessantemente nos ensaios, na ficção, em críticas de concertos, e sempre reiterada de tal forma que em alguns lugares era comum chamar a casa de concerto de “templo”. (GAY, 1999, p. 34 – 35). Dessa forma, a figura do artista seria como a de um sacerdote e que merece reverência.

Peter Gay (1999) destaca que o culto ao virtuoso (ou ao gênio) foi uma mania coletiva, que começou com a divinização de Beethoven e se intensificou com Paganini e Liszt. Mas o verdadeiro exemplo de gênio, segundo o autor, era Beethoven. Tim Blanning concorda e

acrescenta,

Beethoven personificou e defendeu o romantismo. Na música, foi o verdadeiro rompedor de moldes, estabelecendo o modelo do compositor como gênio irado, infeliz, original e determinado, erguendo-se acima dos simples mortais e em comunicação direta com o Todo-Poderoso. (BLANNING, 2011, p. 113 – 114).

Para os românticos a genialidade era reverenciada como qualidade humana e mais que humana. o gênio derrama o seu “eu”, doa-se ao público

Na prática, a subjetividade estética era o resultado para os românticos. Esta, composta pela ideia musical através da poética ou da referência visual que nasce pelo inconsciente; e pela “introspecção disciplinada” que permite ao compositor revisar ou aprimorar a sua obra. “a fase da inspiração sempre causou espanto: ela parece surgir do nada – melhor ainda, de uma fonte misteriosa que o artista não consegue identificar, mas da qual depende”. Já o processo da introspecção disciplinada caracteriza-se por um processo bem humano, típico do artesanato. Trata-se de um ato racional para a busca da excelência. (GAY, 1999, p.40)

Lendo alguns artigos dos jornais, destaca-se a presença de uma narrativa que faz Paul Julien ocupar esse lugar de culto ao gênio.

Paul Julien.

Lamartine com todo orgulho já disse, que quando a Providencia quer que uma idéa se torne grande e mude o destino da humanidade, inspira-a n’um francez! Aceito, porque o francez é o homem de espirito entre todos os povos; [...]. Entendeu que tendo mudade o berço da Grecia, pela separação de Athenas devia mostrar aos homens, que a outra geração devia ser de semi-deuses. Foi visto o prodígio! Ahi está a França, e por ella Paul Julien! Até á idade actual do mundo é o único rei, que as gerações respeitão, e com fanatismo o encarão; porque tem a força do Predestinado!³²

Não era exclusiva essa preferência pela França, de modo geral, esta era uma época em que tudo o que a França produzia no meio cultural, estava em voga, inclusive, como veremos no capítulo seguinte, um principal polo de “fabricação” de renomados violinistas. Na mesma página da revista, encontra-se uma poesia assinada por L. Barboza da Silva, dedicada ao artista. Consta que foi recitada e escrita no momento de sua performance:

Figura 9 – Poesia Dedicada a Paul Julien, 03 de junho de 1860.

³² Paul Julien, *Revista Dramática*, São Paulo, 03 jun. 1860, p. 52.

A PAUL JULIEN.

NA NOITE DE SEU BENEFICIO.

(recitada e escripta no momento).

Artista qu'esta terra paulistana
Inundaste em torrentes d'harmonia ;
Que segredaste o céu a sobrehumana
Alma poetica—cheia de alegria.

Inspirado á quem Deus n'alma lançára
O germen do talento musical....
Que medrou com vigor e seiva rara,
De nove annos não tinhas já rival !

Feiticeiro que bravos arrancando,
Delirantes, freneticos—legitimos....
Com teu arco gentil váes encantando...
Recebe d'um amigo os toscos rythmos.

Paul Julien Paganini d'essa França,
Tam fecunda do filhos talentosos,
Cuja sôrte parece não se cansa,
De adornal-a d'artistas primorosos.

Quando um dia voltares ao teu berço,
Dize—lá que o Brazil comprehendeo-te ;
Que alguém houve tambem qu'em pobre verso,
A' gloria de teu nome um brado ergueo-te !

São Paulo, Julho—1860.

L. Barboza da Silva.

Fonte: Paul Julien, *Revista Dramática*, São Paulo, 03 jun. 1860 p. 52.

Além disso, a narrativa e o poema tornam também perceptíveis os ideais de gênio, o culto ao prodigioso Paul Julien

Affirmando que Julien é um genio, e qualificando sua habilidade como extraordinária nada exageramos, pois o testemunho de todos que o ouvirão,

principalmente o dos entendidos que o observarão, virá em apoio de nossa asserção. Quem não vê o genio daquele que, ainda na infancia, colhia os louros do triumpho na capital do mundo civilizado? Quem não conhece um genio de gosto delicado, do mais exquisito sentimentalismo, na *fantasia sobre o Trovador*, composta por elle, que ao executa-la commove, e faz suspender sobre seu assento a mais de um expectador? [...] ³³

Quando o artista chega a aliar a inspiração e poética com o aprimoramento disciplinando em sua forma de se expressar através do instrumento, o resultado final, a música, ultrapassava a percepção burguesa. O que os românticos sabiam, é que a burguesia era leiga a isso ao ponto de idealizar o artista como um receptor de dons divinos.

Norbert Elias (1995) contribui com seu pensamento sociológico à questão do gênio com uma crítica: não se pode entender a genialidade sem entender o desenvolvimento do homem por trás dela (seu processo civilizador pessoal), esse é o pecado dos especialistas em música. Portanto, seguindo este mesmo conceito para entender a sociologia de um gênio, é importante entender que o gênio e sua obra não estão dissociados do homem e de sua existência social. Necessário entender que, para ser um grande artista, há um processo de desenvolvimento, a parte humana deve ser encarada nesse desenvolvimento como a única existente. O dom especial constitui um elemento importante que pode determinar o destino social, trata-se de um fato social, sendo também relevante a caracterizar pessoas sem gênio. O autor se refere a Mozart, mas pode caber a esse artista estudado o mesmo processo que explica em sua visão como acontece essa idealização do gênio:

A questão é como alguém provido de todas as necessidades animais de um ser humano comum podia produzir uma música que parecia, aos que a ouviam, desprovida de qualquer natureza animal. Esta música é caracterizada por termos como ‘profunda’, ‘sensível’, ‘sublime’ ou ‘misteriosa’- parece fazer parte de um mundo diferente daquele da experiência comum, no qual a mera reunião de aspectos menos sublimes dos seres humanos tem um efeito degradante. A razão pela qual esta dicotomia romântica sobreviveu tão tenazmente é clara. É um reflexo do sempre renovado conflito entre os civilizados e sua animalidade [...] a imagem idealizante do gênio é um dos elementos que os indivíduos agrupam em nome da espiritualidade contra o eu corporal. (ELIAS, 1995, p. 55).

