

Musica Theorica

Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA
Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis

Volume 5 · número 1 · janeiro a julho de 2020



Musica Theorica ISSN 2525-5541

ISSN 2525–5541

MUSICA
TEORICA

Revista da Associação Brasileira de Teoria
e Análise Musical – TeMA



Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis

Volume 5 · número 1 · janeiro a julho de 2020

Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA

Rodolfo Coelho de Souza (USP) – Presidente
Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP) – Vice-Presidente
Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC) – Secretário
Cássia Carrascoza Bomfim (USP) – Tesoureiro
Norton Dudeque (UFPR) – Editor chefe

REVISTA MUSICA THEORICA

Norton Dudeque (UFPR)
Edson Hansen Sant'Ana (IFMT/UNESP)
Gabriel Navia (UNILA)

CONSELHO EDITORIAL

Carole Gubernikoff (UNIRIO)
Celso Loureiro Chaves (UFRGS)
Fausto Borém de Oliveira (UFMG)
Janet Schmalfeldt (Tufts University)
João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade de Aveiro, Portugal)
Jonathan Dunsby (Eastman School of Music)
José Oliveira Martins (Universidade Católica de Portugal, Porto)
Ludwig Holtmeier (Hochschule fuer Musik Freiburg)
Lawrence Kramer (Fordham University)
Maria Alice Volpe (UFRJ)
Maria Lucia Paschoal (UNICAMP)
Mark Evan Bonds (University of North Carolina)
Michael Klein (Temple University)
Michiel Schuijjer (Amsterdam University of Arts, Conservatorium van Amsterdam)
Miguel Roig-Francolí (University of Cincinnati)
Paulo de Tarso Salles (USP)
Paulo Costa Lima (UFBA)

As ideias e opiniões expressas neste periódico são de inteira responsabilidade de seus autores

Sumário

i Editorial

Artigos

- 1 Domenico Scarlatti, artista fugidio: visões de seu “estilo misto” ao fim do século XVIII
Domenico Scarlatti, Escape Artist: Sightings of his “Mixed Style” towards the End of the Eighteenth Century
Janet Schmalfeldt
- 53 Intertextualidade e narratividade na *Sinfonia n. 1* (“O imprevisto”) de Villa-Lobos
Intextuality and Narrativity in Villa-Lobos’s First Symphony (“The Unforeseen”)
Paulo de Tarso Salles
- 119 A quantitative study of pitch registers in string quartets opus 17, by Joseph Haydn
Um estudo quantitativo dos registros de alturas nos quartetos de cordas opus 17, de Joseph Haydn
Marcos da Silva Sampaio; Vicente Sanches de Oliveira; Matheus Travassos; Carla Castro
- 178 Ambientações sonoras contrastantes nas três primeiras *Ilhas* de Almeida Prado: *Ilhas dos nove vulcões, Ilha de pedra e Ilha de gelo*
Contrasting sound environments in the first three Ilhas by Almeida Prado: Ilha dos nove vulcões, Ilha de pedra e Ilha de gelo
Gregório dos Santos Oliveira; Adriana Lopes Moreira
- 196 Intertextualidade musical na música religiosa de Alberto Nepomuceno
Musical Intertextuality in Alberto Nepomuceno’s religious music
Thiago Praça Teixeira

- 242 Relações Intertextuais entre Canções de Nepomuceno sobre Poemas Parnasianos e Simbolistas e a *Mélodie* Francesa: *Coração triste e Canção da ausência*
Intertextual Relations between Nepomuceno's songs on Parnassian and Symbolist poems and the French Mélodie: Coração triste and Canção da ausência
Eliana Asano Ramos; Maria Yuka de Almeida Prado
- 278 A poética do *Lied* nas canções em português de Alberto Nepomuceno: *Mater dolorosa*, Op. 14 n. 1
The poetics of the Lied in the songs in Portuguese by Alberto Nepomuceno: Mater dolorosa, Op. 14 no. 1
Francisco Wildt
- 289 O Sistema de Transformações Cromáticas no Interlúdio de *Artémis*, de Alberto Nepomuceno
The Chromatic Transformations System in the Interlude from Artémis, by Alberto Nepomuceno
Rita de Cássia Taddei
- 321 O wagnerismo de Alberto Nepomuceno e sua evolução na canção de câmara
Alberto Nepomuceno's Wagnerism and its Evolution in the Art Song
João Vicente Vidal
- 350 Análise da orquestração de Villa-Lobos para a obra *Oração ao Diabo* de Nepomuceno
Analysis of Villa-Lobos' Orchestration of Nepomuceno's Oração ao Diabo
Juliano Lima Lucas; Rodolfo Coelho de Souza
- 373 Sobre os autores

Editorial

Com este número de *Musica Theorica* encerro minha gestão de editoria do periódico. Agradeço ao apoio de Rodolfo Coelho de Souza, presidente da TeMA, de Gabriel Navia e de Edson Hansen Sant'Ana que colaboraram intensamente nestes últimos anos na editoria de *Musica Theorica*. Gabriel Navia assume a editoria chefe a partir do próximo número, seja bem-vindo e ótimo trabalho.

Neste número encontram-se artigos de Janet Schmalfeldt, traduzido por Gabriel Navia, que explora a linguagem musical de Domenico Scarlatti. Paulo de Tarso Salles escreve sobre intertextualidade e narratividade na primeira sinfonia de Heitor Villa-Lobos, Marcos da Silva Sampaio, juntamente com Vicente Sanches, Matheus Travassos e Carla Castro realizam um estudo quantitativo sobre as alturas nos quartetos opus 17 de Joseph Haydn e Gregório dos Santos Oliveira e Adriana Lopes Moreira exploram a relação entre estrutura musical e a modelagem de ambientações geográficas em três das *Ilhas* de Almeida Prado.

Neste número de *Musica Theorica* encontra-se também o dossiê dedicado a Alberto Nepomuceno e em celebração da sua obra. O ano de 2020 marca os cem anos de falecimento do compositor. Os artigos neste dossiê representam pesquisas recentes sobre a música de Nepomuceno. Abordagens que priorizam aspectos de intertextualidade na obra do compositor são explorados por Thiago Teixeira, na música religiosa de Nepomuceno, e por Eliana Ramos e Maria Yuka de Almeida Prado que escrevem sobre canções de Nepomuceno e suas relações com a *mélodie* francesa. Francisco Wildt também explora as canções de Nepomuceno enfatizando as canções em português do compositor. Rita de Cássia Taddei aplica a teoria neo-riemanniana e o sistema de transformações cromáticas a uma análise de *Artémis*. João Vidal explora aspectos do wagnerismo presente em canções de Nepomuceno. Finalmente, Juliano Lucas e Rodolfo Coelho de Souza analisam a orquestração de Villa-Lobos para a canção *Oração ao Diabo* de Nepomuceno. Agradecemos a todos os autores por sua importante colaboração neste dossiê.

Desejamos a todos boa leitura!

Norton Dudeque
Curitiba, 22 de setembro de 2020



Domenico Scarlatti, artista fugidio: visões de seu “estilo misto” ao fim do século XVIII

Domenico Scarlatti, Escape Artist: Sightings of his “Mixed Style” towards the End of the Eighteenth Century

Janet Schmalfeldt

Tradução de Gabriel Navia

Resumo: Uma mudança permanente aos 34 anos de idade, da Itália para os serviços privados da princesa Maria Bárbara, em Portugal e posteriormente na Espanha, permitiu que Domenico Scarlatti fugisse da fama e da classificação estilística. Na ausência de uma categoria convincente para a música de Scarlatti – pós-Barroca? Pré-Clássica? Galante? Transitória? – o especialista em Scarlatti, W. Dean Sutcliffe, recorre à expressão adequada “estilo misto”. Entretanto, Sutcliffe reconhece que “muito das sonatas de Scarlatti deve ser considerado à luz do estilo Clássico”, e eu também. Particularmente, o tipo específico de forma bipartida que o compositor emprega na maior parte de suas 555 sonatas para teclado sobreviventes dificilmente era único no continente durante o tempo em que viveu, e esta forma continuou a aparecer mesmo muito depois de dar lugar ao que hoje chamamos de “sonata Clássica”. Os “mecanismos de escape” musicais do compositor – atrasos surpreendentes de resultados esperados por meio de cadências evadidas e repetições “mais uma vez” – podem ser “avistados” em grande parte do repertório do fim do século XVIII, especialmente na música de Mozart. Todavia, nenhuma comparação da música de Scarlatti com a de seus sucessores pode diminuir sua exuberância “espanhola”, sua predileção pela justaposição de ideias totalmente diferentes em um único movimento – resumindo, suas contribuições características e sem paralelo para a música para teclado.

Palavras-chave: A forma sonata Tipo 2 de Hepokoski e Darcy; Estratégias cadenciais; A técnica “mais uma vez”; Virtuoso com sequências

Abstract: A permanent move at the age of 34, from Italy into the private services of Princess Maria Bárbara in Portugal, later in Spain, allowed Domenico Scarlatti to escape fame and stylistic classification. In the absence of a convincing category for Scarlatti’s music – post-Baroque? pre-Classical? *galant*? transitional? – the Scarlatti scholar W. Dean Sutcliffe resorts to the apt expression “mixed style”. But Sutcliffe acknowledges that “much about the Scarlatti sonatas demands to be considered in the light of the Classical style”, and so do I. In particular, the specific type of two-part form that the composer employs in most of his 555



extant keyboard sonatas was hardly unique on the continent during his lifetime, and that form continued to appear long after it had yielded to what we today call “the Classical sonata”. The composer’s musical “escape mechanisms” – surprising delays of expected outcomes by way of evaded cadences and ‘one-more-time’ repetitions – can be “sighted” in much repertoire towards the end of the eighteenth century, especially in the music of Mozart. Just the same, no amount of comparison of Scarlatti’s music with that of later composers can diminish his “Spanish” flamboyance, his penchant for the juxtaposition of wildly different ideas within a single movement – in short, his unparalleled, signature contributions to keyboard music.

Keywords: Hepokoski/Darcy’s Type 2 sonata form; Cadence strategies; The “one-more-time” technique; Virtuosity with sequences

Domenico Scarlatti: inegavelmente um dos maiores compositores de música para teclado e, ainda assim, o mais inescrutável de todos. O que sabemos com certeza sobre ele? Em primeiro lugar, sabemos que não há muito o que saber. Imagine se Couperin, ou Rameau, ou Sebastian Bach, ou Handel, todos contemporâneos muito próximos, houvessem deixado *apenas três* declarações verbais para que seus biógrafos quebrassem a cabeça – uma carta, uma dedicatória rebuscada a um rei e um prefácio para a única publicação autorizada pelo compositor.¹ Imagine se *todos* os manuscritos autógrafos das obras para teclado destes compositores houvessem desaparecido, deixando indeterminada a questão de suas cronologias. Esta foi a desafortunada situação de Scarlatti. Tivesse isso ocorrido com os outros, eles também poderiam ter sofrido algo comparável à posição marginal ocupada por Scarlatti atualmente nos livros de história da música.

Adicione a esses fatos concretos os seguintes detalhes. Somente em 1991, pesquisadores da vida e obra de Scarlatti puderam concordar de forma mais ou menos definitiva sobre o ano e o mês em que o compositor emigrou da Itália, seu país natal, para assumir, em Lisboa, os cargos de Mestre da Capela Real e professor de teclado da família real portuguesa. Uma evidência rara confirmou sua chegada à corte em 29 de novembro de 1719, com 34 anos de idade;² mas os

¹ A dedicatória e o prefácio de Scarlatti estão incluídos em seu *Essercizi per Gravicembalo*, uma coleção de trinta sonatas dedicada ao Rei João V de Portugal e publicada em Londres em 1738. A única carta de Scarlatti de próprio punho que se tem conhecimento foi enviada ao duque de Huescar (Don Fernando de Silva y Alvarez de Toledo) em 1752.

² Vide Doderer (1991, p. 9–10), como citado em Sutcliffe (2003, p. 69 n. 202).

detalhes sobre seu treinamento musical inicial, seus empregos durante a juventude e seus cargos em Veneza e Roma têm sido difíceis de localizar. Por exemplo, com quem ele estudou composição, além de, presumivelmente, seu incrível pai napolitano, Alessandro?³ Ele deixou a Itália para escapar do controle legal de um pai autoritário, ou talvez para renunciar ao tédio de escrever mais óperas, cantatas e música sacra? Sabe-se que, durante a década de 1720, ele fez algumas viagens a Paris e voltou várias vezes a Roma, onde se casou com sua primeira esposa.⁴ Mas pouco depois de 1728, quando a Princesa portuguesa, Maria Bárbara, se casou com o Príncipe Fernando, herdeiro da coroa espanhola, Scarlatti seguiu a futura rainha consorte, primeiro a Sevilha e depois a Madri, onde permaneceu como seu professor protegido, às escondidas, e músico da corte, escrevendo sonatas para ela até a sua morte em 1757.

Isso levanta outra questão ainda não respondida. A quem, e a que país, pertence Scarlatti? Seria à sua única aluna de teclado conhecida, a portuguesa Maria Bárbara? À Itália, sua terra natal? À Espanha, onde morou por quase metade de sua vida?⁵ Scarlattianos da Itália têm reivindicado sua música avidamente – “a ‘personificação’ da luz mediterrânea, lógica, destaque, alegria e elegância”.⁶ Até algumas décadas atrás, historiadores da música

³ Francesco Gasparini (1661–1727) é tido como provável professor de Scarlatti em Roma ou Veneza, onde ele também pode ter sido apresentado a Vivaldi e, certamente, conheceu Handel; vide Boyd (1987, p. 15, 100 e 163). Gjerdingen (2007) dá por certo que Gasparini foi professor de Scarlatti, afirmando, ao mesmo tempo, que “boa parte do treinamento desse músico precoce já estava concluído no final do século XVII” (p. 95) e que ele teve “experiências variadas em muitos dos grandes centros da música galante” (p. 182). Segundo Sanguinetti (2012, p. 59 e 63), Scarlatti foi um dos muitos alunos (incluindo Gasparini) de Bernardo Pasquini (1637–1710), e estudou também com Gaetano Greco (ca. 1657–1728). Estas associações merecem consideração; Sanguinetti considera Pasquini e os irmãos Greco, Rocco e Gaetano, como fundadores da tradição napolitana do partimento (p. 59), com o pai de Domenico, Alessandro, como colaborador e professor de partimento e *regole* (regras). Sanguinetti observa que a principal fonte da coleção de *regole e lezioni* de Alessandro Scarlatti leva a data de 1715 (p. 60).

⁴ Para um resumo e discussão de fontes documentárias das atividades de Scarlatti entre os anos de 1719 e 1729, vide d'Alvarenga (2008, p. 17–68).

⁵ Para Pestelli, “existem dois Domenico Scarlattis. Há o italiano e o espanhol [...] há o bom músico que fala uma língua *comum* sem se preocupar em ser original e o gênio que inventa combinações sonoras nunca antes ouvidas, um homem totalmente absorvido por uma busca constante que parece excluir a ideia aceita de público [...] o típico problema historiográfico da origem de um estilo está fadado a permanecer sem solução no caso de Domenico Scarlatti” (1985, p. 79).

⁶ Sutcliffe (2003, p. 5); vide também a lista que Sutcliffe denomina “*Instant Latinate Essentials Generator*” (p. 57–58).

espanhola pareciam desinteressados pela questão; porém, pesquisadores da música folclórica espanhola e portuguesa, especialmente do flamenco, do fandango e de outros gêneros andaluzes, têm se dedicado ao estudo das características ibéricas de sua música, características que a tornam tão exótica e emocionante para ouvintes e artistas não latinas como eu.⁷ Essa situação levou W. Dean Sutcliffe (2003) a abrir seu brilhante estudo sobre as sonatas de Scarlatti com uma afirmação surpreendente: “Domenico Scarlatti não pertence”. Scarlatti não pertence a um país nem a um domínio estilístico estável do cânone ocidental. E assim, como convém à sua incompatibilidade, Sutcliffe insere o compositor na única categoria que ele pode criar com convicção, mas com ironia: na de “Figura Histórica Interessante” (p. 1). Em resumo, a única informação confiável sobre Scarlatti, como um compositor e uma pessoa imaginada ou *persona*, deve ser extraída de suas aproximadamente 555 obras curtas em forma binária e movimento único, transcritas por copistas, talvez sob sua supervisão, e eventualmente abrigadas em Veneza e Parma – em outras palavras, de suas próprias sonatas.⁸

O título deste artigo demonstra que tomei a liberdade de caprichosamente inventar uma nova categoria para o nosso compositor: “Artista Fugidio”.⁹ Se ele realmente queria ou não “fugir” tão drasticamente da atenção de historiadores e biógrafos, nunca saberemos. Mas do eminente musicólogo Malcom Boyd, temos

⁷ Por exemplo, vide Clark (1976; 2000); Puyana (1988); e Fadini (2008).

⁸ Para um relato completo das fontes primárias da maior parte das sonatas de Scarlatti, copiadas na Espanha entre 1742 e 1757 e levadas por seu amigo *castrato* Farinelli da Espanha para a Itália, vide Boyd (1987, cap. 8, “*Keyboard Works*”). Boyd também investiga grandes coleções secundárias, atualmente abrigadas em bibliotecas de Münster e Viena, outras fontes e edições do século XVIII de menor importância, edições do século XIX e manuscritos descobertos em 1986. O esforço para capturar uma imagem “completa” de Scarlatti como compositor se torna ainda mais intimidante quando consideramos que, como diz Boyd, “seria difícil nomear outro compositor da estatura de Domenico Scarlatti que tenha adotado e dominado, como ele o fez, três estilos musicais bastante diferentes e contrastantes”: o estilo vocal de suas óperas, oratórios, cantatas e serenatas, a “polifonia *a cappella* (ou acompanhada por contínuo) ‘*alla Palestrina*’ da maior parte de sua música sacra existente e o “surpreendentemente original [...] estilo instrumental” das próprias sonatas para cravo (1987, p. 112). Este esforço vai muito além do escopo deste artigo.

⁹ N.T.: Ao longo do texto, a autora utiliza a palavra *scape* em diversos momentos, fazendo referência ao termo *Scape Artist*, traduzido aqui como Artista Fugidio. Tendo em vista as possíveis nuances de significados das palavras *escapar* e *fugir*, esta tradução busca, sempre que possível, manter o paralelismo explorado no texto original.

o seguinte: “Chega a parecer que Domenico Scarlatti contratou um agente para remover todos os traços de sua carreira do olhar da posteridade [. . .] diaristas e correspondentes contemporâneos dificilmente teriam sido menos informativos se tivessem se unido em uma conspiração de silêncio contra ele” (1985, p. 589). Para teóricos e analistas de sua música, a fuga do compositor de uma classificação estilística é tão intrigante quanto. Podemos aplaudir isto como uma jogada inteligente de sua parte, dada a nossa atual insatisfação generalizada com categorias estilísticas e fronteiras artificiais entre períodos históricos. Sutcliffe nos lembra do clichê de que Scarlatti “tem um pé no Barroco e outro na era Clássica”; o fato de ele “realmente não pertencer” a nenhum dos dois períodos pode ser usado em prol dele mesmo. Uma premissa central do estudo de Sutcliffe é que o compositor era especialmente consciente dos estilos contemporâneos e “agudamente consciente” de seu próprio. Sutcliffe propõe até “uma relutância da parte do compositor de se identificar com qualquer modo de discurso nas sonatas para teclado, para tornar o fato de não pertencer, ou não querer pertencer, uma virtude” (2003, p. 8).

Na ausência de uma categoria estilística convincente para Scarlatti – pós-Barroco? Pré-Clássico? Galante? Transitório? – Sutcliffe recorre à expressão adequada “estilo misto” (2003, p. 79, 322 e *passim*). Porém, em termos claros, ele entrega o jogo eventualmente; por duas vezes em seu livro, quase repetições literais, ele afirma que “é axiomático para este estudo que muito sobre as sonatas de Scarlatti seja considerado à luz do estilo Clássico, apesar de todos os fatores que podem nos fazer resistir a essa classificação” (p. 323; vide também p. 79). Uma propriedade das sonatas surge como justificativa primária para esse axioma: a pronunciada “variedade de material musical” (*ibid.*). Em contraste com a “unidade e coerência” da música Barroca (p. 322), a emergência de uma variedade textural, temática, harmônica, sintática e “tópica” no século XVIII constitui uma novidade genuína. Como exemplos dessa nova abordagem compositiva, as sonatas de Scarlatti “devem ser apreciadas, em parte, como agentes de uma transformação e seu compositor como um inovador” (p. 323). A descrição de Giorgio Pestelli do contraste temático de Scarlatti antecipa a de Sutcliffe e, de alguma maneira, dá cor à metáfora do “artista fugidio”, que tenta capturar a atmosfera teatral e até mesmo circense de tantas sonatas. Pestelli diz: “A sonata se torna um palco no qual os diversos atores, assim como os temas da sonata com seus diferentes caracteres, podem realizar ações imprevistas e

imprevisíveis. É realmente um novo modo de pensar em música que surge pela primeira vez” (1985, p. 84).

Quanto mais estudo essas sonatas, mais me aproximo da ideia de Sutcliffe de que muito se pode ganhar se as examinarmos à luz de técnicas compositivas da segunda metade do século XVIII. No entanto, desejo ir além do aspecto óbvio de sua variedade tópica – uma caracterização tradicional das diferenças entre o Barroco e os estilos seguintes. Início investigando a questão da *forma como um todo* – isto é, a “forma sonata Scarlatti”, exibida em quase todas as suas peças. Em seguida, volto a minha atenção ao tratamento típico e, muitas vezes, excepcional que o compositor dá às duas partes da forma e às suas passagens interiores. Ao longo do caminho, espero poder me permitir o esforço de desenvolver o tema do “artista fugidio” a partir de uma perspectiva musical e biográfica. Argumentarei, por exemplo, que a partir das perspectivas da sintaxe fraseológica, do plano harmônico e, especialmente, das estratégias cadenciais, ele emprega mecanismos de escape característicos da música do fim do século XVIII—evasões surpreendentemente perturbadoras de certas expectativas.¹⁰ Porém, as anotações analíticas de tipo schenkeriano adicionadas aos meus exemplos, outra arena analítica da qual Scarlatti surpreendentemente escapou, podem ajudar a demonstrar de forma implícita que estruturas fundamentais tonais geralmente dão coerência à deslumbrante variedade de materiais díspares utilizados pelo compositor.¹¹ Não desejo transportar o estilo de Scarlatti para o domínio das

¹⁰ Para Zbikowski (2010), as “rupturas sintáticas” (realizadas especialmente através do uso de empréstimo modal, dissonâncias não resolvidas, sínopes e cadências de engano) da Sonata em Lá maior, K. 208, de Scarlatti, servem como “análogos sônicos para processos dinâmicos, os quais podem ser simplesmente correlacionados a emoções”: “O que é excepcional é a certeza com que Scarlatti concebe tais rupturas, demonstrando um domínio equivalente ao de um ator que dá vida a uma personagem que, para alguns, seria a base para pouco mais do que uma atuação rotineira” (p. 53–54).

¹¹ Em sua resenha do livro *Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form* (2012), de David Beach, Berry observa que “compositores do panteão de Schenker que não estão representados” no estudo de Beach “incluem C. P. E. Bach, Handel, Mendelssohn e Domenico Scarlatti (sendo o último destes quase sempre negligenciado em livros de texto schenkerianos)” (2012, p. 165). O próprio Schenker publicou análises de duas sonatas de Scarlatti – K. 9, em Ré menor, e K. 13, em Sol maior; disponíveis em Schenker (1994), com tradução para o inglês de Ian Bent. Com relação ao país a que Scarlatti “pertence”, pode-se mencionar que Schenker chegou perto de recebê-lo no território alemão: “A profundidade da música de Scarlatti, o sabor da terra que permeia suas diminuições florescentes, coloca-o muito próximo dos grandes mestres da música alemã” (1994, p. 67).

técnicas Clássicas tardias; antes, desejo simplesmente usá-las como medida para explorar o que torna sua música diferente de qualquer outra. Abordarei cinco de suas sonatas aqui, escolhidas por suas características representativas e únicas, e por admirá-las muito.

A “forma sonata Scarlatti”

Considerando que o termo *forma sonata* tornou-se inextricavelmente associado à forma sonata Clássica do fim do século XVIII, já completamente desenvolvida, (exposição, desenvolvimento e recapitulação), o próprio nome que Scarlatti deu a quase todas as suas obras para teclado—“sonata”—exige, regularmente, defesa e esclarecimento. Em seu estudo inovador sobre o compositor, Ralph Kirkpatrick inicia o capítulo 11, “A Anatomia da Sonata de Scarlatti”, com a seguinte declaração: “Provas fossem necessárias, nada provaria melhor a vitalidade das sonatas de Scarlatti do que sua resistência à análise ou classificação sistemática” ([1953] 1983, p. 251).¹² Apesar desta resistência, sua extensa “anatomia” é, obviamente, uma “análise sistemática” – a primeira desse tipo e o ponto de partida para estudos posteriores da forma; mas ele precisa de apenas uma frase para acertar em cheio a diferença essencial entre uma sonata de Scarlatti e uma sonata Clássica, e aqui está a frase: “A sonata de Scarlatti é mais ou menos como uma sonata clássica que começa a obedecer as regras [Clássicas] apenas com o segundo tema e os temas de fechamento, em outras palavras, [apenas] após o estabelecimento definitivo da tonalidade que encerra a obra” ([1953] 1983, p. 253–254). Kirkpatrick descarta firmemente o termo *exposição* para a primeira metade da forma de Scarlatti, e sustenta que é “um erro falar de primeiro e segundo temas, ou mesmo de tema principal e tema subsidiário em Scarlatti” (p. 253).

Nada comparável à profundidade analítica e à pesquisa biográfica imaginativa da monografia de Kirkpatrick sobre as sonatas apareceu em inglês até a publicação do livro de Sutcliffe, 50 anos depois, e, a essa altura, Sutcliffe estava preparado para abandonar a maioria dos termos formais “anatômicos” de

¹² A afirmação de Kirkpatrick continua da seguinte maneira: “As forças que moldam as sonatas de Scarlatti estão continuamente influenciando e se opondo umas às outras a tal ponto que é quase impossível estabelecer regras que o próprio Scarlatti não quebre ou definir categorias que ele mesmo não destrua” ([1953] 1983, p. 251).

Kirkpatrick em prol de termos mais amplos e mais ousados, alguns deles dando destaque à sua afirmação de que a forma de Scarlatti dirige o olhar para um “estilo de sonata” de um período posterior ao seu. A “forma binária equilibrada” [*balanced binary form*] – um termo introduzido por Douglass M. Green (1979, p. 78–79) – é a categoria geral escolhida por Sutcliffe para as formas bipartidas de Scarlatti. Ele parece assumir que sabemos algo sobre esse tipo de forma, em oposição às formas “binária simples” e “binária com recapitulação” [*rounded binary*], pois coloca sua primeira descrição em parênteses: “(Na forma binária equilibrada, o material que encerra cada metade é correspondente e, portanto, cria uma rima estrutural)” (2003, p. 320). Sutcliffe está preocupado em combater acusações a Scarlatti que classifiquem o uso repetido da forma como “pouco arrojado”, e se incomoda com o que chama de “as principais narrativas da historiografia da música do século XVIII”, nas quais há um “desenvolvimento inexorável em direção à forma sonata” – o estilo da “sonata Clássica que atua como a terra prometida” (p. 320).¹³ Entretanto, ele reconhece o uso cauteloso de “parte da terminologia característica da forma sonata”, particularmente da seguinte maneira: “Scarlatti tem segundos sujeitos, mas geralmente não tem primeiros sujeitos” (p. 324). O argumento de Sutcliffe é que os materiais de abertura *quase nunca* são “recapitulados”, referindo-se ao “retorno duplo” que define a estrutura formal da sonata Clássica. E, no entanto, os “segundos sujeitos”, ouvidos pela primeira vez em uma região tonal diferente da tônica, *quase sempre* retornam ao final da segunda metade da forma transpostos para a tonalidade inicial. Para citar Sutcliffe novamente: “Ao garantir [. . .] que esse material seja apresentado sobre a tônica ao final, o compositor está, de fato, articulando os mesmos princípios do argumento harmônico que são evidentes na forma binária com recapitulação e na forma sonata” (2001, p. 4).

A forma utilizada por Scarlatti é, então, um tipo de forma sonata? Em 2003, Sutcliffe não estava disposto a dar esse salto, apesar de elogiar Michael Talbot (1990) por fazê-lo.¹⁴ Com a publicação do livro *Elements of Sonata Theory*, James

¹³ Vide também Sutcliffe (2001), onde o autor expõe claramente as características distintivas da forma “binária seccional”, “binária contínua simples”, “binária equilibrada”, “binária com recapitulação” (com seu “retorno duplo”) e “binária seccional com recapitulação” (cuja primeira parte termina na tônica inicial); aqui ele faz referência a Green (1979).

¹⁴ De Talbot (1990): “[A] barreira real para a identificação da estrutura da sonata em Scarlatti como uma versão inicial específica da forma sonata não é tanto analítica, mas histórica; a própria música

Hepokoski e Warren Darcy pareceriam ter solucionado a questão. Como se sabe, os autores defendem cinco “tipos de forma sonata” distintos; o “Tipo 2” é o tipo de Scarlatti. Hepokoski e Darcy descrevem a versão de Scarlatti do Tipo 2, sem divergir radicalmente dos relatos formais de Kirkpatrick, Boyd e Sutcliffe, todos eles citados. No entanto, o que torna a identificação da forma sonata de Scarlatti tão diferente, no caso de Hepokoski e Darcy, é o uso destemido da “terminologia da forma sonata”. A Figura 1 reproduz o “Padrão Básico da sonata Tipo 2” de Hepokoski e Darcy.

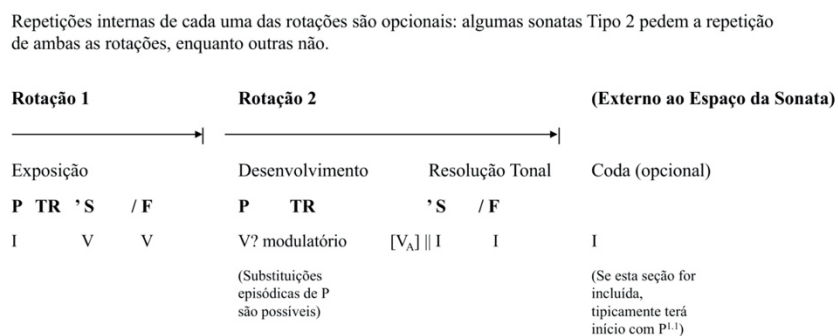


Figura 1: Esquema formal da “sonata Tipo 2” (Hepokoski; Darcy 2006, p. 354)

Central para a definição da forma apresentada pelos autores, e difundido em todo o texto como uma característica determinante das diversas formas de sonata, é o princípio arquitetônico de rotação: a “reciclagem, por uma ou mais vezes, – com as devidas alterações e ajustes – [de] um padrão temático referencial estabelecido como uma sucessão ordenada no início da peça” (Hepokoski; Darcy 2006, p. 611). Na sonata Tipo 3 – a “forma sonata Clássica” de Kirkpatrick e Sutcliffe –, três rotações geralmente se fazem presentes: a exposição estabelece o padrão rotacional, e às vezes o desenvolvimento e quase sempre a recapitulação reciclam este padrão. A forma sonata Tipo 2 possui apenas uma “rotação dupla”: ela conta com “dois ciclos ao longo da estrutura principal”, ciclos que consistem em “P TR ' S / F”¹⁵ ou zonas primárias, de transição, secundária e de fechamento

apresenta características que, no todo, são muito mais consonantes com o princípio e a prática da sonata do que com a forma binária simétrica empregada por Bach, Rameau e Vivaldi [. . .] mas o não posicionamento de Scarlatti na linha principal do desenvolvimento histórico inibe esse reconhecimento” (apud Sutcliffe 2003, p. 323).

¹⁵ N.T.: A inicial F substitui a inicial C, adotada por Hepokoski e Darcy (2006) como sigla para o termo *closing zone*.

(p. 353).¹⁶ Esse é o padrão normalmente estabelecido nas primeiras partes das sonatas de Scarlatti, que modulam comumente para a dominante ou mediante; assim, as primeiras metades das formas de Scarlatti se comportam de maneira semelhante ao que chamamos de *exposição* nas sonatas do fim do século XVIII, geralmente com repetição. Dessa forma, e com todo o respeito a Kirkpatrick, Hepokoski e Darcy não hesitam em utilizar o termo *exposição*. A segunda metade da forma, também repetida, realiza a segunda rotação: esta se inicia como um “espaço de desenvolvimento” (caracterizado por Kirkpatrick como “digressão”), normalmente na tonalidade confirmada ao fim da exposição, e apresenta um retorno explícito aos materiais de abertura da sonata ou uma “elaboração típica de desenvolvimento” destes materiais: “Um pouco depois, essa referência à zona temática primária fora da região da tônica se amplia para uma atividade de desenvolvimento mais explícita e modulante (geralmente baseada em materiais de P e/ou TR)” que se dirige eventualmente ao que os autores chamam de *ponto crux*, um termo que eles tomam emprestado de Kirkpatrick, com alguma modificação. Este é o ponto onde “os compassos correspondentes” aos materiais temáticos secundários ou de fechamento da exposição, ou que os antecedam brevemente, podem ser identificados, permitindo o rastreamento do retorno destes mesmos materiais – isto é, aqueles que “rimam”, agora na tonalidade inicial (p. 353).¹⁷

¹⁶ A ideia de “rotação” na forma sonata tem sido frequentemente adotada pelos defensores da Teoria da Sonata de Hepokoski e Darcy, mas não está livre de críticas. Por exemplo, Wingfield (2008, p. 13) cita a “infinitude de modificações” criadas pelos autores para explicar “o fato de que relativamente poucos desenvolvimentos percorrem literalmente os materiais da exposição na ordem original”: “desenvolvimentos com semi-rotações, rotações truncadas, rotações com substitutos episódicos que ‘sobrescrevem’ alguns dos elementos individuais esperados, rotação com interpolações recém-incluídas, digressões internas da linha rotativa em vigor, reordenamentos ocasionais dos módulos e outros casos similares” (Hepokoski; Darcy 2006, p. 613). Wingfield também pergunta “por que a rotação do desenvolvimento deve ser equiparada à rotação expositiva”, quando “a sucessão expositiva de unidades ‘estáveis’ [*tight-knit*] e ‘instáveis’ [*loose-knit*] (termos de Caplin) bem como seus padrões de estabilidade e instabilidade texturais e tonais são inteiramente diferentes daqueles de um desenvolvimento”, onde a “característica determinante [. . .] é, de fato, o contraste, normalmente na forma de uma organização mais flexível, dominada pela fragmentação e progressão sequencial” (2008, p. 14).

¹⁷ Embora Hepokoski e Darcy apliquem o termo *exposição* à primeira parte da sonata Tipo 2, eles rejeitam a ideia de que uma recapitulação possa começar com o retorno de materiais temáticos secundários na segunda parte: conforme descrito acima, a segunda rotação começa no *início* da

Para aqueles que abordaram as sonatas de Scarlatti em grande medida a partir de seus próprios pontos de vista, talvez o aspecto mais informativo do capítulo sobre a sonata Tipo 2 de Hepokoski e Darcy seja o esclarecimento de que essa forma dificilmente é exclusiva de Scarlatti: “A estrutura de Tipo 2 se tornou uma opção compositiva comum da forma sonata em meados do século XVIII”, praticamente “coexistindo” com a emergente estrutura de Tipo 3 (2006, p. 359 e 358). Os autores se referem a exemplos de vários gêneros de compositores tão diversos como Sammartini, Stamitz, C. P. E. Bach, seu irmão mais novo Johann Christian, Wagenseil, a primeira fase de Dittersdorf, a primeira de Haydn e, sim, Mozart, especialmente nas obras compostas até aproximadamente seus 16 anos de idade (p. 359, 362–363). No início da década de 1770, a sonata Tipo 2 havia começado a desaparecer, sendo substituída pela de Tipo 3. Mas Hepokoski e Darcy argumentam que o Tipo 2 “nunca desapareceu completamente”; eles citam exemplos que vão de Weber, Schubert e Mendelssohn a Sibelius, Tchaikovsky e Mahler, e, é claro, incluem Chopin (p. 363–364)—que adorava as sonatas de Scarlatti e que presumivelmente utiliza o Tipo 2 nos primeiros movimentos de suas duas sonatas maduras para piano, bem como em sua sonata para violoncelo.¹⁸

Finalmente, qual é a relevância disso tudo para os analistas que se dedicam às sonatas de Scarlatti? Sabemos, ao menos, que as únicas sonatas que

segunda parte, anulando assim a possibilidade de outro “começo” no momento em que retornam os materiais secundários; em resumo, “sonatas Tipo 2 não possuem recapitulações” (2006, p. 354).

