

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**UM GARATUJA ENTRE WOTAN E O FAUNO:
ALBERTO NEPOMUCENO E O MODERNISMO MUSICAL NO BRASIL**

Volume I

LUIZ GUILHERME GOLDBERG

Porto Alegre

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**UM GARATUJA ENTRE WOTAN E O FAUNO:
ALBERTO NEPOMUCENO E O MODERNISMO MUSICAL NO BRASIL**

Volume I

LUIZ GUILHERME GOLDBERG

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música: Mestrado e Doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Música (Musicologia)

Orientadora

PROFA. DRA. MARIA ELIZABETH LUCAS

Porto Alegre

2007

DEDICATÓRIA

À minha esposa Rosi Mery Goldberg, de generosa atenção,
e meus filhos Gabriel e Rafael que muito acompanharam este trabalho.

AGRADECIMENTOS

A Prof^a. Dr^a. Rose Marie Reis Agrifoglio (in memoriam), que aceitou a orientação desta tese e cujos debates, algumas vezes ideológicos, muito enriqueceram os horizontes aqui necessários;

A Prof^a Dr^a. Maria Elizabeth Lucas, orientadora que deu continuidade a este trabalho, pela amizade, paciência e que, de forma criteriosa, o recolocou nos trilhos;

Ao Programa de Pós-Graduação em Música: Mestrado e Doutorado, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por haver acreditado na proposta de pesquisa apresentada;

Ao Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, pelo apoio e respaldo durante o longo período de gestação desta tese, representado pela Prof^a. Dr^a. Isabel Porto Nogueira, diretora da instituição;

A Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves que, desde a minha primeira investida no Mestrado em Música, soube me instigar o suficiente para atingir este objetivo;

A Prof^a. Dr^a. Cristina Caparelli Gerling, a responsável pelo meu interesse na pesquisa acadêmica e minha orientadora durante o Mestrado em Música;

Ao Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, amigo que sempre esteve a disposição, franqueando o seu arquivo de partituras e documentos à pesquisa;

Aos pesquisadores Flávio Carvalho, Manoel Aranha Corrêa do Lago e Márcia Camargos, sempre solícitos no compartilhamento de informações;

Ao amigo, professor e pianista Hubertus Hofmann que muitas vezes me ouvia discorrer incessantemente sobre Alberto Nepomuceno e cuja troca de idéias em muito auxiliou no amadurecimento desta pesquisa;

A Suzana Martins, da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional, que sempre manteve as fontes necessárias a disposição;

A Sr^a. Gisela Campion, da Asociación Wagneriana de Buenos Aires, sempre prestativa.

A todos os que contribuíram, direta ou indiretamente, na realização desta tese.

RESUMO

Título - UM GARATUJA ENTRE WOTAN E O FAUNO: ALBERTO NEPOMUCENO E O MODERNISMO MUSICAL NO BRASIL.

A constatação da disparidade nas considerações sobre a vinculação do compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920) com o modernismo musical durante a Primeira República brasileira gerou os problemas que a presente tese se propõe a estudar.

Assim, enquanto seus contemporâneos viam nele um compositor moderno, a geração posterior, balizada pelos ideais da Semana de Arte Moderna, o viam como passadista, romântico ou (pré)nacionalista.

A necessidade de se estabelecer uma leitura crítica desta mudança de avaliação e diagnosticar o elo de Nepomuceno com o movimento modernista determinou que, após o balizamento conceitual necessário à compreensão deste movimento, fosse imprescindível focalizar a formação acadêmica deste compositor e observar de que modo os conhecimentos aí recebidos se manifestaram em seu futuro profissional, em suas crenças ideológicas, opções estéticas e técnica composicional.

Ao final, com o objetivo de constatar as filiações de Nepomuceno com este movimento musical, segue-se a análise de três composições: a *Variations sur un Thème Original* op.29, para piano, o *Trio em fá sustenido menor*, para piano, violino e violoncelo, e o ciclo de tragipoemas *Le Miracle de la Semence*, para barítono e piano/orquestra.

Palavras-chave: Modernismo, Expansão tonal, Alberto Nepomuceno.

ABSTRACT

Title - A 'GARATUJA' BETWEEN WOTAN AND THE FAUN: ALBERTO NEPOMUCENO AND THE MUSICAL MODERNISM IN BRAZIL.

The verification of the disparity in the considerations on Alberto Nepomuceno's (1864-1920) link with the musical modernism during the First Brazilian Republic generated the problems that we intend to study here.

Hence their contemporaries saw him as a modern composer, the subsequent generation, steeped-in the ideals of the "Semana de Arte Moderna", saw him as old-fashioned, romantic or (pre)nationalist.

The need to establish a critical reading of this change in evaluation in order to diagnose the link between Nepomuceno and the modernist movement required a conceptual framework of this movement. It became indispensable to focus on the composer's academic formation and to observe the way this knowledge manifested in his professional future, in his ideological beliefs, aesthetic options and compositional resources.

The analysis focuses on three main compositions: *Variations sur un Thème Original op.29*, for piano, the *Trio in F sharp minor*, for piano, violin and cello, and the tragipoems cycle *Le Miracle de la Semence*, for baritone and piano / orchestra.

Key-words: Modernism, Tonal expansion, Alberto Nepomuceno.

Sumário

Volume I

INTRODUÇÃO.....	1
1. QUESTÕES DE MODERNISMO.....	15
1.1 - BALIZAMENTO CONCEITUAL	15
1.2 – TURBILHÃO DE FORÇAS	24
1.2.1 - <i>Viés Técnico</i>	25
1.2.2 - <i>Viés Estético</i>	28
1.2.3 - <i>Viés Ideológico</i>	31
2. TRANSLADAÇÃO TROPICAL	37
2.1 - A PROCURA DOS RETRATOS DO BRASIL.....	40
2.1.1 – <i>Associações estético-ideológicas</i>	42
2.1.2 – <i>Atualização e idealização nacionalista</i>	46
2.1.3 – <i>Nepomuceno e a modernidade: Ser ou não ser!</i>	52
3. INTERLÚDIO	57
3.1 – UM GARATUJA ENTRE WOTAN E O FAUNO.....	57
3.2 – ENTRELAÇAMENTOS	65
3.2.1 – <i>Relações bandeirantes</i>	65
3.2.2 – <i>Glauco Velásquez e Villa-Lobos</i>	75
4. MODERNIDADES NEPOMUCENAS 1 – FILIAÇÕES ESTÉTICO-IDEOLÓGICAS	80
4.1 – FILIAÇÕES IDEOLÓGICAS	80
4.2 – FILIAÇÕES ESTÉTICAS	92
5. MODERNIDADES NEPOMUCENAS 2 – ANÁLISE DAS OBRAS	114
5.1 – VARIATIONS SUR UN THEME ORIGINAL OP.29 (1902)	114
5.1.1 - <i>Contextualização</i>	114
5.1.2 - <i>Análise</i>	117
5.2 – TRIO EM FÁ SUSTENIDO MENOR (1916).....	130
5.2.1 - <i>Contextualização</i>	130
5.2.2 - <i>Análise</i>	139
5.3 – LE MIRACLE DE LA SEMENCE (1917).....	163
5.3.1 - <i>Contextualização</i>	163
5.3.2 – <i>Análise</i>	174
CONCLUSÃO	188
FONTES BIBLIOGRÁFICAS E MUSICAIS	193

Volume II - Anexos

ANEXO 1 – VARIATIONS SUR UN THÈME ORIGINAL, OP.29, PARA PIANO.....	1
ANEXO 2 – TRIO EM FÁ SUSTENIDO MENOR, PARA PIANO, VIOLINO E VIOLONCELO.....	40
ANEXO 3 – LE MIRACLE DE LA SEMENCE, PARA CANTO E PIANO.....	127
ANEXO 4 – LE MIRACLE DE LA SEMENCE, PARA CANTO E ORQUESTRA.....	151

Introdução

Após um período de dedicação ao estudo das obras de Alberto Nepomuceno, com fins editoriais, e da leitura de artigos, dissertações, teses ou mesmo bibliografia sobre a história da música brasileira, em geral, e sobre aquele compositor, em particular, foi possível observar que o período compreendido pela Primeira República (1889-1930), especificamente entre 1889 e 1922, apresentava grandes lacunas na historiografia musical brasileira que só aos poucos estão sendo compreendidas, revisadas e preenchidas.

Desta forma, entre as pesquisas mais recentes sobre este compositor as ênfases tem recaído em seus vínculos com o ideário nacionalista, tanto como compositor, quanto como figura influente no meio musical republicano já que foi, por muito tempo, diretor do Instituto Nacional de Música, como nas dissertações "Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)", de Avelino Pereira (1995), e "Alberto Nepomuceno e a criação de uma música brasileira: evidências em sua música para piano", de Viviana Mônica Vermes (1996), ou na tese "A Ópera Abul, de Alberto Nepomuceno, e a sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na Primeira República" de Flávio Cardoso de Carvalho (2005). Também a preocupação com a performance de algumas obras, com o objetivo de recolocá-las em circulação, resultou em trabalhos com ênfase analítica ou editorial. É o que se depreende das dissertações de mestrado "Um estudo sobre os dois noturnos para a mão esquerda de Alberto Nepomuceno", de Iva Moreinos (1985), "Os Quartetos de Cordas de Alberto Nepomuceno", de Anderson Rocha (2000) e "As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno: uma edição para performance", de Luiz Guilherme Goldberg (2000).

Por outro lado, a tese "O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana", de Manoel Aranha

Corrêa do Lago (2005), trouxe informações que, potencialmente, abalam o senso comum da historiografia acerca do compositor romântico ou (pré)nacionalista já que os fatos aí evidenciados poderiam ligá-lo fortemente ao modernismo musical brasileiro. Em outros termos, o quadro que havia era inquietante: embora o nacionalismo de Nepomuceno fosse reconhecido tanto pela geração contemporânea ao compositor quanto pela posterior, o mesmo não se dava quanto às questões da sua possível modernidade.

Assim, entre os contemporâneos, encontramos “*a partitura de Alberto Nepomuceno é um trabalho de arte moderna*”, escrito pelo crítico Oscar Guanabara, em *O Paiz*, de 11 de setembro de 1913, sobre a ópera *Abul*; “*ele se tornou um compositor completamente moderno*”, por Luiz de Castro no jornal *A Noite*, de 1 de setembro de 1916, referindo-se ao *Trio em fá sustenido menor*, ou “*combinações surpreendentes de technica a revelarem processos modernos do mais exquisito valor*”, atestado por Rodrigues Barbosa, em artigo do *Jornal do Commercio*, de 15 de maio 1917, a respeito do ciclo *Le Miracle de la Semence*, além da declaração do compositor francês André Messager quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro, que colocou o compositor “*au rang des meilleurs de la musique moderne*.” (*Jornal do Commercio*, 16/9/1916).

De outro lado, para as gerações posteriores, Alberto Nepomuceno tem sido abordado por uma constante: precursor do nacionalismo musical [brasileiro] (Almeida, 1942), “*o mais intimamente nacional de todos*” (Andrade, 1951; 173), artista de transição entre o romantismo europeu e o nacionalismo brasileiro (Correa de Azevedo, 1956), o “*pioneiro do nacionalismo brasileiro*” (Neves, 1977; 21), ou simplesmente nacionalista (Freitag, 1985), ou ainda um compositor romântico pré-nacionalista (Mariz, 2000). A abrangência dessas concepções nacionalistas ou pré-nacionalistas é tal que ainda podem ser encontradas em artigos ou publicações

estrangeiras (Béhague, 1971; Appleby, 1983).

Este descompasso, reflexo de uma mudança de perspectiva que não deve ser entendida simplesmente como um conflito de gerações, fez com que surgisse a questão catalisadora desta tese, qual seja, como entender que o antes moderno agora não mais o seria? Em outros termos, teria sido Nepomuceno também um compositor moderno em suas concepções tanto técnicas quanto estéticas?

Embora a resposta a estas perguntas seja extremamente complexa devido aos vários vetores que a compõem, seu entendimento se torna mais plausível a partir da identificação de uma referência geradora dessa mudança de concepção. Tal ponto de origem, inevitavelmente, recai sobre um fato que *“passou à história da cultura no Brasil como evento que inaugura simbolicamente o modernismo”* (Travassos, 2000; 17), isto é, a Semana de Arte Moderna, ocorrida entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo.

Logo, a partir deste evento encontra-se o cerne da (des)qualificação desse compositor e de seus pares da Primeira República pela maior ou menor proximidade de suas obras para com os ideais desse marco zero, dividindo os períodos históricos em antes e depois da “Semana”. Colocado desta forma, esse divisor de águas tem sido responsável pelas considerações “passadistas” ou “ultrapassadas” daqueles compositores em oposição à “modernidade” e “futurismo” dos protagonistas da “Semana”.

Considerando-se que o conceito de Nacionalismo Musical era a chave mestra para o entendimento das divergências acima referidas, uma visão da vinculação de Alberto Nepomuceno ao movimento nacionalista torna-se necessária.

As concepções de Nepomuceno sobre o nacionalismo musical não eram novidade visto que seu engajamento já fora manifestado em declarações do próprio compositor e encontram-se retratadas em algumas de suas composições ou mesmo

em ações institucionais frente ao Instituto Nacional de Música de Rio de Janeiro, onde foi diretor por longo período, entre 1902 e 1903 e de 1906 a 1916.

A entrevista concedida em 1917 ao periódico carioca *A Epoca Theatral*, sobre as características da música brasileira, é um dos melhores exemplos de suas convicções sobre este assunto, demonstrando grande conhecimento musical e postura crítica. À pergunta se “*a musica brasileira tem uma nota verdadeira independente e caracteristica*” respondeu:

"Em geral [...] a nota característica da musica popular brasileira são as indicativas de suas origens ethnicas – indigena, africana e peninsular – tal como na poesia popular foi verificado pelos nossos folkloristas, como Sylvio Romero, Mello Moraes Filho e outros. E' de notar que no elemento peninsular são factores de importancia o mouro e o cigano. Infelizmente a parte musical nos estudos do folklore brasileiro ainda não foi estudada, provavelmente por ser a technica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assumpto.

Nunca me dediquei a esses estudos, mas possúo, como dileitante, uma colleção de uns oitenta cantos populares, e danças, e procuro sempre augmental-a. Acham-se quasi todos estudados e classificados, e, nesse trabalho, verifiquei uma modalidade que não é regional, pois que se encontra em cantos recolhidos no Pará, no Ceará e no interior do E. do Rio e que – parece-me não tem ligação com nenhum dos elementos ethnicos acima citados. Essa modalidade, de ordem melodica e harmonica, é produzida pelo abaixamento do setimo gráo sempre que o canto tenda para o sexto, como funcção do 2° ou do 4° grãos.

Outra modalidade caracteristica verificada em grande numero de cantos é a nota final ser o 3° gráo e por vezes, o 5°, ou o 2° como funcção do 5° o que da logar, na harmonisação desses cantos, ao emprego das cadencias finaes do terceiro e setimo modos gregorianos, respectivamente. Não é esta a unica afinidade que encontrei com o canto-chão. Nos aboiados – cantos tristes que os vaqueiros entôam á frente do gado para reunil-o – o vaqueiro, segundo as circumstancias, amplia o seu aboiar com vocalizes que lembram os do canto-chão. Os aboiados são usados em todos os Estados criadores do Nordeste, e segundo estou informado, em Minas e Goyaz [...]

Esses elementos ainda não estão incorporados ao patrimonio artistico dos nossos compositores. Sera por culpa da nossa educação musical européa, refinada, que impede a aproximação do artista-flôr de civilisação – e a alma simples dos sertanejos, que ate hoje – por criminosa culpa dos

governos – não passam de retardatarios, segundo a classificação justa de Euclydes da Cunha; ou será por não ter ainda aparecido um genio musical sertanejo, imbuído de sentimentos regionalistas, que, segregando-se de toda influencia estrangeira, consiga crear a musica brasileira por excellencia, sincera, simples, mystica, violenta, tenaz e humanamente soffredora, como são a alma e o povo do sertão.” (A Epoca Theatral, A Ópera Nacional, 27/12/1917)¹

Conforme daí se apreende, a ocupação de Nepomuceno com o nacional e o regional não se tratava de assunto superficial. Sua preocupação com o vínculo entre a *educação musical européia* e a *alma simples dos sertanejos* é evidente, tanto quanto o seu posicionamento crítico para com as ações do governo sobre as questões desta educação, mais abrangentes que o exclusivo ensino musical.

Seu conhecimento sobre certas peculiaridades da *música popular brasileira* já lhe havia rendido o epíteto de *folklorista*, por ocasião do concerto de estréia do Prelúdio de *O Garatuja*, publicado pelo crítico Rodrigues Barbosa no *Jornal do Commercio*, em 1904, e reproduzido no mesmo periódico, em 16 de novembro de 1913, em virtude do concerto comemorativo à Proclamação da República, onde tal obra foi reprisada.

“Folklorista de raro engenho, de raro valor, continuando o seu ideal da ‘Suite Brésilienne’, o Sr. Nepomuceno pôde pretender, justificadamente, ser o fundador da musica brasileira – e é para isso que a natureza o dotou tão prodigamente.” (Jornal do Commercio, 30/10/1904).

Possivelmente Nepomuceno se incluísse entre “os outros” folcloristas da sua entrevista, colocando-se ao lado de Sylvio Romero e Mello Moraes Filho, embora a modéstia não o permitisse ser mais explícito.

No entanto, mesmo que suas observações refletissem uma visão de nacionalismo musical, o que o distinguiria do projeto nacionalista dos modernos de

¹ As citações de artigos ou críticas, somente terão indicados o seu autor se este estiver devidamente identificado. No caso do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, por exemplo, José Rodrigues

1922? Nepomuceno não só apontara o caminho a ser seguido como advertira sobre a necessidade de preparo profissional para realizá-lo ao diagnosticar algumas culpas e uma inerente incongruência entre a educação musical européia e os elementos multi-étnicos da música popular brasileira. As similaridades com as idéias dos modernos nacionalistas da geração da “Semana” são patentes.

Talvez por ainda estar procurando um caminho “mais autêntico da brasilidade”, suas ações tenham se restringido à coleta do folclore e a analisar as características intrínsecas dos cantos e danças coletados. No entanto, não seria este um exemplo ampliado futuramente por Mário de Andrade (1893-1945) e Villa-Lobos (1887-1959)? A comprovação deste elo entre os projetos de Nepomuceno e Andrade/Villa-Lobos encontra-se em um artigo de Octávio Bevilacqua (1887-1969)² para a revista *A Temporada*, do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, de 5 de julho de 1928, onde Bevilacqua salienta que Villa-Lobos fora o herdeiro da coleção dos oitenta cantos populares recolhidos por Nepomuceno, a qual o compositor referira na entrevista concedida ao *A Época Theatral* em 1917.

Parte da crença nacionalista de Nepomuceno foi concretizada em algumas de suas composições. Além das suas canções, nas quais, de 72, 50 utilizam-se de versos em português, Béhague (1971) relaciona somente cinco obras instrumentais como de caráter nacionalista: o *Quarteto de Cordas nº3*, conhecido como *Brasileiro*; a *Série Brasileira*; o prelúdio da comédia lírica *O Garatuja*; as peças para piano *Galhofeira* (das *Quatro Peças Líricas op.13*) e *Brasileira*. Deve-se ainda aí acrescentar as *Valsas Humorísticas op.22* para piano e orquestra, por retratarem as valsas urbanas em voga na época em que foram compostas, provavelmente 1902.

Barbosa foi o crítico responsável pela coluna *Theatros e Música*. Como, a partir de 1917, Oscar Guanabara também veio a trabalhar neste periódico, a identificação do crítico se dará pela sua “assinatura”.

² Octávio Bevilacqua era neto do pianista Isidoro Bevilacqua e filho do compositor Alfredo Bevilacqua. Foi aluno no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, onde estudou piano com o pai, harmonia com Frederico Nascimento, contraponto e fuga com Alberto Nepomuceno. Foi crítico musical de *O Globo* e correspondente das revistas *Le Ménestrel*, de Paris, e *The Journal of Musicology*. Foi membro

Uma possível solução para essa indagação foi diagnosticada por Pereira ao afirmar que “*embora tivesse formulado claramente o projeto [nacionalista], [...], Nepomuceno não fez uso sistemático da idéia*” (Pereira, op. cit.; 320), o que o rebaixaria de nacionalista à pré-nacionalista e o manteria forçosamente ligado ao romantismo tardio, já que afora estas composições, as demais se vinculariam a um viés internacionalista.

Uma análise sobre esta questão nacionalista foi realizada por Flávio Carvalho ao elaborar o conceito dos “pilares cambiantes” na organização da sua tese sobre a contribuição da ópera *Abul* para o nacionalismo musical brasileiro da Primeira República. Este autor, após a análise dos artigos referentes aos concertos de música brasileira daquela época, diagnosticou a presença de três “pilares cambiantes” para a caracterização do nacionalismo musical nas obras de Nepomuceno. Segundo ele, os conceitos balizadores desta caracterização são a “civilização” (“*a arte que pode ser mostrada ao mundo civilizado*”), o “folclore” (a presença de elementos nativos) e a “originalidade” (“*medida [da] junção entre os aspectos musicais nativos [...] e o processo de transformação desses elementos para uma obra artística mais civilizada*”) (Carvalho, 2003). Entretanto, Carvalho observa que estes conceitos não são absolutos já que podem ser apresentados de forma independente ou mesmo omitidos. Surpreendentemente, complementa com a observação de que o pilar do folclore não era um quesito essencial, portanto não seria necessariamente o definidor da sua originalidade.

Contudo, embora metaforicamente possa o elemento nativo ser interpretado como o psicológico do compositor, já que seus referenciais seriam a manifestação de seus elos e crenças nacionais, a atualização dos procedimentos técnicos e composicionais apresenta-se como uma das pedras angulares da expressão musical

nacional e, por extensão, moderna em Nepomuceno, já que atestariam a sua proximidade com a “civilização” e a medida de sua originalidade.

Daí pode-se concluir que tanto o nacional quanto o moderno faziam parte da mesma agenda de Alberto Nepomuceno, representando os dois lados da mesma moeda.

A maneira como o modernismo foi interpretado e incorporado no Brasil tem na pesquisa de Eduardo Jardim de Moraes um importante referencial para auxiliar no seu dimensionamento. Ao realizar uma leitura crítica sobre os escritos de Mário de Andrade, teórico do modernismo musical no Brasil, Oswald de Andrade (1890-1954) e Menotti del Picchia (1892-1961), algumas das cabeças-chave da Semana, Moraes observa duas fases no movimento modernista brasileiro. A primeira, que teria como marco a exposição de Anita Malfatti (1889-1964), em 1917, estendendo-se até 1924 valia-se de uma perspectiva internacionalista, isto é, *“imaginava-se que a adesão dos processos modernos de expressão cultural conduziria, de forma imediata, à incorporação da cultura feita no Brasil ao contexto internacional”*. (Moraes, 1988; 236).

Isto demonstra a presença constante de um movimento de incorporação à ordem moderna internacional, onde a adesão ao modernismo, mediado ou não pelo movimento nacionalista, seria uma ferramenta na definição da identidade nacional. Sob este aspecto vê-se que Alberto Nepomuceno, em sua linguagem musical universalista, estaria inserido quase completamente na primeira etapa do modernismo brasileiro, sem prejuízo a antecipações de ideais nacionalistas posteriores.

Entretanto, a viabilidade desta concepção modernista em Nepomuceno mostra-se completamente avessa àquela apresentada pela tradição historiográfica, onde este compositor seria um representante do romantismo musical, logo vinculado

ao passado. Mesmo a sua ênfase no *lied* em português seria uma consequência dos ideais românticos com influências de Schumann, Brahms, entre outros.

A origem dessa tradição historiográfica foi analisada pelo historiador A. Contier (1978) que diagnosticou o processo da construção do “Mito da Nacionalidade”, ocorrido entre as décadas de 1920 e 1940, época em que o conceito ideológico dominante fora o nacionalismo musical, teorizado no *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928) de Mário de Andrade, ideólogo da “Escola Nacionalista de Composição Musical” (Contier, op. cit.; 7).

Os ideais divulgados eram claros quanto à necessidade da música nacional refletir o íntimo da nação, manifestado em suas tradições populares e folclóricas, execrando a cópia e a manutenção das tradições européias na música brasileira, exóticas para a realidade da Nação. Em outras palavras, era preciso que ocorresse o grito de independência cultural pela intelectualidade brasileira.

Com base nesses critérios, os compositores da geração anterior seriam passadistas, copiadores da Europa, tributários de uma estética que não mais representaria a sociedade de então, colaboradores na perpetuação de valores já ultrapassados. Entre esses compositores, alguns mereceriam a qualificação de precursores, já que não podiam ser de todo desqualificados. Quanto aos demais, permaneceriam presos ao romantismo ou, na melhor das hipóteses, ao romantismo tardio. Em suma, o digladiar entre o nativo original e o estrangeiro transplantado ao exotismo dos trópicos.

Desta maneira, observa-se que os referenciais utilizados para abordar Alberto Nepomuceno restringiam-se ao seu engajamento ao nacionalismo musical e têm como substrato as considerações de gerações posteriores, principalmente nos escritos de Mário de Andrade, tornando os relatos contemporâneos a Nepomuceno sem efeito e apresentando como um dos efeitos colaterais a relativização de seu

nacionalismo e a completa descaracterização de sua modernidade. Daí o epíteto de precursor, que o coloca anteriormente ao nacionalismo propriamente dito – o andradiano.

A partir desta constatação, encontram-se observações como

“Talvez, se não fosse a sua preocupação nacionalista e se seu interesse maior fosse uma música “contemporânea” – em termos europeus, está claro – a sua orientação estética teria acompanhado as transformações radicais ocorridas na Europa.” (Kiefer, 1982; 114)

Tal afirmação pode ser contestada em declarações de Darius Milhaud ou na tese de Manoel Aranha Corrêa do Lago (2005), onde fica evidenciada a atualização do ambiente musical carioca vivenciado por Nepomuceno, Henrique Oswald, o círculo Veloso-Guerra³, entre outros.

Ainda sobre Nepomuceno pode ser encontrado:

“... buscou o meio-termo entre as escolas européias – uma inspiração que não esconde seu parentesco com Schumann (nas obras pianísticas) e Liszt ou Grieg (em peças orquestrais) – e a assim chamada escola nacional” (Squeff, Wisnik, 1982; 38)

Tal afirmação revela uma drástica simplificação que não reflete a influência recebida de Wagner, Brahms, Wolf, ou dos franceses, entre eles Debussy, além da consideração subliminar de sua passividade quanto ao transplante dos meios expressivos europeus para o Brasil.

No entanto, Nepomuceno não buscou o meio-termo e sim realizou a escola nacional de sua época, com suas contradições e transições. Ao afirmar que o

³ O círculo Veloso-Guerra foi objeto da tese de Manoel Aranha Corrêa do Lago, que pesquisou o modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana de Arte Moderna. Conforme Corrêa do Lago, era composto pelo “pianista e professor Godofredo Leão-Veloso (1859-1926), sua filha a pianista e compositora Maria Virgínia (Nininha) Veloso-Guerra (1895-1921) e seu genro, o compositor e futuro musicólogo Oswaldo Guerra (1892-1980)” (Corrêa do Lago, 2005; 56). As reuniões musicais ocorridas no salão da família Leão-Veloso tiveram um importante papel na difusão do modernismo musical no Brasil, principalmente o francês, sendo Nepomuceno um de seus freqüentadores.

compositor teria buscado o meio-termo entre as escolas européias e a nacional, significa que o fez por escolha. No entanto, deve ser lembrado que o internacionalismo era parte da escola nacional, tal qual o nacionalismo não andradiano. A não observação dessa questão torna o dogma do nacionalismo andradiano uma armadilha capaz de máximas como “*o nacionalismo crítico de Mário de Andrade opunha-se, por exemplo, ao nacionalismo acrítico de um Alberto Nepomuceno*”. (Contier, op. cit.; 10). Sintomático Nepomuceno ser o exemplo.

Assim, retorna-se a questão inicial, cuja elucidação é o objetivo desta tese: Nepomuceno foi também um compositor moderno? A confrontação das idéias sobre o modernismo musical, incluindo a sua transladação aos trópicos, com a análise de três obras destacadas como modernas por compositores e pela crítica contemporânea a Alberto Nepomuceno poderá elucidar esta indagação e levar à conclusão de que este compositor foi um dos seus protagonistas.

Deste modo, para o desenvolvimento desta pesquisa, além do estudo comparativo de suas composições, fonte primordial para as análises necessárias, outras fontes como as críticas e notícias de jornal, material iconográfico, bem como sua correspondência ativa e passiva foram metodicamente investigadas.⁴

Logo, obras manuscritas e autógrafas, e primeiras edições foram localizadas em diversos acervos, coleções e bibliotecas, como a Divisão de Música e Arquivo

⁴ Salienta-se que, na procura pela correspondência pessoal de Alberto Nepomuceno, soube-se por intermédio de seu neto, Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, que grande parte havia sido inutilizada após uma forte chuva que caíra no Rio de Janeiro (sem precisão de data). O material resgatado e devidamente relacionado por Alvim Corrêa, está assim quantificado: na correspondência ativa, encontram-se 124 cartas, predominando as destinadas à família (62) e ao maestro Luigi Maria Smido (30), seguido por cartas bancárias (5), para Frederico Nascimento (4), a Leopoldo Miguez e G. Schirmer (3), para Eliseu Visconti, Félix Otero e Walter Mocchi (2), entre outras; quanto à passiva, 61 cartas e 8 cartões, sobressaindo-se as recebidas de Coelho Netto (12), Darius Milhaud (6), Vianna da Motta (4) e Alexandre Guilmant, Olavo Bilac e Sílvio Deolindo Fróes (3), Henrique e Rodolfo Bernardelli, Joaquim Nabuco, Arthur Napoleão, Gino Marinuzzi, Luigi Maria Smido e Luigi Chiffarelli (2), entre outros. Entretanto, frisa-se que nem todas as cartas descritas foram localizadas, embora Sérgio Nepomuceno indique que algumas delas teriam sido doadas à Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional (RJ). Semelhante descrição da localização destas fontes foi efetuada nas dissertações de Pereira (1995) e Vermes (1996). Alerta-se, entretanto, que mesmo que este rol possibilite aferir um conjunto de relações interpessoais, o número limitado de cartas encontradas não preenche a totalidade das lacunas de informações surgidas nesta pesquisa.

Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional, a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro ou a Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bem como o Arquivo Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa (RJ), além de uma importante contribuição do musicólogo Paulo Castagna com uma partitura impressa de Artemis.

Quanto às fontes jornalísticas, sua garimpagem ocorreu no Arquivo Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional, no Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, em Porto Alegre (RS) e na Bibliotheca Riograndense, em Rio Grande (RS), além de uma importante colaboração da Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Já a correspondência ativa/passiva foi rastreada tanto no Arquivo Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional e na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Quanto às imagens, foram obtidas pela inestimável colaboração dos pesquisadores Márcia Camargos e Flávio Cardoso de Carvalho, bem como junto ao Arquivo Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa e na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional.

O plano desta tese estrutura-se a partir de uma visão mais ampla, cujo objetivo é expor e analisar a trajetória musical de Alberto Nepomuceno e como esta experiência reaparece nas questões técnicas, estéticas e ideológicas que nortearam a sua vida profissional, para outra mais localizada, onde estas questões de ordem expressiva são exemplificadas em sua produção musical.

O capítulo primeiro orienta o balizamento conceitual necessário à argumentação aqui realizada em torno ao modernismo musical da passagem do século XIX ao XX, apresentando os diversos posicionamentos musicológicos acerca de uma conjuntura

histórica em que um mesmo compositor poderia ser considerado tanto inovador quanto conservador, conforme a perspectiva empregada nas considerações sobre a sua técnica musical, conteúdo estético, ou ainda pelo seu engajamento ideológico.

O segundo capítulo mantém o foco conceitual, transladando-o para o cenário nacional com o intuito de interpretar como as idéias referentes ao modernismo, geradas na Europa, foram aqui apropriadas e utilizadas. Sob este aspecto, um importante elemento abordado diz respeito à solução da questão sobre a atualização com as vanguardas importadas e a idealização de um nacionalismo musical “autêntico” e de que maneira Alberto Nepomuceno circulava por esta aparente dicotomia.

O Interlúdio, capítulo 3, focaliza mais atentamente a formação acadêmica de Alberto Nepomuceno na Europa, mais precisamente nas escolas de música de Berlim e Paris. Segue-se a leitura da abrangência da instrução aí recebida no futuro profissional de Nepomuceno, após seu retorno ao Brasil, através da investigação de seus contatos com o círculo modernista em formação na década de 1910 na cidade de São Paulo, bem como sobre sua relação com importantes figuras do modernismo musical na cidade do Rio de Janeiro, especificamente Glauco Velásquez e Heitor Villa-Lobos.

O quarto capítulo resgata dois dos viéses balizadores do primeiro capítulo ao tratar do posicionamento ideológico e estético de Nepomuceno, que, como um republicano convicto, tinha a educação como uma bandeira fundamental de suas ações.

O quinto e último capítulo dedica-se à análise de obras selecionadas à luz da trajetória do compositor delineada nos capítulos antecedentes. Assim, após o estudo das referências críticas de suas obras, realizou-se a seleção de três composições consideradas apropriadas para a investigação de como o modernismo musical se manifestou na produção artística de Alberto Nepomuceno. Desta maneira, foram analisadas a *Variations sur un Thème Original op.29*, para piano, o *Trio em fá sustenido*

menor e o ciclo *Le Miracle de la Semence*, para barítono e piano/orquestra, cujas partituras e gravação encontram-se nos anexos do volume II.

Mesmo sendo evidente a ênfase analítica no viés técnico, principalmente nas duas primeiras obras, sempre que as fontes permitiram, procurou-se realizar uma análise hermenêutica, visando melhor cruzar como as relações ideológicas e opções estéticas foram tratadas pela sua técnica composicional. Assim, segue-se, de certo modo, o caminho iniciado na dissertação de mestrado *As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno* (Goldberg, 2000), onde a necessidade do desvendamento do significado do texto musical carrega consigo a inevitável análise de suas implicações históricas, embora estas não possam ser integralmente objetivadas na percepção estética (Dahlhaus, 1983).

Por todo este percurso, almeja-se nesta tese argumentar a favor de um novo referencial para o entendimento da produção artística de Alberto Nepomuceno face ao modernismo musical no Brasil da Primeira República.

1. Questões de Modernismo

1.1 - BALIZAMENTO CONCEITUAL

A tradição de uma abordagem estritamente técnica a respeito do que vem a ser o modernismo musical tem gerado paradigmas sobre este movimento não só com respeito a questões conceituais e estéticas, quanto em relação a seus limites históricos e a conseqüente determinação de quais compositores e obras lhe seriam representativas. No entanto, mesmo com estes padrões de consideração, não é possível observar uma unidade nas delimitações entre autores de distintas áreas do conhecimento.

Assim, enquanto o crítico Paul Griffiths identifica como o marco inicial do movimento modernista em música o *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, de Claude Debussy, composto entre 1892-94 (Griffiths, 1987; 7), o musicólogo Carl Dahlhaus diagnostica que, para os historiadores da música, a “*alvorada do modernismo musical*” se dá com a *1ª Sinfonia* de Gustav Mahler, de 1888-89, e com o poema sinfônico *Don Juan* de Richard Strauss, de 1887-89 (Dahlhaus, 1989; 330).

Mesmo as considerações sobre estes compositores não são de todo unânimes entre os musicólogos. Leon Botstein os qualifica como precursores do modernismo do século XX, juntando a eles Alexander Skryabin (Botstein, 2001; 868). Segundo este pesquisador, os primeiros proponentes do modernismo musical são Ferruccio Busoni (1866-1924), Arnold Schoenberg (1874-1951), Franz Schreker (1878-1934) e Igor Stravinsky (1882-1971). Quanto a Richard Strauss, e consonante a Dahlhaus, Charles Youmans, em seu livro *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition*, contesta a concepção de que este compositor seria um precursor do modernismo musical. Para Youmans, “*a inovação básica concretizada por Strauss consistiu em um novo modo de relacionar música com a*

esfera de experiência extramusical”⁵ (Youmans, 2005; 4), isto é, uma nova visão estética que não se refletiu necessariamente em sua técnica composicional.

Exemplificando o reflexo no Brasil desta não unidade conceitual a respeito deste movimento estético, e resguardando-se a distância cronológica e os fundamentos filosóficos e estéticos entre os autores, cita-se Mário de Andrade, arauto do modernismo brasileiro, para quem “*Claude Debussy, talvez o maior gênio musical da segunda fase romântica, abriu uma orientação nova, mal chamada de ‘Impressionismo’*” (1951; 153).

Este imbróglio pode ser justificado pela hegemonia do paradigma técnico, em cuja limitação pode-se diagnosticar duas vertentes básicas de consideração: uma que trata dos precursores, positiva já que estaria vinculada ao futuro; outra, diametralmente oposta, vinculando-se ao conceito de romantismo tardio.

A avaliação aprofundada deste conceito vem de Dahlhaus:

“... romantismo tardio é um termo pejorativo e polêmico usado nos anos 1920 pelos adeptos do neoclassicismo e da *Neue Sachlichkeit*”⁶ para separá-los do passado imediato e condená-lo a uma continuidade de um mau século dezenove”.⁷ (Dahlhaus, 1989; 334).

Em outras palavras, o espaço para as nuances restringiu-se aos precursores, ou pró-progressistas, já que de alguma maneira vinculados à agenda do futuro, do progresso, onde os avanços seriam predominantes sobre os recuos. Ou progressista ou retrógrado, ou futurista⁸ ou passadista.

⁵ “*The basic novelty embodied by Strauss consisted of a new way of relating music to extramusical realms of experience*” (Youmans, 2005; 4).

⁶ Nova Objetividade – Termo usado nos anos 20 por escritores alemães para denotar um movimento em direção oposta à expressão subjetiva característica do Romantismo. Em música, seu melhor exemplo são as obras de Hindemith e Weill desse período, embora seja parte do mesmo fenômeno que o neoclassicismo. (Griffiths, 1992; 127).

⁷ “... *late romanticism* is a pejorative and polemically loaded term used in the 1920s by adherents of neoclassicism and the *Neue Sachlichkeit* to separate themselves from the immediate past and condemn that past as a holdover from the *bad nineteenth century*” (Dahlhaus, 1989; 334).

⁸ Aqui o termo futurista não está empregado de acordo com a concepção de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), autor do manifesto publicado no *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909, onde as diretrizes de tal movimento foram explicitadas.

A vinculação da noção de progresso com o modernismo é tal que a ele é devido o nascimento gradual deste movimento e a idéia de uma vanguarda, sua mais extrema formulação (Williamson, 2002)⁹. Desta forma, pode-se compreender que a gradação existente entre progresso e vanguarda seja a origem da noção corrente na diferenciação entre o ser precursor ou moderno, isto é, enquanto aquele se moveria pelo progresso, este, ao refletir a vanguarda, seria a mais pura expressão deste progresso.

Também se deve a este elo instalado entre progresso e modernismo o estabelecimento dos marcos que o definem historicamente. Desta forma, Botstein (op. cit.) observa ainda que o seu caráter histórico manifestou-se como uma das características da primeira geração de compositores modernos do século XX, já que consoante com os ideais wagnerianos de relativismo histórico, isto é, a arte musical deveria não só antecipar, mas também refletir a lógica histórica tendo, conseqüentemente, a sua originalidade dinâmica enraizada no passado e transcendendo-o.

Entre os autores que refletiram sobre esta lógica histórica, encontra-se o historiador Frederick Karl que expressou a engrenagem que envolve a relação entre a vanguarda, o moderno e o movimento modernista. Para este autor, a vanguarda, definida como “linha de frente” do movimento modernista, ao perder a sua qualidade de estranhamento e ser assimilada, se tornaria arte moderna. A mesma sucessão ocorreria com a arte moderna que, por sua vez, passaria a ser considerada parte do movimento modernista, conceito de maior amplitude (Karl, 1985; 21).

Entretanto, a transcendência da lógica histórica seria a característica fundamental da vanguarda. Segundo Karl,

⁹ Ao traçar a inter-relação entre progresso, modernidade e o conceito de vanguarda, John Williamson define Liszt como o precursor da vanguarda. Avaliando os contrastes entre Wagner e Liszt, este autor diagnosticou que, enquanto Liszt se manteve comprometido com o progresso e a modernidade na extensão em que prefigura o papel da vanguarda, Wagner mais agudamente define o mais amplo clima do modernismo.

“Os modernistas, em quase todas as suas fases inovadoras, não se têm na conta de partes de uma tradição, mas como estranhos à história; como dissociados dos laços históricos que se espera encontrar em idéias de circulação comum. Em qualquer estágio determinado, deve o modernismo romper não apenas com a arte tradicional, mas também com a cultura humanística tradicional, que está vinculada a um processo histórico. A vanguarda, especialmente ela, fundamenta-se na seguinte premissa: deslocar-se tanto da corrente principal que já a ela não se aplica o desenvolvimento histórico. [...]. Assim, [...], torna-se a-histórica.” (Karl, 1985; 12).

Desta maneira, novamente se defronta a definição entre o ser precursor ou moderno, isto é, os ícones do modernismo musical seriam aqueles identificados com as vanguardas, enquanto os demais, desde que de alguma maneira ligados a agenda progressista, estariam presos à categoria dos precursores.

Assim, ao considerar-se o ponto limite, isto é, esta associação direta entre a vanguarda e a definição do moderno, e levando-se em consideração o paradigma técnico da composição musical, compositores como Arnold Schoenberg e a sua técnica dodecafônica ou Igor Stravinsky do *Le Sacre du Printemps*, por serem os representantes desta vanguarda, seriam os “autênticos modernos”.

Conseqüentemente, durante o período da expansão tonal até o advento da sua ruptura, muitos dos compositores deste período histórico invariavelmente serão considerados ou precursores ou tributários ao romantismo tardio, isto é, excluídos do modernismo musical. Daí as apreciações sobre o vínculo de Debussy ao romantismo musical, ou mesmo as (in)definições quanto a Richard Strauss. Embutida ainda nesta concepção, encontra-se a idéia de que somente as obras pós-tonais seriam as legítimas representantes do modernismo musical já que rompiam com uma tradição que não mais representaria os novos tempos, pois presa ao recente passado romântico.

Entretanto, o processo de a-historicismo diagnosticado por Karl apresenta-se como um paradoxo, visto que, mesmo sendo a transcendência histórica o seu ideal,

o enraizamento na tradição não pode ser menosprezado nem esquecido.

Desta forma, *Remaking the Past*, título de um dos estudos do musicólogo Joseph Straus, torna-se descritivo por si só e testemunha este comprometimento. Analisando a influência da música da tradição tonal sobre o modernismo musical, Straus observa que, mesmo para os ícones do modernismo musical, “a música da primeira metade do século XX, de Bartók, Webern e Berg, não menos que de Schoenberg e Stravinsky, foi criada, executada e ouvida sob a sombra do passado”¹⁰ (Straus, 1990; 8-9). Corrobora esta conclusão o fato de que tanto Bartók quanto Schoenberg confirmaram a “importância da tradição musical e uma crença em processos evolutivos em vez de revolucionários no desenvolvimento de uma linguagem musical”¹¹ (Cooper, 2001; 25). Assim, ao desenvolver a técnica dodecafônica, Schoenberg pretendia dar continuidade à hegemonia da tradição musical alemã, vendo nesta técnica a evolução natural da expansão tonal praticada desde *Tristan und Isolde* (1859), de Richard Wagner, aliada a técnicas contrapontísticas que retroagiam a J. S. Bach.

Segundo Straus, a originalidade dinâmica esperada pelos compositores modernos do período compreendido entre 1890 e 1920, não abandonava a tradição tonal, mas a reinterpretava de acordo com os novos tempos. Assim, refletia-se uma relação de ambivalência para com o passado, traduzida no trato entre a incorporação de elementos da tradição e a sua revisão.

Desta maneira, Straus desenvolve a sua Teoria da Influência Artística com o intuito de avaliar o impacto da tradição neste processo de revisão. Chamando-a de “Influência como ansiedade”, e tendo como referencial a obra do crítico literário Harold Bloom, assevera que a influência dos predecessores estaria presente na

¹⁰ “The music of the first half of the twentieth century, for Bartók, Webern, and Berg no less than for Schoenberg and Stravinsky, was created, performed, and heard under the shadow of the past.” (Straus, 1990; 8-9).

¹¹ “[Bartók, like Schoenberg, asserted the] importance of musical tradition, and a belief in evolutionary

definição de todas as obras de um artista e não somente naquelas de sua juventude. Segundo esta teoria, a revisão ocorrida na incorporação da tradição equivaleria a um assassinato simbólico, exteriorizado na forma de leituras distorcidas, ou “*misreadings*” (Straus, op. cit.).

Com isto, os componentes técnicos referentes às unidades estruturais de profundidade e seus reflexos na superfície formal foram reinterpretados, reservando-se às tríades, elemento fundamental da tradição, o privilegiado “*lugar do combate entre o presente e o passado*”¹² (Straus, op. cit.; 20).

Em outros termos, enquanto elementos musicais como as cadências dominante-tônica e as progressões lineares de mediantes tornavam-se secundárias, outros como as relações de áreas de tonalidades remotas e as incomuns combinações de notas resultantes do embelezamento linear tornavam-se relevantes estruturalmente.

Ampliando o foco para além do viés técnico, esta equação, que tentava harmonizar a tradição com a atualidade, valia-se de correntes estéticas que empregavam uma “*concepção de modernidade dominada pelo progresso da ciência, tecnologia e indústria, e pelo positivismo, mecanização, urbanização, cultura de massa e nacionalismo*”¹³. (Botstein, op. cit.; 869).

Entretanto, esta diversidade de concepções refletia a própria diversidade e contradições dos novos tempos. Um exemplo importante diz respeito à cultura de massa que era considerada um fator debilitador da arte musical, já que esta teria que se sujeitar ao gosto popular. Outra questão, aparentemente paradoxal, vincularia o emprego das formas folclóricas, matrizes do nacionalismo e que

rather than revolutionary processes in the development of a musical language” (Cooper, 2001; 25).

¹² “The triad becomes the locus of the struggle between present and past” (Straus, op. cit.; 20)

¹³ “[The selfconscious search in the years immediately before 1914 by composers and performers for a language of music adequate to and reflective of the contemporary moment, revealed] a conception of modernity dominated by the progress of science, technology and industry, and by positivism, mechanization, urbanization, mass culture and nationalism.” (Botstein, 2001; 869).

remetiam ao romantismo e a uma organização social rural, com a urbanização, impregnada pelo cosmopolitismo - desenvolve-se daí a noção de que o nacional serviria de alicerce para o internacional, concepção posteriormente utilizada pelo movimento modernista brasileiro de 1922. Também as divergências travadas entre as concepções sobre música absoluta e música programática, isto é, a respeito do conteúdo musical, poderiam encontrar neste “progresso” os seus fundamentos.

O distanciamento da descrição técnica tem-se mostrado extremamente útil na atualização das pesquisas sobre o movimento modernista, já que a inter-relação entre música, literatura e artes plásticas e cênicas amplia a perspectiva de entendimento dos pilares definidores de tal movimento.

Sob este prisma, o musicólogo Walter Frisch (2005) aborda o modernismo germânico entre 1880 e 1920, questionando a convicção de que somente a inventividade técnica - de harmonia, de ritmo e de fraseado – seria o referencial de acesso ao modernismo musical.

Partindo do sentimento ambivalente de Nietzsche em relação a Wagner, um dos compositores referenciais do modernismo musical, Frisch toma de empréstimo o termo “modernismo ambivalente”, cunhado pela historiadora Marion Deshmukh em estudo sobre o modernismo alemão¹⁴, diagnosticando ser esta ambivalência uma característica fundamental do movimento modernista no período abordado.

Assim, observa-se que esta ambivalência nos remete à Teoria da Influência Artística, de Straus, já que, de algum modo, trata-se de como os artistas buscavam as suas referências no passado, na tradição, e as resgatavam, como ocorreu em

¹⁴ O conceito de Modernismo Ambivalente foi cunhado por Deshmukh ao abordar as políticas culturais de Max Liebermann (1847-1935), importante pintor berlinense que, embora completamente urbano, sentia-se atraído pelos motivos rurais holandeses. Em outros termos, “pode ser descrito como uma perspectiva geralmente positiva para com as rápidas mudanças sociais, econômicas e científicas no panorama alemão, mas temperada por uma nostalgia ocasional por características da comunidade pré-industrial, onde eram reconhecidas a qualidade e o valor da mão de obra” [*“It can be described as a generally positive outlook toward the rapidly changing social, economic, and scientific German landscape, but tempered by an occasional nostalgia for features of a preindustrial community in which quality workmanship and value were recognized”*] (Frisch, op. cit.; 8).

relação a J. S. Bach, e as reinterpretavam, muitas vezes pelo emprego da ironia e da paródia.

Para Frisch, o naturalismo foi o primeiro movimento autoconsciente e programático do modernismo germânico, tendo, também nele, se manifestado a ambivalência característica ao refletir ao mesmo tempo a atração pelo progresso técnico científico e a repulsão pelo seu anti-humanismo (Frisch, op. cit.; 37)¹⁵.

Aqui, a trajetória entre o naturalismo e o simbolismo revela-se claramente, como antecedente e conseqüente. A análise de poemas de Arno Holz (1863-1929), sobre a vida moderna em Berlim, nos quais a eliminação da rima, do metro e da forma estrófica, em uma tentativa de renunciar a musicalidade das palavras, pretendia revelar o mundo natural, contrapõem-se aos escritos do crítico Hermann Bahr (1863-1934), para quem o naturalismo deveria resgatar o mundo psicológico e encontrando no simbolismo a sua resposta.

A reciprocidade musical é identificada no naturalismo declamatório empregado por Engelbert Humperdinck (1854-1921), em *Königskinder* (1896), por Richard Strauss, em *Enoch Arden* op.38 (1897), por Max von Schillings (1868-1933), em seu *Hexenlied* (1902), ou mesmo nos *Gurrelieder* (1901-03) ou no *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Schoenberg, entre outros exemplos.

A comparação interdisciplinar também é utilizada para retratar os elos estabelecidos entre música e artes plásticas nos movimentos simbolista e abstracionista ao tratar das correlações entre as gravuras do *Brahms Fantasy* de Max Klinger (1857-1920), baseados em lieder de Johannes Brahms (1833-1897), e na tela *Impression III (Concerto)* de Wassily Kandinsky (1866-1944), inspirada em obras de Schoenberg.

Assim, com esta visão panorâmica, Frisch demonstra que o modernismo não

¹⁵ “Naturalists manifested some of the same ambivalence as other early modernists. They were at once attracted by technical and scientific progress and repelled by its antihumanism” (Frisch, op. cit.; 37).

ocorre por nichos ou por técnicas específicas. Ao tratar de um período extremamente ambivalente, onde passado e presente competem ferozmente, reproduz uma lógica histórica diretamente vinculada à modernidade¹⁶ onde não somente as vanguardas estariam incluídas.

Walter Frisch esclarece ainda a relação entre moderno, modernidade e modernismo. Segundo ele, o adjetivo “moderno”, já empregado durante a Idade Média, caracteriza “*numerosas ideologias e práticas diferentes compreendidas como representativas de valores contemporâneos*”¹⁷ (Frisch, 2005; 3), isto é, freqüentemente relacionado com o atual, em oposição ao antigo, ao passado. No entanto, observa que, para muitos pesquisadores, a concepção de Baudelaire sobre “moderno”, emitida em 1859, seria a pedra fundamental desta fase do modernismo.

*“Para Baudelaire, modernidade (não ainda como um ismo) conotava não meramente a atualidade de uma era, mas, pelo contrário, uma qualidade especial de ‘transitoriedade, de fugitivo, de contingente’, que pode ser encontrada em qualquer período. O moderno era, então, colocado não contra o ‘velho’, mas ao ‘eterno’”*¹⁸ (Frisch, op. cit.; 3).

Ao diagnosticar, ainda, que o substantivo “moderno” na literatura germânica possui a mesma conotação que os termos “modernidade” e “modernismo” dos textos ingleses, alerta que, neste idioma, estas palavras apresentam significados diferentes, assumindo a “modernidade” uma ação de quase passividade, já que se trataria “[d]a condição ou estado de ser moderno”, enquanto o modernismo estaria

¹⁶ Segundo Pesavento, em estudo sobre o vínculo das exposições universais com o advento da modernidade no século XIX, “ao mesmo tempo individual e social, a modernidade como experiência histórica se caracterizaria tanto pela postura dialética de celebração/combate ante as transformações materiais e mentais de um mundo que se converte rapidamente à imagem e semelhança da burguesia quanto pela crescente afirmação das potencialidades da razão no controle da natureza.” (Pesavento, 1997; 14).

¹⁷ “[Modern as an adjective dates back at least to the Middle Ages, and since then it or its variants have been employed to characterize] many different ideologies and practices seen to represent contemporary values” (Frisch, 2005; 3).

¹⁸ “For Baudelaire, modernity (not yet an –ism) connoted not merely the presentness of an era, but rather a special quality of ‘le transitoire, le fugitif, le contingent’ that could be found in any period. The modern was thus set against not to the ‘old’, but the ‘eternal’.” (Frisch, op. cit.; 3)

*“mais impregnado ideologicamente e [seria um] fenômeno voluntário”*¹⁹ (Frisch, op. cit.; 3). Em outras palavras, não só questões estéticas e técnicas faziam parte da agenda modernista. Como atestado por Botstein, a *“crítica tanto aos padrões culturais da época, quanto ao uso social da música foram os carros-chefe do modernismo antes do emprego de inovações técnicas”*²⁰ (Botstein, op. cit.; 869), isto é, não só o cientificismo mas também a associação entre estética e política estava entre as manifestações observadas nesta fase do modernismo.

Com estas considerações, verifica-se que à concorrência de várias forças pode ser atribuída não só a geração como também a propulsão do movimento modernista nas suas mais distintas áreas.

1.2 – TURBILHÃO DE FORÇAS

O turbilhão de forças característico do movimento modernista foi tal que mesmo compositores considerados inegavelmente modernos foram, em determinadas circunstâncias, acusados de conservadores. Mesmo pertencendo a gerações distintas, Wagner e Schoenberg são bons exemplos. Enquanto que *“o pensamento conservador de Wagner não condiz com o estilo moderno de sua música”*²¹ (Frisch, op. cit.; 14), a reputação de Schoenberg *“não somente como radical mas conservador foi baseada em sua defesa da primazia do contraponto e sua revalorização de Brahms”*²² (Botstein, op. cit.; 871).

Este paradoxo, que reflete a exuberância de correntes que moldaram o modernismo musical, retrata uma ambivalência característica que, conforme o viés apresentado, mostra-se determinante nas considerações sobre os compositores e

¹⁹ *“I tend to understand ‘modernity’ more as the condition or state of being modern; in this sense modernity comprises a situation that is almost passive, inevitable. Modernism is a more ideologically charged and ‘voluntary’ phenomenon [...]”* (Frisch, op. cit.; 3).

²⁰ *“A critique of contemporary cultural standards and the social uses of music [...] was, from the start, a driving force behind early 20th-century compositional innovations”* (Botstein, op. cit.; 869).

²¹ *“Wagner’s conservative thought did not match up with the modern style of his music.”* (Frisch, op. cit.; 14)

²² *“Schoenberg’s reputation as not only radical but conservative was based on his advocacy of the*

suas obras. A velocidade apresentada no crescimento urbano, nos avanços técnicos e científicos, entre outros, refletia-se na velocidade com que novas orientações estéticas e ideológicas eram criadas, e com elas, as alternâncias entre as considerações sobre ser progressista ou conservador. Muito embora outros vieses de abordagem fossem possíveis para balizar estas concepções, para os objetivos aqui propostos somente três foram selecionados: o técnico, o estético e o ideológico. Salienta-se que o critério utilizado nesta seleção encontra-se ancorado na orientação conceitual aqui empregada, que atribui ao modernismo uma fundamental carga ideológica, cuja manifestação pode ser observada em seu conteúdo estético e na forma em que este é expresso e comunicado.

1.2.1 - Viés Técnico

Nas práticas musicais, as teorias sobre a modernidade fizeram com que todos os aspectos fossem visitados e sofressem novas interpretações, alguns de forma mais radical que outros, tendo como carro chefe a ampliação do conceito e prática de tonalidade. Sendo esta interpretada como “*o equivalente funcional da convencional, porém ilegítima, pretensão de tornar objetiva a realidade externa e um sistema natural de representação*”²³ (Botstein, op. cit.; 870), este sistema de organização musical naturalmente apresentava-se como um alvo primordial.

De forma geral, duas correntes aparentemente antagônicas se apresentaram, partindo, ambas, do cromatismo pós-wagneriano. Valendo-se de recursos como harmonias não-funcionais e tríades aumentadas ou diminutas sem resolução, modulações diretas, enharmonias, mediante cromáticas, entre outras, traduziam uma ambigüidade tonal que revelava as novas perspectivas no emprego do sistema tonal tradicional.

primacy of counterpoint and his reassessment of Brahms [...] (Botstein, op. cit.; 871).

²³ “[...], *tonality was construed as the functional equivalent of conventional but spurious claims to objective external reality and a natural system of representation*” (Botstein, op. cit.; 870).

Assim, por um lado, ao atingir o limite da ambigüidade tonal com a intensificação do emprego das possibilidades expressivas da tonalidade cromática, chegava-se a dissolução do sistema tonal e ao “Expressionismo germânico”; de outro, com o revigoramento do sistema tonal pelo emprego de novas cores harmônicas que o camuflavam, produziu-se o “Impressionismo gaulês” e encaminhava-se o politonalismo.

Esta camuflagem do sistema tonal também possibilitou o emprego de escalas exóticas ou sintéticas, baseadas em sistemas de organização sonoros distintos do diatônico ou cromático ocidental, bem como na exploração de modos de música antiga, embora o resgate destes se deva em grande parte a questões ideológicas de procura de uma identidade nacional.

Em estudo sobre a expansão tonal e a atonalidade entre 1900 e 1920, Jim Samson aprofunda esta questão ao alertar que *“há uma distinção de tipo entre expansão endógena da tonalidade clássica e sua modificação exógena”*²⁴ (Samson, 2002; 9), estando ambas presentes na modernidade musical. Independentemente do sentido, in ou ex, o resultado atingido seria o enfraquecimento das relações tonais com os reflexos daí advindos nos elementos expressivos e estruturais, consistindo esta distinção de tipo o seu ponto de chegada: o atonalismo ou o politonalismo.

O aumento na gama de possibilidades de combinações tonais, melódicas ou harmônicas, produziu um efeito direto nas formas musicais. Mesmo que estas ainda fossem as mesmas da tradição, como a sonata, tanto quanto alguns procedimentos composicionais, como a fuga, um impasse se apresentava já que a resolução de um conflito tonal tornava-se, aos poucos, secundário e irrelevante. A interdependência entre tonalidades e periodicidade ou regularidades rítmicas, geradoras das formas musicais, sofria assim uma revisão minuciosa. Resulta daí que a procura de uma

²⁴ *“There is, moreover, a distinction of kind between the expansion of classical tonality from within and its modification from without”* (Samson, 2002; 9).

unidade formal, isto é, de alguma coerência estrutural era perseguida com a utilização tanto de formas mais concisas, como na *Primeira Sinfonia de Câmara* (1906/1908) de Arnold Schoenberg (1874-1951), como pelo emprego de formas cíclicas, de estruturas expandidas, como nas Sinfonias de Gustav Mahler (1860-1911) ou de Anton Bruckner (1824-1896), na aplicação da “seção áurea”, ou “Divina Proporção”, como o fez Béla Bartók (1881-1945) em sua *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1936), ou mesmo com a combinação entre canto e instrumentos, como no *Quarteto de Cordas n° 2, op. 10* (1907/1908) de Arnold Schoenberg.