Nesse sentido, trata sobre o ato de pacificar impulsos animais, transformá-los culturalmente. Já o desenvolvimento de Julien até esta idealização tem raízes muito mais humanas que inatas. Trata-se de um processo que coube à aprendizagem prematura do instrumento e à oportunidade de ter um professor adequado, cuja influência pode ter exercido em sua personalidade. Outro fator que Norbert Elias (1995) também nos inspira para esse

³³ Paul Julien, *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 15 out. 1859, p. 20.

entendimento é: o que Julien sabia demonstrar em sua técnica e musicalidade é o que quase ninguém sabia fazer, era inovador e ultrapassava os poderes imaginativos do público em questão.

6. MODOS DE GANHAR A VIDA: REPERTÓRIO E CARACTERÍSTICAS TÉCNICO-MUSICAIS

Mais tardio que a literatura e pintura, a música foi libertada dos padrões da sociedade de corte na medida em que deixou de ser arte de artesão para tornar-se arte de artista. Também através de Norbert Elias podemos compreender este processo do qual Mozart fez parte, representando um “microprocesso”. Pouco antes de 1800, na Europa, a música foi tomando forma como uma espécie de mercadoria através dos concertos públicos, primeiramente restrita à aristocracia e à nobreza e, depois, com a mudança socioeconômica que pode ser rotulada como “ascensão da burguesia”, foi sendo direcionada a um público anônimo de profissionais burgueses enquanto classe superior e, portanto, consumidores de obras de arte” (ELIAS, 1995, p. 46-47). Segundo Middleton (1990), citado por Marcos Napolitano (2002), esse momento marcado pela “ascensão da burguesia”,

estimulou a criação de editores musicais, promotores de concertos, proprietários de teatros e casas de concerto público. O gosto burguês na música tem seu auge por volta de 1850, com o predomínio de formas musicais sinfônicas e valores culturais consagrados: banimento da “música de rua”, canções políticas circunscritas a enclaves operários vanguarda marginalizada ou assimilada. (MIDDLETON, 1990 apud. NAPOLITANO, 2002, p.09)

Essa ideia sempre atraía músicos-empresários e anúncios públicos começaram a aparecer nos jornais. Dessa forma é possível entender que o papel dos anúncios em jornais no Brasil do século XIX, em uma sociedade onde a esmagadora maioria da população não sabia ler ou escrever e, portanto, não consumia jornais — sem pensar muito, é possível saber qual era a classe dos indivíduos que consumia — seria um dos mais eficientes veículos de difusão para qualquer assunto que interessasse aos pertencentes das altas classes, inclusive sobre as novidades dos teatros. Quando Paul Julien viera, usou disto para expor as suas competências artísticas, como uma espécie de cardápio musical:

Figura 10 – Recorte de Jornal: As Principais Peças do Repertório de Paul Julien.

Brevemente terá logar uma grande academia de musica a beneficio de

PAUL JULIEN.

Por occasião de seu beneficio Paul Julien executará quatro peças de generos differentes. Se qualquer professor ou amator quizer outra vez ouvi-lo, eis quaes são as principaes peças de seu repertorio.

COMPOSIÇÕES DE ALARD.

Fantasia sobre *Linda de Chamounix*.
 Idem idem *Nabuco*.
 Idem idem *Norma*.
 Idem idem *Favorita*.
 Idem idem *Maria Padilla*.
 Idem idem *Anna Bolena*.
 Idem idem *Filha do Regimento*.
 Idem idem *Don Juan*.
 Grande concerto.
 Bolero.

COMPOSIÇÕES DE AUTORES DIVERSOS.

Fantasia sobre *Lucrezia Borgia*, por Sainton.
 Idem idem *Mazaniello*, por Hauman.
 Idem idem *I Lombardi*, por Vieux-Temps.
 Idem idem *Othello*, por Ernst.
La Clochette, por Herman.
 Grande fantasia capricho, por Vieux-Temps.
 Concerto, pelo dito.
 Elegia, por Ernst.
 Capricho, por Mollque.
 Souvenirs d'Amerique, por Vieux-Temps.
 Rondó Papageno, por Ernst.
 Andante et rondó russo, por Beriot.
 Le Tremolo, pelo dito.
 Todos os concertos, arias variadas de Beriot, e os souvenirs de Bellini, por Artot.

COMPOSIÇÕES DE PAUL JULIEN.

Fantasia artistica.
 Souvenirs de Donizetti.
 Primeiro concerto.
 Fantasia sobre o *Trovador*.
 Polka burlesca.
 Andante religioso.
 Fantasia sobre a *Somnambula*.
 La rosée du matin.
 Capricho romantico.

DEZ PEÇAS DE SALÃO.

Solidan.
 La Maraca.
 Le crieur de nuits.
 Chant du soir.
 L'Addio.
 Noite do outonno.
 Prière d'une mère.
 La tourment.
 O sonho.
 Réverie.

MUSICAS CLASSICAS.

Todos os concertos de Viotti.
 Concertos de Beethoven
 Romance de dito.
 O 15º concerto de Spohr.
 Os concertos de Rode.
 Andante e rondó, por Mendelsohn.

COMPOSIÇÕES DE PAGANINI.