¹⁸ Assim como o conceito de “rotação”, a validade da categoria Tipo 2 também tem sido questionada, principalmente com respeito à sua sobrevivência em algumas obras do século XIX, e particularmente nos casos do “Tipo 2” em que “os últimos estágios da segunda parte [...] interpolam material temático primário na tônica antes ou depois do material de fechamento” (Wingfield 2008, p. 19). Hepokoski e Darcy rejeitam enfaticamente a categoria consagrada da “recapitulação espelhada” ou “reversa”, “interpretada mais precisamente como expansões de estruturas do Tipo 2 nas quais o aparecimento tardio de P geralmente adquire a qualidade de coda da segunda rotação ou de uma interpolação tardia à maneira de uma coda, já como parte da zona de fechamento (F)” (2006, p. 369). Por razões diferentes, Caplin também considera deficiente a ideia de uma recapitulação “reversa” nas formas Clássicas: quando ideias do tema subordinado surgem antes das do tema principal, “este [último] material é remodelado para atuar como um tema subordinado, exibindo assim dispositivos de afrouxamento associados a essa função” (2013, p. 509). Por outro lado, em vez de rejeitar a ideia da “recapitulação reversa”, Wingfield prefere conceber certas obras do século XIX que exibem a chamada forma Tipo 2—por exemplo, os primeiros movimentos da Sonata nº 3 de Chopin para piano e sua Sonata para Violoncelo—como obras que manifestam “um elemento primordial de diálogo com o modelo Tipo 3” (2008, p. 22).

ele autorizou a publicação—as 30 sonatas dos *Essercizi per gravicembalo*—deveriam haver sido concluídas em 1738, ano em que Scarlatti as dedicou ao Rei português, João; em 1757, ano de sua morte, cópias de todas as 555 sonatas já haviam sido feitas, embora não saibamos quando elas foram compostas. Muitas de suas peças podem facilmente haver sido compostas nas décadas de 1720 e 1730; neste caso, elas antecipariam o auge da forma sonata Tipo 2, dos 1740s aos 1770s. E, no entanto, mesmo um conhecimento superficial das obras para teclado no formato Tipo 2, escritas por outros compositores neste mesmo período, contraria a noção de que, estilisticamente falando, essas outras obras têm muito em comum com as sonatas de Scarlatti, *exceto* por sua estrutura formal.¹⁹ Consideremos essa observação através da análise de um dos *Essercizi* do compositor, a Sonata em Si menor, K. 27. O Ex. 1 apresenta a partitura da peça com anotações.

K. 27 e o “estilo misto”

Podemos notar que a sonata começa com uma troca imitativa bastante livre entre soprano e contralto, ao longo de uma progressão que prolonga a tônica. Baixo e tenor entram no compasso 3, agora completando brevemente uma textura a quatro vozes e conduzindo a uma cadência autêntica perfeita (CAP) na cabeça do compasso 4. Aberturas imitativas não rigorosas como esta são frequentes nas sonatas de Scarlatti; Sutcliffe associa essa e outras aberturas com o “estilo culto” [*learned style*] (2003, p. 153–154), geralmente vinculado ao “Barroco”. Mas é difícil considerar o que se segue (c. 4–7) como “culto”: aqui temos oitavas paralelas evidentes, ousadamente reforçadas pelos cruzamentos das mãos. O movimento descendente por graus conjuntos de $\hat{1}$ a $\hat{5}$ no soprano e no baixo conduz, por meio do tetracorde “lamento”, ou “frígio”, a uma potencial semi-cadência frígia (iv^6-V) no compasso 7; tal progressão tem sido associada especificamente ao “flamenco puro” e à típica *cadenza andalusa*.²⁰ Seria difícil

¹⁹ Para apenas alguns dos muitos exemplos de movimentos de sonata Tipo 2 de compositores da segunda metade do século XVIII, que não Scarlatti, vide: C. P. E. Bach, Sonata em Fá menor, Wq.63/6, H.75 (*Probestuck* 6, 1753), i; J. C. Bach, Sonata em Si \flat maior, op. 5/1 (1768), i; e Mozart, Sonata para piano em Mi \flat maior, K. 282, i (1774). Os movimentos de J. C. Bach e Mozart são mencionados em Hepokoski e Darcy (2006, p. 362).

²⁰ Fadini (2008) baseia-se na *Teoría musical de la guitarra flamenca* (1998), de Manuel Granados, para reunir evidências de que o tetracorde descendente *lá sol fá mi* serve como “base harmônica” (*base*

imaginar um contraste estilístico mais acentuado nos compassos 1–7 – uma “clara oposição de tipos sintáticos”, como diz Sutcliffe (2003, p. 153).

ABERTURA (≈TP, ou zona-P?) **Trans., parte 1?**

Allegro

Trans., parte 2?

Prolongamento de permanência sobre a dominante: ⇒ (“torna-se”) o início do TS?

armónica) para o flamenco, e que a sucessão de acordes em quintas paralelas sobre este baixo descendente forma a típica *cadenza andalusa*. O objetivo final da progressão—aquí a dominante da cadência frígia—é conhecido na teoria do flamenco como “Tônica secundária” (*Tónica secundaria*), sendo o acorde de partida interpretado como a “Grande Tônica ou Tônica principal” (*Grande Tónica* ou *Tónica principale*) (p. 160). A passagem dos compassos 4–7, da K. 27 de Scarlatti, apresenta acordes de sexta descendentes, em vez de tríades paralelas em posição fundamental, nos compassos 5 e 6; Fadini apresenta esta progressão como uma variante da *cadenza andalusa* em referência à K. 6 do compositor, compassos 18–25 (p. 163). Em ambos os casos, a progressão seria categorizada por Caplin como uma representante da sequência descendente por graus conjuntos; vide n. 34.

13 *D (= droit: mão direita)* *G*

17 *continuação*

21 *cad.* *(hemíola)*

25 *(mit.)* *tr*

29 *SF: codetta*

CAP

Chord progressions and annotations below the staves include: *D*, *G*, *V*, *(I⁶)*, *IV*, *(V⁴₃)*, *I⁶*, *(⁵₃)*, *(ii)*, *V⁶₅*, *I*, *6*, *IV*, *V(⁶₄ = ⁵₃)*, *CE*, *vi⁷*, *(ii⁷ — V⁷ — I⁷ — IV⁷ — vii⁰⁷)* (*Seq. por 5^{as} descendentes*), *iii⁷*, *vi⁷*, *ii⁷ (vii⁰⁷)*, *I*, *6*, *(IV V⁴₂)*, *I⁶*, *ii⁶*, *V(⁶₄ = ⁵₃)*.

Exemplo 1: Domenico Scarlatti, Sonata em Si menor, K. 27, dos *Essercizi per gravicembalo* (1738), c. 1–32

Certamente, a cadência frígia, com suas origens no canto medieval, está presente na música de inúmeros compositores anteriores e posteriores a Scarlatti. O Ex. 2 apresenta uma obra de 1732 do compositor napolitano, maestro e partimentista Francesco Durante (1684-1755), contemporâneo exato de Scarlatti, conforme extraído do tratado de Robert O. Gjerdingen (2007) sobre o estilo galante. O baixo de Durante compreende o tetracorde frígio descendente nos compassos 8–9, resumindo de maneira ordenada o descenso gradual mais abrangente criado pelo sujeito da fuga nos compassos 1–4 (vide hastes adicionadas); o objetivo cadencial frígio, no compasso 9, marca o fim da primeira exposição da fuga, com a resposta do sujeito à oitava sendo introduzida na voz mais grave no compasso 4. (Uma segunda exposição tem início sobre a dominante menor no compasso 10 e termina com a mesma aproximação à cadência frígia, transposta.) Um contralto “adicional” é introduzido para criar a suspensão do compasso 4, e então uma textura a três vozes emerge. Ao atingirmos a progressão frígia nos compassos 8–9, quatro vozes já estão em jogo, e elas parecem determinadas a evitar oitavas e quintas paralelas a todo custo, aproximando-se destes intervalos por movimento contrário. Comparativamente, as oitavas paralelas de Scarlatti soam *estrangeiras*, pelo menos em relação à língua franca de seus contemporâneos *galantes*, e como uma violação deliberada das regras contrapontísticas destes que ele certamente conhecia muito bem (vide novamente n. 3).²¹

²¹ O exemplo de Gjerdingen (2007, p. 165, Ex. 11.44) inclui apenas os compassos 7–9 do *Studio* de Durante; o trecho aparece no capítulo intitulado “*Clausulae*” e serve como ilustração para os “Desfechos Característicos de um Tenor” — a *clausula vera* (c. 7–8) e sua variante frígia (c. 9).

The image displays three systems of a musical score for Francesco Durante's Studio no. 5. The first system, labeled 'Sujeito = S', shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. Annotations include wavy lines above the treble staff and a double-headed arrow labeled 'S' below the bass staff. The second system, starting at measure 5, features a 'clausula vera de Gjerdingen' annotation above the treble staff and a 'tr' (trill) annotation above the bass staff. The third system, starting at measure 8, includes a 'Tetracorde frígio' annotation below the bass staff, an 'SC frígia' annotation below the treble staff, and an 'S em v' annotation above the treble staff. The score is in a key with three flats and common time.

Exemplo 2: Francesco Durante, Studio no. 5, das *Sei sonate per cembalo divisi in studii e divertimenti* (1732), c. 1–11

Percebo a cadência do compasso 4 da K. 27 de Scarlatti como uma clara elisão (representada na partitura por \leftrightarrow): sua tônica cadencial serve, simultaneamente, como o início da frase seguinte. Tanto o cravista Scott Ross (1984–85, CD 2, faixa 8) quanto o pianista Murray Perahia (1997, faixa 17) parecem ouvir o mesmo; cada um à sua maneira, ambos tratam o início do compasso 4 como um fim e um novo início.

Podemos considerar a abertura da K. 27, compassos 1–4, como um “tema principal” (ou “zona P”), de acordo com a terminologia da sonata Clássica? Afinal, esta passagem, embora formada por apenas uma frase, realiza o papel de um “tema principal” ao estabelecer a tônica inicial e terminar com uma cadência nessa tonalidade. Além disso, minhas anotações analíticas propõem uma linha descendente completa ao estilo de uma *Urfinie*, partindo da nota primária $\hat{5}$, $F\sharp$, compreendendo toda a extensão da frase. Mas lembre-se: esta abertura não retornará em sua forma e tonalidade originais para servir como o início de uma recapitulação com “retorno duplo”. É provavelmente por isso que Kirkpatrick e Sutcliffe se referem a esta abertura simplesmente como uma abertura. Marco Moiraghi, escrevendo em italiano, utiliza *inizio* (2014, p. 158 e *passim*). Em contraste, o novo padrão de acompanhamento em semicolcheias contínuas e a

nova textura que se iniciam no compasso 4 geram um “ganho de energia”²² semelhante ao de muitas *transições* de obras em forma sonata do fim do século XVIII. Não há modulação até a aparente semi-cadência (SC) na tonalidade inicial articulada no compasso 7, que parece ser invalidada quando a música avança com o retorno da ideia inicial na mão esquerda.²³ Duas repetições sequenciais do gesto inicial nos conduzem à mediantes—Ré maior—e, em seguida, a uma semi-cadência articulada por sua própria dominante no compasso 11. Se, neste momento, houvesse uma pausa e um silêncio, a transição de Scarlatti poderia haver terminado com aquilo que Hepokoski e Darcy chamam de “cesura medial” (CM).²⁴

Ao invés disso, o que sucede oferece um belíssimo exemplo da notória preferência de Scarlatti pela repetição imediata, incessante. A ideia melódica de um compasso realizada sobre o novo pedal de dominante no compasso 11, com arpejos insistentes da tétrede de dominante, apresenta o recorrente movimento melódico de terça descendente, Sol–Fá#–Mi; trata-se de uma reinterpretação harmônica do movimento de terça descendente da própria ideia básica inicial, primeiro em semicolcheias (c. 1, Fá#–Mi–Ré), depois em semínimas, percebido com maior clareza no baixo dos compassos 9 e 10. (Quando a ideia básica aparece nos compassos 1 e 2, Scarlatti suprime a nota Si que completaria o movimento de terça descendente na voz interna no compasso 2; sua chegada sendo adiada até o segundo tempo deste compasso).²⁵ Convido os ouvintes a contarem o número de ocorrências dessa única ideia, começando no compasso 11. O número mágico será sete, e não o que provavelmente seria esperado, digamos, uma unidade regular de quatro ou seis compassos. A difícil troca de papéis nos

²² Hepokoski e Darcy (2006, p. 93 e *passim*). Vide também Hepokoski (2009, p. 194). Caplin diz que “as transições tendem a apresentar uma continuidade dos padrões de duração, uniformidade de combinações texturais e níveis dinâmicos relativamente estáveis. E juntos, esses parâmetros projetam uma qualidade direcional mais contínua, a sensação de que a música está finalmente avançando” (2010, §9).

²³ Caplin poderia argumentar que a primeira parte de uma transição não modulante tem início no compasso 4, seguida por uma segunda parte modulante que se estende da SC do compasso 7 à SC na tonalidade da mediantes no compasso 11.

²⁴ Hepokoski e Darcy (2006, p. xxvi, 12, 17 [fig. 2.1] e cap. 3, “*The Medial Caesura and the Two-Part Exposition*”, p. 23–50).

²⁵ Sutcliffe tece comentários sobre essa e outras “negações da propriedade da condução de vozes” em K. 27 (2003, p. 154).

cruzamentos das mãos—primeiro com a mão esquerda e depois com a direita—claramente auxilia o intérprete a coreografar um padrão de dois compassos ao longo do trecho. Para a persona acrobata de Scarlatti, essas trocas precisam ser vistas, podendo até auxiliar o artista a contar até sete (2 + 2 + 2 + 1); mas, nas gravações, as trocas mal podem ser percebidas, pois as notas são sempre as mesmas.²⁶ Repetições aparentemente intermináveis como estas, evidentes em muitas de suas sonatas, têm sido fonte de espanto, senão de críticas. Para Pestelli, neste caso, o “furor reiterativo, através do qual o tempo para, por assim dizer, oscila entre um gosto hedonista que se alegra em seus poderes e uma sensibilidade que é surpreendida pelas possibilidades do mundo dos sons” (1967, p. 146). Ou, como Sutcliffe coloca, citando Pestelli, o “hedonismo” do compositor sugere “uma incapacidade ou falta de vontade de ser racional e comedido no prazer de alguém, de saber instintivamente quando já basta” (2003, p. 154). Como alternativa, talvez pudéssemos pensar em Scarlatti como um hipnotizador: ele nos conduz a um estado inconsciente, despertando-nos gentilmente apenas quando o padrão finalmente cessa.

Em nossa primeira audição da peça, e talvez mesmo em audições posteriores, provavelmente interpretaríamos a função formal deste longo trecho como um prolongamento pós-cadencial (SC) de “permanência sobre a [nova] dominante” [*post-half-cadential “standing on the [new] dominant”*] (a “tranca de dominante” [*dominant lock*] de Hepokoski e Darcy); Como tal, o trecho seria provavelmente suficiente para William E. Caplin interpretá-lo como a marca do fim de uma transição de uma “exposição em duas partes”, termo de Hepokoski e Darcy (Caplin 1998, p. 16 e 131–135). Como não houve uma cesura medial, Hepokoski e Darcy possivelmente considerariam esta exposição como “contínua”, e não em “duas partes”: “*Se não há uma cesura medial, não há um tema secundário*” (2006, p. 52). Mas talvez eles não se pronunciassem contra a noção de uma “zona temática secundária” incipiente aqui especialmente porque, como um

²⁶ As indicações de Scarlatti para as mãos foram reproduzidas por Kenneth Gilbert (ed., 1971-1984) aqui e ao longo de sua edição, sendo “G” para *gauche*, mão esquerda, e “D” para *droit*, mão direita. Um leitor anônimo propôs que é possível ouvir os difíceis cruzamentos de mãos na gravação de Ross (1984-1985): “a troca de mãos leva algum tempo para alguns artistas”. Eu ouço apenas um microssegundo adicional, e isso somente no retorno do prolongamento da dominante na segunda metade da sonata; encorajo outros a ouvirem a interpretação de Ross dando atenção a este efeito.

tema secundário Clássico, este é o material destinado a retornar na tonalidade inicial na segunda metade da forma. E, no entanto, se desejamos reivindicar a presença de um “tema secundário”, onde ele começa, e onde ele termina? Claramente, a fronteira entre *a função de transição* e *a função de tema secundário*, frequentemente (mas nem sempre) evidenciada por vários meios nas formas Clássicas de sonata, é *obscurecida* aqui, e esse é o caso da maioria das sonatas de Scarlatti, incluindo as outras quatro sonatas a serem consideradas abaixo.

O elusivo sétimo compasso do prolongamento da dominante conduz diretamente ao que deve ser considerado uma *continuação*: o acorde I⁶, na anacruse do compasso 18, dá início a uma passagem pseudossequencial de quatro compassos—não com um padrão harmônico estritamente sequencial (vide minha análise com números romanos), mas com um novo padrão intervalar linear descendente que controla a passagem. Observe que as suspensões 9-8 mal são capazes de romper as oitavas paralelas, com os cruzamentos das mãos reforçando-as novamente, assim como antes. Em suma, temos aqui uma função *média* e não inicial—o que não é incomum para temas secundários no repertório Clássico, mas que, neste caso, poderia levar Caplin a propor que o tema subordinado realmente tem início com o prolongamento de permanência sobre a dominante dos compassos 11–17. Em outras palavras, este seria, para Caplin, o caso de um tema subordinado que “não possui uma função inicial”, tal como uma apresentação; um prolongamento de permanência sobre a dominante substituiu esse tipo de função.²⁷ Eu gostaria de ajustar tal visão, sugerindo que, a partir de uma perspectiva que considere nossa própria experiência da obra, o prolongamento da dominante só poderia “tornar-se” o início de um possível

²⁷ Vide Caplin (1998, p. 113–115; 2013, p. 393); vide também Caplin e Martin (2016). Como exemplos de temas subordinados que começam com um prolongamento de permanência sobre a dominante, Caplin e Martin citam o primeiro movimento do Quarteto de Cordas de Mozart em Mi, maior (“*Hunt*”), compassos 34–54, e fornecem uma lista de outros casos (2016, p. 18 e 35–36). Como uma visão alternativa, Caplin propôs a mim que a SC e a subsequente permanência sobre a dominante nos compassos 11–17, na Sonata K. 27 de Scarlatti, sejam concebidas, primeiramente, como o fim da transição e, em seguida, sejam reinterpretadas (=>) como uma SC “interna” + “permanência”, ambas como parte de um tema subordinado que se funde com a transição; exemplos desse tipo de interpretação são fornecidos em Caplin e Martin (2016, p. 36). Eu respeitosamente rejeito essa visão. Se a transição de Caplin (bipartida) tiver início no compasso 4 (vide n. 23), uma fusão entre TR/TS [Transição/Tema Subordinado] cobriria o espaço de toda a exposição, com a exceção dos compassos 1–4 e da codeta; não haverá o encerramento de um tema secundário até o final da exposição, como veremos.

tema secundário “retrospectivamente”.²⁸ Considerando a pontuação final do tema, uma ideia cadencial de dois compassos promete um desfecho no compasso 23, mas a cadência é evadida (CE). Como resultado, nosso hipotético tema secundário permanece aberto e incompleto.

Para esclarecer, na teoria musical contemporânea, fala-se de uma cadência evadida [*evaded cadence*] sob as seguintes condições: (1) um processo temático está em andamento e promete um desfecho cadencial, geralmente por meio de uma progressão cadencial autêntica completa, com o arquétipo I⁽⁶⁾-pré-dominante–V em posição fundamental–I em posição fundamental; (2) a dominante em posição fundamental será alcançada, mas a tônica cadencial será retida – evitada, negada, evadida; (3) frequentemente a evasão será sinalizada por uma condução melódica disjunta no soprano, no baixo ou em ambos, criando assim uma ruptura no processo de condução de vozes (ao invés de uma interrupção, em sua acepção schenkeriana); e (4) a música que se segue inicia estritamente um novo agrupamento com um começo distinto, em vez de uma elisão com um fim-início simultâneo. Simplificando, e como o termo sugere, a cadência evadida não é realmente uma cadência, pois a cadência não é articulada. As quatro condições estão em evidência nos compassos 22–23. Observe que o grau $\hat{7}$ na mão direita, Dó#, não consegue resolver em $\hat{8}$, Ré, no mesmo registro, exigindo que o tecladista salte para a oitava superior; observe também que a harmonia se move enganosamente para um acorde de vi⁷.

Tendo seu início no compasso 23, uma verdadeira sequência por quintas descendentes, com hemíola, materializa a alusão anterior feita a essa sequência, com a voz superior compreendendo o espaço de uma sexta descendente até atingir a nota primária Fá# no compasso 26. (Minhas anotações analíticas propõem que a nota primária foi fundamentalmente prolongada durante toda a exposição, como seria típico em exposições que modulam de i a III.) Uma escaramuça ao estilo de uma tocata, contribuindo adicionalmente para o “estilo misto” e com imitação entre as mãos esquerda e direita, ascende à nota primária em seu “registro obrigatório” no compasso 28; na sequência, o movimento descendente ($\hat{3}$ – $\hat{2}$ – $\hat{1}$ na mediantes) se completa com a cadência autêntica no compasso 29. Portanto, este “tema secundário” se torna bastante expandido,

²⁸ Me refiro aqui à noção de “interpretação formal retrospectiva”, conforme elaborado em Schmalfeldt 2011, p. 9 e *passim*.

como é comum em formas de sonata posteriores a esta, nas quais, tradicionalmente, os materiais secundários são tratados de forma mais expansiva que os temas principais. A primeira metade da forma termina com uma ampla codeta de quatro compassos (c. 29–32), cujo movimento descendente carrega a música ao registro mais grave.

Agora, acontece que, como demonstrado no Ex. 3, o ponto *crux*, que marca o início da série de “compassos correspondentes” de Hepokoski e Darcy na segunda metade da forma, ocorre (no c. 47) exatamente onde o incomum prolongamento de permanência sobre a dominante começou na primeira metade. Todos os sete compassos de dominante retornam, agora sobre a dominante da tonalidade inicial, e lançam, desta vez, o feitiço hipnotizante de seu caráter sobre o movimento completo. O que se segue é um retorno quase idêntico do suposto “tema secundário” e sua codeta (que não constam no exemplo), todos agora transpostos para a tonalidade de Si menor. Independente do termo *tema* ser apropriado ou não, os materiais desta “zona-S” “obedecem às regras” da sonata Clássica, como diz Kirkpatrick, mas somente após a retomada da tônica inicial, e não durante a recapitulação do tema principal.²⁹

32
(da zona-P) ib.
III ——— iv ———
“sub-rotação” (c. 32–46) (variante de seq. ascendente por graus conjuntos)

36
G
(de TRANS. => TS)
v (F#m): i iv 6 V8 7 G SC ↔

²⁹ Para acessar as partituras completas das cinco sonatas discutidas neste artigo, vide a edição completa de Kenneth Gilbert (1971-1984).

39 *continuação*

42

45

Ponto crux:
compassos correspondentes (cc. 47–68 = cc. 11–32)

retrans. para a tonalidade inicial: $\left[\begin{array}{c} \flat II^6 \\ VI^6 \end{array} \right]$ ii^7

V^6 i iv $V^{(8)} - 7$ G
 $i: SC$
 \leftrightarrow

Exemplo 3: Scarlatti, K. 27, c. 32–48

Resta-nos examinar como Scarlatti abre a segunda metade – a “segunda rotação” – e atinge o ponto crux na dominante da tonalidade inicial. Hepokoski e Darcy propõem dois tipos característicos de inícios para a segunda metade em Scarlatti. O primeiro, e muito menos comum, seria começar com um retorno quase literal da abertura da obra, agora na tonalidade atingida ao fim da primeira metade, revertendo assim o movimento tonal tônica/não-tônica, realizado na primeira metade, ao longo da segunda; a este plano, os autores aplicam o termo “forma binária paralela” (2006, 355).³⁰ Scarlatti não pode utilizar esta opção aqui: sua primeira metade termina na medianta, e uma transposição literal da frase inicial de quatro compassos para essa tonalidade soaria, de fato, bastante incomum. Na verdade, em contraste com muitas sonatas Tipo 2 posteriores, escritas por outros compositores, nas quais a “forma binária paralela” pode ser

³⁰ Como exemplo de “forma binária paralela”, os autores discutem a K. 2 de Scarlatti, em Sol maior.

frequentemente encontrada, a tendência de Scarlatti é abrir a segunda metade com o que verdadeiramente pode ser chamado de “espaço de desenvolvimento”. Aqui, sua segunda metade começa na mediante com a ideia básica original, mas a ideia é então “desenvolvida” como parte de uma variante elaborada de uma sequência ascendente por graus conjuntos (ou por segundas) (uma série de quintas e sextas ascendentes, aqui quintas e décimas); atingindo, no compasso 37, a dominante da dominante menor, Fá# menor. Agora, tanto o prolongamento de permanência sobre a dominante (TR) quanto a frase de continuação de seu tema secundário (S) retornam aqui sobre o quinto grau menor (v). Desta vez, o “prolongamento de permanência” equivale apenas a uma unidade de três compassos (c. 37–39), e a continuação do tema secundário se funde com a modulação necessária para o retorno à tonalidade inicial nos compassos 44–47. Assim, dizer que toda a segunda metade da K. 27 consiste simplesmente em uma “segunda rotação” é não contar a história toda: o “espaço de desenvolvimento” possui sua própria “sub-rotação” – de materiais de P, TR, e S nessa ordem – e, portanto, é comparável à segunda das três rotações que constituem uma típica sonata Tipo 3, aquela dedicada ao desenvolvimento. O que se segue consiste, como mencionado, em outra excursão por TR + S, desta vez “recapitulando” esses materiais na tonalidade inicial.

K. 519 e o estilo “espanhol”

Sutcliffe descreve a Sonata K. 27 de Scarlatti como “um diálogo entre o estilo culto e o estilo de tocata”, sendo o último remanescente das tocatas do pai de Domenico.³¹ Este é, portanto, o caso de um “estilo misto” no qual, durante a segunda parte de cada metade, ambos os estilos passam a “tomar emprestado, na verdade, aprender um com o outro” (2003, p. 153 e 155). Para um exemplo contrastante, refiro-me a uma obra que pelo menos um scarlattiano considera claramente “espanhola” — sua Sonata em Fá menor, K. 519, cuja primeira metade é ilustrada no Ex. 4a. A cravista e estudiosa Jane Clark (2000, p. [5]) considera esta obra como “uma das mais andaluzas de todas as sonatas”, portanto não “mista”. Principalmente notáveis são os longos trechos de textura homogênea, o ritmo incansável de colcheias, e o que Clark ouve como a ilusão de palmas, *zapateado* e

³¹ Sutcliffe reconhece que nenhum dos termos que ele utiliza – culto e tocata – “é ideal, mas ajudam a capturar a oposição clara dos tipos sintáticos” (2003, p. 153).

um melisma vocal ao redor de uma nota. Observe também que a primeira metade, bem como a segunda, termina com chamadas de trompa no modo maior.³²

ABERTURA

Allegro assai

R=2E

i — imit. iv⁶ (vii^{o3}) i⁶ — 3

8 (MUV = “mais uma vez”) ⇒ TRANS.
ii⁶ — V⁷ CE

16 “truque das três cartas”
MODELO
III

24 (conexão) SEQ.
iv

32 (conexão) SEQ.
V

³² Em comunicação pessoal, Sutcliffe propôs que seria tão apropriado quanto perceber a K. 519 como uma “tarantela italiana”. A introdução das chamadas de trompa—uma nova “tópica”—vai contra a ideia de um estilo andaluz puro, “não misto”.

40 $\%$ (= 5) TS?
em v (Cm):

48 V SC? (= 4) 3 2 1 V

55 V i ii6 V i CAP

62 $\%$

69 SF CAP em V (C): \leftrightarrow

77 I ii6 V I CAP \leftrightarrow

Detailed description: The image shows a piano score with six systems of music. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 40-47) features a melodic line with a trill-like figure and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Annotations include a percentage sign, a measure rest of 5 measures, and the dynamic marking 'TS?'. The second system (measures 48-54) shows a more complex texture with arpeggiated chords and a melodic line. Annotations include 'V SC?', a measure rest of 4 measures, and a sequence of numbers 3, 2, 1. The third system (measures 55-61) continues the melodic and harmonic development. Annotations include 'V', 'i', 'ii6', 'V', and 'i CAP'. The fourth system (measures 62-68) features a melodic line with a trill and a bass line with a steady accompaniment. Annotations include a percentage sign. The fifth system (measures 69-76) shows a melodic line with a trill and a bass line with a steady accompaniment. Annotations include 'SF', 'CAP', and 'em V (C):' with a double-headed arrow. The sixth system (measures 77-84) continues the melodic and harmonic development. Annotations include 'I', 'ii6', 'V', 'I', and 'CAP' with a double-headed arrow.

Exemplo 4a: Scarlatti, Sonata em Fá menor, K. 519, c. 1–93

Exemplo 4b: Scarlatti, Sonata em Fá menor, K. 519, redução dos c. 17–44: sequência ascendente por graus conjuntos

Deveria ser evidente, a partir de minhas anotações analíticas, que o esforço resultante da comparação desta exposição com processos associados a formas de sonata posteriores produz resultados duvidosos. Dada a indicação de andamento, *Allegro assai*, a frase de abertura, escrita em oito compassos, provavelmente será percebida como uma única unidade vibrante de quatro compassos ($R = 2E$: um compasso “real” equivale a dois compassos escritos). Como na K. 27, uma imitação pode ser percebida: o movimento descendente por graus conjuntos a partir de 1 na voz superior, compassos 1–5, retorna no baixo com uma pequena diminuição nos compassos 5–7. Aqui, entretanto, não haverá uma articulação cadencial típica de um tema principal. Uma cadência evadida no compasso 8 ativa a repetição da frase “de quatro compassos”, e seu final é novamente não cadencial; uma modulação para a medianta (III: Lá \flat maior) sugere que a transição já está em curso.

O trecho seguinte exhibe um dos dispositivos favoritos de Scarlatti, o qual Sutcliffe denominou como o “truque das três cartas”: ele o define como uma “sequência de três partes que envolve a transposição completa [ou variada]” de uma frase, “geralmente em movimento ascendente” e “muitas vezes dramatizado pelo uso do silêncio ao redor de cada uma das unidades (2003, p.

140–41).³³ O nome não poderia ser melhor: Scarlatti, o trapaceiro, talvez até o jogador, o vigarista, que blefa e escapa, tendo ganho a mão! A frase dos compassos 17–24, realizada sobre um pedal de mediantes, mas extraída da abertura da obra, encontra uma breve conexão (nos c. 25–26) que eleva sequencialmente este modelo em um tom, movendo-o à subdominante (iv). Estes dois “truques” produzem o terceiro, outra sequência ascendente (nos compassos 27–37) que nos conduz agora à dominante menor (v). Dentre as seis categorias de sequências harmônicas apresentadas por Caplin, este padrão harmônico constitui, portanto, uma variante da sequência ascendente por graus conjuntos (por quintas e sextas ascendentes), como ilustrado na redução do Ex. 4b.³⁴

Até aqui não houve qualquer interrupção textural, portanto, nenhuma cesura medial para sugerir o fim de uma transição. Ao invés disso, a última sequência avança para um novo material melódico no compasso 45, com uma

³³ Sutcliffe introduz a expressão “truque das três cartas” em referência à Sonata de Scarlatti em Sol menor, K. 476 (na segunda metade, c. 96–110), na qual o procedimento invoca uma “influência ibérica”. Ele interpreta o “truque”, na K. 519, como um “dispositivo natural, mas pouco artístico, para intensificação”; aqui, ele carrega “referências populares” e, por poder ser encontrado nas obras para teclado de Durante e Marcello, sugere “uma sintaxe particularmente italiana” (2003, p. 181). Dos três trechos de Domenico Scarlatti discutidos por Gjerdingen (2007), dois – exemplos do esquema “Monte” para Gjerdingen – são exemplos do “truque das três cartas” (vide 2007, Exs. 7.9 e 7.10, p. 96–97). Gjerdingen também apresenta exemplos de “Montes em três partes” de Riepel (Ex. 7.5), Clementi (Exs. 7.6 e 7.7) e Fenaroli (Ex. 7.11). Seus exemplos do Monte Romanesca (de Fenaroli, C.P. E. Bach, Durante, Quantz, Mozart e Tritto) combinam estranhamente a direção ascendente do Monte com o movimento de terças descendentes da Romanesca.

³⁴ Vide Caplin (1998, p. 29–31). De Caplin (2013, p. 20): Progressões sequenciais envolvem harmonias organizadas de acordo com um padrão interválico consistente entre suas fundamentais. [...] existem seis padrões de movimentação entre fundamentais disponíveis para sequências: movimento ascendente e descendente por quintas, terças ou segundas. (O movimento entre fundamentais por quartas, sextas e sétimas é logicamente acomodado em uma das seis categorias por inversão.)” As muitas sequências partimentistas e “os movimentos diatônicos por graus conjuntos” que fazem uso de sequências exibidos por Sanguinetti (2012, p. 136–157) reforçam a notável variedade de caracteres que as categorias básicas de Caplin sustentam na improvisação partimentista. Cada uma das sequências praticadas no partimento pode ser identificada como uma rica variante de uma das seis categorias básicas de Caplin. Por exemplo, as sequências ascendentes por “5–6”, “8 7–6” e “10 9–8”, as que “ascendem por terças e descendem por graus conjuntos”, e as que “ascendem por quartas e descendem por terças”, todas se enquadram na classe básica da “sequência ascendente por graus conjuntos”; as que “descendem por quartas e ascendem por graus conjuntos” são exemplos da “sequência por terças descendentes”. O “truque das três cartas” de Scarlatti ilustra uma complexa elaboração da sequência ascendente por graus conjuntos que não seria representada nos esquemas partimentistas mais simples relativos à movimentação do baixo.

frase que se inicia na tônica, Dó menor (v), agora a tonalidade secundária. Este poderia ser o início de um “tema secundário”, ou, ao menos, de uma “zona S”? Na segunda metade da obra, o ponto *crux* começará de fato com “compassos correspondentes” que têm início exatamente aqui. Mas os cravistas parecem ter dificuldade de marcar o compasso 45 como um novo início temático; pelo menos nas gravações que ouvi, nenhum deles tentou fazer isso, embora, em um instrumento moderno, um *sforzando* na nota Dó do tempo forte seria suficiente. No compasso 49, chegamos à dominante da nova tonalidade, com o início potencial de uma série de agrupamentos de quatro compassos (com 2R = 4E), conforme indicado na partitura. A dominante do compasso 49 pode servir como o objetivo final de uma progressão semi-cadencial que pontua o fim de uma transição? Clark certamente a interpreta como tal; ela, de fato, faz uma pausa antes de prosseguir. Mas sua performance também sugere um “prolongamento de permanência sobre a dominante”; ela adiciona floreios melismáticos maravilhosamente selvagens à nota aguda (Ré \sharp) sobre os arpejos das tétrades diminutas de função bordadura, pausando a cada vez sobre o acorde de dominante, até que, finalmente, uma ideia cadencial bastante curta conduz à cadência autêntica perfeita (CAP) no compasso 61. A passagem que tem início no compasso 50 é então repetida, sugerindo a função de um “tema secundário”, tema este bastante diferente dos tipos Clássicos posteriores.

Por outro lado, a elisão cadencial do compasso 73 introduz o que inequivocamente pode ser chamada de uma seção de fechamento distinta, anunciada por sua triunfante modulação para a dominante maior e por suas chamadas de trompa, como se, na imaginação de Kirkpatrick, “elas tivessem acabado de ser ouvidas pelas janelas do palácio” na residência do compositor ([1953] 1983, p. 201). Com uma hemíola irresistível, a primeira frase termina com uma cadência autêntica no compasso 81, com elisão. Durante sua repetição, o “mecanismo de escape” mais característico de Scarlatti se revela: uma cadência evadida (CE) no compasso 87 motiva o que se tornou coloquialmente conhecido, graças a mim, como uma repetição “mais uma vez” (vide Schmalfeldt 1992). A tônica em primeira inversão, e não em posição fundamental, ocupa a cabeça do compasso 89, impedindo assim a articulação cadencial. Essa evasão serve como convite para um segundo esforço, mas a tônica cadencial é novamente evitada. O compositor então “retorna”, repetindo o esforço cadencial “mais uma vez”, e desta vez com sucesso: uma cadência autêntica é agora alcançada. No final da

segunda metade da sonata (c. 165–166), *mais uma* “mais uma vez” (não consta no exemplo) atrasa a cadência final, celebrando-a com ainda mais satisfação.

O melhor acrônimo para a técnica “mais uma vez” talvez seja CE + MUV: defino a estratégia como aquela que emerge apenas quando um processo temático promete um desfecho cadencial, mas tem sua tônica final retida. O esquema, ou norma, contra o qual o efeito da CE + MUV pode ser medido é simplesmente, portanto, o processo temático encerrado por uma cadência, e aqui este tipo de processo é perfeitamente demonstrado quando a primeira frase da seção de fechamento termina com uma CAP com elisão no compasso 81. Foi argumentado, e amplamente aceito também, que uma repetição que siga uma cadência autêntica imperfeita (CAI) ou uma cadência deceptiva (CD) [ou de engano]—ambas agindo como objetivos sintáticos genuínos, embora menos fortes que a CAP—não constitui uma repetição “mais uma vez”. Estes tipos de repetição são relativamente estáveis; eles não transmitem o efeito de ruptura, de uma respiração pega de surpresa, que a cadência evadida pode sinalizar para os ouvintes e, especialmente, para os intérpretes. Podemos avaliar as diferenças em vigor substituindo a suposta CAI pela CAP com elisão do compasso 81 escolhida pelo compositor; é claro que o grau de conclusão seria enfraquecido, mas não haveria um distúrbio comparável ao efeito de falta de ar típica das cadências evadidas e da repetição MUV que adiam o desfecho da exposição em quatro compassos completos.

Ofereço apenas algumas palavras sobre o início da segunda parte da K. 519, ilustrada no Ex. 5. Do começo da segunda rotação ao ponto “*cruX*” no compasso 121, a tópica exclusiva será as “palmas e o *zapateado*” do início da sonata, mas com este material sendo utilizado agora para formar uma sequência ascendente – a princípio por graus conjuntos e, portanto, fazendo alusão ao “truque das três cartas” da suposta transição. Uma característica marcante do trecho, indicada na partitura, é a completa imprevisibilidade das frases e suas repetições. Conforme indicado, ouço as unidades escritas (e talvez com elisões) como 4, 5, 3, 4, 4 e, finalmente, 7 (4 + 3), mas, claro, cada uma representando a metade da duração escrita.