A modificação exógena acima apontada também se manifestou na exploração de novos efeitos de timbre e texturas, parcialmente resultante de influências do folclore e das músicas oriental e latino-americana, além da invenção de novos instrumentos, como a celesta, em 1886.

Assim, este leque de elementos surgidos do espólio da tonalidade, refletia as novas concepções e empregos para altura, ritmo, timbre, textura e forma, apontando para o que será a pantonalidade, a panmodalidade e suas inter-relações. Uma longa trajetória, iniciada ainda na metade do século XIX, demonstrando um processo levado adiante por compositores tão díspares como Mikhail Glinka (1804-1857), Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883), Modest Mussorgsky (1839-1881), Gustav Mahler, Claude Debussy (1862-1918), Ferruccio Busoni (1866-1924), Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, entre outros.

Cabe alertar que as referências ao modernismo musical quando restritas ao aspecto técnico fazem com que somente as vanguardas pós-tonais sejam consideradas modernas. No entanto, se considerarmos que a ampliação do conceito de tonalidade não pressupõe seu abandono, tem-se que o emprego de combinações tonais e/ou modais também estavam inseridos na idéia modernista. Estas

combinações, longe de serem meramente restauradoras da tradição, também correspondiam às necessidades de reinterpretação e reavaliação estética solicitada pelo momento, tratando-se de uma gradação menos radical de rompimento.

1.2.2 - Viés Estético

Pode-se considerar que os “ismos” que compõem o movimento modernista em música tenham como núcleo as questões referentes à dicotomia forma/conteúdo musical (Youmans, op. cit.), isto é, entre o idealismo, o esquemático ou absoluto em oposição ao representacional, naturalista ou programático.

Ao pesquisar as raízes filosóficas do modernismo musical de Richard Strauss, Youmans discorre sobre as modificações apresentadas pelas concepções estéticas no decorrer do tempo, tendo o esteta Felix M. Gatz como referência. Segundo Youmans, a base da estética musical do século XIX encontra-se na forma “estética do conteúdo”, uma espécie de formalismo que pregava que a música não tinha conteúdo. A tentativa de resolução desta dicotomia conduziu a uma segunda etapa que foi caracterizada como a “estética da encarnação”, onde os termos “forma” e “conteúdo” deram lugar aos de “realidade” e “aparência”, conseqüentemente a *“música era um modo ou mecanismo através do qual o absoluto poderia tornar-se, em oposição a representar, realidade”*²⁵ (Youmans, op. cit.; 8). O alcance desta significação musical gerou a concepção de “estética da autonomia”, qual seja a *“música não era nem uma representação nem uma encarnação da realidade metafísica; ela realmente era a realidade metafísica, agora tornada perceptível”*²⁶ (Youmans, op. cit.; 8).

Esta noção da estética da autonomia, tem no esteta alemão Friedrich von Hausegger (1837-1899) um prógono, em cujas argumentações estavam

²⁵ “[...] music was a mode or mechanism through which the absolute could become, as opposed to represent, reality.” (Youmans, op. cit.; 8).

²⁶ “Music was neither a representation nor an incarnation of metaphysical reality; it actually was

contempladas tanto a concepção metafísica da música quanto a concepção musical da metafísica, em outros termos, a expressão máxima da subjetividade romântica. A contraposição a Hausegger encontra-se em Eduard Hanslick (1825-1904), que pregava a objetividade como realidade fundamental, sendo ela representada pela indissociabilidade entre forma e conteúdo, isto é, forma e conteúdo moldam-se simultaneamente, dando origem a uma estética formalista.

Estas noções a respeito do conteúdo musical, representadas pelos antípodas da estética da autonomia e da estética formalista, foram os elementos catalizadores das mudanças de concepção que ocorriam na música do *fin de siècle* e início do século XX, sendo um de seus exemplos o senso de “música do futuro” patrocinado por Franz Liszt. Para ele, a palavra era um elemento primordial para a comunicação do conteúdo musical para o público, chegando a haver uma relação de dependência, embora este programa não se manifestasse em um roteiro, mas em uma alusão simbólica revelada nos títulos ou nos cabeçalhos dos movimentos de determinadas obras. Desta maneira, “*a estética da música de programa, [ou poemas sinfônicos], conciliava-se com o clamor da música absoluta, interpretada não como música completa e pura na sua essência, mas como um veículo para a revelação do absoluto [...]*”²⁷ (Williamson, op. cit.; 296).

No entanto, mesmo que “*na música instrumental, o moderno [estivesse] associado com o poema sinfônico [...]*”²⁸ (Botstein, op. cit.; 868), a dependência de narrativas extra-musicais apresentava-se como um dos alvos de alguns modernistas, entre eles Arnold Schoenberg, tendo este vínculo entre música e narração sofrido profundo reexame. Conforme Botstein,

metaphysical reality, now made perceptible.” (Youmans, op. cit.; 8)

²⁷ “[...], flavouring the aesthetic of programme music with the exalted claims of absolute music, interpreted not as music complete and ‘pure’ in itself but as a vehicle for revealing the absolute, [...]” (Williamson, op. cit.; 296).

²⁸ “*In instrumental music the modern was associated with the tone poem and large-scale work evocative of ideas and emotions using massive forces and novel instrumental effects.*” (Botstein, op. cit.; 868).

“Embora as possibilidades narrativas da música não fossem inteiramente rejeitadas pela primeira geração de Modernistas, os materiais e estratégias de representação musical sofreram drástica mudança, para além das tentativas de alusão direta e correlação para uma relação intrínseca e de alto paralelismo”²⁹. (Botstein, op. cit.; 871).

o que nos remete novamente à questão do conteúdo musical, cuja exteriorização se manifestou pela vinculação com correntes tão díspares como o naturalismo, o simbolismo, o abstracionismo, além do primitivismo, do exotismo ou de filosofias místicas.

Estas proximidades estéticas também testemunham a relação da música com as outras artes, já que o modernismo musical *“desenvolveu-se paralelamente ao expressionismo na poesia, no drama e na pintura e ao orientalismo, primitivismo e simbolismo na poesia, na dança, e nas artes visuais”³⁰* (Botstein, op. cit.; 871).

Uma leitura que discute o paralelismo entre as formas de expressão musical e literária modernas é sustentada pelo historiador literário Marshall Brown em *Origins of modernism: musical structures and narrative forms*. Após comparar as estruturas de conclusão entre obras literárias e musicais, afirma que *“isto nos ensina o princípio da leitura de romances à luz de suas conclusões, da mesma forma que analisamos uma sinfonia pela perspectiva de sua resolução tonal [...]”³¹* (Brown, 1992; 78). Neste artigo, Brown tem a intenção de *“mostrar como os modelos da história da música poderiam auxiliar na organização de nosso entendimento dos mais fluidos padrões da história da literatura”³²* (Brown, op. cit.; 79). Desta maneira, às formas

²⁹ *“Although narrative possibilities of music were not entirely rejected by the first generation of Modernists, the materials and strategies of musical representation underwent drastic change, away from attempts at direct allusion and correlation to an ‘inward’ relationship and ‘higher’ parallelism, [...]”* (Botstein, op. cit.; 871).

³⁰ *“[In music, early Modernism] thrived alongside Expressionism in poetry, drama and painting. [...] as well as from orientalist exoticism, primitivism and symbolism in poetry [...], dance [...] and the visual arts [...]”* (Botstein, op. cit.; 871).

³¹ *“It teaches us the principle of reading the novels in the light of their conclusions, just as we analyze a symphony from the perspective of its tonal resolution, [...]”* (Brown, 1992; 78).

³² *“The intention is to show how the patterns of music history can help to organize our understanding of the more fluid patterns of literary history.”* (Brown, op. cit.; 79).

literárias haveria uma correspondente forma musical, caracterizando uma simbiose entre texto e música, uma manifestação orgânica onde texto e música formariam um amálgama, um conjunto indissociável. Logo, para um texto simbolista haveria uma correspondente música simbolista e vice-versa.

1.2.3 - Viés Ideológico

O viés ideológico reflete-se em um fenômeno característico da virada dos séculos XIX-XX: a historiografia da música ocidental estava vinculada à hegemonia das histórias da França e da Alemanha.

Conforme atestado pela musicóloga Annegret Fauser,

“Enquanto que o jornalismo musical teve que reagir aos novos ‘outros’, como a música da Rússia, adaptando modelos e metáforas às novas situações, as histórias da música entre 1870 e 1914 foram fixadas em uma relação bilateral entre França e Alemanha.”³³. (Fauser, 2001; 90-91).

Assim, pode-se entender porquê as histórias, tanto políticas quanto musicais, das nações periféricas emergiram ora como reação, ora como aceitação desta hegemonia, sendo seu denominador comum o fenômeno do nacionalismo.

A importância deste elemento nacionalista foi definida por Dahlhaus, alertando que suas manifestações deveriam ser contextualizadas. Para ele,

“[...] sérias considerações devem ser dadas à possibilidade de que diferentes manifestações de nacionalismo musical foram afetadas pelo tipo de nacionalismo político e pelos diferentes estágios na evolução política alcançados por cada país: pela diferença entre aqueles estados onde a transição da monarquia à democracia foi bem sucedida (Grã-Bretanha e França) e fracassada (Rússia), ou entre estados formados pela unificação de províncias independentes (Alemanha e Itália) e aqueles formados pela secessão de novas nações-estado de um velho império (Hungria, Tchecoslováquia, Polônia, Noruega,

³³ “Whereas music journalism had to react to new ‘others’ such as music from the Russia, adapting models and metaphors to new situations, music histories from 1870 to 1914 were fixated on a bilateral relationship between France and Germany.” (Fauser, 2001; 90-91).

*Finlândia)*³⁴. (Dahlhaus, 1980; 89)

Ilustrando, a reação francesa à derrota na guerra franco-prussiana encontrou sua contrapartida também no nacionalismo musical via *Société Nationale de Musique*, fundada em 1871 por Camille Saint-Saëns (1835-1921), Jules Massenet (1842-1912), César Franck (1822-1890) e Henri Duparc (1848-1933). Por sua vez, na Hungria, Béla Bartók (1881-1945) dava voz aos romenos, húngaros e ciganos, mesmo que seu intuito fundamental não fosse emancipá-los do Império Austro-Húngaro. Na Noruega, Edvard Grieg (1843-1907) estava profundamente engajado na autonomia de sua terra natal do reino sueco, ocorrida em 1905.

A contrapartida brasileira encontrava-se na necessidade de afirmação de um regime republicano recém instalado e que devia fortalecer as suas instituições públicas, em uma nação cuja abolição da escravidão havia ocorrido a menos de duas décadas e que enfrentava grandes mudanças econômicas, sociais e políticas.

Embora a vinculação entre música e ideologia seja problemática, a reflexão sobre este assunto não é recente. Como observado por Applegate e Potter (2002), em estudo sobre música e identidade nacional alemã, já no final do século XVIII Friedrich Rochlitz (1796-1842)³⁵ se manifestara sobre o caráter exclusivamente germânico de certas músicas e de suas contribuições para com a cultura nacional alemã e, junto com Johann Karl Friedrich Triest (1764-1810) e Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), forjou o elo entre a história da música e a consciência nacional, contribuindo no processo da formação de um cânone musical e patrimônio cultural do Estado alemão.

³⁴ “[...] serious consideration should be given to the possibility that the different manifestations of musical nationalism were affected by the types of political nationalism and the different stages in political evolution reached in each country: by the difference between those states where the transition from monarchy to democracy was successful (Great Britain, France) and unsuccessful (Russia), or between states formed by the unification of separate provinces (Germany, Italy) and those formed by the secession of new nation-states from an old empire (Hungary, Czechoslovakia, Poland, Norway, Finland)” (Dahlhaus, 1980; 89).

³⁵ Johann Friedrich Rochlitz (1796-1842), filósofo e teólogo, foi o fundador do *Allgemeine*

No entanto, estas autoras reconhecem que a associação direta entre a ideologia nacionalista e a expressão musical é uma questão controversa ao indagar o papel deste patrimônio cultural no processo político de construção da nação alemã. Por sua vez, este ponto remete a um quesito fundamental, identificado pelo musicólogo Michael Murphy: a *“impossibilidade de uma definição normativa de nação ou nacionalismo”*³⁶ (Murphy, 2001; 2).

Antes de abordar o estudo musicológico do nacionalismo no século XX, Murphy discorre sobre as teorias do nacionalismo e retrata a complexidade da questão ao alertar sobre a impraticabilidade de um conceito único de nacionalismo, sendo imprescindível a sua contextualização, já que *“como a história demonstra, os nacionalistas eram propensos a adaptar seus dogmas às circunstâncias”*³⁷ (Murphy, op. cit.; 4).

Em uma visão panorâmica do movimento nacionalista no século XIX, distingue dois momentos: o primeiro, universalista, que aceitava a liberdade de todas as nações, via a nação como fonte de identidade, de educação, de poder de estado, de cultura, de história e de destino; o segundo, em uma drástica limitação deste conceito, baseava-se em direitos históricos, interesses econômicos e políticas de protecionismo. Entretanto, observa que a identidade nacional seria o fator comum e determinante na emergência das nações nos séculos XIX e XX.

Entre as teorias sobre nações e nacionalismo, identifica a do historiador Friedrich Meinecke (1862-1954), elaborada em 1907, como o suporte para as que surgiram posteriormente. Para Meinecke, a distinção se dava entre o nacionalismo cultural e o político. Para ele,

Musikalische Zeitung, na cidade de Leipzig em 1799.

³⁶ “A survey of the theoretical literature shows that no normative definition of ‘nation’ or ‘nationalism’ is possible” (Murphy, 2001; 2).

³⁷ “As history clearly shows, nationalists were prone to adapt their dogma according to circumstance” (Murphy, op. cit.; 4).

“Enquanto a Kulturnation era definida em termos de uma linguagem, literatura e religião comuns, o Staatsnation era o produto do nacionalismo político como definido pelo espírito da Revolução Francesa com as idéias de autodeterminação e soberania”³⁸ (Murphy, op. cit.; 3).

A flexibilização destes conceitos deve-se à inexistência de nações puramente culturais ou políticas, o que orientou o surgimento de novas tendências entre historiadores, como Hans Kohn (1891-1971), que distinguiu entre modelos nacionalistas ocidentais e orientais, e sociólogos, onde Murphy destaca Anthony Smith como um autor fundamental. Para Smith, deve-se à etnicidade o papel definidor da identidade nacional³⁹, concluindo que *“mais que um estilo e doutrina política, nacionalismo é uma forma de cultura – uma ideologia, um idioma, mitologia, simbolismo e consciência”⁴⁰ (Murphy, op. cit.; 5).*

Destarte, Murphy observa que a dificuldade em ser elaborada uma teoria unitária a respeito do nacionalismo reflete-se diretamente nos estudos sobre o nacionalismo musical. Para este autor, Dahlhaus, ao refletir a divisão entre abordagens históricas e sociológicas, tornou-se uma referência, da mesma forma que Célia Applegate.

Segundo Dahlhaus,

“O fenômeno do estilo musical nacional é tão fundido, no século XIX, com a idéia de nacionalismo [...] que qualquer tentativa de impor uma rígida separação entre elementos estilísticos e ideológicos deveria ser não somente impossível, mas também inapropriada.”⁴¹ (Dahlhaus, 1980; 88).

³⁸ *“While the Kulturnation was defined in terms of common language, literature and religion, the Staatsnation was the product of political nationalism as defined by the spirit of the French Revolution with its ideas of self-determination and sovereignty.” (Murphy, op. cit.; 3).*

³⁹ Ao afirmar a função primordial da etnicidade na definição das nações, Anthony Smith esclarece que isto não significa uma homogeneidade étnica, mas que as nações eram formadas em torno de uma etnia dominante.

⁴⁰ *“More than a style and doctrine of politics, nationalism is a form of culture – an ideology, a language, mythology, symbolism and consciousness”.*

⁴¹ *“[Thus] the phenomenon of national musical style is so closely fused in the nineteenth century with the idea of nationalism [...] that any attempt to enforce a rigid separation of ‘stylistic’ and ‘ideological’ elements would be not only impossible but also inappropriate.” (Dahlhaus, 1980; 88).*

Mas o risco de legitimar os estudos musicológicos pelo viés ideológico pode conduzir a resultados não esperados, pois, ainda de acordo com Dahlhaus (1993), é preciso atentar que a essência do objeto tratado pela história da música é estética, restando eventos e circunstâncias em segundo plano embora a interação entre estes dois componentes seja constante. Uma possível solução está na formulação da equação credo nacionalista x estilo musical como fato musical.

“Se um compositor projetou uma obra musical de caráter nacional e os ouvintes acreditam que assim o é, isto é algo que os historiadores devem aceitar como um fato estético, mesmo que a análise estilística [...] falhe em produzir quaisquer evidências. Não há linhas de argumento que tornem lícito excluir ‘aparências’ ideológicas devido ao acesso à ‘realidade’ estética.”⁴² (Dahlhaus, 1980; 86).

Para Dahlhaus, entre os elementos que forjaram esta postura, está o emprego do folclore, elevado à categoria de arte nacional, em vez de regional ou social. Em outros termos, a procura por uma identidade cultural fez com que brotasse a pesquisa das possíveis raízes musicais das várias nações, sendo a pesquisa folclórica um de seus vértices.

Nesta linha, a argumentação de Hippolyte Taine (1828-1893) foi um dos alicerces para, por exemplo, a investigação e publicação por Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910) de seu *La Chanson populaire* (1886). Para este autor, era a canção folclórica que verdadeiramente expressava o tipo, a fisionomia específica e os ritmos característicos de um povo, já que circunscrita em um raio determinado geralmente pelo mesmo idioma ou pelo mesmo dialeto. (Fauser, 2001).

O segundo vértice da base do viés ideológico é o historicismo musical que, vinculado à herança musical das nações, pode ser considerado o reverso da moeda

⁴² “[...]; if a composer intended a piece of music to be national in character and the hearers believe it to be so, that is something which the historian must accept as an aesthetic fact, even if stylistic analysis [...] fails to produce any evidence. There is no line of argument which would make it permissible to leave ideological ‘appearances’ out of account in assessing the aesthetic ‘reality’”. (Dahlhaus, 1980; 87).

da sua riqueza cultural.

Em outros termos, se de um lado estava a procura de uma expressão musical mais primitiva, camponesa, de outro se apresentava o resgate da música antiga, de técnicas musicais do passado, bem como de compositores representativos de um suposto caráter nacional, como Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ou Johann Sebastian Bach (1685-1750), ou mesmo José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).

Cabe salientar que, no movimento modernista, este historicismo musical não era simplesmente nostálgico ou conservador já que podia ser tratado como uma combinação ambivalente. Conforme exemplificado por Frisch, no coro *Wach' auf* da última cena do terceiro ato dos *Mestres Cantores*, “a combinação do velho e do novo sugerida pela fusão [de um] texto renascentista e estrutura no estilo coral barroco junto com recursos harmônicos românticos”⁴³ é emblemático. (Frisch, op. cit.; 139).

⁴³ “The combination of old and new implied by the fusion of this Renaissance text [...] and Wagner’s setting in the Baroque chorale style, together with the resources of Romantic harmony [...], was a perfect emblem for the inclusive goals of the new journal”. (Frisch, op. cit.; 139).

2. Transladação Tropical

A atualização cultural observada na vida de concertos no Brasil da Primeira República deve-se a trocas empreendidas por meio de uma via de mão dupla. Se, por um lado, artistas estrangeiros vinham para os trópicos com o intuito de divulgar suas obras e abrir mercados, ou mesmo como embaixadores culturais de seus países, por outro, não deve ser esquecida a tradição de envio de jovens compositores brasileiros para realizarem as suas formações profissionais na Europa, sobretudo em centros irradiadores como Roma, Berlim ou Paris⁴⁴.

No entanto, este grau de atualização não significa o abandono do cultivo de uma tradição já desenvolvida, refletindo uma ambivalência onde passado e presente coexistiam, embora, por vezes, apresentassem divergências quase mordazes, como as estabelecidas entre os partidários da música italiana e aqueles da música germânica – um exemplo significativo é a avaliação crítica das obras do padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) efetivada pelo Visconde de Taunay (1843-1899)⁴⁵, ou mesmo as polêmicas estabelecidas pelo crítico Oscar Guanabara⁴⁶ (1851-1937), um cultivador ferrenho da música italiana.

Este constante flerte entre passado e presente tem gerado interpretações que variam de acordo com a valorização aferida a cada um destes pólos, geralmente vinculadas a concepções ideológicas. Considerando que estar atualizado não implica na sua imediata utilização, já que condicionada ao meio, e tendo a instrução

⁴⁴ Sobre a formação de compositores brasileiros na Europa, ver VOLPE, Maria Alice. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.21, 1994/95. p.51-76.

⁴⁵ Para o Visconde de Taunay, as obras do padre José Maurício podiam ser classificadas entre duas escolas: ou alemã, ou italiana. Segundo ele, as de tendência alemã eram superiores já que estariam “firmada[s] na harmonia e na severidade científica”, assegurando a “verdade e a legítima elevação intelectual e estética”, enquanto o viés italiano apresentava-se como “melódic[o] e flácido[o]”. (Taunay, s.d.; 89).

⁴⁶ Oscar Guanabara de Sousa e Silva (1851-1937) foi pianista, compositor e crítico musical. Exerceu por vinte anos a atividade de crítico musical no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro. Publicou a coletânea de artigos *O Professor de Piano*, em 1881, para a *Revista Musical*, também do Rio de Janeiro (Marcondes, M. A., 1998; 349).

entre os vértices basilares deste binômio⁴⁷, pode-se daí depreender o grau de mudanças culturais que ocorriam na sociedade brasileira de então.

Conforme relatos dos periódicos da época e estudos de Wisnik (1977), Neves (1977), Pereira (1995), Corrêa do Lago (2005), entre outros, a atualização observada no ambiente musical da Primeira República brasileira refletia as duas vertentes principais da época: a germânica, expressa na concepção (pós) wagneriana, e a francesa, primordialmente baseadas na estética debussysta.

A importância das escolas alemã e francesa na definição de um imaginário cultural para o país pode ser mais bem aferida se forem levados em consideração os programas dos concertos sinfônicos organizados por Alberto Nepomuceno, seu diretor artístico e regente principal, para a Exposição Nacional de 1908. Esta série de 26 concertos, ocorridos entre 10 de agosto e 12 de novembro, caracterizou-se por uma grande ênfase nos compositores franceses (33%) e alemães (20%), seguindo-se russos (15%), além de um nórdico, um eslavo e um italiano (3% cada). A representatividade de obras de compositores brasileiros durante estes concertos também foi expressiva (23%).

Embora a influência alemã fosse mais freqüente nos primórdios da república brasileira, cabe salientar a ocorrência de uma migração desta a concepções francesas no transcorrer de 1880 a 1917. Entretanto, constata-se que além de uma simples transladação aos trópicos de idéias alienígenas, as suas reinterpretações levavam a um rico ecletismo, já que sofriam interpretações por meios de referenciais distintos dos de suas origens, além de gradativamente miscigenarem-se com o elemento estético nativo.

O diagnóstico destas influências no desenvolvimento da estética musical no movimento modernista da Primeira República brasileira foi apontado por Corrêa do

⁴⁷ Conforme Pesavento (1997), tanto a instrução quanto o trabalho eram tidos como formas de assegurar a plena participação dos indivíduos no processo modernizante ocorrido entre a segunda

Lago em sua tese de doutoramento. Segundo ele,

“O modernismo musical brasileiro seguiu, portanto, através do filtro da escola franckista, uma vertente da tradição pós-wagneriana distinta daquela que desembocaria na Escola de Viena: a do Impressionismo francês, na qual se fundiam as ‘aquisições’ germânicas de dissolução da tonalidade (através do cromatismo e as audácias harmônicas dele resultante) com o melodismo francês – de Charles Gounod (1818-1893) e Jules Massenet (1842-1912) – e uma abertura sem precedentes para influências de outras culturas musicais”. (Corrêa do Lago, 2005; 31).

Embora haja o juízo de que os compositores brasileiros deste período estivessem vinculados ao romantismo tardio, não é plausível supor que se encontrassem desatualizados frente às concepções modernas, cabendo o seu engajamento as suas convicções pessoais. Somente este empenho atualizador poderia assegurar a passagem do bastão da modernidade de uma geração à outra. Mais uma vez, recorre-se a Corrêa do Lago para um diagnóstico extremamente positivo deste engajamento:

“De fato, a geração de compositores que mais se destacam no Instituto Nacional de Música na primeira década republicana – que antecede e, em larga medida, prepara a dos modernistas Villa-Lobos, Gallet, Oswaldo Guerra, Mignone e Lorenzo Fernandez – não poderia ser enquadrada no paradigma de ‘filisteísmo’, que se associa geralmente a um establishment hostil a inovações [...]. Na realidade, músicos como Leopoldo Miguez, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald se identificaram – em que pesem as numerosas diferenças entre eles, com as tendências as mais avançadas da música européia do final do século XIX, tanto em sua abertura face às inovações na linguagem musical, quanto no projeto de uma música nacional – e mantiveram com a nova geração uma interlocução ativa”. (Corrêa do Lago, op. cit.; 44-45).

Desta forma, retorna-se à via de mão dupla referida anteriormente. A compreensão do modo em que os novos aportes estéticos foram aqui recebidos,

deglutidos e elaborados é o ponto nevrálgico para se vislumbrar o movimento modernista brasileiro da Primeira República.

2.1 - A PROCURA DOS RETRATOS DO BRASIL

“Teria gostado de conhecer a idéia que faziam por impulso as pessoas que se propunham, quarta-feira passada, em dar a ouvir um concerto composto unicamente de obras orquestrais de compositores brasileiros. Deveria ter e teria idéias cépticas, idéias mesmo preconcebidas. Porque o Brasil, caso se saiba que existe, resta um país bem obscuro e bem remoto para um europeu, e também obscura e longínqua é a esperança que se podia atribuir a sua arte musical. Há muitas pessoas que dão-lhe Buenos-Aires ou Montevideu como capital, que sabem que sua floresta monstro chama-se Amazonas; fala-se dos grandes calores tropicais do Brasil e sua febre amarela; mas daí a conhecer, comentar e avaliar a sua música, há um grande passo.”⁴⁸ (Kamm, Henri; 1910).

Embora em alguns aspectos esta declaração seja atual, na época em que foi proferida, em 1910, mostrava o inusitado da proposta. Como seria possível em um lugar tão remoto e desconhecido haver música sinfônica? Aliás, a expressão “caso se saiba que existe” beira a existência de um lugar mitológico, em meio a uma floresta monstruosa repleta de perigos e doenças.

Outra variável problemática vincularia estas questões geográficas e climáticas com a sua população: a noção da inviabilidade de uma nação miscigenada e tropical tornar-se civilizada.

Contra este tipo de concepção, a recente República brasileira teria que se insurgir, sendo imprescindível a utilização de estratégias que demonstrassem ser o

⁴⁸ “J’aurais aimé à connaître l’idée que se faisaient d’avance les personnes qui se proposaient, mercredi dernier, d’aller écouter un concert composé uniquement d’oeuvres orchestrales de compositeurs brésiliens. Il devait y avoir des idées sceptiques, des idées même preconçues. Car le Brésil, si on sait qu’il existe, reste un pays bien obscur et bien lointain pour l’européen, et aussi obscure et lointane en est l’espoir qu’on pouvait attacher à son art musical. Il y a bien des gens qui lui donnent Buenos-Aires ou Montevideo comme capitale, il y en a qui savent que son fleuve monstre s’appelle l’Amazonas; on parle des grandes chaleurs tropiques du Brésil et de sa fièvre jaune; mais de là à savoir, comment y est prise la musique, il y a un grand pas.” Depoimento de Henri Kamm, Primeiro Regente e Diretor da Ópera de Genebra, referente ao concerto de música brasileira ocorrido em 7 de setembro de 1910, no Parc des Eaux Vives, em Genebra, por ocasião da Exposição de Bruxelas.

Brasil um país culto, em outras palavras civilizado.

Conforme Carvalho,

“A Primeira República, neste momento, está empenhada em uma política de criação de uma identidade nacional, empenhada em uma política de transformação e afirmação do Brasil como uma nação civilizada, sendo que, para isso, é necessário a criação de um patrimônio artístico e cultural que represente esse desenvolvimento tão almejado.” (Carvalho, 2003; 7)

Daqui pode-se concluir que, para estar engajado no “*mundo civilizado*”, esse “*patrimônio artístico e cultural*” não poderia restringir-se ao nacionalismo musical de origem folclórica, portanto exótico, mas teria, obrigatoriamente, que ser parte de uma rede musical onde várias orientações estéticas se manifestavam. Em outras palavras, também nesta terra tropical e miscigenada conhece-se, cultiva-se e executa-se a música de concerto européia.

Este “esforço civilizatório”, no entanto, não havia iniciado com a República, retroagindo aos tempos do Império, onde confrontavam-se pensadores germanistas oriundos da Faculdade de Direito de Recife com os liberais conservadores da Academia de Direito de São Paulo, cabendo àqueles a vanguarda científica e a modernidade cultural. (Schwarcz, 1993).

De certa forma, uma polaridade semelhante pode também ser identificada no ambiente musical. Considerando-se que “*o idioma musical familiar aos brasileiros no século XIX evoluiu tanto do bel canto ou da ópera cômica francesa (e mais tarde da opereta)*”⁴⁹ (Magaldi, 1994; 14), e que predominavam derivações instrumentais do gênero operístico italiano, é razoável que se crie uma associação entre esta tradição lírico-musical e o Império do Brasil.

Por sua vez, tendo a gestação republicana ocorrido em grande parte entre os

⁴⁹ “[...], the musical idiom familiar to 19th-century Brazilians evolved from either Italian bel canto or the French opéra-comique (and later the operetta)” (Magaldi, 1994; 14).

germanistas da Faculdade de Direito de Recife, cabia à escola alemã, sinônimo de modernidade, cientificismo, racionalismo, a representação dos tempos republicanos que se instalariam a seguir.

Embora se possa agrupar desta maneira as principais correntes de orientação estética com as formas de governo vigentes no Brasil, compreende-se que esta consideração não deve ser tomada de forma rígida. Dois exemplos bem o demonstram: o primeiro refere-se ao próprio Imperador D. Pedro II, cuja orientação progressista o caracterizou como um intelectual apreciador da ciência e das artes; o segundo provém de um monarquista convicto, o Visconde de Taunay, sobre o valor da arte do padre José Maurício Nunes Garcia quando vinculada à estética germânica e não à “superficialidade” do estilo rossiniano.

Esta nebulosidade na vinculação entre ideologia e estética pode ser atribuída ao fato de que, apesar do forte enraizamento da tradição lírica italiana no gosto do público, durante a década de 1880 ocorreu o fortalecimento do gênero camerístico e do cânone germânico no Brasil.

Já para o republicano Leopoldo Miguez, “*‘modernas’ eram a estética alemã de Wagner e a francesa de Saint-Saëns, e o ‘conservadorismo’ significava a insistência no privilégio do canto lírico italiano. Em outro plano, Wagner, Saint-Saëns, Miguez e a República eram a Modernidade [...]*” (Guérios, apud Corrêa do Lago, op. cit.; 44, n.104).

Isto posto, e considerando-se as necessidades da firmação de uma identidade nacional tão premente naquela etapa de transição na história brasileira, cabe refletir como se deu o aporte destas correntes estéticas vinculadas com a modernidade no Brasil e seus reflexos ideológicos.

2.1.1 – Associações estético-ideológicas

Com o intuito de compreender este modernismo nacional, e tendo-se como

referências os estudos de Eduardo Jardim de Moraes (1988), Arnaldo Contier (1978), Sergio Miceli (2003) e Mônica Velloso (2003), metodologicamente pode-se dividir o modernismo musical brasileiro em 3 etapas.

A primeira, de tendência internacionalista, pensava a modernidade musical como o engajamento imediato do Brasil às modernidades musicais européias. Isto seria um atestado do desenvolvimento da civilização brasileira, compartilhado com as nações irradiadoras das idéias e das artes.

Este engajamento imediato já poderia ser observado na preocupação com a formação dos artistas brasileiros ao serem enviados para os grandes centros europeus com o objetivo de terem uma sólida formação. Logo, a demonstração do aprendizado se dava pelo domínio técnico apresentado não só na repetição acadêmica como também pela liberdade em seu emprego.

O sociólogo Sérgio Miceli, ao apresentar a leitura do ambiente sociocultural paulistano, trata o viés internacionalista pela abordagem das várias histórias de vida entre artistas de formação européia, muitos deles imigrantes, e os patrocinadores ou consumidores de arte no Brasil, por ele chamados de “*círculos conservadores de elite*”. Desta maneira, procurando demonstrar a continuidade entre os “modernos” (geração de 1922) e a “República Velha” (os passadistas), focaliza os laços que enredavam os artistas inovadores com estas elites conservadoras, considerando um “retrocesso” a eventual submissão daqueles ao padrão de consumo destes. No entanto, não se tratava de uma simples cópia do padrão europeu para a ele se equiparar, mas sim de uma releitura em um movimento modernizador não homogêneo. Assim, as demonstrações do aprendizado se dariam em um processo de avanços e recuos, uma negociação moldada pelas relações entre artistas e patrocinadores.

Para os fins acadêmicos aqui propostos, pode-se delimitar a abrangência do

período em questão entre as últimas décadas do século XIX e, aproximadamente, 1924. A ampla abrangência desta postura imediatista foi demonstrada em algumas críticas jornalísticas da época e serviu de estopim para a reação encontrada nos escritos de intelectuais envolvidos na Semana de Arte Moderna, em 1922.

A segunda etapa apresenta como um de seus marcos o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924) de Oswald de Andrade. A partir deste Manifesto, declarava-se que *“sem abrir mão de seu ideal universalista, o modernismo brasileiro [...] passa a se interessar pelos problemas que dizem respeito à(sic) sua identidade e à determinação da entidade nacional”* (Moraes, op. cit.; 229). Logo, a modernidade brasileira deveria ser mediada pelo conceito de brasilidade e *“baseada no princípio da síntese cultural, capaz de unir o ‘lado doutor’ da nossa cultura com as tradições populares”* (Velloso, op. cit.; 377). Interessante que, neste Manifesto, Oswald de Andrade considerava o início do século como uma fase revolucionária, diagnosticando que *“a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando”* (Andrade, In: Correio da Manhã, 18/03/1924). Este desmanchar que afastava o povo das artes se deu com *“a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Mallarmé, Rodin e Debussy até agora”* (Andrade, op. cit.). Assim, de acordo com Oswald de Andrade, a fase revolucionária do modernismo teria ocorrido anteriormente, mas, pelo fato de ser elitista, deveria agora assumir um caráter novo e positivo em direção ao povo.

Interessante observar as similaridades encontradas entre alguns aspectos deste Manifesto, como a tentativa de equacionar o ideal universalista com a identidade nacional, e a conhecida entrevista de Alberto Nepomuceno à revista A Época Theatral, em 1917, reproduzida na introdução desta tese.

Ainda nesta segunda etapa, caracterizando a pluralidade das formas de se

pensar a brasilidade, um segundo viés pode ser definido. Este defendia a “*integração dinâmica entre o passado e o presente*”, isto é, a tradição deveria refletir também a atualidade, caso contrário seria simplesmente peça de museu. Seu ideólogo era Mário de Andrade, que foi o principal teórico da modernidade musical e cujo Ensaio sobre a Música Brasileira, de 1928, nortearia o ideal para o nacionalismo musical brasileiro.

A formulação de Mário de Andrade que tinha por objetivo tornar evidente a distinção entre música nacional e música internacional, caracterizava-se por uma tendência neoclássica, onde se propunha um viés estético-ideológico que vinculava a música folclórica com a auto-afirmação da “raça brasileira” (sic.). Assim Contier sintetiza os princípios estético-ideológicos da proposta andradiana: estético quanto à utilização do folclore em uma textura polifônica, aliado à substituição das formas musicais da tradição européia pelas formas musicais do folclore brasileiro, como o samba ou a seresta; ideológico no que diz respeito à *firmação racial* do povo brasileiro, ao considerar que o folclore refletiria o inconsciente coletivo, retratando, desta forma, a essência da nação brasileira (Contier, op. cit.; 7-9).

Mais uma vez Nepomuceno é lembrado devido a concepção que vinculava a música popular com a origem étnica.

Ainda um terceiro viés desta segunda fase modernista foi manifestado pelo grupo dos Verde-Amarelos. Era a manifestação conservadora do modernismo paulistano, para quem “*a busca da brasilidade passa a ser concebida como um ‘retorno ao passado’*” (Velloso, op. cit.; 374), configurando um eterno retorno às origens, onde estaria a essência da brasilidade. Conforme Velloso, esta versão verde-amarela seria a vencedora do embate já que suas idéias de brasilidade serviriam de base ao Estado Novo.

Importante observar que as vertentes apontadas tentavam equacionar a

tradição com a atualidade, um paradoxo que, segundo Travassos (1997), foi tratado de forma similar por Mário de Andrade e Béla Bartók, cada qual em sua realidade nacional. No entanto, tendo como diferencial a ênfase em um dos pólos (tradição x atualidade), tratava-se de uma questão de matiz ideológico, já que sua base era a questão da brasilidade ou o nacionalismo. O resultado deste embate foi o surgimento de um nacionalismo dogmático, cuja rigidez será o paradigma para muitas gerações.

A terceira fase, iniciada em 1946 com o Manifesto Música Viva, tinha como mentor Hans Joachim Koellreutter (1915-2005). De tendência internacionalista, seu objetivo era *“acompanhar e situar a música brasileira conforme as novas experiências musicais européias (Schoenberg, Webern, Berg)”* (Contier, op. cit.; 20). De acordo com Contier, o modernismo musical seria iniciado no Brasil somente com o Manifesto Música Viva, já que o grande objetivo da Semana de Arte Moderna, com referência à música, teria sido a fixação do Nacionalismo Musical de orientação neo-romântica.

Em comum entre as 3 etapas do modernismo musical brasileiro a constante preocupação na atualização com a matriz européia, mantida no Manifesto da Música Nova, de 1963, que ampliava as propostas do movimento de 1946.

2.1.2 – Atualização e idealização nacionalista

O mito do nacionalismo musical fez com que a modernidade oficialmente aceita tivesse como marco inicial a Semana de Arte Moderna, de 1922, ocorrida na cidade de São Paulo, cuja ênfase modernista se daria na questão nacionalista junto à qual manifestava-se uma *“preocupação febril de atualização com referência às vanguardas européias e, portanto, de afastamento da tradição [romântica].”* (Wisnik, op. cit.; 66).

Na mesma linha, E. Travassos esclarece que entre os critérios utilizados para

as definições de modernidade, pela geração de 22, encontravam-se “a ênfase na atualização estética e na luta contra o “passadismo”, representado grosso modo pelo romantismo, na música, e pelo parnasianismo, na poesia” (Travassos, 2000; 19) e no modernismo nacionalista.

No entanto, por mais significativos e escandalosos que tenham sido os resultados obtidos no evento paulistano, os programas musicais apresentados não se mostraram de todo inovadores, existindo “uma certa defasagem entre as idéias (*alardeadas*) e as obras (*apresentadas*)” (Wisnik, op. cit.; 66), já que a ruptura com a tradição não havia ocorrido.

Como consequência da “*batalha sem sangue da Semana de Arte Moderna*” (Brito, 1971; 172), o estabelecimento do dogma nacionalista andradiano, expressão do mito do nacionalismo musical, fez com que a produção musical nacionalista ou de pretensão moderna fora deste paradigma não fosse considerada moderna e sim passadista.

A partir daí, as concepções sobre os compositores da Primeira República (1889-1930) caíam no lugar comum do passadismo, romantismo, ou romantismo tardio. Sobre Alberto Nepomuceno, Mário de Andrade o considerou como um compositor de *preocupação nacionalista* (Andrade, 1951; 173).

Entretanto, a geração de compositores deste período estava no olho do furacão, em um período de transição nas estruturas sociais e políticas, compreendendo uma grande efervescência ideológica e estética. Lembrando Oswald de Andrade, pode-se considerar que muitos deles estivessem na fase revolucionária do modernismo, onde a procura por um caminho poderia passar pelo ecletismo entre as principais escolas modernas do período. Sobre isto, Pereira afirma que

“No Brasil, as duas matrizes ‘modernas’, a francesa e a

alemã, ora se harmonizavam, ora entravam em choque. Por vezes, a tendência ao 'ecletismo', a um verdadeiro 'sincretismo' intelectual, colocava os dois pontos de referência em pé de igualdade nas preferências individuais." (Pereira, op. cit.; 113)

Na mesma linha, Chaves considera que toda a turbulência e a exuberância da música brasileira anterior a 1928 definiria um *"momento mágico do modernismo eclético"* (Chaves, 2000) na produção musical.

O fato de as matrizes modernas da época se fazerem representar no Brasil mostra que a intelectualidade de então estava consciente do que ocorria na modernidade européia. Entretanto, a combinação de expressões tão díspares entre si, responsáveis pelo *"ecletismo"* ou mesmo pelo *"sincretismo intelectual"* apontado, longe de caracterizar um conjunto artificial de idéias disparatadas ou um conjunto confuso, fruto da cópia irrefletida, retrata a riqueza do que se produzia no Brasil.

A não observação da existência de um processo modernizador criou noções de que haveria um hiato entre as gerações da primeira e segunda fases do modernismo musical brasileiro. Segundo Wisnik

"... por ocasião da Semana [de Arte Moderna] havia no Brasil compositores reconhecidos e já maduros, que não prometiam sair do universo romântico em que se formaram, separados, por um hiato considerável, dos compositores que traziam idéias novas, todos em clara fase embrionária, com exceção de Villa-Lobos que já se apresentava em concertos desde 1915, deixando "ousadas" harmônicas, rítmicas ou timbrísticas, invadirem o campo de seu aprendizado tradicional." (Wisnik, 1977; 52)

No entanto, tal *"hiato considerável"* pode ser desqualificado já que as freqüentes trocas com as metrópoles européias fazia com que as modernidades estéticas estivessem aqui presentes, embora, como já foi abordado, a sua equação com a tradição fosse característica do momento histórico. Também se deve levar em consideração que, ao considerar-se o expressionismo alemão como sinônimo de modernidade, a proximidade com a vertente francesa, com a possibilidade de certa

dose de ecletismo, tornaria inevitável a desqualificação daqueles compositores anteriores a 1922.

Este difundido descompasso observado entre os modernismos musical europeu e brasileiro, ou mesmo o hiato entre as duas primeiras gerações do modernismo brasileiro, traz em seu interior, muitas vezes, pré-conceitos e preconceitos que perpetuam noções de valores sobre os compositores. Quanto ao primeiro, não se trata de descompasso e sim de leituras com distintas interpretações, já que reflete duas realidades completamente distintas, embora ligadas umbilicalmente; quanto à segunda, é a tentativa de desconsiderar o passado, marcando o ponto zero em 1922.

A “ênfase na” ou “preocupação de” atualização foi uma das características da “*República Musical do Rio de Janeiro*” e encontra relatos fidedignos em Darius Milhaud (1892-1974).

Sua vinda ao Brasil durante a Primeira Guerra Mundial para a legação francesa chefiada por Paul Claudel tinha dois objetivos principais: “*como objetivo imediato, deveriam ganhar a aliança dos sul-americanos na guerra em curso; como objetivo de médio prazo, encerrar a hegemonia cultural alemã*”⁵⁰ (Faure, 1997; 152). No entanto, tudo indica que o conhecimento da música francesa encontrada no Brasil estava além das suas expectativas, como indica a sua manifestação publicada em *La Revue Musicale*, em novembro de 1920, após seu retorno para Paris.

“O papel da França na cultura musical do Brasil é completamente preponderante. Graças aos compositores Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, que foram ambos diretores do Conservatório do Rio de Janeiro, a biblioteca deste estabelecimento possui todas as partituras de orquestra de Debussy e de todo o grupo da SMI [Société Musicale Indépendante] ou da Schola [Cantorum], bem como todas as obras publicadas de M. Satie.”⁵¹ (Milhaud apud Duchesneau,

⁵⁰ “Objectif immédiat: gagner l’alliance des sud-américains dans la guerre en cours. Objectif à moyen terme: mettre fin à l’hégémonie culturelle de l’Allemagne” (Faure, 1997; 152).

⁵¹ “Le rôle de la France dans la culture musicale au Brésil est tout à fait prépondérant. Grâce aux compositeurs Alberto Nepomuceno et Henrique Oswald, qui ont été tous deux directeurs du Conservatoire de Rio de Janeiro, la bibliothèque de cet établissement possède toutes les partitions

1997; 121).

No mesmo artigo, também publicado na revista paulistana Ariel alguns anos mais tarde, em 1924, Milhaud continua relatando a sua impressão sobre o que encontrara no Brasil.

Nos concertos sinfônicos do Rio de Janeiro, ouvem-se com frequencia obras de orchestra de Chausson, Debussy, dos srs. Dukas, d'Indy, Roussel, etc..."

[...]

Ao contrário, a música contemporânea austro-alemã é quase desconhecida naquele país e o movimento, tão importante, determinado por Schoenberg, é mais ou menos ignorado". (Milhaud apud Kiefer, 1986; 35).

Neste relato, observa-se que as sociedades da vanguarda francesa estavam devidamente representadas no Rio de Janeiro: de um lado a *Société Musicale Indépendante*; de outro, a *Société Nationale de Musique* se fazia presente pelo grupo de compositores da Schola Cantorum.⁵²

No entanto, o diagnóstico de o “*movimento determinado por Schoenberg*” ser mais ou menos ignorado não significava seu desconhecimento. O fato de Alberto Nepomuceno ter traduzido o seu Tratado de Harmonia para o português e procurado oficializá-lo no Instituto Nacional de Música, em 1916, ou mesmo que houvesse certa proximidade entre as linguagens musicais do Schoenberg de *Verklärte Nacht* e Glauco Velásquez, conforme diagnosticado por Correa do Lago (Correa do Lago, op. cit.; 53), demonstram que não se tratava de um compositor estranho. Além disso, não se deve perder a perspectiva de que “*discutir as influências do Modernismo musical europeu no Brasil da Belle-Époque equivale a discutir a influência do Modernismo musical francês, na sua fase pré-stravinskiana*” (Corrêa do Lago, 2005; 13).

d'orchestre de Debussy et de tout le groupe de la SMI [Société Musicale Indépendante] ou de la Schola, ainsi que toutes les œuvres publiées de M. Satie.” (Milhaud apud Duchesneau, 1997; 121).

Ainda deve-se a Milhaud mais um exemplo a respeito da atualização do meio musical carioca em suas referências à família Veloso-Guerra. Para Milhaud, “*eles (Oswaldo e Nininha Guerra) me iniciaram na música de Satie que eu conhecia até então muito imperfeitamente e eu a percorri com Nininha, que lia excepcionalmente bem toda a música contemporânea*”. (Milhaud apud Wisnik, 1977; 40).

Esta observação a respeito da leitura musical de Nininha Guerra e a confiança artística desenvolvida entre Milhaud e os Veloso-Guerra tornou possível que, em 28 de junho de 1918, em reunião onde se encontravam Paul Claudel, Arthur Rubinstein, além de outros músicos, fossem executadas as obras *Le sacre du Printemps* e *L’oiseau de feu*, de Stravinsky, a quatro mãos. (Corrêa do Lago, op. cit.; 66).

A constância na “preocupação [...] de atualização com referência às vanguardas européias”, pode ainda ser encontrada em incontáveis exemplos. No entanto, por tratar-se de um referencial importante que será desenvolvido mais adiante, salienta-se, ainda, a série de concertos realizados durante a Exposição Nacional de 1908, comemorativa ao centenário da abertura dos portos às nações amigas, por Dom João VI. Conforme Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, “*pode-se dizer que, em música, foi essa a nossa entrada oficial no século XX*”. (Azevedo, 1956; 171).

De acordo com o crítico José Rodrigues Barbosa⁵³, a mais moderna e luminosa literatura musical estrangeira apresentada nestes concertos, onde foram executadas 83 obras, incluiu 28 primeiras audições brasileiras, entre elas, em 13 de agosto, a estréia do *Prélude à l’Après-Midi d’un Faune* de Claude Debussy, além de

⁵² “*De facto, la S. N. M. deviendra l’un des piliers de cette institution musicale [Schola Cantorum]*”. (Cheyronnaud, 1991).

⁵³ José Rodrigues Barbosa (1857-1939) teve sua formação de flautista com Duque Estrada Meyer. Em 1890 participou ativamente da fundação do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, de cuja congregação foi membro honorário. Foi crítico musical no *Jornal do Commercio*, na seção *Theatros e Música*. (Marcondes, M. A. op. cit.; 69)

obras de compositores vinculados à *Société Nationale de Musique* ou à *Société Musicale Indépendante*, do cânone alemão, com grande ênfase em Wagner, e de compositores russos e de outras nacionalidades.

Junte-se a isto o fato de estes concertos de 1908, que ocorreram no Theatro João Caetano, construído especialmente para este grande evento, na Praia Vermelha⁵⁴, apresentarem preços acessíveis a todas as bolsas. Assim, tem-se que Alberto Nepomuceno, diretor e organizador dos concertos, não descuidava de seu compromisso de educador republicano.

2.1.3 – Nepomuceno e a modernidade: Ser ou não ser!

Mantendo a intenção de buscar a modernidade neste compositor e situá-lo na primeira fase do modernismo musical brasileiro, fez-se um levantamento do que posteriormente se escreveu sobre ele, constatando-se uma unanimidade: a sua não modernidade.

Apesar de ter empregado a bitonalidade em 1902, *o mestre cearense não chegou a ser propriamente um “músico moderno” na exata acepção do termo.* (Corrêa, 1996; 9). Mas qual será a exata acepção para o termo “músico moderno”?

Na mesma linha de raciocínio, ao se referir à obra vocal de Nepomuceno, Mariz escreve:

“A obra vocal de Nepomuceno abrange diversos estilos e revela temperamento plurifacetado. [...] Lied, impressionismo, leve brasileirismo. Não chegou a ser moderno, apesar de haver falecido em 1920.” (Mariz, 1948; 42)

Dessa forma, as considerações sobre Nepomuceno apenas como pré-nacionalista ou precursor, na impossibilidade de simplesmente desconsiderá-lo pelo

⁵⁴ O Theatro João Caetano onde ocorreram estes concertos sinfônicos de 1908 foi posteriormente demolido e não se refere ao atual Teatro João Caetano. Este se localiza onde funcionaram os antigos Real Theatro de São João (1813), Imperial Theatro São Pedro de Alcântara (em 1826 e em 1839) e Theatro Constitucional (1831), na Praça Tiradentes, recebendo o nome de Teatro João Caetano em 1923. (<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TEMAHistorico.asp?cod=14>, acessado em 20 de maio de 2007).

seu romantismo ou por uma tênue ênfase moderna, desqualificam o compositor. Daí, a afirmação de “*o mais intimamente nacional de todos*” soar como um prêmio de consolação dos nacionalistas andradianos.

Mas como explicar que Nepomuceno, o compositor responsável pela “*nossa entrada oficial no século XX*” em música, que colocou o “*público pela primeira vez em contato com a música moderna*” (Azevedo, op. cit.; 171), possa ser considerado passadista?

Parte da resposta pode ser encontrada na historiografia posterior à Semana da Arte Moderna e suas conseqüentes definições para o que deveria ser a música moderna brasileira, confundindo-se esta com a música nacionalista.

É inegável que Nepomuceno fora um compositor de orientação nacionalista; as crônicas dos jornais da época e entrevistas do compositor o confirmam. No entanto, esse nacionalismo deve ser entendido como parte de um processo ideológico de modernidade onde o pensar e mostrar a “cara” do Brasil era o objetivo.

Seguindo-se por este viés ideológico, para melhor qualificar essa questão, cabe lembrar que Nepomuceno fora não só contemporâneo de pensadores como Tobias Barreto (1839-1889), Sílvio Romero (1851-1914) e Capistrano de Abreu (1853-1927), mas conhecera alguns pensadores da Geração de 1870, muitos deles egressos da Faculdade de Direito do Recife, importante centro intelectual e de formação política de sua época. Isso significa que Nepomuceno estava inserido em um meio intelectual progressista, pois republicano e abolicionista, onde a mudança nas considerações do Brasil como nação foram muito dramáticas. A visão não se daria mais de fora para dentro, mas de dentro para fora. Não mais a perspectiva das caravelas e sim da terra, do nativo. Uma antecipação do que será alardeado pelo Manifesto da Poesia Pau-Brasil, em 1924.

Essa mudança de perspectiva é tratada por Reis (2002) ao referir-se a

Capistrano de Abreu, considerado o “*Heródoto do Povo Brasileiro*” (Reis, 2002; 85). Ao tratar de N. Odália e sua análise da obra de Capistrano, Reis manifesta que “*por um ato de vontade e de contorcionismo teórico, nega-se o destino prefixado pelos cientificistas europeus, que afirmam a impossibilidade de uma nação civilizada nos trópicos e ainda por cima miscigenada*” concluindo que Capistrano “*optou pela teoria também européia que valoriza a singularidade, a historicidade de cada povo, e formulou uma nova interpretação do Brasil que enfatizará o tempo histórico especificamente brasileiro*”. (Odália apud Reis, 2002; 94).

A importância dessa mudança de perspectiva também pode ser vista no modernismo, e por extensão no nacionalismo musical, de Nepomuceno. Não se trata de negar a teoria européia, mas interpretá-la com os olhos nativos. Assim Nepomuceno não negaria a modernidade musical européia de sua época, nem poderia fazê-lo. Republicano convicto, estava engajado na afirmação do Brasil como nação culta pela via educacional. Ao mesmo tempo, pesquisava e explorava os recursos nativos que tinha a seu dispor. O caminhar neste fio de navalha, consciente dos riscos e disposto a enfrentá-los retrata uma postura inovadora, comprometida com a modernidade.

Dessa forma, o problema da desqualificação de Nepomuceno residiria na tentativa de troca de uma identidade musical por outra: do nacionalismo inclusivo para o nacionalismo excludente. As qualificações dadas ao compositor seriam reflexo desta mudança.

Ao concentrar-se nos vieses técnico e estético, analisando-se algumas de suas obras, já compostas no século XX, como as *Variations sur un Thème original* op.29 para piano, o seu *Trio para violino, violoncelo e piano*, o ciclo de canções *Le Miracle de la Semence*, para canto e piano, ou mesmo as suas *Valsas Humorísticas* op.22 para piano e orquestra, longe de um hiato entre o romantismo e o

modernismo, de fato já havia uma exploração de novidades que apontavam um compositor moderno.

Mesmo se mantendo fiel às questões da tonalidade, em outros termos, não sendo um vanguardista com respeito às relações harmônicas, por exemplo, a utilização de procedimentos como o politonalismo, escalas pentatônicas ou hexatônicas, paralelismos, harmonias expandidas, entre outros recursos, são expedientes empregados por Nepomuceno que podem retratar um compositor moderno, já que o emprego realizado desses elementos está além do mero colorido ou efeito ornamental.

Apesar disto, perpetua-se a idéia do romântico, pré-nacionalista, que não chegou a ser moderno. O olhar sobre Alberto Nepomuceno com os critérios andradianos reflete uma estreiteza de abordagem responsável pela desqualificação e esquecimento de muito de sua produção musical.⁵⁵

Tomando-se como axioma fundamental que *“nossa decisão depende não de como pensamos os fatos, mas de como pensamos nossos critérios”* (Dahlhaus, op. cit.; 335)⁵⁶, é importante observar que a crítica histórica somente terá validade se realizada com o referencial histórico da época em questão. Somente assim se poderá vislumbrar o alcance das atitudes estéticas e ideológicas de Alberto Nepomuceno e avaliar a sua adesão a um modernismo musical mais amplo, isto é, menos limitado que o andradiano.

Neste intuito, para melhor situar nossa visão do compositor em seu tempo, traçar-se-á uma trajetória da sua formação desde seu período em Recife, onde residiu

⁵⁵ Um exemplo disso é a restrição de Mário de Andrade quanto às canções de Alberto Nepomuceno. Mário escreveu *“Alberto Nepomuceno está inçado de falhas quanto à ligação de palavras. Costumeiro mau solucionador de problemas de acentuação, preocupado com os acentos dos compassos e, preso a eles tanto que se torna freqüentemente de uma inquietação rítmica desagradável e positivamente falsificadora de movimento natural da dicção, esta mesma preocupação o leva a hiatos falsos”* (Andrade apud Mariz, 1948; 41). No entanto, contemporâneos de Nepomuceno a elas assim se referem: *“as suas melodias estão de perfeito acordo com os versos postos em música.”* (a respeito do concerto de 04/08/1895, Jornal Gazeta de Notícias, 05/08/1895, IN: Carvalho, 2003; 80). Sobre este assunto, é ilustrativo o combate jornalístico entre Oscar Guanabara (O Paiz) e Rodrigues Barbosa (Jornal do Commercio) sobre possíveis erros de prosódia em ‘Ora dize-me a verdade, op.12 n°1’ veiculada no Jornal do Commercio de 27 e 31 de outubro de 1895.

de 1872 a 1884, o que significou sua formação nas escolas de música na Europa, para onde partiu aos 24 anos, e se procurará definir uma rede de relacionamentos com importantes intérpretes, compositores, poetas e outras figuras de destaque no cenário intelectual.

⁵⁶ “Our decision depends not on how we weight the facts but on how we weight our criteria.”

3. Interlúdio

3.1 – UM GARATUJA ENTRE WOTAN E O FAUNO

Como entender o fato de que a trajetória formativa de Alberto Nepomuceno foi fortemente condicionada por um germanismo que, no transcorrer do século XX, afrancesou-se? Para abordar esta questão, torna-se fundamental analisar dois marcos fundamentais: a época em que residiu em Recife e as influências do ideário republicano dos intelectuais da Faculdade de Direito; seu período formativo na Europa, principalmente na Alemanha e França.

A intelectualidade da cidade do Recife, onde Alberto Nepomuceno residiu dos seus oito aos vinte anos, orbitava em torno da Faculdade de Direito, uma instituição republicana por excelência. Por ela passaram personalidades como Tobias Barreto, Sílvio Romero e Graça Aranha (1868-1931), alguns dos mais prestigiosos pensadores do Brasil, conhecidos como a ‘geração dos 70’.

“Segundo vários críticos, coube à ‘geração dos 70’ a introdução do Brasil na ‘modernidade cultural’ ”(Schwarcz, op.cit.; 150). Esta modernidade cultural, de forte viés germanista, manifestou-se pela introdução de teorias deterministas no Brasil, como o evolucionismo e o darwinismo social. Como descrito por Schwarcz, criam-se representantes da “vanguarda científica” brasileira.

Em sua postura científica, a ‘geração dos 70’ manifestava-se via uma literatura naturalista, já que suas crenças deterministas eram frontalmente contrárias a qualquer subjetivismo e atitude metafísica. Entre seus ícones, Sílvio Romero bem manifesta esta posição ao eleger *“o catolicismo, a monarquia [e] o romantismo”* como seus inimigos. (Schwarcz, op.cit.; 148).