A dansa das bruxas.
 1º concerto.
 2º dito.
 Carnaval de Veneza.

Fonte: Espectaculos, *Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal*, Rio de Janeiro 10 out. 1859, p. 04.

Dentre as composições próprias e de Allard, seu tutor, o jovem violinista possuía em seu repertório o concerto de Beethoven³⁴ e os concertos de Paganini, o que demonstra que o seu domínio técnico no instrumento era realmente avançado. O violinista estava atualizado ao gosto popular de seu tempo não incluindo em seu repertório obras para violino de compositores que antecederam o pré-romantismo musical como Mozart, Vivaldi, Corelli. Seu repertório era composto por obras de compositores contemporâneos ou que pelo menos viveram no mesmo século.

Apesar da variedade, a novidade talvez seja um outro fator para atrair o público no Brasil, e isso é mais evidente ao ver que grande parte do repertório é composto por peças pequenas: típico do romantismo e, é possível supor que assim era preferível porque exigia menos tempo para execução completa e daria possibilidade de variar entre vários estilos em um único concerto. Além disso, cabe destacar que “o compositor romântico realiza-se melhor em peças curtas, peças características, girando em torno de idéias poéticas.” (KIEFER, 1985, p. 221). Um exemplo muito comum e popular para o período está nas peças de salão, trata-se de um gênero de composições curtas e que eram escritas ao estilo romântico. Geralmente escritas para piano, a música de salão se concentra em exibições virtuosísticas ou expressões sentimentais. A palavra salão é usada para se referir a um pequeno cômodo da casa. No século XIX, a música de salão era tocada em encontros de um certo grupo de compositores, músicos e pessoas da aristocracia que se reuniam em salões para ouvir música. A noção da música de salão pertencer a um gênero específico surgiu pouco depois do primeiro quarto do século XIX. (SEVASTIANA, 2017)

Consideradas um subgênero da música de salão, as fantasias sobre motivos de óperas representam grande parte do repertório dominado por Paul Julien. Para entender o termo “fantasia” na música é preciso ir além do que esta palavra significa nos dias de hoje. A partir do século XVI principalmente, a fantasia na música, era usada para designar um tipo de composição com uma estrutura livre, onde o interprete teria certa liberdade de forma. Mais tarde a palavra ganhou outro sentido e foi atribuída à um tipo de composição formada pelo encadeamento de motivos operísticos (ZAMACOIS, 1960, p. 230): Conforme Zamacois (1960), a Fantasia está vinculada à noção de uma obra com características improvisatórias. A partir da segunda metade do século XIX, surgem composições das quais Paul Julien tocava, chamadas Fantasias que foram construídas pelo encadeamento de motivos operísticos. Além disso, a Fantasia nesse período representava boa parte do repertório da música de salão.

³⁴ Nota-se que a palavra no anúncio se encontra no plural, porém, atualmente sabe-se que Beethoven compôs apenas um concerto para violino.

A inspiração para o uso deste termo para este tipo de composição pode ter vindo principalmente de Liszt e Chopin, compositores que conquistaram muita popularidade nos salões da Europa quase no mesmo período. Nesse caso, é possível entender que “o papel do virtuose estava intimamente ligado ao gênero fantasia [...]”. Segundo os autores citados acima, as obras livremente inspiradas em composições já existentes e alheias permitiam ao ouvinte lembrar as melodias ovacionadas nos teatros. Essas fantasias eram arranjadas em uma estética brilhante somada à utilização de técnicas virtuosísticas ao instrumento. Além disso, “Suas partituras alimentavam o ávido mercado consumidor do século XIX, configurando-se como importante fonte de renda” (BARROS; GALVÃO, 2018, p. 473) através da comercialização de partituras que proporcionavam aos instrumentistas amadores ou não uma oportunidade de executar temas de gosto popular. Isso foi viável pelo enriquecimento da classe burguesa, assim como a ociosidade, o que tornou acessível a demanda por bens acima das necessidades fundamentais. A presença de um piano, por exemplo, em uma casa burguesa foi se tornando mais comum. A disposição de mais tempo também proporcionou a estes a possibilidade de devoção à música (GAY, 1999, p. 24) e por consequência, o consumo de partituras.

Figura 11 – Anúncio de Venda de Partitura (Obra de Paul Julien).



4 Rua da Imperatriz 4

Chegou pelo ultimo correio, e acha-se á venda :

Souvenir du passé
OU
LEMBRANÇA DO PASSADO
(Obra original de *Paul Julien*) arranjado e variado para piano

POR
G. Giraudon, op 53

Preço 3\$000

N. B. Recommendamos especialmente esta peça aos *dillettanti* e apreciadores das bellezas musicas: acharão nella o gosto mais apurado, unido ao sentimento o mais profundo da musica. Este nocturno foi impresso com todo o cuidado desejavel, e tem só um numero muito limitado de exemplares, visto se ter vendido quasi todos no Rio de Janeiro.

Fonte: *Diario de São Paulo*, São Paulo. 28 jan. 1868, p. 03.

Além dos concertos e da comercialização de partituras, oferecer aulas do instrumento foi algo muito comum neste episódio da história da música, no qual, a notoriedade alcançada pelo artista poderia garantir a procura de instrução e uma fonte de renda extra para ele. Em um trecho bibliográfico temos a menção de Paul Julien como um dos viajantes que tiveram um papel importante na formação musical de Carlos Gomes. O violinista francês, segundo Lenita Nogueira,

[...] hospedou-se por algum tempo na casa da família Gomes, por volta de 1858” [...] O contato com Julien, justamente na época em que o Tônico de Campinas começava a compor peças de maior fôlego, deve ter sido realmente marcante. Julien, que conquistara o primeiro prêmio do Conservatório de Paris, fora aluno do grande violinista e compositor francês Delphin Alard, conhecido por seu método de violino, até hoje adotado. Além disso, a tradição artística da qual Julien descendia tivera início com Habeneck, que além de ter sido professor de Alard no Conservatório de Paris foi, sobretudo, o ousado violinista e regente francês de origem alemã que introduziu as sinfonias de Beethoven na França [...] (NOGUEIRA, 2006, p. 50).