94 MODELO
4E
V (em C)
(mais “palmas” e “zapateado”)

102 SEQ.
3E
[V]
(Seq. asc. por graus conjuntos—“truque das duas cartas”)

110 SEQ.
4E
[V]
7E (3E)
+ 4E
V

118 TS?
5
Ponto crux:
Compassos correspondentes (c. 45–103 = c. 121–71)
⇒ V — i
V SC?

Exemplo 5: Scarlatti, K. 519, c. 94–125

K. 159 e a “mais uma vez”

Retratei deliberadamente a Sonata K. 519 de Scarlatti como uma obra que não se adapta bem à comparação com processos característicos da forma sonata do fim do século XVIII. No entanto, devo argumentar, sem restrições, que sua preferência excessiva pela cadência evadida e pela técnica “mais uma vez”, como

pode ser visto nas seções de fechamento da K. 519, o coloca na companhia de inúmeros compositores de meados e fim do século XVIII, século XIX e muito além—até as produções de música e dança do *vaudeville* e do teatro musical da Broadway.³⁵ Não estou sugerindo, de forma alguma, que compositores posteriores “aprenderam” a técnica com Domenico; com exceção do culto a Scarlatti na Inglaterra nas últimas décadas do século XVIII, a questão de quem, no continente, pode ter ouvido ou estudado algumas de suas sonatas antes dos primeiros anos do século XIX permanece aberta.³⁶ Quero dizer apenas que a técnica “mais uma vez” se tornou amplamente difundida na ópera cômica e em muitos gêneros instrumentais no fim do século XVIII, especialmente como meio de expandir e revigorar temas secundários, e particularmente na música de Mozart. Pesquisadores dedicados ao estudo da relação entre a produção de Scarlatti para teclado e a música que o antecedeu poderão confirmar, acredito eu, que para nenhum compositor anterior a Scarlatti essa técnica havia se tornado uma marca estilística. Assim, a “visão” mais clara do estilo de Scarlatti na música do fim do século XVIII talvez seja constituída por evasões e adiamentos cadenciais quase previsíveis nas seções secundária e de fechamento. Outro exemplo, da exposição de sua Sonata em Dó maior, K. 159, é ilustrado no Ex. 6, com anotações.

³⁵ Meu artigo sobre a convenção “uma vez mais” (Schmalfeldt 1992) apresenta exemplos de gêneros múltiplos de Scarlatti, Emanuel Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Verdi e Debussy, com referências a alguns compositores da Broadway.

³⁶ Para uma visão geral da recepção da música de Scarlatti (e de sua ausência), vide Boyd (1987, cap. 10, “*Scarlatti’s Reputation and Influence*”, p. 205–223).

10 = 5̂
10 10 10 10 10 10 10 cad..
I⁶ (vii^{°6}) I — 6 ii⁶ — V

14 TS/SF = 3̂
CAI ↕ (V⁷) I (V⁷) I — 6 ii⁶ — V V(?)

18 MUV?
CAI? I CE? I — 6 ii⁶ — V V

22 (MUV) MUV MUV = 1̂
CE I⁶ (vi) ii⁶ V CE CE ii⁶ V I CAP

Exemplo 6: Scarlatti, Sonata em Dó maior, K. 159, c. 1–26

Permita-me enfatizar que nesta exposição a repetição imediata da ideia básica que inicia a obra — outra das fabulosas chamadas de trompa de Scarlatti — *não* constitui uma repetição “mais uma vez”. Não há cadências ou promessas destas nos compassos 1–4; um processo temático apenas foi iniciado. Ocupando a posição de um “tema principal”, a ideia inicial de Scarlatti e sua repetição podem ser comparadas a uma apresentação de uma sentença Clássica de oito compassos. A fragmentação a seguir (c. 5–8) sugere uma continuação, com a exceção de que a frase não é concluída com uma cadência na tonalidade inicial; a ênfase sobre o acorde de dominante já sugere um movimento em direção à

dominante como tonalidade.³⁷ Uma repetição variada da frase modula, inequivocamente, completando a transição para esta tonalidade secundária.

Acredito que só podemos reivindicar aqui a emergência de um tema secundário que serve a dupla função de tema de fechamento. A ideia cadencial do compasso 13 confirma a modulação, e o que parece ser uma cadência autêntica imperfeita com elisão (CAI) ocorre na cabeça do compasso 14 (a condução melódica $\hat{4}$ – $\hat{3}$ no soprano se mantém no mesmo registro, não havendo, portanto, qualquer sensação de ruptura). Uma frase de quatro compassos se segue, com a mesma ideia cadencial retornando para predizer o desfecho. Mas, dependendo da forma como esta frase for interpretada [referindo-se aqui à *performance*], tanto outra CAI com elisão quanto outra cadência evadida podem ser comunicadas no compasso 18, neste último caso, resultando em uma repetição do tipo “mais uma vez”. Sua própria cadência é inquestionavelmente evadida no compasso 22 e o que se segue são mais duas repetições do tipo “mais uma vez” da ideia cadencial. Em suma, esta exposição completa pode ser interpretada como um mini exercício de bravura sobre o adiamento do desfecho até que a cadência autêntica finalmente seja atingida no compasso 25. Terei mais a dizer sobre esta sonata no fim do meu estudo.

K. 481 e o motivo Lá_b

É raro que compositores posteriores a Scarlatti empreguem a técnica “mais uma vez” no âmbito de um tema principal; a técnica tende a ser reservada para adiar o desfecho de temas secundários. O Ex. 7, do tema principal da Sonata para piano de Mozart em Dó maior, K. 309 (1777), oferece um caso bastante excepcional. Por outro lado, Scarlatti poderia lançar mão desta técnica a qualquer momento nas exposições e segundas partes de suas sonatas.

³⁷ Tanto Caplin quanto um leitor anônimo propuseram, independentemente, que a passagem dos compassos 5–8 da K. 159 de Scarlatti apresenta o que Gjerdingen chamou de “*Prinner* modulante” (2007, p. 58–59). Neste caso, conforme ilustrado no Ex. 6, o Mi do soprano, na anacruse do compasso 5, é reinterpretado como $\hat{6}$ em Sol maior e, passando pelos $\hat{5}$ e $\hat{4}$ graus, descende por graus conjuntos ao $\hat{3}$ no compasso 5, sendo seguido pelo baixo em décimas; a ideia do “*Prinner*” recebe uma repetição ornamentada nos compassos 7–8.

TP

Allegro con spirito

continuação

ib. *f* *p* 10 10 10

6

rep. expandida

f *p*

ii⁶ — V (4-3) CE?

12

“nova” continuação ⇒ cadencial (PCE)

f *f* *f* *p* *f* *p*

I — 6 (ii⁶ IV⁶ — 2 — 5/3) I⁶ — 4 — 3

17

MUV

TRANS.

f *p* *f* *p* *fp* *cresc.*

ii⁶ V CE

CAP

↔

Exemplo 7: Mozart, Sonata em Dó maior, K. 309 (1777), c. 1–21

Relembre a cadência evadida ao final da primeira frase da Sonata em Fá menor, K. 519 (vide novamente o Ex. 4a): o movimento apressado que nos conduz à repetição imediata desta frase, que vem então a modular, pode muito bem ser executado como um caso da estratégia “mais uma vez”; de fato, exigindo saltos ascendentes em ambas as mãos ao atingir o compasso 9, a ruptura da condução melódica praticamente impõe o efeito de evasão. As diversas ocorrências da técnica “mais uma vez” nas seções secundária e de fechamento de sua Sonata em Fá menor, K. 481, contribuem bastante para a natureza austera, porém nostálgica, melancólica deste andante. Devo chamar a atenção para estes e outros aspectos

da sonata, com alguns excertos ilustrados nos Exs. 8a–d.³⁸ Aqui temos um caso em que um detalhe motivico distintivo e recorrente se torna inextricavelmente associado à estratégia CE + MUV.

Andante e cantabile

ABERTURA

apresentação

continuação

5

|| (local)

i (vii^{°6}) i ii⁶ (iv⁶) V (i⁶—³) (i⁶—³)

SC

Exemplo 8a: Scarlatti, Sonata em Fá menor, K. 481, c. 1–8

17

7—6

em v (c): iv⁶ V₇ 6 7 6 5

21

cad.

°7 V i ii⁶ V(6—3)

SF (seção de fechamento)

24 MUV (“mais uma vez”) cad.

°7 V i ii⁶ V(6—3) i

CE

CAP

↔

Exemplo 8b: Scarlatti, Sonata em Fá menor, K. 481, c. 17–28

³⁸ Agradeço a Peter C. W. Smucker, professor assistente de teoria musical da Escola de Música da Stetson University, Deland, FL, por transcrever os quatro trechos do Ex. 8 para o formato digital. O Ex. 2 deste artigo foi preparado por Etha Williams, uma estudante de graduação em musicologia na Harvard University a quem tenho grande respeito e sou profundamente grata.

Como na Sonata em Dó maior, K. 159, a abertura desta peça (Ex. 8a) pode nos remeter à sentença Clássica de oito compassos: uma ideia básica inicial e sua repetição variada sugerem uma apresentação; a continuação, com o aumento da atividade rítmica e harmônica, conduz à dominante—uma semi-cadência aparente com fermata no compasso 8. “Aclássico”, no entanto, ou pelo menos atípico, é que a dominante já foi prematuramente alcançada no compasso 6, sendo então prolongada enquanto soprano e baixo descendem para os registros médio e grave. Dando suporte a esta interpretação, minhas anotações analíticas propõem um arpejamento inicial que tem como destino o Lá₄ agudo do fim do quarto compasso— $\hat{3}$ como nota primária—e em seguida uma interrupção local precoce (*Unterbrechung*) sobre $\hat{2}$. Um brilhante holofote reluz sobre este Lá₄, acentuado no débil quarto tempo do compasso, ligado ao próximo tempo, e ornamentado de forma tão pungente por uma apojatura. Ele pede para ser lembrado.

Uma transição se inicia sobre a mediantes (Lá₄) no compasso 9, com um outro desenho sentencial. Na sua apresentação de quatro compassos (c. 9–12, não ilustrada), uma nova ideia introduz a figura da tercina, e sua repetição completa uma progressão cadencial expandida (PCE) que aqui assume a forma de uma “cadência auxiliar” em termos schenkerianos: I⁶–ii⁶–V⁷–I sobre a mediantes. Mas esta não será a região tonal da zona secundária. A continuação, tendo início no compasso 13, assume a síncope como motor; um modelo e sua sequência por terças descendentes alcançam o objetivo, uma dominante com sétima na região da dominante menor (Dó menor) no compasso 18 (Ex. 8b). Observe, no compasso 17, o retorno do gesto de apojatura do compasso 4, aparecendo agora um tom abaixo (Lá₃–Sol, em vez de Si₃–Lá₃), mas talvez predizendo o que está por vir.

O prolongamento de permanência sobre a dominante nos compassos 18–20 poderia haver marcado o fim de uma transição em estilos de sonata posteriores. Aqui, essa “tranca de dominante” [*dominant lock*] simplesmente não destranca [*unlock*]! Em vez disso, o movimento ascendente do compasso 20 resulta em uma transferência de registro que prepara o retorno literal do motivo-apojatura em Lá₄, agora transformado harmonicamente pela téttrade diminuta de função bordadura na nova tonalidade, e reformulado como um ataque nervoso –

uma aparentemente inesperada, involuntária expressão de angústia.³⁹ Como se para recuperar a compostura, a ideia cadencial do compasso 23 promete um fim, mas a cadência é evadida. A perturbação não pode ser contida: ouvimos o ataque “mais uma vez” até que a cadência autêntica do compasso 27, com elisão, traz alívio e resignação.

Tomando emprestado novamente a “terminologia da forma sonata”, posso imaginar que Caplin consideraria o trecho completo dos compassos 9–27 como um exemplo de “Fusão entre a Transição e o Tema Subordinado” (1998, p. 203) – neste caso, como na K. 27, resultando em um tema subordinado que carece de uma função inicial (vide novamente n. 27). Na ausência de uma cesura medial, para Hepokoski e Darcy se revela, sem dúvida, uma “exposição contínua”. Para mim, pode-se dizer que a transição “tornou-se” retrospectivamente o tema secundário (modulante). Independentemente da descrição escolhida, os esforços para a aplicação de uma terminologia desenvolvida para a análise de formas de sonata posteriores revelam tanto o surgimento de processos “Clássicos” na música de Scarlatti quanto o fato de tal terminologia ser inadequada para capturar o que faz com que passagens como esta sejam unicamente dele.

Com convicção, porém, podemos descrever o que se segue a partir do compasso 27 como uma seção de fechamento. Frases mais curtas de três compassos (não ilustradas) agora reforçam, de forma pós-cadencial, o desfecho autêntico ocorrido no compasso 27. Mas, a segunda destas frases, compassos 30–32, novamente conduz a uma cadência evadida, ilustrada no Ex. 8c; e aqui, de novo, o motivo-apojatura de Scarlatti, sobre sua altura principal, Lá₁, se torna a raiz da ruptura. Outra vez reinterpretado harmonicamente (agora sobre o iv), o motivo não pode ser esquecido: outra repetição “mais uma vez” conduz este ponto à cadência. O tipo de transformação motivica testemunhada aqui é da mais alta ordem – sutil, engenhosa e com a técnica “mais uma vez” a seu serviço. Compositores posteriores a Scarlatti, cada vez mais inclinados à transformação e integração motivicas, provavelmente ficariam impressionados.

³⁹ Alguém pode se perguntar se Scarlatti “se lembrou” da K. 481 quando compôs a K. 519 (ou vice-versa, dependendo da cronologia desconhecida): ambas sonatas exibem em destaque um arpejo descendente de uma téttrade diminuta de função bordadura no baixo, demonstrando, ao mesmo tempo, como este gesto pode ser totalmente transformado pela força de andamentos contrastantes – lento *versus* rápido.

Example 8c shows measures 30-35 of Scarlatti's Sonata in F minor, K. 481. The score includes a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. Annotations include 'CAP' in boxes at measures 30 and 35, and '(MUV)' and 'MUV' above the treble staff at measures 33 and 34 respectively. 'CE' is written below the bass staff at measures 33 and 34. A double-headed arrow is positioned below the 'CAP' boxes.

Exemplo 8c: Scarlatti, Sonata em Fá menor, K. 481, c. 30–35

Example 8d shows measures 54-58 of Scarlatti's Sonata in F minor, K. 481. The score includes a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The bass clef part features a steady eighth-note accompaniment. Annotations include 'SF' above the treble staff at measure 57, '(!)' above the treble staff at measure 54, and '10-10-10-10 (ideia cadencial do comp. 23)' above the treble staff at measure 55. Chord symbols 'iv vii⁴₃—⁶₅ i ii⁶ V—i' are written below the bass staff at measure 55. A 'CAP' box is located below the bass staff at measure 58. A double-headed arrow is positioned below the 'CAP' box.

Exemplo 8d: Scarlatti, Sonata em Fá menor, K. 481, c. 54–58

No início da segunda metade da K. 481 (não ilustrado), a simples alteração de Mi_b para Mi_\natural transforma a tônica, Dó menor, na dominante da tonalidade inicial, estabelecendo um curto prolongamento da dominante, talvez comparável ao tipo de passagem que Joel Sheveloff denominou “*vamp*”: nas palavras de Sutcliffe, uma daquelas “passagens aparentemente não temáticas e obsessivamente repetitivas que ocorrem com frequência nas sonatas”.⁴⁰ Para Sheveloff e Sutcliffe, “*vamps* genuínos” geralmente se estendem por bem mais que meros quatro compassos; aqui, podemos dizer que temos apenas um “*mini-*

⁴⁰ Sutcliffe (2003, p. 23), parafraseando Sheveloff (1970, p. 364). Para sua própria, e mais detalhada, descrição de “*vamp*”, vide Sheveloff (1980, p. 571); Sheveloff oferece um exemplo da K. 193 de Scarlatti. Ao menos um crítico já desprezou o termo *vamp*; vide Kroll (2004, p. 146).

vamp”⁴¹ e, portanto, talvez o termo ocasional de Kirkpatrick — “flutuação”⁴² — seja mais apropriado. As tercinas nas duas vozes superiores, agora em diálogo imitativo, são obviamente “temáticas” — elas foram introduzidas na transição; as batidas dos acordes de função bordadura e sonoridade frígia imbuem o trecho com um caráter perturbado e reflexivo, mas não obsessivo. E, então, a meditação é rudemente interrompida.

Ré, se torna, por enarmonia, Dó# no compasso 40; aqui, um despertar é evocado pela entrada surpreendente do Lá#, e uma progressão ascendente por grau conjunto, com 5^{as} paralelas, nada menos, leva abruptamente a harmonia para, dentre todas as regiões, a da dominante de Sol menor, a supertônica. Dos vários prolongamentos de dominante que esta peça exibiu, a “permanência” sobre uma dominante não ortodoxa como esta, nos compassos 41–44, expressa a maior urgência, e por uma boa razão: ela conduzirá a um retorno pleno e livre de variações dos três compassos iniciais da sonata — suficientemente raro para Scarlatti, e também na tonalidade “equivocada”. Esta pode ser a única ocasião nas obras para teclado de Scarlatti que podemos falar daquilo que em um repertório posterior seria denominado “falsa reprise” — “falsa” porque ocorre na tonalidade improvável da supertônica e porque logo será seguida por aquilo que, a princípio, parece ser uma reprise “verdadeira”. Como se a música soubesse que pegou o caminho errado, ela modula rapidamente para a tonalidade inicial e alcança sua téttrade de dominante (no c. 49), enfatizando-a novamente com outro “prolongamento de permanência” que termina, como antes, com uma pausa (mas agora sem fermata).

Com não apenas um, mas *dois* retornos do início da sonata, o segundo retornando à tonalidade inicial nos compassos 55–57, a segunda metade da K. 481 não está mais em conformidade com o padrão temático ordenado característico de uma “segunda rotação”. Analistas, em busca de traços de um tipo formal posterior, poderiam se sentir atraídos a comparar o segundo retorno

⁴¹ Sutcliffe emprega o termo *mini-vamp* em referência aos compassos 46–53 da K. 402 de Scarlatti (2003, p. 129); para “o mais longo e, discutivelmente, mais extremo de todos os *vamps* de Scarlatti”, ele se refere à K. 409 (p. 201).

⁴² Por exemplo, de Kirkpatrick: “Características do amor de Scarlatti por *flutuações* [*hovering*] entre maior e menor são as progressões IV menor e V maior nas peças que imitam a música popular” ([1953] 1983, p. 210; grifo meu).

com o início de uma recapitulação genuína, como parte de uma forma binária com recapitulação [*rounded binary*] (||: A :||: B A' :||) ou mesmo de uma forma sonata Clássica do tipo 3. Nenhuma das comparações serão totalmente satisfatórias. A primeira metade da sonata, com suas zonas P, TR, S e F, se parece muito mais com uma exposição de forma sonata do que com a seção A de uma forma binária com recapitulação, tipicamente menos expansiva, mesmo quando esta seção apresenta uma modulação para uma tonalidade secundária; e a noção de que uma recapitulação completa de sonata pode estar em curso deve ser abandonada quando descobrimos que *os materiais secundários da exposição não retornarão na tonalidade inicial*. Com o choque impulsivo e completamente despreparado da dissonância no tempo forte do compasso 55, ilustrado no Ex. 8d, o compositor parece estar determinado a desafiar toda a expectativa de realização de uma forma que nos possa ser familiar – até mesmo a de Tipo 2. Ao invés de retornar ao seu motivo-apojatura sobre Lá_b do compasso 4, ele agora mira *acima* deste, no surpreendente Lá_♯, e além. Somente a ideia cadencial (dos c. 23 e 26) permanece como vestígio dos materiais secundários de sua exposição; e então, no compasso 58, um desfecho autêntico definitivo é alcançado. Em resumo, houve apenas um “compasso correspondente” neste trecho.

Somente a seção de fechamento da exposição retorna agora. Conforme ilustrado no Ex. 8d, o motivo-apojatura sobre Lá_b reaparece imediatamente no compasso 58, recuperando seu suporte harmônico original (de tônica). Como nota primária e motivo central do movimento, Lá_b agora confirma o movimento descendente da *Urlinie* de $\hat{3}$ a $\hat{1}$, já fundamentalmente concluída nos compassos 57–58. As duas últimas cadências evadidas do final do movimento (c. 64 e 65), cada uma delas substituindo a tônica por um VI deceptivo, resumem o papel proeminente da estratégia “mais uma vez” nesta peça, enquanto oferecem ao desfecho da obra um descenso sombrio ao seu registro mais grave.

K. 427, os “tiros de canhão” e virtuosismo com sequências

A audácia das seções secundária e de fechamento de Scarlatti já foi notada há algum tempo, mas o papel persistente da cadência evadida e da estratégia “mais uma vez” tem sido negligenciado, assim como suas implicações para a performance. A técnica em si envolve um paradoxo: ela gera o efeito de fuga de um desfecho enquanto, ao mesmo tempo, enfatiza sua necessidade. Para

Scarlatti, o mágico, a estratégia “mais uma vez” pode assumir uma variedade infinita de caracteres—imprudentes e alegres, como nas chamadas de trompa de sua K. 519; provocativo e comemorativo, como em sua K. 159; inquietante e saudoso, como na K. 481. Esses papéis contrastantes apenas começam a descrever o alcance expressivo da técnica nas mãos de Scarlatti. Para um exemplo adicional, recorro a um dos casos mais radicais que encontrei, além de destacar o controle do compositor ao lidar com quase todas as categorias básicas de sequência harmônica comumente empregadas por compositores de sua era e de eras seguintes.



Exemplo 9a: Scarlatti, Sonata em Sol maior, K. 427, c. 1-3

The image shows three systems of musical notation for Domenico Scarlatti's Sonata in G major, K. 427, measures 22-39. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 22-23) is marked with '(cad.)' and 'CE + MUV?'. The second system (measures 24-25) is marked with 'SF', 'cad.', 'CE + MUV?', and 'seq. por 3^{as} desc.'. The third system (measures 26-27) is marked with 'CAP' and a double-headed arrow. Measure numbers 31, 34, and 37 are indicated at the start of their respective systems.

Exemplo 9b: Scarlatti, Sonata em Sol maior, K. 427, c. 22–39

O Ex. 9a mostra apenas o início da famosa Sonata em Sol maior, K. 427, para relembrar os leitores de seu andamento vertiginoso—*Presto, quanto sia possibile*. No Ex. 9b, vemos a acelerada segunda metade desta sonata, ao estilo de um *Fortspinnung*, que começa com um “trava-dedo” na mão esquerda derivado da transição (c. 10), ao invés de fazer referência aos materiais de abertura.⁴³ Uma sequência ascendente por graus conjuntos—certamente uma das favoritas do compositor—e, em seguida, uma sequência descendente por graus conjuntos, movendo-se na direção oposta, conduzem à dominante de Mi menor (vi) no compasso 26, agindo como um ponto de chegada. Agora, outra sequência, desta vez por quintas descendentes, oferece ao intérprete um desafio indecente: conforme demonstrado pelos colchetes no Ex. 9b, o padrão sequencial da mão direita parece fora de fase com o padrão da mão esquerda. Um desafio maior está ainda por vir. A tônica inicial é atingida na metade do compasso 29, no ponto

⁴³ Sutcliffe considera a “acelerada segunda metade” da K. 427 e de outras sonatas como uma “característica formal”. “A segunda metade, portanto, não é mais um tipo de rima da primeira—embora seja comum uma extensa transposição, já que contribui para a impressão de que nada pode impedir o impulso crescente—do que uma continuação e intensificação direta desta” (2003, p. 342).

crux relativo à exposição. Com suas síncopes exuberantes, este material secundário segue saltitando até que, de repente, somos golpeados, como na primeira parte (c. 13), por uma explosão altamente ruidosa—a “explosão de um tiro de canhão”, nas palavras de Kirkpatrick ([1953] 1983, p. 297)—que invade o movimento contínuo de semicolcheias e requer saltos gigantescos das duas mãos em direções opostas. Esse gesto soa tremendamente conclusivo, mas nenhuma progressão cadencial sequer foi iniciada. Como se para compensar esta ausência, uma ideia cadencial de última hora se inicia, porém a música “retorna” imediatamente ao compasso 29, sugerindo de forma enfática a estratégia “mais uma vez”. Após o segundo tiro de canhão, a progressão cadencial se recupera a tempo de articular uma cadência autêntica com elisão no compasso 34.

Como na primeira parte, a seção de fechamento baila ao som de uma sequência por terças descendentes; ela parece fugir de sua cadência no compasso 36, repete seu padrão uma segunda vez e conclui com uma cadência no compasso 38. Podemos observar aqui que, no decorrer dessa temerária segunda metade, Scarlatti emprega habilmente quatro das seis categorias possíveis de sequência harmônica: grau conjunto ascendente, grau conjunto descendente, quintas descendentes e terças descendentes. Exemplos das duas categorias restantes, dentre outras,—aquelas menos comuns, por terças ascendentes e por quintas ascendentes—podem ser encontradas, respectivamente, em sua Sonata K. 394 (transição, c. 16–24) e em sua descontroladamente errante K. 426 (c. 15–25, na qual a progressão Lá_♭–Mi_♭–Si_♭, no entanto, não é reforçada por um plano melódico-contrapontístico de modelo e sequência). Progressões sequenciais, um elemento importante da música Barroca e de épocas seguintes, correm soltas no “estilo misto” de Scarlatti; as ocorrências de representantes notavelmente diversos das seis classes de sequências em suas sonatas demandam uma pesquisa mais aprofundada.⁴⁴

⁴⁴ Sutcliffe dedica uma seção inteira de seu capítulo intitulado “Sintaxe” ao “sinal sintático médio mais característico – a sequência” (2003, p. 181); ele identifica as sequências de acordo com seus padrões intervalares lineares, ao invés de utilizar as seis categorias de Caplin ou a terminologia do partimento, mas ele certamente conhece toda a gama de tipos sequenciais que Scarlatti explora. Por outro lado, Sutcliffe argumenta que Scarlatti “simplesmente evita a típica dicção da sequência barroca”, uma forma de padronização que, “previsível e unitária”, permanece “relativamente sem transformações ao final do século” (p. 182). Por outro lado, Scarlatti pode “perverter a sequência barroca” por meio de “cruzamentos de mãos” virtuosísticos (p. 182; vide K. 27, discutido acima); pode romper suas proporções, tornando-as “uma clara *reductio ad absurdum*” (p. 184, como na K. 293); pode prejudicar sua “dicção interna”, como na K. 427,

Um retorno para a (e no interior da) K. 159

Retorno agora à segunda parte da Sonata em Dó maior, K. 159 (Ex. 10), e ao amplo tópico com o qual comecei: a questão da forma como um todo. Das cinco sonatas que exploramos, apenas uma delas, o Andante em Fá menor, K. 481, rompeu com as convenções da sonata Tipo 2 e o seu plano de rotação dupla. Por mais que quiséssemos afirmar que essa sonata antecipa um tipo formal “posterior”, nossos esforços não foram bem-sucedidos. No entanto, dentre todas as 555 sonatas de Scarlatti sobreviventes, há um movimento—apenas um—cuja estrutura formal incentiva um debate sério. A Sonata em Dó maior pode atender aos amplos requisitos da forma sonata Clássica de Tipo 3? Nesta última empreitada, vamos considerar esta possibilidade.

26 ⁵ “Núcleo” do Desenvolvimento
MODELO
(na tônica menor): ⇒ V

30 SEQ.
i IV⁵/₅ (iv) V i
iv (Fm)

34 “retransição”
FRAG. 10 10 10
V i (i⁶) vii⁰₆
iv [= iv]

compassos 26–29 (vide Ex. 9b novamente), onde ele apresenta “dois membros completos e o início de um terceiro antes do padrão ser engolido, por assim dizer, pela onda de animação característica da tocata” (p. 184). Em resumo, um tipo de *Verfremdung*—um distanciamento, ou “estranhamento”, ou talvez até um “desprezo” pela convenção (p. 182)—caracteriza, para Sutcliffe, o tratamento de Scarlatti de seqüências harmônicas (vide sua discussão sobre o conceito de *Verfremdung*, p. 179).

38

prolongamento de permanência sobre a dominante inicial

10 10 10 10

tr *tr*

V

SC
↕

Detailed description: This system shows measures 38 to 41. The right hand has a melodic line with slurs and trills. The left hand has a bass line with chords and a '10' fingering. A 'V' symbol is placed below the bass line at measure 41, with 'SC' and a double-headed arrow below it.

42

5 RECAP.?

apresentação

Detailed description: This system shows measures 42 to 44. Measure 42 has a complex melodic figure. Measure 43 has a '5' fingering above the right hand. Measure 44 has a '5' fingering above the right hand and the word 'apresentação' below the right hand.

45

continuação ⇒ TRANS. (agora não modulatória)

5

10 10

Detailed description: This system shows measures 45 to 48. Measure 45 has a '5' fingering above the right hand. Measure 46 has a '%' symbol below the right hand. Measure 47 has a '5' fingering above the right hand. Measure 48 has a '10 10' fingering below the right hand.

49

Fusão de TRANS., TS & SF!

5 4 3 2

10

Detailed description: This system shows measures 49 to 52. Measure 49 has a '10' fingering below the right hand. Measures 50-52 have '5', '4', '3', and '2' fingerings above the right hand. The text 'Fusão de TRANS., TS & SF!' is centered below the right hand.

53

CAP
↕

V(?)

Detailed description: This system shows measures 53 to 56. Measure 53 has a 'CAP' symbol below the left hand with a double-headed arrow. Measure 56 has a 'V(?)' symbol above the right hand.

57

MUV?

CE?

V

Detailed description: This system shows measures 57 to 60. Measure 57 has 'MUV?' below the right hand. Measure 60 has 'CE?' below the left hand and a 'V' symbol above the right hand.

Exemplo 10: Scarlatti, Sonata em Dó maior, K. 159, c. 26–64

Propus que a breve primeira parte desta sonata (vide novamente o Ex. 6) apresenta uma clara abertura orientada à tônica, uma transição para a dominante e, em seguida, um tema duplo secundário/final—todas as três funções formais essenciais que esperamos não apenas nas exposições de Scarlatti, mas também em uma exposição Clássica, embora, devemos admitir, aqui apresentadas em uma forma extremamente comprimida. A segunda parte—e não “metade”, pois esta é duas vezes mais longa que a primeira—se inicia convertendo a tonalidade da dominante, Sol maior, no acorde de dominante da tônica menor. Neste ponto, abre-se um “espaço de desenvolvimento” e uma segunda rotação parece começar, tudo isso no modo da tônica menor. Sobre o pedal de dominante, a ideia inicial e sua repetição se referem à continuação da primeira parte da seção de abertura (c. 7–8). Uma sequência sobre a subdominante (iv) dá lugar a um processo de fragmentação (c. 35–40) cujo papel será recuperar a dominante da tonalidade inicial; aqui, a fragmentação é coordenada com uma sequência descendente por graus conjuntos que começa a acelerar no compasso 38. Agora a exuberância “espanhola” da sonata vem à tona: com o dobramento da suspensão 7–6 criando um choque cruel, o baixo continua seu movimento descendente através do tetracorde frígio em direção à semi-cadência do compasso 40; um acorde de *acciaccatura* nunca resolvido (o termo significa “compressão”)—uma das marcas registradas mais famosas de Scarlatti—anuncia brutalmente a chegada da dominante. Um deslumbrante floreio, ao estilo de uma *cadenza*, traz esta seção ao fim com uma vistosa arrogância.

Nada, nesta passagem, se afasta das segundas metades características do compositor até o momento em que precisamos reconhecer que a chegada e permanência sobre a dominante da tonalidade inicial dramatizam o desfecho de forma enfática, marcado até mesmo por um silêncio curto, mas palpável—a mais breve das cesuras—no compasso 43. Retrospectivamente, podemos observar que

a passagem como um todo começou precisamente com o que Caplin denomina “núcleo” do desenvolvimento – isto é, com modelo, sequência e fragmentação.⁴⁵ A passagem contendo fragmentação invoca o caráter de uma *retransição*, embora uma modulação autêntica não seja necessária. Somado a estas características, o final vigoroso sobre a dominante parece implorar para que a passagem completa seja percebida como um *desenvolvimento* em miniatura, no sentido tardio deste termo. A partir desta perspectiva, é difícil imaginar o que poderia então ter seguido, além de uma genuína *recapitulação* Clássica. Dito e feito, os materiais de abertura da sonata retornam agora na tonalidade inicial. Em outras palavras, há aqui um “retorno duplo” – das chamadas de trompa do início da sonata e da retomada vitoriosa da tônica no modo maior.

Agora, uma *terceira* rotação se inicia. O retorno da frase de apresentação que abre a sonata conduz à sua “continuação”, aqui transposta para permanecer na tonalidade inicial (nos c. 48–53); em seguida, vemos o retorno do tema secundário/de fechamento completo na tonalidade inicial, juntamente com os arremates “mais uma vez”, exatamente como esperaríamos de formas de sonata posteriores a esta. O que, então, contraria a ideia de que uma “forma sonata Clássica” bastante compacta acaba de ser concluída?

Sheveloff, descrevendo as formas de sonata de Scarlatti de maneira geral, enfatiza que “não há a recapitulação da abertura do movimento na tônica durante a segunda parte e, portanto, não há um allegro de sonata (salvo na K. 159, e isso parece ter sido o resultado de um *acidente do desenvolvimento motivico*)” (1980, p. 572; grifo meu). Ralph Kirkpatrick, em 1953, vai ainda mais longe: “. . . a inventividade de Scarlatti é tal que ele seria perfeitamente capaz de descobrir a forma sonata Clássica e depois jogá-la fora” ([1953] 1983, p. 266). Curiosamente, Sutcliffe omite completamente uma discussão sobre a K. 159. Como Kirkpatrick certamente sabia, teria sido difícil para Scarlatti, presumivelmente isolado na corte de Maria Bárbara em Madri, ter “descoberto” a forma sonata Clássica de Tipo 3, exceto em sua própria imaginação, ou—como um tiro no escuro ainda sem fundamento—por meio de tendências emergentes do Tipo 3 presentes na música importada para a Espanha que ele possa ter ouvido. O que deve ser reconhecido, penso eu, é que, através da experimentação e de pura genialidade, este compositor chegou a uma forma, embora apenas uma vez, que se tornou

⁴⁵ Caplin (1998, p. 142–147); vide também Caplin (2013, p. 273–274, 422 e 429–430).

dominante no final do século XVIII. Sua conquista, mesmo que apenas “acidental”, deve ser considerada notável.

Mas Scarlatti, meu artista fugidio, fugiu deste tipo de reconhecimento. Certamente, os grandes especialistas em Scarlatti e os amantes de sua música concederam-no o status de gênio com respeito a muitas dimensões musicais, incluindo a harmonia. Aqui está Kirkpatrick novamente: “Fosse a música de Domenico Scarlatti inteiramente explicável em palavras, não valeria a pena explicá-la. Minha intenção é apenas mostrar em seu contexto as características mais salientes da harmonia de Domenico Scarlatti, e não aprisioná-las em um sistema do qual elas escapariam imediatamente” ([1953] 1983, p. 208). Com poucas exceções, os analistas também permitiram que o “estilo misto” do compositor, de maneira geral, escapasse de seu lugar na música da metade do século XVIII e de seu papel como prenúncio de técnicas composicionais posteriores. Este artigo deve ser compreendido apenas como uma tentativa [um esforço] de se colocar a música de Scarlatti em contato com teorias recentes sobre formas Clássicas, tipos temáticos, sequências, estruturas fraseológicas e estratégias cadenciais. Há muito mais que ainda aguarda nossa consideração. Por exemplo, questões sobre em que medida as técnicas schenkerianas e os estudos sobre esquemas galantes, partimento e tópicos do século XVIII têm relevância para sua música permanecem pouco estudadas.⁴⁶ Mas podemos estar seguros de

⁴⁶ Sutcliffe fez incursões intensas sobre as questões dos esquemas galantes e da teoria das tópicos com relação à música de Scarlatti. Em sua resenha (2009) de Gjerdingen (2007), Sutcliffe responde à alegação de Gjerdingen de que Mozart “é um caso especial por sempre posicionar suas declarações às margens do que seria um comportamento musical aceitável” (Gjerdingen 2007, p. 436). Sutcliffe diz: “Questiona-se as alegações de um Domenico Scarlatti mencionado várias vezes anteriormente com a implicação de ser um membro de carteirinha do clã galante da corte, ou mesmo de um Haydn” (2009, p. 472). Sutcliffe (2014) descreve as sonatas para teclado de Scarlatti como “talvez o primeiro repertório topicamente volátil”: “É instrutivo que escritores tenham tentado identificar tópicos nas sonatas de Scarlatti há bastante tempo, muito antes do advento da teoria das tópicos e de sua aplicação em um território que abrigou o classicismo vienense” (p. 122); e “embora muitas das sonatas de Scarlatti possam ser acomodadas mais ou menos dentro da compreensão prevalecte do jogo tópico, como encontrado no final do século XVIII [. . .] há outras características que colocam em dúvida não apenas o princípio da mutabilidade, mas a noção de tópico como fundamental para este processo. Por exemplo, muitas das sonatas promovem [. . .] uma mudança gradual de estilo ou tópico sem que existam pontos de descontinuidade demarcados no tratamento do material” (p. 122–123). Sutcliffe pergunta se o que ele mesmo rotula como “exótico” na K. 181 de Scarlatti pode ser considerado uma “tópico”: “[M]as como isso pode ser possível quando pouquíssimos ouvintes da época poderiam ter percebido este material, não teriam, portanto, a experiência de um momento de reconhecimento,

que nenhuma dessas abordagens atualizadas de suas obras diminuirá o que já é certo: que ele permanecerá para sempre como um dos artistas mais espetaculares e fugidios do teclado no século XVIII e além.