Romero foi um pensador da viabilidade brasileira via mestiçagem. No entanto, Schwarcz esclarece que sua orientação não se dava pelo reconhecimento das

igualdades e sim das diferenças raciais. Ao concluir que o brasileiro era uma “raça” em formação, via na mestiçagem a futura viabilidade nacional, onde o branqueamento seria inevitável. Como resultado deste branqueamento, encontrava-se o mulato. O peso desta convicção é manifestado em uma crítica política de Romero. Segundo ele, “*este será um dia, um verdadeiro país mulato. O primeiro imperador foi deposto porque não era nato, o segundo há de sê-lo porque não é mulato*” (Romero apud Schwarcz, op.cit.; 154).

Mesmo sem uma referência direta indicando que Nepomuceno comungasse com estas idéias, na entrevista à *Época Theatral* este compositor já se referia à origem tri-étnica brasileira e ao caráter sentimental da “raça latina”, temas comuns nos debates republicanos, particularidade já mencionado em carta a seu filho Eivind, de 31 de março de 1908 (Pereira, op. cit.; 209). Estas peculiaridades deveriam criar uma música “*sincera, simples, mystica, violenta, tenaz e humanamente soffredora*” (A *Época Theatral*, A Opera Nacional, 27/12/1917), demonstrando que, ao menos, Nepomuceno compartilhava com Romero o interesse de folclorista.

Entretanto, mesmo que Nepomuceno tenha se manifestado contrário ao verismo⁵⁷, correspondente musical do naturalismo literário, e tenha se demonstrado um católico fervoroso, pode-se inferir que a base filosófica de seu nacionalismo tenha aí se originado, com seus componentes republicano e abolicionista. Exemplo máximo deste último a sua *Dança de Negros*, de 1888, posteriormente acrescentada na *Série Brasileira* como *Batuque*. Todavia, a unanimidade dos autores pesquisados atribuem seu amadurecimento nacionalista ao convívio com o compositor norueguês Edvard Grieg (1843-1907), em 1893 e 1900/1901 (Correa, op. cit.; 11-12), representante do nacionalismo musical daquele país, com quem teve estreitas relações em seu período europeu.

⁵⁷ Esta conclusão pode ser aferida da coluna de Luiz de Castro, sobre a ópera *Abul*, no periódico carioca *A Noite*, de 30/06/1913, bem como pela sua vinculação ao simbolismo musical, que será abordado posteriormente.

Os vínculos gerados no convívio com alguns dos componentes da 'geração dos 70' foram profundos e duradouros, como atestam as correspondências entre Nepomuceno e Araripe Júnior ou Coelho Neto, seu amigo e colaborador ⁵⁸.

O próximo e decisivo marco na trajetória de Alberto Nepomuceno foi o seu período acadêmico na Europa, para onde partiu em 1888, aí permanecendo até 1895. Neste período europeu, foi aluno do *Liceo Musicale Santa Cecilia* (1889), em Roma, do *Meister Schule Akademie* (1890) e *Stern'schen Konservatoriums der Musik* (1892), em Berlim, e da *Schola Cantorum* (1894), em Paris.

A importância destas vinculações foi observada por Maria Alice Volpe. Segundo ela, por este viés seria possível “*investigar [...] quais os ideais estéticos de um compositor que procurava determinado centro musical para atualizar ou aperfeiçoar seus conhecimentos musicais*”, concluindo com a pergunta “*esse compositor buscava a música tradicional ou a modernizante?*” (Volpe, 1994/95; 52).

Assim, qual seria o significado para Nepomuceno ter estudado com Giovanni Sgambati (1841-1914), um dos incentivadores da música instrumental na Itália, como alternativa à música lírica? Ou com Cesare De Sanctis (1824-1916), autor do “*La polifonia nell'arte moderna spiegata secondo i principi classici*” (1887)? E com Heinrich von Herzogenberg (1843-1900), cuja “*música orquestral é influenciada por Wagner*” e “*sua produção camerística foi modelada segundo a música de câmara de Brahms*” (Volpe, op. cit.; 68)? Ou com Alexandre Guilmant (1837-1911) que, junto com Vincent D'Indy (1851-1931) e Charles Bordes (1848-1910), fundou a Schola Cantorum, que rivalizaria com o Conservatório de Paris, e tinha como propósito “*eleva a concepção da música na França do final do século XIX de um polido entretenimento para uma arte séria*” (Volpe, op. cit.; 68)?

Considerando que os vieses para a modernidade do período estavam

⁵⁸ Embora tenha iniciado seus estudos jurídicos na Faculdade de Direito de São Paulo, em 1883, transferiu-se em seguida para a Faculdade de Direito de Recife, onde foi aluno de Tobias Barreto.

vinculados às escolas alemã e francesa, aqui se restringirá a análise da sua formação acadêmica ao seu vínculo com as instituições na Alemanha e na França.

Após seu período de estudos no *Liceo Musicale Santa Cecilia* (1889), em Roma, Nepomuceno parte para Berlim onde ficaria 5 anos. Este período mostrou-se fundamental para o seu desenvolvimento artístico, pois se encontrava no país mais prestigiado musicalmente e possuidor de uma sólida técnica composicional em sua música instrumental. (Volpe, op. cit.).

Ao transferir-se para Berlim, segundo estudo do analista musical Norton Dudeque acerca de sua formação nessa cidade, Nepomuceno teria se deparado com algumas das mais influentes concepções a respeito da teoria da composição musical. Eram moeda corrente as idéias de Adolf Bernhard Marx (1795-1866), cujo estudo das formas musicais enfatizava os processos temáticos, tanto quanto as de Heinrich Bellermann (1832-1903), estudioso da música renascentista e autor do importante tratado *Der Contrapunkt* (1862). (Dudeque, 2004)

Nesta cidade, ao freqüentar a *Meisterschule für Komposition* (1890/91), pode estudar com Heinrich von Herzogenberg ⁵⁹ “um dos mais importantes professores de composição da academia berlinense nas últimas décadas do século XIX” (Dudeque, op.cit.; 96). A atenção de Herzogenberg para com a música barroca encontrou reflexo em seu interesse na técnica contrapontística e em Bach, tendo sido um dos fundadores do Bach-Verein de Leipzig, junto com Philipp Spitta (1841-1894), Alfred Volkland (1875-1902) e Franz von Holstein (1826-1878).

A partir de 1892, Nepomuceno matricula-se no *Stern'schen Konservatoriums der Musik*, onde foi aluno até 1894. De acordo com Dudeque, “este conservatório de

Entretanto, após um breve período, retorna para São Paulo onde conclui seus estudos jurídicos.

⁵⁹ Existe um desencontro de informações sobre a academia na qual Nepomuceno teria sido aluno de Herzogenberg. Segundo Dudeque, tal atividade teve lugar na Hochschule für Musik onde foi professor a partir de 1885; já conforme Corrêa e Volpi, a escola seria a Meisterschule Akademie. Entretanto, Herzogenberg foi diretor da Meisterschule für Komposition entre 1889 e 1892 (e novamente entre 1897 e 1900), onde possivelmente tenha orientado Alberto Nepomuceno.

música tornou-se um dos mais importantes na Europa da segunda metade do século XIX e agregou um número importante de professores de composição” (Dudeque, op.cit.; 96).

Neste conservatório, Nepomuceno fez aulas de órgão e composição com Arno Kieffel (1840-1913) e piano com Karl Heinrich Alfred Ehrlich (1822-1899).

O resultado deste aprendizado berlinense, como esperado, produziu em Nepomuceno uma sonoridade característica da música alemã, onde o desenvolvimento motivico mostrava-se evidente. Tal é o resultado encontrado nas pianísticas *Folhas d'Álbum* (1891/92) e *Sonata para piano* (1893), nas orquestrais *Série Brasileira* (1891) e *Sinfonia em sol menor* (1894), ou em seus *Quartetos de Cordas* (1890/91).

Em 1894, Nepomuceno transfere-se para Paris com o intuito de ingressar como aluno de órgão na recém fundada Schola Cantorum, aí permanecendo até 1895. Criada em 1894 por iniciativa de Charles Bordes (1848-1910) com a colaboração de Vincent d'Indy (1851-1931), e Alexandre Guilmant (1837-1911), seu currículo orientava-se ao estudo da música sacra, ao estudo do contraponto e ao retorno à tradição musical francesa (Lesure, 2001; 155), tornando-se um importante espaço de discussão sobre a “música artística” e o folclore (Marcel-Dubois e Laborde, 2001; 159). Aos poucos, tornou-se um braço fundamental da *Société Nationale de Musique* (SNM).

Sendo a SNM originalmente nacionalista, a distensão proposta por Vincent d'Indy e Ernest Chausson (1855-1899), quando a dirigiram entre 1887-1896, obrigou a uma renovação nos objetivos desta Sociedade. Enquanto na gestão anterior, sob a presidência de Saint-Saëns, entre 1872-1886, destinava-se exclusivamente à música francesa, agora se abria aos compositores de outras nacionalidades, o que desagradou profundamente seu presidente e levando-o a renunciar. Entretanto, as

modificações realizadas mostraram-se profícuas, assegurando a diversidade e estimulando a vanguarda musical francesa.

A estética musical defendida por d'Indy para a seleção de obras para os concertos da SNM foi incorporada à orientação acadêmica da Schola. Assim, não só mantinha a inspiração folclórica como fundamento, mas também juntava a ela a estética de César Franck, aproximando-se do formalismo germânico. Em outros termos, enquanto a utilização do folclore retrataria a busca do autêntico patrimônio musical abrindo espaço para a utilização de organizações sonoras distintas da tonalidade maior/menor e resgatando o modalismo gregoriano, a influência de César Franck se daria pela utilização de grandes formas cíclicas e de um cromatismo pós-wagneriano que eventualmente gerava a suspensão das relações tonais. Estruturalmente, sua unidade era obtida pelo desenvolvimento motivico que, inúmeras vezes, era tratado por meio de técnicas da tradição, como o contraponto e a fuga.

Corrêa do Lago, por sua vez, enumera outras características das convicções musicais de d'Indy que serão pontos de convergência com a estética debussysta. Entre elas, a “*rejeição da ditadura da barra de compasso*” tanto pela exploração “*das rítmicas gregas e gregorianas*” quanto pela independência gerada pela técnica polifônica medieval e renascentista; e uma perspectiva histórica evolutiva, herdeira da concepção lisztiana de “música do futuro” (Corrêa do Lago, op. cit.).

Nepomuceno soube tirar proveito desses novos ares franceses. Mesmo que tenha se matriculado somente para as aulas de órgão com Alexandre Guilmant (1837-1911), parece ter reparado a proximidade que existia entre o que aprendeu em Berlim com o que via agora em Paris. Tal observação pode ser constatada, por exemplo, em suas canções parisienses sobre texto de Henry Piazza (1863 -1929)⁶⁰,

⁶⁰ Segundo consulta ao Département de Recherche Bibliographique de la Bibliothèque Nationale de France, Henri Piazza nasceu em 1863 na cidade de Roma, vindo a falecer em Paris no ano de 1929

Il flotte dans l'air, Le miroir d'or, Au jardin des rêves e Les yeux élus, de 1895.

Estar imerso na cosmopolita Paris também transformou Alberto Nepomuceno em testemunha de importantes concertos promovidos pela *Société Nationale*. Entre eles, deve ser mencionado o fato de estar presente na estréia do *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Debussy (Correa, op. cit.; 11), ocorrida em 22 de dezembro de 1894 e executada pela orquestra dessa *Société* sob a batuta de Gustave Doret ⁶¹, além da oportunidade de conhecer as vanguardas francesas de Gabriel Fauré (1845-1924), Henri Duparc (1848-1933), além de d'Indy, Chausson, entre outros.

Mantendo ainda o foco na Schola Cantorum, é plausível concluir-se que a convicção nacionalista de Nepomuceno tenha, também aí, sofrido forte influência. De acordo com o etnomusicólogo Jacques Cheyronnaud, em estudo sobre o nacionalismo francês, os debates sobre este tema eram freqüentes na Paris da *Belle Époque*, podendo seus elementos serem agrupados em dois eixos complementares: o primeiro, dizia respeito à promoção da música francesa e da execução de composições realizadas por autores franceses; o segundo, referia-se às definições internas e estruturais de uma música eminentemente francesa, em outros termos sobre o que a distinguiria das músicas das outras nações.

Certamente a complexidade desta questão, encontrará uma pluralidade de soluções. Assim, o eminentemente francês poderia ser atingido

“Por um retorno à ‘tradição musical de nossa raça’, responderia, por exemplo, Claude Debussy. Por um retorno a nossa raízes musicais, acrescentariam outros, preconizando a investigação destas raízes em um folclore camponês de acordo

(mensagem de Jean-Louis Pailhès de 20 de janeiro de 2007). Embora não haja vestígios de sua produção poética, somente algumas traduções, sua filha, Denise Tual, não descarta a possibilidade de que tenha escrito textos destinados a canções. Foi um importante editor de artes em Paris. A única menção localizada de Nepomuceno sobre Mr. Piazza encontra-se em uma carta enviada ao amigo, pintor e desenhista Elizeu Visconti (1866-1944), de 5 de setembro de 1904, onde Nepomuceno solicita o endereço de Henri Piazza.

⁶¹ Neste concerto, ocorrido na Salle d'Harcourt, foram também executadas as obras *La Forêt op.19*, de A. Glazounov; o Allegretto da *Suite Serbe*, de J. B. d'Angers; *La Vague et la Cloche*, de H. Duparc; *L'Enterrement d'Ophélie*, de L. A. Bourgault-Ducoudray; o *Concerto para violino em si menor*, de C. Saint-Saëns; *Prière*, de J. G. Ropartz; *Rédemption*, de C. Franck. (Duchesneau, op. cit.; 255)

com as configurações das antigas províncias ou regiões da França (regionalismo).⁶² (Cheyronnaud, op. cit.)

Entre as soluções encontradas para as questões do nacionalismo musical francês, Cheyronnaud identifica que o retorno a um gosto e canto popular franceses “*serão particularmente apoiados por Vincent d’Indy e pela organização simbólica e material que é a Schola Cantorum.*”⁶³ (Cheyronnaud, op. cit.).

A importância da busca dessa raiz da música francesa e sua associação com o nacionalismo musical também foi observado por Fauser. Segundo ela, após 1870, em outros termos depois da guerra franco-prussiana, ‘a boa e saudável canção francesa’ unificou os socialistas, os republicanos e as forças direitistas francesas, servindo de fundamento para as universidades populares e para as sociedades corais. Esta busca gerou um grande projeto que, encabeçado por Julien Tiersot, foi responsável pela pesquisa, coleta e edição das canções do folclore francês. (Fauser, op. cit.; 79-80).

Retornando-se para a entrevista de Nepomuceno à *Epoca Theatral*, pode-se constatar a proximidade entre as concepções do nacionalismo musical francês e brasileiro, expresso, por exemplo, na ênfase na “*tradição musical de nossa raça*” (francesa) com as “*características étnicas da música popular brasileira*”.

Afora sua vida acadêmica, nesta primeira viagem à Europa, Nepomuceno teve uma relação muito próxima com o compositor norueguês Edvard Grieg (1843-1907), em cuja casa, em Kristiania, atual Oslo, conheceu a sua futura esposa, a pianista Walborg Bang, além de ele também ter desempenhado um importante papel no seu nacionalismo musical.

⁶² “Par un retour à la “tradition musicale de notre race”, répondrait, par exemple, Claude Debussy. Par un retour à nos racines musicales, ajouterait d’autres, préconisant la recherche de ces racines dans un folklore paysan aux configurations des anciennes provinces ou régions de France (régionalisme).” (Cheyronnaud, op. cit.)

⁶³ “Ces deux options – retour à un “goût français”, retour au chant populaire – seront particulièrement appuyées par Vincent d’Indy et par l’organisation symbolique et matérielle qu’est la Schola Cantorum.”

3.2 – ENTRELAÇAMENTOS

De que modo a formação acadêmica recebida neste período europeu se manifestou na vida profissional de Alberto Nepomuceno, após seu retorno ao Brasil?

O estabelecimento de vínculos com importantes produtores culturais, alguns ex-colegas do período europeu, traz à luz o trânsito que havia entre as várias concepções estéticas nos importantes centros culturais do país, demonstrando não só a abrangência com que essas idéias se difundiam, mas também tornando evidente a rede de ações que aproximava os movimentos modernistas que ocorriam no Brasil.

Assim, para elucidar esta questão, torna-se indispensável realizar a investigação dos contatos de Alberto Nepomuceno com o círculo modernista em formação na década de 1910 na cidade de São Paulo, bem como sobre sua relação com importantes figuras do modernismo musical na cidade do Rio de Janeiro, especificamente Glauco Velásquez e Heitor Villa-Lobos.

O recorte que se apresenta, tem como ponto de partida o período em que Alberto Nepomuceno era estudante na Europa. Na procura de argumentos em sua correspondência pessoal que melhor ilustrasse esta rede de relações, foi surpreendente constatar que os assuntos mantinham-se restritos à esfera pessoal, profissional ou comercial. Tudo parece indicar que Nepomuceno preferia manifestar suas crenças estéticas diretamente em entrevistas aos periódicos (como sua concepção do nacionalismo através do folclore ou sua aversão ao verismo musical) ou em reuniões de amigos.

3.2.1 – Relações bandeirantes.

Entre os amigos de seu período berlinense (1890-1894), destaca-se o pianista Félix de Otero (1868-1946)⁶⁴, também aluno do *Stern'schen Konservatoriums der*

⁶⁴ Félix de Otero foi compositor, professor e crítico musical. Natural de Porto Alegre (RS), ao retornar

Musik, e possivelmente um dos pivôs dos contatos paulistanos de Nepomuceno.

A importância de Félix de Otero como um dos elos da circularidade artística entre São Paulo e Rio de Janeiro pode ser constatada no vínculo de amizade pessoal existente entre Otero e Henrique Oswald, tal como relatado por Martins (1995). Ao mencionar o sucesso do concerto de Oswald no Salão Steinway de São Paulo, ocorrido em 2 de agosto de 1897, época em que ainda não estava radicado no Brasil, conta com o testemunho do crítico Carlos de Mello, do *Diário Popular* desta cidade.

“[...] As homenagens e as ovações ao concertista não pararam com o sarau: continuaram depois até a casa do distinto professor [Félix de] Otero, onde ele está hospedado, [...]” (cit. por Martins, 1995; 125)

O grau de intimidade entre Nepomuceno e Otero pode ser observado em correspondência de Nepomuceno, de 12 de novembro de 1911. Nela Nepomuceno solicita que Otero lhe indique uma pensão familiar para estudantes em São Paulo, já que tinha planos para que seu filho Eivind aí fizesse o seu curso de engenharia.

Assim, a manutenção da amizade de Nepomuceno com Otero pode ter sido responsável pelos contatos futuros daquele compositor com o senador e mecenas Freitas Valle (1870-1958), conhecido artisticamente como poeta simbolista Jacques d'Avray, de quem Nepomuceno musicou o tragipoema *Le Miracle de la Semence* (1917). Esta inferência se deve ao fato de ter sido Otero arauto e comendador da Hordem dos Gourmets⁶⁵, na Villa Kyrial, propriedade de Valle.

de seus estudos na Europa fixou residência em São Paulo. Como crítico, trabalhou no *Estado de São Paulo* e nas revistas *A Música para Todos* e *Revista Mensal*. Foi um dos fundadores, em 1927, do Instituto Musical São Paulo, onde foi catedrático de piano. (Marcondes, M. A., op. cit., p.594).

⁶⁵ Confraria de *connaisseurs* de bebidas e iguarias exóticas criada por Freitas Valle.



fig. 1 – A amizade entre Alberto Nepomuceno e Félix de Otero remonta seu período acadêmico em Berlim, como ilustra esta fotografia de 1892. Nesta imagem, de um grupo de estudantes brasileiros, estão retratados: Sílvio Deolindo Fróes (pianista e compositor), Félix de Otero (pianista e compositor), pessoa não identificada, Artur Mendonça (médico sanitarista), Alberto Nepomuceno, Euclides Roxo (engenheiro civil e educador) e Francisco Fajardo (médico sanitarista). (Correa, op. cit., 1996).

A importância de Freitas Valle no meio cultural brasileiro foi atestada em pesquisas empreendidas por Zavaglia (1994) e Camargos (2001). Político, escritor, divulgador cultural e literário e mecenas em São Paulo, o seu salão artístico, a Villa Kyrial, era um importante local de encontros e debates dos intelectuais nas primeiras décadas do século XX. A generosidade de seu mecenato patrocinou, implicitamente, o movimento modernista paulistano ao apoiar Victor Brecheret, Anita Malfatti e Guiomar Novaes (Zavaglia, op. cit.; 63), sendo que seu vínculo com o moderno não era recente e já havia se manifestado pelo patrocínio da exposição de Lasar Segall, em 1913, exposição esta que teve o mérito de iniciar o movimento modernista em São Paulo (Zavaglia, op. cit.; 71). A relação de Freitas Valle com os protagonistas da Semana de Arte Moderna de 1922 era tal que, em algumas ocasiões, estes também freqüentavam a Villa Kyrial.

Embora a falta de documentos limite as conclusões, é muito provável que os

contatos entre Freitas Valle e Nepomuceno tenham ocorrido com certa frequência⁶⁶, já que o senador fora advogado da Companhia Lírica Walter Mocchi, importante empresário musical e produtor de algumas obras de Nepomuceno, entre elas a sua ópera *Abul* (1905), em 1913, e o ciclo *Le Miracle de la Semence*, em 1917.

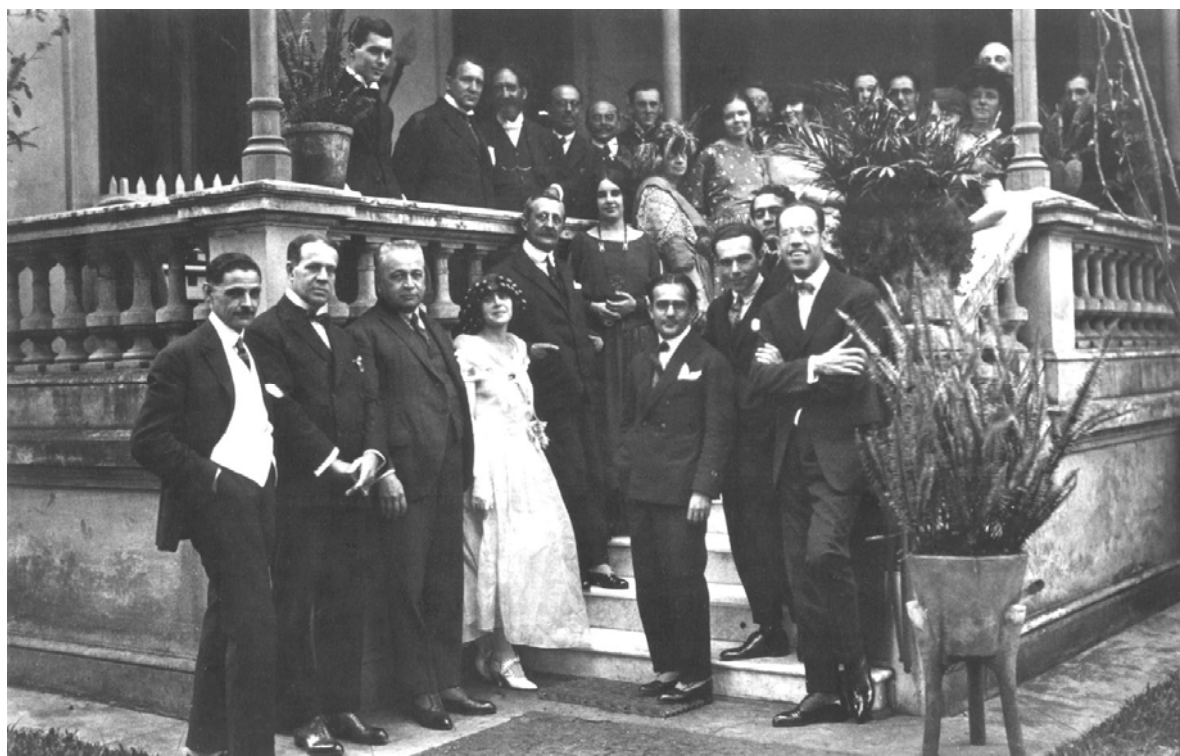


fig.2 – “Protagonistas da Semana de 22 na Villa Kyrial, dias após o evento”. Freitas Valle é o terceiro da esquerda para a direita, no primeiro plano; Mário de Andrade, o último, apoiado na base da escada. (Fotografia gentilmente cedida por Márcia Camargos).

A importância de Walter Mocchi (1870-1955) pode ser bem avaliada se considerarmos que foi por seu intermédio que ocorreu a vinda dos *Ballets Russes* de Diaghilev ao Brasil em 1913⁶⁷, a organização da temporada de Enrico Caruso (1873-1921) na América Latina⁶⁸, em 1917, ou mesmo a *première* do *Parsifal* (1882) de Richard Wagner (1813-1883) fora da Alemanha. Mocchi ainda foi proprietário do

⁶⁶ Entre os poucos documentos encontrados que testemunham a relação entre Freitas Vale e Nepomuceno está um exemplar do episódio lírico *Artémis*, oferecido por Nepomuceno em julho de 1917.

⁶⁷ Ainda sobre os *Ballets Russes*, na *Resenha do Anno, Jornal do Commercio* de 25/12/1917, há a referência de que em agosto desse ano estiveram no Brasil, além da *Companhia Dramática Franceza*, a Companhia de Bailados Russos, dirigida pelo Diaphilew (sic.).

⁶⁸ Enrico Caruso esteve no Brasil em 1903, onde interpretou Rigoletto no Teatro Lírico do Rio de

Teatro Costanzi, de Roma, e casado com “*la piccola brasiliana*” Bidu Sayão (1902-1999), como era chamada pelo maestro Arturo Toscanini.



fig. 3 – Caricaturas realizadas por Enrico Caruso: a) auto retrato, encontra-se no site www.enricocarusomuseum.com; b) José de Freitas Valle (imagem gentilmente cedida por Márcia Camargos); c) Alberto Nepomuceno.

Em sua passagem pelo Brasil, Caruso travou contatos com Freitas Valle e Alberto Nepomuceno, demonstrando sua consideração ao realizar as caricaturas dos anfitriões.

No entanto, o vínculo de Nepomuceno com o estado de São Paulo era anterior a amizade com Félix de Otero ou mesmo ao advento da República. Conforme Pereira, com o objetivo de levantar recursos para seu aperfeiçoamento na Europa, “*em janeiro e fevereiro de 1888, Nepomuceno já viajara em excursão artística por São Paulo, em companhia dos violinistas Otto Beck e G. Foetterle e do violoncelista Max Niederberger, dando concertos na capital e em Campinas, Rio Claro, Piracicaba e outros pontos do interior da província*” (Pereira, op. cit.; 84).

Após seu retorno do velho continente, Alberto Nepomuceno esteve em São Paulo pelo menos em outras quatro oportunidades. Em 25 de dezembro de 1903 esteve em Campinas por ocasião da estréia de *A Pastoral*, auto religioso de Natal em um prólogo e três atos sobre texto de Coelho Neto. A particularidade desta obra

Janeiro, e em 1917, onde realizou performances no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo.

é o fato de ter sido composta por quatro autores: Sant'Ana Gomes (Prólogo), Henrique Oswald (Anunciação), Francisco Braga (A visitação) e Alberto Nepomuceno (Em Bethlem).

Sobre este evento, duas cartas de Coelho Neto dão a noção da expectativa e do grau de relação entre eles, o que se passa a transcrever. Em 2 de outubro de 1903, Coelho Neto fornece as coordenadas do trabalho que está a solicitar a seu amigo. Não só detalha o plano da obra, mas também descreve os elementos que estarão à disposição. Assim escreve:

“Meu caro Alberto

Cá está o incorrigível! Se a tenacidade é uma virtude eu sou um homem virtuosíssimo. A gente desta terra acompanha-me nos meus sonhos – há irredutíveis, como em toda parte, porém, ouve-me os reclamos e segue-me.

Estamos agora com um grande trabalho cuja realização será um sucesso no Estado: vamos montar um pequeno ‘Mysterio’ de Natal, com coros, etc. A scena capital – em Bethlem, é tua. Por Apollo, não me deixes ficar mal com o povo e com a arte e ajuda-me a evangelisar.

O trabalho que te peço é pequeno: 1º Coro de pastores selvagens, ‘Aschtoeth, aschtoeth, etc.’; 2º Coro dos anjos – ‘Glória a Deus nas alturas etc.’; 3º Berceuse de Maria (mezzo soprano); 4º Coro dos pastores. Uma fraze motivo pastoril. Não me atrevo a pedir-te um pequenino prelúdio porque é necessário que o teu gênio venha a nós até 20 de novembro para que possamos ensaiar limpamente.

Além das moças e dos alemães duma sociedade coral que cantam o coro selvagem, temos uma pequena orquestra de amadores disciplinados, sob a regência de um wagneriano, tão intransigente como o Luiz de Castro e grande admirador do teu talento: 4 violinos, 1 viola, 2 cellos, 1 contrabaixo, 2 flautas, 1 oboé, 1 clarinete, 1 piston, 1 trombone, 1 bombardino, timbales, harmonium e piano (substituindo a harpa).

Faze o que pudeses, por Deus, pela amizade, pela Arte, principalmente e vem depois a Campinas. Se quizeres ver um povo magnífico para com ele fazer-se um trabalho perfeito toma o noturno de 23 de dezembro e vem passar o Natal comigo e veras a festa e sentirás a gente. Garanto-te que será maravilhosa se não me deixares ficar com uma cara deste tamanho mas ... isso é impossível.

Lembra-nos sempre á tua senhora e mãos á obra. Creio que os scenarios virão do Rio – pasma!

Teu Coelho Neto”

(Arquivo Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, Rio de Janeiro)

Em 21 de novembro de 1903, após a conclusão do trabalho musical, Coelho Neto não só agradece efusivamente como se mostra excitado com o resultado. Se antes se referia aos amadores disciplinados, talvez para não limitar o “gênio” de Nepomuceno, agora descreve pormenorizadamente a composição de sua orquestra e coro.

“Meu caro Alberto

Obrigado! Muito e muito obrigado!

A ‘cantilena’ está bem; ah! meu amigo, se eu te contasse a historia do Mystério, cujo verdadeiro titulo, quando eu o completar, já agora!..., será ‘Auto Pastoril’ pasmarias. Eu fui escrevendo para os elementos, á medida que apareciam: era cousa para um salão e lá vai para o teatro com scenarios ricos, guarda roupa suntuoso, luz elétrica e uma orchestra em que há de tudo: um gerente da Sidgerwood, um farmacêutico, um lente do Ginazio, dois fazendeiros, dois ourives fabricantes, três negociantes, um grande industrial, um guarda livros, um funcionário publico, e vários empregados dos empregados da ‘Paulista’ e da ‘Mogyana’. Tenho 30 crianças, 20 alemães d’uma sociedade coral e 30 senhoras para os coros. Eu mesmo já não sei de que freguezia sou e estou de tal modo alucinado que cheguei a pensar na execução do MESSIAS de Haendel...

Esperam-te aqui em Dezembro, a 21. Passaras 5 dias conosco e darás os últimos toques a cousa e se regeres na primeira noite... nem sei que será.

Imagina que de S. Paulo chovem os pedidos para a grande festa. Boa terra, meu Alberto! Boa terra e boa gente. Se não fôsse a política Adão e Eva viveriam aqui com mais gosto do que viveram no Éden. Infelizmente é brasileira.

Adeus; abraço-te

Teu Coelho Neto”

(Arquivo Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, Rio de Janeiro)

Uma década depois, em 24 de maio de 1913, Nepomuceno retornaria à São Paulo. Desta vez, foi um dos destaques do concerto comemorativo à inauguração do monumento a Diogo Feijó, ocorrido no Theatro Municipal de São Paulo, onde também participaram a cantora Marguerite Picard, cantora da Ópera de Paris, e a pianista Antonieta Rudge Miller. Na ocasião, amplamente divulgada pelo Estado de São Paulo, pelo Correio de São Paulo, pelo Commercio de São Paulo e pelo jornal de lingua italiana Falfulla, o compositor foi agraciado com uma batuta enlaçada por

um fino arabesco de ouro com a gravação “Concerto Feijó! 24-5-1913”. (Transcrição do *Jornal do Commercio*, 27/5/1913).

No mesmo ano, em 9 de outubro, ocorreu a estréia paulistana da sua ópera *Abul*, cuja *première* ocorrera em 30 de junho no Teatro Coliseo de Buenos Aires. Ainda em 1913, esta ópera foi levada em cena pela primeira vez em Montevideo, no mês de agosto, e no Rio de Janeiro, em setembro, tendo como regente Gino Marinuzzi, da Companhia Lírica Walter Mocchi.

No ano seguinte, em 19 de setembro de 1914, Nepomuceno voltaria a reger em São Paulo, desta vez no Centro Musical, tendo novamente como solista a cantora Marguerite Picard.

Embora separados por pouco mais de um ano, o Concerto Feijó e este de setembro de 1914 apresentavam pontos em comum: ambos foram executados pela orquestra do Centro Musical de São Paulo, sendo o primeiro regido por seu maestro titular e este pelo ilustre convidado, e a presença de Marguerite Picard. Importante observar que as suas composições executadas são pedras angulares do seu nacionalismo musical: no Concerto Feijó, o prelúdio de *O Garatuja*; no Centro Musical, a *Série Brasileira*.

Mesmo que até o momento não tenha localizado documentação que vincule diretamente Freitas Valle, De Benedictis (1883-1971), Otero e Picard, os fatos fazem crer que pertencessem ao mesmo grupo artístico-intelectual em São Paulo. De Benedictis pertenceu ao primeiro corpo docente do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, entre os anos 1910 e 1927, escola onde Mário de Andrade estudou e foi professor, e em 1913 fundou e organizou o Centro Musical São Paulo, primeira entidade de classe dos músicos brasileiros. Integrando a orquestra deste Centro Musical, encontravam-se, entre outros, Souza Lima (1898-1982) e Alfério Mignone, pai de Francisco Mignone (1897-1986), pianista que também estudou no

Conservatório Dramático e Musical.



fig. 4 – “Um momento histórico na vida artística de São Paulo: a visita de Alberto Nepomuceno em 1913. A fotografia, diante do Teatro Municipal, mostra-nos os membros do Centro Musical, que era presidido por Savino De Benedictis, fixando a presença memorável do compositor brasileiro entre paulistas. Podemos distinguir Nepomuceno, na primeira fila, pela sua gravata de laço. Imediatamente, à sua esquerda, vemos Alferio Mignone e o maestro Savino. O segundo à sua direita é o veterano Veríssimo. (Foto gentilmente cedida à GAZETA pelo maestro Savino De Benedictis).” Na foto lê-se “Centro Musical de S. Paulo e sua directoria em ocasião da visita do Maestro Nepomuceno em 1913. Presidente M^o Savino De Benedictis”. Observa-se na última fila, à direita, de chapéu claro, o pianista, regente e compositor João de Souza Lima. (imagem gentilmente cedida por Flávio Cardoso de Carvalho).

Muitos dos integrantes da orquestra do Centro Musical, incluindo Souza Lima, e Francisco Mignone foram apadrinhados por Freitas Valle no Pensionato Artístico do Estado de São Paulo e, por seu intermédio, desenvolveram seus estudos na Europa. Souza Lima em Paris, Mignone em Milão. Como homenagem ao seu mecenas, Mignone compôs e apresentou em concerto no Theatro Municipal de São Paulo a *Paráfrase sobre o Hino dos Cavalheiros da Villa Kyrial*. Da mesma forma, Souza Lima também musicou versos de Freitas Valle.

Já *mademoiselle* Picard, foi também figura ativa na Exposição de Arte

Francesa, ocorrida em 7 de setembro de 1913 no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, promovida pelos governos federal e estadual, além do governo francês, tendo em Freitas Valle, na ocasião presidente da Comissão de Instrução Pública da Câmara dos Deputados, papel primordial em sua viabilização.

De acordo com Rossi,

“A exposição foi enriquecida ainda pela música e por conferências sobre a arte francesa. Marguerite Picard, cantora da Ópera de Paris, organizou, com o concurso dos professores Aschennann, Augustinho Cantu e Zaccaria Autuori, das pianistas Lucila Arantes, Antonieta Rudge Müller e Guiomar Novais e da jovem cantora Liddy Chiafarelli Cantu, vários concertos a serem apresentados todas as quintas-feiras, durante a tarde, nas instalações da exposição.” (Rossi, 2003; 98)⁶⁹

Observa-se que entre os artistas e produtores citados, alguns estarão envolvidos diretamente no movimento de 1922 ou manterão algum tipo de relação com os seus ícones. Assim, por exemplo, Souza Lima e Antonieta Rudge Müller, entre outros artistas, acompanharão Villa-Lobos em excursão pelo interior paulista, em 1931, bem como Guiomar Novais tomará parte ativa na Semana de Arte Moderna, tanto quanto Villa-Lobos. Da mesma forma Freitas Valle dará a sua colaboração ao financiar Victor Brecheret (1894-1955) e Anita Malfatti (1889-1964).

A efervescência cultural paulistana, mesmo que ainda restrita a um pequeno grupo, também pode ser mais bem avaliada se considerarmos, que nas primeiras décadas do século XX, havia uma preocupação na formação de intérpretes e na realização de atividades musicais de qualidade.

Assim, pela necessidade de sistematizar o ensino musical em São Paulo, foi criado o Conservatório Dramático e Musical, em 1904/1906, onde Félix de Otero e Savino De Benedictis foram professores. A criação de escolas de música

⁶⁹ Até o momento não foi possível identificar o repertório apresentado nesta Exposição de Arte Francesa.

pressupunha a presença de professores qualificados, sendo muitos deles imigrantes italianos, como Luigi Chiaffarelli ou Agostino Cantù, o que viabilizava a criação de orquestra ou grupos musicais. Conseqüentemente, cria-se uma entidade de classe como o Centro Musical. Apesar de ser uma visão linear, torna-se muito claro a crescente urbanização, a influência das ideologias dos imigrantes, a necessidade de organização de seu meio musical, entre outras.

Necessário ainda evidenciar a importância da escola de Luigi Chiaffarelli no meio paulistano. Em sua tese de doutoramento, Corrêa do Lago relata o relacionamento entre esta e a escola livre de Godofredo Leão-Veloso, no Rio de Janeiro. Tal intercâmbio foi efetivado por meio de cartas, visitas de Leão-Veloso a Chiaffarelli e a semelhança entre o repertório de seus alunos, onde se destacavam obras da modernidade francesa. (Corrêa do Lago, op.cit.; 64 n.148).

Cabe lembrar, ainda, a existência de duas cartas de Luigi Chiaffarelli destinadas a Alberto Nepomuceno, embora não tenha sido possível localizá-la.

3.2.2 – Glauco Velásquez e Villa-Lobos.

Se a seção anterior ateu-se às trocas entre Alberto Nepomuceno e importantes figuras do modernismo musical em formação na cidade de São Paulo na década de 1910, nesta se mostrará as ligações entre este compositor e dois destacados artistas do modernismo musical do Rio de Janeiro.

Como já tratado, a atualização da tradição musical carioca no período aqui estudado demonstra a sua ebulição, tendo o Instituto Nacional de Música como um importante pólo aglutinador, além da escola livre de Godofredo Leão-Veloso. Apesar de considerados, pela tradição do modernismo nacionalista, passadistas ou tributários ao romantismo europeu, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Francisco Braga, foram, de alguma forma, viabilizadores de Glauco Velásquez (1884-1914), Villa-Lobos, Luciano Gallet (1893-1931) ou Lorenzo

Fernandez (1897-1948), demonstrando o elo entre as gerações representativas da primeira e segunda fases modernistas.

Dois exemplos pontuais bem ilustram os vínculos estabelecidos entre alguns dos compositores acima citados. Glauco Velasquez era considerado um compositor genial, de obra absolutamente nova, de acordo com o crítico Rodrigues Barbosa (Jornal do Commercio, 21/9/1911), chegando sua linguagem ao limiar do pós-tonal. Sua genialidade e expressão absolutamente nova não passaria em branco pelos influentes músicos da República Musical, tanto que,

“Em 1912, [...] Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Stela Parodi, Cândida Kendall, Paulina d’Ambrósio, Alfredo Gomes, Frederico Nascimento, etc., enviou [sic] ao Congresso Nacional um pedido de bolsa de estudos para que Glauco pudesse aperfeiçoar e mostrar seu trabalho na Europa.” (Hasselaar, 1994; 8)

A genialidade de Velasquez continuava a ser apresentada a artistas estrangeiros mesmo após o seu falecimento. Em carta datada de 12 de setembro de 1916, para Adelina Alambary Luz, mãe do compositor, Luciano Gallet relata o episódio.

“Novidades agradáveis. No Domingo passado, em casa do Sampaio Araújo, Nascimento cantou Soledades. Até ahi nada de novo. Entretanto Xavier Leroux, que estava presente, ficou impressionadíssimo com tal música, dizendo que ella denotava não talento, porém mais do que isso. Perguntou, logo, aonde e como se podia ouvir ou conhecer alguma cousa do Glauco, e que elle próprio propunha se a fazer propaganda de tal música na Europa. De maneira que organizou-se rapidamente uma audição que se effectuará sexta feira à tarde em casa do Durval para os Srs. Leroux e Messenger.

O compositor De Rogatis, argentino, que também assistia à audição, pertencendo a uma sociedade de propaganda musical Argentina, quer também levar músicas de Glauco e outros brasileiros para propagal-as em seu país. Por um editor americano, foram pedidas, músicas de Glauco e outros brasileiros, para serem incluídas em um volume para propaganda musical.

Até breve

Lembranças e abraços do Luciano” (Brandão, Dolores C.; Carvalho, Maria Luiza N. de. 2004; 6).

A imagem abaixo, realizada em 15 de setembro de 1916, é o testemunho do relato de Gallet. Nela se vê o seletto público que esteve presente à audição na casa do Sr. “Durval”, presidente da Sociedade Glauco Velasquez, entre eles os compositores Andre Messager (1853-1929) e Xavier Leroux (1863-1919), além de A. Nepomuceno, H. Oswald, Luciano Gallet, e intérpretes como Frederico Nascimento Filho, Antonieta Rudge (1885-1974), Paulina d’Ambrósio (1890-1976) e o pianista francês Maurice Dumesnil.



fig. 5 – Reunião na residência do Sr. Fernando Guerra Duval, presidente da Sociedade Glauco Velásquez, depois de concerto de obras de Velásquez com a participação de diversos músicos franceses (em pé, da esquerda para a direita: Mendonça, X. Leroux, O. Frederico, M. Dumesnil, Parodi, Alfredo Gomes, Luciano Gallet, Henrique Oswald, Nascimento Filho, A. Messager, F. Guerra Duval, Alberto Nepomuceno, Rodrigues Barbosa e De Rogatis; sentadas: Antonieta Rudge e Paulina d’Ambrósio). Imagem com identificação dos presentes proveniente do Arquivo Sérgio Nepomuceno Alvim Correa, Rio de Janeiro.

Darius Milhaud, que esteve no Brasil em 1917, também não ficaria indiferente a Velasquez, concluindo o seu Trio nº 4, deixado inacabado pelo compositor.

Já Villa-Lobos, arauto do modernismo andradiano, também recebeu o apoio e a admiração da geração anterior, particularmente de Alberto Nepomuceno. Apesar

da constante insistência no esquecimento desta relação, no mínimo seis situações a confirmam.

Villa-Lobos, em declaração a Adhemar Nóbrega, relatou que, ainda em seu período de formação, costumava “*ouvir e aproveitar muito os conselhos*” de Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Francisco Braga. (Corrêa do Lago, op.cit.; 45 n.108).

Em outra ocasião, em 10 de maio de 1919, Nepomuceno realizou a primeira audição do *Concerto para violoncelo e orquestra* de Villa-Lobos (Corrêa do Lago, op.cit.; 222 n.341). A reciprocidade ocorreu em 2 de agosto de 1920, por ocasião da estréia da versão para canto e orquestra da *Cantigas*, de Nepomuceno, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, onde a regência da Orquestra da Sociedade dos Concertos Sinfônicos coube a Villa-Lobos, tendo como solista Vera Janacopulos (Corrêa, op. cit.; 50).

Além disso, e apostando no futuro do jovem compositor, Nepomuceno “*usou todo o seu inegável prestígio pessoal a fim de convencer o editor Sampaio Araújo a imprimir as obras [de Villa-Lobos]*” (Corrêa, 1996; 9), bem como apoiou o atestado de competência artística de Heitor Villa-Lobos, fornecido por Frederico Nascimento e registrado em cartório como Pública Forma (documento existente no Museu Villa-Lobos)

Outra importante declaração, de elevado valor simbólico, é fornecida por Octávio Bevilacqua para o periódico A Temporada, revista de programa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1928.

“Heitor Villa-Lobos, que tão belos incitamentos recebeu do mestre, sabe com que meticoloso cuidado estavam registradas e colecionadas as canções populares que em boa parte lhe foram entregues, algumas das quais já habilissimamente tratou com a verve inesgotável que já se lhe reconhece” (Bevilacqua, 1928; 18).

Esta valiosa declaração liga-se diretamente à entrevista fornecida por

Nepomuceno à *Revista Epoca Theatral*, em 1917, transcrita na Introdução desta tese.

A circularidade dos produtores culturais entre dois importantes centros na Primeira República, São Paulo e Rio de Janeiro, também pode ser observada durante a “Primeira Bandeira Futurista”, ocorrida em 1921 (um ano após a morte de Nepomuceno), na qual “*Mário de Andrade – o papa do novo credo -, Oswald de Andrade, o bispo, e Armando Pamplona, o apóstolo*”, objetivando a difusão nacional das idéias do grupo modernista paulista, viajam ao Rio de Janeiro para “*conquistar a juventude intelectual do país*” a tal movimento modernista. (Neves, op. cit.; 35)

Desta forma, tem-se uma visão das trocas e relações estabelecidas entre alguns dos principais produtores culturais do período. No entanto, é necessário aprofundá-la, da mesma forma que ainda se deve proceder à releitura do significado da passagem pelo Brasil de companhias e artistas europeus, como Camille Saint-Saëns (1835-1921), Arthur Rubinstein (1887-1982), Richard Strauss (1864-1949), Vianna da Motta (1868-1948), entre outros, e suas trocas com os artistas locais de forma a melhor se vislumbrar a abrangência da modernidade musical brasileira neste período.

4. Modernidades Nepomucenas 1 – Filiações Estético-Ideológicas

4.1 – FILIAÇÕES IDEOLÓGICAS

Como já mencionado, Alberto Nepomuceno era um republicano e abolicionista convicto que acreditava na via educacional como fator transformador da sociedade, um importante alicerce para a formação do trabalhador e para o progresso da nação. O alcance desta visão traz em si embutido a preocupação da função social da arte, uma das ideologias presentes no movimento modernista.

Esta preocupação social, por sua vez, muitas vezes manifestada em uma produção que visava alcançar o maior público possível, gerava um paradoxo de difícil solução, conforme demonstrado por Botstein.

“A crítica social implícita na ideologia modernista criou uma desconfortável e difícil afinidade entre Modernismo e a crítica cultural conservadora a qual, de acordo com ‘Cultura e Anarquia’ (1869) de Matthew Arnold e ‘Degeneração’ (1892, [...]) de Max Nordau, condenava a sociedade de massa e a expansão do público para a música e cultura como responsável pelo declínio dos padrões, corrupção dos gostos e o encorajamento da mediocridade artística mascarada como o moderno”.⁷⁰ (Botstein, op. cit.; 869).

Entretanto, mesmo que algumas realizações experimentais, em termos técnicos, aproximassem o modernismo da crítica cultural conservadora, apartando o público das obras, a sua base ideológica tentaria equacionar este paradoxo. Conforme Pesavento (op. cit.), o momento histórico da modernidade traduz-se em uma visão de mundo triunfante e otimista, já que se baseava na técnica e na ciência, primando-se pelo binômio trabalho–instrução em prol da nação. Desta maneira, a verdadeira arte deveria cumprir a sua função social como veículo de educação,

⁷⁰ “The social critique implicit in Modernist ideology created an uncomfortable and uneasy affinity between Modernism and conservative cultural criticism which, following Matthew Arnold’s *Culture and Anarchy* (1869) and Max Nordau’s *Entartung* (1892, [...]), condemned mass society and the expansion of the audience for music and culture as responsible for the decline in standards, the

manifestando o seu poder transformador, muitas vezes crítico a um *status quo* determinado.

Tentativas de resolução deste paradoxo entre a preocupação social e o distanciamento da produção artística do grande público podem ser identificadas em ações e composições de Alberto Nepomuceno que testemunham, em não raras oportunidades, situações onde, pelo menos parcialmente, estas distâncias foram diminuídas.

A institucionalização do canto em português pode em parte aí ser creditada. Uma boa imagem da situação pode ser obtida por meio de uma charge de Raul Pederneiras publicada em *Scenas da vida carioca*. Nela, o Rio de Janeiro é subdividido em bairros, do mais popular ao mais aristocrático e, associado a eles, formas de canções. Tendo o título sugestivo de “*Dize-me o que cantas... direi de que bairro és*”, baseia-se em declaração de Lima Barreto de que “*a divisão espacial da cidade é uma invenção das elites*”. (Velloso, 1988; 49).

Citando Lima Barreto, Mônica Velloso salienta que

“Da mesma forma que não há expressão cultural típica de bairro, também não se pode falar em uma etnia localizada. É mais uma gafe das nossas elites intelectuais que caracterizam a Cidade Nova como sendo habitada pelos negros.”. (Velloso, 1988; 50)

Dize-me o que cantas... direi de que bairro és



“Bem sei que tu me desprezas... (Cidade nova, Gambôa, Saúde e adjacências)



“A noite o plenilunio é como um sonho... (S. Christóvam, Villa Isabel, e vizinhanças).



“Non t'amp più!...Vorreí morir!... (Botafogo, Copacabana, Gávea e outras babéis)

fig. 6 – Charge de Raul Pederneiras

Dessa forma, ao utilizar o vernáculo em suas canções, Nepomuceno não só concordava com a posição de Lima Barreto como aproximaria as distintas camadas. Aprofundando a leitura da charge e observando-se que Nepomuceno foi um dos compositores oficiais da Primeira República, sua atitude de equiparar as possibilidades expressivas do idioma português ao italiano, e por extensão ao francês e ao alemão, equivaleria a aproximar, por exemplo, São Cristóvão e Vila Isabel de “babéis” como Botafogo e Copacabana.

A extensão desta atitude pode ser mais bem aferida se for levado em

consideração que tal feito sequer havia se concretizado em Portugal, de acordo com relato do pianista português Vianna da Motta, em 1896⁷¹. Ao referir-se a Alberto Nepomuceno, manifesta que “*êste artista de aspirações elevadas conseguiu no Rio de Janeiro o que eu não conseguí em Portugal: vulgarizar o canto em português*”. (Vianna da Motta apud Melo, 1947; 287).

Quanto a sua atualidade, deve-se ter a perspectiva de que poucos anos antes, nas décadas de 1880 e 1890, discutia-se em Paris uma alternativa francesa, baseada na tradição da versificação da Idade Média, às teorias de versificação wagnerianas (Fauser, op. cit.), da mesma forma que, na década de 1860, Wagner se insurgira contra o estilo italiano dominante na prosódia (Frisch, op. cit.). A contrapartida brasileira deste projeto do canto no idioma vernáculo, que tem em Nepomuceno um protagonista fundamental, consolidou-se em 1937 quando, na cidade de São Paulo, Mário de Andrade coordenou o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, com o estabelecimento das “*Normas para a bôa pronúncia da língua nacional no canto erudito*”.

Dando um passo adiante, também coube a Nepomuceno aproximar, pelo menos simbolicamente, áreas tão díspares nesse imaginário compartimentado como, por exemplo, a Cidade Nova e Gamboa das babéis já mencionadas.

Tal é a leitura possível quando, em 5 de julho de 1908, Nepomuceno levou Catulo da Paixão Cearense (1866-1946)⁷² para um concerto de violão no Instituto Nacional de Música: um boêmio e músico popular estaria profanando o grande templo da cultura musical.

⁷¹ Apesar de Guilherme de Melo não fornecer a data deste relato, Vianna da Motta dá a sua orientação ao mencionar que “os *Concertos Populares inaugurados este ano obtiveram um sucesso enorme*” (Vianna da Motta apud Melo, op. cit.; 290). Considerando-se que essa atividade musical iniciou em 1896, mesmo ano da estréia de Viana da Mota no Brasil, pode-se daí concluir a sua datação.

⁷² Catulo da Paixão Cearense era poeta, teatrólogo cantor e compositor maranhense. Boêmio, conheceu os grandes chorões da época, entre eles Anacleto de Medeiros (1866-1907). Foi o responsável pela reabilitação do violão nos salões da alta sociedade. (Marcondes, M. A., op. cit.; 190).

Mesmo que se esperasse uma repercussão escandalosa de tal evento, a medida positiva do impacto desta atitude pode ser aferida pelo estudioso da história fluminense Carlos Wehrs.

“[...] o sucesso foi extraordinário, festejado principalmente por aqueles que sonhavam conseguir, para o violão, cavaquinho e quejandos, o status que naquela época lhes era ainda negado. A presença à audição de muitas e importantes figuras, como os maestros Francisco Braga e Henrique Oswald, de Luís Murat, Nestor Vitor, Alberto de Oliveira, Oswaldo Cruz, Guimarães Natal e Paulo Tavares, entre uma infinidade de outros, bem permite aquilatar a repercussão daquela apresentação”. (Wehrs, 1990; 45-46)

Entretanto, não se conclua daí que o sucesso do concerto de Catulo da Paixão Cearense não restou isento de polêmica por parte de correntes conservadoras.

Também digno de nota, apesar de haver a necessidade de confirmação, o relato de Sérgio Nepomuceno, neto do compositor, de que este teria se empenhado em contratar um filho legítimo da Cidade Nova, compositor de polcas, tangos e valsas, como professor no Instituto Nacional de Música: Ernesto Nazareth (1863-1934).

Mesmo que, de maneira geral, as canções produzidas por Alberto Nepomuceno demonstrem que sua relação com a literatura se dava de forma consistente e atual, associando-se tanto ao lirismo parnasiano de Olavo Bilac (1865-1918), em Olha-me (1913), como ao humor de Magalhães Azeredo (1872-1929), em Trovas op.29 n°2 (1901), ou mesmo ao regionalismo de Juvenal Galeno (1836-1931), em A Jangada (1920), observa-se que uma das estratégias usadas na empreitada do vernáculo, era o emprego de uma linguagem próxima do coloquial, eventualmente retratando a boemia carioca. Bom exemplo encontra-se nos versos de Trovas op.29 n°2, sobretudo nos da terceira estrofe:

*“Sei que ahi estás á janella,
Por traz dos vidros, sem luz;
E enquanto a noite regela
No chão pousas os pés nus.*

*Lesta saltaste da cama,
Ao escutar a minha voz;
E cuidas que ella te chama
Para falarmos a sós.*

*Mas tu te illudes, Morena;
Já não canto para ti;
Canto, na noite serena,
Para a lua, que sorri...*

*Exposta ao frio inclemente,
Que te cresta a fina tez,
Tu podes ficar doente...
Vae te deitar outra vez!”*

Também nestes versos, observa-se outra particularidade do modernismo carioca, já diagnosticado por Mônica Velloso (1996) ao abordar o modernismo no Rio de Janeiro fora do paradigma paulistano da Semana de 22: o humor.

Tendo como objeto de reflexão a relação humor – modernidade – nacionalismo, Velloso constatou que, no Rio de Janeiro, esse movimento caracterizou-se pelo humor, pela irreverência, pela paródia.

“O humor é um dos sinais mais expressivos da modernidade carioca, funcionando como pólo unificador e de identidade intelectual. Por seu caráter de impacto, condensação de formas, ilustração do cotidiano e agilidade na comunicação, apresenta-se como uma linguagem amplamente identificada com as demandas da modernidade.” (Velloso, op. cit.; 41).

Tendo em conta que “na virada do século XIX para o XX o humor funcionava como uma espécie de denominador comum para a intelectualidade carioca” (Velloso, op. cit.; 41), apresentando grande potencial de comunicação e mobilização, não se limitando a um simples fazer graça, mas servindo de ferramenta para as críticas social, política, ou de costumes, pode-se inferir daí algum vínculo direto deste humor com o prelúdio da comédia lírica *O Garatuja* (1904), composta por Nepomuceno

sobre uma crônica homônima dos tempos coloniais, de José de Alencar (1829-1877).

Escrita em 1873, compondo a trilogia intitulada *Alfarrábios*, junto com *O Ermitão da Glória* e *A Alma de Lázaro*, esta crônica de Alencar se desenrola na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, no século XVII, e retrata as rusgas entre a Igreja (Vigário-Geral, prelado e seus fâmulos⁷³) e o Estado (ouvidor Dr. Pedro de Mustre); os problemas de amor entre uma menina (Marta), filha do tabelião (Sebastião Ferreira), com um menino enfeitado (Ivo); as disputas de vaidades entre um frei, um licenciado e um bacharel; a visão social sobre a profissão artística; além de outras filtragens possíveis. Permeando as ações, as peripécias e caricaturas de Ivo, *O Garatuja*, que, com sua arte, realizava a crítica social.

Como se avaliou, tratava-se de um tema ainda atual: as rusgas entre o Estado e a Igreja estavam na ordem do dia, já que tensas ao extremo com a Proclamação da República, com o fim do padroado e a separação definitiva entre Igreja e Estado. Na questão musical, deve-se ter em conta que Nepomuceno estava desiludido com o andamento da homologação de seu “*Projecto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro*”, de 1898, por parte do arcebispo Arco Verde⁷⁴, e a crônica de Alencar pode ter-lhe ajudado a extravasar a sua relação de conflito com o clero local.

Entretanto, trata-se de uma obra inconclusa, já que Nepomuceno não concordava com o desenlace do texto e não chegara a uma decisão para a sua finalização, conforme descrito por José Rodrigues Barbosa (1940)⁷⁵. Nele, Ivo, para

⁷³ Fâmulos – clérigo ou leigo a serviço da residência episcopal; empregado de casas religiosas ou canônicas, que nelas vive; fiel. (Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 1986; 756).

⁷⁴ Sobre este assunto, ver Goldberg, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*, Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música. 2006. p.138-172.

⁷⁵ Segundo Barbosa, “*Nepo pensava antes em fazê-lo renunciar às vantagens de uma aposentadoria no casamento e à perspectiva do cartório do tabelião, seu protetor, para fazer-se frade, pois que só nos conventos se podia refugiar a arte naqueles tempos*”(Barbosa, 1940; 33), idéia abandonada já que a obra não foi concluída.

ser aceito socialmente e casar-se com a filha do tabelião, abandona o *métier* de desenhista, transformando-se em mais um burocrata de plantão. Mesmo se tratando de uma comédia, Nepomuceno focaliza a questão social da profissão artística, em uma clara alusão à luta pela definição do espaço profissional do artista, sinal dos novos tempos. Tratava-se de um problema que também não passara despercebido por Alencar.

“A leal cidade de São Sebastião perdera um artista, o primeiro talvez que nasceu em seu seio; mas nem se apercebeu disso, como não se apercebe ainda hoje dos talentos que a sua indiferença vai mirrando, e caem por aí esmagados sob a pata do charlatanismo insolente.” (Alencar, 1948; 183).

Ainda faz parte da história a denúncia do distanciamento entre as elites, espiritual e secular, e a massa popular, representado pelo linguajar e união daquelas para solucionar um problema de forma fraudulenta para satisfazer a vontade desta.