A exposição de Nogueira (2006) sobre a tradição artística da qual Julien descendeu demonstra que há linhagens no aprendizado do violino e da forma com a qual ele é executado. A tradição de Jean-Delphin Alard, é conhecida como escola francesa de violino. Alard, tornou-se instrutor no Conservatório de Paris sucedendo Pierre Baillot após Charles Auguste de Bériot — criador de uma tradição conhecida como Franco-Belga — rejeitar este mesmo cargo. Em 1843, Alard, que já era aluno do conservatório, assumiu o posto onde manteve-se até 1875, notadamente foi conhecido por ser tutor de Pablo de Sarasate, mas não por ter sido tutor de Paul Julien.

Pierre Marie François de Sales Baillot (1771 – 1842), foi um violinista e compositor francês. Na infância estudou violino em Roma com o renomado Pietro Nardini. Em 1791, com ajuda de Viotti, começou sua carreira em Paris. Conquistou o cargo de docência oficialmente em 1799 no recém formado Conservatório de Paris. Baillot aprimorou o ensino do violino no conservatório após ter elaborado um método, juntamente com Rode e Kreutzer, que mais tarde serviu de modelo para outros conservatórios da Europa. Após algumas décadas de docência, Baillot escreveu um tratado para violino onde aborda profundamente temas sobre a técnica violinística e outras ideias que se tornaram parte do ensino de violino e do cultivo da moderna escola francesa de violino. A transição da escola antiga e moderna de violino deu-se através de alterações de características do próprio violino e arco, onde foram adotadas as modernizações ocorridas no instrumento e no modo como este era posicionado no corpo. Além disso, em termos de ensino, a pedagogia medieval do tipo mestre-aprendiz passa a ser sistematizado com um método padronizado (PAULINYI, 2010, p. 34). O Conservatório de

Paris foi o principal responsável pela padronização do ensino de violino através de um método sistematizado, bem por isso, serviu de modelo para a criação de outros conservatórios durante o século XIX. Um exemplo disso foi o Conservatório de Bruxelas, que teve Charles-August de Bériot como principal professor. Este cultivou um estilo próprio, a escola franco-belga, do qual é conhecido hoje como fundador. Bruna Caroline de Souza Berbert (2017, p. 34) afirma que a diferença entre a Escola Francesa e a Escola Franco-Belga está na inclusão de elementos técnicos e inovativos para a época, dos quais Nicoló Paganini foi pioneiro. Paganini e suas conquistas representaram

o ápice da técnica do violino do início do século XIX e a genialidade deste virtuoso em expandir os limites técnicos e expressivos do instrumento induziu diversos compositores a imitá-lo – nomeadamente, Liszt ao no piano, Franchomme no violoncelo, além de Bériot, Vieuxtemps e Ernst no violino. (STOWELL, 1992, p.66 *apud*. BERBERT, 2017, p. 34).

Apesar de ter sido um aluno do Conservatório de Paris, Paul Julien parece não ter seguido em seu repertório à tradição que Baillot difundiu e é perceptível que nem mesmo Alard seguiu esta tradição. Baillot preferia ensinar os clássicos, (PAULINYI, 2010, p. 32) ele foi responsável pela redescoberta da música antiga de Bach, Corelli e Tartini. Em uma rápida pesquisa no IMSLP é possível comparar as composições de Baillot e Alard: enquanto Baillot parece ter se concentrado mais em compor concertos, Alard se dedicou muito às fantasias sobre temas de óperas italianas.

A escola Franco-Belga, além que seguir o estilo, os ideais franceses e as inovações técnicas de Paganini, também teve grande influência do *Bel Canto* italiano. Segundo Berbert (2017, p. 182), “A presença de elementos do *Bel Canto* pôde ser percebida em meio às inúmeras analogias ao canto na argumentação de Bériot para o estabelecimento de princípios técnico-interpretativos diversos.” Dessa forma, é possível entendermos que houve grande influência da linhagem de Bériot, ou seja, da escola Franco-Belga sobre Alard e Paul Julien. Este último, em especial, demonstra isso em seu repertório, no qual é composto por obras de Bériot, Vieuxtemps, Ernst e Paganini além das fantasias sobre óperas. Além dessas peças brilhantes que revelam alta performance técnico-musical, os títulos que estão no final da lista, descritas como “músicas clássicas”, inclui algumas obras de Viotti, um dos fundadores da tradição francesa, e de Spohr, representante da tradição Alemã; fruto de interações entre essas tradições

A influência Franco-Belga não fica restrita ao seu repertório, podemos também exemplificar que o domínio técnico de Julien não contrastava com uma execução e

performance digna de virtuosismo do qual surpreendia seus ouvintes. No diário de avisos de 02 de dezembro de 1857 de um jornal de Caracas, traduzido e reproduzido na primeira página do *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro em 15 de outubro de 1859 consta a seguinte descrição:

Quem não reconhece um genio de gosto delicado, do mais exquisito sentimentalismo, na *fantasia sobre o Trovador*, composta por ele, que ao executa-la commove, e faz suspender sobre seu assento a mais de um expectador? Quem negará uma habilidade extraordinaria a quem executa, como o faz Paul com a mais pura limpeza com a maior segurança as *variações sobre o Carnaval de Veneza e dansa das bruxas*, [composições de Paganini] e outras composições de difficilima execução? Quem negará habilidade extraordinaria a quem, como Paul Julien, produz variações complicadíssimas e de uma enconcebivel agilidade, cantando ao mesmo tempo á *double corde* e com o *pizzicato* mais puro e seguro que imaginar-se pôde? Quem negará a habilidade extraordinaria de quem, como Julien, desempenha na quarta corda as variações de *Meyseder*, escriptas para as quatro, e isso com firmeza, precisão e doçura tais que a não havê-lo visto tirar as outras tres se não acreditaria?³⁵

Essa descrição reafirma o domínio dos aspectos técnicos e interpretativos que foram inovados por Paganini e adotados pela escola Franco-Belga. Na descrição de sua performance, Julien além de tocar obras de Paganini com uma “habilidade extraordinária” também apresenta as variações de Meyseder tocando em apenas uma corda. Este era um dos pontos que faziam parte da performance de Paganini ao violino: tocar melodias inteiras utilizando apenas uma corda. E para o público ter certeza de que não era engano, a performance consistia às vezes em retirar as outras cordas em frente ao espectador para comprovar que verdadeiramente a melodia estava sendo executada em apenas uma.