Referências

1. Berry, David Carson. 2012. Review of Advanced Schenkerian Analysis: Perspectives on Phrase Rhythm, Motive, and Form by David Beach. *Intégral*, 26, p. 159–197.
2. Boyd, Malcolm. 1985. Nova Scarlattiana. *The Musical Times*, 126/1712, p. 589–593.
3. _____. 1987. *Domenico Scarlatti: Master of Music*. New York: Schirmer Books.
4. Caplin, William E. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
5. _____. 2010. Beethoven's "Tempest" Sonata: A Response to Janet Schmalfeldt. *Music Theory Online*, 16/ii.
6. _____. 2013. *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York: Oxford University Press.
7. Caplin, William E., and Nathan John Martin. 2016. The "Continuous Exposition" and the Concept of Subordinate Theme. *Music Analysis*, 35/1, p. 4–43.
8. Clark, Jane. 1976. Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music: A Performer's Re-appraisal. *Early Music*, 4/i, p. 19–21.
9. _____. 2000. Notes to Domenico Scarlatti: an Italian in Spain, harpsichord recording by Jane Clark, *Janiculum*, D204.
10. d'Alvarenga, João Pedro. 2008. Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling and the Italianization of the Portuguese Musical Scene. In: Massimiliano Sala and W. Dean Sutcliffe (eds), *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250 th Anniversary of His Death* (Bologna: Ut Orpheus Edizioni), p. 17–68.

em outras palavras, não seriam ouvintes 'competentes'? Se esta é uma tópica, a definição deve ser concebida a partir de uma perspectiva mais ampla" (p. 129).

11. Doderer, Gerhard. 1991. New Aspects Concerning the Stay of Domenico Scarlatti at the Court of King John V (1719–1727). Prefácio ao facsimile, *Libro di tocate per cembalo: Domenico Scarlatti* (Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica), p. 9–10.
12. Fadini, Emilia. 2008. Domenico Scarlatti: integrazione tra lo stile andaluso e lo stile italiano. In: Massimiliano Sala and W. Dean Sutcliffe (eds), *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of His Death* (Bologna: Ut Orpheus Edizioni), p. 155–196.
13. Gilbert, Kenneth (ed). 1971–1984. *Domenico Scarlatti: Sonates*, vols. 1-11 (Paris: Heugel).
14. Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford e New York: Oxford University Press.
15. Green, Douglass M. 1979. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*, 2a ed.. New York: Holt Rinehart and Winston.
16. Hepokoski, James, and Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
17. Hepokoski, James. 2009. Approaching the First Movement of Beethoven’s Tempest Sonata through Sonata Theory. In: Pieter Bergé (ed), Jeroen D’hoer and William E. Caplin (co-eds), *Beethoven’s “Tempest” Sonata: Perspectives of Analysis and Performance* (Leuven: Peeters).
18. Kirkpatrick, Ralph. 1953. *Domenico Scarlatti*. Princeton: Princeton University Press.
19. Kroll, Mark. 2004. Review of *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, by W. Dean Sutcliffe. Notes (2nd series), 61/i, p. 145–147.
20. Moiraghi, Marco. 2014. Forma e funzioni formali. In: Enrico Baiano and Marco Moiraghi (eds), *Le Sonate di Domenico Scarlatti: Contesto, Testo, Interpretazione* (Libreria Musicale Italiana), p. 148–178.
21. Perahia, Murray. 1997. *Murray Perahia Plays Handel and Scarlatti*, DDD SK 62785, Sony.
22. Pestelli, Giorgio. 1967. *Le sonate di Domenico Scarlatti: proposta di un ordinamento cronologico*. Turin: Giappichelli.
23. _____. 1985. The Music of Domenico Scarlatti. In: *Domenico Scarlatti: Grosse Jubiläen im Europäischen Jahr der Musik* (Kulturzentrum Beato Pietro Berno

- Ascona: Ausstellung 24 August–30 October 1985), 2a ed (Locarno: Pedrazzini Editions), p. 79–92.
24. Puyana, Rafael. 1988. Notes on *Scarlatti: Trente Sonates, recording on a three-manual harpsichord*, Harmonia Mundi. s. a., Mas de Vert, 13200, Arles.
 25. Ross, Scott. 1984-85. *Domenico Scarlatti, The Complete Keyboard Sonatas*. Erato, 0825646299454.
 26. Sanguinetti, Giorgio. 2012. *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. Oxford e New York: Oxford University Press.
 27. Schenker, Heinrich. 1994. Domenico Scarlatti: Keyboard Sonata in D minor; e Domenico Scarlatti: Keyboard Sonata in G Major, trans. Ian Bent. In: William Drabkin (ed), *The Masterwork in Music*, vol. 1 [1925] (Cambridge: Cambridge University Press), p. 67–74, p. 75–80.
 28. Schmalfeldt, Janet. 1992. Cadential Processes: The Evaded Cadence and the “One More Time” Technique. *Journal of Musicological Research* 12/i–ii, p. 1–52.
 29. _____. 2011. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press.
 30. Sheveloff, Joel. 1970. The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: a Re-evaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources. PhD diss., Brandeis University.
 31. _____. 1980. (Giuseppe) Domenico Scarlatti. In: Stanley Sadie with Nigel Fortune (eds), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16 (Oxford: Oxford University Press), p. 568–578.
 32. Sutcliffe, W. Dean. 2001. Binary Form. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a ed., Stanley Sadie and John Tyrrell (eds), vol. 3 (London: Macmillan), p. 576-578.
 33. _____. 2003. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*. Cambridge: Cambridge University Press.
 34. _____. 2009. Review of *Music in the Galant Style*, by Robert O. Gjerdingen (New York: Oxford University Press, 2007). *Music and Letters*, 90/iii, p. 468–473.
 35. _____. 2014. Topics in Chamber Music. In: Danuta Mirka (ed), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (New York: Oxford University Press), p. 118–140.
 36. Talbot, Michael. 1990. Modal Shifts in the Sonatas of Domenico Scarlatti. In: *Domenico Scarlatti e il suo tempo* (Chigiana 40), Anais, Siena, 2–4 de setembro

de 1985, organizada pela Accademia Musicale Chigiana Musicologia e pela Università degli Studi juntamente com a Società Italiana di Napoli (Florença: Olschki).

37. Wingfield, Paul. 2008. Beyond “Norms and Deformations”: Towards a Theory of Sonata Form as Reception History. *Music Analysis*, 27/i, p. 13–40.
38. Zbikowski, Lawrence M. 2010. Music, Emotion, Analysis. *Music Analysis*, 29/i–iii, p. 37–60.

Intertextualidade e narratividade na *Sinfonia n. 1* (“O imprevisto”) de Villa-Lobos

Intertextuality and Narrativity in Villa-Lobos’s First Symphony (“The Unforeseen”)

Paulo de Tarso Salles

Universidade de São Paulo

Resumo: O propósito deste trabalho é apresentar uma análise da *Sinfonia n. 1* (“O Imprevisto”) de Heitor Villa-Lobos (1887–1959) a partir de sua estrutura formal e narrativa. A obra foi composta em 1916 e é estruturada como se fosse um poema sinfônico, com texto programático escrito pelo próprio compositor. A narrativa literária é recoberta por outra, de caráter musical, estruturada em forma cíclica segundo o método de Vincent d’Indy (1909). A análise irá buscar pontos de aproximação e afastamento entre as narrativas literária e musical, segundo teorias da forma musical, usando terminologias de Hepokoski e Darcy (2006), Vande Moortele (2009, 2013) e Stoianova (2000); teorias de narratividade musical propostas por Eero Tarasti (1994) e Byron Almén (2003, 2008); e análises tópicas, segundo Leonard Ratner (1980), Wye Allanbrook (1983), Raymond Monelle (2000, 2006) e outros. A intertextualidade se manifesta no plano musical, com obras de Berlioz, Liszt, Wagner, Franck, Nepomuceno e Debussy, mas também no plano literário, com Dante, Camões, Drummond, Graça Aranha e Haroldo de Campos.

Palavras-chave: Villa-Lobos; Sinfonia; Narratividade; Teoria das tópicas; Análise musical; Intertextualidade

Abstract: The purpose of this paper is to present an analysis of *Symphony No. 1 (The Unforeseen)* by Heitor Villa-Lobos (1887–1959), from formal and narrative perspective. The work was composed in 1916. *Symphony No. 1* is based on a text written by the composer, so it was originally a symphonic poem. The literary narrative is covered by another, of a musical character, structured in a cyclic form according to the method of Vincent d’Indy (1909). The analysis search for points of closure and detachment among literary and musical narratives, according to theories of musical form, like Hepokoski and Darcy (2006), Vande Moortele (2009, 2013), and Stoianova (2000); and theories of musical narrative advanced by Eero Tarasti (1994) and Byron Almén (2003, 2008), as well musical topic analysis, after Leonard Ratner (1980) Wye Allanbrook (1983), and Raymond Monelle (2000, 2006) among others. My goal is to interpret the musically meaningful aspects resulting from intertextuality between music and text. Intertextuality manifests itself in the musical level, in dialogue with Berlioz, Liszt, Wagner, Franck, Nepomuceno, and Debussy; but it also happens with literary sources,



like Dante, Camões, Carlos Drummond de Andrade, Graça Aranha, and Haroldo de Campos.

Keywords: Villa-Lobos; Symphony; Narrativity; Topics theory; Musical analysis; Intertextuality

Introdução

A *Sinfonia n. 1* (“O Imprevisto”) foi composta por Villa-Lobos em 1916. Sua estreia, parcial (2º e 3º movimentos), ocorreu em setembro de 1919, com a orquestra da Grande Companhia Italiana, regida por Gino Marinuzzi.¹ Desde então, a obra foi pouco tocada,² sendo resgatada mais recentemente com as gravações de Carl St. Clair regendo a SWR Stuttgart Radio Symphony Orchestra (o ciclo integral, com 11 sinfonias de Villa-Lobos, foi gravado entre 1997–2000), e

¹ Marinuzzi (1882–1945) era especialista em ópera, tanto italiana como Wagner. Fez carreira na Europa, com repertório que incluía “música contemporânea, especialmente a de Richard Strauss, cuja música ele foi o primeiro a tornar conhecida na Itália, e de Puccini, regendo a estreia de *La Rondine* em Monte Carlo em 1917” (Pinzauti 2001). Ele foi diretor artístico da Associação de Ópera de Chicago, entre 1920 e 1921. É notável que um regente de tal prestígio tenha feito a estreia da *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos, então com 32 anos. Pode-se inferir que tenha sido o sucesso da estreia (em 31 de julho de 1919) da *Sinfonia n. 3* (“A Guerra”) que chamou a atenção do regente italiano para o talento promissor do brasileiro, bem como a intermediação de alguém do porte de Arthur Rubinstein, que travou contato com Villa-Lobos em 1918, tornando-se amigo e apoiador de sua carreira (Kater 1987). Em 27 de julho de 1920, outro maestro de renome internacional, Felix Weingartner (1863–1942), regeu outra obra villalobiana, o poema sinfônico *O Naufrágio de Kleônikos* (1916) no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Dois anos antes da Semana de Arte Moderna em São Paulo, a carreira de Villa-Lobos começava a ganhar tração.

² No catálogo de obras editado pelo Museu Villa-Lobos (Museu Villa-Lobos, 2018, p. 37), são registradas duas apresentações da *Sinfonia n. 1* após a estreia parcial com Marinuzzi: em 30 de agosto de 1920, registrada como “integral” (no entanto, foram apresentados apenas três movimentos, faltando o segundo, de acordo com o crítico de *O Jornal*, 31 ago. 1920) e outro concerto em 3 de janeiro de 1946, ambos realizados no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com regência do compositor. Não foram encontradas referências ao concerto de 1946 nos principais jornais em circulação no Rio de Janeiro (*O Jornal*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *A Noite*, *Jornal do Commercio*), consultados na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Flavia Toni (1987, p. 32), mostra um programa regido pelo compositor e comentado por Mário de Andrade, onde a *Sinfonia n. 1* foi apresentada em 24 set. 1929, com a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos, em São Paulo. Andrade faz uma resenha analítica dos movimentos – sem alusão ao programa literário, publicada no *Diário Nacional* em 25 set. 1929 (Toni 1987, p. 48–49).

Isaac Karabtchevsky regendo a OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, cujo ciclo foi gravado entre 2010–2017).

Há pouca referência crítica sobre a *Sinfonia n. 1*.³ O trabalho analítico de maior fôlego já realizado sobre as sinfonias villalobianas é a tese de John Williams Enyart (1984), cobrindo todo o ciclo remanescente das 12 sinfonias.⁴ Enyart realiza um belo trabalho, oferecendo um panorama da forma e material temático de todos os movimentos; mas se precipita ao relacionar alterações rítmicas corriqueiras, como tercinas, hemíolas ou síncopas, como se fossem sinalizações inequívocas de tradições musicais de origem popular no Brasil.

Muitas qualidades encontradas no tema principal [da *Sinfonia n. 1*] estão presentes em um grande número de outros temas e são fonte de muita especulação sobre a conexão com a música folclórica. Síncopas e ligaduras rítmicas, por exemplo, predominam nas várias transformações melódicas do tema cíclico. Esse “estar fora do tempo” [*offbeating*] parece ser um elemento rítmico notável encontrado na música do culto Ketu afro-brasileiro da Bahia [...] (Enyart 1984, p. 48–49, tradução minha).

Considerando que Enyart jamais ouviu a obra integralmente, seja em gravação, seja em concerto,⁵ é compreensível sua procura por aspectos exóticos, tamanha é a associação do compositor com o primitivismo e representação de brasilidade. Isso deve tê-lo feito buscar na *Sinfonia n. 1* – e ao longo do ciclo de sinfonias que ele analisa em sua tese – a confirmação dessas expectativas. Mas, a

³ Eero Tarasti comenta que “devido à falta de partituras e materiais de escuta”, poucos exemplos podem ser dados das sinfonias de Villa-Lobos (Tarasti 1995, p. 373). A ausência de material para orquestra foi fator determinante para que as orquestras não se incluíssem sinfonias villalobianas em seu repertório. O trabalho de Karabtchevsky com a OSESP e a Academia Brasileira de Música (ABM) visa também a publicação de uma edição mais confiável da partitura das sinfonias de Villa-Lobos, corrigindo problemas que dificultam a compreensão dos manuscritos remanescentes, deixando as partes orquestrais mais legíveis e acessíveis.

⁴ A *Sinfonia n. 5* (“A Paz”), datada de 1920, jamais foi executada e sua partitura é considerada perdida. Alguns pesquisadores, como Lisa Peppercorn (1991 p. 86–87, nota 7) ou Fabio Zanon (2013, p. 2) colocam em dúvida até mesmo se a obra chegou a existir em sua forma completa. Restam, portanto, 11 sinfonias de Villa-Lobos.

⁵ Em entrevista concedida ao pesquisador Adailton Pupia (24 jun. 2020), John Enyart revela que “a maior parte [...] do trabalho auditivo foi feita por meio do piano”, já que não havia gravações disponíveis.

despeito de apresentar algumas síncopas, o tema principal da *Sinfonia n. 1* dificilmente pode ser classificado como “afro-brasileiro”.⁶

A música europeia foi a grande referência nas obras que Villa-Lobos escreveu entre 1912 e 1916. Lisa Peppercorn afirma que “no começo de sua vida criativa, sua atitude [de Villa-Lobos] para com a música era romântico-simbólica”, provavelmente inspirada por obras de Berlioz ou Liszt (Peppercorn 1991, p. 80). Villa-Lobos admite que a *Sinfonia n. 1* foi baseada na “forma cíclica de Vincent d’Indy” (Boletim Música Viva 1941, p. 13).⁷ Essa orientação não se manifesta apenas no plano formal, mas também no aspecto temático.

As sinfonias de Villa-Lobos, até 1920, dialogam principalmente com a escola francesa. Autores como Vasco Mariz (1989, p. 45; 50), Adhemar Nóbrega (1969, p. 14), Paulo Guérios (2009, p. 127) e Manoel Correa do Lago (2010, p. 30; 80), relatam que o contato de Villa-Lobos com o *Cours de Composition Musicale* de Vincent d’Indy⁸ ocorreu em 1914, por intermédio de Leão Veloso.⁹ Todavia, não

⁶ Apesar disso, a *Sinfonia n. 1* consta na lista de composições “com influência direta do folclore”, classificação atribuída a Villa-Lobos (que a teria escrito “aproximadamente em 1947”) e divulgada por Adhemar Nóbrega em palestra realizada em novembro de 1970 (Nóbrega 1971, p. 20). Manoel Correa do Lago (2010, p. 239), reconhece elementos nacionais no terceiro movimento. Em minha opinião, e isso será demonstrado neste artigo, tal manifestação é um dos motes da obra na sua relação dialógica com o texto literário; mas esse elemento “nacionalista” ocorre no quarto movimento, onde há um tema de caráter indígena posicionado em pontos cruciais da estrutura formal.

⁷ O texto, publicado por Hans J. Koellreutter no *Boletim Música Viva*, consta de carta enviada por Villa-Lobos a Curt Lange e, provavelmente, tem autoria ou supervisão do próprio compositor. Agradecimentos a Pedro Belchior, historiador vinculado ao Museu Villa-Lobos, pelo envio de cópia fotográfica do boletim e a Loque Arcanjo Jr., historiador da UEMG, pelo envio de cópia fotográfica da carta a Curt Lange.

⁸ O *Cours de Composition Musicale* de Vincent d’Indy é resultado de sua atividade pedagógica na Schola Cantorum de Paris, e sua influência ultrapassou os muros da instituição, “sendo estudado, por exemplo, por Messiaen no Conservatoire e por Villa-Lobos, no Brasil” (Thomson, 2001) O Livro I é de 1903, mas teve impressões posteriores, como a de 1912. O Livro II Parte 1 é de 1909; a Parte 2 do Livro II foi publicada em 1933, postumamente. Auguste Sérieyx é o editor desses volumes. O Livro III foi publicado em 1950, editado por Guy de Lioncourt, também pela Durand (Damschroder; Williams 1990, p. 126–127).

⁹ Godofredo Leão Veloso (1859–1926), foi compositor e professor de piano no Instituto Nacional de Música. Pai de Maria Virginia (“Nininha”) Veloso Guerra (1895–1921) e genro de Oswald Guerra (1892–1980). Esse círculo familiar e artístico reuniu, no Rio de Janeiro, diversos músicos brasileiros e estrangeiros (tais como Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Darius Milhaud, Arthur Rubinstein e Villa-Lobos) em torno da produção musical contemporânea, especialmente francesa (Correa do Lago 2010, p. 69–70).

se pode dizer que Villa-Lobos não foi permeável a outras tendências musicais; o ambiente musical no Rio de Janeiro apresentava diversidade maior que a visão mais estrita da Schola Cantorum de Paris, dirigida por d'Indy. Pode-se supor que a *Sinfonia Fantástica* (1830) de Berlioz (um francês rejeitado por d'Indy, devido a sua vinculação com a música italiana e romantismo alemão) ou a *Sinfonia Fausto* (1854) de Liszt, tenham influenciado Villa-Lobos em algum nível, durante a elaboração de sua primeira sinfonia.¹⁰ O brasileiro Alberto Nepomuceno (1864–1920) representa outra referência importante para a música sinfônica de Villa-Lobos, com pelo menos duas obras representativas, como a *Série Brasileira* (1891) e a *Sinfonia em Sol menor* (1900);¹¹ Rodolfo Coelho de Souza aponta relações intertextuais entre a *Sinfonia* de Nepomuceno e a *Terceira Sinfonia* de Brahms (Coelho de Souza 2017), reforçando a ampliação do leque de influências e intertextos possíveis entre a música de Villa-Lobos e a tradição europeia.¹²

As relações de “influência” pressupõem a necessária comprovação ou apresentação de evidências que sustentem a hipótese de que uma determinada obra, mais antiga, foi determinante como modelo a ser seguido, ou rejeitado, por outra obra mais recente; não é esse o objetivo deste trabalho. Embora a cronologia seja importante para uma apreciação histórica – considerada pontualmente neste trabalho, o que irá nortear esta análise é uma perspectiva intertextual, em que as conexões entre obras são consideradas como uma rede de aproximações ou

¹⁰ William Newman observa que até mesmo Franck sofreu a influência de Liszt, e que “as principais aplicações da *idée fixe* de Berlioz, o ‘motivo básico’ de Brahms, o leitmotif de Wagner, e a evolução coral de Bruckner, todas antedatam ou ombreiam as obras-primas (tardias) de Franck, nas quais o tratamento cíclico predomina” (Newman 1972, p. 519–520, tradução minha, grifos no original).

¹¹ João Vidal, em seu estudo sobre a formação germânica de Nepomuceno, conta que o jovem compositor cearense, ao chegar no Rio de Janeiro em 1885, aos 21 anos, começou a participar das atividades do Club Beethoven, onde conheceu Leopoldo Miguez (1850–1902). A atuação de Miguez como regente deixa evidente “seu entusiasmo por Liszt e Wagner”, colocando Nepomuceno em contato com “fontes musicais e teóricas germânicas” (Vidal 2014, p. 205–206). Com efeito, Nepomuceno obtém auxílio financeiro para estudar em Berlim em 1890.

¹² Fábio Zanon comenta a tradição sinfônica brasileira que antecede Villa-Lobos, desde a *Sinfonia Fúnebre* (1790) de José Maurício Nunes Garcia, passando por obras de Leopoldo Miguez, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, até a *Sinfonia Op. 43* (1910) de Henrique Oswald, “obra que Villa-Lobos admirava e chegou a reger” (Zanon 2017, p. 8). A *Sinfonia Op. 43* de Oswald só estreou em 1918, no Teatro Colón de Buenos Aires, com regência de Marinuzzi (Santo, 2018, p. 24); Villa-Lobos regeu a estreia brasileira dessa obra (*O Estado de São Paulo* 21 jan. 1925) num concerto no Teatro Municipal de São Paulo, em 24 jan. 1925 (Bádue Filho 2013, p. 21).

afastamentos que dizem mais sobre a estrutura arquetípica, subliminar às noções de estrutura formal e gêneros musicais, do que sobre genealogia e antecedência cronológica de determinada peça. Assim, este estudo adota a distinção entre “influência” e “intertextualidade” feita por Michael Klein:

Como veremos, é necessária uma distinção entre influência e intertextualidade; enquanto a primeira implica em intenção ou posicionamento histórico da obra em seu tempo ou origem, a última implica em uma noção mais geral de cruzamento de textos que pode envolver inversão histórica (Klein 2005, p. 4).

O *Cours de Composition Musicale* e a ideologia de d’Indy

O Livro II do *Cours de Composition Musicale* de d’Indy (1909) contém tópicos dedicados à análise de obras em diversas formas e gêneros instrumentais, com destaque para a forma sonata e à sonata cíclica. D’Indy opera um recorte histórico tortuoso, carregado por sua ideologia nacionalista, onde tenta desqualificar os compositores do romantismo (d’Indy 1909, p. 398–414)¹³ e estabelecer uma conexão direta entre Beethoven e a escola moderna de composição francesa, representada por Cesar Franck (1882–1890), Charles-Camille Saint-Saëns (1835–1921), Alexis de Castillon (1838–1873), Gabriel Fauré (1845–1924), o próprio d’Indy (1851–1931), e Paul Dukas (1865–1935) (d’Indy, 1909, p. 421). Na visão de d’Indy, esses compositores da moderna escola francesa foram dos poucos verdadeiramente capazes de compreender Beethoven (Wheeldon 2005, p. 662).

Além da reverência a Beethoven, a conexão entre a música alemã e a cultura francesa, defendida pela ideologia adotada por d’Indy, se baseia também na admiração pela obra de Richard Wagner (1813–1883). D’Indy dedicou um livro exclusivamente voltado para demonstrar a influência wagneriana na música da França (d’Indy 1930). Outra operação tentada por d’Indy e seu grupo (denominado de “franckistas” em homenagem ao patrono, Franck) foi o apagamento de Hector Berlioz (1803-1869) da historiografia musical na França, pois, sua vinculação ao movimento romântico punha em xeque seu

¹³ D’Indy analisa especificamente obras de Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin e Schumann, justificando as “deficiências” que aponta com a suposta incapacidade desses compositores em lidar com formas de grandes dimensões. Em relação a Mendelssohn, a crítica de d’Indy assume caráter antissemita (d’Indy 1909, p. 406).

pertencimento à “tradição francesa”, de acordo com o discurso nacionalista (Fulcher 1999, p. 106–108). Com efeito, Berlioz sequer é mencionado no *Cours de Composition Musicale*, apesar de ser um dos precursores da forma cíclica no séc. XIX. Um dos responsáveis pela reabilitação de Berlioz na França foi Darius Milhaud, que proferiu uma palestra sobre o compositor em 1917, pouco tempo antes de vir morar no Rio de Janeiro (Kelly 2003, p. 38–39).

Marianne Wheeldon considera que, apesar das distorções históricas, d’Indy foi “perspicaz” em suas considerações sobre a forma cíclica (Wheeldon 2005, p. 662). Há, no entanto, várias interpretações sobre a forma cíclica, suas manifestações estilísticas e vinculação com tendências estéticas. Steven Vande Moortele constrói uma teoria sobre forma sonata bidimensional¹⁴ tendo como espinha dorsal a análise de obras de Liszt, Richard Strauss, Zemlinsky e Schoenberg. Sua abordagem relativiza a divisão entre as escolas de Beethoven-Brahms e Wagner-Strauss-Liszt (Vande Moortele 2009, p. 5–7), ou seja, a oposição convencionalizada entre música “absoluta” e música “de programa” (Frisch 1993, p. 4–8); Vande Moortele aponta para uma relação intertextual em termos compatíveis com a definição de Klein, citada acima: assim, Schoenberg e Zemlinsky, apesar de seguirem mais abertamente a tendência continuadora de Beethoven-Brahms, apresentam pontos de contato com a “tradição Liszt-Strauss”; “em oposição Liszt e Strauss também se beneficiam da companhia de Schoenberg” (Vande Moortele 2009, p. 6).

Em certo sentido, d’Indy já havia antecipado as conexões propostas por Vande Moortele, ao considerar tanto Beethoven como Wagner referências importantes para a nova música da França e autênticos inspiradores da técnica de composição cíclica. Cabe observar também que d’Indy foi um grande incentivador da composição sinfônica entre a nova geração de compositores franceses da virada do século; para isso, ele

estabeleceu um programa de seis anos compreendendo um ano de estudos fundamentais (*le métier*), seguido por um curso de cinco anos de história da

¹⁴ O conceito de “sonata bidimensional” proposto por Vande Moortele “refere-se a um princípio de organização formal que é usado em várias composições instrumentais em larga-escala da segunda metade do séc. XIX e início do séc. XX. Nessas composições, os diferentes movimentos de um ciclo de sonata são combinados dentro de uma forma sonata em movimento único” (Vande Moortele 2009, p. 1, tradução minha).

música, análise e estética (*l'art*). A sinfonia aparecia no terceiro ano do segundo nível.

[...] D'Indy apresentava Beethoven, Wagner e Franck como pilares da tradição sinfônica (Hart 2006 p. 240–241, tradução minha, grifos no original).

Villa-Lobos tem afinidade musical com a escola wagneriana, expressa mais abertamente nos poemas sinfônicos *Tédio de Alvorada*, *O Naufrágio de Kleônikos* e *Myremis*, escritos em 1916. No entanto, sua formação em um ambiente mais eclético e o contato com o método de d'Indy, o tornaram receptivo ao formalismo inspirado em Beethoven, além de outras tendências como a ópera italiana, a música popular e até obras de Berlioz, frequentemente apresentadas no Rio de Janeiro.

A *Sinfonia n. 1* é uma obra com características comuns ao primeiro (1900–1917) e ao segundo (1918–1929) períodos criativos de Villa-Lobos (Salles 2009, p. 14). Os elementos presentes nessa obra que a associam ao primeiro período são o uso da forma cíclica e a presença de um roteiro literário estabelecendo uma narrativa prévia ao discurso musical, à maneira de um poema sinfônico; já os aspectos que revelam o surgimento de uma nova fase criativa estão associados com sua linguagem harmônica ousada, empregando acordes sem funcionalidade tonal e até mesmo não triádicos.

A leitura que Villa-Lobos faz do *Cours de composition musicale* se concentra na apropriação de procedimentos formais de d'Indy e mantém-se alheia a seu conteúdo ideológico, que provavelmente passou despercebido no ambiente musical brasileiro naquele momento. O livro é primordialmente destinado à transmissão de conteúdo técnico; as questões políticas, embutidas no texto, podem ter sido pouco compreensíveis à distância, quando ainda se celebrava o final da Primeira Guerra e a França se consolidava como modelo cultural, político e econômico. Segundo d'Indy,

A sonata cíclica é aquela onde a construção está subordinada a certos temas especiais que reaparecem sob diversas formas em cada uma das peças constituintes da obra, onde exercem função unificadora ou reguladora, em alguma medida.

O caráter cíclico devido à presença desses temas permanentes, desses motivos condutores, que dão aos diferentes movimentos ou peças de uma obra musical o aspecto de um ciclo de peças dependentes necessariamente uns dos outros, não é exclusivo à Sonata. Mas, como a Sonata é o protótipo

de todas as formas sinfônicas que se tornaram cíclicas a partir dela, é a partir da Sonata que convém estudar de um ponto de vista técnico os elementos da forma cíclica, fornecida em grande parte pelo gênio beethoveniano, antes de ser conscientemente organizada em sua plenitude por César Franck (d'Indy 1909, p. 375, tradução minha, grifos no original).

Quanto ao método aplicado sobre os temas cíclicos e motivos internos da sinfonia,

o tema cíclico é submetido à variação, ao invés do desenvolvimento, d'Indy é cuidadoso ao distinguir entre a variação do tema cíclico que ocorre entre movimentos e os frequentes processos de desenvolvimento orgânico que ocorrem em separado, dentro do movimento (Wheeldon 2005, p. 664, tradução minha).

Intertextualidade e Narratividade

A possibilidade de integrar análises com abordagem narrativa e intertextual não é novidade. Rodolfo Coelho de Souza e Michael Klein já demonstraram, em importantes análises da obra de Alberto Nepomuceno (Coelho de Souza 2008, 2017) e Chopin (Klein 2004), como esses aspectos se entrecruzam. A intertextualidade subverte a noção tradicional de “influência”, retirando as implicações históricas que buscam a precedência de uma obra ou autor(a) sobre outra(o) e estabelece uma rede de conexões em grande parte guiada pela leitura dos textos e a interpretação dos signos comuns entre eles. Por outro lado, a narratividade se volta para a *transvaloração* dos signos na estrutura interna das obras, agindo sobre uma hierarquização de valores constituídos; o “resultado da transvaloração, então, é efetuar uma mudança na hierarquia existente” (Almén 2008, p. 51).

Devido às limitações de espaço, não será retomado o debate se a música apresenta ou não propriedades narrativas, por autores como Abbate (1989), Nattiez (1990), Tarasti (1994), Klein (2004), Almén (2003, 2008) e Agawu (2009), entre outros. Este trabalho assume que sim, a música pode ser interpretada como narrativa, considerando as seguintes proposições: 1) a obra musical deve ser compreendida como um “texto”, ou seja, um conjunto de signos que está disponível à interpretação; 2) os textos interagem entre si, numa rede de conexões de significados e apropriações que se embaralham com a leitura que nós, leitores,

empreendemos desses textos e seus *intertextos*;¹⁵ 3) os signos no interior dos textos, carregam consigo elementos que dialogam com as leituras prévias dos leitores (ouvintes) e compositores(as)¹⁶ e essas desleituras e deslocamentos promovem a transvaloração dos significados originais, reformulando suas hierarquias, gerando uma *narrativa*. Almén define narrativa musical a partir da teoria semiótica de James Liszka: “Narrativa musical é o processo pelo qual o ouvinte percebe e mapeia uma transvaloração culturalmente significativa de relações hierárquicas dentro de uma extensão temporal” (Almén 2003, p. 12, tradução minha).

Os temas musicais têm função análoga à de “atores”, como propõe d’Indy para a forma cíclica, ao compará-los com “personagens literários” (d’Indy 1909, p. 376). A questão de os temas musicais corresponderem à função actante é discutida em termos semióticos por Eero Tarasti, afirmando que “o conceito de actante ou ator vem do formalismo russo por meio de Vladimir Propp, cujas ideias foram adotadas por Greimas em seu famoso modelo de actante mítico: sujeito, objeto, destinador, destinatário, ajudante e oponente”. De acordo com Tarasti, apenas as categorias de sujeito e objeto permanecem no modelo narratológico de Greimas; uma narrativa só se estabelece quando sujeito e objeto são reunidos ou separados, desencadeando a ação. Para Tarasti, a “actorialidade em música é representada por todos os fatores que tornam estruturas musicais

¹⁵ Assim, se o “leitor” (ouvinte) tem contato com uma determinada obra de Stravinsky antes de uma determinada obra de Liszt, não será a ordem cronológica entre obras e compositores a única mediação que irá determinar sua interpretação; a escuta posterior de Liszt será indelevelmente marcada pelo conhecimento prévio de Stravinsky. Michael Klein observa que “o leitor que chega a Eco primeiro, leva *O Nome da Rosa* a seu entendimento de Bakhtin, apesar da inversão histórica que tal leitura implica. [...] Ao invés de ver os textos como elos de uma cadeia de influência, podemos usar a metáfora de uma teia para mostrar que os textos estão interligados em múltiplas direções” (Klein 2005, p. 4).

¹⁶ Esses signos podem ser tópicos musicais, no sentido proposto por Leonard Ratner (1980), Wye Allanbrook (1983) e Raymond Monelle (2000, 2006) ou ainda *marcações* (*markedness*) de acordo com o sistema de correlação de significantes musicais com estruturas musicais proposto por Robert Hatten (1994). No caso da música de Villa-Lobos, as tópicos muitas vezes tratam de trazer aspectos ligados à brasilidade, como discutidos por Acácio Piedade (2009, 2012, 2013), Juliana Ripke (2017) e Salles (2018). A transvaloração mostra o quão um determinado signo é reforçado ou enfraquecido pelo contexto musical no qual é inserido, ao longo da forma. A transformação temática na forma cíclica é um *locus* privilegiado para a observação desses processos.

abstratas em representações antropomórficas” (Tarasti 1994, p. 106, tradução minha)¹⁷.

Grosso modo, podemos dizer que as relações intertextuais são reunidas no interior de uma obra e sua interpretação endógena e/ou exógena estabelece uma narrativa interpretativa. Essa interpretação compreende a correlação desses elementos com sua função formal na estrutura, mas não se limita a uma descrição formalista; o objetivo é alcançar uma interpretação estruturalista de significado, à maneira da leitura mitológica de Lévi-Strauss, que observou:

[...] um pequeno número de princípios simples, cuja intervenção fazia com que um conjunto muito complexo de usos e costumes, à primeira vista absurdos (e assim geralmente considerados), fosse redutível a um sistema significativo (Lévi-Strauss 2004, p. 29).

É importante observar que a narrativa musical independe da existência de um programa literário. A *Sinfonia n. 1* teria propriedade narrativa mesmo sem qualquer associação desse tipo. No entanto, o subtítulo sugestivo e o programa oferecem um ponto de partida privilegiado para a análise narrativa, neste caso.

Finalmente, um ponto que me parece importante da crítica feita por Nattiez (1990) que, considera a música incapaz de estabelecer uma narrativa pela *ausência de um narrador que situe os eventos no passado*, uma das marcas da diegese. A argumentação, bem concatenada, por Almén (2008, p. 32–35), observa que na linguagem escrita há casos em que o narrador é suprimido mas o efeito narrativo se sustenta, desempenhado pelo(a) leitor(a) ou outros recursos. A suposta “ausência do tempo passado” na música (Klein 2004, p. 26), no entanto, não me parece se sustentar diante de um fato prosaico: para existir no “tempo presente”, a música requer um intérprete, um músico(a) que modaliza o discurso musical à sua maneira, ou como diz Tarasti:

[...] é o intérprete quem, por sua interpretação transforma a música do nível de uma declaração puramente descritiva para o de um enunciado modal, carregando-o com as dinâmicas subjetivas de sua própria vontade. [...]

¹⁷ Greimas discute estruturas narrativas em vários de seus trabalhos, retomando a exposição da relação entre sujeito e objeto (Greimas 2014, p. 61–65). A teoria de forma musical de William Caplin (1998), por exemplo, desenvolve o conceito de “função formal” de maneira semelhante à teoria literária proposta de Propp (2001). A concepção de “sinfonismo” desenvolvida por Ivanka Stoianova (2000, p. 7–15) retoma o modelo formal de Boris Asafiev, também baseado em Propp; para Stoianova, a função formal deriva de processos temáticos e harmônicos (Stoianova *op. cit.*, p. 10).

Assim, a música sempre se torna comunicação persuasiva enquanto é tocada, mesmo nos casos em que os compositores renegam sua intenção de fazer os ouvintes se comunicarem com ela (Tarasti 1994, p. 27).

Outra categoria interpretativa cabe aos críticos, musicólogos e analistas, que transformam o discurso musical em palavras, como numa narrativa. Tanto o estudo da partitura ou sua apreensão pelo ouvido – por parte do músico prático, como a elaboração do texto crítico ou analítico sobre música, têm função diegética, “contando” ou descrevendo os eventos de uma perspectiva “do passado”.

O programa literário da *Sinfonia n. 1*, em comparação com a *Sinfonia Fantástica*

O programa da *Sinfonia n. 1* (“O Imprevisto”), foi escrito pelo próprio Villa-Lobos, usando o pseudônimo de “Epaminondas Villalba Filho”.¹⁸ Trata-se de um texto com elementos de prosa e verso livre, podendo ser classificado como um “poema em prosa”, de acordo com a definição de Fernando Paixão:¹⁹

O poema em prosa [...] desentranha-se da ideia de poema. É a partir do impulso poético que o seu conteúdo ganha forma e unidade. Seja composto de cinco linhas ou de duas páginas, cada poema deve forjar o tema e os recursos de sua proposição. Ao desfrutar de liberdade formal, defronta-se com um horizonte de possibilidades mil para a expressão, mas reguladas pelo desafio da concisão. Pode até mesmo recorrer à descrição ou à narração de algum fato ou ocorrência diária, mas de maneira breve e elíptica (Paixão 2013, p. 153).