O impacto de sua estréia, em 28 de outubro de 1904, no Instituto Nacional de Música, gerou um interessante e irônico debate entre Oscar Guanabarro e Osório Duque-Estrada pelos jornais cariocas, devido à aproximação do popular com o erudito, conforme descrito por Pereira (1995).

Guanabarro ataca:

“Quando a arte musical produz a gargalhada, o belo transforma-se em ridículo, e o resultado da partitura do Sr. Alberto Nepomuceno foi esse – o público riu-se com aqueles lundus requebrados, que o povo adaptou aos versos: Quando eu morrer/Quero ir em fraldas de camisa⁷⁶, aparecendo também a chula, que os palhaços dançam nos circos de feira, dando a toda a população um tom chulo, baixo, ordinário que por associação de idéias se liga à música, cujos fins devem ser mais elevados.” (Pereira, op. cit.; 201/2)

⁷⁶ Trata-se do maxixe “Nego véio quando morre”. Parte do escândalo pode ser atribuído a sua letra que diz: Quando eu morrer quero ir de fralda de camisa/Defunto pobre de luxo não precisa/Cinquenta velhas desdentadas e carecas/Hão de ir à frente tocando rabeca/E um velho bem barrigudo/Ir lá na frente tocando no canudo/Quatro velhas que forem de balão/Irão segurando nas argolas do caixão.

Ao que Duque-Estrada responde

“O público riu – acrescenta Guanabarro, vitorioso com a descoberta. Pois se o público riu, é porque compreendeu o que ouviu. Trata-se de uma comédia, cujo fim não é positivamente o de fazer chorar; se o público riu, é sinal de que o autor conseguiu o que desejava – justamente ao inverso do crítico que quis fazer espírito e só logrou deixar nos leitores uma profunda impressão de tristeza...” (Pereira, op. cit.; 202)

Nesta obra, ao trazer a tradição popular para a música de concerto, isto é, ao confrontar a crítica cultural conservadora com uma página musical que emprega gêneros de dança popular como o lundu, o maxixe e a chula, Nepomuceno exemplifica o paradoxo ideológico do movimento modernista, sendo o debate acima relatado como um exemplo vívido.

Já a postura empregada em sua opereta *La Cicala* (1911), devido à aproximação com o teatro de revista, não apresenta a intenção do confronto, visto que seus autores identificaram-se por pseudônimos: Eduardo Rivas, para Luís de Castro, autor do libreto, e João Valdez, para Nepomuceno. Entretanto, o fato de tal segredo não ter persistido até a estréia desta peça cômica, gerou mais uma oportunidade para as divergências entre Nepomuceno e Oscar Guanabarro. Importante observar que sua intenção popular se manifestava não só nos trechos que a compõem (Valsa, Cake-walk, Entreato-valsas, Marcha, entre outros), mas também pelo fato de sua estréia estar destinada ao Palácio Teatro do Rio de Janeiro.

Em outra obra de período anterior, 1902, o humor também era a tônica: as *Valsas Humorísticas op.22*. A ênfase humorística é retratada como “*charge finíssima das valsas vienenses*” (Azevedo, op. cit.; 170) ou “*espécie de sátira das valsas vienenses, com leve toque da valsa urbana brasileira*” (Neves, op. cit.; 21).

Mais significativa a descrição do crítico Carlos Meyer, quando do Festival Alberto Nepomuceno ocorrido no Instituto Nacional de Música, em 30 de agosto de

1906, não sem uma boa dose de humor.

“Essa composição, já familiar ao nosso publico, é o humorismo endiabrado de um homem sério que perde a tramontana e amontoa quanta dificuldade lhe acode aos dedos ageis, sem cuidar si neste mundo sublunar, há outros dedos que aguentem essas cabriolas musicaes, que põem tonto um pobre pianista.” (MEYER In Correio da Manhã, 30/8/1906).

Sobre o mesmo evento, o crítico do Jornal do Commercio, além de mais uma vez se referir ao seu humor, descreve metaforicamente a estratégia utilizada pelo compositor.

“É uma collecção de pequeninas caricaturas, em cada uma das quaes o traço leve e feliz revela um grande artista que vai buscar, onde ninguém o suspeita ao menos, o episódio e o linho caricaturáveis e os torna evidentes torcendo-os, exagerando-os ou tornando-os grotescos ou burlescos, como se os desfigurasse com um piparote”. (Jornal do Commercio, 30/8/1906).

A referência a caricaturas é sintomática, já que se encontravam diretamente ligadas às características do humor e da modernidade cariocas, tendo como fontes insuspeitas para o gracejo as valsas Danúbio Azul, de Johann Strauss (1825-1899), e op.64 nº1 (do Minuto), de Frederic Chopin (1810-1849).

No entanto, apesar do humor, a receptividade não deve ter sido a esperada, conforme o relato lacônico do crítico Carlos Meyer, por ocasião do concerto de Harold Bauer, Ernest Schelling e Arthur Napoleão no Rio de Janeiro, em 10 de junho de 1904. Segundo ele, apesar da execução magistral de E. Schelling, as valsas foram *“infelizmente não compreendidas pelo público”*. (Commercio do Brazil, 12/6/1904). Teria sido o impacto semelhante ao da obra *D’Edriophthalma* (nº2 da série *Embryons dessechés*) de Eric Satie, paródia à Marcha Fúnebre de Frederic Chopin, executada por Ernani Braga durante a conferência de Graça Aranha na abertura da Semana de Arte Moderna?

A relação entre Alberto Nepomuceno e os intelectuais da caricatura do modernismo carioca pode ser confirmada em alguns periódicos do início do século XX nas caricaturas realizadas do compositor: Raul Pederneiras para O Tagarella (4 de junho de 1903); Maro para o Semanário Figuras e Figurões (1903) e J. Carlos na Revista Careta (10 de maio de 1913).

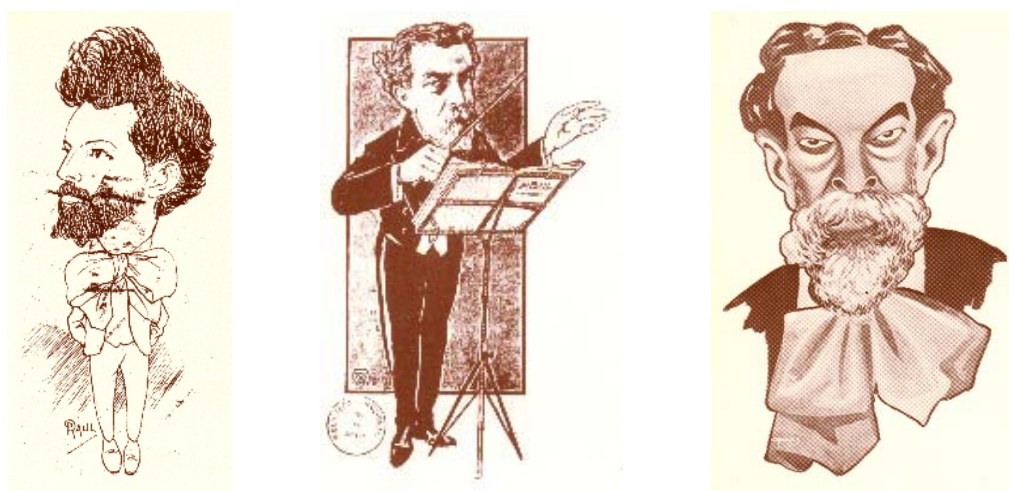


fig.7 - Caricaturas de Alberto Nepomuceno: Raul Pederneiras - O Tagarella, 4 de junho de 1903; Maro - Figuras e Figurões, (O Batuta), 1903; J. Carlos – Careta, 10 de maio de 1913

A necessidade de popularizar o gosto pela “música artística” também estava na sua agenda e coube mais uma vez ao pianista José Vianna da Motta o relato da impressão deixada pela série de Concertos Populares, ocorridos na cidade do Rio de Janeiro entre 1896 e 1897, e regidos por Nepomuceno. Segundo ele, “*os preços [eram] acessíveis a todas as bolsas, afim de espalhar o mais possível o gosto pela música [...]*”. (Vianna da Motta apud Melo, op. cit.; 290). Importante salientar que a popularização pretendida refletia-se em um programa eclético. Pelos 14 concertos realizados, executaram-se obras de Beethoven, Wagner, Liszt, Grieg, Rossini, Glinka, Saint-Saëns, Carlos Gomes, Miguez, Oswald, entre outros, além do próprio Nepomuceno.

Outro exemplo contundente, mesmo que seu objetivo primeiro fosse a propaganda, foram os Concertos Sinfônicos da Exposição Nacional da Praia

Vermelha, ocorrido em 1908⁷⁷. A apresentação de um repertório abrangente a preços módicos tinha por objetivo atrair a maior “*concurrency possível a essas festas de arte*” (Jornal do Commercio, 11/8/1908), configurando a manutenção do viés educacional.

Entretanto, Nepomuceno parece ter sido um doutrinador exigente, já que os programas apresentados eram, por vezes, considerados além da capacidade do público freqüentador do Theatro João Caetano, conforme se extrai do clamor abaixo transcrito.

“Seria, talvez, conveniente que o Sr. Nepomuceno, director musical dos concertos da Exposição, transigindo um pouco com o sentimento do publico, e mesmo no escopo de interessar nessas audições uma parte do auditório menos habituada com a musica symphonica e menos educada para a perfeita comprehensão das obras mais transcendentas ou complexas, com o ouvido ainda não preparado para as enharmonias, para os chromatismos, ou para as modulações de uma consonância, ainda não bastante perceptível – para não dizer dissonância chocante – seria conveniente, dizíamos, que o Sr. Nepomuceno entremeiasse no programma algumas composições leves, suaves, melodiosas, mesmo, de caracter sentimental, para melhor agradar a esses ouvidos.

[...]. Para os entendidos seriam números de repouso; para os outros seriam um fino e delicioso manjar a deliciar-lhes o paladar; [...]. Uma Reverie, de Schumann, por exemplo [...].” (Jornal do Commercio, 4/9/1908).

Desta forma, vê-se que, ideologicamente, Alberto Nepomuceno procurou não só diminuir a distância entre universos tão díspares, como o burguês e o popular, como manteve de forma coerente a sua crença na educação como veículo para as transformações necessárias a assegurar a ordem e o progresso à república brasileira.

⁷⁷ Sobre estes concertos sinfônicos, ver Goldberg, Luiz Guilherme. Concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha (1908): ponta de lança para a modernidade musical do Brasil? *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília: Universidade de Brasília, 2006. p. 425-442.

4.2 – FILIAÇÕES ESTÉTICAS

Migrando para a questão estética, a vinculação de Nepomuceno à corrente simbolista mostra-se como um marco fundamental de sua ligação com o modernismo musical, já que, sendo esse um dos movimentos que insuflaram a modernidade, isto seria incompatível com a estética de um compositor cujos estudos privilegiam a sua vinculação ao movimento romântico.

Entretanto, se “*a obra dos autores modernistas intersectou muitas vezes com o simbolismo, e mesmo com o parnasianismo, apresentando-se freqüentemente como um deslizamento mais avançado do primeiro*”, conforme José Miguel Wisnik (op. cit.; 66), o fato de Nepomuceno em algumas de suas obras vocais ter-se associado a simbolistas estrangeiros como Maurice Maeterlinck (1862-1949), Henri Piazza ou ao brasileiro Jacques d’Avray (José de Freitas Valle, 1870-1958), torna temerosa a afirmação de Mariz na qual “*os simbolistas não tiveram qualquer influência na música brasileira vocal*”. (Mariz, 1948; 31).

O ideal musical fazia parte das teorias do movimento simbolista na França. Paul Verlaine (1844-1896), em seu *Art Poétique* (1871/73), manifestava que a poesia deveria ser mais próxima da música que das artes plásticas, afirmando que ela deveria sugerir e não descrever, já que “*é no halo de uma palavra de aparência inexata que reside a pujança poética*” (Tieghem, 1968; 251)⁷⁸; Gustave Kahn (1859-1936) e Jean Moréas (1856-1910), fundadores da revista *Le Symbolisme*, afirmavam que a música de Wagner e a nova pintura ofereceriam as indicações e os modelos já que os músicos contemporâneos não mais exprimiriam diretamente as emoções pela voz humana mas sugeririam pela orquestra os estados de alma e as idéias

⁷⁸ “[...]; *c’est dans le halo d’un mot d’apparence inexacte que réside la puissance poétique*. “ (Tieghem, Philippe van. *Les Grandes Doctrines Littéraires en France*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.)

cósmicas (Tieghem, op. cit.; 253)⁷⁹.

A referência a Wagner torna-se inevitável já que, conforme relatado por Smith em seu estudo sobre a influência pré-rafaelita em algumas obras de Debussy⁸⁰, este compositor considerava que “*o músico é quem dá voz ao que se mantém inenarrável*” (Wagner, apud Smith, 1981; 102)⁸¹, refletindo-se esta concepção no simbolismo intrínseco de suas óperas. Quanto à nova pintura, esta se reportava a corrente impressionista.

Ao abordar o reflexo do impressionismo no movimento simbolista, a musicóloga Jann Pasler salienta que este pode ser entendido levando-se em consideração a afirmação do crítico Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) ao intitular de impressionistas os pintores que representavam não uma paisagem, mas a sensação por ela produzida, máxima que retroage a David Hume em seu *An Enquiry Concerning Human Understanding* (1748). Em outros termos, mesmo que houvesse a procura de uma fundamentação científica, o subjetivismo era revalorizado conduzindo a uma nova leitura da realidade. Assim, se a maneira como as imagens são criadas interferia nas suas percepções, por extensão o mesmo poderia ser aplicado à produção sonora (Pasler, 2001).

Importante salientar ainda que “*a palavra impressionismo rapidamente tornou-se genérica, referindo-se às vanguardas dos anos 1870 e 1880*” (Pasler, 2001; 91)⁸², as quais musicalmente estavam representadas na recém criada *Société Nationale de Musique*, em 1871, na cidade de Paris.

⁷⁹ “[...] *attitude vraiment poétique, c’est-à-dire idéaliste et transcendante, en face du positivisme triomphant de l’école réaliste et naturaliste. La musique de Wagner et la nouvelle peinture offrent aux poètes des indications et des modèles; les musiciens contemporains ne cherchaient plus tant à exprimer par la voix humaine les émotions directes qu’à suggérer par l’orchestre des états d’âme et des idées cosmiques [...]*.” (Tieghem, op. cit.; 253).

⁸⁰ Uma análise da influência pré-rafaelita no simbolismo musical de Claude Debussy encontra-se em Smith, Richard Langham. *Debussy and the Pre-Raphaelites. 19th-Century Music*. v. 5, n. 2, Autumn, 1981, pp. 95-109.

⁸¹ “*The musician it is who gives voice to that which has remained untold [...]*” (Wagner, apud Smith, 1981; 102)

⁸² “*The word ‘Impressionism’ rapidly became generic, referring to the avant garde of the 1870s and*

Entretanto, conforme alerta de Richard Smith, não deve ser esquecido que, além deste impressionismo, outra importante vertente artística contribuiu para o movimento simbolista francês: a literatura pré-rafaelita inglesa, simbólica por excelência, embora a sua influência seja mais perceptível nas artes visuais. (Smith, op. cit.).

A simbologia inerente ao movimento pré-rafaelita, que remetia tanto a temas de inspiração greco-romana quanto a idealizações medievais, mostrava-se assim como um bom substrato para o desenvolvimento do simbolismo francês, já que, de certa forma, reproduziam imagens associadas à idealização de seu nacionalismo. Segundo Smith, o auge de sua influência ocorreu na última década do século XIX, quando este movimento havia obtido razoável difusão na França e deixado sua marca na inspiração literário-musical de Claude Debussy.

Desta forma, enquanto F. Robert, em seu artigo para o *Manuel d'Histoire Littéraire de la France*, salienta que a concretização do ideal musical do movimento simbolista caberia a Claude Debussy a partir de sua obra "impressionista" *Prélude à l'après-midi d'un faune*⁸³, Richard Langham Smith credits à ascendência pré-rafaelita o seu simbolismo, que retroage ainda à cantata *La Damoiselle élue* (1888-1889) e se projeta em direção ao século XX, na ópera *Pelléas et Mélisande* (1893-1902), entre outras (Smith, 1981).

Não aprofundando questão sobre as participações impressionista e pré-rafaelita no movimento simbolista, já que acarretaria o risco de fugir ao escopo do estudo aqui apresentado, pode-se, no entanto, atribuir-lhe como características inerentes o idealismo e o transcendental, sendo assim a poesia simbolista uma reação ao positivismo (Tieghem, op. cit.).

80s [...]” (Pasler, 2001; 91).

⁸³ “L'évolution parallèle de la musique et de la poésie nous a valu les chefs-d'œuvre de la mélodie française à son apogée, du théâtre lyrique symboliste, de l'art instrumental impressionniste dont le point de départ fut *Le Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy d'après l'éloge de Mallarmé.

Após estas ponderações, e considerando que a Primeira República foi uma república positivista por excelência, seria de se esperar que o ideário simbolista não encontrasse um terreno fértil no Brasil, justificando a afirmação de Mariz, anteriormente citada.

No entanto, a exploração simbolista de Nepomuceno já se manifestara em canções de seu período acadêmico em Paris, como *Désir d'hiver* (1894), *Oraison* (1894) e *Chanson de Gelisette* (1895), sobre textos de M. Maeterlinck, ou em *Au Jardin des Rêves* (1895), *Il Flotte dans l'Air* (1895), *Le miroir d'or* (1895) e *Les Yeux Elus* (1895), com textos de Henry Piazza, bem como em obras posteriores como *Artémis* (1898), de Coelho Netto, e *Philomèle* (1899)⁸⁴, com poesia de Raimundo Correia⁸⁵.

Chama à atenção a mudança do título de duas das canções sobre textos do poeta italiano, radicado em Paris, H. Piazza, indicial da intenção do compositor, ao deslocar o foco de uma idéia romântica para a simbolista: de *Au Jardin des Roses* para *Au Jardin des Rêves* e de *La Chanson du Silence* para *Il Flotte dans l'Air*.

A sugestão causada pela modificação no título de *Il Flotte dans l'Air* também pode ter contribuído para as percepções realizadas no concerto de estréia de Nepomuceno como professor do Instituto Nacional de Música, em 1895, e encontradas em crônicas publicadas na imprensa local. Assim se referiu o articulista da Gazeta de Notícias:

“Tomem mesmo o trecho Il flotte dans l'air e digam se a melodia é ou não indecisa. Não damos isso como um defeito, pelo contrário; mesmo porque nesta última composição a indecisão da frase musical está em perfeita harmonia com o sentido dos versos.” (Gazeta de Notícias, 5/8/1895).

(Robert, F. *Le theatre lyrique*. In: Manuel d'Histoire Littéraire de la France, vol. 5 ; 631).

⁸⁴ Segundo Mariz, *Philomèle* é “*impressionista e demasiado longa talvez*” (Mariz, op. cit.; 42), bem como *Il Flotte dans l'Air*, *Les Yeux Elus* e *Au Jardin des Roses* são obras impressionistas (Mariz, op. cit.; 45).

⁸⁵ “Começara parnasiano, ... (...). Mas coisa curiosa, e que mostra o verdadeiro artista, foi este excelente parnasiano o que facilmente se encaminhou ao simbolismo. (...). E assim o Simbolismo estava nele.” Artigo de Tristão da Cunha, IN: Muricy, 1987;757.

O fato de a indecisão identificada não ser vista como defeito, pode significar que não havia estranhamento com este tipo de expressão. Um *ostinato* quase "minimalista" em registro médio e agudo, no piano, cria uma ambientação etérea que se mantém por quase toda a obra. Assim, embora originalmente se chamasse *La Chanson du Silence*, por questões estéticas a alteração para *Il flotte dans l'air* se mostrou efetiva.

A migração para o terreno das artes plásticas é reveladora da extensão que havia adquirido a simbologia grega e medieval no Brasil da *Belle Époque* dentro do espírito da estética pré-rafaelita. Tal se observa em algumas obras de importantes artistas do período, dos quais destaca-se *Frinéia* (1909), de Antônio Parreiras (1860-1937) e a tela *Recompensa de São Sebastião* (1898), de Eliseu Visconti (1866-1944), reproduzidas a seguir.

Embora não tenha sido encontrado vestígio do contato entre Nepomuceno e o pintor Antônio Parreiras, não é improvável que tenham mantido alguma relação, visto Parreiras ter sido, a partir de 1890, professor na Escola Nacional de Belas Artes. Como artista plástico, especializou-se na pintura de paisagens de forte tendência impressionista, além de retratar imagens históricas e nus. Deve-se a Parreiras, em conjunto com Carlos Oswald (1882-1971), filho do pianista Henrique Oswald, a realização, em 1922, dos afrescos que decoram o Salão Leopoldo Miguez, no antigo Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, conforme descrito em seu site (<http://intervox.ufrj.br/musica/histor.html>, acessado em 2 de abril de 2007). Não deixa de ser sintomático o fato de estes afrescos enquadrarem-se na estética simbolista de temática greco-romana, ao modo dos pintores pré-rafaelitas.



fig.8 – Frinéia (1909), de Antônio Parreiras.

O pintor Eliseu Visconti foi um grande amigo de Nepomuceno. Sua proximidade pode ser observada pelas telas *Maestro Alberto Nepomuceno* (1895) e *Família do Maestro Nepomuceno* (1902), além da correspondência enviada por este compositor àquele artista, então em Paris, em que solicitava o endereço do poeta Henri Piazza, descrita na nota de rodapé nº60, e encaminhava uma lista de material de pintura a ser adquirida no *Louvre*. Se inicialmente sua produção artística foi influenciada pelo simbolismo pré-rafaelita, suas obras posteriores caracterizavam-se por uma expressão que oscilava entre o *Art Nouveau* e o Impressionismo. Segundo o artista plástico e professor Quirino Campofiorito, Visconti foi o propulsor da pintura moderna brasileira (Campofiorito, 1983).



fig.9 – Maestro Alberto Nepomuceno (1895), de Eliseu Visconti.



fig.10 –Recompensa de São Sebastião (1898), de Eliseu Visconti.



fig.11 – Família do Maestro Nepomuceno (1902), de Eliseu Visconti.

A atmosfera artístico-musical que nutriu Alberto Nepomuceno refletia a confluência das principais correntes estéticas de seu período acadêmico na Europa, principalmente entre Berlim e Paris, embora, na última década do século XIX, a hegemonia wagneriana se fizesse sentir fortemente na França. De acordo com Messing, “a influência de Wagner era claramente considerável, até fundamental, para muitas tendências de vanguarda na Paris do fin-de-siècle” (Messing, 1996; 6)⁸⁶, já que suas concepções estéticas se coadunavam tanto aos ideais simbolistas quanto impressionistas.

O peso dessa ascendência wagneriana tem sido confirmado por estudiosos da música francesa, entre eles Carlo Caballero que, após analisar cartas de Gabriel Fauré onde a preocupação com a originalidade era a tônica, afirma que “para um compositor francês maduro entre 1885 e 1895, o problema dominante era Wagner.” (Caballero, 2001; 78)⁸⁷.

Na mesma linha, Carl Dahlhaus avalia que a extensão do impacto da música wagneriana na virada do século XX manifestava-se com uma força não observada desde Beethoven (Dahlhaus, 1989; 340)⁸⁸. O testemunho mais evidente desta influência deve-se à *Revue wagnérienne*, fundada pelo escritor simbolista Édouard Dujardin (1861-1949), em 1885.

Desta forma, o cromatismo wagneriano pode ser observado entre os compositores franceses, por exemplo, tanto na *Sonata para violino e piano* (1886) de César Franck quanto no drama lírico *Fervaal* op.40 (1889-1895) de Vincent d'Indy, ter projetado sua sombra em *Pelléas et Mélisande* (1893-1902) de Claude Debussy, bem como no episódio lírico *Artémis* de Alberto Nepomuceno, (1898) fig. 12.

⁸⁶ “[...] Wagner’s sway was clearly considerable, even fundamental, for many avant-garde tendencies in fin-de-siècle Paris.” (Messing, 1996; 6).

⁸⁷ “For a French composer maturing between 1885 and 1895, the dominant problem was Wagner.” (Caballero, 2001; 78).

⁸⁸ “[...] his music became the vehicle for an extramusical influence of a force exerted by no other composer before or since, not even by Beethoven.” (Dahlhaus, 1989; 340).



fig.12 – Wagnerismos: a) o modelo – Tristan und Isolde, início do Prelúdio; b) trecho do primeiro movimento da Sonata para violino e piano César Franck; c) excerto da Cena 2 do Ato II de Fervaal, de Vincent d'Indy; d) introdução do episódio lírico Artémis, de Alberto Nepomuceno.

Junto ao wagnerismo, a utilização de tema mitológico ou arcaico também fazia parte da agenda simbólica da contemporaneidade musical francesa do final do século XIX, de alguma forma também apropriada pela *Société Nationale de Musique*.

De acordo com Annegret Fauser, o nexó que vinculava não só o tema mitológico, mas também os princípios estéticos da tragédia grega à música francesa estava materializado na procura de uma identidade nacional que tinha como uma das formas de manifestação a *chanson populaire*. Segundo ela, coube a Julien Tiersot (1857-1936), bibliotecário do *Conservatoire de Paris*, em seu livro *Histoire de la chanson populaire en France* (1889) a fixação da concepção de que a cultura francesa tinha suas raízes profundamente plantadas na Grécia e na Roma da antiguidade, o que embasava a sua noção de que somente à França caberia a expressão mais apurada do campo cultural greco-latino, estabelecendo-se assim, de

fato e de direito, como a ‘nova Roma’. (Fauser, op. cit.).

Destarte, quando Nepomuceno, na Paris de 1894, compôs *Electra*⁸⁹, sobre tragédia de Sófocles, a convite de Charles Chabault, catedrático de grego na Sorbonne, a contrapartida podia ser encontrada em obras como *Caligula* (1888), de Gabriel Fauré (1845-1924); *Briséis* ou *Les amants de Corinthe* (1888/1891), de Emmanuel Chabrier (1841-1894); *Antigone* (1893), de Camille Saint-Saëns (1835-1921); ou *Rondel à 2 voix en mode phrygien* (1895), de Léon Boëllmann (1862-1897).

A extensão do ideário helenista era tal que, quinze anos após Nepomuceno ter composto a sua *Electra*, a recorrência do tema aparece em *Elektra* de Richard Strauss (1909), além de outras áreas do conhecimento se valerem de mitos gregos para a sua expressão. Entre elas, destaca-se a psicanálise que, na virada do século XX, já identificava alguns complexos e reações humanas de acordo com as simbologias de personagens mitológicos como Artemis, Édipo e Electra.

A estréia de *Electra* no Brasil ocorreu no concerto de apresentação de Alberto Nepomuceno como novo professor do Instituto Nacional de Música, em 4 de agosto de 1895, após sete anos de estudo acadêmico na Europa. Entre os periódicos que cobriram este evento, o Jornal do Commercio, em sua coluna Theatros e Música, aponta uma das características fundamentais desta obra, embora de forma um tanto genérica.

“Os côros da ‘Electra’ com acompanhamento de seis violinos, duas violas, dous violoncellos, um contrabasso, flauta, oboé e duas harpas; os sólos de flauta, oboé e de meio soprano (D. Olivia da Cunha) impressionarão extraordinariamente pelo seu sentimento e pelo saber [sic. – sabor] estranho de archaismo.” (Jornal do Commercio, 5/8/1895).

⁸⁹ Até onde se pode apurar, esta foi a única obra de Nepomuceno a ser executada publicamente em Paris, tendo sua estréia ocorrido em 30 de maio de 1895, no *Palais Classique de Saint Barbe des Champs*. Executada por membros do coro e da Orquestra da Ópera de Paris, teve como regente D. M. Debrulle e como intérpretes Gerval, Poincet, Lherbay, P. Clerc e L. Mougin. (Correa, op. cit.; 51).

A elucidação deste estranho arcaísmo, no entanto, encontra-se somente em seu concorrente, a Gazeta de Notícias. Segundo seu crítico, infelizmente não identificado, “*Nepomuceno quiz fazer musica grega, seguindo quanto possivel a tonalidade dorica, sem comtudo deixar de tomar algumas liberdades indispensaveis para as fazer ouvir por ouvidos modernos*” (Gazeta de Notícias, 5/8/1895).

Aqui se evidencia novamente o engajamento de Alberto Nepomuceno com a corrente simbolista de inspiração pré-rafaelita vivenciada em seu momento parisiense, caracterizada pelo prestígio e pela utilização da temática grega, tornada moeda corrente no *fin-de-siècle*, e compartilhada pelos estudantes estrangeiros que lá se formaram.

Entretanto, mesmo quando a “*música grega*” não estava contemplada, via recursos do modalismo, a sua evocação dramática apresentava-se como um dos pilares para a nova expressão estética do simbolismo musical, onde uma das fontes de inspiração encontra-se nas realizações literárias e nas gravuras dos pré-rafaelitas ingleses.

Com esta perspectiva tem-se que uma das obras mais emblemáticas para o simbolismo no Brasil é o episódio lírico *Artémis* (1898), cujo libreto de Coelho Neto foi posto em música por Nepomuceno. Montado em 1 ato e 4 cenas, ambienta-se na miserável choupana do escultor Hélio, nos arredores de Atenas, durante o inverno, traduzindo um drama de grande densidade psicológica. Na cena 1, Hélio encontra-se extasiado contemplando a perfeição de sua estátua de Artémis, na qual faltava somente a alma para lhe dar vida. Na segunda cena, sua esposa Héstia queixa-se do abandono, já que sua família passava fome e frio devido a sua dedicação exclusiva àquele “monstro de pedra”. Tal lamento culmina com Hélio expulsando Héstia. Segue-se um Interlúdio onde Hélio volta a contemplar sua Artémis e a clamar aos céus pela sua alma. Na cena 3, irrompem vozes misteriosas que lhe orientam a

sacrificar a sua filha, Délia, e ofertar o seu coração para Artémis. Em sua obsessão, Hélio obedece e imola Délia, oferecendo sua alma para Artémis. Neste momento, na quarta e última cena, Héstia retorna e presencia a cena dantesca. Seu grito desesperado faz com que Hélio, sobressaltado, derrube o tronco ao qual estava abraçado destruindo a estátua. Héstia sai desesperada com o cadáver da filha nos braços, enquanto Hélio, atordoado pelas Erínias, volta à pedreira para recomeçar seu trabalho.

O drama contido neste episódio lírico encontra-se respaldado em um simbolismo plausível de aproximação com temas pré-raphaelitas, alguns identificados por Smith em seu artigo sobre Debussy, cujas interpretações poderão elucidar as idéias a ele subjacentes. O primeiro deles reporta-se diretamente ao mito grego de Artémis, que, conforme o Dicionário de Símbolos organizado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, refere-se a uma deusa virgem e indomável (Chevalier e Gheerbrant, 2006; 82). Desta maneira, sua simbologia pode ser interpretada como sendo a idealização da jovem na transição entre menina e mulher, uma franca alegoria erótica. A fixação de Hélio por Artémis, faz com que o escultor rejeite tanto a sua mulher, Héstia, quanto a sua filha, Délia. Assim um primeiro nível dramático está definido, no qual Hélio deve abandonar sua família para concretizar a sua união com Artémis. Entretanto, se a separação de sua mulher parecia ser menos problemática, o mesmo não ocorreria com respeito a sua filha. Logo, sua liberdade somente seria alcançada após o desaparecimento de Délia, o que justificaria o seu sacrifício.

Desta forma, a elevação da tensão dramática conduz ao filicídio, onde a contraposição entre a resistência de Délia, expressa pela reação instintiva de gritar e debater-se, e a impetuosidade violenta de seu pai reflete a fraqueza de dois personagens que sucumbem diante do ardil do destino, um pela impotência e outro pela fragilidade de caráter frente à paixão.

No entanto, o desiderato de Hélios não se concretiza, já que Héstia não o abandona e, ao retornar, pulveriza a imagem de Artémis. Ao final, um paradoxo existencial da condição humana é apresentado: se de um lado Hélios é atormentado pelo remorso gerado pelo sacrifício de sua filha, simbolizado pelas Erínias, de outro mais uma vez se torna patente a debilidade do herói que, tomado pela loucura, continuará a procurar por sua Artémis em uma infundável busca utópica. Desta maneira, e mesmo que musicalmente *Artémis* esteja mais próxima de Wagner, sua expressão está mais para um contexto da estética do simbolismo do que do romantismo.

A densidade desta história parece ter suscitado a necessidade de orientação ao público quanto ao seu conteúdo simbólico, como se pode observar na crítica publicada no *Jornal do Commercio*.

“[...] os dous artistas nacionaes [Coelho Netto e Nepomuceno] comprehendêrão-se e alarão-se em busca dessas regiões somnambulicas do symbolismo moderno. A scena de facto, [...], não se póde passar nos arredores de Athenas, mas no cérebro dos artistas. Trabalho de hypnose litteraria, é preciso que o público consinta em ser transportado para fora das contingencias da matéria. É preciso que o publico não resista á suggestão e deixe-se conduzir. Uma vez conseguido isto, o triumpho é certo. A platéa com o artista entra na alma da illusão, e com o poeta sonha, e com o musico eleva-se, perde-se nos lanhos interminos da fantasia.” (Jornal do Commercio, 16/10/1898).

Na mesma ocasião, a filiação wagneriana de *Artémis* e sua vinculação ao modernismo musical não passou despercebida. Assim, o Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Alberto Nepomuceno apresenta a manifestação encontrada em alguns periódicos de 16 de outubro de 1898, embora sem os identificar:

“Parece que a impressão geral do público foi de surpresa diante dessa música, escrita num estilo que é novo para êle e que está em formal opposição com tudo quanto estamos

acostumados a ouvir no Lírico. De fato, o talentoso Maestro, tendo de pôr em música o poemeto de Coelho Netto, inspirou-se na moderna escola wagneriana e acompanhou pari passu o libreto, traduzindo em harmonias estranhas e misteriosas o estranho e doloroso episódio [...]” (Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Alberto Nepomuceno, vitrine nº VII, item 87)

Assim, mais uma vez observa-se o vínculo entre o wagnerismo e o simbolismo como fundamentos da modernidade musical que, segundo a crítica, se manifestava também em Alberto Nepomuceno.

Em sua ópera *Abul* (1905)⁹⁰, a tônica se mantém já que além de uma história quase bíblica e de explícito simbolismo religioso, a superação do paganismo pelo monoteísmo, Nepomuceno também se vale da noção wagneriana dos motivos condutores para caracterizar seus personagens e humores. Entretanto, a atmosfera harmônica já era outra, onde eventualmente seu cromatismo está próximo da atmosfera sonora que seria apresentada pela *Sonata op.1* (1907-1908) de Alban Berg (1885-1935), como mostrado na fig. 13.

The image displays two musical excerpts. Part (a) is a vocal and piano score from Act I, Scene 4 of the opera *Abul*. The vocal line, for the character Shinah, is in a high register and features a melodic line with lyrics: "Eg-ma-nhã hás de ver asmãos im-ma-cu-la - das deIs-kah...". The piano accompaniment is in a lower register and features a complex, chromatic harmonic structure. Part (b) is a piano fragment from the first movement of the *Sonata op. 1* by Alban Berg. It is marked "Langsamer als Tempo I" and "mp" (mezzo-piano). The fragment shows a complex, chromatic harmonic structure with a focus on the piano's left hand.

fig. 13 – a) excerto do Ato I, cena 4 de *Abul*, compassos 736-739; b) fragmento do primeiro movimento da *Sonata op.1*, para piano, de Alban Berg.

⁹⁰ A ópera *Abul* (1899/1905) foi objeto de tese de doutoramento de Flávio Cardoso de Carvalho, defendida em 2005 na Universidade Estadual de Campinas. Trata-se de uma ação legendária em três atos e quatro quadros, baseada no conto *The romance of the faith*, de Herbert D. Ward. “A história se passa em Ur, na Caldéia, em tempos pretéritos, e tem como personagem principal um pastor nômade do deserto que retorna a sua cidade depois de muitos anos de ausência para anunciar a todos a existência de um Deus único e afastar o povo do culto ao deus pagão Hurki”. (Carvalho, op. cit.; 10).

Além deste cromatismo, nesta ópera *Nepomuceno* se vale da escala de tons inteiros com o objetivo de intensificar a ação dramática, fig. 14, emprego distinto do que será apresentado em sua *Variations sur un Thème Original op. 29* (1902) ou em seu *Trio* (1916). Nesta ópera, salienta-se a aparente semelhança com o sistema ideológico-musical de Vincent d'Indy, empregado em *La Légende de Saint-Christophe* (1908-1915).

The musical score for the final of Act I, Scene 4 of the opera *Abul*, measures 995-1008, is presented in four systems. Each system includes vocal parts for Shinah, Abul, and Therak, and piano accompaniment. The music is characterized by whole-tone scales and chromaticism, with dynamic markings like *f*, *p*, and *sf*. The lyrics are in Portuguese and French, reflecting the opera's themes.

System 1: Shinah (A-bul!), Abul (Mons - tro hor - ren - do re - pel - len - te, Que cre -), Therak (Ca - la - te, in - sen - sa - to!), Piano (f).

System 2: Abul (a - - - do foi por ti, que bro - tou de tu - a), Piano (f, p).

System 3: Shinah (The - rak!), Abul (men - te num mo - men - to de in - sa - nia!), Therak (Fo - ra de meu tec - to!), Piano (f, sf).

System 4: Shinah (A - bul! Deu - ses!), Therak (Fo - ra! Tu não és meu fi - lho! fo - ra - d'a - qui ou eu te ma - to!), Piano (string, f).

fig. 14 – Final do Ato I, cena 4 da ópera *Abul*, compassos 995-1008. Neste trecho Nepomuceno emprega tons inteiros com o objetivo de intensificar a ação dramática.

Conforme Michel Faure,

“O sistema ideológico-musical de Indy é, no entanto, mais rico que a nossa análise deixa-o entender. A escala por tons inteiros é bem sinônima de guerra, crueldade, de mal. Mas retorna igualmente aos conceitos de viagem, de andamento físico ou metafísico, de vagas certezas perdidas em certezas esperadas. Sugere o temor dos homens perante as leis naturais bruscamente abaladas.” (Faure, 1997; 108).⁹¹

Desta maneira, o conflito estabelecido entre Abul e seu pai, Therak, quanto a sua repulsa na crença ao deus Hurki dramatiza-se ao extremo com o emprego da escala de tons inteiros, concluindo em um stretto.

Importante ainda observar que em sua observação sobre *Abul*, o crítico Luiz de Castro⁹² apresenta um raro depoimento sobre as opções estéticas de Nepomuceno. Segundo ele,

“Nestes tempos de verismo, em que infelizmente os compositores teimam em desconhecer a essência da música, procurando em vão fazê-la exprimir o que ela não pode exprimir e desprezando a ação interna, a única que a música pode traduzir, para dar o papel principal à ação externa, é prazer delicioso encontrar um compositor brasileiro que, insensível à influencia nefasta da escola verista, vai buscar para tema de sua inspiração um assunto elevado, que escapa às contingências da vida brutal e que paira constantemente em uma região de extrema beleza” (Luiz de Castro, A Noite, 30/6/1913).

Mais dois vieses exploratórios encontrados em obras de Nepomuceno, diagnosticando a sua atualização estética, merecem ser identificados. O primeiro, trata da composição de canções com acompanhamento de orquestra, como *Philomèle* (1899), *Trovas op. 29* (1906) ou *Le Miracle de la Semence* (1917) e que, segundo Fauser (op. cit.), era uma das formas assumidas pela vanguarda francesa.

⁹¹ “Le système idéologique-musical de d'Indy est néanmoins plus riche que notre analyse ne le laisse entendre. La gamme par tons y est bien synonyme de guerre, de cruauté, de mal. Mais elle renvoie également aux concepts de voyage, de cheminement physique ou métaphysique, d'errance de certitudes perdues en certitudes attendues. Elle suggère l'effroi des hommes face aux lois naturelles soudain ébranlées.” (Faure, 1997; 106)

Outro viés refere-se a utilização da técnica da colagem musical e empregada na lenda dramática *Iriel* (1916)⁹³, onde mais uma vez o arcaísmo está presente. Trata-se de uma suíte com músicas originais de vários compositores, como Jules Massenet (1842-1912), Gabriel Fauré, Eugène Lacroix (1858-1950), René Baton (1879-1940), Xavier Leroux, - como se vê, todos franceses e contemporâneos de sua estada em Paris - além do próprio Nepomuceno, que compôs a música para a cena da sedução. Resguardando a diferença de gêneros, o emprego da técnica da colagem lembra o mesmo expediente que seria utilizado por Darius Milhaud em *Le boeuf sur le toit* (1919), alguns anos mais tarde.⁹⁴

Desta maneira, demonstra-se a sintonia existente entre Alberto Nepomuceno e alguns aspectos da modernidade musical europeia de finais do século XIX e início

⁹² Luiz de Castro (1863-1920) foi crítico musical dos jornais *A Notícia*, *Gazeta de Notícias* e *A Noite*.

⁹³ *Iriel*, lenda dramática sobre texto do crítico Luís de Castro, foi realizada no quarto e último evento apresentado na série de Festivais de Caridade ocorridos no ano de 1916, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, durante o Festival Hahnemanniano [relativo a Christian Friedrich Samuel Hahnemann (1755-1843), médico alemão criador da homeopatia]. Os autores apresentados nos demais eventos do Festival foram Coelho Netto, Roberto Gomes e João do Rio.

Levada à cena em 18 de outubro, a lenda *Iriel* é uma “acção [que] se desenrola numa época e num paiz propositadamente indeterminados, como indeterminadas são a condição social das personagens e o meio em que ellas se agitam. As lendas não requerem demasiadas precisões e o vago em que permanecem certos pontos, serve apenas para augmentar-lhes o encanto.

Iriel [Frederico Nascimento Filho] é um cantor mysterioso que desce todas as noites da Montanha Negra e canta. Está sempre só. Nunca amou. Ninguém lhe viu o rosto. Mas o seu canto é tão meigo e tão ternamente perturbador que nenhuma rapariga pôde ouvi-lo sem que se sinta extranhamente sensibilizada. Sylvia [Mlle. Lilah Teixeira de Barros], sobretudo, que vive com sua velha avó [Mme. Barros Barreto], [...], não pôde resistir ao encanto. A voz de *Iriel* seduzio-a por completo. Esqueceu seu noivo Cláudio [Sr. Edgar Evetts] que partira há tempos. E quando este volta, descobre com dor que Sylvia não mais o ama. Por que será? Uma mulher vai abrir-lhe os olhos: Lucrecia [Mme. Alberto de Queiroz] que personifica na peça o elemento máo e impiedoso. Lucrecia amou, e talvez ainda ame, Cláudio que a desprezara.

Encontrando-se novamente, conta-lhe tudo, esperando fazer-se amar por elle. Mas Cláudio repelle-a e ella jura vingar-se. Depois de evocar os genios soturnos do mal, os espíritos da noite, ella vai esperar *Iriel* e trata de seduzil-o. O mysterioso cantor tenta resistir; porém, menos forte que Parsifal, não tarda em succumbir. Em vão Sylvia que chegou nesse instante, procura attrahir o seu mystico amado. Elle pouco se incommoda com os prantos della, e enquanto Sylvia cai, desmaiada ou morta ao pé dos rochedos, os dous, inebriados, galgam a montanha, como Fervaal e Guilhen, e do cume, illuminados pelos raios do sol ardente, contemplam as desgraças que deixaram na terra. (Jornal do Commercio, 29/10/1916).

⁹⁴ *Le Boeuf sur le Toit*, “*fantaisie-en-forme-de-rondo-sur-des-thèmes-brésiliens*”, apresenta em sua estrutura o emprego de várias obras de compositores brasileiros: Marcelo Tupinambá (1889-1953), João de Souza Lima (1898-1982), José Monteiro, Ernesto Nazareth (1863-1934), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Álvaro Sardim (1862-1922), Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), Juca Castro, Oswaldo Cardoso de Menezes (1893-1935), Alexandre Levy (1864-1892), F. Soriano Robert, Carlos Pagliuchi (1885-1963), Eduardo Souto (1882-1942) e Alberto Nepomuceno. Mais referências em Corrêa do Lago, Manoel Aranha. Brazilian Sources in Milhaud's *Le Boeuf sur le Toit*: A Discussion and a Musical Analysis. *Latin American Music Review*. v.23, n.1, Spring/Summer 2002. p.1-59

do século XX. No entanto, em uma análise não exaustiva da literatura sobre este compositor (Barbosa, 1940; Almeida, 1942; Mariz, 1948; Azevedo, 1956; Lamas, 1964; Neves, 1977; Moreinos, 1985; Pereira, 1995; Vermes, 1996; Goldberg, 2000; Rocha, 2000; Carvalho, 2005), observa-se uma referência tangencial para determinadas obras de características aparentemente mais modernas, apontando somente o seu aspecto impressionista ou afrancesado, sem, contudo, vinculá-lo a algum viés moderno e realizar uma leitura mais crítica de suas filiações estéticas, persistindo nas considerações romântica e nacionalista.

Pelo rastreamento acerca dos traços modernistas de Alberto Nepomuceno apontados pelos críticos musicais dos jornais cariocas da época, em conjunto com uma sistemática análise do “Alberto Nepomuceno - catálogo geral”, de Sérgio Alvim Corrêa (1996), foi possível estabelecer um conjunto de obras potencialmente vinculadas ao modernismo musical (tabela 1).

Tabela de Obras Consideradas Modernas

Obra	Gênero	Data da Composição	Descrição	Estréia	Intérpretes	Edições
Désir d'hiver	canção	1894	canto e piano; texto de Maurice Maeterlinck			Vieira Machado & Cia., Sampaio Araújo & Cia., Edusp.
Electra	tragédia grega	1894	cinco solistas, declamador, coro misto e orquestra: 1, 1, 1, 2-2, 0, 0, 0, tímpanos, harpa e cordas; texto de Sófocles	30/5/1895, Paris, Palais Classique de Saint Barbe des Champs	Gervais, Poincet, Lherbay, P. Clerc, L. Mougin, coro, componentes da Orquestra da Ópera de Paris, regente D. M. Debrulle	
Oraison	canção	1894	canto e piano; texto de Maurice Maeterlinck			Vieira Machado & Cia., Sampaio Araújo & Cia., Edusp.
Au jardin des rêves	canção	1895	canto e piano; texto de Henry Piazza			Vieira Machado & Cia., Sampaio Araújo & Cia., Edusp.
Chanson du Silence (Il flotte dans l'air)	canção	1895	canto e piano; texto de Henry Piazza	4/8/1895, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música	Carlos de Carvalho e o autor	Vieira Machado & Cia., Sampaio Araújo & Cia., Edusp.
Le miroir d'or	canção	1895	canto e piano; texto de Henry Piazza	4/8/1895, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música	Carlos de Carvalho e o autor	Vieira Machado & Cia., Sampaio Araújo & Cia., Edusp.
Les yeux elus	canção	1895	canto e piano; texto de Henry Piazza			Vieira Machado & Cia., Sampaio Araújo & Cia., Edusp.
Philomèle	canção	1899	canto e piano; texto de Raimundo Correa canto e orquestra (versão 1): 2, 2, 2, 2-2, 0, 0, 0, tímpanos, harpas, violoncelos e cordas canto e orquestra (versão 2): 2, 2, 2, 2-2, 2, 0, 0, tímpanos, celesta, harpas e cordas piano e orquestra: 2, 2, 2, 2-4, 2, 0, 0, tímpano, percussão e cordas versão para dois pianos, de Arthur Napoleão	?/1899, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música	Roxy King e o autor	Vieira Machado & Cia.
Valsas Humorísticas	música concertante	1902		29/2/1902, Petrópolis, Club dos Diários	Walborg Bang Nepomuceno e orquestra, regente o autor	Goldberg Edições Musicais Ltda.
						Sampaio Araújo & Cia.

Tabela de Obras Consideradas Modernas
(continuação)

Obra	Gênero	Data da Composição	Descrição	Estréia	Interpretes	Edições
Variations sur un thème original op.29	tema e variações	1902	piano solo	26/5/1919, Rio de Janeiro, Salão do Jornal do Commercio	Irene Nogueira da Gama	Sampaio Araújo & Cia., Goldberg Edições Musicais Ltda.
Devaneio op.27 n.º 1	peça característica	1904	piano solo	18/2/1905, Rio de Janeiro, Club dos Diários	o autor	E. Bevilacqua & Cia., Editorial Mangione S.A., Goldberg Edições Musicais Ltda.
Nocturne (op.33)	peça característica	1904	piano solo	13/1/1913, Berlim, Beethoven Saal	José Vianna da Motta	Sampaio Araújo & Cia., Goldberg Edições Musicais Ltda.
O Garatuja - Prelúdio	comédia lírica	1904	solistas, coro misto e orquestra: 3.2.2.2-4.3.3.1, tímpanos, percussão, harpa e cordas; texto de José de Alencar	28/10/1904, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música	orquestra do INM, regente o autor	Funarte/INM
A Cigarra	peça cômica	1911	solistas, coro misto e orquestra: 3.2.2.2-4.2.3.3, tímpanos, percussão, harpa e cordas; texto de L. Halevy	13/11/1911, Rio de Janeiro, Palácio Teatro	A. Bertinini, L. Cialti e outros, coro e orquestra, regente A. Rizolli	
			canto e piano (extratos): Valsa, Cake-walk, Entreato- valsa e Marcha			Castro Lima & Cia.
Iriel	lenda dramática	1916	solistas, coros, declamação, dança e orquestra: 3.2.2.2-2.2.1.0, tímpanos, percussão, harpa, violoncelo e cordas; texto de Luis de Castro	18/10/1916, Rio de Janeiro, Theatro Municipal	Mme. Alberto de Queiroz, Mme. Barros Barreto, Frederico Nascimento Filho, Rita Teixeira, Edgard Evette, coro e orquestra, regente o autor	
Trio em fá sustenido menor	música de câmara	1916	trio para violino, violoncelo e piano	31/8/1916, Rio de Janeiro, Salão do Jornal do Commercio	Barrozo Neto, Nicolino Milano e Alfredo Gomes	Sampaio Araújo & Cia.
Le Miracle de la Semence	tragi-poema	1916/1917	canto e piano; texto de Jacques d'Avray	13/5/1917, Rio de Janeiro, Salão Sampaio Araújo	Frederico Nascimento Filho e o autor	Sampaio Araújo & Cia., Goldberg Edições Musicais Ltda.
			canto e orquestra: 2.2.2.2-4.3.3.0, tímpanos, percussão, harpa, celesta e cordas	18/9/1917, Rio de Janeiro, Theatro Municipal	Armand Crabé, Companhia Lírica Walter Mocchi, regente Gino Marinuzzi	

Obs. : 1) A descrição numérica da instrumentação segue a seguinte ordem: flauta, oboé, clarinete, fagote - trompa, trompete, trombone, tuba.

2) A ópera Abul não está presente neste rol já que faz parte da tese de doutoramento de Flávio Carvalho, em fase de conclusão na Unicamp

No entanto, em virtude da extensão necessária para a análise aprofundada de todas as obras aí consideradas, elegeu-se a crítica de Luiz de Castro publicada no periódico *A Noite*, em virtude da estréia do *Trio em fá sustenido menor*, em 31 de agosto de 1916, como importante referencial norteador das análises que se seguem.

“A quem tem acompanhado de perto a carreira artistica de Nepomuceno, a primeira impressão que logo se sente ao ouvir o Trio é da completa transformação operada no systema harmonico adoptado pelo autor da ‘Symphonia em sol menor’. Acompanhando, como todo artista digno desse nome, a evolução musical, elle se tornou um compositor completamente moderno, que não recua deante das mais ousadas combinações harmonicas, sem que, entretanto, haja nellas cousa alguma que offenda os ouvidos; e é assim que, no seu Trio, ha effeitos novos, bizarros, curiosos, interessantes. Essa transformação, a que me refiro, começou a se manifestar na sua obra para piano, ‘Thema e Variações’⁹⁵, [...]. Depois, ella se accentuou na comedia musical ‘O Garatuja’, [...], e escripta em estylo completamente differente do ‘Abul’.” (A Noite, 1/9/1916)

Como daí se observa, Luiz de Castro diagnosticou uma mudança de direção na expressão musical de Nepomuceno ao chamar a atenção para as transformações ocorridas em seu emprego da harmonia musical. Entretanto, ao se referir às ousadas harmônicas utilizadas, cria um paradoxo ao observar que estas ousadias, embora completamente modernas, não causariam “ofensas” à sensibilidade musical de seu público.

No entanto, este paradoxo encobre um enigma que, semelhante ao elaborado pela Esfinge, necessita ser desvendado e em cuja formulação já está apresentada parte dos dados que podem levar a sua resolução, pela indicação de um caminho a

⁹⁵ Embora o nome *Thema e Variações* seja o título de seu op. 28, creio que a obra a qual Luiz de Castro se refere é a *Variations sur un Thème original* op.29. Tal avaliação se deve ao fato de a obra op. 28 ser tributária a Brahms, enquanto a sua op.29 mostra-se mais experimental e inovadora. Reforça tal conclusão a confusão apresentada no catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Alberto Nepomuceno, onde na vitrine nº X, item 130, apresenta a partitura do “Tema e Variações op. 28” com a observação “manuscrito original para piano com o título de Variações sobre um tema original”.

ser percorrido.

Assim, tendo como linha mestra o percurso trilhado entre a *Variations sur un Thème Original op. 29*, de 1902, e o *Trio em fá sustenido menor*, para piano, violino e violoncelo, de 1916, deve-se vislumbrar uma trajetória consistente em direção ao modernismo na expressão musical de Alberto Nepomuceno. A estas duas composições será acrescentado o ciclo *Le Miracle de la Semence* (1917), obra que carece de aprofundamento devido a sua técnica musical e seu inerente simbolismo, já que a bibliografia sobre o compositor se restringe a apontar a sua importância sem um correspondente exame em detalhe.

5. Modernidades Nepomucenas 2 – Análise das Obras

Enquanto no capítulo anterior foram tratados os vieses ideológico e estético do modernismo de Alberto Nepomuceno, nesta seção o foco será direcionado preferencialmente ao seu viés técnico.

Assim, após o estudo das referências críticas das suas composições e do estabelecimento do enigma de sua modernidade musical pelo crítico Luiz de Castro, realizou-se a seleção de três composições consideradas apropriadas para que o mesmo fosse decifrado e, a partir daí, constatar como o modernismo musical se manifestou na produção artística de Alberto Nepomuceno.

Desta maneira, foram destacadas para a análise a *Variations sur un Thème Original op.29*, para piano (1902), o *Trio em fá# menor*, para piano, violino e violoncelo (1916), e o ciclo *Le Miracle de la Semence*, para barítono e piano/orquestra (1917).

Salienta-se ainda que, mesmo sendo evidente a ênfase analítica no viés técnico, procurou-se, sempre que possível, realizar uma análise hermenêutica, visando melhor observar o entrelaçamento entre o posicionamento ideológico e as opções estéticas com a sua técnica composicional.

5.1 – VARIATIONS SUR UN THEME ORIGINAL OP.29 (1902)

5.1.1 - Contextualização

Após seis anos sem compor para piano, Nepomuceno inaugura uma fase de nítido amadurecimento na escrita para esse instrumento com duas obras de grande porte: o *Tema e Variações op.28* e as *Variations sur un Thème Original op.29*, compostas em 1901 e 1902, respectivamente (Correa, op.cit.; 42).

A sensação de Luiz de Castro sobre a obra que iniciara a transformação da linguagem musical de Nepomuceno, não parece ter sido exagerada. Se

anteriormente sua vinculação estética mostrava-se mais próxima da escola alemã de Richard Wagner, Hugo Wolf (1860-1903) ou mesmo Robert Schumann (1810-1856) e Johannes Brahms (1833-1897), compositor homenageado nas *Variações* op.28, agora a vertente francesa vinha a ela se juntar. Pode-se considerar a sua *Variations sur un Thème Original* op.29 como sendo o portal da sua nova expressão estética, embora seu ecletismo assegurasse a coexistência entre as duas grandes vertentes do modernismo musical do início do século XX.

Concebida em Petrópolis, foi estreada no Salão do Jornal do Comércio, na cidade do Rio de Janeiro, a 26 de maio de 1919, tendo como intérprete a pianista Irene Nogueira da Gama (Corrêa, op. cit.). Foi publicada por Sampaio Araújo & Cia. entre 1915 e 1925 (Pequeno, 1998).

Sua dedicatória ao pianista e compositor Alfredo Oswald (1884-1972) requer atenção especial, já que denota a proximidade de Alberto Nepomuceno com o modernismo musical brasileiro. Filho de Henrique Oswald, compositor e colega de docência no Instituto Nacional de Música, Alfredo, já na década de 1910, era tido como um exímio pianista e um artista moderno, conforme salienta José Eduardo Martins (1995). Seu destaque no meio musical lhe rendeu a dedicatória das *Cirandas* (1926), de Villa-Lobos, além de, como intérprete, ter sido o responsável pela primeira audição integral da *Prole do Bebê 1* deste compositor, em 1924, nos Estados Unidos (Correa do Lago, 2005; 50), onde foi professor no *Peabody Conservatory* em Baltimore (Martins, 1995; 134). Como compositor, seu vínculo à estética impressionista se manifestou em obras como *Les Cloches*, em tons inteiros, e *Les brebis qui rentrent*, de fatura bitonal (Correa do Lago, op. cit.; 50), que, como se verá mais adiante, fizeram parte da *Audición de Obras de Compositores Brasileños*, ocorrida em 1919 na cidade de Buenos Aires.

Antes de iniciar a análise destas *Variations sur un Thème Original*, torna-se

conveniente esclarecer alguns problemas de datação para, também, melhor definir a sua importância histórica. O primeiro aspecto diz respeito a sua data de composição: como abordado anteriormente, segundo Correa, esta obra teria sido composta em 1902; já para Vermes, esta teria sido iniciada em 1902 e concluída somente em 1912 (Vermes, 1996; 147). Como se verá no decorrer da análise, as considerações de Vermes são plausíveis já que algumas das variações remetem-se ao universo sonoro debussysta, especialmente ao *L'Isle Joyeuse* ou ao prelúdio *Voiles*, compostos em 1904 e 1909/1910, respectivamente.

Reforçando ainda a anterioridade desta obra a 1915, estão as correspondências trocadas entre Nepomuceno e a editora Schirmer de Nova York com o propósito de publicação de algumas de suas composições. O indício pode ser observado na carta que o editor lhe envia, em 9 de outubro de 1915, onde, após mostrar seu interesse no *Nocturno para la Mano Izquierda en Dó Mayor*, menciona que “*Las otras obras, por su mayoria variaciones, [...]*”, não seriam publicadas devido as suas dificuldades serem um empecilho a sua comercialização. A confirmação viria alguns meses após, na missiva de 4 de abril de 1916, onde o editor assim se manifesta:

“En contestacion a su apreciable carta del 21 de Febrero proximo pasado, le anunciamos que por este mismo correo, por cubierta certificada, le devolvemos las composiciones que tuvo la amabilidad de enviarnos, o sean como siguen: Theme et Variations en la Mineur pour piano, op. 28; Nocturne pour Piano; Variations, sur un Theme Original, pour le piano, op. 29.”
(Arquivo Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, Rio de Janeiro).

Além disto, cabe lembrar que em 1916, como já abordado, Luiz de Castro a ela se refere em artigo para o periódico A Noite.