O impacto da performance de Paul Julien no Brasil foi marcante, pois, os críticos utilizaram sua figura e seu domínio técnico como uma referência para equiparar com novos violinistas que se apresentaram alguns anos depois de sua partida. Narrativas que expressam isso são encontradas no *Correio Mercantil*: “Acha-se entre nós o violinista portuguez Francisco Pereira da Costa. Posto que seja inferior ao grande artista Paulo Julien, é comtudo dotado de nato talento e habilíssimo executor”³⁶; no *Diário de São Paulo*: “O publico que já em outras éras applaudio um talento como o de Paul Julien, terá em breve occasião de apreciar outro que nada fica devendo áquele em gosto e insporação.”³⁷; e na revista *Vida Fluminense*: “Talentos como o de Julie Delepière são sempre bem vindos. Aprimaram o

³⁵ Paul Julien, *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 15 out. 1859, p. 20.

³⁶ *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 14 mar. 1865, p. 01.

³⁷ *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 set. 1866, p. 03.

gosto e elevam a arte. Ouvi Allard, Vieuxtemps, Sivori, Paul Julien e Sarazate. Tenho pois o direito de ser exigente.”³⁸

A presente pesquisa não poderá demonstrar de forma completa as características das composições próprias que Julien executou no Brasil, pois nem uma partitura das obras - de autoria de Julien - citadas foram encontradas em arquivos digitais. Porém, é possível analisar outra composição desse artista, a única encontrada. Esta, porém, não fez parte de seu repertório no país, foi composta para uma ocasião apenas. Trata-se de uma Elegia³⁹ escrita e, possivelmente executada, em homenagem à Madame Sontag, que morreu enquanto estavam no Estados Unidos, em 1854. Nesta época, Paul Julien tinha uma idade entre 13 e 14 anos. Sua composição - *Lament on the Death of Madame Sontag* (a partitura completa encontra-se no “anexo”) – demonstra que, nesta idade, Julien já dominava com certa habilidade a arte da composição. É possível observar na capa que esta peça foi escrita para piano e violino, porém, só é possível encontrar a parte do piano⁴⁰. Esta parte contém uma melodia completa, por isso, é possível supor que tanto o piano quanto o violino executem a mesma melodia.

Na capa das partituras da peça, observa-se uma gravura do túmulo da cantora lírica. Também consta uma homenagem ou mensagem de Paul Julien escrita em inglês que diz o seguinte:

A notícia da calamidade inesperada pela qual estamos separados nesta terra, chegou até mim depois de algum tempo, embora a dúvida não seja mais permitida, meu coração partido dificilmente consegue compreender a triste verdade. Aquela despedida terrível, mas esperançosa, que trocamos em Rochester, seria a última. Portanto, por aqueles cuidados maternos que você dispensou a mim durante minha doença lá, querida e respeitada amiga eu não poderia retribuir e Deus não a permitiu ver seu filho adotivo para aliviar os sofrimentos e arrependimentos na última hora! Ai de mim! Por que fui obrigado por declínio de saúde a deixá-la então e impedido depois, de me juntar a você novamente quando sua convocação repetida exigiu meu retorno. Talvez uma feliz chance de desviar seu passo de um caminho fatal os tivesse levado a outra direção pelo curso desses sucessos que seu coração, com a generosidade de um artista e a bondade de uma mãe, ficou tão feliz em compartilhar comigo, esses sucessos, nós os ganharíamos novamente juntos. Eu voltaria a ser recompensado todas as noites com o elogio sincero e os conselhos inspirados de um artista eminente e uma amiga verdadeira. Deus ordenou de outra forma, vamos respeitar seus decretos. Ó nobre e respeitada amiga, aquela a quem nosso grande mestre chamou, tu que, eu sinto isso, estende ainda desde o céu tua solicitude maternal sobre mim, tu que me deixaste tantos sinais preciosos cuja visão só pode [ilegível] meus arrependimentos. Permita-me oferecer à tua querida memória uma homenagem que então frequentemente exigia dos meus jovens esforços, confiando no futuro, esperava com o tempo [ilegível] estudar o aperfeiçoamento necessário à concepção de uma obra digna do teu nome: mas o destino cruel antecipou o [ilegível] se eu tirar da obscuridade em que talvez devesse ter permanecido, uma

³⁸ *A Vida Fluminense: Folha Joco-Seria Illustrada*, Rio de Janeiro, 03 fev. 1872, p. 871.

³⁹ “Composição de estilo lamentoso” (ZAMACOIS, 1960, p. 234) comumente composta para funerais ou para lamentar a morte de alguém.

⁴⁰ Apenas um sistema com uma clave de fá e uma clave de sol.

melodia imperfeita que me foi inspirada pela dor, é na esperança de que seja recebida com indulgência e bondade, como uma expressão simples do meu profundo pesar! uma melodia dolorosa com a qual os especuladores tocariam, mas que minha alma consagrará pura e imaculada à memória da grande artista cujo nome estava em todos os lábios e cuja ausência é adequada em todo ouvir.⁴¹

É possível que essa composição de Paul Julien, pela ocasião, tenha sido escrita em um curto espaço de tempo. Ao analisar alguns aspectos sobre a peça podemos perceber que é composta por uma introdução e uma seção única em sol menor, além disso, não possui modulação⁴² e continuamente desenvolve o motivo⁴³ melódico: a melodia é desenvolvida pelo acréscimo de notas e prendem a atenção do ouvinte pela variação do acompanhamento⁴⁴. Além disso, possui um pequeno trecho com cromatismo⁴⁵ melódico. Revela também dramaticidade fazendo uso de uma melodia que é ininterrupta, ou seja, ela remete um sentido de continuidade em toda a peça.