¹⁸ Heitor adotou o mesmo pseudônimo do pai, Raul: “Epaminondas Villalba”.

¹⁹ Em outro artigo, Fernando Paixão conta que a simbiose entre poesia e prosa se estabelece a partir de Charles Baudelaire (1821–1867), com a publicação póstuma de *Spleen de Paris, Petits poèmes en prose* (1869) (Paixão, 2012, p. 273). Fernando Pessoa (1888–1935) oferece uma categoria próxima – e igualmente híbrida – com seus “poemas dramáticos”, que ele mesmo define como síntese entre narrativa, drama e lírica: “O tipo sintético do drama atinge a sua plenitude no drama em verso. Por ser em verso atinge o máximo da expressão verbal de um temperamento, que em verso se acentua muito mais que em prosa. Por ser drama reduz essa [expressão] verbal à objetividade” (Pessoa 1986, p. 433). Anatol Rosenfeld observa que “não existe pureza de gêneros [literários] em sentido absoluto” (Rosenfeld 1985, p. 16); nesse sentido, não há pretensão neste trabalho de oferecer uma definição precisa de “poema em prosa”, termo suficientemente claro para prosseguir com a análise do programa escrito por Villa-Lobos dentro deste escopo, voltado para a *Sinfonia n. 1* e seus intertextos.

O programa de Villa-Lobos é uma reflexão metafísica, sua prosa em estilo simbolista sugere o diálogo contemplativo entre uma Consciência cósmica e a alma de um Artista:

O IMPREVISTO

1. No turbilhão dos mundos, como remota sombra da terra, surge a velha Consciência.
2. Diante dela desenrola-se a visão misteriosa de Cosmos.
3. Envolve-as a palha luminosa do Além.
4. E, dentro desse turbilhão que nunca se acalma, e rodopia na vertigem do movimento infinito, é que a velha Consciência descobre a Alma do Artista, perdida na voragem que a impele, separa-a do tumulto das coisas, arranca-a do Tempo e do Espaço, a beleza das coisas criadas e incriadas.
5. A alma do Artista, voltada para si mesma, contempla serenamente o painel formidável.
6. Assiste a queda dolorosa das constelações de outros mundos, a reverberação da matéria transitória, a transfusão das lágrimas mortais em pingos trêmulos de ondeante orvalho. Vê rolos de nimbos que se espreguiçam molemente, desnudando surpresas de astros cadentes e vai assim galgando, com o olhar, aos poucos, a imensa curva do ocaso...
7. Unindo-se, lentamente, à silenciosa harmonia da natureza, à sua alegria e ao seu sofrimento, deixa cair gotas de Prazer e de Dor, na muda ascensão dos sentidos extasiados...
8. Então a Consciência, despertando-a desse doce e terrível letargo, mostra-lhe a linha do nível, dizendo-lhe: - Está condenada pelo Destino, sofre a fatalidade da monotonia. Ela é a própria Humanidade!...
9. Não se curva nem se adapta, não vibra e não se move ...
10. E a alma do artista, com o fulgor da própria luz que dela emana - vislumbra, através de um cristal sutil e etéreo um vasto cenário. Vultos, massas e coisas que se equilibram na atração mútua da própria gravidade (pretendentes talvez a imagens, seres e almas) movem-se no ritmo doloroso de bonecos ridículos, incapazes de se elevarem acima do nível cósmico, onde vagueiam as almas...

11. Brada, então a velha consciência.
12. Agora, és um mortal, conheces a Humanidade.
13. Podes ver a matéria das coisas, porque já sentes a vida através dos seus fenômenos!...
14. Caminha... Caminha...
15. Um pouso certo terás.
16. Serás uma vez imortal!
17. Chegaste à posse do espírito fugitivo!
18. Prossegue!... Prossegue!... porque já és a Alma de um Artista (Museu Villa-Lobos 1972, p. 236–237, numeração minha).²⁰

Quanto à relação entre o texto e a música na *Sinfonia n. 1*, Peppercorn comenta que o texto (“escrito em 1907”, segundo ela) “trata da alma do artista, que tem uma relação mística com o destino e o universo”; no entanto, ela afirma que “as ideias poéticas expressas no texto são virtualmente indiscerníveis na música”. Para ela, o que “provavelmente aconteceu foi que a ideia literária inspirou o compositor a escrever essa música” (Peppercorn 1991, p. 81), mas a musicóloga não se preocupa com essa questão.

Datada de 1830, a *Sinfonia Fantástica* Op. 14 (“Episódio da vida de um artista”), de Berlioz, apresenta um programa escrito e divulgado pelo próprio compositor, pela imprensa, nas notas de concerto e edições da partitura. O estilo do texto, em prosa, é claramente narrativo, dentro do gênero *épico*, de acordo com a classificação de Rosenfeld (1985).

A intenção do compositor foi a de desenvolver vários episódios na vida de um artista, a tal ponto que eles se prestam ao tratamento musical. Como a obra não consta com a assistência da fala, o plano do drama instrumental necessita ser explicado com antecedência. O seguinte programa deve ser considerado como o texto falado de uma ópera, o qual serve como introdução aos movimentos e para motivar seu caráter e expressão.

²⁰ A edição do programa na partitura pela ABM/OSESP (Villa-Lobos, 2017) contém algumas discrepâncias, comparadas com a versão publicada pelo Museu Villa-Lobos na segunda edição do catálogo de obras (Museu Villa-Lobos 1972, p. 236–237). O verso 10 foi bipartido e falta o verso 12 (“Agora és um mortal, conheces a Humanidade”).

“Devaneios e Paixões” - Largo; Allegro agitato e Appassionato assai.

O autor imagina um jovem músico, afetado pela doença do espírito que um famoso escritor certa vez chamou de ‘vagueza das paixões’, avista pela primeira vez uma mulher que reúne todo o charme de pessoa ideal por quem sua imaginação ansiava, se apaixonando desesperadamente por ela. Devido a uma estranha anomalia, a imagem da amada jamais se apresenta ao artista sem estar associada com uma ideia musical, na qual ele reconhece certa dose de paixão, mas dotada de nobreza e recato com que ele dá crédito ao objeto de seu amor.

Essa imagem melódica e seu modelo continuam assombrando-o incessantemente, como uma dupla ideia fixa (*idée fixe*). Isso justifica a recorrência constante, por todos os movimentos da sinfonia, da melodia que surge no primeiro Allegro. As transições do estado de sonhadora melancolia, interrompida por surtos ocasionais de alegria incontida, até a paixão delirante, com explosões de fúria e ciúme, os retornos à doçura, às lágrimas, às consolações religiosas – tudo isso é assunto do primeiro movimento.

“Um Baile” - Valse: Allegro ma non troppo.

O artista encontra-se nas mais diversas situações da vida, no tumulto de uma ruidosa festa, na contemplação apaziguadora das belas visões da natureza, mas, em toda parte, seja no campo ou na cidade, a imagem da amada continua a assombrá-lo, perturbando seu espírito.

“Cena Campestre” - Adagio.

Numa noite de verão, no campo, ele ouve dois vaqueiros ao longe, dialogando com seus aboios. O dueto pastoral, naquele lugar bucólico, o suave farfalhar das folhas balançadas pelo vento, certa dose de esperança, que ele há pouco vislumbrou – tudo se une para encher seu coração com uma tranquilidade já esquecida e dar cores mais brilhantes à sua fantasia. Ele medita em sua solidão e espera em breve não estar mais só... Mas e se ela o trair!... Essa mistura de esperança e medo, as ideias de felicidade perturbadas por premonições sombrias, são o tema do Adagio. Ao final, um dos vaqueiros retoma o aboio; o outro não mais responde. O som distante do trovão... solidão... silêncio...

“Marcha para o Cadafalso” - Allegretto non troppo.

Convencido de que seu amor é desprezado, o artista se envenena com ópio. A dose do narcótico, apesar de insuficiente para matá-lo, o coloca em sono profundo, seguido das mais estranhas visões. Ele sonha que matou a amada, que foi condenado à morte e que testemunha a *sua própria execução*. O cortejo avança ao som de uma marcha, tão sombria quanto feroz, embora brilhante e solene. Rompantes ruidosos seguem-se, sem pausa, ao som pesado dos

passos. Ao final da marcha, os primeiros quatro compassos da ideia fixa reaparecem, como um derradeiro pensamento amoroso, interrompido pelo golpe fatal.

“Sonho de uma Noite de Sabá” - Larghetto; Allegro assai.

Ele se vê em um *sabbat*, em meio à hedionda multidão de espectros, feiticeiros e monstros de toda espécie, reunido para o seu funeral. Sons sobrenaturais, gemidos, explosões de riso, gritos distantes, aos quais outros gritos parecem responder! A melodia amada reaparece ainda, mas perdeu seu caráter de nobreza e recato; nada mais é que uma ignóbil melodia de dança, trivial e grotesca. É *esta* que vem ao *sabbat*... Rugidos de prazer ressoam à sua chegada. Ela se mescla à orgia diabólica. Cerimônia fúnebre, paródia burlesca do *Dies irae*, *dança do sabbat*. A dança do *sabbat* e o *Dies irae*, combinados (BERLIOZ, s.d., tradução minha).²¹

Há mais diferenças do que semelhanças entre essas criações de Berlioz e Villa-Lobos, bem como o que elas possam representar como aspecto autobiográfico. Berlioz tinha 27 anos à época em que compôs a *Sinfonia Fantástica*, Villa-Lobos tinha 29 ao escrever a *Sinfonia* n. 1.²² A temática é distinta: enquanto o programa de Berlioz enfatiza perversão e sensualidade, Villa-Lobos apresenta uma visão transcendental e espiritualizada. Isso parece estar relacionado de algum modo com suas trajetórias de vida: Berlioz tornou-se um “filho pródigo”, que desafiou a determinação da “família abastada e de pessoas instruídas”, abandonando o estudo de medicina para tornar-se artista (Massin 1997, p. 700–701);²³ Villa-Lobos poderia ter ido pelo mesmo caminho, já que a família também o queria médico; mas ainda adolescente ficou órfão do pai, inviabilizando esse

²¹ Tradução a partir da versão original, em francês, disponível em: http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/4c/IMSLP412097-PMLP03653-Berlioz_Symphonie_Fantastique.pdf. Acesso em 02/06/2020.

²² Se Lisa Peppercorn (1991) estiver certa – embora não haja evidências – e se o programa de Villa-Lobos tiver sido de fato escrito em 1907, então ele teria apenas 20 anos ao elaborar o roteiro da *Sinfonia* n. 1.

²³ “Desde que abandonou a medicina, ele [Berlioz] teve de enfrentar a ferrenha oposição de seus pais, com a conseqüente redução de sua mesada. Seu pai sempre supôs que o filho iria herdar a responsabilidade pelo patrimônio familiar no qual ele investira tanta energia, e assim resistia à ideia de que a carreira de Berlioz pudesse levá-lo a outra posição” (MacDonald 2001, tradução minha).

projeto (Guérios 2009, p. 59–63).²⁴ Não obstante, ambos viveram juventudes boêmias, como se pode depreender de suas biografias.

Com relação à estrutura musical, o compositor francês designa os cinco movimentos específicos para cada parte do texto, dando-lhes subtítulos que delineiam estados de espírito ou cenários; o brasileiro deixa mais frouxa a correlação entre texto e música, sem dar títulos sugestivos aos movimentos e sem dividir as partes do texto de acordo com as quatro partes da música.

As semelhanças, embora menos numerosas, são importantes: os programas escritos por Hector e Heitor têm caráter autobiográfico e expressam a visão de jovens artistas, com incertezas e expectativas diante do mundo; as trajetórias descritas nos roteiros dessas sinfonias propõem catarses – a de Villa-Lobos anunciada metafisicamente pelo encontro entre a “Consciência” e a “Alma do Artista”; a de Berlioz começa mundanamente, com o encontro onde o artista conhece sua amada, ficando obcecado por ela; a partir daí a narrativa descreve um pesadelo, cujo castigo final – expresso pelo *Dies irae* – se aproxima do êxtase, que pode arrebatá-lo ou destruí-lo. Apesar de distintos e quase opostos, ambos os finais são inconclusivos, permanecendo como possibilidades que podem ou não vir a ser realizadas.

Na parte final do programa escrito por Villa-Lobos (versos 14–17), a Consciência instiga o Artista a prosseguir em direção à sua imortalidade, consumando a chegada em um patamar elevado do Saber. Tal proposição metafísica aproxima o texto villalobiano – pelo *conteúdo*, não pela *forma* – das revelações da “máquina do mundo” de Camões, reelaborando em prosa os versos decassílabos do poeta renascentista e seus diversos intertextos.²⁵

²⁴ A morte prematura de Raul Villa-Lobos (1862–1899), autor de livros como *A República brasileira em 1890*, ou *Ensaio chorographico-histórico do Brasil* (1890) e *A revolução federalista no Rio Grande do Sul* (1897) entre outros, abalou a estabilidade social da família de classe média, que subitamente se viu desamparada; a viúva, Noêmia Villa-Lobos (1859–1946), passou a sustentar a família “lavando e passando guardanapos para a Confeitaria Colombo” (Guérios 2009, p. 63); essa mudança de status social provavelmente proporcionou ao jovem Heitor um contato mais próximo com músicos de origem humilde no Rio de Janeiro, mudando radicalmente sua perspectiva em relação à música popular. Sobre a relação entre Raul e Heitor Villa-Lobos, ver Lima (2017).

²⁵ Em 1951, o poeta Carlos Drummond de Andrade – amigo e colaborador de Villa-Lobos – retoma esse *topoi* com o poema “A Máquina do Mundo”, no livro *Claro Enigma*. A rede de referências é muito mais ampla, formando uma tradição poética a partir da *Divina Comédia* (1472) de Dante

Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e *elemental*, que fabricada
Assi foi do Saber, alto e profundo,
Que é sem princípio e meta limitada,
Quem cerca em derredor este rotundo
Globo e sua superfície tão limada,
É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
Que a tanto o engenho humano se estende
(CAMÕES, *Os Lusíadas*, Canto X, 80, grifos no original).

O devaneio espiritual de Villa-Lobos é perturbado somente em duas instâncias, ambas situadas ao redor do texto, mas fora dele: o subtítulo “O imprevisto” e a própria sinfonia, com sua narrativa musical alicerçada no dialogismo entre variedade e repetição da forma cíclica, aparentemente em choque com o caráter estático e elevado de seu suposto programa. Nada no texto nos diz sobre a matéria *imprevista*, nem tampouco faz referência aos *sons* aos quais estaria relacionado. Estabelece-se um jogo de vaivém entre texto e música, onde caberá à música enunciar o “imprevisível” que, portanto, irá proporcionar ação narrativa à obra e retirar o ouvinte-leitor do estado de contemplação estática proposto pelo texto.

Conteúdo e forma, por sua vez, aproximam o programa villalobiano à estética simbolista, como no capítulo final do romance *Canaã* (1902) de Graça Aranha (1868–1931), pontuado por reticências e com emprego das maiúsculas para destacar o caráter abstrato e quimérico dos substantivos.

Northrop Frye define o modo de romance (o gênero épico, de acordo com Rosental) como “um mundo idealizado”, no qual “as figuras divinas ou espirituais são do tipo paterno” (Frye 1957, p. 151), onde a natureza é representada como “uma ordem sancionada divinamente [...] pela harmonia inaudível da música das esferas” (idem, p. 153). É esse tipo de visão panteísta, reveladora do mundo, que parece arrebatá-lo os sentidos do “Artista” no programa

Alighieri, passando por *Os Lusíadas* (1572) e chegando ao mais recente *A máquina do mundo repensada* de Haroldo de Campos (2004), entre outros textos.

villalobiano. Em contraposição, o programa de Berlioz tem estrutura narrativa mais simples e evidente, oscilando entre a Tragédia e o Realismo (Ironia), segundo o esquema de modos narrativos (Fig. 1) proposto por Frye (1957, p. 162).²⁶ Pode-se assumir que o papel da música na *Sinfonia Fantástica* é mais descritivo do que na *Sinfonia n. 1*. Nesse aspecto, a realização dramático-musical de Villa-Lobos se afasta quase por completo de Berlioz e fica mais próxima da concepção purista de d'Indy.

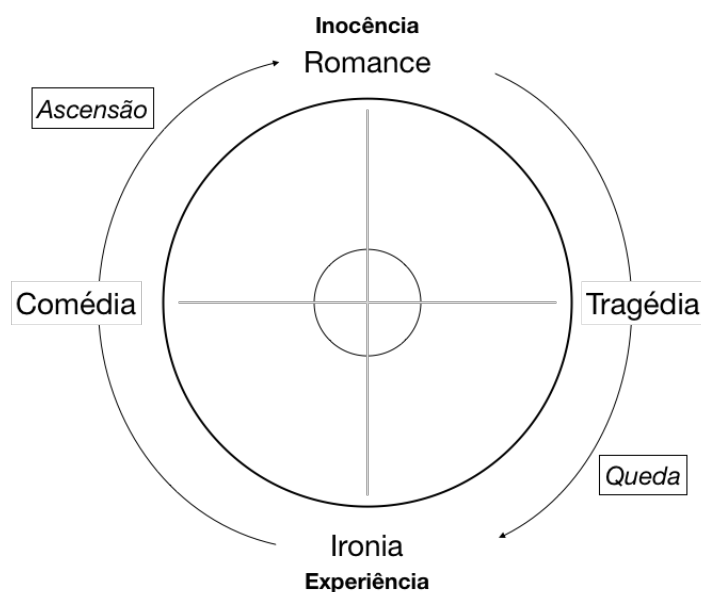


Figura 1: modos narrativos na Literatura; elaboração do autor a partir de Frye (1957, p. 161–162)

Estrutura cíclica da *Sinfonia n. 1* e os modelos formais de cada movimento

O campo de estudos dedicado à forma musical (*Formenlehre*) é organizado principalmente a partir das formas clássicas, cristalizadas no séc. XVIII e início

²⁶ Rosenfeld define uma tipologia de gêneros literários a partir da tradição platônica-aristotélica: “Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central - quase sempre um ‘Eu’ - nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da Épica toda obra - poema ou não - de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens, sem serem, em geral, apresentados por um narrador” (Rosenfeld 1985, p. 17). Os modos narrativos de Frye são como subdivisões estilísticas, aplicáveis aos três gêneros arquetípicos, particularmente à narrativa (épica).

do XIX. O livro de d’Indy, comentado acima, reúne ingredientes que dão origem ao conceito de forma cíclica: a expansão da forma sonata clássica e a exploração das técnicas de variação e desenvolvimento. De outro lado está a maneira como Villa-Lobos “deslê” d’Indy e a tradição clássica,²⁷ cujo resultado se manifesta em suas obras que dialogam com a construção cíclica, compostas entre 1914 e 1920. Se entendermos que a “desleitura” implementada por Villa-Lobos é uma espécie de “deformação” das formas clássicas²⁸—gesto comum a muitos compositores modernistas²⁹—isso estabelece uma relação de intertextualidade com vários estudos teóricos posteriores sobre a forma sonata, como Newman (1972), Rosen (1998), Caplin (1998), Stoianova (2000), Wheeldon (2005), Hepokoski; Darcy (2006) e Vande Moortele (2009).

O “tema permanente” idealizado por d’Indy como determinante do caráter cíclico da obra (d’Indy 1909, p. 375) tem muita semelhança com a “ideia fixa” de Berlioz, malgrado o esforço do autor do *Cours de Composition Musicale* para excluir uma obra como a *Symphonie Fantastique* do cânone das obras com caráter cíclico. Assim, ao elaborar o programa literário na *Sinfonia n. 1*, convertendo a obra em uma espécie de “poema sinfônico”, Villa-Lobos já está *deslendo* o texto de d’Indy.

É importante distinguir claramente, apesar dos casos frequentes de interpenetração acidental, a coexistência de dois gêneros distintos: a *Música Sinfônica* (ou música *pura*) de um lado; a *Música Dramática* (ou música *aplicada* às palavras) de outro.

²⁷ Utilizo o neologismo “desler” em referência ao termo *misreading* cunhado por Harold Bloom, na tradução adotada com frequência no idioma português, implicando a apropriação de um conceito, sob influência, para gerar uma nova obra de caráter pessoal. Na visão de Bloom, “uma vez que não há leitura imparcial [...], ou o poeta é um leitor forte, isto é, triunfa sobre essa ‘angústia da influência’, ou é fraco e submerge a ela” (Molina 2003, p. 1).

²⁸ Hepokoski e Darcy destacam os desvios adotados por um compositor ao “rejeitar inteiramente as escolhas padronizadas, à procura de uma *deformação* daquele momento composicional”, assim, a “*deformação*” resulta de um processo dialógico entre os processos formais e uma composição individual (Hepokoski; Darcy 2006, p. 10).

²⁹ Straus observa o processo de “simetrização”, no qual “formas musicais (como a sonata, por exemplo), são simetricamente invertidas ou retrogradadas, e desse modo imobilizadas”, em relação a seu caráter originalmente orientado para uma determinada direção (Straus 1990, p. 17), o que radicaliza a proposta de “*deformação*” de Hepokoski e Darcy, em termos modernistas.

[...] Em ordem cronológica, a arte musical dramática – a única, aliás, com que o sistema de ensino tem se preocupado um pouco nos últimos anos, na França, pelo menos, - surgiu muito provavelmente antes da arte sinfônica propriamente dita. Mas do ponto de vista didático, há excelentes razões para submeter a própria ordem histórica a uma ordem lógica superior: o conhecimento das formas da *música pura* é seguramente necessário para tratar com eficácia o estudo da *música aplicada* às palavras (d’Indy 1909, p. 7, tradução minha, grifos no original).

No texto citado, d’Indy se refere veladamente a Berlioz, na crítica ao sistema de ensino francês, voltado para a “arte musical dramática”.³⁰ Para ele, é necessário mudar os rumos e dar à música pura a primazia que, segundo ele, é de “ordem lógica”. A “classificação das formas sinfônicas” elaborada por d’Indy, revela a concepção de ensino musical defendida pela Schola Cantorum, onde a sinfonia é elevada a um nível superior de elaboração composicional e artística. É curioso como, em suas quatro primeiras sinfonias, Villa-Lobos seguiu uma orientação estética mais próxima do “Poema Sinfônico instrumental”, entre o “Drama” e o “Balé”, do lado oposto à gestualidade sinfônica, de acordo com o esquema de d’Indy (Fig. 2). Simultaneamente, ele admite a importância do método cíclico nessas mesmas obras, reconhecendo sua origem no *Cours* de d’Indy.

Como a correspondência entre o texto verbal e o musical é pouco evidente na *Sinfonia n. 1*, e não há marcações na partitura que possam garantir essa correlação, o programa tende a ser considerado como um estímulo que teria se esgotado com a conclusão da obra (Peppercorn 1991), servindo apenas para que o compositor pudesse deflagrar o processo composicional. Se a música parece sobreviver sem o programa, talvez o mesmo não possa ser dito do programa, na ausência da música. A dupla tradução entre as linguagens é descrita por Kofi Agawu:

Os poemas sinfônicos, seja por se originarem em uma narrativa ou roteiro verbal ou por serem destinados para obras ilustrativas, têm tarefa dobrada: dar sentido musical e criar condições que permitam aos ouvintes interessados em associar certas características musicais com outras ‘extramusicais’. Ambas tarefas pressupõem a crença no significado musical.

³⁰ A disputa entre o Conservatoire de Paris e a Schola Cantorum tinha como epicentro a crítica ao currículo do Conservatoire, voltado à formação de compositores de ópera. A nomeação de Fauré como diretor do Conservatoire, em 1905, deu início a reformas no currículo. Ver Fulcher (1999, p. 143–148).

A primeira se baseia na coerência de significados tornados possíveis pela linguagem e sintaxe musical; a segunda é fundada na perspectiva de traduzir aquela linguagem ou encontrar analogias entre ela e formações em outros sistemas dinâmicos (Agawu 2009, p. 226, tradução minha).

A aproximação da sinfonia ao poema sinfônico promovida por Villa-Lobos reúne na *Sinfonia n. 1* dois compromissos antagônicos: a realização de um discurso essencialmente sonoro, mas ao mesmo tempo, a busca por gestos que carreguem insinuações miméticas em relação ao programa literário.

A desleitura de Villa-Lobos, subliminarmente resgata a herança de Berlioz, apagada por d’Indy. É impossível pensar em uma sinfonia com roteiro autobiográfico, escrito por um jovem compositor no início do séc. XX, sem remeter ao “Episódio da vida de um artista” cristalizado por Berlioz em sua *Sinfonia Fantástica*, obra que ganhou notoriedade no repertório sinfônico. Ao mesmo tempo, por não designar títulos sugestivos aos movimentos e não deixar claras as alusões temáticas ao texto, Villa-Lobos também deslê Berlioz. A *Sinfonia n. 1*, por essa razão, tem sido apreciada como “música pura”, descartando-se quaisquer vinculações com o texto. Esta análise, pelo contrário, pretende demonstrar como a narrativa musical se correlaciona com o programa e com o método cíclico, buscando interpretar qual seria o aspecto “imprevisto” na música, anunciado pelo subtítulo.

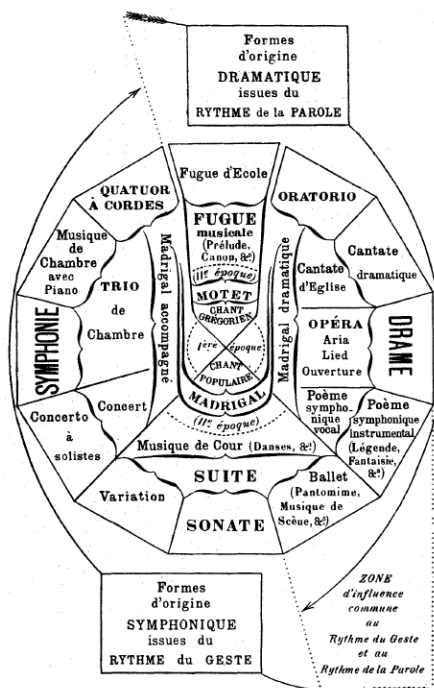


Figura 2: classificação das formas sinfônicas; Fonte: d’Indy (1909, p. 13)

Os temas cíclicos na *Sinfonia n. 1* são transformados a partir da técnica de variação, ou motivicamente, por meio de desenvolvimentos. Sua distribuição é apresentada graficamente na Figura 3, que mostra o fluxo temático e a estrutura individual dos movimentos. A tipologia de formas de sonata, na maioria dos casos, está de acordo com a terminologia adotada por James Hepokoski e Warren Darcy (2006).

Sonatas do Tipo 1 são as que contêm apenas exposição e recapitulação [...].

Sonatas do Tipo 3 são as estruturas padronizadas pelos manuais, com exposições, desenvolvimentos e recapitulações que normalmente começam com P na tônica.

[...] *Sonatas do Tipo 4* consistem nos diferentes tipos de rondó-sonata. Juntamente com a Sonata do Tipo 3, o formato rondó-sonata foi escolhido como opção em muitos finais de sinfonia, concerto, música de câmara e sonata solo, assim como em movimentos lentos (Hepokoski; Darcy 2006, p. 344, tradução minha, grifos no original).

Um adendo importante às sonatas do Tipo 3 é a possibilidade que o tema secundário (S) seja derivado do tema principal (P), característica atribuída a Joseph Haydn (1732–1809):

Diferentemente de seus contemporâneos, Haydn parece ter adotado S baseado em P como um recurso de primeira instância (parte de sua adaptação individualizada da prática da sonata), embora temas S contrastantes também sejam encontrados em suas obras. O padrão S baseado em P produz o que tem sido chamado muitas vezes de exposição “monotemática” (ou sonata monotemática), embora, na maioria dos casos, seja um nome equivocado [...] (Hepokoski; Darcy 2006, p. 136, tradução minha).

Os temas (a) e (b) do primeiro movimento (“Allegro moderato”) são os temas *cíclicos*, aos quais foi dada maior atenção com relação a sua transposição contextual. O movimento é estruturado como uma sonata do Tipo 3, cujos temas Principal (P) e Subordinado (S) (segundo a nomenclatura de Hepokoski e Darcy, 2006) correspondem aos temas cíclicos (a) e (b).

Em relação à forma interna do primeiro movimento, os temas (a) e (b) são explorados na seção de desenvolvimento e em vários pontos, como manancial de motivos que são reelaborados e recombinaados. Os temas também atendem à expectativa formal da recapitulação, porém desvinculados de uma resolução tonal em termos clássicos. Inserções episódicas – ou seja, dois temas (c) e (d), não

apresentados na exposição, nem relacionados motivicamente com os temas (a) e (b) – surgem durante o desenvolvimento. Os temas (c) e (d) também são cíclicos.

No plano cíclico, os temas são transformados, variados e adaptados a novos contextos (Fig. 3), conforme a técnica preconizada por d’Indy.³¹ O tema cíclico (a) reaparece na seção B do segundo movimento (“Adagio”), como material contrastante; no terceiro movimento (“Scherzo”), o tema cíclico (a) ressurgiu na seção de desenvolvimento; por fim, no quarto movimento (“Allegro con brio”), o mesmo tema cíclico reaparece no desenvolvimento e à coda, encerrando o ciclo. O tema cíclico (b) só é reconvocado para o finale, se superpondo ao tema cíclico (a) no desenvolvimento, de tal modo a deixá-lo inaudível.

Cada movimento tem seus próprios temas, além das reminiscências dos temas cíclicos. O “Adagio”, estruturado em uma forma seccional, cujo padrão pode ser interpretado como a Sonata Tipo 1 (sem desenvolvimento). Os temas do “Adagio”, (a), (b) e (c), são distintos dos temas cíclicos do primeiro movimento – o tema (a) tem função de tema principal e os temas (b) e (c) formam um grupo de temas subordinados; a recapitulação rompe com o modelo proposto por Hepokoski e Darcy, com permutação entre as seções, deslocando o tema principal (a) para o final.³² O tema (a) do “Adagio” é retomado no desenvolvimento do quarto movimento.

³¹ Por razões de espaço, não irei propor aqui uma análise a partir do conceito de forma bidimensional, proposto por Vande Moortele (2009), que potencialmente resultaria em interpretações complementares com relação ao papel dos temas em outra hierarquia de unidades formais. Irei me restringir à concepção do ciclo de sonata em quatro movimentos interdependentes e unificados pela presença dos temas cíclicos.

³² Essa permutação gera uma “recapitulação reversa” (*reversed recapitulation*) ou “espelhada”, que Hepokoski e Darcy rejeitam e discutem extensivamente no contexto da sonata clássica do séc. XVIII. Eles propõem o termo “Sonata Tipo 2”, argumentando que não há recapitulação se o tema principal não reaparece na tônica após o desenvolvimento (Hepokoski; Darcy 2006, p. 365–369). Vande Moortele, ao analisar a Abertura de *Der Fliegende Holländer* de Wagner, observa a ocorrência de uma recapitulação espelhada que ele não hesita em considerar como uma deformação do Tipo 2, ou até mesmo uma variante da Sonata Tipo 3, já que dificilmente o ouvinte não perceberia a conotação de reprise oferecida pelo retorno enfático dos temas (Vande Moortele 2013, p. 60). Acredito que Villa-Lobos esteja promovendo uma típica “desleitura” da forma clássica (e da Sonata Tipo 1 de Hepokoski e Darcy) comum no séc. XX, usando livre e intuitivamente o conceito de “simetrização” proposto por Straus, onde “formas musicais (a sonata, por exemplo) são invertidas ou retrogradadas simetricamente, sendo assim imobilizadas” (Straus 1990, p. 17).

A estrutura do “Scherzo” se assemelha à da Sonata Tipo 4 (rondó-sonata). As seções (A, B, C, D) são bem definidas texturalmente, cada qual com seu tema (a, b, c, d) e algumas variantes, especialmente nas transições entre seções. Com exceção do tema (c) que já havia sido apresentado como tema (d) no “Allegro moderato”, os demais temas são todos inéditos.

O “Allegro con brio”, portanto, assume a função de síntese de vários momentos da obra, estruturado como uma sonata do Tipo 3 “monotemática”, com seu próprio tema (a). O tema (a) é apresentado em uma introdução (c. 1–11), seguido por uma exposição monotemática à maneira de Haydn, com uma chamada na “tônica” Fá e outra na “dominante” Dó. A seção de desenvolvimento apresenta a maior densidade temática da obra, assinalado com o fundo de cor cinza. Surge, no desenvolvimento, um novo tema (b), de caráter indígena.

No esquema formal abaixo (Fig. 3), as reaparições do tema cíclico (a) são indicadas por setas; os temas (b) e (c) são indicados pelos campos com fundo cinza; o tema (d) pelo campo com fundo preto. As transições usadas no “Scherzo” são indicadas por “Tr”.

(a)	(b)	(c)	(d)	(a)	(b)	(a)	(b)	(c)	(b)	(c)	(a)		A	B	C	D	E	A	B	C	D	Intro	(a)	(a')	(b)	(a)	(b)	Coda
Exp.	Des.	Rec.		A	B	B	A					Coda	Tr	Tr	Tr			Tr	Tr	Tr		Exp.	Des.	Rec.				
1	30	63	98	163	204	1	15	27	36	45	64	75	1	24	41	63	100	182	205	222	251	1	13	36	159	214	251	258
I				II				III				IV																
Allegro moderato Sonata tipo 3				Adagio Sonata tipo 1				Scherzo Sonata tipo 4				Allegro con brio Sonata tipo 3 (monotemática)																
Versos 1-6				Versos 7-9				Verso 10				Versos 11-18																

Figura 3: distribuição dos temas cíclicos nos movimentos da *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos. As setas mostram o endereçamento do tema cíclico (a), o fundo cinza ou preto indica a reaparição dos temas de I e II em III e IV; elaboração do autor

Os temas e a estrutura individual de cada movimento serão analisados mais adiante, assim como a correlação com os versos do programa.

Em busca de “um pouso certo”

Analisado biograficamente, o programa de Villa-Lobos apresenta uma incongruência notável. Assumindo que Villa-Lobos seja o “Artista” em questão,

ele é representado em um estado de alma pleno e transcendente, cujo contato com a “velha Consciência” lhe garante “pouso certo” e promessas de imortalidade. Nada mais distante de sua realidade por volta do ano de 1916: Villa-Lobos casou-se em 1913 com a pianista e compositora Lucília Guimarães (1886–1966)—que o instruiu quanto ao aspecto idiomático da escrita pianística e foi sua principal intérprete nos primeiros anos de carreira; nesse período ele tocou em orquestras de cinema, no cabaré Assírio e ocasionalmente lecionava, enquanto tentava se afirmar como compositor “sério” no cenário musical do Rio de Janeiro.³³

Aprender o método cíclico de d’Indy foi, para Villa-Lobos, um passo necessário na busca por reconhecimento profissional; naquele momento, sua experiência como músico popular pouco importava no campo que elegera para fazer carreira, a música de concerto.³⁴ Os elementos afro-brasileiros não eram aceitos como representação da cultura brasileira por boa parcela das elites. Até mesmo um compositor consagrado como Alberto Nepomuceno foi recriminado por incluir um “Batuque” como movimento final da *Série Brasileira*. O crítico do *Jornal do Commercio* afirmou que essa inclusão foi inadequada porque o batuque “é africano e não pode nem deve figurar como dança brasileira, nem em festas nacionais”, além disso, Nepomuceno incluiu na orquestra, para insatisfação desse mesmo crítico, “o instrumento selvagem – reco-reco, usado pelos cordões carnavalescos e tocado pelos negros nos seus *jongos e sambas*” (*Jornal do Commercio* 16 nov. 1917, grifos no original).

Embora não se possa generalizar o juízo de um único crítico musical atuante na imprensa escrita,³⁵ pode-se imaginar sua representatividade como formador de opiniões, falando de uma tribuna de prestígio como o *Jornal do Commercio*. Tampouco se pode menosprezar o racismo constituído ao longo de

³³ A biografia de Villa-Lobos pode ser consultada em autores como Mariz (1989) e Guérios (2009).

³⁴ O *Correio da Manhã* (2 jan. 1912) mostra Villa-Lobos “às 2 da madrugada” regendo a banda do Corpo dos Marinheiros em um baile de carnaval, apresentando dois “maxixes modernos” de sua autoria; não estavam muito longe, portanto, seus dias como músico popular, que ele aparentemente abandonou após o casamento.

³⁵ A crítica à *Série Brasileira* de Nepomuceno é apócrifa, mas provavelmente foi escrita por Oscar Guanabara, colaborador frequente do *Jornal do Commercio*, que assinou outras matérias com juízos equivalentes a esses.

mais de 300 anos de escravidão e normalizado entre as elites brasileiras – maioria entre os frequentadores das salas de concerto no início do século XX.

Para o jovem Villa-Lobos de então, compor em estilo europeu era um passo necessário para se tornar respeitado, um subterfúgio mais eficaz do que tentar abrir caminho empregando abertamente elementos afro-brasileiros ou indígenas. A tensão também se manifesta na oposição entre arte acadêmica, tradicional e a estética modernista. Esse parece ser o ponto de partida da *Sinfonia n. 1*,³⁶ presente não só nos debates republicanos sobre política e sociedade, mas nos círculos artísticos que discutiam a “verdadeira” arte brasileira. O movimento modernista, consagrado pela Semana de Arte Moderna (1922), é consequência dessa reflexão que, retrospectivamente, deu sentido à experiência de músico popular de Villa-Lobos.