Assim, embora a sua estréia tenha ocorrido somente em 1919 e apesar da impossibilidade da definição exata da data da sua publicação, já que entre 1915 e 1925, pode-se afirmar, categoricamente, que a sua composição ocorreu antes de

1915. A importância desta datação evidencia o grau de atualização de Alberto Nepomuceno ao realizar uma obra politonal/polimodal antes da estada de Darius Milhaud no Brasil, um dos ícones do politonalismo, entre 1917-1918.

5.1.2 - Análise

Escrita em Fá# maior, tem a sua estrutura geral composta por um tema com onze variações. Seu Tema (fig.15), tratado de forma canônica, apresenta uma macroestrutura formada por cinco frases de quatro compassos de figuração uniforme. Pode ser observado que a densidade, a amplitude e a dinâmica sonoras também são semelhantes. Pela análise da microestrutura, notou-se que cada frase, por sua vez, possui, também, uma estrutura regular subdividida em duas partes: *a)* um tetracorde descendente, ampliado pelo uso de terças quebradas ou pela utilização de apojeturas inferiores e *b)* um tetracorde linear ascendente, sendo ambos de quarta justa. Também característico do Tema é a abundante presença de paralelismo entre as vozes da melodia.

O esquema harmônico apresenta um colorido modal emoldurado por frases tonais. Após a tonalidade básica, de Fá# maior, ser estabelecida e reiterada (A), nos oito primeiros compassos, o abaixamento do 3º e 6º graus conduz, entre os compassos 9-12 (A'), à região de Fá# menor. Essa seção é o início de uma instabilidade harmônica, gerada pela utilização da escala menor natural, caracterizada pela ausência da sensível, e pela utilização de uma harmonia suspensa, devido a ausência de cadências, gerando um colorido modal. A frase seguinte, compassos 13-16 (A''), traz um incremento das cores modais, ao encontrar-se em Sol maior, isto é, no frígio da tônica. Nessas frases de colorido modal, a ambigüidade tonal que conduz a uma certa sensação politonal, está ancorada em um pedal que, desde o início, é responsável pela manutenção da referência tonal do Tema. Conclui retornando para Fá# maior, reexposição de A.

THEME

fig.15 – Variations sur un thème original op.29 - Tema

Destarte, constata-se que o Tema destas *Variations op.29* é rico em possibilidades: motivos melódicos curtos, capazes de criar mosaicos sonoros, em conjunto com relações harmônicas ambíguas e, por vezes, de caráter polimodal/politonal⁹⁶.

A primeira variação (fig.16) apresenta certo caráter rapsódico e improvisatório em seus 49 compassos, explorando suas microestruturas *a* e *b* por tratamento fragmentário, isto é, sobrepondo o tetracorde descendente, caracterizado por suas terças quebradas, ao tetracorde ascendente. A regularidade na extensão das frases é abandonada logo após a apresentação do tema variado na tonalidade principal.

⁹⁶ Segundo a terminologia empregada por V. Persichetti, enquanto a polimodalidade envolve dois ou mais modos diferentes em centros tonais diferentes ou não, o emprego do mesmo modo em distintos centros tonais simultaneamente caracteriza uma passagem politonal e modal. Conseqüentemente, diferentes modos e diferentes centros tonais conjuntamente identificam um trecho ao mesmo tempo polimodal e politonal. (Persichetti, 1961; 38-39)

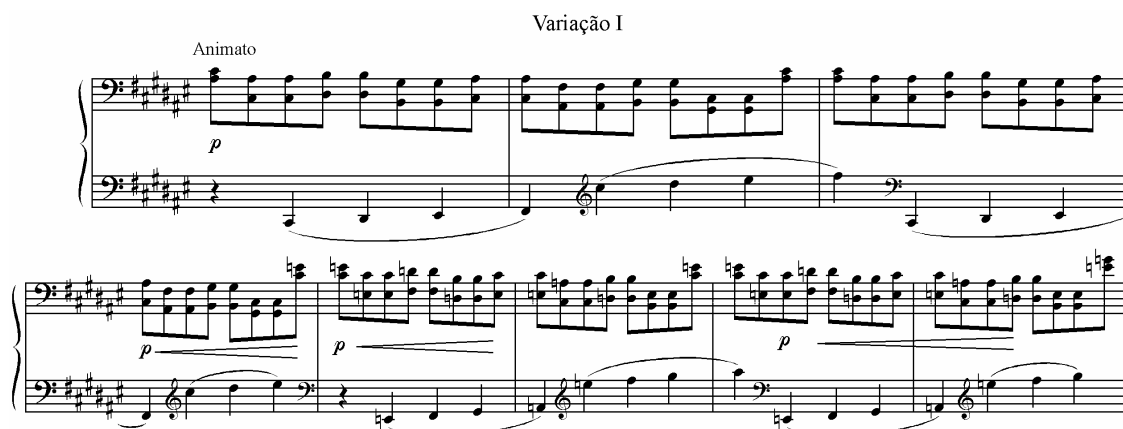


fig.16 - Variations sur un thème original op.29 – Variação I

Harmonicamente, encontra-se dividida em 3 partes de densidades distintas: a primeira, diatônica e estruturada por meio de medianas cromáticas, explora Fá# maior, Lá maior e Fá maior, atingindo esta última por meio de uma prolongação de sua dominante; a segunda, caracteriza-se por meio de progressões de acordes diminutos retornando, na última parte, com a reexposição de fragmento diatônico na tonalidade principal. Como coda, Nepomuceno apresenta um elemento inesperado, o qual transmite certo exotismo, ao utilizar uma escala pentatônica, conduzindo à próxima variação.

A segunda variação, em Fá# menor, exposta em sua escala natural, retorna a estrutura regular de suas frases variando a sua densidade e textura (fig.17). Harmonicamente, comporta-se de forma similar ao Tema, embora inicie em sua tonalidade homônima, ou seja, progride entre Fá# menor natural-Sol maior (frígio)-Fá# maior, sobre o pedalônico de Fá#. Conclui com uma frase expandida de quatro para seis compassos devido à prolongação da fórmula cadencial.

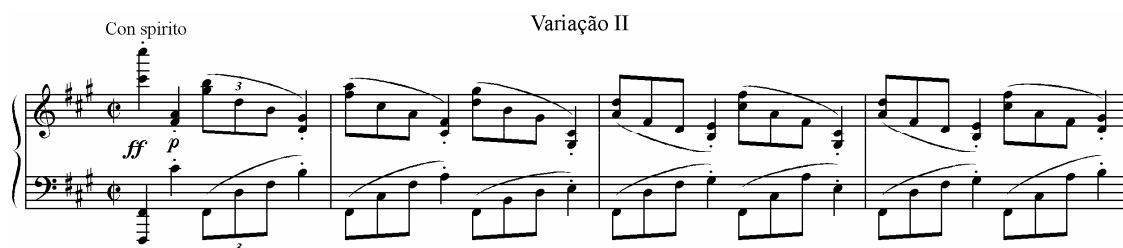


fig.17 - Variations sur un thème original op.29 – Variação II

Também em Fá# menor natural, a terceira variação (fig.18) possui um

esquema harmônico semelhante à variação anterior embora não conclua em seu modo maior, ou seja, descreve o arco Fá $\sharp$ menor natural-Sol maior-Fá $\sharp$ menor natural.



fig.18 - Variations sur un thème original op.29 – Variação III

Esta variação apresenta uma textura cordal densa de amplitude mais restrita que a empregada na primeira variação.

A variação seguinte, a quarta (fig.19), apresenta uma atmosfera lisztiana em um *Largo espressivo* que explora 3 densidades distintas. Após uma curta introdução sincopada, que transmuta do modo menor ao maior, inicia com uma textura homofônica, onde a melodia é apresentada integralmente e acompanhada em contratempo. Após a repetição da frase inicial, principia-se uma textura polifônica onde o emprego do motivo melódico *a* introduz a exploração harmônica das regiões afastadas de Si $\flat$ maior e Lá maior. Este fragmento melódico apresenta-se a seguir em seqüência por regiões de sonoridade diminuta, onde notas pedais em progressão cromática asseguram o retorno à Fá $\sharp$, novamente em densidade de melodia acompanhada. No entanto, este retorno mostra-se mais expansivo, com grande amplitude sonora e acompanhado por amplos arpejos – segundo o compositor, “*avec grande élévation*”. Harmonicamente, a melodia é tratada em dois coloridos modais: enquanto o motivo melódico *a* é empregado em sua fórmula menor harmônica, o motivo *b* encontra-se em seu modo maior. Conclui em uma cadência suspensiva.



fig.19 - Variations sur un thème original op.29 – Variação IV

A quinta variação (fig.20), um *Scherzando* em Fá# menor, também se divide em 3 seções contínuas de densidade lineares: na primeira, o tema melódico encontra-se variado de forma escalar em configuração de trinados; a seguir, a melodia é fragmentada e condensada em escalas *glissandi* sobre arpejos, concluindo em uma suspensão expressiva na dominante; conclui com a reexposição da seção inicial, combinando os elementos em trêmolo com o escalar glissando.



fig.20 - Variations sur un thème original op.29 – Variação V

Harmonicamente, enquanto a primeira e terceira seções retêm a tonalidade de Fá# menor, a segunda progride entre Dó menor, Ré menor e Mi menor, atingindo a dominante do tom principal pelo emprego de harmonias diminutas sobre um pedal de dominante.

A próxima variação, a sexta (fig.21), pode ser interpretada como uma despedida, mesmo que temporária, da escola alemã onde a figura lembrada o remeteria às aulas com Heinrich von Herzogenberg, em Berlim: Johannes Brahms.



fig.21 - Variations sur un thème original op.29 – Variação VI

As variações seguintes mostram uma drástica mudança de texturas, atestando a influencia da estética debussysta. É bom lembrar que Nepomuceno conhecia o trabalho de Debussy desde 1894, quando assistiu, em Paris, a estréia mundial do *Prélude à l'après midi d'un faune*, e que a influência deste compositor já se manifestava no Brasil neste início do século XX.

Em sua oitava variação (fig.23), que Nepomuceno caracteriza de “*misteriosa e fantasiosa*” devido a utilização da escala de tons inteiros, observa-se a aproximação da atmosfera sonora de *Voiles*, segundo prelúdio do primeiro volume de Debussy (1909-1910). Entretanto, mesmo que este recurso não seja novidade em sua obra, diferentemente de Abul, onde seu emprego se dava por questões de expressão dramática, aqui sua abordagem possui importante função estrutural.

Divide-se em duas seções de densidades distintas. Enquanto na primeira, onde os motivos melódicos estão invertidos (ba), há o emprego de uma textura polifônica, na segunda seção a textura empregada é homofônica, porém linear, onde o tema é apresentado pouco fragmentado e com seus motivos na ordem direta (ab), no registro médio, sendo acompanhado por arpejos, no registro agudo. Essa estrutura é repetida transposta um semitom acima.



fig.23 - Variations sur un thème original op.29 – Variação VIII

Na variação seguinte (fig.24), a IX, Nepomuceno volta a combinar o diatonicismo com os coloridos modal e hexatônico. Após uma breve introdução suspensiva, o tema é apresentado em Fá# maior, sendo acompanhado por

figurações paralelas em registro mais agudo. O tratamento dispensado ao tema, em sua primeira exibição, está além da mudança de metro para $\frac{3}{4}$. Observa-se que, enquanto o motivo *a* é realizado sem alterações, o motivo *b* possui suas primeira e última notas prolongadas, Dó $\sharp$ e Fá $\sharp$, reforçando a relação V-I, além de ter por acompanhamento arpejos que oscilam entre as harmonias de Sol $^7\sharp$ em sua representação eólia ou primitiva e Si $^{7+}$ maior.

fig.24 - Variations sur un thème original op.29 – Variação IX

A reapresentação do tema, subitamente muda para a tonalidade de Si $\flat$, 5^a aumentada abaixo, atingida pelo rebaixamento da tônica do tom principal, agora transmutado em V grau. Desta vez, condensado em 3 compassos, apresenta a sua figuração por inversão. Segue-se um extenso prolongamento da harmonia de Sol $\sharp$ eólio, preparando a reexposição da variação.

Em sua reexposição, enquanto a primeira frase se dá de forma literal, a segunda encontra-se em Ré maior, ainda por inversão, mas prolongada devido ao tratamento seqüencial do motivo *b*. Mais uma vez encontra-se o prolongamento de Sol $^7\sharp$, reduzido de 7 para 3 compassos.

Segue-se uma coda onde novamente o tema é apresentado, desta vez na

tonalidade principal e invertido, concluindo em uma transição por tons inteiros para a variação seguinte.

A décima variação, fig.25, que antecipa procedimentos empregados por Villa-Lobos em sua suíte *As Três Marias* (1939), particularmente na terceira, *Mintika*, retoma a técnica politonal/polimodal, o que gera uma textura áspera, embora de pouca densidade. Harmonicamente, o jogo bitonal está disposto em intervalo de terças menores, sobrepondo modos menores aos maiores. Assim, inicia contrapondo Lá menor à Fá# maior, prosseguindo com Dó menor versus Lá maior e Si# menor contra Sol maior. A partir deste ponto, enquanto o fragmento do motivo *a* progride cromaticamente até a região de Dó# maior, dominante do tom principal, seu acompanhamento o faz pelas medianas cromáticas Ré menor, Fá menor e Lá menor. Interessante observar que esta sonorização em Lá menor mescla-se com sua feição de tons inteiros antes de definitivamente afirmar-se como Lá menor e realizar a reexposição do início da variação. Conclui em uma cadência suspensiva sobrepondo Si menor e Dó# maior.

Nesta variação, de atmosfera jocosa e lúdica, observa-se ainda o parentesco do Tema com um refrão de cantiga de roda. Devemos lembrar que, em entrevista à revista *A Época Teatral*, do Rio de Janeiro, em 27 de dezembro de 1917, Nepomuceno já se manifestara sobre seu interesse e coleta “*de uns oitenta cantos populares, e danças, ...*”.



fig.25 - Variations sur un thème original op.29 – Variação X

A décima primeira e última variação, a mais complexa e extensa de todas, parece novamente homenagear Debussy. Entretanto, o tributo à escola germânica

se manifesta pela utilização da forma sonata, sendo as seções temáticas A e B da exposição, representadas por duas subvariações, estruturalmente dispostas na relação harmônica tônica-dominante.

A primeira subvariação, (fig.26), que faz lembrar ritmicamente o *L'Isle Joyeuse* (1904) de C. Debussy (fig.27), progride harmonicamente de Fá# maior para Lá maior e daí, por meio de sua sétima diminuta, para a região harmônica de Ré maior.



fig.26 - Variations sur un thème original op.29 – Variação XI-seção A



fig.27 – excerto de *L'Isle Joyeuse*, de C, Debussy.

O tratamento dispensado aos motivos temáticos encontra-se diretamente vinculado à textura harmônica empregada. Em outras palavras, enquanto diatônico, o tema encontra-se íntegro, embora variado por ritmo pontuado e tercinas; quando diminuto, apresenta-se fragmentado e expresso pelo motivo *a*.

A subvariação seguinte, (fig.28), apóia-se em um baixo ostinato extraído do ritmo pontuado do motivo *a* da subvariação anterior. Melodicamente, embora inverta a ordem dos motivos temáticos, também a ênfase recai no motivo *a*.

De textura mais densa, harmonicamente progride entre Dó# maior, Fá maior, Si# maior, Mi# maior e Lá maior, caracterizando uma estrutura embasada em relações de dominantes. No entanto, a partir deste ponto segue-se uma harmonia de trítonos que conduz à transição ao desenvolvimento.



fig.28 - Variations sur un thème original op.29 – Variação XI-seção B

A transição ao desenvolvimento se dá pela utilização de uma passagem de tons inteiros, (fig.29). Esta apresenta como fonte o motivo melódico *b*, linear, embora mantenha o ritmo pontuado em seu baixo.



fig.29 - Variations sur un thème original op.29 – Variação XI transição para o desenvolvimento.

Segue-se um curto desenvolvimento, onde a seção A, resumida em 6 compassos, encontra-se na tonalidade de Ré menor; quanto a região B, esta apresenta-se um pouco ampliada e mais exploratória harmonicamente. Assim, após progressões cromáticas de harmonias diminutas baseadas no motivo *b*, sobre um baixo predominantemente cromático, a melodia desenvolve-se tendo por suporte o motivo *a* percorrendo as tonalidades de Lá $\sharp$ maior, Dó maior, Ré menor e Ré $\sharp$ maior.

Em sua reexposição, Nepomuceno retorna tanto à subvariação A quanto à B na tonalidade de Fá $\sharp$ maior, além de apresentar a transição em tons inteiros transposta uma quarta justa acima. Conclui com uma coda que recapitula o fragmento final da primeira variação.

Abaixo, o resumo estrutural desta última variação.

Tabela 2: Resumo estrutural da Variação XI

Variations sur un Thème Original, op.29		
Variation XI		
Exposição		
A	B	Transição
Fá♯M/LáM/RéM	Dó♯M/FáM/Sib♭M/Mib♭M/LáM/v°	Tons inteiros
a-b	b-a	b
Desenvolvimento		
Rém-v°/Lá♯M/DóM/Rém/Ré ⁷ M		
A(a-b)-B(b-a)		
Reexposição		
A	B	Transição
Fá♯M/Dóm/Dó♯M	Fá♯M/Sib♭M/Mib♭M/v°/RéM/Mib♭M	Tons inteiros
a-b	b-a	b
Coda		
Variação I, fragmento final		

Após sua análise, observa-se que esta *Variations sur un Thème Original* op.29 é uma das mais bem elaboradas obras para piano escritas por Nepomuceno. A mudança de estilo apontada por Luiz de Castro, pode ser diagnosticada na elaboração realizada de duas vertentes: a tradição, manifestada nas formas musicais empregadas e suas relações estruturais de medianes cromáticas e de dominantes; as tendências da música moderna do início do século XX, como a politonalidade e a escala por tons inteiros que, conforme Darius Milhaud, “*escapa à tonalidade diatônica*” (Milhaud, 1923; 40)⁹⁷.

Entretanto, mesmo que Nepomuceno tenha realizado efetivamente a equação entre técnicas tão díspares, sempre se manteve tributário à tradição tonal, portanto mais próximo da escola francesa de Debussy ou da *Schola Cantorum* que da escola germânica que desaguou na Segunda Escola de Viena.

Cabe ainda destacar o possível caráter inovador desta obra no Brasil ao levar em consideração os escritos dos críticos Oscar Guanabara e Vincenzo Cernicchiaro

⁹⁷ “Ce système harmonique, si habilement employé par Debussy, échappe à la tonalité diatonique à cause de l'absence de demis tons de sa gamme, il ne rentre non plus pas dans le domaine de l'atonalité, car la gamme en question ne contient pas une quinte juste, condition indispensable à l'existence d'un accord parfait et à plus forte raison à l'existence de plusieurs accords parfaits.” (Milhaud, 1923; 40).

sobre a estética de Debussy ainda nos idos de 1918 e 1919. Para eles, esta arte estaria desprovida do belo, sendo, portanto, uma "*arte absurda e detestável*" (Kiefer, 1986; 14).

5.2 – TRIO EM FÁ SUSTENIDO MENOR (1916)

5.2.1 - Contextualização

Conforme já mencionado, coube ao crítico Luiz de Castro um dos primeiros diagnósticos sobre a transformação ocorrida na expressão musical de Nepomuceno, cabendo esta aferição ao seu *Trio para piano, violino e violoncelo*. Segundo este crítico, as ousadias harmônicas do compositor o tinham convertido definitivamente em um compositor completamente moderno.

Referindo-se ao seu concerto de estréia, em 31 de agosto de 1916, assim Luiz de Castro prossegue:

“A segunda impressão deixada pelo Trio é da sua completa unidade. Toda a obra se baseia no thema da introdução, do qual se originam os themas dos quatro tempos do Trio. No seu desenvolvimento, nas suas combinações harmonicas, ha uma riqueza extraordinaria, a par de uma suavidade pouco vulgar. Ao primeiro ‘allegro’, em que se notam contrastes impressionantes, effeitos novos, precisão, succede um ‘andante’ de profundo sentimento, pagina de rara elevação, que commove e traz a fielmente todo o sentimentalismo da alma cearense. Mas essa alma é feita de contrastes violentos. Tão depressa se absorve em doce melancolia, quanto se entrega logo em seguida ás travessuras infantis. São estas travessuras que surgem no ‘Scherzo’, que como seu nome indica, é um gracejo. Dir-se-ão creanças a brincar extravagantemente, desordenadamente; mas eis que a brincadeira é um instante interrompida; o motivo central traduz como que repentina contrariedade, que ennuvia o semblante das creanças. É um instante, e as travessuras recommçam, e quando ellas acabam, o publico pede ‘bis’. O Final inicia-se com o thema do começo, a que se segue logo um allegro de uma alegria communicativa. É a vontade de viver, é a manifestação radiosa da alma por tudo quanto ha de bom na vida, pelos prazeres inegalaveis que a arte sadia e forte proporciona. E a obra termina assim em um raio de luz fulgurante, que provoca o entusiasmo do auditorio.

O Trio em fá sustenido menor de Alberto Nepomuceno é uma obra prima.” (A Noite, 1/9/1916)

Ainda de acordo com Luiz de Castro, na mesma coluna, entre as figuras ilustres que presenciaram a sua estréia, encontravam-se os compositores e

maestros franceses Xavier Leroux e Andre Messenger, cujo entusiasmo o fez dirigir-se a Nepomuceno exclamando “*Você estreou por um golpe de mestre!*”⁹⁸, além de manifestar que faria executar o Trio em Paris pela *Société Nationale de Musique de Chambre*.

Entretanto, a manifestação de Messenger não se restringiria a esta declaração.

Em 16 de setembro de 1916, faz publicar no *Jornal do Commercio*

“Na sala de concertos do Jornal do Commercio nos convocamos ontem de manhã, Xavier Leroux e eu, para escutar dois trios de dois mestres brasileiros. Alguns raros privilégios deslizam discretamente, [...] admiradores dos dois compositores, e lá passamos duas horas deliciosas consagradas à arte mais sincera e mais pura. É primeiro o Trio de Alberto Nepomuceno; e, desde os primeiros compassos do tema que serve de base aos quatro movimentos da obra, sentimo-nos tomados, movidos por este pensamento sério, nobre e profundo. Esta é, parece, a primeira obra de música de câmara composta por Nepomuceno, mas se pode, sem hesitar, aplicar-lhe os versos de Corneille:

*‘Seus semelhantes duplamente não se fazem conhecer
E para suas tentativas querem os lances de mestre!’*

*Patético no primeiro movimento, comovente no andante, cheio de verve e originalidade rítmica no Scherzo, potente e voluntário no final que resume e comenta a obra inteira, tal é este Trio que coloca desde a primeira ação seu compositor no rol dos melhores da música moderna. [...].”*⁹⁹ (*Jornal do Commercio*, 16/9/1916)

No ano seguinte, Darius Milhaud compartilhava da mesma opinião e ansiava pela sua publicação para levá-lo a Europa, conforme atesta sua carta datada de 23

⁹⁸ “*Vous avez débuté par un coup de maître!*”, (A Noite, 1/9/1916).

⁹⁹ “*Dans la salle de concerts du Jornal do Commercio nous sommes convoqués hier matin, Xavier Leroux et moi, pour entendre deux trios de deu maitres brésiliens. Quelques rares privilégiés se sont glissés discrètement, [...] admirateurs des deux compositeurs, et là nous passons deux heures exquisés consacrées à l’art le plus sincère et le plus pur. C’est d’abord le Trio d’Alberto Nepomuceno; et, dès les premières mesures du thème qui sert de base aux quatre parties de l’œuvre, nous nous sentons pris, remues par cette pensée sérieuse, noble et profonde. C’est, parait-il, la première œuvre de musique de chambre composée par Nepomuceno, mais ou peut, sans hésiter, lui appliquer les vers de Corneille:*

‘Ses pareils à deux fois ne se font pas connaître

Et pour leurs coups d’essai veulent des coups de maître !’

Pathétique dans le premier morceau, émouvant das l’andant, plein de verve et d’originalité rythmique dans le Scherzo, puissant et volontaire dans le final qui résume et commente l’œuvre entière, tel est ce Trio que place du premier coup son auteur au rang des meilleurs de la musique moderne. [...].” (*Jornal do Commercio*, 16/9/1916).

de maio de 1917 e publicada no *Jornal de Commercio* no dia 28 de maio.

“Tenho a dizer-vos toda a alegria que provei ontem ouvindo vosso bonito trio. Mr. Henrique Oswald tinha-me avisado do ensaio de seu trio e do vosso no Instituto e estive muito feliz de ouvir as duas obras nas quais se desenham claramente os diferentes temperamentos dos dois maiores compositores do Brasil.

Eu reencontrei na audição de ontem, todas as qualidades de vigor, de grandeza, de profundidade de sentimento que havia sentido em vosso trio quando amavelmente o havia mostrado ao piano.

*Espero que você o publique logo para que eu possa levá-lo à Europa e o submeter a meus amigos em Paris, logo que e retorne. [...].”¹⁰⁰ (*Jornal do Commercio*, 28/5/1917)*

Entretanto, não se conclua daí a unanimidade nas considerações a respeito deste Trio. Tal se depreende da *Audición de Obras de Compositores Brasileños* ocorrida em Buenos Aires, em 10/12/1919, promovido pela *Asociación Wagneriana de Buenos Aires*¹⁰¹.

Segundo o articulista da *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*,

*“O Trio para piano, violino e violoncelo, de Alberto Nepomuceno, com o qual iniciou a audição, é uma obra de perfeita claridade, com idéias melódicas belamente desenvolvidas e ponderada ciência musical, que deixa sempre livre o vôo da inspiração. Acusa, talvez, menos que as demais do programa a influência francesa, sem que isto signifique que se aparte dela em absoluto.”¹⁰² (*Revista de la Asociación**

¹⁰⁰ “Je tiens à vous dire toute la joie que j’ai éprouvée hier en entendant votre beau trio. Mr. Henrique Oswald m’avait signalé la répétition de son trio et du votre à l’Institut et j’ai été bien heureux d’entendre les deux œuvres dans lesquelles se dessinent ce nettement les tempéraments si différents des deux plus grands compositeurs du Brésil.

J’ai retrouvé à l’audition d’hier, toutes les qualités de vigueur, de grandeur, de profondeur du sentiment que j’avais senties dans votre trio lorsque vous me l’aviez si aimablement montré au piano. J’espère que vous le publierez bientôt pour que je puisse l’emporter en Europe et le faire soumettre à mes amis de Paris, lorsque je rentrerai.” (*Jornal do Commercio*, 28/5/1917).

¹⁰¹ Neste concerto, além do Trio em Fá sustenido menor de Nepomuceno, figuraram no programa: *Il Neige*, para piano, *Elegie*, para violoncelo e piano e *Romance*, para violino e piano, de Henrique Oswald; *Les Cloches* e *Les brebis qui rentrent*, para piano de Alfredo Oswald; Quarteto op.56, para dois violinos, viola e violoncelo, de Villa-Lobos. A obra de Villa-Lobos pode ser identificada como sendo o Quarteto de Cordas nº2 (1915), em virtude de seus movimentos.

¹⁰² “El Trío para piano, violín y violoncelo, de Alberto Nepomuceno, con que se inició la audición, es una obra de perfecta claridad, con ideas melódicas bellamente desarrolladas y ponderada ciencia musical, que deja siempre libre el vuelo de la inspiración. Acusa, tal vez, menos que las demás del

Wagneriana de Buenos Aires, 1919; 11-12).

No mesmo viés, ressaltando aspectos positivos, encontram-se considerações sobre a sua forma e concepção clássicas (La Argentina, 11/12/1919), cujo tema inicial de caráter severo e arcaico (La Prensa, 11/12/1919), é um recitativo gregoriano de extraordinária nobreza (La Nación, 12/12/1919), além do seu notável sentido de proporção e perfeito equilíbrio entre as sonoridades dos instrumentos (La Época, 11/12/1919).

Em contraponto, alguns jornais ressaltam certa falta de unidade (Tribuna Española, 11/12/1919), seu escasso interesse devido seu caráter confuso e trivial nos últimos movimentos (La Vanguardia, 12/12/1919), ou mesmo “*uma monótona vulgaridade, que nem sequer tem a atenuante de um tema ‘folclórico’; é simples música italiana, de cinquenta anos, e com marcadas tendências líricas.*”¹⁰³ (La Unión, 11/12/1919)

Embora este conjunto de críticas possa ser interpretado segundo vários vieses, importa neste momento decifrá-lo de acordo com os aspectos técnicos que o norteou. Desta maneira, talvez se conclua as razões geradoras das avaliações negativas acima referidas. No entanto, é interessante observar que enquanto as críticas de Luiz de Castro ou Messenger se referiam ao modernismo deste Trio, em os escritos argentinos detectaram alguma influência francesa.

Como denominador comum, encontra-se o fato de seu tema inicial ser percebido como básico para toda a obra, o que remete as avaliações a sua estrutura de sonata cíclica. Possivelmente isto tenha contribuído para que o Trio fosse considerado de concepções clássicas, explicitado em seu sentido de proporção, e

programa la influencia francesa, sin que esto signifique que se aparte de ella en absoluto.” (Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, 1919; 11-12).

¹⁰³ “La sesión daba comienzo con un trío en fa sostenido menor de Alberto Nepomuceno, que consta de cuatro tiempos. En ninguno se nos dice nada nuevo: transcurren en una monótona vulgaridad, que ni siquiera tiene la atenuante de un tema ‘folklórico’; es simples música italiana, de hace cincuenta años, y con marcadas tendencias líricas.” (La Unión, 11/12/1919)

mais afastado da influência francesa, embora seja um exagero considera-lo “*música italiana*” ou trivial.

Deve-se lembrar que Alberto Nepomuceno estudara na *Schola Cantorum*, pilar educacional da *Société Nationale de Musique*, que privilegiava as grandes formas tradicionais (Duchesneau, op.cit.; 155), entre elas a sonata cíclica. Segundo Vincent d'Indy, diretor da *Schola* e sucessor de César Franck na presidência da *Société Nationale*, incluindo uma franca propaganda nacionalista em seu *Cours de Composition Musicale* (1909), coube à França levar essa forma cíclica à perfeição pelo trabalho de Franck, a quem considerava herdeiro direto de Beethoven¹⁰⁴.

Entretanto, se a princípio a *Société Nationale* era considerada por seu viés moderno, em finais da primeira década do século XX isto não mais ocorria. Daí a cisão responsável pelo estabelecimento da *Société Musicale Indépendante* que pregava a liberdade estrutural, em oposição às formas preconizadas pela *Schola*.

Assim, é sintomático que enquanto a *Société Musicale Indépendante* já havia realizado um Festival Arnold Schoenberg em 15 de dezembro de 1927 (Duchesneau, op.cit.; 322), este compositor só tenha sido incluído nos programas de concertos da *Société Nationale* a partir de 1938 (Duchesneau, op.cit.; 48), apesar de isto também refletir um ordenamento estatutário sobre as questões nacionalistas, responsáveis pela própria criação desta *Société*.

Por outro lado, levando-se em consideração somente compositores franceses, observa-se que enquanto alguns tinham livre trânsito entre ambas as sociedades, como Claude Debussy¹⁰⁵, membro do Comitê Executivo da *Nationale* em 1893, ou Gabriel Fauré (1845-1924), que foi presidente tanto da *Indépendante*,

¹⁰⁴ Segundo Vincent d'Indy, em seu *Cours de Composition Musicale*, “C'est à la France qu'il devait appartenir de poursuivre et de réaliser la transformation de la Sonate, clairement indiquée par Beethoven” (d'Indy, 1909; 421), cujos elementos cíclicos foram “organisés consciemment et dans toute leur plénitude par César Franck.” (d'Indy, op.cit.; 375).

¹⁰⁵ Sobre a relação entre Debussy, d'Indy e a *Société Nationale* ver Davidian, Teresa. *Debussy, D'Indy and the Société Nationale*. Journal of Musicological Research, v.11, 1991. p.285-301.

em 1910, quanto da *Nationale*, em 1917, outros eram exclusivos, como André Messager, vinculado à *Nationale* e membro da sua diretoria durante a presidência de Fauré, ou Maurice Ravel (1875-1937), fundador da *Indépendante* em 1910, ou Darius Milhaud, “acolhido de braços abertos” por esta sociedade (Duchesneau, op.cit.; 66).

Desta maneira, e retornando-se ao Trio de Nepomuceno, pode-se concluir que as considerações efetuadas por Messager¹⁰⁶ e Milhaud representem os posicionamentos estéticos da *Société Nationale de Musique* e da *Société Musicale Indépendante*, respectivamente. Daí o fato de este Trio, de “notável sentido de proporção” em sua estruturação cíclica, ser considerado como obra moderna por Messager enquanto que Milhaud restringe-se ao seu vigor e profundidade de sentimento.

No entanto, embora a forma cíclica possa credenciar esta obra a algum vínculo com o modernismo musical, certamente este não foi o fator determinante. Mais fundamental se torna a observação de duas características do tema cíclico, apresentado no início do Trio (fig. 30).

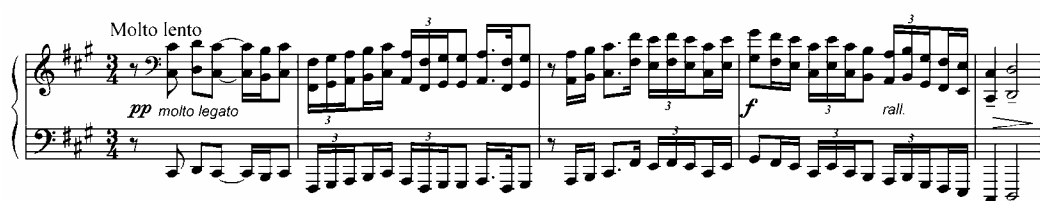


fig. 30 – Trio em #Fá menor: Frase inicial, geradora dos motivos cíclicos.

A primeira delas, diz respeito ao seu caráter severo e arcaico, como um “*recitativo gregoriano*”, reflexo do modalismo empregado que condiciona as suas estruturas e progressões harmônicas, particularidade esta que reverbera um dos

¹⁰⁶ Importante observar que a intenção de Messager, de executar a obra em concertos da *Société Nationale* não se concretizou, já que até 1917 não havia sido publicada (como se lê na declaração de Milhaud) e a partir de outubro desse ano tal *Société* fechara-se novamente para músicos estrangeiros, conforme alteração estatutária (Duchesneau, op. cit.; 47-48). Quanto a alguma programação em concertos da *Société Musicale Indépendante*, nenhum registro foi encontrado.

vieses do modernismo musical.

Outra característica brota da especulação de uma provável referência a obras de Debussy. Se por um lado, parece haver uma citação da idéia inicial de *Les Chansons de Bilitis* (1900-1901), fig. 31, por outro, conforme Corrêa do Lago, em seu início, este Trio assemelha-se, pela alternância entre as texturas monódica em oitavas e cordal modal em registros semelhantes, à *Hommage a Rameau*, nº 2 da primeira série das *Images* (1905).

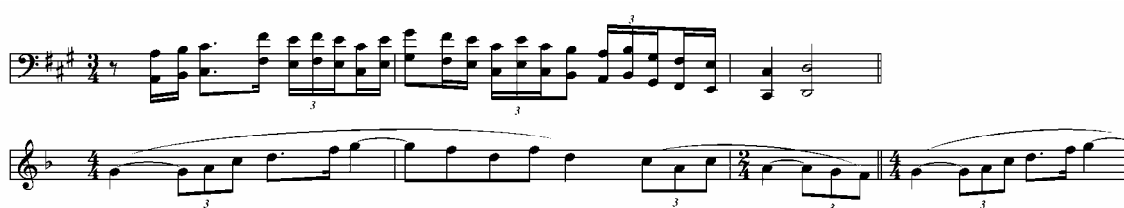


fig. 31 – Paralelo entre fragmento melódico do Tema do Trio de Nepomuceno com o início de *Pour invoquer Pan, Dieu du vent d'été* de *Six Epigraphes Antiques* de C. Debussy.

Embora em seu título esteja indicado que se trata de uma obra tonal, tendo as relações de medianas cromáticas e de quintas relevância estrutural, a manutenção do contorno modal com a utilização de acordes de sétima sem trítomos, evitando assim possíveis implicações de acordes de sétima da dominante que poderiam induzir a escalas maiores, gera certo distanciamento das implicações tonais acarretando alguma ambigüidade harmônica e conseqüentes percepções politonais ou polimodais.

Diferente das *Variations sur un Théma Original*, onde Nepomuceno explicitava a bitonalidade, neste Trio ele se vale de uma “*politonalidade ocasional*”, termo utilizado por Huguette Calmel para designar regiões baseadas em agregações harmônicas onde a sensação politonal não caracteriza tonalidades realmente independentes.

Segundo Calmel, em estudo sobre as obras de Arthur Honegger, este tipo de politonalidade ocorre “*sem que a diligência das diferentes tonalidades seja realmente independente, encontra-se o emprego de acordes formados por*

*superposições tonais cuja análise diferente seria artificial*¹⁰⁷ (Calmel, 1978; 57).

Assim, o emprego de agregados modais de sétima sem trítonos opera uma transformação no sistema tonal¹⁰⁸, embora mantenha a direcionalidade das funções diatônicas com a possível pluralidade de “*um espectro de centros tonais*” (Noronha, 1998; 28).

Continuando nas considerações estruturais, observa-se que embora haja uma eventual ambigüidade harmônica acarretada pelo emprego da politonalidade ocasional, deve-se à manutenção das amarras ao suporte tonal a possibilidade da realização de uma obra imensa, de 1096 compassos e com 50 minutos de duração, aproximadamente. Em outros termos, Nepomuceno torna este suporte mais flexível ao empregar, ao lado do modalismo, cromatismo, progressões diminutas e escala de tons inteiros, sem quebrar uma tradição formal já sedimentada, produzindo assim uma formidável estrutura.

Destarte, pode-se verificar que esta obra de grande dimensão apresenta a ordenação de seus movimentos de acordo com a crença de Vincent d'Indy, apregoado em seu *Cours de Composition Musicale*, isto é, Sonata, Lento, Moderado e Rápido, sendo esta uma prática formal ainda corrente, conforme testemunham o Trio op. 45 (1916) de Henrique Oswald, executado no mesmo recital de 31 de agosto de 1916, ou no Trio n°1 (1911) de Heitor Villa-Lobos.

Contudo, não eram mais novidade as modificações nas formas musicais resultantes do conteúdo empregado, devidas ao questionamento das técnicas de composição musical, como as explorações tímbricas ou harmônicas.

¹⁰⁷ “Sans que le démarche des différentes tonalités soit vraiment indépendante, on trouve l'emploi d'accords formés par superpositions tonales dont l'analyse différente serait factice.” (Calmel, 1978; 57).

¹⁰⁸ Segundo D. Milhaud, “a análise de um acorde é uma questão convencional e arbitrária e não há nenhuma razão, por exemplo, para considerar [o] acorde de [dó com] 9ª maior como a superposição de um acorde de sol menor e dó maior [...]”. “[...] l'analyse d'un accord est une question conventionnelle et arbitraire et il n'y a aucune raison par exemple pour ne pas considérer [cet] accord de 9º majeure comme la superposition d'un accord de sol mineur et d'ut majeur [...]”. (Milhaud, op. cit.; 32).

Mantendo-se o foco na forma cíclica, tais transformações podem ser diagnosticadas tanto no *Quarteto de Cordas* (1893) ou na *Sonata para violoncelo e piano* (1915), de Claude Debussy, quanto no *Quarteto de Cordas n°2, op.10*, em Fá# menor (1907-08), de Arnold Schoenberg.

Enquanto em seu *Quarteto* Debussy se vale, além de um tema cíclico, de uma identidade tímbrica como elemento recorrente e unificador de seus movimentos, em sua *Sonata para violoncelo e piano*, pelo emprego de um material subsidiário do primeiro movimento em seu movimento final, Debussy “*subverte um dos princípios da organização cíclica: o reconhecimento do tema*”¹⁰⁹.

Já Schoenberg apresentou uma alternativa inusitada como solução ao dilema enfrentado em seu *Quarteto de Cordas n°2*, obra de transição que, embora ainda tonal, já tomava ares atonais. Segundo seu compositor, tratava-se de seu retorno a uma obra cíclica, baseada em dois grupos de temas principais e alguns subsidiários. No entanto, o seu conteúdo harmônico, que abandonava a proteção do sistema tonal, exigia uma solução formal para viabilizar a realização de um quarteto. Logo, o emprego de um poema, do simbolista Stefan George, em seu terceiro e quarto movimentos, mostrou-se como uma alternativa possível para a sua concretização. Além disto, tendo o primeiro movimento um desenvolvimento restrito e o segundo a sua omissão, coube ao seu terceiro movimento, estruturado como Tema e Variações e cujos motivos geradores são oriundos dos dois tempos anteriores, atuar como “*seção de desenvolvimento do Quarteto*”, segundo Anton Webern (1883-1945)¹¹⁰. Desta maneira, além da introdução de texto em um Quarteto de Cordas, uma visão panorâmica conduz a idealizar uma obra de um único movimento com quatro

¹⁰⁹ Sobre a utilização por Debussy da forma cíclica, ver Wheeldon, Marianne. Debussy and La Sonate cyclique. The Journal of Musicology, v.22, issue 4, 2005. p.644-679.

¹¹⁰ Sobre o Quarteto de Cordas n°2, op.10, de A. Schoenberg, ver: Samson, Jim. Music in Transition: a study of tonal expansion and atonality, 1900-1920. London: Oxford University Press, 2002. p.104-113. Também como referência, a análise realizada pelo próprio compositor que consta no álbum *Neue Wiener Schule – Schoenberg, Berg, Webern, Streichquartette*. Hamburg: Deutsche Grammophon, n°419.994-2, 1971. p.42-57.

subdivisões (seções A e B, desenvolvimento, final).

Outro viés questionador da manutenção das grandes formas musicais, principalmente daquelas oriundas da tradição wagneriana e empregadas por Richard Strauss e Gustav Mahler, manifestou-se no cultivo das miniaturas. Diferentemente do esgotamento formal oriundo do emprego da técnica atonal, geradora de miniaturas, a mesma tendência se manifestou em algumas obras onde o tonalismo ainda era fundamental. Tal é o caso das *Sinfonias de Câmara* (1917-1923) de Darius Milhaud, cuja primeira, *Le Printemps*, foi estreada no Brasil, em 22 de agosto de 1918, sob a batuta de Alberto Nepomuceno (Corrêa do Lago, op.cit.; 56).

Logo, a maneira que Nepomuceno emprega a modalidade, o cromatismo, as progressões de acordes diminutos ou as formações de tons inteiros não gerou a necessidades de afastamento da forma tradicional da música de câmara. Assim, a sua contribuição para o modernismo musical possivelmente se encontre mais em seu trabalho harmônico que formal ou instrumental.

Novamente, considerando os exemplos citados e tendo as críticas portenhas como pano de fundo, possivelmente este vínculo formal com a tradição seja um dos fatores responsáveis pelas ponderações sobre a falta de atualidade desta obra.

5.2.2 - Análise

A análise do Trio mostra uma obra de extrema complexidade, apresentando o seu primeiro movimento na forma sonata cíclica com Introdução e Coda (tabela 3).

Trio em Fá # menor, para piano, violino e violoncelo (Alberto Nepomuceno)									
1º movimento									
Introdução	Exposição			Desenvolvimento		Reexposição			Coda
	1ª Região	Transição	2ª Região	Desenvolvimento	Transição	1ª Região	Transição	2ª Região	
$\alpha\alpha'\beta\alpha''$	A	φ	B1-B2-B1'	A-B2-B1	φ'	A	φ''	B1-B2-B1'	α

Tabela 3 – Resumo estrutural do primeiro movimento

Por sua vez, cada seção subdivide-se em várias partes onde ao motivo cíclico

associa-se um caráter dinâmico específico, singularizando um tema-personagem que, conforme d'Indy, é o elemento que permite a unificação cíclica dos diversos trechos da obra (d'Indy, op.cit.; 377). Assim, tem-se que o componente α e suas variantes estão associados ao *Molto lento*, enquanto o elemento β ao *Doppio movimento*. Já o componente A, vincula-se ao *Allegro energico e marcato*, enquanto B1 está relacionado com o *Meno mosso* ou *Meno mosso e calmo*, respectivamente na exposição e na reexposição, da mesma forma que B2 ao *Un poco più mosso* e ao *Agitato*. Na seção de desenvolvimento, esta associação se confirma pela organização das regiões temáticas de acordo com suas afinidade de caráter. Em outras palavras, estando o desenvolvimento subdividido em 3 seções, Nepomuceno aproxima as figurações A (*Allegro enérgico marcato*) e B2 (*Un poco più mosso*), seguindo-se de B1 (*Meno mosso*). Resulta daí um primeiro bloco *Enérgico come prima* (A-B2) seguido de outro *Meno mosso e calmo* (B1). Desta maneira, devido à inversão dos motivos cíclicos da segunda região temática, o caráter geral da exposição está mantido.

Em sua introdução *Molto lento-Doppio movimento-Molto lento come prima*, de forma ternária, $(\alpha-\alpha')-\beta-\alpha''$, encontram-se os motivos melódicos cíclicos que posteriormente serão transformados e desenvolvidos (fig.32).

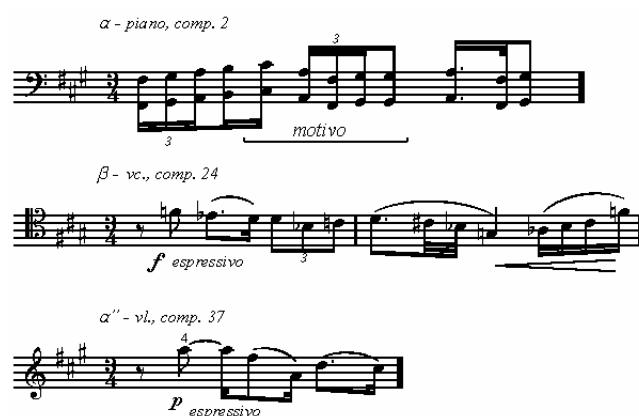


fig. 32 – desenvolvimento motivico.

Em seu primeiro período (α), duas texturas distintas são apresentadas. A

primeira, onde o tema principal encontra-se explícito, é uma monodia em oitavas graves que progride do quinto ao primeiro graus de Fá $\sharp$ menor eólio, seguida por outra cordal arpejada que acompanha movimentações melódicas no violino e no violoncelo e conclui em uma cadência no quinto grau.

O período seguinte (α') parece afirmar a tonalidade com a repetição da textura monódica na tonalidade principal. Entretanto, por um movimento cromático, a textura cordal progride em Dó menor eólio antes de concluir em Ré maior, sexto grau do tom principal.

A próxima seção da introdução, β , apresenta o tema que será utilizado na primeira região da exposição (A), além de ser harmonicamente expandida no desenvolvimento. Subdividindo-se em 3 regiões, exhibe progressões harmônicas mais complexas. Assim, β_1 progride de Sol menor eólio para Lá maior, ($\text{bii}7\text{-III}$), sendo que suas progressões se caracterizam pelo emprego de acordes de sétima sem trítomos. Em β_2 , que repete a mesma textura, progride de Mi menor eólio à Dó $^{9/7}$ $\sharp$ maior, ($\text{vii}7\text{-V}^{9/7}$), em uma progressão de dominantes individuais sem resolução. Já β_3 torna-se uma região enigmática e atonal, que progride cromaticamente enquanto as vozes das cordas são tratadas polifonicamente (fig. 33).

The musical score for Violino, Violoncello, and Piano shows a chromatic atonal progression. The Violino part features a melodic line with triplets and a final measure marked 'rit.' and 'p'. The Violoncello part mirrors the Violino's melodic movement with triplets and a final measure marked 'ritard.' and 'f'. The Piano part provides a harmonic foundation with chords, marked 'f' and 'dim.' in the final measure.

fig. 33 – Figuração de β_3 , cromatismo atonal.

A introdução termina com a recapitulação da primeira seção, (α''), agora com o predomínio de uma textura polifônica que contrapõem a monodia inicial de α , no piano, com uma nova variação motívica no violino e no violoncelo. Sua conclusão se

dá por um movimento cadencial dissimulado devido a ausência da sensível, o que reforça o seu carácter modal. Colabora ainda com este sentido cadencial a movimentação dos baixos, em uma relação v-i, em conjunto com uma rarefação de suas densidades e dinâmicas. Por fim, um extenso pedal de Fá♯, apóia uma harmonia oscilante no quinto grau, concluindo em Fá♯ menor com a sexta agregada (fig. 34).

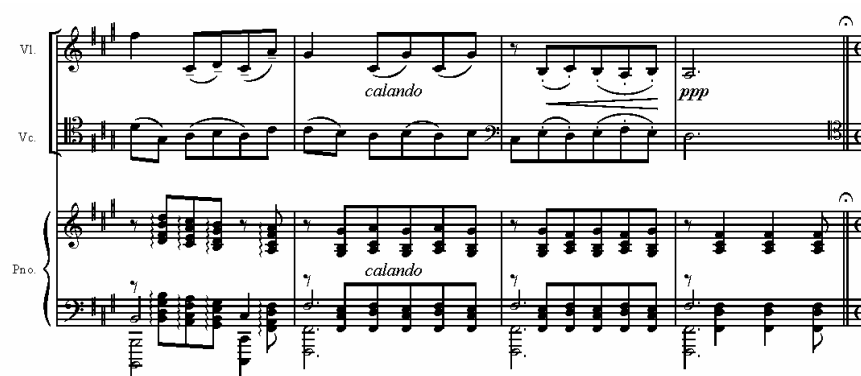


fig.34 - Cadência final da Introdução

No compasso 51 tem início a exposição, com sua primeira região temática *Allegro enérgico e marcato* (A). Como já mencionado, a figuração temática da melodia já havia sido apresentada pelo violoncelo na seção β da introdução, estando agora tratada por aumentação na tonalidade de Fá♯ menor (fig. 35).



fig. 35 - Início da primeira região temática.

A resposta do violino, em Lá menor, inicia no compasso 62, mantendo,

estruturalmente, uma relação de mediantes cromática com a exposição anteriormente apresentada pelo violoncelo, concluindo em uma cadência suspensiva.

Estes dois terços iniciais desta primeira região temática caracterizam-se pelo emprego constante de acordes de sétima, preferencialmente sem trítomos, e pela falta de resolução em seus encadeamentos, invariavelmente apresentados sem a sensível.

O terço final desta seção, diferencia-se pela utilização de encadeamentos de acordes aumentados, sugerindo o emprego de tons inteiros (fig. 36). Conclui em uma cadência suspensiva diminuta, $[(ii^\circ)\sharp f]$, encaminhando-se para a transição à segunda região temática.



fig. 36 - Sugestão de tons inteiros

A transição à segunda região temática *Animato* (φ) segue a figuração melódica do terço final da região A, extraída da melodia inicial do Trio, sendo esta figuração um dos elementos cíclicos mais importantes. Observa-se ainda uma maior proximidade com α , da introdução, devido a semelhança entre as texturas empregadas, apesar da fragmentação melódica. Harmonicamente, progride pelas tonalidades de Dó# menor - Mi menor - Sol menor, sendo esta última prolongada sobre baixos cromáticos.

Nos compassos 105-144 principia a segunda região temática *Meno mosso* (B), que se divide em 3 subseções. A primeira, B1, que se desenvolve entre os compassos 105-112, inicia-se por uma aparente configuração polimodal e politonal,

sugerida pela sobreposição de um pedal de Ré maior nas cordas a uma figuração temática em Si menor eólio no piano. Entretanto, a condução da voz interna do piano orienta a fixação de Ré maior como tonalidade básica, embora não haja cadências harmônicas que a defina.

Também aqui pode ser observado o tratamento de mais dois elementos cíclicos: o emprego de acordes arpejados e os trêmolos. O elemento arpejado já pode se encontrado na introdução do Trio, remetendo a sonoridade da harpa pela ambientação criada, bem como na intensificação da densidade do acompanhamento empregado na primeira região temática.

Esta seção, B1, caracteriza-se por uma expressão mais delicada e etérea, em contraste com a ebulição da primeira região temática (A). Tal expressão é obtida pela combinação de um conjunto de elementos, tais como o distanciamento entre os registros empregados, o andamento menos movido, a dinâmica pianíssimo e a linha ascendente de trêmolos intercalados por pausas.

The image displays a musical score for three instruments: Violin I (Vl.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system shows the end of the first region with a 'ritard.' marking. The second system, starting at measure 18, is marked 'Meno mosso' and 'pp' (pianissimo). The piano part features a 'molto tranquillo' section with a trill-like figure. A box labeled '8' indicates a measure repeat or a specific count.

fig. 37 - Transição e início da Segunda Região Temática

Na subseção seguinte, B2, *Un poço più mosso*, compassos 113-128, os

desenvolvimentos motivicos são relevantes e asseguram a unidade dos elementos melódicos. A melodia apresentada, primeiramente pelo violino, oculta um elemento linear ascendente, marcado com círculos na figura abaixo (fig. 38), e outro composto de um salto de oitava seguido da sua sétima, ou segunda se realizado o tratamento da inversão intervalar, marcado por um retângulo. Estes elementos estão presentes na figuração de parte considerável do acompanhamento do piano.



fig. 38 - Desenvolvimento motivico

É possível ainda observar a unidade cíclica ao efetuar-se um paralelo entre as figurações melódicas de B2 e de A, conforme a figura abaixo (fig. 39).



fig. 39 - Desenvolvimento motivico entre A e B2

Desta maneira, observa-se que tanto o elemento motivico linear quanto os desvios de figuração entre os diversos elementos melódicos também se relacionam com um fragmento da frase inicial do Trio, importante componente para a forma cíclica da obra (fig. 40)



fig. 40 - Motivos temáticos

Harmonicamente é uma região menos complexa, onde as progressões cromáticas no baixo são o fio condutor. Desta maneira, avança de Si menor eólio

para Si $\flat$ maior e daí para Fá $\sharp$ menor eólio. Conclui de forma plagal novamente em Si menor eólio.

Encerra-se a segunda região temática retornando ao *Meno mosso*, B1', sendo agora uma reexposição resumida de B1 em uma disposição distinta. Desta vez o pedal de Ré maior encontra-se no piano, enquanto a figuração melódica, em stretto, ambienta-se nas cordas, que concluem com um grande pedal de Ré maior que se prolonga por seis compassos. Interessante observar a sobreposição de dois pedais ao final: enquanto as cordas apresentam um ambíguo Fá $\sharp$ em posição de quinta, o piano, por sua vez, mantém o pedal de Ré, também em posição de quinta.

Novamente os elementos cíclicos trêmolo e arpejo de duas oitavas são empregados no acompanhamento do piano com certa complexidade rítmica devido a utilização da proporção 8x6.

O desenvolvimento, compassos 145-202, mantém a estrutura ternária já empregada na introdução e segunda região temática, na forma A-B2-B1. Entretanto, a semelhança com a seção A da exposição restringe-se a sua figuração melódica. Desta vez, a textura está mais densa, já que polifônica imitativa entre as cordas, enquanto o seu ritmo harmônico é mais dinâmico, baseando-se na progressão harmônica da parte β 1 da introdução.

Desta forma, a porção A do desenvolvimento segue uma inusitada progressão entre Sol menor e Dó menor ao efetuar um desvio por dominantes individuais, conforme ilustrado a seguir.

Sol menor: i⁷-VI-i-III⁷-VI⁷-vii



Dó menor: iv-v-iv⁷-vii⁷-iv⁷-v-iv⁷-III- $\flat$ II-(V) $\sharp$ III-(V) $\flat$ II-(V) $\flat$ V-III-V-i

Segue uma nova exposição melódica de A, agora progredindo de Dó menor à Fá $\sharp$ menor.

A seção B2, fig. 41, mantém a textura linear de A, embora mais densa em

virtude dos amplos arpejos do piano. Sua densidade cromática, no entanto, cria uma região de complexa compreensão harmônica, já que realizada em progressões harmônicas remotamente relacionadas. Contudo, sua conclusão ocorre em uma cadência IV-I, em Mi maior, retomando B1.

The musical score for section B2 is presented in three systems, each with a piano (p) and violin (v) part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

- System 1:** The piano part begins with a *p* (piano) dynamic. The violin part features a series of eighth-note arpeggios.
- System 2:** The piano part continues with a *p* dynamic. The violin part includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *tr* (trill) marking.
- System 3:** The piano part includes a *cresc.* marking, followed by a *f* (forte) dynamic, and then a *dim.* (diminuendo) marking. The violin part also includes a *tr* marking and a *dim.* marking.

fig. 41 – Desenvolvimento, seção B2.

Encerrando a seção de desenvolvimento, retorna-se ao politonalismo

ocasional e à regularidade formal de B1. No entanto, o vínculo com a parte anterior, B2, continua pela manutenção, no violoncelo, da sua figuração rítmica em ostinato.

Novamente o elemento de transição φ é apresentado, transposto uma terça menor acima, reconduzindo à reexposição onde A é repetida literalmente. Uma terceira exibição de φ , extremamente condensada e disposta em relação de medianas, conduz à segunda região temática, B.

Por sua vez, a reexposição de B segue a tradição da resolução dos conflitos harmônicos gerados no transcurso deste movimento. Destarte, mantendo a mesma estrutura regular, B1 encontra-se em Fá $\sharp$ maior; B2 é reapresentada uma terça maior acima da sua realização na exposição; termina com a reexposição de B1. Conclui com um longo pedal de Fá $\sharp$ maior.

Este primeiro movimento finaliza com uma Coda que resgata o temperamento grave do início da obra. O ciclo se fecha com a reapresentação do material α da introdução, encerrando-se por uma cadência plagal.

O segundo movimento, ao lado do primeiro, recebeu os mais positivos comentários de seus críticos. Fazendo-se uma composição entre eles, talvez melhor se perceba a índole deste *Lentamente*: “*Particularmente expressivo*” (La Argentina, 11/12/1919) e “*atraente*” (La Razón, 11/12/1919), o “*comovente*” (Messenger, 16/9/1916) movimento lento transmite um “*profundo sentimento*” (Luiz de Castro, 1/9/1916) de “*indiscutíveis belezas*” (Tribuna Española, 11/12/1919).

Pelo fato de não oferecer surpresas formais (tabela 4), já que segue a forma da *Sonate lente avec développement*, conforme terminologia empregada por Vincent d'Indy (d'Indy, op. cit.; 301), deve-se ao seu conteúdo expressivo suscitar tais sentimentos.

Trio em Fá # menor, para piano, violino e violoncelo (Alberto Nepomuceno)							
2º movimento							
Exposição			Desenvolvimento	Reexposição			Coda
1ª Região	Transição	2ª Região		1ª Região	Transição	2ª Região	
A	ϕ	B	A (fragmento)	A	ϕ''	B	A
Si Maior	SiM-Dó#M-Ré#M-Sol#m	Sol # Menor	Rém-Fâm-Fâ7	Si Maior	SiM-SolM-Fâ#-SiM	Si Menor	Si Maior

Tabela 4 – Resumo estrutural do segundo movimento

Possivelmente a sua maior proximidade com a tradição, já que estruturada em tonalidades diatonicamente relacionadas, o tenha tornado mais palatável. No entanto, mantém-se a predominância da densidade das progressões de harmonias de sétima sem trítone, o que lhe dá uma cor característica.

Assim, harmonicamente este movimento progride em sua macroestrutura nas tonalidades vizinhas de seu tom principal. Em outras palavras, enquanto a seção A de sua exposição apresenta um novo material melódico em Si maior, após uma curta transição, B exibe uma variação do motivo cíclico α (fig. 42) em Sol# menor eólio (deve-se lembrar que o elemento α é modal), seu relativo menor. Já em sua reexposição, as tonalidades/modalidades envolvidas são as homônimas Si maior e Si menor eólio.

fig. 42 – Variação do motivo cíclico.