Sua textura é do tipo melodia acompanhada⁴⁶ e o acompanhamento é simples, feito com uso de arpejos compostos por figuras longas, oitavas sustentando os graves e acordes repetidos; acordes formando quartas e terças com o baixo sustentando sempre. Também possui algum contraste de dinâmica e apresenta um clímax dramático utilizando uma intensidade forte com trêmulos como se quisesse imitar timbales ou sinos.

A peça, no geral, apresenta uma forma personalista, obedece ao critério do próprio compositor para expressar uma ideia de emoção, por isso, parece ser de um estilo livre e com liberdade no andamento, como uma fantasia, típica do romantismo. Porém, não parece ser

⁴¹ JULIEN, Paul. *Lament on the death of Madame Sontag*. For Violin & Piano. 1854, capa. Partitura, tradução nossa.

⁴² “Um dos ingredientes mais importantes ao se construir uma peça musical é a *modulação*, ou mudança de tonalidade. Em peças extremamente curtas e simples, pode-se até não executar uma modulação, mas uma peça mais extensa soaria muito monótona sem alguma mudança de tonalidade para acrescentar interesse e variedade.” (BENNETT, 1985a, p. 13).

⁴³ “[...] o motivo é, numa melodia, a menor unidade formal/construtiva que pode existir. Normalmente de curtíssima duração [...] motivos devem possuir uma personalidade bem marcante para que sejam facilmente reconhecidos e, portanto, tornem-se úteis ao desenvolvimento das idéias melódicas. (ALMADA, 2001, p. 251).

⁴⁴ Feito pela pelas notas mais graves.

⁴⁵ Toca-se intervalos sucessivos de semitons, gera tensão.

⁴⁶ “Textura Homofônica: uma única melodia é ouvida contra um acompanhamento de acordes.” (BENNETT, 1986b, p. 12).

uma peça virtuosística ou, simplesmente, Julien não tinha o interesse em procurar grandes efeitos técnicos, mas é evidente que ele quis demonstrar o máximo de seu conhecimento nesta peça pelo fato de variar o acompanhamento com certa frequência. Por haver uma edição desta obra, é possível que ela tenha sido comercializada.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Uma série de mudanças marcou a Europa no final do século XVIII, o que causou certa independência e crescimento da classe burguesa. Diante disso, vários setores da vida social e econômica foram se desenvolvendo de modo que possibilitaram mais autonomia nos setores culturais. A influência de pensadores também tornou fator importante para que surgissem movimentos dispostos a interagir com essas mudanças e revolucionando as ideias e regras estéticas estabelecidas pelo regime antigo. O ambiente criado pela política através do liberalismo facilitou com que o movimento romântico tivesse meios de expressão com certa independência de espírito.

Podemos entender que a música e os músicos puderam também conquistar tal dependência e influenciar a sociedade a tal ponto que ela se tornou uma arte por vezes colocada acima das demais. Por causa disso, o culto ao gênio foi um ato que se estigmatizou entre os músicos, interpretes e compositores que tinham habilidades necessárias para agradar os ouvintes. O culto ao gênio Paul Julien foi explorado com a luz de Norbert Elias (1995), da forma que tratou a sociologia do gênio Mozart compreendendo que essa foi uma atribuição dada ao *virtuose* do Romantismo, e com mais força àqueles que ainda na infância poderiam proporcionar uma experiência musical além da capacidade imaginativa de um público leigo. Além disso, o costume de um público pagante frequentar teatros e concertos musicais já era algo comum no tempo de Paul Julien, como fruto desses costumes, foi necessário demonstrar mais habilidade e capacidade de provocar reações positivas neste público pois a concorrência entre os virtuosos havia aumentado. Paul Julien se formou em uma capital onde a maioria das atividades musicais estava muito concentrada, provocando uma concorrência ainda maior. Desse modo, Julien aproveitou a oportunidade de mostrar seu talento na América, em países já culturalmente colonizados como o Brasil, e assim pôde conquistar um público anônimo que esperava ouvir as novidades musicais de seu colonizador sem muita concorrência. Essa conquista primeiramente se deu através de sua performance em intervalos da ópera — gênero

já consolidado — e depois, conforme jornais mostravam, por meio de programas estritamente musicais com outros instrumentistas e cantores.

Como meio de subsistência e também de conquistar espaço e prestígio público, Paul Julien viveu uma vida itinerante percorrendo países onde a música era importada. Participou de uma “educação dos ouvidos” das elites, influenciou a vida e o contexto musical do Brasil com as novidades da música europeia e pela demonstração de habilidades técnicas inovadoras — para alguns críticos — do violino. Participou da instrução de um conhecido e reconhecido compositor brasileiro, por certo, influenciando em sua obra. Sua única composição encontrada, apesar de não ser virtuosística, demonstra que desde a pré-adolescência Julien já dominava a arte da composição com certa habilidade.

Os rastros de Paul Julien e a narrativa da trajetória de sua vida itinerante servem para provar que é possível desenvolver uma pesquisa de um artista desconhecido e sua obra utilizando exclusivamente os acervos digitais. Torna-se importante para incentivar que mais pesquisas sobre este e outros compositores possam ser feitas e que suas criações sejam desarquivadas e mostradas. Não podemos ouvir os compositores e intérpretes que atuaram antes do surgimento de gravações e da invenção de tais meios, muito menos os que não foram canonizados pela história da música. As partituras, os anúncios e narrativas são as únicas formas de imaginarmos a música e a vida desses compositores. A execução da obra de Paul Julien é a maneira mais importante de dar vida à sua história como um compositor.

8. BIBLIOGRAFIA:

ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas: Editora da UNICAMP, v. 1, 2001.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. v. 1 & 2. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 1967.