Estrutura do “Allegro moderato”: os temas cíclicos

O primeiro movimento (Allegro moderato) tem estrutura compatível com a forma sonata, descontadas algumas liberdades, típicas em obras do início do século XX.³⁷ Na exposição, são apresentados dois temas cíclicos,³⁸ dos quais o primeiro apresenta um perfil melódico complexo, a partir da concatenação de quatro motivos (Ex. 1). A tonalidade inicial, Mi menor,³⁹ é incerta quanto ao modo devido a presença do Sol# no segundo compasso, modulando abruptamente para a submediante cromática, Dó# menor (c. 4). A variedade motívica e a modulação implícita dão a esse tema um caráter indefinido e oscilante, calcado em oposições

³⁶ Villa-Lobos adicionou a numeração de *opus* 112 para a *Sinfonia n. 1*. É possível que sua produção já fosse considerável àquela época, mas esse número de *opus* parece exagerado. De qualquer forma, o compositor parou de numerar suas obras após 1917. Ironicamente, a vivência de Villa-Lobos entre músicos populares explodiu na série dos *Choros*, sendo o grande diferencial de sua carreira em relação a outros compositores de sua geração no Brasil. Isso só pode ser plenamente assumido após temporadas bem-sucedidas em Paris (1923–1924 e 1927–1930), determinando o grande compositor que ele acabou por se tornar.

³⁷ Joseph Straus faz um inventário de técnicas compartilhadas por compositores do início do séc. XX para recriar formas e estilos do passado por uma perspectiva pós-tonal. Straus distingue seis procedimentos: 1) marginalização, 2) centralização, 3) compressão, 4) fragmentação, 5) neutralização e 6) simetrização (Straus 1990, p. 17).

³⁸ Mais adiante, durante o Desenvolvimento, dois novos temas (episódicos) são introduzidos, os quais também são retomados ciclicamente no terceiro e no quarto movimentos.

³⁹ A obra também é conhecida como “Sinfonia em Mi”, de acordo com o programa da estreia em 1919.

internas: diatônico e cromático; maior e menor; ascendente e descendente; legato e *staccato*; notas longas e curtas etc. Talvez o termo que possa definir o tema cíclico (a) seja “ambiguidade”.

The musical score shows a sequence of notes in the bass clef. Above the staff, five motifs are labeled: 'motivo x' (Em), 'motivo y', 'motivo z', 'motivo w' (C#m), and 'motivo x'' (w'). Below the staff, dynamic markings are indicated: *pp* for the first motif, *f* for the second, *pp* for the third, and *ppp* for the fourth. The instrumentation is noted as 'cb. + vlc. + c. fag.'

Exemplo 1: Villa-Lobos, *Sinfonia* n. 1, tema (a), c. 1–4; elaboração do autor

O tema (a) é apresentado nos contrabaixos,⁴⁰ passando por movimento sequencial para a região aguda, mudando de instrumentação (madeiras e depois violinos, com apoio dos metais); a progressão sequencial sofre três transposições, perfazendo o ciclo completo das submediantes cromáticas por intervalo de terça menor: Mi menor, Dó# menor, Lá# menor e Sol menor. Considerando as tríades implicadas por esses centros tonais, tem-se a formação subliminar de uma coleção octatônica (Ex. 2).⁴¹

⁴⁰ Villa-Lobos apresenta os temas no naipe dos contrabaixos em suas quatro primeiras sinfonias, prática pouco comum no repertório sinfônico; isso também ocorre na *Sinfonia em Ré* (1888) de César Franck, cujo tema cíclico é apresentado em uníssono nas cordas graves. Nota-se assim outro aspecto intertextual dessas sinfonias villalobianas, não só com Franck, mas também com d’Indy, para quem Franck representa o apogeu das formas cíclicas. Poles e Votta (2018), comentam sobre o uso intensivo do contrabaixo como solista na *Sinfonia* n. 1, algo bastante incomum no repertório sinfônico.

⁴¹ Há certa relação intertextual com a obra de Franz Liszt (1811–1886), começando pela estrutura formal, que “deslê” a forma sonata, dialogando com suas funções formais essenciais: Kaplan (1984, p. 145) afirma que “cinco peças das obras orquestrais de Liszt—o primeiro movimento (intitulado “Faust”) da *Sinfonia Fausto*, e os poemas sinfônicos *Tasso*, *Les Préludes*, *Orpheus* e *Prometheus*—apresentam o que pode ser considerado como os três aspectos fundamentais da organização de sonata: uma dicotomia tonal que eventualmente é resolvida; uma dualidade temática concorrente; e um retorno ou recapitulação”. O outro aspecto é a predileção pelo cromatismo, estruturado em coleções alternativas aos modos maior e menor; Liszt começa a *Sinfonia Fausto* com arpejos de tríades aumentadas (Longyear; Covington 1986), preenchendo todo o espaço cromático com duas versões da escala hexatônica (ou escala aumentada), cuja numeração Forte é 6–20.

The image shows a musical staff with a treble clef. The first part consists of four chords: Em, C#m, A#m, and Gm. Above the first chord is a box containing '1-13'. The second part shows an octatonic scale starting on G, with a box above it containing 'Octa 1,2 [1,2,4,5,7,8,10,11]'.

Exemplo 2: Villa-Lobos, *Sinfonia n. 1*, tema (a), c. 1–13, redução analítica e coleção octatônica (OCTA); elaboração do autor

Após uma transição (c. 14–29),⁴² ouve-se o tema (b), construído sobre a coleção diatônica (DIA). Esse tema é transformado por sucessivas modalizações, dentro dessa coleção (todas representadas pelo número de Forte, 7-35): inicialmente no modo mixolídio em Sol (até c. 34), mudando para o modo eólio, resultante da inserção da nota Si bemol; passagem para o modo lócrio (após c. 40) e, finalmente, a chegada ao modo lídio (Ex. 3). A harpa inicia figuração de ostinato (c. 40), aspecto que será comentado mais à frente, e está omitido da ilustração.

As modulações aplicadas à coleção diatônica na apresentação do tema (b) resultam em um padrão que pode ser identificado mediante a associação entre suas armaduras de clave e o ciclo das quintas (Ex. 4). Assim, temos a passagem da armadura sem alterações para a armadura com um bemol; em seguida, a passagem da armadura com quatro para cinco bemóis.

Os temas cíclicos (a) e (b) são apresentados com pesos equivalentes; ambos são imediatamente transpostos três vezes, resultando em quatro versões. O tema (b) tem contorno mais livre, explorando dois motivos básicos (o salto descendente inicial e as tercinas ascendentes), sem rigor intervalar. Quanto à textura, durante a exposição, pode-se observar que o tema (a) é tratado de maneira predominantemente polifônica, sugerindo um cânone guiado pela voz que carrega o tema, mas realizado como um contraponto livre em relação às demais vozes; em oposição, o tema (b) recebe tratamento homofônico, com nota pedal nos contrabaixos, acordes em disposição coral nos metais e as características figurações da harpa, interligando os extremos da textura com amplos arpejos.

⁴² O material harmônico da transição entre o primeiro e segundo temas no primeiro movimento da *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos foi analisado em Salles (2019), evidenciando consistência harmônica compatível com o critério utilizado por Allen Forte em seus *genera* (Forte 1988), com função formal análoga ao processo de *modulação* da tonalidade clássica.

Exemplo 3: Villa-Lobos, *Sinfonia n. 1*, tema (b), c. 30–47; elaboração do autor. Algumas partes e dobramentos foram omitidos

Exemplo 4: Villa-Lobos, *Sinfonia n. 1*, estrutura harmônica do tema (b) na exposição; elaboração do autor

Apesar das características em comum, os temas são contrastantes entre si, emulando a diferenciação estabelecida por teóricos do século XVIII, porém em seus próprios termos. O primeiro tema tem articulação entrecortada, em “modo de fala” (Agawu 2009, p. 98), o segundo é mais estável e “cantábil”;⁴³ o procedimento aplicado individualmente a esses temas é antagônico: as transposições preservam quase intacta a estrutura melódica do primeiro tema,

⁴³ Hepokoski e Darcy promovem uma “discussão histórica” a respeito do contraste entre os temas P (primário) e S (secundário), citando, entre outros teóricos, a descrição feita por Koch (1793) “na qual o primeiro tema é um tanto ruidoso/violento, expandido ou agrupado em diversas partes melódicas, e o segundo, na dominante, é um tema cantábil” (Hepokoski; Darcy 2006, p. 118, tradução minha).

tratado sequencialmente; o segundo tema é variado por meio de modulação. A diferenciação harmônica entre os temas é análoga à oposição entre tônica e dominante, típica da música do Classicismo. Pensando nas coleções referenciais usadas – octatônica (OCTA) e diatônica (DIA) – pode-se interpretar a natureza harmônica desses temas como manifestações de dois “gêneros harmônicos” contrastantes.⁴⁴

Outra diferenciação possível está nas características tópicas. A apresentação polifônica do primeiro tema carrega em si associação com a ideia de “erudição”, denotada pelo domínio da técnica do contraponto, razão pela qual é chamada de “estilo erudito”, complementado originalmente pela sensação de ambiguidade com tendência ao “rude”, devido a gestualidade impulsiva dos motivos (y), (z), (w); o tema (b) tem gestual melódico e textura mais uniforme, afirmando o “estilo cantante”.⁴⁵ O caráter mais “inquieto” do tema (a) também é enfatizado pelas mudanças de timbre, inicialmente na região grave por contrabaixos, cellos e contrafagote (cuja “aspereza” enfatiza mais o aspecto “rude” que o “erudito”), depois pelas madeiras (que suavizam a aspereza inicial) e, em seguida, o tema torna-se brilhante, na região aguda dos primeiros violinos, divididos em oitavas.

Sendo assim, temos um quadro inicial de referências estruturais correlacionadas com tópicas (Tab. 1); possíveis significados expressivos dos temas cíclicos por toda a obra podem ser inferidos tomando como referência

⁴⁴ Por “gêneros harmônicos”, refiro-me aos conceitos exposto por Allen Forte (1988) e Richard Parks (1998), que procuram sistematizar subconjuntos e superconjuntos de classes de altura dentro de “famílias harmônicas” segundo seus elementos intervalares mais essenciais, selecionados de acordo com critérios específicos. Dmitri Tymoczko considera a escala como uma espécie de “régua”, que pode determinar transposições *escalares* e *interescalares* (Tymoczko 2011, p. 116; 140–149). Em Salles (2018, p. 182–213), as flutuações/transições entre coleções e/ou escalas são demonstradas como aspectos associados à forma, nos quartetos de cordas de Villa-Lobos.

⁴⁵ Refiro-me à teoria das tópicas musicais proposta por Leonard Ratner, na qual figuras musicais, convenções formais, ritmos e timbres são interpretados como *signos* que emprestam o significado decorrente de seu lugar de origem quando deslocados para outros contextos. Heinrich Koch (1802) define o *estilo erudito* pelo recurso ao contraponto associado com: 1) uso de poucas elaborações e ornamentos, com uso de fragmentos temáticos sequenciais; 2) uso mais frequente de dissonâncias; 3) o sujeito principal jamais sai de cena (Koch, *apud* Ratner 1980, p. 23). Wye Allanbrook (1983) ressalta a importância do ritmo como determinante do gestual coreográfico que possibilita a expressão de afetos e caracteriza as tópicas.

esses dados e comparando com as transformações (transvalorações) ocorridas ao longo da obra.

TEMA	HARMONIA	TEXTURA	INSTRUMENTAÇÃO	MÉTRICA	TÓPICA
(a)	Mi menor → Dó# menor → Lá# menor → Sol menor (octatônica)	Polifonia	Cordas graves → madeiras → violinos	4/4	Estilo erudito
(b)	Mixolídio → Eólio → Lócrio → Lídio	Homofonia	Cordas (vl. + vla. + vlc.) → madeiras → violinos	4/4	Estilo cantante

Tabela 1: características dos temas (a) e (b) na exposição do 1º movimento da *Sinfonia* n. 1; elaboração do autor

O desenvolvimento começa com a exploração dos motivos (z) e (w) do tema (a), alternando entre as cordas graves e as madeiras (c. 50–59); o modo lídio em Sol, é prolongado ao longo de toda a passagem, e leva a um ostinato em colcheias, nos contrabaixos e violoncelos (c. 60–62), sobre a coleção pentatônica correspondente às teclas pretas do piano. A figuração da harpa, sobre a pentatônica, acrescenta algum brilho à passagem. Vêm então as interpolações episódicas (Hepokoski; Darcy 2006, p. 218), com a apresentação de dois novos temas (c) e (d), não ouvidos à exposição.

O primeiro desses novos temas, o tema (c), tem caráter de fanfarra, com seu inciso rítmico pontuado, apresentado pelos metais (c. 63–78). A entrada do tema é preparada por um recurso harmônico comum na obra villalobiana: a superposição de coleções pentatônicas (PENTA) distribuídas entre as teclas brancas e pretas do piano (Oliveira 1984). Assim, as coleções são distribuídas entre naipes, cabendo às madeiras as “teclas brancas”, enquanto às “teclas pretas” são designadas às cordas – onde o material já havia se estabilizado alguns compassos antes (Ex. 5).

Exemplo 5: “Allegro moderato”, ostinato e tema (c), c. 63–66, desenvolvimento;
elaboração do autor, alguns instrumentos foram omitidos

A força retórica da passagem é considerável, já que a fanfarra sugere sua associação com música militar e os significados associados como “heroísmo”, “dignidade”, “masculinidade” e outros que possam ser evocados por essa alusão (Monelle 2006, p. 169–181), embora falte a essa fanfarra maior convicção, que seria expressa por meio de arpejos triádicos e suporte de uma caixa clara. O tema (c) é apresentado em um contexto com ostinato e o choque entre duas pentatônicas. O ostinato na música do séc. XX é associado com “primitivismo” ou “barbarismo”, mas isso será discutido em maiores detalhas adiante, inclusive sua relação com o motivo (x); o pentatonismo é uma das marcações que Villa-Lobos utiliza para remeter à música indígena ou afro-brasileira. A superposição desses elementos parece sugerir o confronto (marcado pela fanfarra) entre as demandas técnicas do sinfonismo europeu (implícito no contexto, na seção de desenvolvimento temático e a interpolação de um novo tema) e a não aceitação da identidade nacional em associação com elementos culturais “periféricos” (o ostinato e o pentatonismo sendo alusões subliminares a esses campos culturais). Se aqui essas alusões parecem muito ambiciosas, essa hipótese interpretativa ganha força no último movimento.

O desenvolvimento retorna a seu núcleo, retrabalhando o tema (b) (c. 79–84) e os motivos (z) e (w) do tema (a) (c. 85–88); nesse ponto, o ostinato mantém a célula rítmica do contrabaixo (ver c. 65, Exemplo 5), mas ganha novo contorno melódico, com as notas Fá–Sol–Fá–Dó, sugerindo uma progressão diatônica. Isso no entanto é interrompido (c. 88–89) em uma brusca mudança textural e de andamento (*Più mosso*): as cordas graves sustentam a nota Dó e os violinos iniciam uma progressão em *pizzicato*, em colcheias (c. 89–122); essa nova textura se estabiliza e dá lugar a outra interpolação episódica, com um motivo

ascendente em tercinas de mínima (fagotes e metais, c. 96–97) que antecipa o tema (d) (d) nos violinos, violas, cellos e oboés (c. 98–122).

O tema (d) é alicerçado em consonâncias perfeitas, começando por oitavas, quintas e quartas justas (Ex. 6). Como se pode deduzir desses intervalos, esse tema é bastante ressonante, apesar do cromatismo presente nos naipes de violinos e violas (omitidos na ilustração).⁴⁶ O tema (d) reaparece na seção de desenvolvimento do “Scherzo” e na coda do último movimento (“Allegro con brio”).

Exemplo 6: *Sinfonia n. 1*, I, c. 96–102, tema (d); elaboração de autor; várias partes foram omitidas

O papel do *ostinato* no desenvolvimento

Podem-se distinguir pelo menos seis *ostinati* diferentes ao longo do primeiro movimento (Ex. 7), distribuídos em quatro tipos distintos: a) figurações

⁴⁶ É interessante que o verso 6 mencione “a reverberação da matéria transitória”, fenômeno que parece materializado no tema (d), assim como as “lágrimas mortais em pingos trêmulos” – nesse mesmo verso – podem ser associadas com o timbre em *pizzicato* dos violinos, que antecede esse tema.

arpejadas; b) fragmentos escalares; c) motivos intermitentes; d) notas repetidas (pedal).⁴⁷ Essas figuras são colocadas em justaposição e, ocasionalmente, em superposição; desse modo, a maior densidade é determinada pelo acúmulo de *ostinati* superpostos (OST1', OST2', OST2'' e OST3, c. 63–65). Há *ostinati* que são essencialmente repetitivos, preservando todos os seus elementos (ritmo, altura e duração); outros comportam algum tipo de mudança – geralmente no campo da altura, sem descaracterizar sua repetição motriz. O motivo intermitente (onde as notas atacadas são separadas por pausas) é o mais ocorrente, no OST3 e suas variantes, que diferem apenas em relação ao material melódico-harmônico; as variantes OST3' e OST3'' antecipam a mudança métrica para o compasso ternário em OST3''' (c. 149), que se mantém até a coda.

Exemplo 7: *ostinati* identificados no “Allegro moderato”; elaboração do autor

Apesar de sua extensão (c. 40–70), as linhas de ostinato tocadas pela harpa (OST1 e OST1') são encobertas pela maior intensidade dos demais instrumentos durante toda a passagem. A presença do *ostinato* passa a ser mais evidente no desenvolvimento, recurso empregado com finalidade retórica na música clássica

⁴⁷ Em Salles (2009, p. 215–224) há uma análise dos 36 *ostinati* identificados no *Choros n. 8* (1925), onde são encontrados vários tipos de adensamento.

e romântica⁴⁸. Villa-Lobos permite alguma variação no interior desses *ostinati*, dando mobilidade às alturas e reservando a repetição mais estrita ao domínio rítmico; são feitas algumas transições graduais de uma figuração a outra. Mesmo assim, certos módulos melódicos são preservados, ao menos durante certo número de pulsos, ao longo de alguns compassos. Esse tipo de *ostinato* está a meio-caminho entre a espécie meramente “rítmica” e o *ostinato* “pleno”, envolvendo “três elementos ‘obstinados’ – ritmo, altura e harmonia” (Schnapper 2001).

Meyer oferece mais elementos que definem a natureza de um *ostinato* e que o distinguem dos processos de saturação que têm lugar na sonata clássica, quando a repetição exagerada chama a atenção para a chegada de um tema já ouvido:

[...] tudo depende de nossa capacidade de compreender o significado da repetição. Se for compreensível, não há saturação. Por exemplo, uma figura ou padrão repetido pode, devido a sua posição na obra e seu relacionamento com os demais padrões, ser compreendido como um *ostinato*. [...] O compositor deve então articular a textura de modo que o ouvinte possa captar sua significação como um *ostinato*. Deve adotar como regra que o padrão repetido é um fundo, isto é, deverá ser mais homogêneo que os outros padrões e irá circundar temporariamente as demais figuras, começando antes delas. [...] Em outras palavras, o *ostinato* não deve desenvolver suas próprias tendências (Meyer 1956, p. 137).

Mas a música da segunda metade do séc. XIX começava justamente a dar vazão ao *ostinato* e “suas próprias tendências”. Joanne Cormac, em sua análise do poema sinfônico *Prometheus* (1850/1855), de Liszt, observa que “A totalidade da seção do primeiro tema na exposição é [...] formada por um mosaico com padrões de *ostinato* de um ou dois compassos de extensão” (Cormac 2017, p. 172); mais adiante, ela conclui que essa abordagem de *ostinato* em mosaicos “é característica do melodrama” (idem). Outros exemplos notáveis são encontrados no finale da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, no poema sinfônico *Ce qu'on entend sur la montagne* (1846) de Franck, no *L'Apprenti sorcier* (1897) de Paul Dukas e no “Batuque” que encerra a *Série Brasileira* (1891) de Nepomuceno. Na *Sinfonia* n. 1 Villa-Lobos

⁴⁸ A saturação decorrente da repetição de uma figura musical tem funcionalidade no repertório clássico, como observa Leonard Meyer: “O uso da saturação é comum particularmente nas introduções lentas e seções de desenvolvimento de obras do séc. XVIII e XIX, onde há expectativa do retorno a um tema já ouvido” (Meyer 1956, p. 136).

atinge essa fronteira expressiva, na qual a força retórica do *ostinato* ultrapassa a “saturação” convencional, para exprimir afetos que podem ser associados ao grotesco (em Berlioz e Dukas), ao fantástico (em Liszt e Franck) ou ao rústico (em Nepomuceno).

O *ostinato* talvez seja o elemento mais “imprevisível”, até a altura da seção de desenvolvimento no “Allegro moderato”. Além disso, o *ostinato* pode afetar negativamente o desenvolvimento das células musicais, como observa Adorno em sua crítica a Stravinsky:

O caso elementar da variante rítmica, em que consiste a repetição, é o de que o motivo se constrói de maneira tal que quando recomeça subitamente e sem pausas, após sua conclusão, os acentos caem sobre notas diferentes das do início. [...] Frequentemente, assim como os acentos, também se modificam as longas e as breves. Em todas as partes as diferenças do modelo temático dão a impressão de que se produziram mediante uma mera sacudida. Desta maneira, as células melódicas estão como que condenadas: não se condensam, mas estão impedidas em seu desenvolvimento (Adorno 2014, p. 119).⁴⁹

Na música villalobiana, o *ostinato* ganha associações tópicas, ligadas à representação do elemento indígena (ou afro-brasileiro). Após 1917, essa é uma marca estilística importante, mas na *Sinfonia* de 1916 essa talvez seja uma manifestação latente da passagem do compositor para um estilo “primitivista” que definiu o modernismo musical brasileiro em sua primeira fase. Gabriel Moreira observa que:

Os ostinatos são utilizados profusamente nas músicas de intenção indígena de Villa-Lobos. Podemos dizer que ele partilha do uso de uma estrutura musical bastante apreciada por compositores da primeira metade do século XX – como Stravinsky [...], um elemento constitutivo de parte da linguagem musical da época, concernente ao *bárbaro* e *exótico*.

[...] o uso intencional dos ostinatos como recurso expressivo da musicalidade indígena por Villa-Lobos tem o poder de evocar o conceito de ‘estaticidade’ e ‘repetição’, que se aparenta ao entendimento europeu com relação ao modo de vida das culturas selvagens; as ideias de que os índios *são assim desde o início dos tempos* (sem história) e que sua música é repetitiva, estática e visceral e é expressa musicalmente através dessa estereotipia. Villa-Lobos, ao mesmo

⁴⁹ Guilherme Bernstein faz um estudo aprofundado do ostinato na música modernista e seu uso por Villa-Lobos como um elemento central na série de *Choros*, como expressão do “selvagem”, do “bárbaro” e do “primitivo” (Bernstein 2015, p. 23–25).

tempo em que subverte a noção de ‘historicidade’ do sujeito melódico e harmônico da música de concerto europeia, logra êxito em representar musicalmente a *alteridade* do índio através do uso do *ostinato* (Moreira 2013, p. 31; 32, grifos no original).

No primeiro movimento da *Sinfonia n. 1* o uso do *ostinato* ainda guarda forte conexão com a tradição romântica; será no desenvolvimento do quarto movimento (“*Allegro con brio*”) que se pode entrever sua associação com as figurações indígenas normalmente encontradas na obra villalobiana, sugerindo a expressão de primitivismo que se tornou uma de suas marcas.

Os temas na recapitulação, modulados pelos *ostinati*

A recapitulação do tema (a), em compasso ternário, começa em Mi maior (c. 165–172), passando para Dó menor, mantendo um contorno aproximado ao da exposição (Ex. 8). Os motivos sofrem transformação, em função da nova métrica; a textura muda substancialmente em relação à exposição, pois, ao invés do estilo erudito e suas guirlandas contrapontísticas, vemos agora a expansão do *ostinato* – conduzido desde o início do desenvolvimento – pelo naipe das cordas, ocupando os registros grave e médio. Assim, o tema é apresentado na região aguda dos primeiros violinos; sua nova configuração rítmica e modal revela a semelhança entre o motivo ‘x’ e o módulo básico do *ostinato* (em destaque no Exemplo 8). A transição é conduzida por uma nova melodia, ainda impulsionada pelo *ostinato* (que praticamente se mantém constante desde o desenvolvimento) conduzido pelos violoncelos. A chegada ao tema (b) interrompe o *ostinato* na região grave e inaugura novo *ostinato*, em tercinas, na região médio-aguda; o tema, nas madeiras, tem pequenos ajustes para se adequar ao ritmo ternário, mas mantém seu caráter diatônico, no modo lídio com centro em Lá (Ex. 9). A continuação do tema (b) passa por Fá# maior, movendo-se cromaticamente (com um acorde de “sexta francesa”) para a cadência em Mi maior (c. 216–217) (Ex. 10).

As transformações sofridas pelas mudanças de ritmo e tonalidade, além do contato com as figurações de *ostinato* postas em movimento no desenvolvimento dão aos temas novos contornos melódicos e expressivos. O tema (a) é modulado pelo *ostinato*, que o transforma em uma espécie de *dança*,⁵⁰ indefinida e um tanto primitiva, com apelo coreográfico (Tab. 2).

⁵⁰ Agawu propõe “três modos de enunciação” recorrentes na música romântica: “modo de fala, modo de canção e modo de dança” (Agawu 2009, p. 98). O tema (a), por sua articulação variada,

Exemplo 8: *Sinfonia n. 1*, I, c. 165–172, tema (a) na recapitulação, modulado pelo *ostinato*; elaboração do autor, redução com partes omitidas

Exemplo 9: *Sinfonia n. 1*, I, c. 204–211, tema (b) na recapitulação; elaboração do autor, alguns dobramentos foram omitidos

pode ser considerado em “modo de fala”; a modalização provocada pelo *ostinato*, em conjunto com a mudança para a métrica ternária, o leva para o “modo de dança”, uma espécie de valsa rude, um tanto desajeitada.

Tema (b) cont.

Mi maior: V/V

Fr I
(ou sub V)

Exemplo 10: *Sinfonia n. 1*, I, c. 212–217, continuação do tema (b) na recapitulação; elaboração do autor, o ostinato em tercinas foi omitido

TEMA	HARMONIA	TEXTURA	INSTRUMENTAÇÃO	MÉTRICA	TÓPICAS
(a)	Mi maior → Dó menor	Melodia e ostinato	Violinos	3/4	Dança
(b)	Lá lídio → Mi maior	Melodia, acompanhamento e ostinato (tercinas)	Madeiras	3/4	Estilo cantante/exaltado

Tabela 2: características dos temas na recapitulação do 1º movimento da *Sinfonia n. 1*; elaboração do autor

As modalizações dadas aos temas, no primeiro movimento, guardam correspondência com estados de espírito descritos nos versos 1–6 do programa literário. Ocasionalmente, os processos dinâmicos musicais podem corresponder com o nível *agencial* do programa literário: o “turbilhão dos mundos” (versos 1 e 4) pode estar representado nas transposições do tema (a) e nas modulações do tema (b) durante a exposição. O desenvolvimento seria o “desenrolar da visão misteriosa do Cosmos” (verso 2). O “movimento infinito” (verso 4) parece associado com o ostinato. A “separação do tumulto das coisas” (verso 4) e a contemplação serena (verso 5) podem ser associadas com a chegada a Mi maior, em analogia à função formal da “tônica” em um movimento de sonata.

A coda traz um novo tema, cuja figuração *alla breve* remete a um caráter “exaltado” (Allanbrook 1983, p. 19),⁵¹ abrindo espaço para mais algum

⁵¹ Segundo Wye Allanbrook, “Os ritmos de dança, embora capazes de expressar ampla gama de paixões, pouco fazem em relação às mais exaltadas. Quando personagens nobres cantam sentimentos trágicos ou morais, nas esferas elevadas da ópera séria, Mozart lhes atribui o estilo eclesiástico em um gesto que permanecerá coreográfico em sentido amplo: podemos incluí-lo no rol do *topoi* sob a designação ‘marcha exaltada’” (Allanbrook 1983, p. 19, tradução minha). Essa tópica é importante no estilo de compositores de ópera como Wagner e Puccini, cujas amplas

desenvolvimento temático, com uma reapresentação dos temas (c) e (a). O tema que abre a coda retorna antes do movimento cadencial que conclui o movimento na mônada Lá.

O “Adagio”, uma sonata abreviada

A estrutura formal do movimento lento é seccionada em ABBA-Coda, que pode ser considerada uma “deformação” da forma sonata abreviada (Sonata tipo 1), onde não há desenvolvimento, com uma breve transição entre a exposição e a recapitulação (c. 31–35); a deformação consiste na permutação entre as seções na recapitulação, deslocando a seção A para o final. São apresentados três novos temas, um com função formal de tema “principal”, o tema (a) na seção A, e dois temas com função secundária, (b) e (c) na seção B.

O tema (a) começa com um motivo semelhante ao do tema do “Prelúdio” de *Tristan und Isolde* (1865) de Wagner;⁵² o motivo de três notas (assinalado na ilustração) é trabalhado polifonicamente, começando com o diálogo entre flauta e violoncelo solo à maneira de um cânone (Ex. 11). Há uma correlação mimética entre texto e música no início do verso 7, onde a alma do artista, “unindo-se lentamente à silenciosa harmonia da natureza”, corresponde ao diálogo inicial entre violoncelo e flauta, que se encaminha para o intervalo de oitava, em Sol \sharp (c. 2).

Exemplo 11: tema (a) do “Adagio” da *Sinfonia n. 1* e o “motivo de Tristão”, c. 1–2; elaboração do autor. Algumas partes foram omitidas

melodias parecem ser evocadas na música instrumental sinfônica de Villa-Lobos; as *Sinfonias n. 3* e *n. 4* têm vários temas com esse caráter “exaltado”.

⁵² O tema do “Prelúdio” de *Tristan und Isolde* é citado ainda mais explicitamente nos poemas sinfônicos *Tédio de Alvorada* (1916) e sua reformulação mais famosa, *Uirapuru* (1917). Ver Salles (2009, p. 28–34). Mário de Andrade, em crítica de 25 set. 1929 (*Diário Nacional*), vê referências “ao 3º Ato de Tristão” e “enunciação clara das famosas 4 notas cromáticas do motivo do Filtro” (Andrade, *apud* Toni 1987, p. 49).

A transição para o grupo de temas secundários (c. 12–18) recebe o acréscimo de um *ostinato* pentatônico (usando a coleção “teclas pretas”), tocado por glockenspiel e celesta. Esse *ostinato* vai atravessar as fronteiras entre seções (c. 15–26), promovendo certa unidade. Outra inserção importante nessa transição é o tema cíclico (a), tocado na região grave das clarinetas com reforço dos fagotes (c. 17–18).

A entrada do tema (b), nas violas e violoncelos, é marcada pela mudança de andamento (*Più mosso*) e de fórmula de compasso, a incomum 2/1. O *ostinato* passa a ser reforçado por parte dos primeiros violinos; sua estrutura pentatônica de certa forma reforça a semelhança do tema (b) com a melodia da flauta do poema sinfônico e balé *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) de Debussy. O tema (b) é construído sobre a coleção “acústica” (7-34 na numeração de Forte).⁵³ É inevitável a associação com o caráter pastoril à passagem; considerando a notoriedade do tema debussiano e sua adaptação do poema de Mallarmé, *L'Après midi d'un faune* (1877)⁵⁴ – ambientado em uma atmosfera simbolista povoada por ninfas e faunos, essas características reforçam a associação com a “natureza” (verso 7). O timbre da celesta e do glockenspiel, por outro lado, fazem pensar nas “gotas de Prazer e de Dor” presentes no mesmo verso do programa villalobiano.

A transição para o tema (c) (c. 23–26) é marcada por dois eventos: a saída do violino e entrada da harpa na linha de *ostinato* (iniciada no c. 15) e a melodia *alla breve*, dobrada por violas e violoncelos na região aguda, em uníssono. O tema (c) (c. 27–30) é uma variante de (b), mas seu caráter é um pouco mais exaltado, enfatizando a melodia da transição, modalizada pela coleção octatônica e pela intervenção incisiva dos contrabaixos, dobrados pelas trompas e fagotes (Ex. 12).

⁵³ A coleção “acústica” também é conhecida por outros termos – como modo “lídio-mixolídio”, se considerarmos Sol₂ como a fundamental dessa passagem, e reduzirmos a importância hierárquica do Fá natural (c. 20) como “nota de passagem”. O adjetivo “acústico” remete à elevação dos parciais da série harmônica que correspondem à quarta aumentada e à sétima menor, justamente as duas alturas que a distinguem da pentatônica (Dó e Fá₂). No contexto mostrado no “Adagio”, esse é outro reforço da evocação da natureza, considerando esse fenômeno acústico como um dado elemental.

⁵⁴ Brillantemente traduzido para o português, como “A sesta de um fauno”, pelo poeta Dante Milano (1899–1991), na antologia *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé* (São Paulo: Boca da Noite, 1986).

Più mosso (♩ = 66)

ostinato (pentatônica, "teclas pretas")

19 gl. + cel. + vl. (solo)

f

tema (b) ("Adagio")

vla. + vlc

ffp *ff* *ff* *ff*

colecção acústica (FN 7-34)

27 tema (c)

vla. + vlc.

cb.

mf *sfz* *sfz*

colecção octatônica, (0134679A) (FN 8-28)

Exemplo 12: tema (b), com *ostinato* pentatônico; tema (c), octatônico. “Adagio”, c. 19–20; 27–29; elaboração do autor

A transição para a recapitulação (c. 31–35) é conduzida pela crescente intervenção rítmica na região grave, deflagrada pelos contrabaixos durante o tema (c). A recapitulação em “espelho” inverte a ordem das seções,⁵⁵ começando pelo tema (b) (c. 36–40), quarta justa acima (Mi_♭) em relação à exposição. O tema migra para os violinos e é atribuído o caráter *Grandioso* à passagem, carregada pelos trêmulos nas cordas mais graves. Os trêmulos persistem ao longo da transição (c. 40–44). O tema (c) mantém-se no registro agudo, mas com dinâmica suave (c. 45–54). Uma transição mais longa (c. 54–63) prepara o retorno do tema (a), que é rerepresentado em contraponto com o tema cíclico (a) (Ex. 13). A proximidade da coda (c. 75–79) sugere o tema cíclico como representação da

⁵⁵ A recapitulação “reversa” ou “espelhada” propõe a noção de imobilidade, devido a sua simetria (Straus, 1990, p. 17), que promove certa correlação com o verso 9: “Não se curva nem se adapta, não vibra e não se move...”. Guardadas as devidas proporções, disposição formal semelhante ocorre em obras do Classicismo, como no segundo movimento da *Sinfonia n. 21* de Haydn (Haimo 1995, p. 48–51), embora Hepokoski e Darcy discordem da aplicabilidade do conceito de “recapitulação”, quando o tema principal (P) não reaparece na tônica após o desenvolvimento (Hepokoski; Darcy 2006, p. 368).

“Consciência”, despertando a alma do artista “desse doce e terrível letargo” (verso 8), que pode ser uma alusão ao cânone do tema (a) durante a exposição.

Exemplo 13: tema (a) do “Adagio” da *Sinfonia n. 1*, c. 64–67, superposto pelo tema cíclico (a); elaboração do autor; várias partes foram omitidas

A recapitulação espelhada faz com que a distribuição das alturas em relação às notas iniciais dos temas assuma um padrão tonal intrincado, onde os temas (b) e (c) são transpostos respectivamente quinta justa abaixo e quarta justa acima; o tema (a) é transposto sexta menor abaixo; o tema cíclico (a) é transposto terça menor acima (Fig. 4). Isso, obviamente, é outra desleitura moderna em relação à tonalidade clássica.

Exposição					Recapitulação					Coda	
A1	Tr	B1			B2				A2		
(a)	(a) ^o	(b)	Tr	(c)	Tr	(b)	Tr	(c)	Tr		(a) / (a) ^o
Si	Mi _b	Si _b		Fá _#		Mi _b		Si			Ré _# / Sol _b

Figura 4: esquema tonal do “Adagio”. (a)^o = tema (a) cíclico. (a)/(a)^o indica superposição dos temas; Elaboração do autor

O “Scherzo” e a forma rondó-sonata

O “Scherzo” apresenta boa dose de elaboração motívica, além de grande densidade temática. Sua forma global pode ser classificada como A–B–C–D–E–A–B–C–D. A seção E tem função de desenvolvimento – onde o tema cíclico (a) é reconvocato. O movimento tem uma dimensão seccional que corresponde às formas rondó, mas também elementos de forma sonata, dentro da espécie “rondó sonata” ou “Sonata tipo 4” de acordo com Hepokoski e Darcy (2006). A

recapitulação traz uma das marcas do estilo de sonata cultivado por Villa-Lobos: os temas são transpostos em relação à exposição sem restaurar a altura original, ou seja, o compositor considera suficiente a repetição das figuras temáticas, sem dar *status* de repouso à “tonalidade” de partida. Outra constância é a alteração da instrumentação, em conjunto com o transporte das alturas.

Nos quartetos de cordas villalobianos, compostos após a década de 1930, a relação intervalar mais frequente entre exposição e recapitulação é de quarta ou quinta justa, em sentido ascendente ou descendente (Salles 2018, p. 216–219). No “Scherzo” da *Sinfonia n. 1* predomina a transposição de terça menor, usada apenas no *Quarteto de cordas n. 10* (1946). Tomando como referência as notas iniciais dos temas, essas transposições podem ser representadas da seguinte maneira (Ex. 14):⁵⁶

The image shows a musical staff with two systems of notes. Above the staff, eight boxes are arranged in two rows of four. The top row contains boxes labeled 'tema (a) em A1', 'tema (a) em A2', 'tema (b) em B1', 'tema (b) em B2', 'tema (c) em C1', 'tema (c) em C2', 'tema (d) em D1', and 'tema (d) em D2'. The bottom row contains musical notation for each theme. The first two themes (a) are shown in treble clef with notes on the first and second lines. The next two (b) are in bass clef with notes on the first and second spaces. The last two (c) and (d) are in treble clef with notes on the first and second lines. Below the notation are measure numbers: 'c. 1' and 'c. 182' for (a); 'c. 29' and 'c. 210' for (b); 'c. 41' and 'c. 223' for (c); and 'c. 77' and 'c. 258' for (d).