Além das relações harmônicas citadas, isto é, de uma organização tonal contrastando com outra modal, outros elementos definidores das regiões A e B são, respectivamente, a textura cordal frente à linear, além da agógica lentamente contraposta ao *molto espressivo*, *con ansia*.

Em seu curto desenvolvimento, construído sobre fragmento de A, observa-se o emprego de um cânone invertido entre as vozes das cordas, sob o qual o piano realiza um acompanhamento cordal em escala ascendente. Sua progressão harmônica, no entanto, encontra-se em relação de mediantes cromáticas com a tonalidade básica de Si maior, substituindo-a como referência na seção. Desta maneira, encontra-se nesta seção uma progressão entre Ré menor e Fá Maior, ambas em relação diatônica de proximidade.

Duas particularidades ainda devem ser abordadas neste desenvolvimento. Após atingir a tonalidade de Fá maior, e antes de convertê-lo em uma harmonia de sétima da dominante, ocorre um desvio harmônico para Lá[♯] maior, uma pequena dissimulação que retorna repentinamente para a progressão Mi⁷ menor, Sol⁷ menor, Dó menor e, por fim, Fá⁷ maior, fechando em uma cadência suspensiva. A seguir, observa-se o abrupto retorno a Si maior, início da reexposição.

Conclui em uma coda que recapitula a seção A. Interessante observar neste final a intenção expressiva por Nepomuceno ao empregar surdinas nas cordas em conjunto com a indicação *Con racoglimento*. Neste contexto, enquanto o violino apresenta uma variação rítmica da melodia e o violoncelo mantém um baixo de dominante, o piano realiza uma escala ascendente de pouco mais de duas oitavas, em dinâmica pianíssimo e com articulação ligada. Possivelmente aqui se possa inferir a antecipação da simbologia utilizada em *Le Miracle de la Semence*, que será abordada na próxima seção, na busca pelo infinito.

O terceiro movimento, na forma Scherzo-Trio (tabela 5), combina um elemento potencialmente desestabilizador, a escala hexatônica, com uma estrutura definitivamente dependente das relações diatônicas. Assim, deve-se aos modelos rítmicos empregados a estabilização da estrutura como um todo.

Trio em Fá # menor, para piano, violino e violoncelo (Alberto Nepomuceno)								
3º movimento								
Scherzo				Trio		Scherzo		
A	Transição	B	A	C	Transição	A	B	A
aa'	φ	b-b'-b	a	c	φ	a	b-b'-b	a
Sim		SiM-MibM-SiM	Sim-RéM	LáM		Sim	Fá#M-SibM-Fá#M	Sim-RéM

Tabela 5 – Resumo estrutural do terceiro movimento

Sua originalidade rítmica, que já havia sido diagnosticada tanto por André Messager¹¹¹ em seu concerto de estréia, em 1916, quanto na *Audición de Obras de Compositores Brasileños*, três anos após (La Prensa, 11/12/1919), origina-se da variação rítmica de um dos motivos cíclicos extraídos da região α da introdução do Trio (fig. 43), fundamental na seção A do Scherzo.



fig. 43 – Tema cíclico e sua variação rítmica.

No entanto, seus encadeamentos harmônicos também guardam sonoridades e movimentos insólitos, como se observa na sua tonalidade inicial, Si menor, camuflada por figuração de tons inteiros, ou nas relações não diatônicas apresentadas na seção B do Scherzo.

Estruturalmente, a exposição da primeira seção fixa a tonalidade (a – fig. 44), enquanto sua repetição (a') a conduz à dominante, preparando a entrada de B. Neste trecho, pode-se ainda constatar a extraordinária proximidade com o ambiente sonoro empregado por Ravel em seu Trio para piano, violino e violoncelo (1914), especialmente o segundo movimento (Pantoum).

¹¹¹ André Messager (1853-1929) foi membro do comitê de direção da *Société Nationale de Musique*, ao lado de Alfred Bruneau, Claude Debussy, Paul Dukas, Henri Duparc e Vincent d'Indy, durante a presidência de Gabriel Fauré, em 1914 (Duchesneau, 1197; 47). Dirigiu a orquestra da Opéra-Comique (1898-1903), do Covent Garden, em Londres, (1901-1907) e da Opéra de Paris (1907-1913). Regeu a estréia de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, sendo a ele dedicada. (Anglés, H., Pena, J. *Diccionario de la Música Labor*, 1954, v.2; 1522).

Con spirito

pp

Con spirito

pp

f

f

f

p *cresc.*

f *dim.*

p *cresc.*

p

f *dim.*

p

p

f

cresc.

cresc.

cresc.

fig. 44 – Início do Scherzo – exposição a.

Em sua seção B, uma nova figuração melódica torna sua movimentação mais fluida, enquanto o piano mantém um ostinato rítmico extraído do modelo de seu primeiro compasso. Harmonicamente realiza o arco Si maior-Mi $\flat$ maior – Si maior. Segue-se a reexposição de *a*, onde se manifesta uma ambigüidade harmônica: embora esta seção esteja em Si maior, seu final, após um compasso de silêncio, pontua a movimentação V-I em Ré maior.

O Trio, um *Quasi andante* em Lá maior, é mais gracioso e expressivo que o

Scherzo. Nele as relações harmônicas são preferencialmente diatônicas e em sua figuração melódica encontra-se uma lembrança da primeira região temática da exposição do segundo movimento (fig. 45).



fig. 45 – Elemento cíclico do 2º movimento encontrado no Trio.

Estruturalmente, pode-se definir uma forma ternária contínua, não seccional, definida por suas texturas, tendo, perto de seu final, um enxerto “*a tempo giocoso*”, em tons inteiros. Em sua transição de retorno ao Scherzo, apoiado novamente em um ritmo ostinato, encontra-se uma raridade na técnica composicional de Nepomuceno: uma passagem polimétrica de 3/4 contra 5/8 (fig. 46).

fig. 46 - Trecho polimétrico na transição do Trio à reapresentação do Scherzo.

Segue-se a reexposição quase literal do Scherzo, diferenciando-se somente na seção B que, ao progredir no arco Fá# maior-Si♭ maior- Fá# maior, prioriza a região de dominante da tonalidade principal, Si menor, embora, novamente, conclua em Ré maior.

Por fim, seu quarto movimento volta à densidade e complexidade encontrada no movimento inicial da obra. Tal como nos partes anteriores, vale-se de um modelo da tradição, a forma sonata, para que seu conteúdo seja comunicado. Pode-se considerar que, em virtude de suas progressões entre harmonias remotas e de seu

denso cromatismo, a utilização desta estrutura musical atue como âncora para a realização de algo inteligível. Isto pode ser inferido pelo fato de que, apesar dessas progressões, suas principais seções procuram se manter próximas das concepções de tensão e resolução que estruturam essas formas. Seu resumo estrutural pode auxiliar na compreensão das relações das várias seções deste movimento (tabela 6).

Trio em Fá # menor, para piano, violino e violoncelo (Alberto Nepomuceno)			
4º movimento			
Exposição			
Introdução	1ª Região	Transição	2ª Região
(αα")	A	φ	B
Fá#m	Fá#m-Ebm-Cm-Abm-V7	RêM	RêM/SiM-DóM-DóM/RêM
Desenvolvimento			
A		B	A/φ
DóM-Mibm-FáM		SibM-RêM/Dó#m-RêM	Fá#m
Reexposição			
Introdução	1ª Região	Transição	2ª Região
(αα")	A	φ	B
Fá#m	Fá#m-Ebm-Cm-Abm-V7	Fá#M	Fá#M/MibM-MiM-Mim/Fá#M
Coda			
Frase Matriz			
Fá#M			

Tabela 6 – Resumo estrutural do quarto movimento.

Como se viu, Messenger, em sua consideração sobre este Trio, constatou que este último tempo resumia e comentava a obra inteira. No entanto, sua intenção não se restringe aí, já que também se mostra como um componente complementar ao restante da composição.

Tais diagnósticos podem ser confirmados na introdução encontrada nas seções de Exposição e Reexposição, bem como em sua Coda, tanto quanto nos motivos geradores das 1ª e 2ª regiões melódicas.

Assim, no início deste último movimento encontra-se o resumo da introdução do primeiro tempo do Trio, isto é, após fragmento do motivo inicial aumentado, excerto de α, cuja fermata a seguir contém a expressão de seu complemento, segue-se um recitativo contrapontístico a duas vozes nas cordas que nada mais é do que uma lembrança da mesma figuração melódica executada na reexposição daquela seção introdutória, α" (fig. 47).

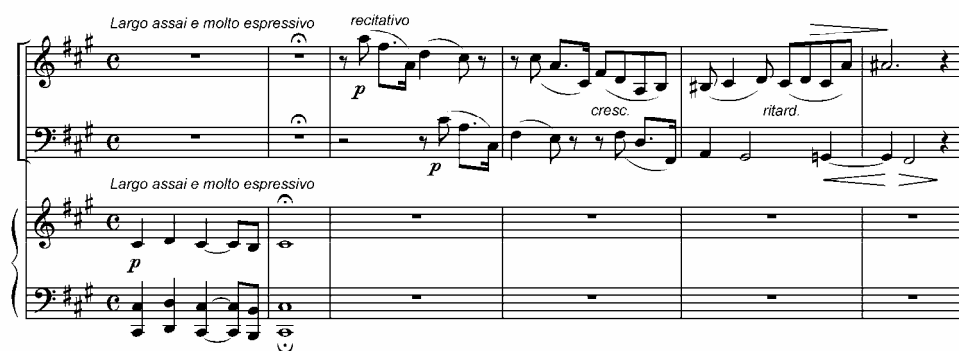


fig. 47 - Início do 4º movimento: Condensação de α e α'' da introdução do 1º movimento

Em sua continuação, novamente o excerto de α é encontrado, agora em tratamento seqüencial uma segunda maior abaixo, apresentando como conseqüente o restante da melodia de α'' .

Importante observar o desenvolvimento motivico realizado por Nepomuceno no elemento melódico realizado pelas cordas. Como se mostra na figura 48, a figuração de α (1) pode ser considerada a matriz de α'' (2), da figuração 3, seu complemento nesta introdução, bem como do elemento melódico da seção B (4) deste movimento.



fig. 48 – Desenvolvimento motivico: primeiro grupo.

Ainda deve-se levar em consideração a importância cíclica assumida pelo componente α ao transformar-se no mote das seções que molduram a seção B, em Ré maior e, posteriormente, em Fá# maior.

Já em sua Coda, o resumo de sua introdução dá lugar a expressão integral da frase geradora da obra, que reaparece em um *Largo maestoso* tratada por aumentação, onde a modalidade inicial cede à tonalidade maior.

Seu aspecto complementar aos demais movimentos deve-se ao motivo gerador do elemento melódico da seção A, utilizado pela primeira vez na obra.

Interessante observar as fragmentações da frase geradora do primeiro movimento e de suas partições como motivos cíclicos para o restante da obra (fig. 49).



fig. 49 – Partição motivica entre os movimentos do Trio.

Assim, o trecho inicial da segunda metade desta frase é fragmentado e variado cromaticamente em retrogradação, gerando aí o motivo melódico da primeira seção temática (fig. 50).



fig. 50 – Desenvolvimento motivico para a seção A.

Retornando à recepção pública do Trio, também uma série de diagnósticos negativos lhe foi atribuído. Em sua execução portenha, este movimento foi considerado confuso (La Vanguardia, 12/12/1919), responsável pela falta de unidade (Tribuna Española, 11/12/1919) e conseqüente enfraquecimento da obra.

Parcialmente se encontra a justificativa para isto por ser a parte mais hermética do Trio, em virtude de seu denso cromatismo, gerador de um constante senso de falta de centro tonal, além de efetivamente empregar encadeamentos harmônicos de remotíssima relação diatônica.

Assim, após a sua introdução e tendo como motivo a variação retrógrada, a seção A inicia com um longo trecho cromático que beira ao atonalismo (fig.51), resultante da sobreposição polifônica entre o piano e as cordas, antes de chegar ao porto seguro de Fá# menor, progredindo daí para Mi# menor, Dó menor e Lá# menor. Segue-se uma seqüência cromática de quintas aumentadas e de acordes de sétima da dominante. Logo, tem-se que o cromatismo é o elo condutor desta seção que conduz a uma breve transição para a seção B.



fig. 51 – Início cromático da seção A.

A segunda região, B, em forma ternária, remete-se a mesma estrutura condensada do início do movimento, embora muito mais ampliada. O curto fragmento monódico, em Ré maior, encontra-se expandido por repetição e tratamento seqüencial, emoldurando a seção intermediária. Também aqui pode ser constatado o emprego da figuração em oitavas, configurando outro elemento cíclico já que freqüente em todos os movimentos do Trio (fig.52).



fig. 52 – Início da seção A, baseada em fragmento do motivo monódico.

Por sua vez, a seção intermediária tem a sua melodia construída a partir da resposta das cordas ao fragmento monódico do início do movimento, conforme tratado anteriormente e ilustrado na figura 48, nº4. Também subdividida em três partes, definidas harmonicamente pela progressão Si maior - Dó maior – Dó menor (fig. 53), verifica-se que enquanto as duas primeiras, seqüenciais, concluem em cadência suspensiva, a última, uma variação de seu fragmento descendente, conduz ao retorno da “seção moldura”, em Ré maior. Ao final, o rebaixamento para Ré,

maior encaminha a volta do cromatismo na seção de Desenvolvimento.



fig. 53 – Parte intermediária da seção B.

Em sua seção de Desenvolvimento, o gesto romântico se manifesta no lirismo empregado, resultante também do predomínio de acompanhamento arpejado no piano. Novamente Nepomuceno se vale da tripartição, entretanto supervalorizando a região B.

Na primeira parte, que tem como fundamento motivico a figuração do trecho A da Exposição, há o retorno do cromatismo à cena, o que reflete as progressões harmônicas empregadas. Desta forma, e devido à textura polifônica, notas não diatônicas são agregadas aos acordes ao mesmo tempo em que há a predominância de harmonias de sétima, diminutas ou seqüências de acordes por trítomos. A grande densidade do trecho deve-se também a evasão das suas resoluções tonais, o que torna mais turva as suas identificações (fig. 54), que aqui progridem entre Dó menor, Mi $\flat$ menor e Fá maior.

Particular interesse se encontra em dois encadeamentos que mantêm a tensão do movimento. O primeiro revela uma resolução inusitada, na passagem entre os compassos 4 e 5 da figura 54, onde um acorde diminuto do segundo grau, sobre pedal de dominante, evita a resolução tradicional no quinto grau ao ser conduzido a este rebaixado, agrupado como sétima da dominante (ii $^{\circ}$ /5 $^{\circ}$ - $\flat$ V7). O seguinte, entre os compassos 6-8, pode ser observado na movimentação que a formação harmônica por trítomos realiza, onde encontra a sua resolução em um

acorde de sétima da dominante (Mi $\flat$ 7 maior) que, entretanto, evita a resolução ao encadear-se em uma harmonia de nona (Dó9/7 maior).

The musical score for Figure 54 is in 8/8 time and B-flat major. The first system shows a piano (p) introduction with a forte (f) dynamic marking. The second system continues the melody with a 'Molto espressivo' marking. The third system shows a crescendo (cresc.) leading to a mezzo-forte (mf) section. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

fig. 54 – Início do trecho A do desenvolvimento.

Os dois terços restantes deste Desenvolvimento se detêm em elementos oriundos da região B da exposição. Contudo, o inesperado não se restringe às suas progressões harmônicas, que se mantêm no mesmo viés até agora empregado dos encadeamentos não diatônicos. Neste início, Nepomuceno eleva um tema subsidiário, que atuava como contraponto de B em sua Exposição, à melodia principal (fig. 55).

The musical score for Figure 55 is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano (p) dynamic marking and a 'dolce' marking. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

fig. 55 – Início do trecho B do desenvolvimento.

Não obstante, embora ainda seja possível pelas figurações melódicas das cordas definir as tonalidades das suas regiões, Si $\flat$ maior e Ré maior, a harmonização realizada não as torna evidentes, já que parecem orientar para

terrenos indefinidos, isto é, a expectativa melódica parece divergir da harmônica. A solução desta aparente incompatibilidade realiza-se pelo elemento cromático que surge como condutor da movimentação expressiva. Logo, após uma seqüência cromática de acordes aumentados, entra-se no último terço do Desenvolvimento.

Em seu último terço, a melodia principal de B é reapresentada. Todavia, desta vez o piano a realiza solo, transposta uma segunda maior acima e nas tonalidades menores de Dó $\sharp$ e Ré. Intermediando estas exhibições, encontra-se um recitativo de fragmento da melodia subsidiária anteriormente utilizada. Encerra com uma cadência suspensiva no segundo grau da tonalidade de Fá $\sharp$ menor, (ii $^\circ$ 7)i.

A condução à Reexposição se dá pelo mesmo elemento melódico das demais transições deste quarto movimento, aparentado ao fragmento monódico do início, já na tonalidade principal da obra. Harmonicamente, trata-se de uma cadência suspensiva sobre um acorde de sétima diminuta.

Na seção de Reexposição, Nepomuceno repete literalmente o material empregado na introdução e na 1^a região temática da exposição. A alteração, de acordo com a expectativa da forma sonata, se dá pelo resgate da 2^a região temática das tonalidades remotas em que se aventurava na Exposição para a tonalidade principal do Trio, Fá $\sharp$. Assim, o material empregado na região B encontra-se agora transposto uma terça maior acima e em seu modo maior, onde estabelece a progressão harmônica Fá $\sharp$ maior/Mi $\flat$ maior-Mi maior-Mi menor/Fá $\sharp$ maior.

Como Coda, a frase inicial do Trio, em variação rítmica faz o fechamento *Largo maestoso* em Fá $\sharp$ maior. Desta vez, o caráter grandioso é obtido pelo uníssono do tutti em fortíssimo.

Assim, após esta análise, observam-se como elementos básicos na construção deste Trio o emprego de relações de medianas cromáticas costuradas por cromatismos que assumem funções estruturais já que substituem os padrões

cadenciais convencionais.

No entanto, considerando-se que esta técnica não era uma exceção, pois já encontrada em alguns Lieder de Hugo Wolf, deve ser observado que se tratava de uma importante conquista da técnica musical do final do século XIX, embora tivesse como ponto de partida as últimas obras de Beethoven.

Conforme demonstrado por Deborah Stein em *Hugo Wolf's Lieder and the Extensions of Tonality* (Stein, 1985) o emprego de relações de medianas cromáticas carrega intrinsecamente ambigüidades funcionais que podem ocasionar uma organização tonal muito mais complexa ou mesmo levar ao rompimento das relações de tonalidade fixadas pela tradição.

Neste Trio, contudo, Alberto Nepomuceno não se restringe à utilização de uma cadeia de medianas estruturalmente dispostas, agregando um outro elemento que não só será responsável pelo colorido da obra, mas que também reforçará as ambigüidades tonais. Trata-se do modalismo que, invariavelmente harmonizado por acordes de sétima sem trítomos, acarreta a percepção de uma politonalidade ocasional. Importante observar que esta qualidade de acorde, por não possuir a nota atrativa que o transfiguraria em uma dominante, reforça o seu caráter modal.

Ainda deve ser mencionada a utilização da escala hexatônica, sinônimo de Debussy, como elemento estruturante e colorístico que, em conjunto com progressões aumentadas e diminutas sem resolução concorrem para o turvamento de sua compreensão harmônica.

A solução para a combinação destes elementos de expansão tonal, que causam distanciamento da tradição romântica e abrem caminhos para uma nova expressão, manifesta-se em uma forma de compensação através do emprego de padrões motivicos rítmicos e melódicos e por algum tipo de simetria formal. (Stein, op. cit.; 221). Assim, Nepomuceno apresenta uma forma cíclica extremamente

simétrica em cada um de seus movimentos, já que estruturados na forma sonata ou, no caso de seu terceiro movimento, scherzo-trio-scherzo.

Destarte, Nepomuceno apresenta uma obra eclética, cujo cromatismo e densidade aproximam-se da expressão da música germânica enquanto parte de seu colorido modal e hexatônico o colocam na direção da música francesa. Contudo, pela maior ênfase naquela, é possível entender o porquê para o crítico da *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires* este Trio seria a obra com menor indício de influência francesa daquele programa de música brasileira.

Logo, mesmo que este Trio em Fá# menor não seja de fato a primeira obra de câmara de Nepomuceno, como pressupunha Messenger, pois já havia composto os Quartetos de Cordas em finais do século XIX, fica patente a sua importância no conjunto da sua produção artística e para a moderna música de câmara brasileira, tal como expressou Henrique Oswald na crítica de Luiz de Castro para *A Noite*, em setembro de 1916.

“Não hesito em affirmar-o, porque essa é opinião de outros mais competentes do que eu, como Henrique Oswald, que não hesitou em dizer, com a mais absoluta sinceridade, que não conhece na moderna literatura de trio nenhuma obra que lhe seja superior.” (A Noite, 1/9/1916)

Tal diagnóstico é compartilhado por musicólogos que consideram ser esta obra uma das mais importantes de Alberto Nepomuceno. Almeida (1942; 433) refere-se ao Trio como *“uma das suas melhores peças de música de câmara”*; Azevedo (1956) o considera uma das composições mais importantes nos últimos anos do compositor; Neves (1977; 22) o julga de grande importância. Entretanto, e após a análise realizada, torna-se intrigante o fato de ela somente ser citada de passagem nas biografias do compositor.

5.3 – LE MIRACLE DE LA SEMENCE (1917)

5.3.1 - Contextualização

Este conjunto de quatro canções (*Le Semeur, L'Ancien, Le Cavalier, La Semence*), composto sobre o ciclo homônimo de tragipoemas do poeta simbolista Jacques D'Avray, pseudônimo do senador José de Freitas Valle, considerado o “*Prince royal du symbole et grand poète inconnu*” pelo epígono dos simbolistas brasileiros Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) (Camargos, 2001; 117), teve a sua estréia privada no dia 13 de maio de 1917 no salão da família Sampaio Araújo, no Rio de Janeiro, sendo Frederico Nascimento Filho¹¹² e Alberto Nepomuceno seus intérpretes.

No dia 15 de maio, o *Jornal do Commercio* publicava um eloqüente testemunho deste evento:

“O Sr Freitas Valle enviou de S. Paulo, ao maestro Alberto Nepomuceno, um tragipoema de Jacques d'Avray, que impressionara fortemente a alma de alguns artistas e amadores daquela preciosa colméa que se intitula Cultura Artística.¹¹³ Desejavam elles que Le Miracle de la Semence, reflexo fulgurante da alma de um pantheista deslumbrado pelos mysterios que se contêm no pequenino grão onde se esconde muitas vezes a grandeza de uma arvore fecunda e bella, adicionasse á sonoridade dos seus versos cantantes as opulencias que encham os tres vastos dominios da musica.

Quem seria, porém, o grande artista capaz de transformar em esplendores musicaes os symbolos eternos figurados nas quatro partes do tragi-poema? Quem o musicista capaz de dar vida e alma á revolta incontida de Le Semeur, cansado de lançar no palco a pequenina semente que só podia aproveitar aos vindouros, filhos de novos amores; incapaz de esperar, sem o conforto da sombra, as arvores que deveriam, no fim de tanto tempo, offerecer doçuras suaves aos que se lhe recolhessem ao seio verde-umbrôso; saturado de desenganos, a ponto de acreditar que onde germinasse uma semente afloraria um soffrimento?

¹¹² *Le Miracle* é dedicada a Frederico Nascimento Filho, cantor que acompanhou Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna, filho do grande amigo de Nepomuceno, Frederico Nascimento, em cuja casa o compositor veio a falecer em 16 de outubro de 1920.

¹¹³ O autor desta crítica não identifica os membros da Cultura Artística que estiveram presentes na ocasião, bem como é omissa na relação dos presentes.

Quem teria o poder de encontrar nos accents sonoros inflexões equivalentes às do ancião (L'Ancien), que censurava ao sementeiro que não soffrera nem chorara mais que elle, privado de tudo, até mesmo do filho, que era a sua felicidade e a sua gloria, e que a guerra arrebatara? Entretanto, elle o vira partir... o tempo fugia, corria, e elle continuava a trabalhar, a soffrer, na esperança de tornar a ver um dia o filho amado, por quem chorava sempre... Semeava sempre e os annos passaram, mas... lá no alto da encosta a arvore soberana abria a fronde immensa, solemne, majestosa!...

Qual o compositor bastante poderoso para arrancar da sua arte, com o rythmo do galopar fantastico de Le Cavallier, a figura do guerreiro mysterioso que se approxima, pennacho desfeito, espada ennegrecida, desembainhada, atravessando as charnecas desertas, deixando na estrada o seu sangue, sangue que era a sua vida, para tornar a ver a sua patria, para tornar a ver o seu pai!... O cavallo cae exausto junto da arvore de galhos de esmeralda e o cavalleiro alli encontra a sombra amiga sob a cópa de flores esmaltadas; elle sorri ao infortunio de ha pouco e, sob a ramagem e sob as flores, adormece no seio do ancião, seu pai...

Qual o musicista capaz de traduzir o symbolo grandioso de La Semente? O sementeiro que se revoltara ouve uma voz que lhe ordena: Semeia! A natureza mesma tumultua: os ventos açoitam inclementes, o céu escurece, passam nuvens de pó arrastando folhas... e sobre o salco negro, de grandes labios abertos, cahe do turbilhão a pequenina semente dourada... O sementeiro sentio o poder da vontade divina, espesinhou o seu orgulho ridiculo, esmagou a sua colera vã e transportado contemplou o minuscuro grão. Sente chegar o seu fim e se esquece de si proprio para pensar no seu semelhante. Seus labios são mudos, mas o seu coração falla; apanha a pequenina semente e, de joelhos, deposita-a no seio da terra, como num escriptorio a joia amada. Embala-a com o seu canto, rega-a com as suas lagrimas. Ella germina... faz-se arvore... e a arvore cresce... para dar sombra ao velho sementeiro que, transfigurado, repousa, tendo conseguido, com a sua alma, attingir o infinito.

Certo, não seria facil encontrar quem engrandecesse ainda mais na poesia dos sons, a idéa poetica, de tão fundo symbolismo, do tragi-poema de Jacques d'Avray; mas o Sr. Freitas Valle, alma de artista, teve a visão exacta, a comprehensão segura do artista capaz da missão difficil e enviou o poema de Jacques d'Avray ao maestro Alberto Nepomuceno.

[...] (Jornal do Commercio, 15/5/1917).

A emoção e o entusiasmo suscitados durante esta estréia foi geral. Assim, ainda de acordo com esta publicação, “o maestro Nepomuceno não igualou o poeta – excedeu-o no transbordamento da sua alma de crente”, ou também “Nepomuceno

quintessenciou a extraordinária concepção". Certamente uma atmosfera mística deve ter tomado conta do ambiente, já que a obra foi bisada a meia-noite daquele dia devido a solicitação dos presentes (não se sabe se este horário teve algum significado especial).

As considerações sobre o modernismo deste ciclo também não passariam despercebidas, tendo o crítico do *Jornal do Commercio* alertado para os "*esplendores de imaginação que se irradiam de combinações sorprendentes de technica a revelarem processos modernos do mais exquisito valor*". (*Jornal do Commercio*, 15/5/1917).

Esta apresentação rendeu a Alberto Nepomuceno o convite para que *Le Miracle* fosse reprisado em um grande evento que seria organizado por Darius Milhaud no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em carta de 23 de maio de 1917, Milhaud demonstrava a expectativa de executá-la, além de contar com a presença do próprio compositor.

*"Darei meu concerto em benefício do hospital brasileiro de Paris em 30 de junho. Ficarei muito honrado em fazer interpretar em primeira audição o Miracle de la Semence. Posso contar que você quererá acompanhar o senhor Nascimento?"*¹¹⁴ (*Jornal do Commercio*, 28/5/1917).

Assim, a 30 de junho de 1917 ocorreu a estréia pública deste tragipoema, no salão nobre do *Jornal do Commercio*, mais uma vez interpretado por Frederico Nascimento Filho e por seu autor.

Neste concerto, junto com *Le Miracle*, ainda constaram do programa uma Sonata para piano e dois violinos, de François Couperin e outra de Darius Milhaud, as obras para piano *La chanson des pommiers en fleur et chant de pêcheurs*, de

¹¹⁴ "Je donne mon concert au bénéfice de l'hôpital Brésilien de Paris le 30 Juin. Je serai très honoré d'y faire entendre en première audition le Miracle de la Semence. Puis-je compter que vous voudrez bien accompagner vous même Mr. Nascimento?" (*Jornal do Commercio*, 28/5/1917).

Charles Koechlin, *Au coeur les souvenirs pleurent confusement*, de Oswaldo Guerra, *Avec les enfants n°2*, de Nininha Velloso-Guerra e a Sonatina de Maurice Ravel, além das canções Virgens Mortas, de Francisco Braga e Aos Sinos e Minha Estrela, de Henrique Oswald.

Embora menos efusivo do que em sua estréia privada, novamente se deve ao *Jornal do Commercio* uma interessante descrição deste concerto.

“Coube ao maestro Nepomuceno recolher dentro do peito os mais irreprimíveis transportes do auditório commovido pela beleza symbolica do Miracle de la Semence, a que a sua musica empresta uma significação pantheistica da mais eloqüente amplidão. Coube uma parcella desses applausos ao autor desse tragipoema, Jacques d’Avray, que se achava no salão. Esse pseudonymo encobre o verdadeiro nome do poeta, em que se desdobra uma accentuada mentalidade das nossas lettras jurídicas: é o Sr. Dr. Freitas Valle, que veio hontem de S. Paulo expressamente para ouvir a sua mystica producção poetica envolvida na preciosa trama musical que lhe teceu o autor do Abul numa inspiração felicíssima.” (Jornal do Commercio, 1/7/1917).

Após presenciar este acontecimento, Freitas Valle, em carta de 12 de julho de 1917, escreve ao amigo Alphonsus de Guimaraens, referindo-se ao “*sucesso da apresentação do seu Miracle de la Semence, no Rio de Janeiro*” (Camargos, op. cit.; 146). A cortesia com esta ilustre visita também se refletiu na recepção organizada pelos Sampaio Araújo, em 2 de julho, onde, novamente, as apresentações musicais foram o centro da confraternização, embora desta vez não se fizesse escutar o seu tragipoema.

Alguns meses após, *Le Miracle de la Semence* voltaria a ser apresentada, agora em sua versão orquestral, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 18 de setembro, sendo seu solista o barítono belga Armand Crabé (1883-1947) acompanhado pela orquestra da Companhia Lírica Walter Mocchi, regida por Gino Marinuzzi. Digno de nota que Crabé era membro da trupe que trazia Enrico Caruso ao Rio de Janeiro para a sua segunda temporada lírica no Brasil, entre os meses de

setembro e outubro de 1917.

Sobre a estréia desta versão orquestral, um relato conciso é fornecido por T. G.¹¹⁵, da Gazeta de Notícias, onde, além de uma breve menção do concerto ocorrido no salão do *Jornal do Commercio*, este crítico chama a atenção para a filiação deste ciclo com vanguarda francesa tanto quanto para a sua orquestração e combinação de timbres.

“Em ‘Le miracle de la semence’, Alberto Nepomuceno confirma, de um modo inequívoco, a sua notável inclinação para essa moderna forma de expressão musical, de que os autores francezes constituem a guarda avançada.

Já era nossa conhecida a ‘suite’ de Nepomuceno e della já nos occupámos quando foi da primeira audição publica, há pouco tempo, no salão do ‘Jornal do Commercio’, cantada deliciosamente pelo nosso barytono Nascimento Filho, com acompanhamento do autor, se não nos trae a memória.

Hontem, porém, o interprete era Crabbé (e parece escusado accrescentar o quanto essa interpretação foi fulgurante); e ‘Le miracle de la semence’ veio vestida de uma roupagem orchestral felicíssima, cheia de variadas e interessantes combinações de timbres.” (Gazeta de Notícias, 19/9/1917).

Embora na Gazeta de Notícias os elementos que vinculariam esta ‘suite’ de canções com a vanguarda francesa não estivessem mencionados explicitamente, eles não passariam despercebidos pelo crítico do *Jornal do Commercio*, todavia em um contexto completamente oposto.

De forma um pouco mais precisa, este periódico ressalta o estranhamento e o desconforto percebido pelo auditório durante esta estréia orquestral, além de considerar que este ciclo gerou um “*eclipse musical*” no grande concerto do Theatro Municipal.

“A partitura é trabalho de mestre contrapontista, innegavelmente; mas o genero declamativo, longo, deixando perceber apenas a poesia que se arrasta na declamação lenta e monotona, sem deixar ouvir a orchestra muito tenue, com as cordas em surdina, torna a exhibição somnolenta e exhaustiva

¹¹⁵ Não foi possível identificar o autor desta crítica.

para os ouvintes, sendo digno de nota a má terminação, que deveria ser com uma forte pancada de bombo e tan-tan, para despertar o auditorio adormecido". (Jornal do Commercio, 19/9/1917)

Assim, ao analisar estas críticas, observa-se a fixação de dois eixos básicos: a vinculação com a música moderna francesa em seu gênero declamativo, herdado de *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, e a sua instrumentação.

A conexão com o modernismo francês também foi identificada por Romeu (1895-1918) e Arthur Pereira (1894-1946)¹¹⁶, protegidos do senador Freitas Valle, como relatam em carta escrita em Nápoles, em 8 de setembro de 1917, após agradecerem a partitura enviada pelo seu benfeitor, ainda na versão para canto e piano.

"Recebemos a música do Tragipoema, musicado pelo maestro Nepomuceno, e agradecemos a nosso Jefe de coração, pela gentil lembrança.

Admiramos muito a composição, que é de fatura moderna, pois recorda os jovens compositores contemporâneos da França.

Há nele modestíssimo modo de pensar, creio que se o dito Tragipoema fosse feito para orquestra obteria efeitos bons e de grande surpresa para o auditório.

Mas certamente o maestro Nepomuceno escreveu para orquestra o Tragipoema.

Diversos maestros d'aqui entre os quais o nosso, gostaram muito da composição do Tragipoema, e admiraram especialmente o Poema, que acharam de uma originalidade única."

A carta dos irmãos musicistas é sintomática e representativa. Ao se referirem "aos jovens compositores contemporâneos da França", a referência possivelmente se dirigisse a *Société Musicale Indépendante*; quanto aos jovens compositores, pode-se especular ainda sobre os não tão jovens Charles Kœchlin (1867-1950), Florent Schmitt (1870-1958), Jean Roger-Ducasse (1873-1954) ou Maurice Delage

¹¹⁶ Romeu Pereira era violinista e compositor paulista tendo estudado no Real Conservatório de Nápoles. Seu irmão Arthur Pereira era compositor e também estudou na escola napolitana. Foi

(1879-1961).

Também neste rol pode-se acrescentar Eric Satie (1866-1925), já que *Le Miracle de la Semence* aproxima-se da expressão encontrada em seu drama sinfônico *Socrate* (1918), devido a economia dos recursos empregados, observada no ostinato, no diatonicismo, além da proximidade com o gênero declamativo do idioma falado.

Entretanto, a mudança de postura veiculada no *Jornal do Commercio* é inesperada, já que a monotonia agora diagnosticada na versão orquestral não havia sido mencionada no recital de 13 de maio, na versão para canto e piano.

Pode-se especular que tal modificação tenha ocorrido devido a mudança do crítico do periódico. Se antes era o amigo Rodrigues Barbosa o responsável pela coluna de música, a partir de 1917 tal ocupação passou para Oscar Guanabara, sabidamente um árduo opositor de Nepomuceno, embora eventualmente reconhecesse nele algumas competências.

Da mesma forma, pode-se ainda atribuir as razões da má avaliação de *Le Miracle de la Semence* devido a sua estréia ter ocorrido em meio à temporada lírica de Caruso no Rio de Janeiro, onde, no dia 17 de setembro, foi encenada *Lodoletta*, de Mascagni, e, no dia 19, ocorreu um “grande festival artístico em benefício da Cruz Vermelha Italiana” com várias cenas operísticas. Em outras palavras, o público respirava Enrico Caruso (Böhm, 2000; 325-373).

Outra questão é uma possível má vontade por parte da Companhia Lírica e seu maestro Marinuzzi, já que teriam sido os responsáveis pelo insucesso da estréia da ópera *Abul* em Roma, no ano de 1915, com muitas queixas de Nepomuceno sobre quebra de contrato do empresário Walter Mocchi (Pereira, op. cit.; 257-265).

Também deve ser mencionado que o “*genero declamativo*” referido acima não

era tão corrente nas canções do período, o que se constata tanto nas demais canções de Nepomuceno, quanto nas de Francisco Braga (1868-1945), Glauco Velásquez (1884-1914), Frutuoso Vianna (1896-1976), ou mesmo de Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

No entanto, a fim de evitar confusão, salienta-se que o emprego da declamação não seria novidade para Nepomuceno que já a usara em outras três obras – na tragédia *Electra*, no auto de Natal *A Pastoral* e na lenda dramática *Iriel* – alternando-a com solos e, em *Iriel*, com dança. Contudo, por se tratarem de obras onde a função da declamação era diversa daquela utilizada em seu tragipoema, até onde se investigou, nada indica que tivesse havido o mesmo tipo de estranhamento.

Deste modo, em *Le Miracle de la Semence*, ao focalizar na melodia gerada pela inflexão do texto, cabendo à música retratar o seu simbolismo e intensificar o seu lado psicológico, Nepomuceno insere-se com este ciclo em uma tendência estética daquele momento que engloba outras obras de câmara declamadas, como *Les Chansons de Bilitis* (1897/98), de Debussy, os *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913), de Maurice Ravel (1875-1937) ou mesmo o *sprechgesange* do *Gurrelieder* (1900/12), de Schoenberg.

Quanto ao segundo eixo, a instrumentação, este se aproxima da combinação de timbres da música simbolista francesa do princípio do século XX, estando escrita para 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, tímpanos, percussão, harpa, celesta e cordas. A medida do significado da utilização da celesta e de sua combinação com a harpa pode ser observada em importantes composições inspiradas na simbologia pré-rafaelita, como o *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-1894), de Debussy ou *Daphnis et Chloé* (1902-1912), de Ravel.

Inventada em 1886 por Auguste Mustel, a celesta teve sua estréia em um conjunto orquestral de Ernest Chausson (importante membro da *Société Nationale*

de Musique) que, em 1887, a utilizou no poema sinfônico *Viviane* op. 5 (1882), sobre a lenda dos Cavaleiros da Távola Redonda, após a revisão da sua instrumentação. A partir de então, outros compositores, além dos franceses, exploraram este instrumento, como Pyotr Tchaikovsky (Dança da Rainha do Açúcar, do balé Quebra Nozes, 1892), Gustav Mahler (Sinfonia nº6, 1903-05), Richard Strauss (*Der Rosenkavalier*, 1911).

A utilização desta combinação timbrística harpa-celesta em *Le Miracle de la Semence* não era novidade para Nepomuceno, já que havia lançado mão deste expediente nas canções orquestrais *Philomèle* (1899) e *Ao Amanhecer*, op.34 nº1 (1908). Em *Le Miracle*, estes instrumentos contribuem para a expressão de seu simbolismo ao reforçar o clima místico intrínseco à obra.

Posteriormente a Nepomuceno, e quiçá marca sua, esta associação sonora na música brasileira manifestou-se também em duas obras de Villa-Lobos vinculadas ao simbolismo musical/modernismo: o *Sexteto Místico* (1917), para flauta, oboé, sax-alto, harpa, celesta e violão, e o *Quatuor ou Quarteto Simbólico* (1921), para flauta, sax-alto, harpa, celesta e coro feminino, executado na Semana de Arte Moderna em 1922.

Apresentando um som característico, o timbre da celesta presta-se a “adicionar um contorno reluzente a uma linha melódica. Em outras ocasiões, pode simplesmente prover um brilho delicado via um arpejo ou outra figuração. Raras vezes pode conter uma melodia ou uma passagem harmônica completa por si só”¹¹⁷ (Kennan, 1970; 252). Daí, como instrumento orquestral, “tem sido utilizada em óperas, balés e peças místicas onde sua qualidade sonora especial é requerida”¹¹⁸.

¹¹⁷ “The celesta is most often used to add a silvery edge to a melodic line. At other times it may merely provide “shimmer” via an arpeggio or some other figuration [...]. On rare occasions it may take a melody or a complete harmonic passage by itself [...].” (Kennan, 1970; 252).

¹¹⁸ “As an orchestral instrument the celesta has been used by a large number of composers in operas, ballets and mystic pieces where its special quality of tone is required.” (Blades, J., Holland, J., 2001; 335).

(Blades, J., Holland, J., 2001; 335).

Já a harpa “*é por natureza um instrumento de impressão mais harmônica que melódica. Como regra, as melodias nela tocadas soam rarefeitas e ineficazes, embora ocasionalmente dobrem uma linha melódica lenta para um especial efeito colorístico*”¹¹⁹ (Kennan, op. cit.; 246). No entanto, conforme o registro utilizado, as qualidades sonoras se prestam a vários efeitos.

“*As notas graves da harpa são sombrias e sonoras, as do registro médio ricas e “afetuosas”. Embora as cordas altas [agudas] não tenham muito volume e poder de sustentação, sua qualidade sonora seco e delicadamente percussiva a habilitam a uma sonoridade mais clara do que se poderia esperar.*”¹²⁰ (Kennan, op. cit.; 249).

Desta forma, retornando a *Le Miracle de la Semence*, embora Nepomuceno priorize a utilização da harpa em arpejos e glissandos, ao final da última canção colore a melodia pianíssimo das cordas com a sua reprodução em densos acordes acompanhados de arpejos também na harpa. Quanto à celesta, esta é utilizada mais pontualmente, por exemplo, no reforço o contorno do final de *Le Semeur*, na complementação da figuração melódica iniciada pelos violinos divisi e flauta em *Le Cavalier*, ou ainda na apresentação de um novo elemento escalar, além de também reforçar o contorno final em *La Semence*.

Logo, a utilização destes instrumentos, em combinação com cordas e sopros, tem como objetivo não somente realçar os timbres especiais, mas também criar ou intensificar um efeito psicológico e por vezes dramático necessário à intensa carga simbólica requerida pelo texto poético.

Salienta-se ainda que *Le Miracle de la Semence*, em sua versão orquestral,

¹¹⁹ “[...] the harp is by nature more harmonic than melodic in feeling. As a rule, melodies played on it sound thin and ineffectual, though it occasionally doubles a slow melodic line for a special color effect.” (Kennan, op. cit.; 246).

¹²⁰ “The bottom notes of the harp are dark and sonorous in quality, the middle register rich and warm. Although the higher strings do not have much volume or sustaining power, their dry, slightly percussive quality enable them to come through more clearly than might be expected.” (Kennan, op. cit.; 249)

possui envergadura semelhante as suas outras grandes obras orquestrais, como a *Série Brasileira*, o *Scherzo für grosses orchester* (1893), a *Sinfonia* (1894), o *Prelúdio de O Garatuja e Abul*.

Para a análise musical deste ciclo de quatro tragipoemas, torna-se fundamental a exploração de seu simbolismo místico, tendo como ponto de partida a opinião veiculada no *Jornal do Commercio* do dia 15 de maio de 1917. Nesta matéria, referente à estréia privada do *Miracle*, seu redator menciona o fato de o autor do texto, Jacques d'Avray, ter-se servido “do symbolo para manifestar o surto de sua imaginação exaltada pela contemplação da natureza em que se consubstanciam Deus e o Universo”, apontando uma possível concepção spinozista em sua formulação. Também o fato de a caracterização panteística ser recorrente torna mais evidente esta associação, já que se deve a Baruch Spinoza (1632-1677) o desenvolvimento de “um dos mais impressionantes sistemas panteístas da filosofia ocidental”. (Seltzer, 1989; 551).

De acordo com Seltzer, Spinoza

“Começa propondo a existência de uma única Substância, infinita, ilimitada e autocausada, que é Deus-ou-natureza (Deus sive natura) – Deus e natureza sendo dois aspectos da unidade máxima da existência. [...] Deus-ou-natureza também pode ser visto como um todo composto de entidades individuais finitas. Todas as idéias e corpos específicos do mundo são definidos por Spinoza como ‘modos’ da Substância única. Deus existe em todas as coisas como sua essência universal; elas existem em Deus como modalidades acessórias.” (Seltzer, op. cit.; 551).

Dáí, sendo a semente um dos modos de manifestação da Substância, seu ciclo vital pode ser interpretado como uma metáfora do renascimento espiritual do homem, que somente é atingido pela provação e sofrimento.

Isto é o que se depreende do primeiro tragipoema, *Le Semeur*¹²¹, onde a

¹²¹ O tragipoema e as traduções aqui empregadas foram extraídos da dissertação de mestrado “Vida e Obra de Freitas Valle e Jacques d'Avray: o mecenas e o poeta sem história”, de Adriana Zavaglia

ádua tarefa de semear é questionada e colocada em provação, já que seu resultado, embora certo, não é garantia de fruição nesta vida. Aliás, manifesta-se em um ato de extremo altruísmo e compaixão em relação às gerações futuras.

5.3.2 – Análise

Le Semeur

Ô vous, les vieux planteurs! On vous dit de semer, Et vous semez... Pour quoi dites moi vous semez?	Ó, velhos plantadores! Dizem-vos para semear, E vós semeais... Para quem – dizei-me – vós semeais?
Certes, c'est pas pour vous, car les arbres sont longs À venir, à pousser... et les semeurs s'en vont.	Certamente, não é para vós, pois as árvores demoram para crescer, para produzir... e os semeadores se vão.
Pour d'autres vous plantez, pour protéger les jours Des enfants qui naîtront de nouvelles amours...	Vós plantais para outros, para proteger os dias das crianças que nascerão de novos amores...
Je me révolte, moi! Je ne fais pas si vite! Je n'ai jamais trouvé des arbres qui m'abritent.	Eu me revolto! Eu não consigo semear tão rápido! Eu nunca encontrei árvores que me abrigassem.
Mon avenir n'est pas. Ma vie est son passé... J'ai pleuré, vous savez... Ô ce que j'ai pleuré!	Meu futuro não existe. Minha vida é seu passado... Eu chorei, vós sabeis... Oh! Como eu chorei!
J'ai souffert, bien souffert, j'ai trop, j'ai trop souffert. J'ai la mort dans mon coeur, dans mon sang vit l'enfer!...	Eu tenho sofrido, sofrido muito, demais, sofrido demais. Eu tenho a morte em meu coração, em meu sangue vive o inferno!...
Le sillon est tout fait et mon semoir est là: L'arbre y serait un jour..., moi, je n'y serais pas.	O sulco está pronto e meu semeador está lá: A árvore aí estará um dia..., eu, eu aí não estarei.
Je sèmerais la vie en lâchant la semence, Et, comblé le sillon, percerait la souffrance...	Eu semearia a vida, lançando a semente, E, cheio o sulco, se manifestaria o sofrimento...
Je ne sèmerai pas... Il jette son semoir, Les semences d'or s'éparpillent aux vents... Les rides de son front voulaient dire - En a-vant! Il partira ce soir...	Eu não semearei... Ele joga seu semeador, As sementes de ouro se espalham ao vento... As rugas de sua fronte queriam dizer – Avante! Ele partirá esta noite...

Tabela 7 - *Le Semeur*

Desta maneira, a partitura exprime a constância do ato de semear, da vida que passa e da resignação em um acompanhamento de textura linear com figuração obstinado (fig.56), enquanto a revolta e o sofrimento mostram-se em uma densidade policordal (fig.57)¹²² e em progressões de harmonias cromáticas.

(1994).

¹²² Conforme Persichetti, “um polícorde é a combinação simultânea de dois ou mais acordes de

fig. 56 – *Le Semeur* – figuração ostinato do acompanhamento.fig. 57 – *Le Semeur* – densidade policordal pela sobreposição de si menor e dó#

A coloração timbrística também reflete o dilema interior do sementeiro, onde, em um alicerce das cordas eventualmente sublinhado pelos sopros, há a predominância de uma penumbra de pouca densidade, em uma intensidade pianíssimo, quebrada somente no ápice de sua revolta. Ao final, após “*Ele joga seu sementeiro*”, está caracterizada a impossibilidade de a humanidade abandonar a busca de sua renovação espiritual, o que fornece o motivo para o emprego da celesta e da harpa em figuração ascendente em tons inteiros.

Embora o delineamento formal de *Le Semeur* seja ditado pelo poema, a complexa estrutura harmônica utilizada, que sugere a articulação de um esquema tonal duplo que contrapõem duas regiões afastadas por um semitom, apresenta contrapartida direta no drama do texto, embora não haja uma relação entre as diferentes seções musicais com os seus versos e estrofes. Salienta-se ainda que este esquema tonal duplo não caracterizaria um ambiente bitonal, já que não se observa a fixação de duas tonalidades (tabela 8).

diferentes áreas harmônicas.” “A polychord is the simultaneous combination of two or more chords from different harmonic areas.” (Persichetti, op. cit.; 135).

1	6	9	10	13	18	24	26	32	33	36	42	46	47	48
Dó $\sharp$ menor: i - III ⁷ - (V) _{bV} <u>iv/V - i - Fr⁶⁺</u> - iv/V - (vii ^o) _{bV} iv - (V) _{bV} - ii - i - bV - bII ⁺ - I														
↓ Dó menor: (V)_V - V⁷ ↑ ↓ (vii^o)_V - v - VI - bvi - (vii^o)_{III} - III ↑														

Tabela 8 - Resumo analítico de *Le Semeur*. Salienta-se que enquanto na versão para canto e piano há a contraposição entre Dó $\sharp$ -Dó, na versão orquestral encontra-se Si-Sib.

Quanto a estrutura melódica, esta revela algumas associações com motivos em trítonos. É o caso do desespero do “*Eu não consigo semear tão rápido!*”, da desilusão expressa em “*Minha vida é seu passado...*”, ou da revolta antes do arrependimento em “*Eu não semearei...*”. Seu contragosto esboça-se logo em seguida, onde, após voltar a semear, seu acompanhamento encontra-se uma figuração de tons inteiros sobre um pedal tônico.

L'Ancien

Tu as tort. C'est bien vrai que, cet arbre planté,
Tu n'aurais pu jouir de son ombre bénie...
Écoute: Comme toi, j'ai souffert dans la vie,
Comme toi, j'ai souffert, comme toi, j'ai pleuré...

Au bord des sillons noirs,
Je crie ma révolte et la haine assassine
Empoisonnait mon sang, siégeait dans ma poitrine...
Je rejetais déjà ma bêche et mon semoir...

C'était mon droit pensais-je, et dans quel avenir
Allais-je voir sombrer ma sombre destinée?
L'enfant, mon seul enfant, gloire et bonheur, d'emblée,
La guerre l'a-vait pris... Je l'avais vu partir.

Le temps fuit, le temps court...
Je travaille, j'endure, et mon espoir s'attarde
À le croire sauvé!... Mais les ans me poignent
Je n'ose que me plaindre et je plains chaque jour...

Et je pleurais tantôt.
Bref, J'ai plongé ma main dans la semaille...
Quelques ans sont passés... Mais, regarde sa taille:
L'arbre est là, grand, branchu, campé sur le coteau!

Tu não tens razão. É bem verdade que, fosse esta
árvore plantada,
Tu não poderias gozar de sua sombra bendita...
Escuta. Como tu, eu sofri na vida,
Mais que tu eu sofri, mais que tu eu chorei...

Na beira dos sulcos negros,
Eu clamei minha revolta, e o ódio, assassino,
Envenenava meu sangue, alojava-se em meu peito...
Eu já abandonava minha enxada e meu sementeiro...

Era meu direito – pensava eu – e em qual futuro
Eu ia ver desaparecer meu sombrio destino?
O filho, meu único filho, glória e felicidade, de repente
A guerra o tomara... Eu o vira partir...

O tempo passa, o tempo corre...
Eu trabalho, com abnegação, e minha esperança
insiste
Em acreditá-lo a salvo!... Mas os anos me apunhalam:
Ouso apenas lamentar-me... e eu o lamento todo
dia...

E eu chorava tanto...
Enfim, mergulhei minha mão na semeadura...
Alguns anos se passaram... Mas... olha seu talhe:
A árvore está lá, crescida, enramada, robusta na
colina!

Tabela 9 - *L'Ancien*

O segundo tragipoema, *L'Ancien*, está além do chamado à resignação, isto é, representa a consciência do já vivido, a argumentação que leva a aceitação de um desígnio já que, simbolicamente, “a velhice é um sinal de sabedoria e de virtude”. (Chevalier e Gheerbrant, op. cit.; 934).

Entretanto, a sua sabedoria também foi atingida pelo sofrimento, onde a procura por respostas fez com que a sua juventude partisse, talvez em vão, representada simbolicamente por seu filho que partira para uma árdua guerra a qual somente poderá ser vencida quando o entendimento de seu desígnio estiver satisfeito.

A falta de uma clara definição tonal neste tragipoema, devido ao freqüente cromatismo e a abundância de notas agregadas, o mantém em uma atmosfera suspensa até próximo de seu final. Embora seu início sugira a tonalidade de mi menor (fig. 58), esta irá se concretizar somente ao seu final em uma relação de bitonalidade ocasional pela sobreposição de Mi menor sobre Sol maior (fig. 59).



fig. 58 – Cromatismo inicial de *L'Ancien*.

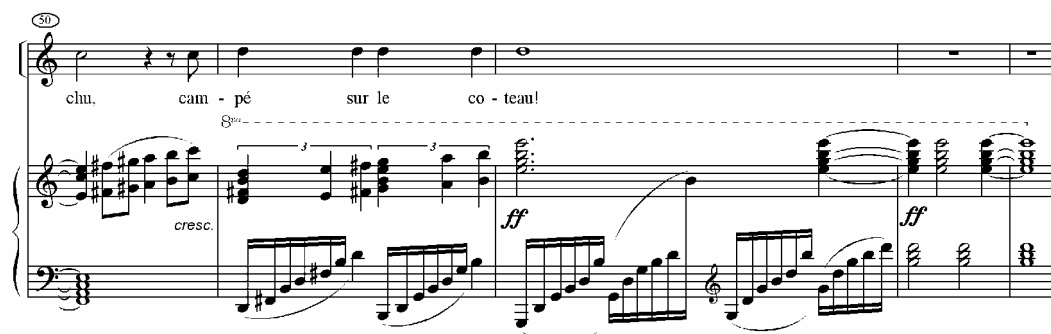


fig. 59 – Bitonalidade ocasional ao final de *L'Ancien*.

Também pode ser atribuída à simbologia do ancião a manutenção de uma harmonização suspensa, já que se pode realizar o paralelo entre a sabedoria, possível voz da consciência, com a região de dominante, Si maior, e do quinto grau menor da dominante, Fá# menor, em uma metáfora de afastamento do plano físico, Mi menor.

Tanto quanto em *Le Semeur*, também neste segundo tragipoema há a sugestão de um esquema tonal duplo, embora de menor complexidade que o anterior, conforme se observa no resumo analítico mostrado abaixo (tabela 10).

Importante salientar ainda a progressão policordal, pc, que sublinha a sua passagem mais dramática, isto é, a ida de seu único filho à guerra e a memória de vê-lo partir para este sacrifício (fig. 60). Sua função, além de reforçar um drama intenso, serve de passagem de retorno à região tonal de Mi menor.

1	12	21	31	41 42	52
Mi menor: $V^7 - VI - (V)_V - V^7 - (VI)$			$(v)_V - V - VI - iv - \flat V - V^7 - VI - (v^\circ)_V - v - i/III$		
	↓		↑		
	Fá menor: $\dot{V} - (vii^\circ)_V - V - I - i - \sharp i - v^7 - vi - [pc]$				

Tabela 10 - Resumo analítico de *L'Ancien*.

fig. 60 – *L'Ancien*, progressão policordal.

Interessante observar que, ainda no final da primeira década do século XX, seja possível diagnosticar uma possível lembrança wagneriana no início deste tragipoema, onde o intenso cromatismo conduzido polifonicamente beira a introdução do Prelúdio de Tristão (fig. 61). Entretanto, não passaria desta simples referência, visto que há a predominância de progressões diatônicas de pouca

densidade.



fig. 61 – *L'Ancien*, lembrança wagneriana.

Le Cavalier

Un pauvre cavalier, par la plaine,
Que le soleil brûlant enveloppe,
Un pauvre cavalier, par la plaine,
Galope, galope, galope...

Sa cocarde tombe et son épée,
Noircie et dégaînée cabriole,
Sa cocarde tombe et son épée
Danse, danse la farandole.

Il traverse les landes désertes,
Il perd son sang, son sang et sa vie,
Il traverse les landes désertes,
Pour voir son père et sa patrie.

Près de l'arbre aux rameaux d'émeraude
Son cheval tombe à bout de courage...
Près de l'arbre aux rameaux d'émeraude
Le cavalier trouve l'ombrage.

Et sous la touffe aux fleurs repoussées
Il sourit aux malheurs de naguère
Et sous la touffe aux fleurs repoussées,
Il s'endort au cou de son père.

Um pobre cavaleiro, pela planície,
Que o sol ardente envolve,
Um pobre cavaleiro, pela planície,
Galopa, galopa, galopa...

Seu emblema tomba, e sua espada,
Enegrecida e desembainhada, cambalhota...
Seu emblema tomba, e sua espada
Dança, dança a farândula...

Ele atravessa a charneca deserta,
Perde seu sangue, seu sangue e sua vida...
Ele atravessa a charneca deserta,
Para ver seu pai e sua pátria.

Perto da árvore, de ramos de esmeralda,
Seu cavalo tomba, farto de coragem...
Perto da árvore, de ramos de esmeralda,
O cavaleiro encontra a sombra.

E sob a ramagem, com flores desabrochadas,
Ele sorri aos infortúnios recentes.
E sob a ramagem, com flores desabrochadas,
Ele adormece no colo de seu pai...

Tabela 11 - *Le Cavalier*

Em *Le Cavalier*, o terceiro tragipoema, o simbolismo do cavaleiro remete-se ao imaginário da arte pré-rafaelita do sacrifício em prol de uma causa superior, em outras palavras, um combate espiritual. Assim, mais uma vez se pode pensar em Wagner e na busca do Santo Graal empreendida por Parsifal.

Entretanto, como já mencionado, o cavaleiro é a juventude esvaída do ancião que lhe volta à mente como uma recordação de seu tempo de rebeldia frente a infindável tarefa de semear.

Em *Le Miracle de la Semence*, este é o tragipoema de relação tonal mais simples e objetiva, o que também pode ser interpretado à luz da filosofia spinozista.

De acordo com Seltzer, Spinoza analisa o conhecimento humano em três planos: o primeiro, por depende da percepção sensorial, não contemplaria o entendimento da razão e da causa das coisas; o segundo, realiza-se pelo conhecimento sistemático, gerado pelo raciocínio; por fim, o terceiro e mais elevado deles, é governado pela razão intuitiva, isto é “*a apreensão da conjugação do todo*”.

Daí tem-se que “*o homem que atingiu a razão intuitiva superou as limitadas paixões da vida com a única emoção que é a verdadeira libertação da servidão humana: um amor ativo a Deus através do conhecimento (amor dei intellectualis).*” (Seltzer, op. cit.; 552).

Logo, enquanto o semeador exemplicaria o primeiro plano, de percepção sensorial, o cavaleiro já estaria liberto da percepção mundana, pois como já havia encontrado o seu Santo Graal, poderia descansar eternamente junto a seu pai, em outras palavras encontrando-se no plano mais alto do conhecimento.