AUGUSTO, Antonio J. *Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento: a trajetória de Henrique Alves de Mesquita, músico do Império de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: EMUFRJ, 2009.

BERBERT, Bruna Caroline de Souza. *Méthode de violon (1858) de Charles-Auguste de Bériot: perspectivas pedagógicas do fundador da Escola Franco-Belga de violino e suas relações com a pedagogia moderna*. Programa de Pós Graduação em Música, UFMG: Belo Horizonte, 2017.

BENNETT, Roy. *Forma e Estrutura na Música*. Trad. Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986a.

_____. *Uma Breve História da Música*. Trad. Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986b.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música: A Ascensão dos Compositores, dos Músicos e de sua Arte*. Trad. Ivo Korytowsky. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FALBEL, Nachman. Fundamentos Históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. S.P.: Perspectiva, 1985. p. 23 – 50.

GAY, Peter. *O Coração Desvelado: A Experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud*. Trad. Sérgio Bath, São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOEHR, L. *The imaginary museum of musical Works. An essay in the philosophy of music.* New York: Oxford university press, 2007.

JÚNIOR, Loque Arcanjo. *HISTÓRIA DA MÚSICA: REFLEXÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS.* REVISTA MODUS – Ano VII / Nº 10 – Belo Horizonte – maio 2012 – p. 09 – 20.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX.* Porto Alegre: 3ª ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KIEFER, Bruno. O Romantismo na Música. *In: GUINSBURG, J. (Org.) O Romantismo.* S.P.: Perspectiva, 1985. P. 209 – 237.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil.* 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1994.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito Além do Melodramma: Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes.* São Paulo: Editora UNESP, 2006.

PAULINYI, Zoltan. *Flausino Vale e Marcos Salles: influências da escola franco-belga em obras brasileiras para violino solo.* Departamento de Música, Universidade de Brasília: dissertação de mestrado. Brasília, 2010.

PERPETUO, Irineu Franco. *História Concisa da Música Clássica Brasileira.* 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2018.

RIBEIRO, Raquel Alexandra Oliveira da Silva. *Romantismo: contextualização histórica e das artes.* Instituto Politécnico de Castelo Branco: Dissertação de Mestrado, 2010.

NUNES, Benedito. A Visão Romântica. *In: GUINSBURG, J. (Org.) O Romantismo.* S.P.: Perspectiva, 1985. p. 51 – 74.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador – D. Pedro II, um monarca nos trópicos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

WEBER, W. *La gran Transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

WILLIAMS, R. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.

SEVASTIANA. *THE PARISIAN MUSIC SALONS*, The Salon Music Blog, 2017. Disponível em: <<https://thesalonmusicblog.wordpress.com/2017/10/02/the-parisian-music-salons/>>. Acesso em: 03/09/2020

GALVÃO, Larissa & BARROS, Guilherme. *Siegmonds Liebeslied: presença da ópera no gênero fantasia no século XIX*. DAPesquisa, vol. 06, n. 08 / 25 out. 2018, 470 – 487. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/14029/9135> Acesso em: 27/01/2021.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor S.A, 1960.

ZANINI, Walter. A Arte Romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. S.P.: Perspectiva, 1985. p. 185 – 208.

9. FONTES:

ASSIS, Machado de. Revista de Theatros, *O Espelho*, Rio de Janeiro. 23 out. 1859, p. 08 – 09.

A Vida Fluminense: Folha Joco-Seria Illustrada, Rio de Janeiro, 03 fev. 1872, p. 871.

BRUN-DURAND, J. *Dictionnaire Biographique et Biblio-iconographique de La Drôme*. Slatkine Reprints, Genève: 1970, p. 26. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=pULk_Upk8V0C&pg=RA1PA26&lpg=RA1PA26&dq=%3Dcrest+paul+julien&source=bl&ots=bT2lITmzk2&sig=ACfU3UO5dVG6xsqhSHb1cjBLCX-i4jg&hl=en&sa=X&ved= Acesso em: 25/01/2021.

COEDÈS, Louis-Eugène. *Paul Julien*. 1851. Litografia. 35,5 x 25,5 cm. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426504v>. Acesso em: 26/01/2021.

Correio da Tarde, Rio de Janeiro. 08 jun. 1858, p. 03.

Correio Mercantil, Rio de Janeiro. 10 ago. 1858, p. 01.

Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 01 abr. 1867, p. 01.

Correio Mercantil, o Instructivo, Politico, Universal (RJ), 01 set. 1859, p. 01.

Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 24 set. de 1859, p. 02.

Correio Mercantil, Rio de Janeiro, 14 mar. 1865, p. 01.

Correio Paulistano, São Paulo, 24 set. 1862, p. 04.

Diario de São Paulo, São Paulo. 28 jan. 1868, p. 03.

Diário de São Paulo, São Paulo, 18 set. 1866, p. 03.

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 09 jul. 1858, p. 01.

Espectaculos, *Correio da Tarde: Jornal Commercial, Politico, Litterario e Noticioso*, Rio de Janeiro, 02 set. 1859, p. 04.

Espectaculos, *Correio Mercantil, e Instructivo, Político, Universal*, Rio de Janeiro 10 out. 1859, p. 04.

Gazetilha: Paul Julien. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 24 abr. 1867, p. 03.

Gazetilha, *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 08 ago. 1858, p. 01.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 09 ago. 1858, p. 01.

JULIEN, Paul. *Lament on the death of Madame Sontag*. For Violin & Piano. 1854, capa. Partitura. 06 p. Disponível em: <https://www.loc.gov/> Último acesso: 12/12/2020

LAUSON, William R. (Work Projects Administration). *Celebrities in El Dorado 1850 – 1906*. History of Music in San Francisco Series, Volume four: 1934, p. 25 – 26. Disponível em: <https://archive.org/details/celebritiesineld04leng/page/n67/mode/2up?q=Julien>. Acesso em: 25/01/2021.