Exemplo 14: “Scherzo”, comparação entre notas iniciais dos temas na exposição e recapitulação; elaboração do autor

O tema (a) é apresentado com alternância terças e quartas paralelas (Ex. 15); em seu primeiro enunciado, nas flautas, é sugerido o modo lídio com centro em Dó; logo em seguida, vem uma versão na “dominante”, no mesmo modo com centro em Sol, nas clarinetas. Esse tipo de apresentação temática, em pares de instrumentos de mesmo timbre e em combinação com outros naipes, é uma característica desse “Scherzo”.⁵⁷

Villa-Lobos toma ainda cuidado adicional com as transições entre seções, suavizando-as com interações entre os motivos. A transição para a seção B é realizada com o acréscimo de um ostinato sob o tema (a), com o mesmo motivo

⁵⁶ O tema (d) é representado pelas notas extremas, grave e aguda.

⁵⁷ Os pares de instrumentos usados no “Scherzo” da *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos são semelhantes à orquestração de Béla Bartók (1881–1945) no “Gioco delle coppie”, segundo movimento do *Concerto para orquestra* (1943), onde soa como um scherzo no ciclo de cinco movimentos. Esse recurso também remonta a Tchaikovsky, no “Scherzo” da *Sinfonia n. 1* (1866) ou no trio do “Scherzo” da *Sinfonia n. 2* (1872).

rítmico do tema (b); o tema (c) preserva o caráter dialógico dos anteriores.⁵⁸ O tema (a) tem caráter pastoral, reforçado pelo gesto descendente pentatônico (c. 4–5); o tema (b) tem característica rústica, devido a suas reiteraões internas e ritmo binário que invoca o galope; o tema (c), com suas consonâncias, evoca a fanfara militar. A seção D vem após uma transição (c. 66–76) a partir da fragmentação motivica do tema (c). O tema (d) é contrastante em relação aos demais temas do “Scherzo”, não só pela textura mas também por sua harmonia, onde soam 11 notas da escala cromática (falta apenas o Dó natural). Por isso, o tema (d) assume a função de “tema secundário”, de acordo com a segmentação costumeira da forma sonata (Hepokoski; Darcy 2006). Sua estrutura, mais harmônica que melódica, propõe uma acentuação rítmica peculiar com distribuição radial em torno do acorde central, resultando em um palíndromo (Ex. 15, c. 81–85). A melodia sequencial tocada pelo glockenspiel no registro agudo (com reforço de contrafagote e contrabaixos cinco oitavas abaixo, ausentes da ilustração), aproveita motivos da extensão melódica do tema (c).

⁵⁸ O tema (c) do “Scherzo” rememora o tema (d) do primeiro movimento. Esse tema sofre considerável extensão melódica no “Scherzo”, combinada com novas entradas em alturas diferentes.

Exemplo 15: temas do “Scherzo” da *Sinfonia n. 1*; elaboração do autor

Desenvolvimento e recapitulação, no “Scherzo”

O retorno do tema cíclico (a), no registro grave do fagote, é anunciado com pompa, pelo tam-tam, irrompendo junto com a fragmentação dos temas (a) e (c) do “Scherzo”. O estilo recitativo do fagote contrasta com o gesto ascendente das madeiras, que parecem “gargalhar” e ridicularizar o tema cíclico, erodindo o caráter solene de seu enunciado. A figuração produz a sensação mais de “intromissão inoportuna” do que “contraponto”. O efeito grotesco é reforçado pelo dobramento do tema por dois contrabaixos em *pizzicato* (Ex. 16). Esse evento demarca o início do desenvolvimento e uma série de desdobramentos fantásticos.

Exemplo 16: *Sinfonia n. 1*, III – “Scherzo”, reaparição do tema cíclico (a) c. 102–115; elaboração do autor

Após a reaparição do tema cíclico (a), a seção de desenvolvimento assume um caráter onírico, deflagrado pelo *glissando* ascendente de harpa e celesta, seguido por linhas cromáticas ondulantes dos violinos, em *sul ponticello*. Nessa atmosfera que sugere o “cristal sutil e etéreo” (verso 10), o tema (c) reaparece em um diálogo entre cordas e madeiras (c. 118–144), até que o naipe de percussão, com caixa e pratos, reforçados pelos violinos *col legno* (descrito na partitura em francês: “*frapper avec la baguette de l’archet*”), iniciam uma marcha em estilo turco.⁵⁹ Começa então uma espécie de fugato a duas vozes, alternado entre flautas e oboés, com partes adicionais, das clarinetas e fagote em valores rítmicos mais longos (c. 145–170). Vem então outra seção, mais textural e atemática, onde predominam os *glissandi* de cordas, harpas, celesta, glockenspiel e madeiras (c. 170-181). Esses episódios têm muitos pontos em comum com o finale da *Sinfonia Fantástica* de Berlioz ou do *Aprendiz de Feiticeiro* de Dukas.

A recapitulação, portanto, refreia a tendência libertária do desenvolvimento e restaura o trabalho temático, retomando os temas na mesma ordem da exposição, com a transposição demonstrada acima. Em geral, a correspondência da música do “Scherzo” com o verso 10 é menos literal do que no “Adagio” em relação aos versos 7–9, mas pode-se interpretar a exposição – com seus quatro temas e desenvolvimentos internos, a reaparição do tema cíclico (a) e os eventos fantásticos na seção de desenvolvimento, como alusão ao “vasto cenário” onde “vultos, massas e coisas [...] se equilibram”. Sendo assim, a delimitação que ainda retém a “alma do artista” abaixo do “nível cósmico” parece ser a esquematização algo rígida da recapitulação, onde o episódio cômico da reaparição do tema cíclico e a retomada dos temas e sua ordenação parecem aludir aos “bonecos ridículos” (verso 10). Isso lança expectativa sobre o possível tratamento musical dado a esse tópico no movimento final.

⁵⁹ Segundo Ratner, os “efeitos turcos na música europeia ocidental são resultado dos longos confrontos militares e diplomáticos das nações ocidentais com os turcos. O colorido estilo das bandas militares turcas se chamava *música dos janízaros*, usando tambores, triângulo, sopros e pratos” (Ratner 1980, p. 21); “o bumbo era considerado a essência da percussão turca” (Monelle 2006, p. 119). “Janízaro” é o nome tradicionalmente dado aos soldados do sultão na infantaria turca até 1826, quando essa divisão foi dissolvida (Monelle, *ibidem*).

O “Allegro con brio”, sonata monotemática e seus “imprevistos”

John Enyart (1984, p. 73) observa que o tema (a) sofre variações por toda a seção inicial (c. 1–57), mas embora isso seja verdade, há uma segmentação peculiar que pode corroborar a interpretação dessa passagem como uma exposição de sonata monotemática. O tema (a) é inicialmente apresentado (c. 1–11) em cânone (violinos, seguidos por trompete e oboé) sobre uma figura de ostinato,⁶⁰ uma fanfarra sobre um pedal em Lá (trompas e tímpanos). Depois disso, o ostinato é interrompido e a dinâmica reduz bruscamente para a entrada do tema (fagotes e violoncelos, c. 13–23), mas, como observa Enyart (op. cit.), os valores rítmicos são aumentados em relação ao enunciado original. O tema, nessa nova configuração, é então reiterado na região aguda dos violinos, em oitavas (c. 24–36), em transposição estrita do enunciado anterior; na sequência, é transposto por uma quinta justa, na região aguda das clarinetas e flautas (c. 36–57). As mudanças texturais e as notas iniciais (Fá, nos c. 13 e 24; Dó, no c. 36) remetem à prática monotemática de Haydn, com um enunciado na “tônica” e outro na “dominante” (Hepokoski; Darcy 2006, p. 136; 344).⁶¹ Assim, a fanfarra inicial, com seus valores rítmicos mais curtos, pode ser interpretada retrospectivamente como uma introdução (Ex. 17). O caráter exaltado da melodia (em escrita *alla breve*) corresponde com anúncio dramático do verso 11, “Brada, então a velha Consciência”, onde a fanfarra transmite a solenidade condizente com essa enunciação, enfatizada pelo “estilo erudito” evocado pela imitação canônica.

The image shows a musical score for the introduction of theme (a). It consists of two staves. The top staff is for the melody, starting at measure 2, and is labeled 'tema (a), introdução com fanfarra'. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/2 time signature. The melody begins with a rest, followed by a series of eighth notes with accents, and includes a triplet of eighth notes. The bottom staff is for the ostinato, starting at measure 2, and is labeled 'ostinato'. It features a bass clef and a 2/2 time signature. The ostinato consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes, starting with a piano (*p*) dynamic and gradually increasing to a forte (*f*) dynamic. The ostinato is labeled 'ostinato segue até c. 11'. The score also includes instrument markings: 'tpa. II-III-IV' and 'vl. I' for the top staff, and 'ob. + tpt.' for the bottom staff. There are also dynamic markings like *p* and *f*, and a bracket indicating the end of the ostinato at measure 11.

⁶⁰ A figura de *ostinato*, em dois módulos de um compasso cada, “com um valor central comum”, consiste em um “ritmo não retrogradável”, segundo a terminologia de Olivier Messiaen (1956, p. 20–21). Trata-se de um palíndromo, comum na escrita de Villa-Lobos (Salles 2009, p. 46–51).

⁶¹ Procedimento semelhante ao da apresentação inicial do tema (a) do “Scherzo”.

Exemplo 17: *Sinfonia n. 1*, IV – “Allegro con brio”, exposição, c. 1–57; elaboração do autor

O desenvolvimento começa a partir de dois recitativos: o primeiro é uma *cadenza* para violino solista (c. 60–81) sobre elementos do tema cíclico (b), com acompanhamento oscilante nas madeiras, alternando valores aumentados e diminuídos; o segundo recitativo é mais inusitado, uma *cadenza* para contrabaixo solista (c. 84–111), que retoma o tema (a) do “Adagio”.⁶² As 4 notas iniciais do solo do contrabaixo são as mesmas do tema cíclico (a). A certa altura (c. 88–94), a clarineta toca em contraponto com o contrabaixo, evocando o tema (c) do “Scherzo”.

O caráter libertário do desenvolvimento do “Scherzo” é retomado com intensidade ainda maior no movimento final. Após o recitativo do contrabaixo, uma fanfarra nos metais (c. 112–132) prepara a reconvocação de temas ouvidos nos movimentos anteriores: o tema (a) do “Adagio” (vl. I, c. 133–137); tema (d) do “Allegro moderato” (tpa. I–II–IV, c. 137–144), tema cíclico (b) (vl. I, c. 145–158). O clima é triunfante e místico, com um caráter wagneriano que soa como certas passagens de *O Ouro do Reno* (1854). Vem então outra interpolação episódica, com um novo tema, cuja estrutura em acordes é semelhante ao tema (d) do “Scherzo”, embora mais cruamente repetitivo (c. 159–162). Na sequência, o tema (c) do “Allegro moderato”, reaparece com seu ritmo de fanfarra (tpa. e tpt., c. 163–170) e o tema novo reaparece nas madeiras (c. 171–174).

Um momento notável é a superposição dos temas cíclicos (a) e (b) (c. 177–186). O tema (a) é orquestrado no registro grave das madeiras, e o tema (b) é

⁶² Ana Valéria Poles e Roberto Votta observam que “solos para contrabaixo são raros” no repertório sinfônico, citando alguns exemplos como o início do terceiro movimento da *Sinfonia n. 1* de Mahler e o sétimo movimento da suíte *Pulcinella* de Stravinsky (Poles; Votta 2018, p. 59).

designado às cordas, em registro brilhante (Ex. 18). Em tal contexto, o tema (a) é virtualmente *inaudível*. O tema cíclico (b) é ainda reiterado pelas madeiras na sequência (c. 187–195).

tema cíclico (b)

vl. I (dobramento em oitavas inferiores)

175

3

3

3

3

ob. I-II (dobramento cl. + fg.)

tema cíclico (a)

181

3

3

3

3

8^{va}

Exemplo 18: “Allegro con brio”, superposição dos temas cíclicos (a) e (b), c. 175–185. O tema (a) é inaudível nesse contexto; elaboração do autor

O tema novo irrompe em outras duas ocasiões (cordas, c. 197–200; 209–214), interpolado por nova reaparição do tema (c) do “Allegro moderato”, dessa vez atenuado em seu caráter de fanfarra, ao ser apresentado pelos oboés e clarineta (c. 202–207).⁶³ As sucessivas aparições desse tema tornam necessária maior atenção a sua estrutura; dada sua importância, será chamado de tema (b) do “Allegro con brio”. Seu perfil intervalar (3^a menor) e dinâmico (com acentos e *sforzando*), têm conotação de caráter rústico ou primitivo (Ex. 19). O tema (b) corresponde com a tópica “dança ritual”, frequente na música villalobiana como alusão à figura ou à cultura do indígena. Não se trata de um *ostinato*, mas de um *tema rítmico*, coreográfico,⁶⁴ que sugere uma dança que escapa ao decoro “civilizado”, evocando culturas fora da Europa central.

A dança ritual é uma tópica comum à música do Modernismo do século XX, cuja principal referência é a “Dança das Adolescentes” da *Sagração da*

⁶³ Raymond Monelle usa a oposição greimasiana entre “disforia” e “euforia” para analisar a redução da força retórica de uma figura com caráter tópico, como a fanfarra militar, quando seus componentes internos habituais são alterados negativa ou positivamente (Monelle 2000, p. 45–63; Greimas 2014, p. 103–104). Esse conceito suporta a noção de transvaloração e modalização dos temas ao longo da obra, de acordo com o método de análise narrativa proposto respectivamente por Almén (2003, 2008) e Tarasti (1994).

⁶⁴ Wye Allanbrook comenta: “Não surpreende que o ritmo – o número, ordem, peso dos acentos e, conseqüentemente, andamento – seja o agente primário na projeção de posturas humanas e portanto do caráter humano” (Allanbrook 1983, p. 8, tradução minha).

Primavera (1913) de Stravinsky, e posiciona-se naturalmente dentro do gênero expressivo cerimonial/ritualístico. Trata-se de um símbolo de resistência e afirmação das culturas periféricas diante da hegemonia centro-europeia que caracteriza a chamada música erudita ocidental” (Salles 2018, p. 264–265).

Più mosso (♩ = 126)

9 tema (b)

Exemplo 19: “Allegro con brio”, tema (b), com caráter de “dança ritual” indígena, c. 159–163; elaboração do autor; algumas partes foram omitidas

A recapitulação e “o imprevisto”

A exposição e o desenvolvimento do “Allegro con brio” contêm uma boa dose de unidades formais “imprevisíveis” (ou “deformações”, como propõem Hepokoski e Darcy 2006), que podem justificar o subtítulo dado por Villa-Lobos à *Sinfonia n. 1*. Podemos enumerá-los, como uma síntese dos aspectos já observados:

- 1) As variantes do tema (a), gerando ambiguidade entre um aparente “tema com variações”⁶⁵ ou a forma sonata monotemática;
- 2) O recitativo de violino e o acompanhamento com valores rítmicos oscilantes;
- 3) O recitativo de contrabaixo;
- 4) O novo tema, seu caráter “primitivo” e suas sucessivas reiteraões;
- 5) A superposição dos temas cíclicos, onde o tema (a) é orquestrado de maneira a ficar inaudível.

⁶⁵ Cabe observar que não há no catálogo de obras de Villa-Lobos, nenhuma peça com estrutura de um “tema com variações” em sentido tradicional, embora o *princípio* de variação seja um procedimento recorrente em sua poética.

Assim, vemos que a determinação da forma requer a absorção dos recitativos como parte do desenvolvimento, que ademais, cumpre sua função cíclica primordial de rememorar fragmentos motivicos ou temas dos movimentos anteriores. Diante dessas acomodações entre prática musical e teoria, nos deparamos com a questão da recapitulação, onde o tema (a) reaparece nas trompas, em Si₁ (nota inicial, c. 214–227). Esse tema é justaposto pelo tema (c) do “Scherzo”, dobrado pelos primeiros violinos e trompete (c. 231–241), mas o tema (a) ressurgue, em superposição, nas flautas e clarinetas (nota inicial Si, c. 233–241).

O motivo (z), com seu perfil cromático ascendente (Ex. 1), é posto em destaque nos primeiros violinos (c. 242–250), evocando o tema cíclico (a), que é subjugado novamente, dessa vez pela “dança ritual” – ou tema (b) – que retorna triunfante, nos metais e madeiras (c. 244–258). O tema (b) é fragmentado em direção ao registro agudo, fundindo-se com as cordas (c. 256–257). A coda é anunciada pelo retorno do pedal em Lá (da introdução), ressoando nos tímpanos e instrumentos graves, até a cadência com *fff*, na mônada em Lá (c. 285–292).

A importância crescente do tema (b), desde sua aparição episódica no desenvolvimento, até seu “triumfo” na recapitulação, é carregado de intenções retóricas, parecendo apontar para a própria “matéria das coisas” (verso 13) que leva a alma do artista à “posse do espírito fugitivo” (verso 17), como se expressasse o êxtase solenemente anunciado por Drummond:

10. a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
15. nem um clarão maior que o tolerável
(Andrade 2012, p. 679, versos 10–15).

A grande virada estilística da obra, portanto, ocorre quando o tema (b) do movimento final, de caráter primitivista, assume o protagonismo na recapitulação até a fronteira da coda. Essa me parece ser a “revelação” feita à “alma do artista”, o *alter ego* villalobiano. O papel formal desse tema “indígena”

não se justifica pela lógica interna da obra, mas como uma intervenção de caráter extramusical.

Transvaloração dos temas cíclicos

Nesta análise, tomou-se como premissa a função dos temas como unidades formais *actantes*, personagens cuja movimentação ao longo da forma musical ajuda a interpretar o conjunto das unidades formais, sua transformação e disposição como uma narrativa. Tarasti indaga como se processa a ação entre temas musicais justamente como o exemplo “dos temas principal e subordinado em uma sonata”, onde

O ‘querer’ do primeiro tema, sua energia cinética e potencial de desenvolvimento, influencia enormemente a energia cinética do segundo tema. O impacto do tema inicial sobre o posterior é normativo em certo sentido, em que ele modaliza o tema posterior. Pela perspectiva do segundo tema, a relação envolvida é de ‘dever’. Deve-se considerar o ‘poder’ (*pouvoir*) do primeiro tema, ou seja, sua habilidade de alterar e influenciar a natureza do segundo tema. Do mesmo modo, o segundo tema pode afetar eventos subsequentes na música, os quais formam a esfera de ‘ser capaz de fazer algo’. [...] as tensões entre ‘poder’, ‘querer’ e ‘dever’ podem levar a direções contrárias e só depois, em uma composição (digamos, na seção de desenvolvimento de uma sonata), eles se permitem reunir ou têm seus contrastes enfatizados (Tarasti 1994, p. 41–42).

O caráter simbólico dos temas não requer uma interpretação literal nem tampouco individualizada, portanto o “papel” ora atribuído a um tema pode ser designado a outro e vice-versa, no transcorrer da narrativa musical.⁶⁶ Assim, considerando o destaque dado aos temas cíclicos na *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos, é oportuno comparar suas reaparições em diferentes momentos da obra e avaliar suas transformações estruturais e semânticas – algumas já comentadas acima. Com essa finalidade, elaborou-se um quadro com as modalizações dos temas cíclicos (a) e (b) em pontos específicos das unidades formais (Tab. 3). Foram selecionadas passagens onde os temas têm preservada toda, ou grande parte, de sua integridade.⁶⁷

⁶⁶ Tarasti afirma que “vários atores podem incorporar um único actante, ou um ator pode preencher uma variedade de papéis actanciais” (Tarasti 1994, p. 303).

⁶⁷ As abreviaturas utilizadas, por questão de espaço, na Tabela 3 são: Exp. = exposição; Rec. = recapitulação; Tr. = transição; Des. = desenvolvimento; glk. = glockenspiel; cel. = celesta; vl. I =

MOV.	TEMA	COMP.	SEÇÃO	TÓPICA	MÉTRICA	TEXTURA	HARM.	INSTRUMENTO/ REGISTRO
I	(a)	1-13	Exp.	Estilo erudito	4/4	Imitação	OCTA	Cordas (grave) → madeiras → vl. I
	(b)	30-48	Exp.	Estilo cantante	4/4	Melodia acompanhada	DIA	Cordas → madeiras → vl. I
	(a)	165-173	Rec.	Dança (rústico)	3/4	Melodia e <i>ostinato</i>	DIA	Violinos
	(b)	204-217	Rec.	Estilo cantante/ exaltado	3/4	Melodia e <i>ostinato</i>	DIA	Madeiras
	(a)	266-279	Coda	Exaltado → rústico	12/8 → 2/4	Melodia e <i>ostinato</i> → pedal	DIA	Cordas (grave) → madeiras (agudo)
II	(a)	17-18	Tr.	Sonho, reminiscência	6/4	Melodia e <i>ostinato</i>	DIA	Madeiras (grave) e glk. + cel.
	(a)	65-67	Rec.	Estilo erudito	6/4	Contraponto com tema (a)	DIA	Flauta e oboé
III	(a)	102-112	Des.	Recitativo cômico	6/8	Contraponto com tema (a)	DIA	Fag. + cb. <i>pizz.</i> ; “gargalhada” (mad.)
IV	(b)	145-158	Des.	Estilo cantante/ exaltado	2/2	Melodia acomp. (trêmulo)	DIA	Violinos e clarineta
	(b)	175-180	Des.	Estilo erudito	2/2	Contraponto	DIA	Cordas
	(a)	177-186	Des.	Estilo erudito	2/2	Contraponto	DIA	Madeiras (grave) – inaudível
	(a)	267-283	Coda	Fanfarra (solene)	2/2	Melodia e <i>ostinato</i>	DIA	Trompete

Tabela 3: modalização dos temas cíclicos da *Sinfonia n. 1*; elaboração do autor

Contrapondo a música ao programa literário, é possível identificar o tema (a), inicialmente, como “a velha Consciência” que surge “no turbilhão dos mundos” (verso 1); a “Alma do Artista” (verso 4) pode ser relacionada ao tema (b). À medida em que o texto progride, vê-se que os temas podem ser associados com eventos e processos transformadores, ganhando propriedades *agenciais*. Nesse sentido, a reaparição de (a) na recapitulação, em uma textura impulsionada pelo *ostinato* distribuído pelas cordas, confere um destaque único ao tema que, como numa dança solitária, “contempla serenamente o painel formidável” (verso 5).

Seria tentador prosseguir nessas associações literais entre texto e música, mas isso poderia “fechar” os significados da narrativa musical de maneira demasiado estreita. Tal possibilidade existe, mas não esgotaria o conteúdo semântico nem seria plenamente satisfatória. Pode-se ainda insistir uma última vez na especulação hermenêutica e indagar sobre o significado da intrigante superposição entre os temas, no desenvolvimento do quarto movimento, onde a orquestração faz com que o tema (a) seja inaudível (c. 175–186). Esse gesto retórico parece propor a elevação da “alma do Artista” a um ponto “acima do nível cósmico” (verso 10), de onde se pode “ver a matéria das coisas” (verso 13), numa provável coreografia do êxtase metafísico que o programa villalobiano sugere e a música tenta realizar.

As modalizações aplicadas aos temas ocorrem principalmente na métrica e na instrumentação, alterando sua posição hierárquica com relação às

primeiros violinos; OCTA = octatônica; DIA = diatônica; cb. = contrabaixo; mad. = madeiras; *pizz.* = *pizzicato*.

convenções formais e tópicas, o que provoca sua *transvaloração*. Isso é notável especialmente quando o tema (a) sofre alteração em ambas dimensões, na coda do primeiro movimento (c. 266–279): o estilo exaltado, normalmente pleno quando a unidade de tempo métrica é maior (semínima ou mínima), é afetado negativamente pela fórmula 12/8 e desaparece por completo com a mudança métrica (para 2/4); a mudança radical de registro e o compasso binário transformam os motivos (z) e (w) em um gesto sincopado e rústico, quase uma paródia.

No segundo movimento, o tema cíclico (a) (no registro grave dos fagotes, clarineta e clarone) é contraposto a um *ostinato* na região aguda, onde glockenspiel, celesta e violino passeiam pela coleção pentatônica (“teclas pretas”) e as cordas sustentam um acorde de Sol maior com sétima maior (c. 16–18). Os timbres e a distância entre os registros provocam o efeito de reminiscência, ou sonho. Quando o tema cíclico (a) ressurgiu (c. 65–67) em contraponto com o “tema de Tristão”, dobrado em oitavas por flauta e oboé, assume caráter menos fantasioso e mais “realista”, mediado pelo estilo erudito. No terceiro movimento, a entrada do tema cíclico (a) em estilo recitativo (solo de fagote), é encoberta pelas figurações ascendentes das madeiras, onde o contraponto é convertido em importunação (c. 102–108); o efeito cômico é reforçado pelo dobramento feito por dois contrabaixos, em *pizzicato* (c. 110–115). Até mesmo a métrica (6/8) não favorece o recitativo, que parece fora de lugar sem as durações *alla breve*.

Outro ponto onde ocorre transvaloração é na superposição dos temas cíclicos no quarto movimento (c. 177–180): o tema (a) perde sua potência ao ser designado às madeiras em registro grave, dando hegemonia ao tema (b), propriamente valorizado pelo brilho e intensidade das cordas. O retorno do tema (a), em aumento rítmico pelo trompete (c. 267), restaura seu caráter exaltado e o dignifica com a solenidade da fanfarrinha marcada pelo tímpano e o *ostinato* pedal em Lá nas cordas graves.

Conclusão

A linha interpretativa deste trabalho focalizou principalmente o aspecto temático, para que se pudesse estabelecer o papel actante dos temas em uma narrativa coordenada pelo programa literário e correlacionada às formas musicais. Nesses termos, o programa literário escrito por Villa-Lobos tem forte

correlação com a noção dantesca de “máquina do mundo”, cuja narrativa musical é resolvida homericamente como uma *peripécia*, usando o recurso do *deus ex machina* – no caso, a aparição e afirmação do tema indígena como solução formal no movimento final da *Sinfonia n. 1*.

As intervenções divinas ocorrem, na literatura grega, em vários gêneros literários, quer numa intervenção *ex machina*, quer sob a forma mais generalizante de teofania. A teofania, a que Homero recorre constantemente, é um fenômeno sobrenatural: a manifestação de um deus aos homens [...].

O *deus ex machina*, em sentido restrito, ocorre, na tragédia, quando a divindade, no final da peça, se manifesta, [...] para resolver o desenlace da ação (Rebello 1995, p. 165–166, grafia em português lusitano no original).

O “imprevisto” anunciado pelo subtítulo parece ser a antevisão de algo que foge às convenções preestabelecidas e seguidas em boa parte da obra, que ao longo do processo se revela como uma solução que transcende a “fatalidade da monotonia” (verso 8) e que pode levá-la a outro nível de realizações. A “alma do Artista” – a persona de Villa-Lobos no programa da *Sinfonia n. 1* -, se extasia com a cultura nativa de seu país e os meios possíveis de sua realização sinfônica, elevando-a a um plano de revelação divina. O caráter metafísico do programa adquire dimensão trágica ao entrar em contato com a substância musical. Estava dado o passo para a realização de uma proposição feita por Mário de Andrade em seu famoso *Ensaio* de 1928: “Se um artista sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional” (Andrade 2006, p. 15–16).

O Villa-Lobos de 1916 já havia conhecido alguns sertões do Brasil, distantes das grandes cidades do sudeste. Esteve em Manaus (1911–1912), passou pelo nordeste, morou no sul, em Paranaguá (1908). Quando criança, morou no interior de Minas Gerais (1892–1893).⁶⁸ Conheceu as lendas amazônicas, a *Poranduba Amazonense* de João Barbosa Rodrigues (1890) e os livros de chorografia de seu pai (um ardoroso republicano), descrevendo a fauna e a flora

⁶⁸ Apesar de alguns pesquisadores considerarem “fantasiosas” muitas de suas viagens, várias delas têm comprovação documental ou apresentam fortes indícios de sua realização. Luiz D’Anunciação (2006) observa que o uso de instrumentos de percussão em obras como os *Choros n. 6* e *n. 8* corroboram a passagem de Villa-Lobos pelo estado do Maranhão, onde teve contato com o tambu-tambi e outros instrumentos de tradições nortistas e nordestinas, aproveitados por ele em sua paleta orquestral.

brasileiras. No Rio de Janeiro, conviveu e tocou com os chorões.⁶⁹ Esse era seu *background* quando, por volta de 1913, ele concentrou sua energia na busca por um espaço entre os compositores eruditos, reativando as lições que recebeu do pai, na infância, e a tentativa frustrada de estudar no Instituto Nacional de Música.⁷⁰

Justamente em sua primeira sinfonia, Villa-Lobos parece parafrasear o “amor que move o sol e as outras estrelas”⁷¹ com o recurso do *deus ex machina*, sobrenatural e improvável: a cultura popular, autóctone, a representação das danças dos povos indígenas,⁷² os batuques afro-brasileiros, o choro. Esses elementos, em uma sala de concerto brasileira no início do século XX, eram vistos como práticas subversivas, incompatíveis com a tradição europeia, mas se tornaram signos de identidade nacional, concretizados simbolicamente pelos modernistas. Em determinado momento, o episódio cômico do “Scherzo” pode até sugerir que Villa-Lobos considerasse “ridículo” praticar as formas europeias sem sua apropriação com elementos nacionalistas, antecipando sua postura “antropofágica”.

Darcy Ribeiro descreve o “enfrentamento dos mundos” dos brancos e dos índios, fazendo a *desleitura* do chamado “descobrimento” (se comparado à carta de Caminha):

Os navegantes, barbudos, hirsutos, fedentos de meses de navegação oceânica, escalavrados de feridas do escorbuto, olhavam, em espanto, o que parecia ser a inocência e a beleza encarnadas. Os índios, vestidos da nudez emplumada, esplêndidos de vigor e beleza, tapando as ventas contra a

⁶⁹ Loque Arcanjo observa como as práticas musicais no espaço urbano do Rio de Janeiro se constituíram em “lugares de sociabilidade”, em que os sujeitos e suas produções culturais compartilhavam identidades comuns (Arcanjo, 2013, p. 36). Com isso, o historiador mineiro refuta a supervalorização das viagens de Villa-Lobos a Paris como o momento de afloramento do “compositor brasileiro”, como sugere Guérios (2009).

⁷⁰ Para maiores detalhes sobre a biografia de Villa-Lobos, ver Mariz (1989) e Guérios (2009).

⁷¹ No original de Dante, o último verso da Divina Comédia: “L’amor que move il sole e l’altri stelle”.

⁷² Villa-Lobos consultava com frequência o acervo de gravações da expedição Rondonia de Roquette Pinto (Mariz, 1989, p. 40), ouvindo as canções registradas em cilindros, como as célebres “Nozani na” e “Êna Mokocêce Maká”, cantos paresis que o compositor inseriu em obras como os *Choros* n. 3 e n. 10.

pestilência, viam, ainda mais pasmos, aqueles seres que saíam do mar (Ribeiro 2015, p. 35).

Desse estranhamento inicial, por ocasião do “achamento” (ou melhor, “invasão”) veio a evangelização, com que se tentou “atribuir alguma dignidade formal à guerra de extermínio” imposta aos povos indígenas. Ribeiro observa sutil distinção na ação dos jesuítas e franciscanos em missão no Novo Mundo:

A tarefa a que os missionários se propunham não era transplantar os modos europeus de ser e de viver para o Novo Mundo. Era, ao contrário, recriar aqui o humano, desenvolvendo suas melhores potencialidades, para implantar, afinal, uma sociedade solidária, igualitária, orante e pia, nas bases sonhadas pelos profetas. Essa utopia socialista e seráfica floresce nas Américas, recorrendo às tradições do cristianismo primitivo e às mais generosas profecias messiânicas. Ela se funda, por igual, no pasmo dos missionários diante da inocência adâmica e do solidarismo edênico que se capacitaram a ver nos índios, à medida que com eles conviviam (Ribeiro 2015, p. 47).

A visão dos povos indígenas como realização terrena da utopia cristã é quase uma desleitura que Ribeiro faz de Villa-Lobos em sua afirmação dos elementos formadores e mais preciosos à cultura brasileira. Na *Sinfonia n. 1*, o tema que representa o indígena desempenha o papel da divindade que se revela à alma do artista e a liberta. É um passo ainda tímido diante do que Villa-Lobos fez na década de 1920, porém significativo; suas obras posteriores reafirmam abertamente essa conquista expressiva, que passou um tanto despercebida em sua produção sinfônica de juventude, mas tem grande importância para a compreensão de sua formação musical e manejo das formas clássicas.

Referências

1. ABBATE, Carolyn. 1989. What the Sorcerer Said. *19th-Century Music*, v. 12, p. 221–230.
2. ADORNO, Theodor W. 2014. *Filosofia da nova música*. Tradução: Magda França. 3 ed. São Paulo: Perspectiva.
3. AGAWU, Kofi. 2009. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford; New York: Oxford University Press.
4. Allanbrook, Wye J. 1983. *Rhythmic Gestures in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
5. Almén, Byron. 2008. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

6. _____. 2003. Narrative Archetypes: A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis. *Journal of Music Theory*, v. 47, n. 1, p. 1–39.
7. Amaral, Carlos Eduardo. 2020. Villa-Lobos, no seu devido lugar. *Revista Continente*, n. 208, p. 38–45, abril de 2018. Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/208/villa-lobos-no-seu-devido-lugar>. Acesso em 17 jun. 2020.
8. Andrade, Carlos Drummond de. 2012. A máquina do mundo. In: *Poesia 1930-62: de Alguma poesia a Lição de coisas*. Edição crítica por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, p. 679–684.
9. Andrade, Mário de. 2006. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4 ed. Belo Horizonte: Itatiaia.
10. Arcanjo, Loque. 2013. *Os sons de uma nação imaginada: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado em História. Belo Horizonte: Faculdade de Letras e Ciências Humanas, da Universidade Federal de Minas Gerais.
11. Bádue Filho, Natanael. 2013. *A excursão artística Villa-Lobos pelo interior do estado de São Paulo em 1931*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes.
12. Bernstein, Guilherme. 2015. *Sobre poética e forma em Villa-Lobos: primitivismo e estrutura nos Choros orquestrais*. Curitiba: Prismas.
13. Boletim Música Viva. 1941. Casos e fatos importantes sobre H. Villa-Lobos, numa biografia autêntica resumida. *Boletim Música Viva*, Rio de Janeiro, n. 7–8, p. 11–15.
14. Boulez, Pierre. 1992 [1985]. *A música hoje 2*. Tradução de Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva.
15. Camões, Luís de. 1987. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora.
16. Campos, Haroldo de. 2004. *A máquina do mundo repensada*. São Paulo: Ateliê Editorial.
17. Caplin, William. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York; Oxford: Oxford University Press.
18. Coelho de Souza, Rodolfo. 2017. Narratividade derivada de intertextualidade no primeiro movimento da *Sinfonia em Sol menor* de Alberto Nepomuceno. In: NOGUEIRA, Ilza; BARROS, Guilherme S. de (ed.). *Teoria e análise musical em perspectiva didática*. Salvador: Editora da UFBA, p. 221–242.

19. _____. 2008. Influência e intertextualidade na *Suíte Antiga* de Alberto Nepomuceno. *Música em Perspectiva*, v. 1, n. 2, p. 53–82.
20. Cormac, Joanne. 2017. *Liszt and the Symphonic Poem*. Cambridge: Cambridge University Press.
21. *Correio da Manhã*. 1912. Matéria baile carnavalesco, com Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 2 jan. 1912. Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 1 jun. 2020.
22. Damschroder, David; Williams, David R. 1990. *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide*. Harmonologia Series, no. 4. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.
23. D’Anunção, Luiz. 2006. *Os instrumentos típicos brasileiros na obra de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
24. D’Indy, Vincent. 1909. *Cours de composition musicale*. Livre II, part 1. Paris: Durand.
25. _____. 1930. *Richard Wagner et son influence sur l’art musical français*. Paris: Delagrave.
26. Enyart, John W. 1984. *The Symphonies of Heitor Villa-Lobos*. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in Music, University of Cincinnati.
27. Forte, Allen. 1988. Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species. *Journal of Music Theory*, v. 32, n. 2, p. 187–220.
28. Frisch, Walter. 1993. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley: University of California Press, Versão digital disponível em: <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft5t1nb3gn;query=;brand=ucpress>.
29. Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
30. Fulcher, Jane. 1999. *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*. New York; Oxford: Oxford University Press.
31. Graça Aranha, José P. da. 1943. *Canaã*. 9 ed. Rio de Janeiro: Briguiet.
32. Greimas, Algirdas J. 2014 [1980]. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução de Dilson F. da Cruz. São Paulo: Nankin; Edusp.
33. Guérios, Paulo. 2009. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba: Edição do autor.
34. Haimo, Ethan. 1995. *Haydn’s Symphonic Forms: Essay on Compositional Logic*. New York: Oxford University Press.

35. Hart, Brian. 2006. Vincent d’Indy and the Development of the French Symphony. *Music & Letters*, v. 87, n. 2, p. 237–261.
36. Hepokoski, James; Darcy, Warren. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford; New York: Oxford University Press.
37. *Jornal do Commercio*. 1917. Crítica musical, concerto de Alberto Nepomuceno. Rio de Janeiro, 16 nov. 1917. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 02 jun. 2020.
38. Kaplan, Richard. 1984. Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered. *19th Century Music*, v. 8, n. 2, p. 142–152.
39. Kater, Carlos. 1987. Villa-Lobos de Rubinstein. *Latin American Music Review*, v. 8 n. 2, p. 246–253.
40. Kelly, Barbara. 2003. *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud – 1912–1939*. Aldershot: Ashgate.
41. Klein, Michael. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
42. _____. 2004. Chopin’s Fourth Ballade as Musical Narrative. *Music Theory Spectrum*, v. 26, n. 1, p. 23–56.
43. Lévi-Strauss, Claude. 2004. *O cru e o cozido* (Mitológicas v. 1). Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify.
44. Lima, Lurian. 2017. Villa-Lobos: de pai para filho. *Opus*, v. 23, n. 2, p. 116–130, ago. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2017b2305>.
45. Longyear, Rey; Covington, Kate. 1986. Tonal and Harmonic Structures in Liszt’s Faust Symphony. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, v. 28, n. 1/4, p. 153–171.
46. Macdonald, Hugh. 2001. Berlioz, (Louis-)Hector. *Grove Music Online*, Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051424>. Acesso em 04/06/2020.
47. Mariz, Vasco. 1989. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia.
48. Massin, Brigitte. 1997. Hector Berlioz (1803–1869). In: Massin, Jean; Massin, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 699-712.