Destarte, seu esquema tonal é diatônico, contemplando somente uma região tonal (tabela 12). Não mais o drama e sim o retorno da guerra e a constatação do porvir. Formalmente esta simplicidade mostra-se também em uma estrutura ABA’.

$$\begin{array}{ccc} \mathbf{A} & \mathbf{B} & \mathbf{A'} \\ \text{Dó } \sharp \text{ menor: } i/V - V^7 - \left[\frac{v - b/ \text{biii}}{\text{III}} // \frac{v - i/\text{III}}{\text{bii}} \right] - i/I \end{array}$$

Tabela 12 - Resumo analítico de *Le Cavalier*.

Enquanto em A há a fixação da tonalidade, também nesta seção encontra-se pela primeira vez o aspecto descritivo, claramente identificado pelo emprego rítmico onomatopaico do galopar que, em A’, apresenta-se desvanecido na sua lembrança.

Quanto à seção B, esta se caracteriza pela reminiscência final do ancião, de

seu último verso “*A árvore está lá, crescida, enramada, robusta na colina!*” (parcialmente reproduzido na fig. 59), vinculando-se ao que se passa perto da árvore: seu cavalo tomba; o cavaleiro encontra a sombra. Entretanto, se a princípio literal, sua recapitulação não se manterá assim, embora a figuração melódica seja semelhante, já que a progressão cromática realizada deve reforçar a descrição da cena: a sucumbência do cavalo é transmitida por uma resolução inusitada, Si menor - Mi $\flat$ maior/Sol menor, enquanto a sombra e seu frescor apresentam-se na resolução Lá menor – Ré menor/Fá maior, aproximando-se cromaticamente da segurança da tonalidade básica do tragipoema.

Outro importante componente que atua de forma efetiva na ambientação mística da cena é a sua combinação timbrística. Assim, os primeiros violinos encontram-se em divisi de seis, sendo que os quatro primeiros executam harmônicos, enquanto os dois restantes dobram a melodia em notas reais à oitava. Esta melodia, por sua vez, apresenta o reforço colorístico da flauta 1, em seu início, e dos segundos violinos em sua conclusão. Complementando esta estratificação melódica, a sua finalização encontra-se realizada na celesta solo, acompanhada por arpejos que passam dos violoncelos aos primeiros violinos. Quanto à harpa, seu papel se restringe a sua função harmônica com o emprego de acordes densos; já a quase totalidade dos instrumentos de sopro criam a base tonal em notas longas, (fig. 62).

fig. 62 – início da seção B de *Le Cavalier*.

La Semence

Torturé par l'espoir, qui survit à lui même,
Le semeur entendit quelqu'un lui dire: Sè-me!

L'air se trouble, le ciel se voile, le vent vole,
La poussière bondit, les feuilles caracolent.

Et sur le sillon noir, aux lèvres échançées,
Descend du tourbillon la semence dorée.

Le caprice divin l'a pensé... De ses yeux
Le semeur croit saisir la volonté des cieus...

Son orgueil disparaît et sa colère, vaine,
Se calme, en contemplant la minuscule graine.

Il voit venir sa fin, plus fatale et plus proche,
Il s'oublie un moment pour penser à ses proches.

Il sent son coeur parler et ses lèvres se taire...
Et la semence est là qui perle sur la terre.

Il la prend, et la pose en tombant à genoux
Comme dans un écrin l'on mettrait un bijou;

La berce de son chant et de ses pleurs l'arrose
Elle ger-me... et se fait l'arbre... et l'arbre grandit...
Pour ombrager le vieux, qui rayonnant repose
Ayant pu par son âme atteindre l'In-fi-ni.

Torturado pela esperança, que a ele sobrevive,
O semeador escutou alguém lhe dizer – Semeia!

O ar se turva, o céu se vela, o vento voa,
A poeira se levanta, as folhas caracolam.

E sobre o sulco turvo, de lábios chanfrados,
Desce do turbilhão a semente dourada.

O capricho divino o julgou... Por seus olhos
O semeador crê compreender a vontade dos céus...

Seu orgulho desaparece, e sua cólera, vã,
Se acalma, contemplando o minúsculo grão.

Ele vê chegar seu fim, mais fatal e mais próximo,
Ele se esquece de si um momento, para pensar nos
seus.

Ele sente seu coração falar e seus lábios calarem...
E a semente fica ali como pérola sobre a terra.

Ele a pega, e a põe – caindo de joelhos –
Em seu escrínio como se fosse uma jóia...

O pintarroxo com seu canto e com suas lágrimas a
rega...
Ela germina... e se torna árvore... e a árvore
cresce...,
Para dar sombra ao velho, que – radiante! – repousa,
Tendo podido por sua alma atingir O INFINITO.

Tabela 13 - *La Semence*

O quarto e último tragipoema, *La Semence*, divide-se em quatro ambientações que conduzem à contemplação última da manifestação divina, isto é, o fruto desabrochado da semente, o renascimento.

Assim, inicia-se de forma turbulenta (fig. 63), onde há a luta para resistir ao ato de semear, mesmo após a sua ordenação. Musicalmente, contrapõe novamente duas regiões tonais, Dó♯ menor a Dó menor, tal qual no primeiro tragipoema. Desta vez, enquanto a seção em Dó♯ menor atua como uma introdução e cuja melodia se desenvolve na extensão do trítone sol♯-ré contemplando a ordem “*Semeia!*”, a parte que segue, na região de Dó menor, é a descrição própria de sua luta interior e de seu julgamento divino, caracterizada por denso cromatismo.

Em sua orquestração, esta segunda seção é descrita por longos trinados cromáticos nas cordas acompanhados de figurações rápidas nas flautas, oboés e clarinetes, além de uma grande atividade na harpa. Neste instrumento, ainda chama à atenção a utilização da escala de tons inteiros em efeito de glissandos, em conjunto com a sua forma escalar na celesta.

Bassoon 1
 Bassoon 2
 Trombones
 Trombone bass
 Tuba
 Cymbals
 Harp
 Baritone
 Alto
 Violoncellos
 Violoncellos
 Contrabass

Bassoon 1: *pp*
 Bassoon 2: *pp*
 Trombones: *pp*
 Trombone bass: *pp*
 Tuba: *pp*
 Cymbals: *ppp*
 Harp: *pp*
 Baritone: *pp*
 Alto: *pp*
 Violoncellos: *pp*
 Violoncellos: *pp*
 Contrabass: *pp*

Baritone lyrics: *Tir-tu-ré par l'es-poir, qui sur-vit à lui - mè-me, le se-meur en-ten - dit quel-qu'un lui di-re: Sè-mel*
 Alto lyrics: *sul ponticello l'air se trou - ble, le ciel se voi - le,*
 Violoncellos lyrics: *sul ponticello*
 Violoncellos lyrics: *sul ponticello*
 Contrabass lyrics: *sul ponticello*

fig. 63 – *La Semence*, primeira ambientação.

A ambientação seguinte, fig. 64, atua como transição de retorno à Dó# menor, onde a rarefação da densidade instrumental e a progressiva mudança da textura cromática à diatônica refletem a resignação do orgulho, conduzindo ao ato de semear representado em seguida.

Fig. 64 shows the second ambientation of 'La Semence', a transition section. The music is in 3/4 time and D major. The vocal line (soprano) begins with a melodic phrase in measure 14, marked 'Lentement'. The lyrics are 'Le ca-pri-ce di - vin l'a pen - sé... De ses yeux Le se - meur croit sai - sir la vo - lon - té des cieux...'. The piano accompaniment (piano) features a complex texture with various dynamics: *f*, *fP*, *dim.*, and *pp*. The score includes measures 14 through 17.

fig. 64– *La Semence*, segunda ambientação - transição.

A terceira ambientação, fig. 65, descreve a aceitação do desígnio divino. Escrita em compasso ternário, o canto se faz acompanhar somente pelas cordas com surdinas em uma textura modal na região de Mi maior, terceiro grau da tônica principal, com pouquíssima densidade, o que lhe confere luminosidade e transparência. A caracterização da modalidade ocorre devido ao emprego de harmonias de sétima sem trítone que, como já foi mencionado, evitam as sonoridades de dominantes, o que corrobora com essa coloração.

Fig. 65 shows the third ambientation of 'La Semence', the 'sowing' section. The music is in 3/4 time and D major. The vocal line (soprano) begins with a melodic phrase in measure 18, marked 'Lent et recueilli'. The lyrics are 'grai - ne. Il voit ve - nir sa fin, plus fa - ta - leet plus pro - che. Il s'ou - blic un mo - ment, pour pen - ser à ses pro - ches.' The string accompaniment (piano) features a complex texture with various dynamics: *p*, *pp*, and *sordini*. The score includes measures 18 through 21.

fig. 65 *La Semence*, terceira ambientação - semear.

Em sua quarta e última ambientação, há o retorno de um importante elemento motivico: o da germinação. Como já referido, é o mesmo material do último verso de

L'Ancien (A árvore está lá, crescida, enramada, robusta na colina!) ou da seção B do *Le Cavalier* (Perto da árvore, de ramos de esmeralda, [...]). Aqui, “ela germina... e se torna árvore... e a árvore cresce...”.

Musicalmente, a semente germina em Mi maior, em uma melodia que progride ascendentemente em direção ao seu desígnio, o infinito, em Dó $\sharp$ maior. Seu colorido timbrístico é resultante da combinação dos violinos, harpa e, ao final, pela celesta, apoiados sobre arpejos nas viola, violoncelo e harpa. Também se deve ao emprego da celesta o ressaltar do atingir o infinito (fig. 66).

The musical score for 'La Semence' (fig. 66) is presented in a multi-staff format. The top section includes staves for Fl. 1, Fl. 2, Cl. A 1, Cl. A 2, Dbn. 1, and Bsn. 2. The middle section includes Cr. 1-2, Cr. 3-4, Tbn. 1, Tbn. 2, and Tbn. 3. The bottom section includes Harp, Bsn. 1, Vln. I, Vln. II, Vla. I, Vla. II, Abt., Vcl. I, Vcl. II, and Cb. The score is in 3/4 time and D major. It includes various dynamic markings and musical notations such as *pp*, *p*, *cresc. molto*, *mf*, and *div*. The lyrics are in French: 'Il - le ger-me, et se fait l'ar-bre, et l'ar-bre gran-dit... Pour om-bra-ger le vîsue, qui ray-on-nant re-po-se, ay-ant'.

fig. 66 *La Semence*, quarta ambientação – em direção ao infinito.

Destarte, em *Le Miracle de la Semence*, observa-se que o fator determinante da sua forma musical e, conseqüentemente, da sua textura e densidade é o texto poético do tragipoema.

Em outros termos, o papel desempenhado pela utilização da sugestão de esquemas tonais duplos, que embora expandam a tonalidade tradicional sem abandonar as suas relações internas, não chega a criar problemas em relação às formas da tradição, visto que é o simbolismo do texto o fator delimitador das suas seções.

No entanto, mesmo que este tragipoema tenha seus versos agrupados em estrofes, não se deve a elas a sua formatação e sim exclusivamente ao seu conteúdo expressivo.

Como observado em seus resumos estruturais, suas delimitações não ocorrem, via de regra, por relações cadenciais que muitas vezes encontram-se somente nos finais de cada canção, mas são definidas pelo jogo de texturas e densidades, pela oposição entre o cromatismo e o diatonicismo, ou mesmo pelo simples emprego de pausas expressivas ou pela indicação de fermatas em suas conclusões.

Quanto à orquestração empregada, a ênfase na combinação de timbres acrescidos da harpa e da celesta mostrou-se inovadora, reforçando o colorido necessário para ressaltar a expressão de simbolismo religioso que impregna esta obra de gênero declamativo.

Assim, após estas considerações e retornando à crítica de sua estréia privada, desvenda-se o significado pretendido pelo crítico do *Jornal do Commercio* ao afirmar que “se o pantheista creou bellezas, o crente divinizou-as numa obra prima de fatura peregrina.” (Jornal do Commercio, 15/5/1917).

Conclusão

A tradição na historiografia musical brasileira baseada em uma visão estreita e unilateral a respeito dos vínculos de Alberto Nepomuceno com o nacionalismo musical, ou mesmo de seus laços com o Romantismo, tem acobertado algumas obras que não só representam como contribuíram para o desenvolvimento do modernismo musical no Brasil.

Mesmo as suas atividades profissionais como compositor, professor e administrador, que já mereceram atenção na literatura sobre este compositor, se valem daquele pano de fundo agregado a uma corrente visão que associa o Brasil da Primeira República ou da *Belle Époque* ao prisma da assimilação passiva de correntes estéticas européias.

Tal tipo de concepção, gerada pelo mito do nacionalismo, fez com que se desenvolvesse a crença de uma suposta concepção acrítica por parte dos compositores do período aqui abordado, visto que seus referenciais provinham de terras alienígenas para, panfleteia-se, serem aqui copiados.

No entanto, como se argumentou nesta tese, a antropofagia cultural já acontecia, isto é, não se tratava de um movimento impensado, de simples transladação de idéias e procedimentos, mas sim de um complexo jogo de apropriações que, depois de adequadas a uma realidade local, legitimavam-se.

Uma importante ferramenta para a leitura adequada deste processo de incorporação estética foi desenvolvida por Flávio Carvalho ao cunhar o conceito de “pilares cambiante”, o qual, como se viu, ao associar-se às etapas do movimento modernista brasileiro, possibilitou um aprofundamento substancial na compreensão da sua primeira etapa, porquanto mediada por uma tendência internacionalista que validaria o pilar civilizatório.

Outra característica que define a abrangência deste conceito e ao mesmo

tempo relaciona os pilares entre si, é a ambivalência do modernismo deste primeiro período, pois que, embora a necessidade de manter-se atualizado com as novidades estéticas oriundas da Europa, estas deveriam dialogar com uma tradição profundamente enraizada, onde o rompimento daria lugar à modificação. Em outros termos, a sua “originalidade” estaria definida pelo modo no qual passado e projeções de futuro associavam-se.

Desta maneira, e considerando-se a ambivalência e a mediação internacionalista da primeira fase do modernismo brasileiro, conclui-se que este não se daria por uma ação de passividade, de mera influência estrangeira, mas sim por um ato voluntário e ideologicamente permeado, o qual pode ser constatado nos vieses ideológico, estético e técnico.

Como proponho, Alberto Nepomuceno estava inserido na primeira geração do modernismo brasileiro, onde o viés internacionalista era não só necessário, mas vital, incluindo-se aí a procura pelas definições de nacionalismo musical, corrente que também estava em franco crescimento na Europa.

Da mesma forma, os vínculos de Alberto Nepomuceno com atores do modernismo musical brasileiro e europeu demonstram uma inequívoca afinidade para com as discussões e projetos estéticos que ocorriam contemporaneamente. Assim, seu apoio a Glauco Velásquez, a Heitor Villa-Lobos ou mesmo a Darius Milhaud o exemplificam.

Assim, cabe resgatar as questões básicas desta tese: Como se justifica que somente aos olhos de seus contemporâneos Nepomuceno fosse considerado moderno? Teria ocorrido alguma contrapartida musical que demonstrasse o engajamento de Nepomuceno com o modernismo musical “*na mais ampla acepção de seu termo*”?

Estas perguntas encontram parcialmente suas respostas nos três mitos

identificados nesta tese, a saber: o do nacionalismo, o da vanguarda radical e o da atemporalidade. Contudo, se a ambivalência característica desta fase modernista, tal como aponta a literatura musicológica mais recente, fosse levada em consideração, os resultados seriam outros.

Ao colocar-se na balança que os avanços técnicos e estéticos são tributários à tradição passada, admite-se a existência de um diálogo entre aquela tradição e o progresso que se realiza sobre esta mesma tradição, uma relação dialética que reflete os novos tempos e que se adequa às necessidades dos mais variados locais. Em outros termos, não era exclusividade brasileira a interação do passado com o moderno, nem ele se manifestaria de forma acrítica.

Deste modo, a resolução das indagações postas nesta pesquisa descobrirá, em Alberto Nepomuceno, um representante da ambivalente cultura brasileira da Primeira República, isto é, um modernista eclético do Brasil da *Belle Époque*.

Como se demonstrou, Nepomuceno era um republicano e abolicionista engajado, que acreditava no poder da educação como meio para que fossem atingidas a ordem e o progresso da nação brasileira, embora não fosse um positivista. Daí suas ações nacionalistas e populares. Quanto ao seu viés estético, sua ligação ao simbolismo, principalmente, o coloca na mesma tradição dos principais modernistas franceses e alemães do período.

Para o estudo do seu viés técnico, após efetuar-se uma prospecção pelos periódicos da época e vislumbrar um panorama geral das obras de Nepomuceno tidas como modernas, três composições consideradas apropriadas para a investigação aqui proposta foram selecionadas: a *Variations sur un theme original* op.29, o *Trio em fá sustenido menor* e o ciclo *Le Miracle de la Semence*.

Assim, após a análise destas obras, foi possível observar alguns procedimentos empregados por Alberto Nepomuceno que não só demonstravam a

sua atualidade, mas também a sua tendência de superação de processos técnico-estéticos da expressão Romântica.

Embora tenha se mantido ligado à tradição tonal, Nepomuceno, ao aventurar-se no terreno da sua expansão, aproximou-se do limite da organização funcional triádica. Assim o demonstra o emprego de procedimentos como as estruturas harmônicas duplas (*Le Miracle de la Semence*), a bitonalidade (*Variations sur un Thème Original, Trio*) ou mesmo o modalismo (*Variations sur un Thème Original, Trio*). Ainda deve ser mencionada a utilização da conformação em tons inteiros, ora com função dramático-colorística (*Abul*), ora estrutural (*Variations sur un Thème Original*).

Outros recursos empregados também reforçam a sua consonância com o modernismo musical da sua época, mesmo tendo suas raízes no romantismo pós-wagneriano. Entre eles, salienta-se a utilização de progressões harmônicas constituídas de tríades aumentadas e diminutas sem resolução, de acordes com notas agregadas que mascaram os encadeamentos triádicos estruturais, ou mesmo de trítomos como fundação de figurações melódicas (*Le Miracle de la Semence*).

O reflexo imediato do uso destes procedimentos encontra-se nas formas utilizadas. Se em sua *Variations* op.29 emprega uma forma contínua, que conclui como sonata em sua última variação, ou em seu *Trio* se vale da estrutura sonata cíclica, em *Le Miracle de la Semence*, apesar de *Le Cavalier* demonstrar proximidade com a forma ABA, se expressa em uma disposição mais livre, já que ditada pelo texto poético.

Um elemento explorado de forma mais limitada, mas que não deixa de ser sintomático da sua contemporaneidade estética, manifesta-se na coloração timbrística utilizada por Nepomuceno. Isto é o que se depreende das obras aqui analisadas e que empregam o piano, o clássico trio com piano e uma orquestra não

tradicional, cuja combinação de timbres remete aos simbolistas franceses. É importante observar a sua maneira de lidar com a orquestração, onde se constata o freqüente acréscimo da harpa, já utilizada em *Electra* (1894), e encontrada em outras doze composições, e o raríssimo aproveitamento da celesta, empregada em três obras, e usada pela primeira vez em *Philomèle* (1899). Sintomático que, excetuando-se a canção orquestral *Ao Amanhecer op.34, n°1* (1908), a ênfase na utilização deste instrumento, associado à harpa, recaia em obras de grande conteúdo simbólico, colocando Nepomuceno junto aos contemporâneos franceses. Salienta-se ainda que *Le Miracle de la Semence* resulta a sua obra mais modernista neste quesito pela combinação diferencial do instrumental com a expressão vocal declamada.

Desta maneira, e visando uma melhor definição de como as relações ideológicas e opções estéticas foram tratadas por Alberto Nepomuceno em sua técnica composicional, gerando uma visão holística da trajetória deste compositor, elegeu-se a leitura hermenêutica como a forma de unir texto musical e contexto sócio-histórico. Contudo, reconhecendo-se a limitação do processo analítico aqui empregado para o esquadrinhamento de composições que, embora diatônicas, empregam progressões cromáticas inesperadas e de concepção experimental, resultando em ajustes muitas vezes simplificadores de elementos primordiais, aponta-se, para o futuro desta pesquisa, a necessidade da utilização de paradigmas analíticos combinados.

Assim, e após concluir pelo vínculo de Alberto Nepomuceno ao modernismo musical brasileiro, crê-se ter aberto uma nova perspectiva para a historiografia musical brasileira e sobre este movimento no Brasil.

Fontes Bibliográficas e Musicais

1. LIVROS, TESES, DISSERTAÇÕES, MONOGRAFIAS E ARTIGOS

- ALENCAR, José de. *Cinco Minutos e O Garatuja*. São Paulo: Clube de Livro, 1948.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Briguier, 1942.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1951.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18/mar./1924.
- APPLEBY, David P. *The Music of Brazil*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- APPLEGATE, Celia; POTTER, Pamela. *Music and German National Identity*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956.
- BARBOSA, José Rodrigues. *Alberto Nepomuceno*. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, v.7, n.1, 1940. p.19-39.
- BEHAGUE, Gerard. *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Detroit: Detroit Monographs in Musicology nº1, 1971.
- BEVILACQUA, Octavio. *Os nossos compositores – Alberto Nepomuceno*. A Temporada. Rio de Janeiro, 5/jul./1928, ano 3, nº31. p.18.
- BÖHM, György Miklós. *Enrico Caruso na América do Sul: o mito que atravessa o milênio, uma biografia analítica*. São Paulo: Cultura Editores Associados, 2000.
- BRANDÃO, Dolores C.; CARVALHO, Maria Luiza N. de. *Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ: do raro ao virtual*. 2004. URL: <http://www.sibi.ufrj.br/bibmusica.pdf>. Consultado em 16 de julho de 2005.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- BROWN, Marshall. *Origins of Modernism: Musical Structures and Narrative Forms*. IN: *Music and the Text: Critical Inquiries*, ed. S. P. Scher. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p.75-92
- CABALLERO, Carlo. *Fauré and French Musical Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CALMEL, Huguette. *Quelques aspects de la polytonalité dans l'œuvre d'Arthur Honegger*. L'Education Musicale. v.35, nov., 1978. p.57-61.

- CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983.
- CARVALHO, Flávio. *O Nacional em Música na Obra de Alberto Nepomuceno: pilares cambiantes nas críticas de jornais cariocas*. Rotunda, Campinas, n.2, ago. 2003. p. 5-14.
- _____. *O retorno de Alberto Nepomuceno ao Rio de Janeiro em 1895: a recepção do compositor pelos jornais cariocas*. Rotunda, Campinas, n.2, ago. 2003. p.57-89.
- _____. *A ópera "Abul" de Alberto Nepomuceno e a sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na Primeira República*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2005.
- Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Fortaleza: Universidade do Ceará, 1964.
- CHAVES, Celso G. Loureiro. *Literatura e Música. História da Literatura Brasileira*. v. 3. Lisboa: Alfa, 2000. p.139-148.
- CHEYRONNAUD, Jacques. *Eminemment français*. Terrain, n.17 - En Europe, les nations, oct. 1991. URL: <http://terrain.revues.org/document3016.html>. Consultado em 20 de setembro de 2005.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1978.
- COOPER, David. Béla Bartók and the Question of Race Purity in Music. IN: MURPHY, Michael e WHITE, Harry (ed.). *Musical Constructions of Nationalism – Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*. Cork: Cork University Press, 2001.
- CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno – catálogo geral*. 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.
- CORRÊA DO LAGO, Manoel Aranha. *Brazilian Sources in Milhaud's Le Boeuf sur le Toit: A Discussion and a Musical Analysis*. Latin American Music Review. v.23, n.1, Spring/Summer 2002. p.1-59
- _____. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2005.
- DAHLHAUS, Carl. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1980.

- _____. *Foundations of Music History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- _____. *Nineteenth-century music*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.
- DAVIDIAN, Teresa. *Debussy, d'Indy and the Société Nationale*. Journal of Musicological Research. v.11, 1991. p.285-301.
- D'INDY, Vincent. *Cours de Composition Musicale*, tomo 2, parte 1. Paris: Durand, 1909.
- DUCHESNEAU, Michel. *L'Avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Liège: Mardaga, 1997.
- DUDEQUE, Norton. *Aspectos do ensino acadêmico na Berlim do século XIX no primeiro movimento do Quarteto n.3 de Alberto Nepomuceno*. Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 2004, Curitiba: DeArtes, UFPR, 2004. p. 95-107.
- FAURE, Michel. *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*. Paris: Éditions Klincksieck, 1997.
- FAUSER, Annegret. Gendering the Nations: The Ideologies of French Discourse on Music (1870-1914). IN: MURPHY, Michael e WHITE, Harry (ed.). *Musical Constructions of Nationalism – Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*. Cork: Cork University Press, 2001.
- FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.
- FRISCH, Walter. *German Modernism*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme. *A Linguagem Musical de Alberto Nepomuceno em suas Obras para Piano Solo*. Monografia (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.
- _____. *Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia*. Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música. 2006. p.138-172.
- _____. *As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno: uma edição para performance*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.
- _____. *As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno: uma edição crítica*. Per Musi - Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 3, 2001. p. 78-102.
- _____. *Aspectos Editoriais da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno*. Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 147-163.

- _____. *Concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha (1908): ponta de lança para a modernidade musical do Brasil?* Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Brasília: Universidade de Brasília, 2006. p. 425-442.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- HASSELAAR, Sílvia. *Glauco Velasquez: elementos característicos da produção pianística e catálogo completo de suas obras*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994.
- HURARD-VILTARD, Eveline. *Le Groupe des Six ou Le matin d'un jour de fête*. Paris: Méridiens, Klincksieck et C^{ie}, 1987.
- KARL, Frederick R. *O Moderno e o Modernismo: A Soberania do Artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1985.
- KEENAN, Kent W. *The technique of orchestration*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1970.
- KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- _____. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL / Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- LAMAS, Dulce Martins. *Nepomuceno: sua posição nacionalista na música brasileira*. Revista Brasileira do Folclore, Rio de Janeiro, v.4, n.8/10, Jan./dez. 1964. p.13-27.
- MAGALDI, Cristina. *Concert-Life in Rio de Janeiro, 1837-1900*. Tese de Doutorado. Los Angeles: University of California, 1994.
- MARIZ, Vasco. *A Canção de Câmara no Brasil*. Porto: Editora Livraria Progedior, 1948.
- _____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- MELO, Guilherme de. *A Música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music: from the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic*. Rochester: University of Rochester Press, 1996.
- MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MILHAUD, Claude. *Polytonalité et Atonalité*. Revue Musicale. v.IV, n.4, fev.1923. p.29-44

- MORAES, Eduardo Jardim de. *Modernismo Revisitado*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1988. p.220-238.
- MOREINOS, Iva. *Um estudo sobre os dois noturnos para a mão esquerda de Alberto Nepomuceno*. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes da Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1985.
- MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- MURPHY, Michael e WHITE, Harry (ed.). *Musical Constructions of Nationalism – Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*. Cork: Cork University Press, 2001.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.
- Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito*. Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. Separata da Revista do Arquivo Municipal nº39. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.
- NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Politonalidade: discurso de reação e transformação*. São Paulo: Annablume, 1998.
- PEQUENO, Mercedes dos Reis. Impressão Musical no Brasil. IN: *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. Org. Marcos Antônio Marcondes. 2ª ed. São Paulo: Art Editora, 1998.
- PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical do Rio de Janeiro (1864-1920)*. Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.
- PERKINS, Leeman L. Published Editions and Anthologies of the 19th century: Music of the Renaissance or Renaissance Musica?. In: VENDRIX, Philippe (ed.), *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*. CESR, Tours, 2004. p.92-128.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony*. London: Faber and Faber Limited, 1961.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade do Século XIX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.
- RIBEIRO, João Carlos (org.). *O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret Editores, 1987.
- ROBERT, F. Le theatre lyrique. IN: DUCHET, Claude (org.). *Manuel d'histoire littéraire de la France*. v.5. Paris: Editions Sociales, 1977. p.628-631.

- ROCHA, Anderson. *Os Quartetos de Cordas de Alberto Nepomuceno*. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2000.
- ROSSI, Miriam Silva. *Circulação e mediação da obra de arte na Belle Époque paulistana*. Anais do Museu Paulista, v. 6-7, n.007. São Paulo, 2003. p.83-122
- SAMSON, Jim. *Music in transition: a study of tonal expansion and atonality, 1900-1920*. London: Oxford University Press, 2002.
- SCHOENBERG, Arnold. Notes on the Four String Quartets. IN: *Neue Wiener Schule – Schoenberg, Berg, Webern, Streichquartette*. Hamburg: Deutsche Grammophon, n°419.994-2, 1971. p.42-57.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SMITH, Richard Langham. *Debussy and the Pre-Raphaelites*. 19th-Century Music. v. 5, n. 2, Autumn, 1981, p. 95-109.
- SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- STEIN, Deborah. *Hugo Wolf's Lieder and the Extensions of Tonality*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1985.
- STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- TAUNAY, Visconde de. *Uma grande glória brasileira: José Maurício Nunes Garcia*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- TIEGHEM, Philippe van. *Les Grandes Doctrines Littéraires en France*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar Editor, 1997.
- _____. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *As Tradições Populares na Belle Époque Carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1988.
- _____. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- _____. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, J. e DELGADO, L., org. *O Brasil Republicano, o tempo do liberalismo excludente*. v.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 351-386.
- VERMES, Viviana Mônica. *Alberto Nepomuceno e a criação de uma música brasileira: evidências em sua música para piano*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da UNESP, Universidade Estadual Paulista, 1996.

- VOLPE, Maria Alice. *Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa*. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, v.21, 1994/95. p.51-76
- WEHRS, Carlos. *Meio século de vida musical no Rio de Janeiro, 1889-1939*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1990.
- WHEELDON, Marianne. *Debussy and La Sonate cyclique*. The Journal of Musicology. v.22, Issue 4, 2005. p.644-679.
- WILLIAMSON, John. Progress, modernity and the concept of an avant-garde. IN: SAMSON, Jim (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.287-317.
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários – A Música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- YOUMANS, Charles. *Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- ZAVAGLIA, Adriana. *Vida e Obra de Freitas Valle e Jacques d'Avray: o mecenas e o poeta sem história*. Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade do Estado de São Paulo, 1994.

2. OBRAS DE REFERÊNCIA

- ANGLÉS, H., PENA, J (org.). *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona: Editorial Labor, 1954.
- BLADES, James, HOLLAND, James. Celesta. IN: SADIE, Stanley, org. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publisher Limited, 2001. v.5, p.335.
- BOTSTEIN, Leon. Modernism. IN: SADIE, Stanley, org. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publisher Limited, 2001. v.16, p.868-874.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 82-83.
- GRIFFITHS, Paul. *The Thames and Hudson Encyclopædia of 20th Century Music*. New York: Thames and Hudson, 1992.
- LESURE, François. France: I-Art music. IN: SADIE, Stanley, org. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publisher Limited, 2001. v.9, p.140-159.
- MARCEL-DUBOIS, Claudie e LABORDE, Denis. France: II-Traditional music. IN: SADIE, Stanley, org. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publisher Limited, 2001. v.9, p.159-165.

MARCONDES, Marcos A. (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2 ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

PASLER, Jann. Impressionism. IN: SADIE, Stanley, org. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan Publisher Limited, 2001. v.12, p.90-94.

PEQUENO, Mercedes dos Reis. Impressão Musical no Brasil. IN: *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. Org. Marcos Antônio Marcondes. 2ª ed. São Paulo: Art Editora, 1998.

SELTZER, Robert. Povo Judeu, Pensamento Judaico. IN: *Enciclopédia Judaica*. vol. 2. Rio de Janeiro: A. Koogan, 1989.

3. PARTITURAS DE ALBERTO NEPOMUCENO

3.1) Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro.

A Cigarra: operetta em 3 actos: Valsa, de Eduardo Rivas; música de João Valdez. Partitura para piano. Manuscrito autógrafo, MS N-IV-12.

_____: Romança do 3º. Acto, de Eduardo Rivas; música de João Valdez. Partitura para canto e piano. Manuscrito autógrafo, MS N-IV-11.

_____: Entreacto, de Eduardo Rivas; música de João Valdez. Partitura para piano. Manuscrito autógrafo, MS N-IV-10.

_____: n.1 Valsa, de Eduardo Rivas; música de João Valdez. Partitura para piano. Edição Castro Lima & Cia., M786.1 N-II-30.

_____: n.2 Cake walk, de Eduardo Rivas; música de João Valdez. Partitura para piano. Edição Castro Lima & Cia., M786.1 N-II-31.

_____: n.3 Entreacto valsa, de Eduardo Rivas; música de João Valdez. Partitura para piano. Edição Castro Lima & Cia., M786.1 N-II-32.

_____: n.4 Marcha, de Eduardo Rivas; música de João Valdez. Partitura para piano. Edição Castro Lima & Cia., M786.1 N-II-33.

Au jardin des rêves. Trois poesies de H. Piazza. Partitura para canto e piano. Edição Vieira Machado & Cia., M784.3 N-I-7.

_____: Trois poesies de H. Piazza. Partitura para canto e piano. Manuscrito autógrafo. 582.418/82d.

_____: Trois poesies de H. Piazza. Partitura para canto e piano. Manuscrito autógrafo. MS N-IV-23.

Chanson du silence (Il flotte dans l'air). Trois poesies de H. Piazza. Partitura para canto e piano. Edição Vieira Machado & Cia. M784.3 N-I-10.

- _____. Trois poesies de H. Piazza. Partitura para canto e piano. Manuscrito autógrafo. 582.419/82d.
- _____. Trois poesies de H. Piazza. Partitura para canto e piano. Manuscrito autógrafo. MS N-IV-23.
- Devaneio op.27 n°1. Partitura para piano. Edição E. Bevilacqua & Cia. M780.5 B18s.
- Le Miracle de la Semence: tragipoeme, de Jacques d'Avray; música de Alberto Nepomuceno. Partitura para canto e piano. Manuscrito autógrafo, MS N-IV-35.
- _____: tragipoeme, de Jacques d'Avray; música de Alberto Nepomuceno. Partitura para canto e piano. Edição Sampaio Araújo, M784.3 N-I-19.
- _____: tragipoeme, de Jacques d'Avray; música de Alberto Nepomuceno. Partitura para barítono e orquestra. Manuscrito, MS N-IV-41.
- Le miroir d'or. Partitura para canto e piano. Manuscrito. M784.3 N-II-34.
- Les yeux elus. Trois poesies de H. Piazza. Partitura para canto e piano. Edição Vieira Machado & Cia. M784.3 N-I-15.
- _____. Trois poesies de H. Piazza. Partitura para canto e piano. Manuscrito autógrafo. 582.416/82d.
- _____. Trois poesies de H. Piazza. Partitura para canto e piano. Manuscrito autógrafo. MS N-IV-23.
- Nocturne. Partitura para piano. Edição Sampaio Araújo & Cia. M786.1 N-I-18.
- _____. Partitura para piano. Edição Arthur Napoleão. M786.1 N-I-18a.
- _____. Partitura para piano. Edição Sampaio Araújo & Cia. M786.1 N-I-28.
- O Garatuja – Prelúdio. Rio de Janeiro: Partitura para orquestra. Edição Funarte/INM, 1987. M785.1 N-II-6
- _____. – Acto 1. Partitura para canto e piano. Manuscrito autógrafo. MS N-IV-39.
- Oraison. Partitura para canto e piano. Edição Vieira Machado & Cia. M784.3 N-I-14.
- Philoméle. Partitura para canto e orquestra. Manuscrito autógrafo. MS N-IV-24.
- _____. Partitura para canto e piano. Manuscrito autógrafo. 1.020.008/10.4.2001D.
- Trio em fá sustenido menor. Partitura para piano, violino e violoncello. Edição Sampaio Araújo. OR A-II M-25.
- _____. Partitura para piano, violino e violoncello. Edição Sampaio Araújo. M785.73 N-I-1.

Variations sur un thème original op.29. Partitura para piano. Manuscrito autógrafo. MS N-IV-1.

_____. Partitura para piano. Edição Sampaio Araújo & Cia. M786.1 N-441p.

_____. Partitura para piano. Edição Sampaio Araújo & Cia. OR A-II M-72.

3.2) Biblioteca Alberto Nepomuceno (UFRJ).

Electra. Drama lírico em 3 atos. Partitura manuscrita. Registro n. 000348913.

_____. Partitura manuscrita. Registro número 000348914.

_____. Partitura manuscrita. Registro número 000348915.

Iriel, scena e dança da sedução. Partitura manuscrita. MS N-I-26

Valsas Humorísticas op.22 para piano e orquestra. Partitura para piano e orquestra. Manuscrito autógrafo.

_____. Partitura para dois pianos. Manuscrito autógrafo de Arthur Napoleão. Volume 24985.

3.3) Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS.

Abul: azione legendaria in 3 atti e 4 quadri. Redução para canto e piano. Milano: Casa Musicale Lorenzo Sonzogno, 782.1 N441a.

Trio em fá sustenido menor. Partitura para piano, violino e violoncello. Edição Sampaio Araújo. 785.73 N441t.

3.4) Arquivo Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, Rio de Janeiro.

A Cigarra: operetta em 3 actos: n.1 Valsa, de Eduardo Rivas; música de João Valdez. Partitura para piano. Edição Castro Lima & Cia. s.d.

_____: n.2 Cake walk, de Eduardo Rivas; música de João Valdez. Partitura para piano. Edição Castro Lima & Cia. s.d.

_____: n.3 Entreacto valsa, de Eduardo Rivas; música de João Valdez. Partitura para piano. Edição Castro Lima & Cia. s.d.

_____: n.4 Marcha, de Eduardo Rivas; música de João Valdez. Partitura para piano. Edição Castro Lima & Cia. s.d.

Devaneio op.27 n°1. Partitura para piano. Edição E. Bevilacqua & Cia. s.d.

Le Miracle de la Semence: tragipoeme, de Jacques d'Avray; música de Alberto Nepomuceno. Partitura para canto e orquestra. Fotocópia do manuscrito autógrafo. s.d.

Nocturne. Partitura para piano. Edição Arthur Napoleão. s.d.

Variations sur un thème original op.29. Partitura para piano. Edição Sampaio Araújo & Cia. s.d.

3.5) Arquivo Goldberg Edições Musicais Ltda., Porto Alegre.

Le Miracle de la Semence: tragipoeme de Jacques d'Avray; música de Alberto Nepomuceno. Partitura para canto e piano. Goldberg Edições Musicais Ltda., 2003.

Le Miracle de la Semence: tragipoeme de Jacques d'Avray; música de Alberto Nepomuceno. Partitura para canto e orquestra. Goldberg Edições Musicais Ltda., 2005.

Variations sur un thème original op.29. Partitura para piano. Goldberg Edições Musicais Ltda., 2000.

4. CORRESPONDÊNCIA: ARQUIVO SÉRGIO NEPOMUCENO ALVIM CORRÊA, Rio de Janeiro.

4.1) Correspondência ativa:

Carta de Alberto Nepomuceno a Félix de Otero, 12/nov./1911. Manuscrito autógrafo.

4.2) Correspondência passiva:

Cartas de Coelho Neto a Alberto Nepomuceno, 2/out./1903, 12/nov./1903. Transcrição de Sérgio Alvim Corrêa.

Cartas da editora G. Schirmer, 3/set./1915, 14/set./1915, 7/out./1915, 9/out./1915, 12/nov.1915, 4/abr./1916, 26/abr./1917, 15/mar./1918.

Carta da Asociación Wagneriana de Buenos Aires, 11/dez./1919.

4.3) Outros documentos:

Declaração de Henri Kamm sobre o concerto de música brasileira ocorrido em 7/set./1910, em Genebra. Sem data.

Programa da "Sessão Cívica e Matinée de Gala comemorativas da inauguração do monumento a Diogo Antonio Feijó" São Paulo, 20/mai./1913.

5. PERIÓDICOS

A Época Theatral, 27/dez./1917.

A Noite, Rio de Janeiro, 30/ jun./1913, 1/set./1916.

Commercio do Brazil, Rio de Janeiro. 12/jun./1904.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 30/ago./1906.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 5/ago./1895, 19/set./1917.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 5/ago./1895, 27/out./1895, 31/out./1895, 16/out./1898, 30/ago./1906, 11/ago./1908, 4/set./1908, 21/set./1911, 12/jul./1912, 25/mai./1913, 16/set./1916, 29/out./1916, 15/mai./1917, 28/mai./1917, 1/jul./1917, 19/set./1917.

La Argentina, Buenos Aires, 11/dez./1919.

La Epoca, Buenos Aires, 11/dez./1919.

La Nación, Buenos Aires, 12/dez./1919

La Prensa, Buenos Aires, 11/dez./1919.

La Unión, Buenos Aires, 11/dez./1919.

La Vanguardia, Buenos Aires, 12/dez./1919.

O Paiz, Rio de Janeiro, 11/set./1913.

Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, dez./1919.

Tribuna Española, Buenos Aires, 11/dez./1919.

6. IMAGENS

6.1) Arquivo Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, Rio de Janeiro.

Alberto Nepomuceno no Theatro Municipal de São Paulo, 1913.

Caricaturas de Alberto Nepomuceno: Raul Pederneiras (1903), Maro (1903) e J. Carlos (1913).

Caricatura de Alberto Nepomuceno realizada por Enrico Caruso (1917).

Estudantes brasileiros em Berlim, 1892.

Fotografia na residência do Sr. Guerra Duval, presidente da Sociedade Glauco Velásquez, 1916.

6.2) Arquivo Márcia Camargos, São Paulo.

Caricatura de Freitas Valle realizada por Enrico Caruso (1917).

Fotografia dos protagonistas da Semana de Arte Moderna na casa de Freitas Valle, s.d.

6.3) Arquivo Mônica Pimenta Velloso, Rio de Janeiro.

Charge de Raul Pederneiras: Dize-me o que cantas... direi de que bairro és. s.d.

6.4) The Enrico Caruso Museum of América.

(www.enricocarusomuseum.com/pics_art.html, acessado em 11 de junho de 2005).

Caricatura auto-retrato (s.d.).

6.5) Eliseu Visconti website.

(www.eliseuvisconti.com.br, acessado em 21 de fevereiro de 2007).

Maestro Alberto Nepomuceno, 1895.

Recompensa de São Sebastião, 1898.

Família do Maestro Nepomuceno, 1902.

6.6) Antônio Parreira.

(<http://64.70.191.96/abouttheclub/record/2005/record-08-18-05.shtml>, acessado em 21 de fevereiro de 2007)

Frinéia, 1909.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**UM GARATUJA ENTRE WOTAN E O FAUNO:
ALBERTO NEPOMUCENO E O MODERNISMO MUSICAL NO BRASIL**

Volume II

Anexos

LUIZ GUILHERME GOLDBERG

Porto Alegre

2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**UM GARATUJA ENTRE WOTAN E O FAUNO:
ALBERTO NEPOMUCENO E O MODERNISMO MUSICAL NO BRASIL**

Volume II

Anexos

LUIZ GUILHERME GOLDBERG

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música: Mestrado e Doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Música (Musicologia)

Orientadora

PROFA. DRA. MARIA ELIZABETH LUCAS

Porto Alegre

2007

Sumário

Volume I

INTRODUÇÃO.....	1
1. QUESTÕES DE MODERNISMO.....	14
1.1 - BALIZAMENTO CONCEITUAL	14
1.2 – TURBILHÃO DE FORÇAS	23
1.2.1 - <i>Viés Técnico</i>	24
1.2.2 - <i>Viés Estético</i>	27
1.2.3 - <i>Viés Ideológico</i>	30
2. TRANSLADAÇÃO TROPICAL	36
2.1 - A PROCURA DOS RETRATOS DO BRASIL.....	39
2.1.1 – <i>Associações estético-ideológicas</i>	41
2.1.2 – <i>Atualização e idealização nacionalista</i>	45
2.1.3 – <i>Nepomuceno e a modernidade: Ser ou não ser!</i>	51
3. INTERLÚDIO	55
3.1 – UM GARATUJA ENTRE WOTAN E O FAUNO.....	55
3.2 – ENTRELAÇAMENTOS	63
3.2.1 – <i>Relações bandeirantes</i>	63
3.2.2 – <i>Glauco Velásquez e Villa-Lobos</i>	73
4. MODERNIDADES NEPOMUCENAS 1 – FILIAÇÕES ESTÉTICO-IDEOLÓGICAS	78
4.1 – FILIAÇÕES IDEOLÓGICAS	78
4.2 – FILIAÇÕES ESTÉTICAS	90
5. MODERNIDADES NEPOMUCENAS 2 – ANÁLISE DAS OBRAS	112
5.1 – VARIATIONS SUR UN THEME ORIGINAL OP.29 (1902)	112
5.1.1 - <i>Contextualização</i>	112
5.1.2 - <i>Análise</i>	114
5.2 – TRIO EM FÁ SUSTENIDO MENOR (1916).....	127
5.2.1 - <i>Contextualização</i>	127
5.2.2 - <i>Análise</i>	136
5.3 – LE MIRACLE DE LA SEMENCE (1917).....	160
5.3.1 - <i>Contextualização</i>	160
5.3.2 – <i>Análise</i>	171
CONCLUSÃO	185
FONTES BIBLIOGRÁFICAS E MUSICAIS	190

Volume II - Anexos

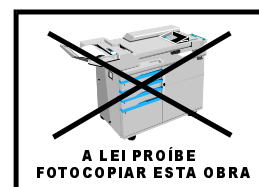
ANEXO 1 – VARIATIONS SUR UN THÈME ORIGINAL, OP.29, PARA PIANO.....	1
ANEXO 2 – TRIO EM FÁ SUSTENIDO MENOR, PARA PIANO, VIOLINO E VIOLONCELO.....	40
ANEXO 3 – LE MIRACLE DE LA SEMENCE, PARA CANTO E PIANO.....	127
ANEXO 4 – LE MIRACLE DE LA SEMENCE, PARA CANTO E ORQUESTRA.....	151

Anexo 1

ALBERTO NEPOMUCENO

Variations op.29
sur un Thème Original
para piano

GOLDBERG
EDIÇÕES MUSICAIS



Variations Op.29

sur un thème original

À Alfredo Oswald

ALBERTO NEPOMUCENO, 1902

Moderato (♩ = 52)

Animato (♩ = 92)

21

p

Red. _____

25

p

Red. _____

29

mf

Red. _____

34

cresc. molto

Red. _____

39

ff

Sua

Red. _____

44

8va

2 1 3 1

sf

Red.

47

(8va)

ff

4

Red.

51

sf

2 1 3 1

4 1

8va

Red.

54

(8va)

ff

8va

Red.

57

(8va)

ff

2 3 1

8va

Red.

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 44-46) features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment of chords. A first ending bracket labeled 'Red.' spans measures 44-45. The second system (measures 47-49) continues the right-hand melody, with a first ending bracket labeled 'Red.' under measure 47. The third system (measures 50-52) shows a right-hand melody with a first ending bracket labeled 'Red.' under measure 50. The fourth system (measures 53-55) features a right-hand melody with a first ending bracket labeled 'Red.' under measure 53. The fifth system (measures 56-57) shows a right-hand melody with a first ending bracket labeled 'Red.' under measure 56. Dynamics include *sf* (fortissimo) and *ff* (fortissimo). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Octave markings '8va' are present above the right-hand staves in measures 44, 47, 51, 54, and 57. A 'Red.' (first ending) bracket is present under the left-hand staff in measures 44-45, 47, 50, 53, and 56.

(8^{va}) -----

60

cresc.

Red. _____

8^{va} -----

62

fff

Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____

66

p cresc. ff p cresc.

Red. _____ Red. _____

Con spirito (♩ = 100)

70

ff p

Red. _____ Red. _____

75

f

Red. _____

80

f

Red. —

84

f

Red. —

88

f

Red. —

92

cresc.

Red. —

Assai animato (♩ = 120)

96

p

101

p

106

sf p

111

116

f *p*

Red. _____

121

cresc. *f* *dim.*

Lento (♩ = 72)

Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____

Largo espressivo

126 *p* *bien lié le chant*

132 *cresc.* *rall.* *f*

138 *p* *cresc.*

144 *f* *p*

149 *mf* *p* *cresc.*

Red.

[illegible]

170

Red. —

8va —

171

172

f avec grande élévation

Red. —

173

Red. —

Red. —

175

8va —

Red. —

Red. —

5 8va —

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for piano, measures 170 through 175. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 170 shows a complex texture with rapid sixteenth-note runs in both hands. Measure 171 continues this texture. Measure 172 features a dynamic marking of *f* and the instruction 'avec grande élévation', with the right hand playing a wide interval. Measure 173 includes fingerings (1, 3, 2, 5, 3, 1, 5, 4, 2, 1, 4) and a 'Red.' marking. Measure 175 includes an '8va' marking and a 'Red.' marking. The notation includes various articulations and dynamic markings.

Scherzando (♩ = 84)

176

tr *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.*

p *m.d.* *m.d.* *m.d.* *m.d.* *m.d.* *m.d.*

Red. *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

184

tr *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.*

m.d. *m.d.* *m.d.* *m.d.* *m.d.*

simile

191

tr *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.*

m.d. *gliss.*

Red.

196

tr *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.* *tr* *m.s.*

m.d. *gliss.*

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

201

gliss. *gliss.*

Red. *Red.* *Red.* *Red.*

8va -----

205

gliss.

1 3

8va -----

gliss.

cresc.

Red. -----

207

gliss.

gliss.

Red. -----

209

gliss.

1 5 4 3

1 4

Red. -----

211

f

m.s.

m.s.

m.s.

Red. ----- simile

217

m.s.

8va -----

gliss.

m.s.

12

221 *m.s.* *m.s.* *m.s.* *m.s.* *8va*

227 *m.s.* *gliss.* *8va* *8va* *8va* *1* *5* *4* *3* *1* *Red.*

Allegro moderato ($\text{♩} = 96$)

230 *f* *assai marcato*

234 *cresc.* *8va*

238 *cresc.* *8va*

8va) -

(242) *sf* *p* *cresc.* 8va - - - -

(246) *sf* *cresc.* 8va - - - -

(249) *p* *cresc.* 8va - - - -

(252) 8va - - - -

(256) (8va) - - - - 8va - - - - *ffp*

This musical score consists of five systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure numbers 242, 246, 249, 252, and 256 are circled at the beginning of their respective systems. The notation includes various dynamics: *sf* (sforzando), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *ffp* (fortissimo piano). There are also markings for octave transposition: *8va)* and *8va - - - -*. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of accidentals (sharps and flats).

260

8^{va}

264

(8^{va})

p

268

8^{va}

cresc.

f

8^{va}

272

cresc.

276

8^{va}

allargando

(♩ = 72)

f

sempre f

282

pp

sempre f

Sva

288

Sva

294

pp

299

303

This musical score is for a piano piece, spanning measures 282 to 303. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is common time (C). The score is written for a grand piano, with a treble and bass staff joined by a brace on the left. Measures 282-287 show a transition from a quiet *pp* dynamic to a sustained *sempre f* (always forte) dynamic. Measures 288-293 feature a melodic line in the treble staff with a *Sva* (Sustained) marking, while the bass staff provides harmonic support. Measures 294-298 introduce a more active, flowing melody in the treble staff, starting with a *pp* dynamic. Measures 299-303 continue this melodic development, with the treble staff taking the primary melodic role and the bass staff providing a steady accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamic markings, and articulation marks.

307

311

314

cresc. sempre

317

ff

320

This musical score is for a piano piece, spanning measures 307 to 320. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings such as *cresc. sempre* (crescendo sempre) and *ff* (fortissimo). The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The score is divided into five systems, each with a measure number in a circle at the beginning. The first system (measures 307-310) shows a steady increase in volume. The second system (measures 311-313) continues this trend. The third system (measures 314-316) includes the *cresc. sempre* marking. The fourth system (measures 317-319) features the *ff* marking. The fifth system (measures 320-322) concludes the passage with a final chord.

323

326

330

336

(♩ = ♩)

Misterioso e con molta fantasia

f

pp

tr

8va

tr

ritard. molto

18

(8^{va})

348

legato

ppp Assai mosso e leggero

Red.

(8^{va})

351

(8^{va})

353

355

358

cresc.

(8va)-----, (379)

(8va)-----, (379)

(382)

cresc. (382)

Presto (385) 1° Tempo ma più lento (♩ = 60)

ff (385) 1° Tempo ma più lento (♩ = 60) p Red.

(♩ = 72) (388) 8va-----, pp legato Red.

(♩ = 72) (388) 8va-----, pp legato Red.

(391)

(391)

394

pp

Measures 394 and 395 of a piano score. Measure 394 features a treble staff with a complex, arpeggiated chordal texture and a bass staff with a simple bass line. Measure 395 continues the texture in the treble staff, while the bass staff has a few more notes. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present.

395

string.

Measures 395 and 396. Measure 395 continues the arpeggiated texture in the treble staff. Measure 396 introduces a new texture in the treble staff, while the bass staff continues with a simple bass line. The marking *string.* is present.

396

rall.

Measures 396 and 397. Measure 396 continues the arpeggiated texture in the treble staff. Measure 397 introduces a new texture in the treble staff, while the bass staff continues with a simple bass line. The marking *rall.* (rallentando) is present.

397

Measures 397 and 398. Measure 397 continues the arpeggiated texture in the treble staff. Measure 398 introduces a new texture in the treble staff, while the bass staff continues with a simple bass line.

399

Measures 399 and 400. Measure 399 continues the arpeggiated texture in the treble staff. Measure 400 introduces a new texture in the treble staff, while the bass staff continues with a simple bass line.

401

Red. —

403

Largo

p *pp* *pp*

Red. —

407

Tempo I°

pp Red. —

410

Red. —

412

Red. —

414

Measures 414-415: Treble clef, key of D major. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note bass line.

415

Measures 415-416: Treble clef, key of D major. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand continues with eighth-note bass line.

416

string.

Measures 416-417: Treble clef, key of D major. The right hand plays eighth-note chords, and the left hand plays eighth-note bass line. The word "string." is written above the left hand staff.

417

a tempo

Measures 417-418: Treble clef, key of D major. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays eighth-note bass line. The tempo marking "a tempo" is written above the left hand staff.

419

8va

Red.

Measures 419-420: Treble clef, key of D major. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays eighth-note bass line. The marking "8va" is written above the right hand staff, and "Red." is written below the left hand staff.

(8va)-----

422

string.

(8va)-----

424

affrettando cresc.

426

428

Presto

8va-----

Red. -----

Vivacissimo (♩ = 88)

430

1 2 1 3 3 5 3 5 1 3 1 2

p

436

System 1 (Measures 436-440): Treble clef features a continuous eighth-note arpeggiated pattern. Bass clef features a steady eighth-note accompaniment. Key signature changes from one sharp to one flat at measure 438.

441

System 2 (Measures 441-445): Treble clef continues the eighth-note arpeggiated pattern. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Key signature changes from one flat to two flats at measure 443.

446

System 3 (Measures 446-450): Treble clef continues the eighth-note arpeggiated pattern. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Key signature changes from two flats to one flat at measure 448.

451

System 4 (Measures 451-455): Treble clef continues the eighth-note arpeggiated pattern. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Key signature changes from one flat to two flats at measure 453.

455

System 5 (Measures 455-459): Treble clef continues the eighth-note arpeggiated pattern. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Key signature changes from two flats to one flat at measure 457.

460

1 2 1 3 3 5 3 5 1 3 1 2

466

471

477

All^o marcato (♩ = 88)

p

481

484

cresc. *sf* *p*

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

488

Red. Red. Red.

491

sf *p*

Red. Red. Red. Red. Red.

494

cresc.

Red. Red. Red. Red.

497

f *sf* *p*

Red. Red. Red.

500

cresc.

Red. _____

503

f

Red. _____

506

Red. _____

509

(8va)

Red. _____

512

ff *p*

Red. _____

516

p

520

cresc.

524

Sua

528

f

Red.

530

Red.

532

ff

rall.

Red. _____

535

p *cresc.*

p *cresc.*

Red. _____

537

p *cresc.*

ff

Red. _____

Sva -----

539

p *cresc.*

Red. _____

541

Sva -----

Red. _____

543

Red. *Red.*

Measures 543-544: Treble and bass staves. Treble staff has complex chords and arpeggios. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Red lines indicate reduction points.

545

ff *Red.*

Measures 545-547: Treble staff has chords and eighth-note runs. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. *ff* dynamic marking at measure 545. Red lines indicate reduction points.

548

Red.

Measures 548-550: Treble staff has eighth-note runs. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Red lines indicate reduction points.

551

p *Red.*

Measures 551-553: Treble staff has chords. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. *p* dynamic marking at measure 551. Red lines indicate reduction points.

554

cresc. *Red.*

Measures 554-556: Treble staff has chords. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. *cresc.* dynamic marking at measure 555. Red lines indicate reduction points.

557

Red. _____

Red. _____

Red. _____

560

Red. _____

563

Red. _____

Red. _____

565

ff precipitando

569

Red. _____

8^{va} ---- Tempo I^o

573

Red. _____

577

Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____

581

Red. _____ Red. _____ Red. _____

585

Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____

589

Red. _____ Red. _____ Red. _____ Red. _____

592

Red. _____

595

Red. _____

598

601

Red. _____

604

608

cresc.

612

cresc.

8va -----

616

ff

8va -----

Red. ----- *Red.* -----

618

Red. ----- *Red.* ----- *Red.* ----- *Red.* -----

620

ff

Red. ----- *Red.* ----- *Red.* ----- *Red.* -----

36

623 *a tempo*
rall. *p* *cresc.*
Red.

625
Red.

627 *f*
Red.

629
Red.

631 *Sva* *Sva*
Red.

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a reduction line below. The first system (measures 623-624) includes the tempo marking 'a tempo', a 'rall.' (rallentando) marking, a piano 'p' dynamic, and a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system (measures 625-626) continues the piece. The third system (measures 627-628) features a forte 'f' dynamic. The fourth system (measures 629-630) continues the musical development. The fifth system (measures 631-632) includes 'Sva' (Sforzando) markings above the staff. Each system has a 'Red.' (reduction) line with a horizontal line underneath it.

634

Sva

Red.

637

Sva

Red.

641

Red.

645

Sva

Red.

648

Sva

Red.

Anexo 2

Ao Trio Barrozo-Milano-Gomes.

ALBERTO NEPOMUCENO



TRIO

em fá sustenido menor

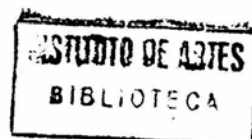
PARA PIANO, VIOLINO E VIOLONCELLO



Preço : 12\$000 net

INSTITUTO DE BELAS ARTES
BIBLIOTECA

CASA ARTHUR NAPOLEÃO
..... Planos e Musicas
SAMPAIO ARAUJO & Cia.
122, Avenida Rio Branco, 122
RIO DE JANEIRO



This musical score is written for piano and voice. It consists of three systems of staves. The piano part is written in the bass clef, and the voice part is written in the treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), *dim.* (diminuendo), *rall.* (rallentando), and *calando* (calando). There are also markings for *pp* and *f* in the voice part. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The voice part includes a melodic line with some rests and a final section with a *calando* marking. The score is numbered 7824 at the bottom.

I

pp

cresc.

f *dim.* *rall.*

pp

cresc.

f *calando*

cresc. *f* *calando*

Doppio movimento

semplice
p calmo e dolce
a tempo

f espressive

p rall.

2 *Doppio movimento*

mf

p

f

rit. *p*

ritard. f

dim.

7824

6

Molto lento come 1^a

The musical score is written for piano and violin. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is 'Molto lento come 1^a'. The score is divided into four systems, each with a violin staff on top and a piano grand staff (treble and bass) on the bottom.