Noticiário: morte de um grande rabequista. *Correio Paulistano*, São Paulo, 05 abr. 1867, p. 01

Noticiário, *A Lei*, São Paulo, 18 jun. 1860, p. 03.

Noticias e Avisos Diversos. *O Correio da Tarde: Jornal Commercial, Politico, Litterario Noticioso*, Rio de Janeiro, 08 jul. 1858, p. 03.

O Mercantil, Santa Catarina, 23 fev. 1863, p. 02.

O Despertador, Santa Catarina. 27 fev. 1863. p. 08.

Opera Nacional, *Correio Mercantil*, 29 jul. 1858, p. 04.

Paul Julien, [sem data], Impressão Fotomecânica, 10,5 X 10,5 cm. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84213748>. Acesso em: 26/01/2021.

Paul Julien, *O Despertador*, Santa Catarina. 20 fev. 1863, p. 03.

Paul Julien. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1859, p. 02.

Paul Julien, *Revista Dramática*, São Paulo, 03 jun. 1860, p. 52.

Paul Julien, *Revista Dramática*, São Paulo, 03 jun. 1860 p. 52.

Paul Julien, *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 15 out. 1859, p. 20.

Paul Julien, *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 15 out. 1859, p. 20.

Paulo Julien, *O Despertador*, Santa Catarina. 20 fev. 1863, p. 03.


Publicações a Pedido. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 31 set. 1859, p. 02.

Theatros, *Diário do Rio de Janeiro*, 29 jun. 1858, p. 04.

Theatros. *Brasil Commercial: Propriedade de uma Associação*, Rio de Janeiro, 07 jul. 1858, p. 04.

10. ANEXO: PARTITURAS

LAMENT
on the
Death of Madame Sontag,
for the
VIOLIN & PIANO
by *Paul* *Julien.*



Paul Julien to the Memory of M^{me} H. Sontag.

The news of the unexpected calamity by which we are separated on this earth, reached me a while ago & although doubt is no longer permitted, my broken heart can hardly realize the sad truth, that awful but hopeful farewell which we exchanged in Rochester, was to be the last. So for those maternal cares which you bestowed on me during my illness there, dear respected friend, I could make no return & God has not permitted the sight of your adopted son to alleviate the sufferings & regrets at the last hour. Alas! why was I obliged by declining health to leave you then & prevented afterwards from joining you again when your repeated summonses called for my return. Perhaps some happy chance, turning your step from a fatal path, would have led them in another direction by the course of these successes which your heart, with the generosity of an artist & the kindness of a mother, was so happy to share with me. Those successes, we would again win them together & I would again every evening be remembered as formerly by the sincere praise & inspired advice of an eminent artist & a true friend. God has ordained otherwise, let us respect his decrees. O noble and respected friend, those whom our great master has called to him, thou who I feel it, extend yet from heaven thy maternal solicitude on me, thou who has left me so many precious tokens the sight of which can alone atone my regrets, permit me to offer to thy beloved memory an homage which thou frequently demanded from my young efforts, trusting in the future, I expected from time to study the improvement necessary to the conception of a work worthy of thy name: but a cruel fate has anticipated the labor & it I draw from obscurity in which perhaps it ought to have remained, an imperfect melody which was inspired to me by grief, it is in the hope that it will be received with indulgence & kindness, as one simple expression of my deep regret: a delightful melody which speculators would trade with, but which my soul will consecrate pure & uncancelled to the memory of the great artist whose name was on every lip & whose absence is felt in every heart.

In conformity to Act of Congress of 1854 by Paul Julien in the Clerk's Office of the District Court of the Southern District of New York

443.
Deposited in Clerk's Office S. D. N. Y. Aug 5. 1852.

L A M E N T .

Lento cantabile.

The musical score is presented in four systems. The first two systems are for piano, each consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The piano part features a continuous, flowing accompaniment with frequent use of the sustain pedal, indicated by 'Ped.' and star symbols. The vocal line is written in the treble clef, characterized by long, sweeping melodic lines with many slurs. The third and fourth systems are for voice, each with a single treble clef staff. The vocal line continues with a more melodic and expressive style, including triplets and various rests. The overall mood is somber and reflective, consistent with the title 'Lament'.

This page contains a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation is as follows:

- System 1:** Treble and bass staves. Treble clef has a 3-measure triplet of chords. Bass clef has a melodic line with a 'Ped.' marking and an asterisk. A 4-measure triplet of chords is in the final measure.
- System 2:** Treble clef has a 6-measure triplet of chords. Bass clef has a melodic line with a 'Ped.' marking and an asterisk. A 6-measure triplet of chords is in the final measure.
- System 3:** Treble clef has a melodic line with a 'Ped.' marking. Bass clef has a melodic line with a 'Ped.' marking and an asterisk. A 6-measure triplet of chords is in the final measure.
- System 4:** Treble clef has a melodic line with a 'Ped.' marking. Bass clef has a melodic line with a 'Ped.' marking and an asterisk. A 6-measure triplet of chords is in the final measure.
- System 5:** Treble clef has a melodic line with a 'p' dynamic marking. Bass clef has a melodic line with a 'p' dynamic marking. A 3-measure triplet of chords is in the final measure.
- System 6:** Treble clef has a melodic line. Bass clef has a melodic line. A 3-measure triplet of chords is in the final measure.

5

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of six systems. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The first system starts with a measure number '5'. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in the first two systems. The third system features a key signature change to one flat (F major or D minor). The fourth system includes a 'cres.' (crescendo) marking. The fifth system has a 'Ped.' (pedal) marking and the word 'do' written below the bass line. The sixth system concludes with a 'Ped.' marking and a double bar line. The overall style is that of a classical piano piece, possibly from the 19th or 20th century.

This musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system includes the instruction "crescendo. - - - poco." in the bass staff. The fourth system is marked "a poco stringendo." and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex rhythmic accompaniment. The fifth system includes the instruction "pp" and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex rhythmic accompaniment. The sixth system includes the instruction "Ped. - - - morando." and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex rhythmic accompaniment.