- System 1:** The violin part begins with a four-measure rest, then plays a melodic line starting on D5, marked *p* *espressivo*. The piano part has a four-measure rest, then enters with a bass line marked *p*. The system ends with a *pp* dynamic marking.
- System 2:** The violin part continues its melodic line. The piano part features a triplet of eighth notes in the bass, marked *pp legato*. The system ends with a *cresc.* (crescendo) marking.
- System 3:** The violin part continues. The piano part features a triplet of eighth notes in the bass, marked *dim.* (diminuendo). The system ends with a *ppp* (pianissimo) marking.
- System 4:** The violin part continues. The piano part features a triplet of eighth notes in the bass, marked *pp*. The system ends with a *ppp* marking.

The score includes various musical notations such as rests, melodic lines, triplets, and dynamic markings (*p*, *pp*, *ppp*, *cresc.*, *dim.*, *espressivo*, *legato*). The piano part also includes some complex chordal textures in the later measures.

The musical score is written for piano and voice. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a *calando* marking and a *ppp* dynamic. The piano accompaniment also has a *calando* marking. The second system is a piano solo section marked *Allegro energico e marcato*. The third system is another piano solo section, marked *Allegro energico e marcato* and *f*. The fourth system is a piano solo section marked *simile*. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings.

The image displays three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is D major (two sharps). The first system features a vocal line with a trill (tr) and a piano accompaniment with triplet patterns. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the passage with a final cadence. The piano part is characterized by dense, rhythmic textures, including many triplets and sixteenth-note passages.

This musical score is for a piece in G major, featuring a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and consists of several systems of chords and arpeggiated figures. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as trills (tr), trills with grace notes (tr~), and a fermata (f). A measure number '5' is indicated in a box. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

The image shows a page from a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is written for a piano and a vocal soloist. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each with a piano introduction and a vocal solo. The tempo changes from Largo to Tempo I. The piano introduction features a series of chords and arpeggios in the right hand, while the vocal solo is a simple melody. The piano accompaniment consists of a series of chords and arpeggios in the left hand. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

This musical score system, labeled 'II', contains six staves. The top two staves are for voice, featuring melodic lines with trills and slurs. The bottom four staves are for piano, with complex arpeggiated figures in both hands. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical markings: 'trm' (trill) above the voice staves, 'cresc.' (crescendo) and 'ff' (fortissimo) below the piano staves, and 'stent.' (stentato) indicating a staccato or breathless quality. Trills are also marked in the piano parts. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

12

Animato

ff

[6] Animato

ff

8^a

The musical score is written for piano and consists of several systems of staves. The first system shows a single staff with a treble clef, marked 'Animato' and 'ff', featuring triplets and slurs. The second system is a grand staff (treble and bass clefs) marked '[6] Animato' and 'ff', with triplets and a '8^a' marking. The third system is a single staff with a treble clef, showing a slur. The fourth system is a grand staff with complex melodic lines in the treble and harmonic accompaniment in the bass. The fifth system is a single staff with a treble clef, showing triplets and slurs. The sixth system is a grand staff with complex melodic lines in the treble and harmonic accompaniment in the bass. The key signature is one sharp (F#).

13

This musical score is for a piano and voice piece, page 13. It features a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The score is organized into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano or alto clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes the instruction "con passione" and a fermata over a measure. The second system includes the instruction "f con passione". The third system continues the melodic and harmonic development. The piano part features various textures, including arpeggiated figures and sustained chords. The vocal line is characterized by flowing, melodic lines with some trills and triplets.

con passione

7

f con passione

crusc.

p

dim. e ritard. poco a poco

dim. e ritard. poco a poco

7824

Detailed description: This is a musical score for piano and voice, page 14. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The fourth system has a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The fifth system has a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The sixth system has a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *crusc.* (crescendo). It also includes performance instructions like *dim. e ritard. poco a poco* (diminuendo and ritardando, little by little). The page number 14 is in the top left corner, and the page number 53 is in the top right corner. The number 7824 is at the bottom center.

Meno mosso

p

pp

8 *Meno mosso*

ritard.

pp *molto tranquillo*

Apassionato

f

Un poco più mosso

p *cresc.*

Un poco più mosso

p *cresc.*

f appassionato

p *cresc.*

p *p*

ritard. cresc.

ritard.

p
Meno mosso

pp *tranquillo*

[9] Meno mosso

7824

Detailed description: This page contains a musical score for piano and voice. It consists of six systems of staves. The first system has two staves (voice and piano) with the markings 'ritard. cresc.' above the voice staff. The second system also has two staves with 'ritard.' above the voice staff. The third system has two staves with a piano part marked 'p' and 'Meno mosso'. The fourth system has two staves with a piano part marked 'pp' and 'tranquillo', and a voice part marked '[9] Meno mosso'. The fifth system has two staves with a piano part marked 'pp' and 'tranquillo'. The sixth system has two staves with a piano part marked 'pp' and 'tranquillo'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The voice part consists of a single melodic line with some rests.

pp

pp e dim. sempre

calando

calando

Energico come prima

f

f

10 Energico come prima simile

dim.

trm trm

Detailed description: This is a musical score for piano and voice. The score is written on ten staves. The first two staves are for the voice, and the remaining eight are for the piano. The music is in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system shows the voice entering with a piano (pp) dynamic. The piano accompaniment follows with a similar dynamic. The second system features a piano (pp) dynamic for the piano part, with a 'dim. sempre' (diminuendo sempre) instruction. The third system includes a 'calando' (ritardando) instruction. The fourth system also features a 'calando' instruction. The fifth system is marked 'Energico come prima' and 'f' (forte). The sixth system includes a 'f' dynamic and a 'trm' (trill) marking. The seventh system is marked '10 Energico come prima' and 'f'. The eighth system includes a 'dim.' (diminuendo) instruction. The ninth system includes a 'trm' (trill) marking. The score concludes with a final cadence.

This musical score is for a piano and voice piece, page 19. It features three systems of staves. The first system includes a vocal line with trills and a piano accompaniment with a triplet. The second system shows a piano solo with complex arpeggiated figures and triplets. The third system continues the piano solo with a crescendo and a repeat sign. Dynamics include *trm*, *ff*, and *cresc.*.

trm *trm* *trm*

trm *trm*

ff

ff

cresc.

II

This musical score is for a piano and voice piece, spanning page 20. It consists of six systems of staves. The first system includes a vocal line with trills (tr) and a piano accompaniment with a triplet (3) and a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) section. The second system shows a vocal line with a diminuendo (dim.) and a piano accompaniment with a piano (p) section. The third system features a vocal line with a piano (p) section and a piano accompaniment with a piano (p) section. The fourth system shows a vocal line with a piano (p) section and a piano accompaniment with a piano (p) section. The fifth system features a vocal line with a piano (p) section and a piano accompaniment with a piano (p) section. The sixth system shows a vocal line with a piano (p) section and a piano accompaniment with a piano (p) section. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and dynamic markings (p, f, dim., cresc.).

This musical score is for a piano and voice piece, page 21. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The second system also has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano accompaniment is characterized by flowing, arpeggiated figures in the right hand and a more rhythmic, often octaved, bass line in the left hand. The vocal line is melodic and expressive, with various dynamics and articulations. The score includes dynamic markings such as *cresc.* (crescendo), *tr* (trill), and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a final chord in the piano part.

7824

22

Meno mosso e calmo

The musical score is written for piano and voice. The piano part is in the lower staves, and the voice part is in the upper staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Meno mosso e calmo". The score consists of two systems of staves. The first system includes measures 13 and 14, with a box containing the number 13. The second system includes measures 15 through 22. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The voice part has a melody in the right hand and rests in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *rall. e dim. molto* (rallentando and diminuendo molto).

pp

rall. e dim. molto

13 Meno mosso e calmo

pp

pp cresc. molto

pp

p pp cresc. molto

Tempo I ff

14 ff Tempo I

con passione

tr...

7824

Instituto de
BIBLIOTECA

Detailed description: This is a page of a musical score, page 23, numbered 62 in the top right corner. The score is written for piano and voice. It features several systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like 'pp', 'cresc.', and 'molto'. The second system continues the piano part with 'p', 'pp', 'cresc.', and 'molto'. The third system introduces a 'Tempo I' marking and a 'ff' (fortissimo) dynamic. A measure number '14' is indicated. The fourth system also has a 'Tempo I' marking and 'ff' dynamic, with triplets marked '3'. The fifth system includes the instruction 'con passione' and a trill 'tr...'. The page number '7824' is at the bottom, and a library stamp 'Instituto de BIBLIOTECA' is in the bottom right.

con passione

cresc.

ff

ff

ff

ff

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system features a vocal line with a crescendo marking and a piano accompaniment with a forte (ff) marking. The fourth system continues the vocal line with a crescendo marking and a piano accompaniment with a forte (ff) marking. The score is in G major and 4/4 time. The piano part features a prominent triplet in the right hand of the third system.

[illegible]

This musical score is for a piano and voice piece, page 26. It features three systems of staves. Each system consists of a vocal line (soprano or alto clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system includes a trill in the vocal line. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features triplets in the vocal line and a trill in the piano accompaniment. The piano part is characterized by dense, flowing sixteenth-note passages in both hands.

This musical score is for a piano and voice piece, page 27. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is written for a voice part (soprano and alto staves) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The voice part includes several trills, marked with 'tr' and a wavy line. The score is divided into measures by bar lines. A measure number '16' is visible in a box at the beginning of the piano part. The page number '27' is in the top right corner.

16

7824

This musical score is for a piano and voice piece, page 28. It features a complex arrangement of staves. The top two staves are for the voice, with a treble and bass clef. The bottom four staves are for the piano, with two grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, trills (tr), and ornaments (V). The tempo markings "Largo" and "Tempo I" are present, indicating changes in the speed of the music. The piano part features intricate arpeggiated figures and flowing melodic lines. The voice part includes a mix of half notes, quarter notes, and eighth notes, with some trills and ornaments. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

This musical score is for a piano and voice piece, page 29. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The vocal line is on a single staff with a treble clef. The score is divided into several systems. The first system shows the piano introduction with arpeggiated chords. The second system shows the vocal entry with a trill and a crescendo. The third system continues the piano accompaniment with arpeggiated chords. The fourth system shows the vocal line with a trill and a tempo change to 'a tempo'. The fifth system shows the piano accompaniment with a forte (ff) dynamic and a tempo change to 'a tempo'. The sixth system shows the vocal line with a trill and a tempo change to 'a tempo'. The seventh system shows the piano accompaniment with a forte (ff) dynamic and a tempo change to 'a tempo'. The eighth system shows the vocal line with a trill and a tempo change to 'a tempo'. The score ends with a double bar line.

trill
cresc.

trill
a tempo
molto
rit.
ff

trill
a tempo
ff

17 a tempo
ff

p *cresc.* *f* *dim.*

dim. *dim. molto* *pp*

Meno mosso

pp *tranquillo*

dim. molto

8

This musical score page, numbered 31, features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in treble and bass staves, while the vocal line is in a single staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *f con passione* (forte with passion). The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The score also includes a section marked *Agitato* (Agitated) and *pp* (pianissimo), and a section marked *cresc.* (crescendo). The page number 7824 is visible at the bottom.

p

f con passione

f con passione

dim. *p*

p

Agitato

p

pp

19 *Agitato*

cresc.

p

This musical score is for a piano and voice piece, page 32. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef and a vocal line in a single treble clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system consists of four staves. The piano part has a melodic line in the treble and a more active line in the bass. The vocal line is in the treble. The second system also consists of four staves. The piano part continues with similar textures. The vocal line has some rests and then enters with a new phrase. Performance markings include *Meno mosso*, *rall.*, *dim.*, *pp*, and *tranquillo*. There are also dynamic markings like *pp* and *pp* *tranquillo*. The score ends with a final chord in the piano part.

Meno mosso
rall. dim. pp

Meno mosso
rall. dim. pp
pp tranquillo

This musical score is for a piano and voice piece, page 33. It features a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The first system shows a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system features a more complex piano accompaniment with a rapid eighth-note pattern in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. The third system includes a vocal line with a 'ppp' (pianissimo) marking and a piano accompaniment with a 'ritard.' (ritardando) marking. The score concludes with a final chord in the piano part.

34

Molto lento

pp *p*

20 Molto lento

pp molto legato *p*

pp *pp* *pp*

cresc. *sf* *f* *ff* *ff*

cresc. *sf* *f* *ff* *ff*

cresc. *f* *ff* *ff*

7824

II

Lentamente

p

p

Lentamente

p

cresc.

f

p

dim.

mf

p

pp

36

musical score for piano and voice, page 36. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The second system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The third system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The fourth system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings are: *cresc.*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *pp*, *cresc.*, *espressivo*, *p*, *p*, *cresc.*, *pp*, *cresc.*, *pp*.

musical score for piano and voice, page 36. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The second system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The third system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The fourth system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings are: *cresc.*, *f*, *pp*, *f*, *pp*, *pp*, *cresc.*, *espressivo*, *p*, *p*, *cresc.*, *pp*, *cresc.*, *pp*.

7824

musical score for piano and voice, measures 22-37. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of staves. The first system (measures 22-24) features a vocal line with dynamics *p*, *dim.*, and *mf dim.*, and a piano accompaniment with *pp* and *rall.*. The second system (measures 25-27) continues the vocal line with *mf* and *rall.*, and the piano accompaniment with *p* and *rall.*. The third system (measures 28-30) is marked *Molto espressivo* and features a vocal line with *mf* and a piano accompaniment with *p*. The fourth system (measures 31-33) includes a measure number box with the number 22, a vocal line with *p* and *cresc.*, and a piano accompaniment with *p* and *cresc.*. The fifth system (measures 34-36) continues the vocal line with *p* and the piano accompaniment with *cresc.*. The sixth system (measures 37-39) features a vocal line with *p* and the piano accompaniment with *cresc.* and *p*.

musical score for piano and voice, measures 38-47. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal line is melodic and expressive, with dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano). The tempo and mood are indicated by the instruction *con crescente agitazione* (with increasing agitation). The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment includes a crescendo marking *cresc.* and a tempo marking *molto*.

musical score for piano and voice, measures 38-47. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal line is melodic and expressive, with dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano). The tempo and mood are indicated by the instruction *con crescente agitazione* (with increasing agitation). The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment includes a crescendo marking *cresc.* and a tempo marking *molto*.

This musical score is for a piano and voice piece, page 39. It features three systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). The second system continues the vocal and piano parts, with dynamics *fp* (fortissimo piano), *cresc.* (crescendo), and *calmandosi* (calming down). The third system also continues the vocal and piano parts, with dynamics *pp* (pianissimo), *rit.* (ritardando), and *Tempo I* (return to original tempo). The piano part features a prominent triplet in the right hand.

ff
sf
ff
fp
cresc.
calmandosi
cresc.
pp
rit.
Tempo I
pp
Tempo I
pp

This musical score page contains two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 23-24) features a vocal line with a long note in measure 23 and a melodic phrase in measure 24. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The second system (measures 25-26) continues the vocal melody and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings: *p* (piano) at the start of measure 25, *crese.* (crescendo) in measure 26, and *dolcissimo* at the end of measure 26. The piano accompaniment in the second system features a more complex harmonic structure with chords and moving lines in both hands. The page number 7824 is centered at the bottom.

Tranquillo assai

23 Tranquillo assai

p *crese.* *dolcissimo* *pp dolcissimo*

p

cresc.

p

dolcissimo

rall.

ten.

Lento

Tempo I

pp

Calmo assai

ten.

Tempo I

cresc.

p

Tempo I

cresc.

p

24

42

This musical score is for a piano and voice piece, page 42. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in treble and bass staves, while the vocal line is in a single staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions.

First System:

- Vocal: *cresc.* (first measure), *p* (fourth measure), *pp* (fifth measure).
- Piano: *dim.* (first measure), *pp* (second measure), *mf* (third measure), *p* (fifth measure).

Second System:

- Vocal: *cresc. molto* (third measure).
- Piano: *pp* (first measure), *p* (fifth measure).

Third System:

- Vocal: *ff* (first measure), *f* (second measure), *dim.* (third measure), *p* (fourth measure).
- Piano: *pp* (fifth measure).

Fourth System:

- Vocal: *pp* (fifth measure).
- Piano: *ff* (first measure), *f* (second measure), *dim.* (third measure), *pp* (fourth measure).

7824

25

p

cresc.

pp

pp

dim.

rall.

pp

rall.

p

rall.

musical score for piano and voice, measures 26-34. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The voice part consists of a single melodic line with long, flowing phrases. Dynamics include *mf*, *p*, *con ansia*, *cresc.*, and *f*. A box containing the number 26 is placed above the first piano staff. The score is divided into two systems, each with two staves for piano and one for voice.

26

mf

p

p con ansia

cresc.

p

cresc.

cresc.

f

p

This musical score is for a piano and voice piece, page 45. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef and a vocal line with a treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system includes a piano introduction with a *cresc.* marking and a vocal entry with a *con crescente* marking. The second system includes a piano introduction with an *agitazione* marking and a vocal entry with a *♩ = ♩* marking. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a *p.* (piano) marking. The vocal part features a melodic line with a *♩ = ♩* marking. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

cresc.

con crescente

agitazione

♩ = ♩

p.

46

musical score for piano and voice, measures 46-54. The score is written for piano (left hand) and voice (right hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The voice part includes lyrics and dynamic markings.

Lyrics: *va mandosi*

Dynamic markings: *ff*, *p rit.*, *pp*

7824

Con sordino *p*

Con sordino *pp*

27 Con raccoglimento *pp legato*

pp

pp

pp

pp

The musical score is written for piano and voice. It features a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system contains the first three staves, and the second system contains the remaining three staves. The piano part is written in the lower staves, and the voice part is in the upper staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system ends with a double bar line, and the second system begins with a new section marked with a box containing the number 27.

III

Con spirito

pp

sf *sf*

Con spirito

pp

f *p*

sf *sf* *crase.*

f *dim.* *p*

First system: Voice (treble clef) and Piano (grand staff). Dynamics: *f*, *p*, *cresc.*, *p*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

Second system: Voice and Piano. Dynamics: *f*, *dim.*, *p*, *p*. The piano part continues with similar textures, showing some harmonic shifts.

Third system: Voice and Piano. Dynamics: *sf*, *cresc.*, *sf*, *sf*. The piano part has a more active bass line with some triplets.

Fourth system: Voice and Piano. Dynamics: *sf*, *pp*. The piano part includes a section marked with a box containing the number 28, indicating a specific measure or section.

Fifth system: Voice and Piano. Dynamics: *pp*. The piano part features a complex, dense chordal texture in the right hand.

50

50

f *p* *cresc.*

f *dim.* *p*

f *dim.* *p*

f *cresc.* *sf* *cresc.*

cresc.

Detailed description: This page contains musical notation for measures 50 through 59. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part includes complex chords and arpeggiated figures. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *sf* (sforzando), and *dim.* (diminuendo). The vocal line consists of eighth and sixteenth notes, often with slurs. The piano accompaniment features a mix of chords and moving lines in both hands.

7824

51

Musical score for a piece, page 51. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) and forte (f) dynamic range. The score includes a section marked "29" and a section marked "a tempo". The score is written for a piano and a string quartet (violin, viola, cello, double bass). The piano part is in the left hand of the grand staff. The string quartet is in the right hand of the grand staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Dynamics: *f*, *p*, *pp*, *arco*, *Pizz*, *rall.*, *a tempo*.

Section markers: 29, a tempo.

52

The musical score is arranged in three systems, each containing three staves. The top staff of each system is a single melodic line, the middle staff is a tremolo line, and the bottom staff is a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The first system includes the marking 'arco' above the top staff. The second system includes dynamic markings *f*, *p*, and *f* on the top staff, and 'trm' on the middle staff. The third system includes the marking 'Plzz' above the middle staff and *f* on the bottom staff. The score concludes with a double bar line.

7824

This musical score is for a piano and violin piece, page 53. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of staves. The first system shows the violin part with a melodic line and the piano part with arpeggiated chords. The second system includes a 'trun' (trumpet) part and a 'arco' (arco) marking for the piano. The third system features a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic. The fourth system continues the piano part with arpeggiated chords. The fifth system shows the violin part with a 'f' (forte) dynamic and a 'p' (piano) dynamic. The sixth system shows the piano part with a 'f' (forte) dynamic and a 'dim.' (diminuendo) marking. A box containing the number '30' is located in the third system.

trun trun trun trun

arco

cresc.

30

pp

f p f

f dim.

31

Quasi Andante

p *espressivo*

trun trun trun
p
trun
mf p p
p
trun
p cresc.
p cresc.

p
cresc.
p

cresc.
dim.
rall.
a tempo

trun
p
espress.
f
trun
cresc.
trun
cresc.

32
p p p
cresc.

56

Musical score for page 56, featuring violin, viola, and piano parts. The score includes various performance instructions and tempo markings.

Violin Part:

- First system: *p*, *Pizz*, *arco*, *trm*.
- Second system: *trm*, *Pizz*, *arco*, *trm*.
- Third system: *trm*, *trm*, *trm*.
- Fourth system: *trm*, *trm*, *trm*.
- Fifth system: *trm*, *p*.

Viola Part:

- First system: *rit.*, *Pizz*, *arco*, *trm*.
- Second system: *trm*, *Pizz*, *arco*, *trm*.
- Third system: *trm*, *trm*, *trm*.
- Fourth system: *trm*, *trm*, *trm*.
- Fifth system: *trm*, *p*.

Piano Part:

- First system: *rit.*, *a tempo giocoso*, *f*, *p*.
- Second system: *dolce*, *trm*, *trm*, *trm*.
- Third system: *Tempo I*, *dolce*, *tr*, *tr*, *trm*, *p*, *Tempo I*.
- Fourth system: *trm*, *p*, *trm*.
- Fifth system: *Quasi and^o*, *Tempo I*, *p*.

57

Tempo I
Pizz

trm

Pizz

33 Tempo I

p

arco

pp

arco

cresc.

pp subito

p

58

58

p

f

f

p

p

Pizz.

dim.

p

p

34

p

Detailed description: This musical score is for piano and voice. It consists of five systems of staves. The first system (measures 58-61) features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in grand staff. The piano part has a strong, rhythmic bass line. Dynamics include *p* and *f*. The second system (measures 62-65) continues the vocal and piano parts. The piano part has a more complex texture with chords and moving lines. Dynamics include *p* and *f*. The third system (measures 66-69) shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady bass line. Dynamics include *p*. The fourth system (measures 70-73) includes a *Pizz.* (pizzicato) marking for the piano part. The vocal line and piano part continue. Dynamics include *dim.* and *p*. The fifth system (measures 74-77) features a measure number '34' in a box. The vocal line and piano part continue. Dynamics include *p*.

7824

arco
dim.
trill
trill
trill
dim.
mf
Pizz. rall.
a tempo
rall.
mf
trill
trill
trill
trill
trill
arco
f
f

This musical score page contains measures 35 through 40. It features a piano accompaniment and a trumpet part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The trumpet part is written in a single staff with a treble clef. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *pp* (pianissimo). The trumpet part includes trills marked with *tr*. The piano part includes various chordal textures and melodic lines. Measure 35 is marked with a box containing the number 35. The score concludes with a double bar line at the end of measure 40.

This musical score page contains five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The systems are as follows:

- System 1:** The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A *p* (piano) dynamic marking is present in the vocal line.
- System 2:** The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A *f* (forte) dynamic marking is present in the piano line.
- System 3:** The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A *p* (piano) dynamic marking is present in the vocal line.
- System 4:** The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A *p* (piano) dynamic marking is present in the vocal line.
- System 5:** The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A *p* (piano) dynamic marking is present in the vocal line.

IV

Largo assai e molto espressivo

The musical score is divided into two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The tempo/mood is marked 'Largo assai e molto espressivo'. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The second staff also begins with a piano (*p*) dynamic. The second system consists of three staves (treble, bass, and grand staff). The tempo/mood remains 'Largo assai e molto espressivo'. The first staff of the second system begins with a piano (*p*) dynamic and a ritardando (*ritard.*) marking. The second staff of the second system also begins with a piano (*p*) dynamic. The grand staff of the second system begins with a piano (*p*) dynamic and a ritardando (*ritard.*) marking.

p *cresc.*

p

Largo assai e molto espressivo

p

ritard.

p

p

63

string.
cresc.
ritard.
f
p
cresc.
Con moto
f
string. poco
dim.
pp
string.
36 Con moto
p
f
dim.
pp legato sempre
sempre pp
cresc.

Detailed description: This musical score page contains measures 63 through 78. It features three systems of staves. The first system (measures 63-65) includes a string staff with a melodic line and a piano staff with a harmonic accompaniment. The second system (measures 66-68) continues the string melody and piano accompaniment. The third system (measures 69-71) shows the string staff with a melodic line and the piano staff with a harmonic accompaniment. The fourth system (measures 72-74) shows the string staff with a melodic line and the piano staff with a harmonic accompaniment. The fifth system (measures 75-77) shows the string staff with a melodic line and the piano staff with a harmonic accompaniment. The sixth system (measures 78-80) shows the string staff with a melodic line and the piano staff with a harmonic accompaniment. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *cresc.*, *ritard.*, *dim.*, *pp*, and *legato sempre*. A rehearsal mark **36** is present at the beginning of the fifth system.

64

This musical score page contains measures 37 and 38 of a piece in D major (two sharps). The score is written for voice and piano. The piano part features a complex harmonic texture with many chords and some sixteenth-note passages. The voice part has a melodic line with some grace notes and slurs. Measure 37 includes dynamic markings of *pp* and *mf*. Measure 38 includes *pp*, *cresc.*, and *p* markings. The page number 64 is in the top left, and the number 7824 is at the bottom center.

Measure 37: *pp*, *mf*, *pp cresc.*, *pp*

Measure 38: *cresc.*, *cresc.*, *cresc.*, *pp cresc.*, *p cresc.*, *p*

7824

musical score for piano and voice, measures 35-39. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent arpeggiated figure in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.*, *f*, *p*, and *Sostenuto*. A measure number box containing '39' is present above the piano part in measure 39.

Measures 35-39. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a prominent arpeggiated figure in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.*, *f*, *p*, and *Sostenuto*. A measure number box containing '39' is present above the piano part in measure 39.

This musical score page, numbered 66, features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written for both hands in a grand staff, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The vocal line is in a single staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as trills (tr), slurs, and dynamic markings including *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *trasc. molto* (trascendo molto). A section marked with a box containing the number 40 and the tempo instruction *a tempo* is present. The score concludes with a final chord and a *cresc. molto* marking.

tr tr

f

p *cresc.* *f*

f

p

40 *a tempo*

p *f* *p*

f *trasc. molto*

cresc. molto

Allegro

ff

dim.

Allegro

ff

f

f

41 Festivo

f

p

8^a sotto

8^a sotto

68

8^a sotto

42 Sostenuto

ff

8^a sotto

f *p* *cresc.*

ritard.

p *ritard.* *cresc.*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 42 through 48. It features a piano accompaniment and a vocal line (8^a sotto). The piano part begins with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a similar pattern in the left hand. At measure 42, the tempo changes to 'Sostenuto' and the dynamics shift to 'ff' (fortissimo). The piano part then moves to a more complex, arpeggiated texture. The vocal line consists of a single melodic line with various ornaments and slurs. Dynamic markings include 'f' (forte), 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'ritard.' (ritardando).

7824

69

43 a tempo

rit.

p *cresc.*

ritard.

cresc. *p ritard.* *cresc.*

ff *f*

Largamente

ff

a tempo

Detailed description: This musical score page contains measures 43 through 52. It is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 43-48) features a vocal line with a 'rit.' (ritardando) marking and a piano accompaniment with a '43 a tempo' marking and a 'f' (forte) dynamic. The second system (measures 49-52) includes a vocal line with 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo) markings, and a piano accompaniment with 'ritard.' (ritardando), 'cresc.', and 'p ritard.' markings. The final system (measures 53-56) shows a vocal line with 'ff' (fortissimo) and 'f' dynamics, and a piano accompaniment with 'Largamente' (very slow), 'ff', and 'a tempo' markings. The score concludes with a final chord in the piano part.

7824

70

44 Festivo

sf *sf* *p* *sf*

This musical score consists of five systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system begins with a vocal line marked *sf* and a piano accompaniment marked *sf*. The second system features a piano accompaniment marked *p* and *sf*. The third system continues the piano accompaniment marked *sf*. The fourth and fifth systems continue the piano accompaniment marked *sf*. The tempo/mood is indicated as 'Festivo'.

7824

71

This musical score is for a piano and voice piece, spanning measures 71 to 78. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The vocal line is in a single staff. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *ritard.* (ritardando). The key signature changes from G major to E minor (three flats) in the final measures. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, often syncopated, pattern in the left hand. The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents.

71

ff

ff

ff

ritard.

72

45 *Molto espressivo*

p

f

mf

cresc.

This musical score is for piano and voice. It begins with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a series of chords and arpeggiated figures in both hands. The voice part consists of a single melodic line with various ornaments and slurs. The tempo and mood are indicated as *Molto espressivo*. The score includes a crescendo marking (*cresc.*) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. The score is numbered 45 at the beginning of the first system.

7824

46

cresc. *f* *p* *cresc.* *dim* *rit.*

fp *f* *ritard.*

a tempo *cresc.* *p* *dim.*

dolce *rit.*

47 *a tempo*

rit. *p*

7824

Insular
B15101

Detailed description: This is a musical score for piano and voice. It consists of two systems of staves. The first system (measures 46-47) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a crescendo and forte dynamic, followed by a piano section with a crescendo, then a decrescendo and ritardando. The piano accompaniment begins with a fortissimo piano (fp) dynamic, followed by a forte section, then a ritardando. The second system (measures 47-48) continues the vocal line with a tempo change to 'a tempo', followed by a crescendo, piano, and decrescendo. The piano accompaniment also follows this pattern, with a tempo change to 'a tempo' and a piano dynamic. The score is marked with various dynamics (crescendo, forte, piano, decrescendo, ritardando) and tempo changes ('a tempo'). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

74

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

rall. molto

p

48 *a. tempo*

p

f

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 74-79) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic contour with some grace notes. The piano accompaniment has a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The second system (measures 80-84) continues the piece. Measure 80 is marked 'rall. molto' and 'p'. Measure 81 is marked '48 a. tempo' and 'p'. Measure 82 is marked 'f'. The piano accompaniment continues with similar patterns, and the vocal line has some rests in the later measures.

7824

75

First system of musical notation (measures 75-79). It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic, arpeggiated line in the lower staff. Performance markings include *rit.* (ritardando) above the upper staff at measures 75 and 77, and *dim. e rall.* (diminuendo e rallentando) below the lower staff at measure 76. A box containing the number 49 is located at the end of the system, followed by the text *a tempo*.

Second system of musical notation (measures 80-84). It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with a melodic line in the upper staff and a rhythmic line in the lower staff. Performance markings include *rit.* (ritardando) above the upper staff at measure 83, and *ff energico* (fortissimo energico) below the lower staff at measure 84.

Third system of musical notation (measures 85-89). It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music continues with a melodic line in the upper staff and a rhythmic line in the lower staff. Performance markings include *Recit.* (Recitativo) above the upper staff at measure 85, and *f* (forte) below the lower staff at measures 86 and 88.

7824

50 Energico come 1^a

f

Recit.

f

ff

ff

f

51

f

dim.

cresc.

f dim e ritard.

f

dim e ritard.

The musical score is written for piano and voice. It begins with two empty staves. The first system (measures 50-51) is marked 'Energico come 1^a'. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic, featuring a complex, rhythmic accompaniment. The voice part enters with a recitative (*Recit.*) style, marked with a forte (*f*) dynamic. The piano part continues with a fortissimo (*ff*) dynamic, showing a clear crescendo. The voice part also continues with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 51-52) shows the piano part with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*) and then a crescendo (*cresc.*). The voice part continues with a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo and a ritardando (*dim e ritard.*).

77

The image displays a musical score for a piece titled "Largo come l'2." The score is written for piano and string instruments. The piano part is in treble and bass clefs, while the string part is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The string part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The score is divided into measures by bar lines, and the tempo is indicated as "Largo come l'2.".

Instrumentation: Piano (Treble and Bass Clef), String (Bass Clef).

Key Signature: One sharp (F#).

Time Signature: 4/4.

Tempo: Largo come l'2.

Dynamic Markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), *ritard.* (ritardando), *sf* (sforzando).

Articulations: *string.* (string), *tr* (trill), *acc.* (accents).

Other Markings: *3* (triplet), *2* (second).

78

Con moto

mf

string.

pp

52 Con moto

string.

sempre legato

pp

cresc.

cresc.

pp

cresc.

pp

53 mf

pp

cresc.

Detailed description: This musical score page contains measures 52 and 53. The top system (measures 52-53) features a melody in the treble clef with triplets and a string accompaniment in the bass clef. The middle system (measures 52-53) shows a piano accompaniment with chords and moving lines in both staves. The bottom system (measures 52-53) continues the piano accompaniment. Dynamic markings include *mf*, *pp*, and *cresc.*. Performance instructions include *Con moto*, *string.*, *sempre legato*, and *mf*. Measure numbers 52 and 53 are boxed in the score.

79

This musical score page contains measures 54 through 79. It is written for piano and voice. The piano part is in G major and 4/4 time. Measures 54-56 feature a piano introduction with a *pp* dynamic, followed by a crescendo to *f*. Measures 57-59 continue the piano introduction with a *mf* dynamic. Measures 60-62 show the piano introduction with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *f*. Measures 63-65 show the piano introduction with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *f*. Measures 66-68 show the piano introduction with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *f*. Measures 69-71 show the piano introduction with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *f*. Measures 72-74 show the piano introduction with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *f*. Measures 75-77 show the piano introduction with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *f*. Measures 78-79 show the piano introduction with a *p* dynamic, followed by a crescendo to *f*.

54

pp *cresc.* *f*

p *mf*

p *cresc.*

f *p*

f *p*

80

musical score for piano and voice, measures 53-58. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part consists of two staves (treble and bass clef), and the voice part consists of two staves (treble and bass clef). The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked *Sostenuto*. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings (*p*, *f*, *cresc.*, *tr*, *trm*). Measure 53 is marked with a box containing the number 53 and the word *Sostenuto*. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The voice part includes melodic lines with trills and trills marked *tr* and *trm*.

7824

56 a tempo

p

f

p

cresc. molto

f

cresc. molto

ritard.

ff

ritard

ff

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment with various dynamics and articulations. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

82

8

ff *f*

57 Festivo

ff *fp*

This musical score is for piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system is a grand staff (treble and bass clef) for piano. The third and fourth systems are also grand staves for piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) and *f* (forte) in the first system, and *ff* and *fp* (fortissimo piano) in the second system. A bracketed measure number '57' with the tempo marking 'Festivo' appears above the second system. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

7824

This musical score page contains measures 57 through 64. It is written for a piano and a voice part. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piano part is in the lower staves, and the voice part is in the upper staves. Measure 58 is marked with a box containing the number 58 and the tempo instruction 'Sostenuto'. The piano part in measure 58 is marked with 'ff' (fortissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piano part features a series of chords and moving lines, while the voice part has a melodic line with some rests. The score concludes with a final cadence in measure 64.

58 *Sostenuto*
ff

p *ritard.*

p *cresc.* *ritard.*

84

ff

a tempo

ff

p

ritard.

cresc.

ritard.

ff

Molto sostenuto

ff

8

3

8

7824

Detailed description: This is a musical score for piano and voice, page 84. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a rest, then has a melodic phrase. The piano accompaniment has a strong fortissimo (ff) dynamic. The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a 'p' (piano) dynamic and a 'ritard.' (ritardando) marking. The piano accompaniment has a 'p' dynamic and a 'cresc.' (crescendo) marking. The third system features a vocal line with triplets and a piano accompaniment with a 'ff' dynamic and a 'Molto sostenuto' marking. The piano accompaniment has a 'ff' dynamic and a 'Molto sostenuto' marking. The score ends with a final chord in the piano part.

This musical score page contains measures 58 through 63. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part begins with a *ff* (fortissimo) dynamic and includes a section marked *Tempo I*. The vocal line starts with a *ff* dynamic and includes a section marked *Festivo*. The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The piano part consists of two staves (treble and bass clef), and the vocal line is on a single staff. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm in the piano accompaniment and a more melodic vocal line. The *Tempo I* and *Festivo* markings indicate a change in tempo and mood. The *ff* and *fp* (fortissimo piano) dynamics are used to indicate changes in volume. The score is numbered 59 in a box, corresponding to the first measure of the *Festivo* section.

ff

ff

ff

Tempo I

59 Festivo

fp

This musical score is for a piano and voice piece. It consists of six systems of staves. The first two systems each have a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment (treble and bass). The remaining four systems are for the piano alone, with treble and bass staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The piano part includes arpeggiated chords and flowing sixteenth-note passages. The vocal lines are melodic and often mirror the piano's arpeggiated patterns.

87

First system of musical notation, measures 58-60. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The music is marked *ff* (fortissimo). Measure 60 is boxed with the number 60.

Second system of musical notation, measures 61-64. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The music is marked *ff* (fortissimo). The tempo/mood is indicated as *Largo maestoso*. The music features triplets (3) in both staves.

Third system of musical notation, measures 65-68. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The music features triplets (3) in both staves.

Anexo 3

ALBERTO NEPOMUCENO

Le Miracle de la Semence
para canto e piano

GOLDBERG
EDIÇÕES MUSICAIS

Le Miracle de la Semence

para mezzo-soprano ou barítono e piano

à Frederico Nascimento Filho



Tragipoeme de Jacques d'Avray

I Le Semeur

ALBERTO NEPOMUCENO

Moderé *f rubato*

Ô vous, les vieux plan-teurs!

pp *lié* *toujours pp*

On vous dit de se-mer, Et vous se-mez... Pour-quoi di-tes moivous se -

mf

mez? Cer - tes, c'est pas pour vous, car les

- 2 -

(7)

ar-bres sont longs à ve-nir, à pous - ser... et les se - meurs s'en vont.

p

cresc. poco

(10)

Pour d'au-tres vous plan-tez, pour pro-té - ger les jours des en-fants qui naî-tront de nou -

Un peu plus vite

(12)

vel-les a-mours... Je me ré-vol-te, moi! Je ne fais pas si vi - te!

ff en declamant fortement

dim.

ff

(16)

Je n'ai ja-mais trou-vé des ar-bres qui m'a-bri-tent. Mon a-ve-nir n'est pas. Ma

(20)

vie est son pas-sé... J'ai pleu-ré, vous sa-vez... Ô ce que j'ai pleu - ré! J'ai souf-

(24)

fert, bien souf-fert, j'ai trop, j'ai trop souf-fert. J'ai la mort dans mon coeur,

(27)

dans mon sang vit l'en-fer!...

dim. string. cresc. f pp

Calme

(31)

mf

Le sil-lon est tout fait et mon se-moir est là: L'ar-brey se-rait un jour..., moi,

(35)

p

Tempo I

je n'y se-rai pas. Je sè-me-rai la vi-e en lâ-chant la se-men-ce, Et, com-blé le sil-

pp lié

- 5 -

(39) *decidé* Un peu plus vite

lon, per-ce-raït la souf - fran - ce... Je ne sè-me-rai pas... Il jet-te son se -

p

(43) *pp* toujours

moir, Les se - mi - nu - les d'or s'é - par - pil - lent aux

8va

(45) *f* *decidé*

vents... Les ri-des de son front vou-lai-ent dire En a - vant! Il par-ti-ra ce soir...

(8va) - , *sf* *f*

- 6 -

Le Miracle de la Semence

para mezzo-soprano ou barítono e piano

à Frederico Nascimento Filho



Tragipoeme de Jacques d'Avray

II L'Ancien

ALBERTO NEPOMUCENO

Allegro moderato

Tu as tort. C'est bien vrai que, cet ar-bre plan - té, Tu n'au-rai-s pu jou -

p *pp*

ir de son om-bre bé - ni - e... É-cou - te: Com-me toi, j'ai souf -

p *p*

fert dans la vie, — Com-me toi, j'ai souf - fert, com - me toi, j'ai pleu - ré...

p

- 7 -

(12)

Au bord des sil - lons noirs, Je cri - ai ma ré - vol - te et la hai-neas-sas -

cresc. molto *p* *cresc.*

(15)

si - neem-poi - son - nait mon sang, sié-geait dans ma poi - tri - ne... Je re - je-tais dé -

f

(19)

jà ma bè-cheet mon se - moir... C'é - tait mon droit pen - sais - je,

f

29

Un peu plus vite

pris... Je l'a-vais vu par - tir. Le temps fuit, le temps court... Je tra - vail - le, j'en-

p

This musical score is for a piece titled 'Un peu plus vite' (A little faster), marked with a tempo change of 29. The score is in 6/8 time and consists of three systems. The first system contains the vocal melody and the beginning of the piano accompaniment. The lyrics are 'pris... Je l'a-vais vu par - tir. Le temps fuit, le temps court... Je tra - vail - le, j'en-'. The second system continues the piano accompaniment, starting with a piano (*p*) dynamic. The third system concludes the piece with a final chord in the piano part.

33

du - re, et mon es - poir s'at - tar - de à le croi - re sau - vé!... Mais les ans me poi -

f *dim.* *p*

37

gnar - dent Je n'o - se que me plain - dre et je plains cha - que jour... Et je pleu - rais tan -

p

41

Tempo I

tôt. Bref, J'ai plon - gé ma main dans la se - mail - le...

p

(46)

Quel-ques ans sont pas - sés... Mais, re-gar - de sa tail - le:

(49)

L'ar-breest là, grand, bran - chu, cam - pé sur le co -

(52)

teau!

- 11 -

Le Miracle de la Semence

para mezzo-soprano ou barítono e piano

à Frederico Nascimento Filho



Tragipoeme de Jacques d'Avray

III Le Cavalier

ALBERTO NEPOMUCENO

Allegro moderato

p

Un pau-vre ca - va - lier, par la plai - ne,

(5)

Que le so-leil brû - lant en - ve - lop - pe, Un pau-vre ca - va - lier, par la plai - ne,

(9)

Ga - lo - pe, ga - lo - pe, ga - lo - pe... Sa co-car - de tom-be et son é - pée,

cresc.

13

Noir-cie et dé-gaî-née ca-bri-o-le, Sa co-car-de tom-be et son é-pée

f

17

Dan-se, dan-se la fa-ran-do-le. Il tra-ver-se les

dim. *rit.*

22

lan-des dé-ser-tes, Il perd son sang, son sang et sa vie, — Il tra-ver-se les

poco *a poco* *e* *dim.*

(26) **Lentement**

lan-des dé-ser - tes, Pour voir son père et sa pa - tri - e.

(31) **Plus lentement**

Près de l'ar - breaux ra - meaux d'é - me - rau - - - de

(33) **Largement**

(8va) Son che - val tom - beà bout de cou - ra-ge... Près de

Tempo Ier

(35)

l'ar - breaux ra - meaux d'é - me - rau - - - de Le ca - va -

pp *cresc.* *dim.*

8^{va}

Largement

(37)

lier trou - ve l'om - bra - - - ge.

pp

8^{va}

Moderé Presque lent

(39)

Et sous la touf-fe aux fleurs re-pous-sé - es Il sou-rit aux mal - heurs de na-guè - re

p *pp*

43

Et sous la touf - feaux fleurs re - pous - sé - es, Il s'en -

46

dort au cou de son père - - - re.

calando

49

ppp

- 16 -

Le Miracle de la Semence

para mezzo-soprano ou barítono e piano

à Frederico Nascimento Filho



Tragipoeme de Jacques d'Avray

IV La Semence

ALBERTO NEPOMUCENO

Lentement

Tor - tu - ré par l'es - poir, qui sur - vit à lui mê - me, Le se - meur en - ten -

dit quel - qu'un lui di - re: Sè - me!

L'air se trou - ble, le ciel se voi - le,

8

le vent vo - le, La pous - siè - re bon - dit,

10

les feuil - les ca - ra - co - lent. Et sur le sil - lon noir, aux lè - vres é - chan -

12

créés, — Des - cend du tour - bil - lon la se - men - ce do - rée. —

pp

14 *Lentement*

Le ca-pri-ce di - vin l'a pen - sé... De ses

17

yeux Le se - meur croit sai - sir la vo - lon - té des cieux...

20

Son or-gueil dis-pa - raît et sa co-lè-re, vai - ne, Se cal-me, en con-tem-plant la

Lent et recueilli

(24)

mi-nus-cu-le grai-ne. Il voit ve-nir sa

(30)

fin, plus fa-ta-leet plus pro-che, Il s'ou-blie un mo-ment pour pen-ser à ses

(34)

pro-ches. Il sent son coeur par-ler et ses lè-vres se tai-re...

(38)

Et la se-mence est là qui per-le sur la ter - re. Il la prend, et la po-se

(43)

en tom-bant à ge-noux Com-me dans un é - crin l'on met-trait un bi -

(46)

jou; La ber-ce de son chant et de ses pleurs l'ar - ro - se

(49)

El-le ger-me... et se fait l'ar-bre... et l'ar-bre gran - dit... Pour om - bra -

pp *cresc. molto* *pp* très lié 5

(52)

ger le vieux, _____ qui ray-on - nant _____ re - po - se Ay - ant

(55)

pu par son â - me at - tein - dre l'In - fi -

8va *dim.*

62

8va

Anexo 4

ALBERTO NEPOMUCENO

Le Miracle de la Semence
para canto e orquestra

GOLDBERG
EDIÇÕES MUSICAIS

Le Miracle de la Semence

A Frederico Nascimento Filho

I

Le Semeur

Jacques d'Avray

Alberto Nepomuceno

Modéré

Flute 1

Flute 2

Hautbois

Clarinette en A 1

Clarinette en A 2

Bassoon 1

Bassoon 2 *pp*

Modéré

Cors en F 1-2

Cors en F 3-4

Trompettes en F

Trombones

Trombone bass

Tuba

Modéré

Timbales

Cimbales

Modéré

Celesta

Modéré

Harp

Modéré

Baryton *f*

O vous, les vieux plan-teurs! On vous dit de se-mer, et vous se-mez... Pour quoi di-tes moi vous se-

Modéré

Violon I

Violon II

Altos *pp*

Violoncelles *pp*

Violoncelles *pp*

Contrebasso *pp*

5

Fl. 1

Fl. 2

Hb.

Cl. A 1

Cl. A 2

Bsn. 1

Bsn. 2

5

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Thbn.

Tba.

5

Timb.

5

Cim.

5

Cel.

5

Hp.

5

Bar.

mez?

mf

Cer - tes, c'est pas pour vous, car les ar - bres sont longs à ve - nir, à pous - ser... *p* et les se -

5

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Vc.

Cb.

9

Fl. 1

Fl. 2

Hb.

Cl. A 1

Cl. A 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Thnb.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Vc.

Cb.

pp

Solo pp

meurs s'en vont. Pour d'au-tres vous plan-tez, pour pro-té-ger les jours des en-fants qui nai-tront des nou-vel-les a-mours...

9

11

Fl. 1

Fl. 2

Hb.

Cl. A. 1

Cl. A. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Tbnnb.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Vc.

Cb.

Je me ré-vol-te, moi! Je ne fais pas si vi-te! Je n'ai ja-mais trou-vé des ar-bres qui m'a-bri-tent. Mon a-ve-nir n'est pas Ma vie est son pas-sé...

Fl. 1

Fl. 2

Hb.

Cl. A 1

Cl. A 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Tbnp.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Vc.

Cb.

J'ai pleu-ré, vous sa - vez... Ô ce que j'ai pleu - ré! J'ai souf - fert, bien souf - fert, j'ai trop, j'ai trop souf - fert. J'ai la mort dans mon coeur, dans mon sang vit l'en-

Calme

Fl. 1

Fl. 2

Hb.

Cl. A. 1

Cl. A. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Thbn.

Tba.

Calme

Timb.

Cim.

Calme

Cel.

Calme

Hp.

Calme

Bar.

fer!...

Calme

Le sil - lon est tout fait et mon se-moir est là: L'ar-brey se-rait un jour... moi, je n'y se-rai pas.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Vc.

Cb.

Tempo I

Fl. 1

Fl. 2

Hb.

Cl. A 1

Cl. A 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Thbn.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Vc.

Cb.

Je se - mè - rais la vie en là - chant la se - men - ce, et com - blé le sil - lon, per - ce - rait la souf - fran - ce... Je ne sè - me - rai pas...

décidé

pp

pp

pp

pp

pp

Un peu plus vite

Fl. 1

Fl. 2

Hb.

Cl. A 1

Cl. A 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Tbnb.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Vc.

Cb.

Il jet - te son se - moir. Les se - mi - nu - les d'or s'é - par - pil - - - lent aux

Fl. 1

Fl. 2

Hb.

Cl. A. 1

Cl. A. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Tbnb.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar.

vents... Les ri - des de son front vou - lai - ent dire En a - vant! Il par - ti - ra ce soir..

(g^{ue})

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Vc.

Cb.

Le Miracle de la Semence

A Frederico Nascimento Filho

II

L'Ancien

Jacques d'Avray

Alberto Nepomuceno

Allegro moderato

Flute 1

Flute 2

Hautbois

Clarinette en Sib 1

Clarinette en Sib 2

Bassoon 1

Bassoon 2

Cors en F 1-2

Cors en F 3-4

Trompettes en F

Trombones

Trombone bass

Tuba

Allegro moderato

Timbales

Cimbales

Allegro moderato

Celesta

Allegro moderato

Harp

Allegro moderato

Baryton

Tu as tort C'est bien vrai que, cet ar-bre plan - té, tu n'au-rai-s pu jou - ir de son om-bre bé - nie... É - cou - te: Com-me toi j'ai souf - fert dans la vie,

Allegro moderato

Violon I

Violon II

Altos

Violoncelles

Violoncelles

Contrebasso

Fl. 1

Fl. 2

Hb.

Cl. Sib. 1

Cl. Sib. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Tbnb.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Vc.

Ch.

com-me toi j'ai souf-fert, com-me toi j'ai pleu-ré... Au bord des sil-lons noirs, je cri-ai ma ré-vol-te, et la haine, as-sa-si-ne,em-poi-son-nait mon sang, sié-geait dans ma poi-trine.

[illegible]

25 Meno mosso Un peu plus vite

Fl. 1 *pp*

Fl. 2

Hb. *f*

Cl. Sib. 1 *pp*

Cl. Sib. 2 *pp*

Bsn. 1 *pp*

Bsn. 2 *p* *cresc.*

Cr. 1-2 *pp*

Cr. 3-4 *f* *p*

Tpt. F

Tbn.

Thnb.

Tba.

25 Meno mosso Un peu plus vite

Timb.

25 Cim.

25 Meno mosso Un peu plus vite

Cel.

25 Meno mosso Un peu plus vite

Hp.

25 Meno mosso Un peu plus vite *cresc.*

Bar. fant, mon seul en-fant, gloi-ree bon-heur, d'em-blee, la guer-re l'a-vait pris... je l'a-vais vu par-tir Le temps fuit, le temps court... Je tra-vail-le, j'en-

25 Meno mosso Un peu plus vite

Vln. I *f* *p* *p* *cresc.*

Vln. II *f* *p* *p* *cresc.*

Alt. *f* *p* *p* *cresc.*

Vc. *f* *p* *p* *cresc.*

Vc. *f* *p* *p* *cresc.*

Cb.

13

Fl. 1 *f* *dim.*

Fl. 2

Hb. *f* *dim.*

Cl. Sib. 1

Cl. Sib. 2

Bsn. 1

Bsn. 2 *mf* *f*

Cr. 1-2 *f*

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Thbn.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar. *f* *p*

du - re, et mon es - poir s'at - tar - de à le croi-re sau - vé!... Mais les ans me poi - gnar-dent: Je n'o - se que me plain-dre... et je plains cha-que jour... Et je pleu-rai tan-

Vln. I *f* *p*

Vln. II *f* *p*

Alt. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Vc. *p*

Cb.

Fl. 1

Fl. 2

Hb.

Cl. Sib 1

Cl. Sib 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Tbnb.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Vc.

Cb.

tôt... Bref, j'ai plon - gé ma main dans la se - mail - le... Quel-ques ans sont pas - sés... Mais... re-gar-de sa tail - le: L'ar-breest là, grand, bran -

This musical score page, numbered 168, contains staves for various instruments and a vocal soloist. The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboe, Clarinets in Bb and A, Bassoons 1 and 2, Cor Anglais 1-2 and 3-4, Trumpet in F, Trombone, Tuba, and Timpani. The brass section includes Horns in C and E-flat, and Baritone. The string section includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. A vocal soloist (Vcl) is also present. The score is divided into measures, with dynamic markings such as *cresc.*, *p*, *f*, *pp*, and *ff*. The vocal soloist has lyrics in French: "chu, cam - pé sur le co - teau!". The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Fl. 1
Fl. 2
Hb.
Cl. Sib. 1
Cl. Sib. 2
Bsn. 1
Bsn. 2
Cr. 1-2
Cr. 3-4
Tpt. F
Tbn.
Tub.
Tba.
Timb.
Cim.
Cel.
Hp.
Bar.
Vln. I
Vln. II
Alt.
Vc.
Vc.
Cb.

chu, cam - pé sur le co - teau!

Le Miracle de la Semence

A Frederico Nascimento Filho

Jacques d'Avray

III Le Cavalier

Alberto Nepomuceno

Allegro moderato

Flute 1

Flute 2

Hautbois

Clarinette en A 1

Clarinette en A 2

Bassoon 1

Bassoon 2

Allegro moderato

Cors en F 1-2

Cors en F 3-4

Trompettes en F

Trombones

Trombone bass

Tuba

Allegro moderato

Timbales

Cimbales

Allegro moderato

Celesta

Allegro moderato

Harp

Allegro moderato

Baryton

Allegro moderato

Violon I

Violon II

Altos

Violoncelles

Violoncelles

Contrebasso

Un pau-vre ca - va - lier, par la plai - ne, que le so-leil brû - lant en - ve - lop - pe Un pau-vre ca - va - lier, par la plai - ne, ga - lo - pe, ga -

4 c.

pp

pizz.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

lo-pe, ga-lo - pe... Sa co-car - de tom-be, et son ép-pé, noir-cie et dé-gai - née, ca-bri-o - le... sa co-car - de tom-be,et son ép-pé dan - se, dan - se la fa-ran-do - le...

Lentement

20

Fl. 1 *dim. sempre et ritard. peu à peu*

Fl. 2

Hb. *dim. sempre et ritard. peu à peu* 1° 2 2 2 2

Cl. A. 1 *dim. sempre et ritard. peu à peu*

Cl. A. 2 *dim. sempre et ritard. peu à peu*

Bsn. 1 *dim. sempre et ritard. peu à peu* *p* *pp*

Bsn. 2 *dim. sempre et ritard. peu à peu*

Cr. 1-2 *dim. sempre et ritard. peu à peu* *bouchés* *Lentement* *fp*

Cr. 3-4 *dim. sempre et ritard. peu à peu* *bouchés*

Tpt. F

Tbn.

Thnb.

Tba.

Timb. *dim. sempre et ritard. peu à peu* *Lentement*

Cim.

Cel. *Lentement*

Hp. *Lentement*

Bar. *Lentement* *Lentement* *Lentement* *Lentement*

Vln. I *dim. sempre et ritard. peu à peu* *pizz.* *Lentement*

Vln. II *dim. sempre et ritard. peu à peu*

Alt. *dim. sempre et ritard. peu à peu*

Vc. *dim. sempre et ritard. peu à peu*

Vc. *dim. sempre et ritard. peu à peu*

Cb. *dim. sempre et ritard. peu à peu*

Il tra-ver-se les lan-des dé-ser - tes, il perd son sang, son sang et sa vie... Il tra-ver-se les lan-des dé-ser - tes, Pour voir son pè-re et sa pa - trie.

[illegible]

[illegible]

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony or opera. The score is written for a large ensemble of instruments and voices. The instruments listed on the left include Flutes 1 and 2, Horns (Hb.), Clarinets 1 and 2, Bassoons 1 and 2, Cor Anglais (Cr. 1-2), Trumpets (Tpt. F), Trombones (Tbn.), Tuba (Tba.), Timpani (Timb.), Cymbals (Cim.), Celesta (Cel.), Harp (Hp.), Baritone (Bar.), Violins I and II, Viola (Vln. I), Cello (Vln. II), and Double Bass (Cb.). The score is divided into two systems, each with a 'Moderé' and 'Presque lent' section. The lyrics are in French and describe a scene of a storm and a shipwreck. The lyrics are: 'Et sous la touff - fe, aux fleurs re - pous - sé - es Il sou - rit aux mal - heurs de na - guè - re. Et sous la touff - fe, aux fleurs re - pous -'.

[illegible]

Le Miracle de la Semence

A Frederico Nascimento Filho

IV

La Semence

Jacques d'Avray

Alberto Nepomuceno

Lentement

Flute 1

Flute 2

Hautbois

Clarinette en A 1

Clarinette en A 2

Basson 1

Basson 2

pp

Lentement

Cors en F 1-2

Cors en F 3-4

Trompettes en F

Trombones

pp

Trombone bass

pp

Tuba

Lentement

Timbales

Cimbales

ppp

Lentement

Celesta

Lentement

Harp

pp

Lentement

Baryton

f

Tor-tu-ré par l'es-poir, qui sur-vit à lui-mê-me, le se-meur en-ten-dit quel-qu'un lui di-re: Sè-me! L'air se trou-ble, le ciel se voi-le,

Lentement

Violon I

Violon II

Altos

pp

sul ponticello

pp

Violoncelles

pp

sul ponticello

pp

Violoncelles

pp

sul ponticello

pp

Contrebasso

pp

FL. 1

FL. 2

Hb.

Cl. A 1

Cl. A 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Tbnb.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Vc.

Cb.

le vent vo - le, la pous - siè - re bon - dit, les feuil - les ca - ra - co - lent. Et sur le sil - lon noir, aux lè - vres é - chan -

[illegible]

16

Fl. 1 *f* *pp*

Fl. 2 *f* *pp*

Hb. *f*

Cl. A. 1 *f* *mf*

Cl. A. 2 *mf*

Bsn. 1 *f* *pp* *mf*

Bsn. 2 *f*

Cr. 1-2 *mf* 1^a

Cr. 3-4 *fp* *pp* *mf*

Tpt. F *f*

Tbn.

Tbnb.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar.

Vln. I *f* *mf* *p*

Vln. II *f* *mf* *p*

Alt. *f* *mf* *p*

Vc. *f* *mf* *p*

Vc. *f* *mf* *p*

Cb.

De ses yeux le se-meur croit sai - sir la vo-lon-té des cieux... Son or-gueil dis-pa - rait, et sa co-lè-re, vai - ne, se cal-me, en con-tem-plant la mi-nus-cu-le

14

Fl. 1

Fl. 2

Hb.

Cl. A. 1

Cl. A. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Tbpb.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar.

Vln. I

Vln. II

Alt.

Vc.

Vc.

Cb.

Il sent son coeur par - ler et ses lèvres se tai - re... Et la se - men - ce est là qui per - le sur la ter - re. Il la prend, et la po - se en tom - bant à ge - noux

[illegible]

[illegible]

[illegible]

59

Fl. 1

Fl. 2

Hb.

Cl. A. 1

Cl. A. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Cr. 1-2

Cr. 3-4

Tpt. F

Tbn.

Tbmb.

Tba.

Timb.

Cim.

Cel.

Hp.

Bar.

Vln. I

Vln. I

Vln. I

Vln. II

Vln. II

Alt.

Vc.

Cb.

pp

p

8va

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)