49. Messiaen, Olivier. 1956. *The Technique of My Musical Language*. Tradução John Satterfield. Paris: Alphonse Leduc, v. 1.
50. Meyer, Leonard. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago; London: Chicago University Press.
51. Molina, Sidney. 2003. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara n. 1*. São Paulo: Rondó.
52. Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military, and Pastoral*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
53. _____. 2000. *The sense of Music*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
54. Moreira, Gabriel F. 2013. O estilo indígena de Villa-Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicos indígenas. *Per Musi*, n. 27, p. 29–38.
55. Museu Villa-Lobos. 2018. *Villa-Lobos, sua obra*. Catálogo. 6. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.
56. _____. 1972. *Villa-Lobos, sua obra*. Catálogo e notas de programa. 2. ed., Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC.
57. Nattiez, Jean-Jacques. 1990. Can One Speak of Narrativity in Music? *Journal of the Royal Musicological Association*, v. 115, n. 2, p. 240–257.
58. Newman, William S. 1972. *The Sonata Since Beethoven*. 2 ed. New York: Norton.
59. Nóbrega, Adhemar. 1969. Roteiros de Villa-Lobos. *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, v. 4, p. 7–26.
60. _____. 1971. A transfiguração da expressão popular na obra de Villa-Lobos. *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, v. 6, p. 15–30.
61. *O Estado de São Paulo*. 1925. Crítica musical, Villa-Lobos regendo obras de compositores brasileiros. São Paulo, 21 jan. 1925. Acervo pessoal.
62. *O Jornal*. 1920. Crítica musical, concerto Marinuzzi. Rio de Janeiro, 31 ago. 1920. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em 02 jun. 2020.
63. Paixão, Fernando. 2012. Poema em prosa: poética da pequena reflexão. *Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, p. 273–286.
64. _____. 2013. Poema em prosa: problemática (in)definição. *Revista Brasileira*, n. 75, p. 161–162.

65. Parks, Richard S. 1998. Pitch-Class Set Genera: My Theory, Forte’s Theory. *Music Analysis*, v. 17, n. 2, p. 206–226.
66. Peppercorn, Lisa. 1991. *Villa-Lobos, The Music: An Analysis of His Style*. London; White Plains, NY: Kahn & Averill; Pro/Am Music.
67. Pessoa, Fernando. 1986. Poemas dramáticos – nota preliminar. In: *Fernando Pessoa: obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, p. 433.
68. Piedade, Acácio. 2013. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. *El Oído Pensante*, v. 1, n. 1, p. 43–65.
69. _____. 2012. Retoricidade e tópicas na música de Villa-Lobos. *Anais do II Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, p. 70–82.
70. _____. 2009. Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. *Anais do I Simpósio Internacional Villa-Lobos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música, p. 127–134.
71. Pinzauti, Leonardo. 2001. “Marinuzzi, Gino”. *Grove Music Online*. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17814>. Acesso em 27 de maio de 2020.
72. Poles, Ana Valéria; Votta, Roberto. 2018. Os solos de contrabaixo na *Sinfonia n. 1* de Villa-Lobos. *Anais do IV Simpósio Villa-Lobos*, São Paulo, 10–12 dez. 2018, Universidade de São Paulo, p. 58–68.
73. Propp, Vladimir. 2001. *Morfologia do conto maravilhoso*. (s.l.): Editora CopyMarket.com.
74. Pupia, Adailton. 2020. Entrevista com John W. Enyart, realizada por e-mail em 24 jun. 2020.
75. Ratner, Leonard. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer.
76. Rebelo, António M. R. 1995. O deus ex machina e o conceito de *Tyche* na economia de *Ifigénia entre os Tauros*, à luz da teoria aristotélica. *Humanitas*, v. 47, p. 165–186.
77. Ribeiro, Darcy. 2015. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global.
78. Ripke, Juliana. 2017. *Tópicas afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX*. Dissertação de Mestrado em Música, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

79. Rodrigues, João Barbosa. 1890. *Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub, 1872–1887*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, Disponível em: http://biblio.etnolinguistica.org/rodrigues_1890_poranduba.
80. Rosen, Charles. 1998. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded edition. New York; London: Norton.
81. Salles, Paulo de Tarso. 2019. Voice-Leading among Pitch-Class Sets: Revisiting Allen Forte's Genera. Comunicação apresentada no III Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA)/ IV Congresso Música e Matemática (MusMat). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, 23 out. 2019. Resumo disponível em: <https://ppgm.musica.ufrj.br/tema-musmat/>, acesso em 04/06/2020.
82. _____. 2018. *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função*. São Paulo: Edusp.
83. _____. 2009. *Villa-Lobos, processos composicionais*. Campinas: Ed. Unicamp.
84. Santos, Juliano A. 2018. *Henrique Oswald: dois Estudos para piano – contextualização e análise para performance*. Tese de Doutorado em Música. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
85. Schnapper, Laure. Ostinato. 2001. *Grove Music Online*, Disponível em <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020547>. Acesso em 13 jun. 2020.
86. Stoïanova, Ivanka. 2000. *Manuel d'analyse musicale: variations, sonate, formes cycliques*. Paris: Minerve.
87. Straus, Joseph. 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press.
88. TARASTI, Eero. 1995. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works – 1887–1959*. Jefferson, NC; and London: McFarland.
89. _____. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
90. Thomson, Andrew. 2001. "Indy, (Paul Marie Théodore) Vincent d' - Teaching and Criticism". Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13787>. *Grove Music Online*, Acesso em 27 de maio de 2020.
91. Toni, Flavia. 1987. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo.

92. Tymoczko, Dmitri. 2011. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford; New York: Oxford University Press.
93. Vande Moortele, Steven. 2013. Form, Narrative and Intertextuality in Wagner’s Overture to *Der fliegende Holländer*. *Music Analysis*, v. 32, n. 1, p. 46–79.
94. _____. 2009. *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press.
95. Vidal, João. 2014. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre recepção e intertextualidade*. Rio de Janeiro: Escola de Música.
96. Villa-Lobos, Heitor. 2017. *Sinfonia n. 1, O Imprevisto*. Partitura. Revisão de Isaac Karabtchevsky. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/Fundação OSESP.
97. Villa-Lobos, Raul. 1890. *A República brasileira em 1890, ou Ensaio chorographico-histórico do Brasil*. 2 ed. Rio de Janeiro: Laemmert & C.
98. Wheeldon, Marianne. 2005. Debussy and La Sonate Cyclique. *The Journal of Musicology*, v. 22, n. 4, p. 644–679.
99. Zanon, Fabio. 2017. Heitor Villa-Lobos: *Sinfonia* n. 1 – “O Imprevisto” e n. 2 – “Ascensão”. Livreto do CD de Isaac Karabtchevsky (regência) com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. [s.l.], Alemanha: Naxos.
100. _____. 2013. Heitor Villa-Lobos: *Sinfonia* n. 3 – “A Guerra” e n. 4 – “A Vitória”. Livreto do CD de Isaac Karabtchevsky (regência) com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Manaus: Movieplay.

A quantitative study of pitch registers in string quartets opus 17, by Joseph Haydn

*Um estudo quantitativo dos registros de alturas nos quartetos de cordas
opus 17, de Joseph Haydn*

Marcos da Silva Sampaio
Vicente Sanches de Oliveira
Matheus Travassos
Carla Castro
Universidade Federal da Bahia

Abstract: In this paper, we present an exploratory study of the pitch registers on the string quartets Opus 17, by Joseph Haydn, according to a quantitative approach. This subject is relevant because the pitch registers studies have revealed noteworthy issues in the Musical Analysis area, the statistical techniques help to detect musical subtleties with a small potential for bias, and because on this corpus, Haydn has established standards for the string quartet genre. The pitch registers study allowed us to identify relevant musical aspects in the repertoire, understand the role of extreme registers in the form segmentation, and observe the prominence of the development and second theme sections, and the feasibility of the quantitative methods. We present a brief theoretical foundation, the methodological framework, the results of the investigation on the quartets' instrument pitches, a discussion about these results, and the conclusions.

Keywords: Pitch register; Quantitative analysis; Digital Musicology; String quartet; Joseph Haydn

Resumo: Neste artigo apresentamos um estudo exploratório sobre os registros instrumentais dos quartetos de cordas do opus 17, de Joseph Haydn, segundo uma abordagem quantitativa. O estudo de registros instrumentais tem revelado questões interessantes na área de Análise Musical, como apoio estrutural; do ponto de vista metodológico, técnicas estatísticas ajudam a detectar sutilezas musicais com um potencial de viés pequeno; e o repertório analisado é importante por ser um dos primeiros a incorporar princípios que se tornaram padrão no gênero de quarteto de cordas em Haydn, como os seis quartetos de quatro movimentos em cada número de opus. A partir deste estudo pudemos identificar pontos musicalmente relevantes do repertório a partir do estudo de registros, compreender o papel dos registros extremos na segmentação formal de peças do repertório, verificar o destaque das seções de desenvolvimento e segundo tema quanto a este aspecto, e a



viabilidade do estudo de registros com métodos quantitativos. Apresentamos uma breve fundamentação teórica, o arcabouço metodológico, os resultados de estudos acerca das alturas dos instrumentos nos quartetos deste opus, uma discussão a respeito destes resultados e as conclusões.

Palavras-chave: Altura musical; Análise quantitativa; Musicologia digital; Quarteto de cordas; Joseph Haydn

1. Introduction

In this paper, we present an exploratory and quantitative study of the pitch registers of the String quartets opus 17, by Joseph Haydn. The basis of this study is the comparison of numerical values of these registers with the aid of statistical tools, such as detection of atypical values (outliers), correlation and hypothesis tests, contour analysis, and analysis of the musical context. Due to the volume of data, we developed computational tools to assist this study.

Regarding the pitch registers, authors such as Nancy November (2007), William Drabkin (2000), and Ernst Oster (1961) agree with the importance of studying instrumental pitch registers of musical works. November (2007) demonstrated how the register plays a prominent role in Joseph Haydn's four string quartets, James MacKay (2013) showed the Haydn's ability to use extreme registers to assist formal articulation in works for classic five-octaves keyboards, and Charles Rosen (2001, p. 210) highlighted the extreme registers usage to create climax in the music of Haydn, Mozart, and Beethoven. The literature about registers generally emphasizes the formal structure and more descriptive terminology, without quantitative approaches.

Concerning the methodology used, Jan Beran (2004, p. vii) predicted the role of statistics in the development of the area of musicology due to the focus of statistics in the search for structures in data, due to the mathematical nature of its methods—applicable to several data types—, and for its ability to extract essential information from music. Statistical techniques help to detect musical subtleties with less chance of bias. Quantitative methods and computational support are the basis for several studies in the area of Digital Musicology.

Regarding the studied repertoire, the string quartets opus 17 by Joseph Haydn, together with opus 9 and 20, are considered central to the development of this genre in the 18th century (Birson 2015, p. 4 and 5). Haydn is an exceptional composer, especially for Viennese classicism (Antonicek et al. 2001), he stood out

in the development of the String Quartet genre and influenced great composers of his time.

2. Theoretical foundation

In this study, we have conducted a brief literature review about the instrumental pitch register analysis, Digital Musicology, Statistics, repertoire, and music contours.

2.1 Instrumental pitch registers

The literature has several studies on instrumental pitch registers under different approaches. Most of these studies take place in the Schenkerian analysis context related to the use of registers to design the form on a large scale.

Ernst Oster (1961) showed the significant role that the register plays in creating connections in the composition. He presented situations in which the register contributes in an essential way to the establishment of structural, thematic-motivic, or contrapuntal relationships, with examples of works by Mozart, Bach, Schubert, Beethoven, Brahms, and Mendelssohn. He concluded by stating that the register is important as one of the structural elements of music, which should not be neglected in composition or analysis.

James MacKay (2013) studied the role of register extremes in Haydn's piano works. He investigated how the composer incorporated the extreme registers of the keyboard (harpsichord, piano, and clavichord) in his total large-scale planning. He studied how he highlighted formal junctions, relevant events on the phrase level, cadences and modulations, and drew attention to unusual or musically expressive harmonies.

James Webster (1977) studied the role of bass in the Haydn's string quartets. He presented historical questions about the ensemble, tessitura, crossings, and characteristics of using the violoncello. Regarding opus 17, he concluded that Haydn's writing is accurate, with a soloist violoncello on the bass part.

Nancy November (2007) carried out a case study in four Haydn string quartets, seeking to demonstrate how the register, in interaction with other compositional parameters, in particular harmony, motive structure, texture, and dynamics, can play a significant role in the modeling of form. She presented a brief study review of the register and made a reflection on the reasons for the

marginalization of the register study. She highlighted the Heinrich Schenker pioneering spirit in the attempt to define the register in terms of its musical significance. She concluded that, in the analyzed works, the register has an outstanding compositional role, together with harmony, rhythm, and motivic treatment. Finally, she recommended future studies of the register in a larger corpus of early quartets, including Mozart's.

William Drabkin (2000, p. 35–38), addressed the role of registers in the violoncello voice in Haydn's early string quartets and detailed the structural aspects surrounding the instrumental registers of this instrument in the quartet op. 9, n. 5, mov. 3, demonstrating the impact on the register of the other instruments. About the first quartets, he also highlighted the use of the register limited to the low F and considered the exceptional use of the low C in the slow movement of the quartet op. 2, n. 4, as evidence of the effectiveness of the violoncello in the low register, compared to the double bass. According to November (2007, p. 289), Drabkin's text is one of the rare ones present in the literature about the use of register by Haydn.

Olli Väisälä (2009) studied J. S. Bach's two-voice inventions from a Schenkerian perspective. He emphasized three aspects: a) figuration and register as compositional determinants, b) the expansion of characteristic surface figures, and c) the meaning of *Ursatz* for real musical events. He presented examples of different ways in which figuration and registration relate to the structure and how they function as structural determinants.

Malcolm Miller (2006) demonstrated how Beethoven used the register structure in the context of Opus 59 quartets to reinforce the use of the sonata principle, within and between movements, and unify each work by promoting a cycle of coherence in the op. 59 as a whole. Miller presented a brief review of the literature on the study of register and sought to analyze these works in an intermediate point between the focus on the musical surface and the Schenkerian hierarchical approaches. The author exemplified the reinforcement of the principle of Sonata Form with the movement for a higher-pitch register in the second theme, in comparison to the first theme and transition.

Lewis Lockwood (1992) addressed the expansion of large-scale registers in string quartets in conjunction with the thematic and harmonic strategy in quartets op. 59, by Beethoven, and Jonathan Bernard (1981) analyzed Edgard

Varèse's work from the perspective of registers, concluding that pitch and register are important structural determinants in the French composer's music.

There is, therefore, a reasonable number of studies on registers in the literature, with an emphasis on formal structure and with more descriptive terminology, without quantitative approaches.

2.2 Digital Musicology

The study of musical structures based on quantitative methods is not new neither as a tool for exploring repertoires, nor for investigating theoretical models. For example, David Huron used such methods to investigate the arch contour hypothesis in popular songs (1996) and, in co-authorship with Mathew Royal, to verify eight theoretical models for melodic accents (1996). A not so recent trend is the use of such methods for studying style. For example, Peter van Kranenburg and Eric Baker (2004) conducted style studies on works from the Baroque and Classical periods, and Héctor Bellman (2011) addressed the categorization of styles.

Due to the large existing volume of data, the computer has been assisting the statistical analyzes of musical repertoires. Authors such as Anja Volk, Franz Watt, and Peter van Kranenburg (2011), Alan Marsden (2015), and Peter Schubert and Julie Cumming (2015) defend the investigation of musicological issues with computational approaches. Volk and co-authors argue that such approaches generate new perspectives for old problems. Marsden adds as an objective of computer-aided analysis, the rapid response to complex analytical musical questions, and the testing of hypotheses without bias of human interaction. Schubert and Cumming highlight the possibility of transforming style study into a matter of verifying quantifiable characteristics.

2.3 Statistics

According to Jan Beran (2004), descriptive and exploratory statistical analysis is especially interesting in music because they can identify musical relevant aspects hard to detect due its subtle nature. These methods include center, variation, and distribution studies, identification of outliers, and data visualization. In this study, we have used boxplot charts for data visualization, linear correlation, detection of outliers, hypothesis tests, and normality tests. All

of these methods are available in most Basic Statistics books, such as the one by Mario Triola (2013).

The boxplot chart is useful for a preliminary description of the variable data distribution. In this study, we used this tool to visualize, for example, how the viola pitches are distributed in all movements (see Fig. 1). This type of boxplot also identifies outliers (the circles in these distributions), as it occurs in the movement op17n2-01,¹ for instance.

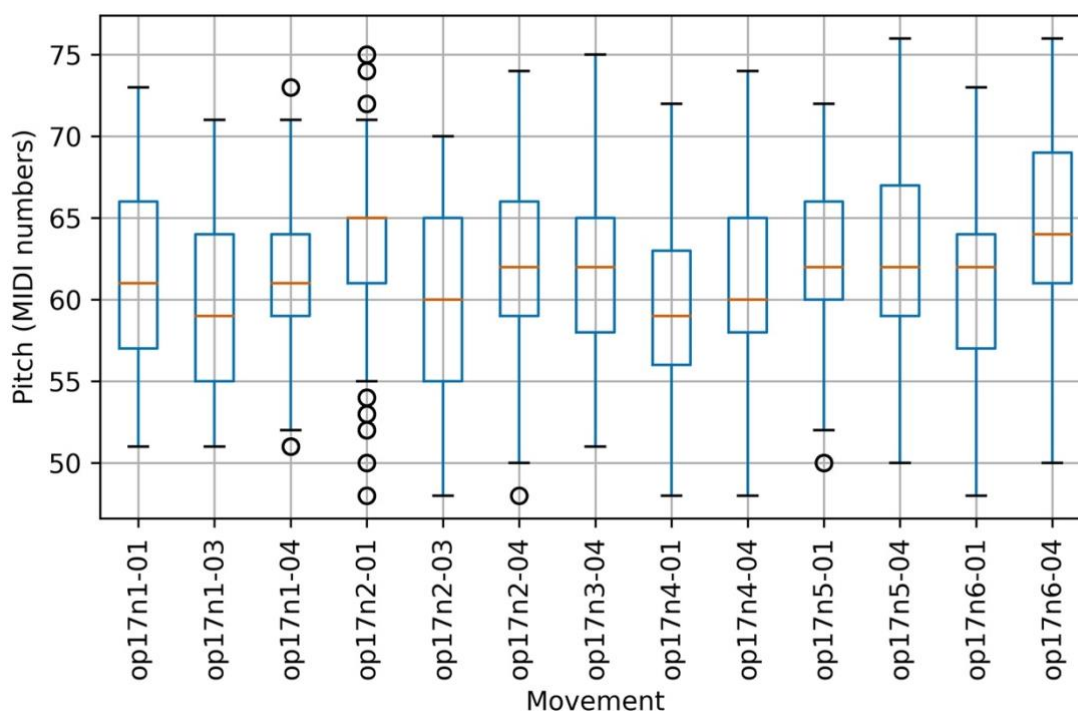


Figure 1: Distribution of the viola pitch values in all the analyzed movements. In the MIDI standards for pitch representation, 60 value means C4 pitch. Source: authors

The outlier identification allows detecting extreme values in distributions. In this study, it was useful to check, for example, extremes in the pitch notes. For instance, the distribution of the viola pitches in the op17n2-01 movement (see boxplot in Fig. 1) is detailed in the histogram in Fig. 2. There is a high concentration of values between 60 and about 70 semitones and some values distant from this concentration, below 55 and above 71 semitones. These distant

¹ In this article, we have used codes like op17n2-01 to identify the movements. The “n2” refers to the second quartet of opus 17 and “01” is the first movement of this quartet. The codes like E.T1 and E.T2 identify the exposition’s first and second themes. For more information, see section 3.1.

values are pitches little used in the movement and deserve a special study of their context. We used this technique to select these points for studying the musical context.

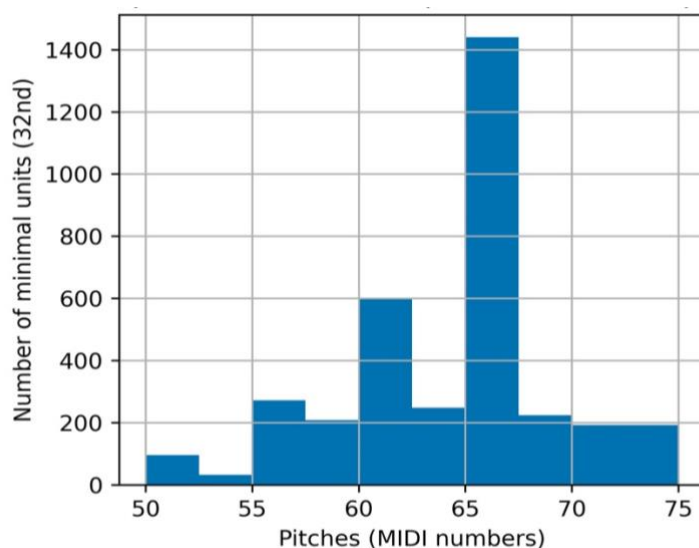


Figure 2: Non-normal distribution of the viola pitches in the development section of the movement op17n2-01. Source: authors

Linear correlation is useful for identifying relationships between two variables. In this study, we have used this technique to verify, for example, the positive correlation between first and second violin pitches.

Hypothesis tests allow verifying the properties of a population. These tests were useful to check multiple questions, such as “in the exposure of the movement op17n1-01, are the values of the first violin pitches of the first theme lower than those of the second theme?”. An observation in Fig. 3 indicates this property, but it is not always possible to perceive it so clearly.

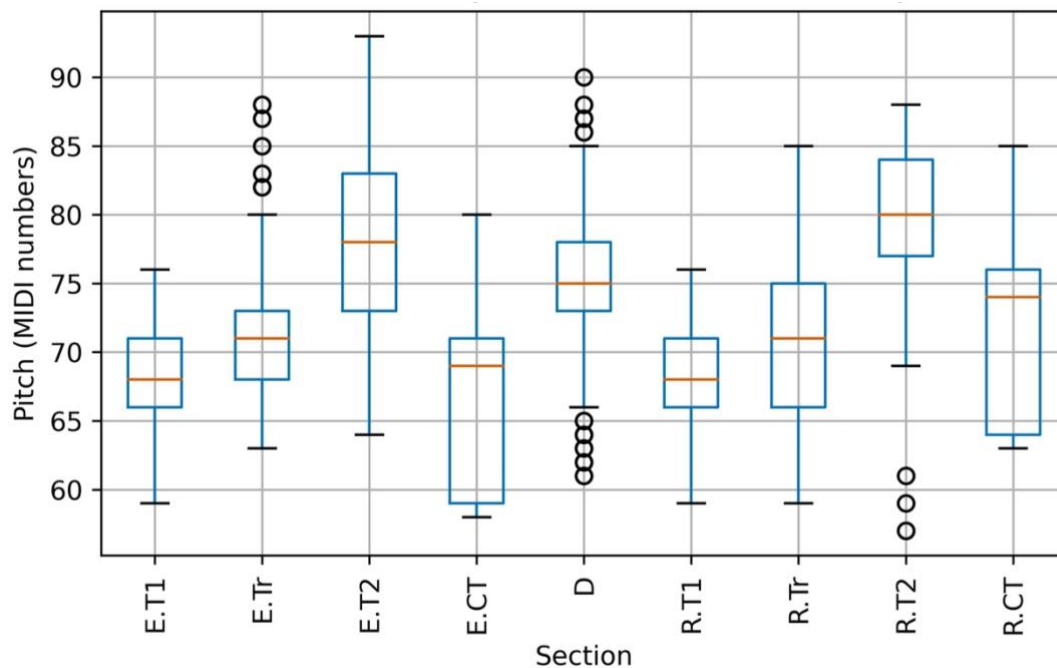


Figure 3: Distribution of the first violin pitches in the movement op17n1-01. Source: authors

Finally, the normality test allows us to check whether the distribution of the values in a collection has a normal probability distribution. This test is useful to guide the choice of statistical study methods: parametric in the case of normal distributions, and non-parametric in non-normal distributions. Although non-parametric methods are less robust than parametric methods, they are more suitable for non-normal distributions and can have high efficiency with larger samples (Triola 2013, p. 676).

2.4 Haydn's Opus 17

Haydn's opus 17 string quartet ensemble is relevant mainly for the importance of its composer and genre. Joseph Haydn was one of the most important composers in the history of music, he wrote numerous works for diverse instrumental formations, and had a prominent role in the development of the Sonata Form, the Symphony, and the String Quartet. The latter genre is central to his chamber music and, although he was not its creator,² he is considered his father (Webster; Feder 2001). Between the years 1755 and 1803,

² According to Floyd and Margaret Grave (2006), composers like Franz Xaver Richter (1709–1789) and Ignaz Holzbauer (1711–1783) preceded Haydn in publishing works with this background.

Haydn wrote 68 works for the string quartet ensemble, divided into 17 opuses³ (Webster 1975). Besides, Haydn influenced important composers such as Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven (Rosen 1997; Rumph 2014; Birson 2015).

Opus 17 is made up of six quartets with four movements, composed in 1771. From the moment he composed opus 9, 17, and 20, Haydn adopted the format of six quartets of four movements, which would become standard for his quartets and of many of his contemporaries. Birson (2015) highlights the impact of opus 17, in particular, on the work of other composers when he stated that “If these quartets [op. 17] did not provide direct models for the music of these later composers, they at least proved to be lessons in composition” for Mozart, Beethoven, and Schubert, among others (Ibid, p. 5).

Unlike another opus such as 33, there is a lack of studies on the quartets of opus 17. Floyd and Margaret Grave (2006) made a brief historical and stylistic review of all quartets by Haydn, and W. Dean Sutcliffe (1992) analyzed general musical characteristics and compositional choices of opus 17, especially the movements of minuets and finales.

From a thematic and textural point of view, Nancy November (2008) discussed the structuring of “aria” solo in this opus, especially in slow movements, and Dénes Bartha (1969) addressed the thematic character of Haydn's string quartet Finale, a brief description of each quartet, including opus 17.

In the harmonic, rhythmic and formal terms, Adem Birson (2014 and 2015) addressed chromatic harmony in the opus 9 and 17 quartets, emphasizing its use in the op. 17 n. 2 and op. 17 n. 6 quartets; Jack Adrian (1991) explored the use of “apparent tonic” in the development sections of several works in Sonata Form and described the occurrence of the phenomenon in Haydn's op. 17 n. 2, among other works; Steve Larson (2003) demonstrated in the quartet op. 17 n. 4 procedures of false recapitulation and “anticipated surprise” in his study of recapitulation sections in the first movements of Haydn quartets; James MacKay (2014) examined formal procedures in movements of this opus; Floyd Grave (1995) discussed the displacement of hemiola in the minuet of op. 17 n. 5 in his study of metric dissonance in several works by Haydn.

³ Opus 0, 1, 2, 9, 17, 20, 33, 42, 50, 54, 55, 64, 71, 74, 76, 77 e 103.

2.5 Musical Contour

Music contour is a generalization of the concept of melodic contour, has its study supported by a theory of mathematical bases developed by several authors, and can help to understand the behavior of orderable musical parameters. According to Robert Morris (1987, p. 283), “a contour is a set of points in one sequential dimension ordered by any other sequential dimension”. These points are listed with positive integer values, preserving the order of the parameter. For example, the melodic contour of the initial motif of the first movement of quartet n. 1 of Haydn's opus 17 (Ex. 1) could be represented as $\langle 0\ 2\ 4\ 3\ 1\ 0 \rangle$.



Example 1: Initial motive of the first movement of quartet n.1 of Haydn's opus 17.

Source: authors

This theory has operations that allow comparing musical structures from the abstraction of their contours, finding common prime values, calculating their similarity, and verifying the tendency of upward or downward direction. In this study, we used three features of this theory: class-equivalent contours, developed by Elizabeth Marvin (1987), contour reduction, developed by Robert Morris (1993) and refined by Rob Schultz (2009) and Marcos Sampaio (2016), and the contour similarity algorithm, developed by Mark Schmuckler (2010).

A class of equivalent contours comprises all contours in which the relations between internal points are equivalent, including the contours related by reflection operations, such as inversion and retrogradation. Each class has a prime form as its representative. It is an analogy to the concepts of interval-class vector, set classes, and prime form of the Post-Tonal Theory. Equivalence is useful for identifying similar contours.

The contour reduction operation consists of eliminating intermediate points until reaching the most compact version of the contour possible. The reduced version contains the most important points of the original contour. Thus, contours, reducible to a common one, have their most important points in common. These contours are called primes.

Contour similarity is an operation that informs, in real values from 0 to 1, how much two contours are similar to each other. There are several algorithms for this purpose, especially those of Schmuckler and Sampaio (2018), which are the only ones capable of processing contours as large as those proposed in this work (see discussion on Sampaio 2018). The similarity is a less rigid way of observing relationships between contours than operations of reflection. It is possible to perceive more subtle levels of similarity with this tool.

3. Methodology

In this study, we have followed an exploratory orientation and used two methodological approaches, one quantitative and the other qualitative. We have employed quantitative statistical techniques for distribution visualizing, detecting outliers, hypothesis tests, and correlation studies. For the qualitative nature, we have performed an analysis of the musical context of the fragments highlighted by the quantitative studies.

The exploratory approach guided the formulation of the hypothesis tests. Instead of starting from hypotheses with values for a previously defined test, such as “the highest pitch in the violoncello voice is a G4”, we have tested all the hypotheses of the type “the pitches of the first violin in the second theme section are higher than those in the transition section”. Thus, we were able to verify the tests results and seek explanations in the qualitative stage.

3.1 Scope and characterization of the corpus

James MacKay (2014) has identified 17 Sonata Form movements in this opus, including four unusual sonata type movements⁴ (n3-03, n4-03, n5-03, and n6-03). We have restricted our study scope to the 13 Sonata Form movements that include Exposition, Development, and Recapitulation, with subdivision of the exposition and recapitulation in first and second themes, transition, and conclusive (or closing) theme. We have opted for these movements because the Sonata Form is the most numerous formal organization in the opus and because this form type favors the data comparison by section types (for example, the exposition's first and second theme). We have considered the codetta section to be part of the concluding theme section, so we chose not to identify them.

⁴ For more information on special types of Sonata Form, see Hepokoski and Warren (2006).

In this text, we have shortened the names of the Sonata Form sections with the letters E, D, R, and C for Exposition, Development, Recapitulation, and Coda and T1, Tr, T2, and CT for the first theme, transition, second theme, and concluding theme. Thus, R.T1 represents the first theme in the recapitulation, for example. Table 1 contains our formal analysis, with the numbers of the initial measure of each section.

	E.T1	E.Tr	E.T2	E.CT	D	R.T1	R.Tr	R.T2	R.CT	C
op17n1-01	1*	7*	25	41	44*	76*	82*	92	108	-
op17n1-03	1	17	29	39*	41	53	-	62	74*	-
op17n1-04	1*	13*	35*	74*	85*	156*	-	168	207*	216*
op17n2-01	1	5	12	36	39	71	75	82	98	-
op17n2-03	1	13	23	35	41	53	-	69	81	87
op17n2-04	1*	13*	40*	73	80*	98*	-	131*	164	-
op17n3-04	1*	5*	10*	18	27*	42*	-	53*	61	-
op17n4-01	1	9	20	43	54	92	-	102	110	-
op17n4-04	1	13	27	40	50	81	-	95	108	120
op17n5-01	1*	9*	13	26*	34*	69*	-	73	82*	-
op17n5-04	1*	20*	30*	52*	63*	94*	-	106*	122*	-
op17n6-01	1*	15*	30	57*	74*	117*	140*	157	184*	-
op17n6-04	1*	34	45	58	63*	91*	117	128	141	-

Table 1: Identification of measure numbers at the beginning of the sections in each movement. The asterisk indicates the upbeat sections. Source: authors

This corpus contains three monothematic movements and four movements with false recapitulation (see Table 2).

Movement	Monothematic	False Recapitulation (measure)
op17n1-01	False	63
op17n1-03	True	-
op17n1-04	True	85
op17n2-01	False	-
op17n2-03	False	-
op17n2-04	False	-
op17n3-04	True	-
op17n4-01	False	86
op17n4-04	False	78
op17n5-01	False	-
op17n5-04	False	-
op17n6-01	False	-
op17n6-04	False	-

Table 2: Identification of movements with monothematic sonata and the presence and location of false recapitulations. Source: authors

3.2 Data preparation

We have used two data types: the pitch notes of each instrument and the harmonic interval between the extreme pitches at each point in time. We have called this interval the vertical sonority's amplitude and represented the pitches and amplitudes in integer values sequences based on the MIDI standard for the note pitches.

We have converted this data from digital scores in Kern format available at the Center for Computer Assisted Research in the Humanities (CCARH) repository.⁵ We added the scores for movements 1 and 4 of quartet n. 4, absent in this repository, and we fixed errors in rhythmic notation and pitch. We used the Dover edition (Haydn 2000) as a basis for including the missing movements and correcting the identified errors.

We developed algorithms to extract the pitch values based on the Humdrum⁶ and Music21⁷ toolsets. In the extraction, we used a minimum time lapse, equivalent to a 32nd note, to maintain the proportionality of each pitch in terms of duration. In this way, we represented a C4 quarter note, for example, with a sequence with 32 units of 60 values (MIDI number equivalent to the interval from C₀, in semitones). In the total of the quartets, the use of minimum lapse in coding generated 823,320 minimum units and a sum of 4,116,600 values of pitches and sonorities' amplitude.⁸

In the case of double, triple, or quadruple stops, we encoded the average of the values of the chord pitches. For example, in a chord with the notes G4 and E5 (67 and 76 semitones from C₀), we encoded the mean, 71.5 semitones. Throughout this study, especially in correlation studies, this choice proved to be more reasonable than choosing the highest or lowest grade. The correlation between the different properties' values (viola and violoncello pitches, for example) requires matching these values. Thus, we had to choose to a) remove all the chords from the study, b) choose the chord highest or lowest pitch, or c) choose a value to represent the chord pitches. We opted for the third option.

This study required a large number of data comparisons. Due to this great volume of information, we have created the section-object's data structure and a

⁵ Available at <http://kern.ccarh.org/>.

⁶ Available at <https://www.humdrum.org/>.

⁷ Available at <https://web.mit.edu/music21/>.

⁸ All these data are available at <https://github.com/msampaio/music-research-data/>.

series of comparison strategies. The section-object is a structural class that contains information about a formal section of a corpus movement. Each section-object contains the following attributes:

- Movement identification
- Section identification
- First violin pitch values sequence
- Second violin pitch values sequence
- Viola pitch values sequence
- violoncello pitch values sequence
- Vertical sonorities' amplitude values sequence

We, therefore, created 111 section-objects, one for each section of each corpus movement, as seen in Table 3. The section-object's data comparisons can occur in three modalities: one to one (1-1), one to several (1-n), and several to several (n-n). For instance, between E.T1 and E.T2 sections of a given movement (case 1-1), between E.T1 section and the others of a given movement (case 1-n), or among all E.T1 sections (case n-n).

Movement	E.T1	E.Tr	E.T2	E.CT	D	R.T1	R.Tr	R.T2	R.CT	C
op17n1-01	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	
op17n1-03	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	
op17n1-04	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	obj
op17n2-01	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	
op17n2-03	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	obj
op17n2-04	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	
op17n3-04	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	
op17n4-01	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	
op17n4-04	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	obj
op17n5-01	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	
op17n5-04	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	
op17n6-01	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	
op17n6-04	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	

Table 3: Matrix of section-objects. Source: authors

In the one-to-many case, we have made comparisons among section-objects from the same movement or of the same section type, like among the op17n4-04 E.T2 section-object's data (red cell in Table 4) and the other movements' E.T2 section's data (blue column in Table 4). In this case, we used the Set Theory's Complement concept to refer to these other section-objects. The complement concept can be related to the other section types objects and the other corpus' section-objects.

Movement	E.T1	E.Tr	E.T2	E.CT	D	R.T1	R.Tr	R.T2	R.CT	C
op17n1-01	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	
op17n1-03	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	
op17n1-04	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	obj
op17n2-01	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	
op17n2-03	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	obj
op17n2-04	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	
op17n3-04	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	
op17n4-01	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	
op17n4-04	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	obj
op17n5-01	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	
op17n5-04	obj	obj	obj	obj	obj	obj		obj	obj	
op17n6-01	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	
op17n6-04	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	obj	

Table 4: Selection of the “first theme” section-object of the op17n4-04 movement (in red) and its complement concerning the section type (in blue). Source: authors

In some situations, the comparison demanded gathering data from multiple section-objects. For example, the question “Are the values of the violoncello pitches higher in the E.T2 section than in others?” depends on two values sets: violoncello pitches of the E.T2 section and of all the other sections. In this second set, all the sections’ data are joined. We gathered the data and proceeded with the statistical test (see section 3.3).

So, there are three possible comparison types:

Comparison between different attributes of the same section-object. For example, given any section-object, the comparison between the first violin pitch values and the sonorities' amplitude of this object.

Comparison of the same attribute type between a section-objects pair (1-1). For example, violoncello pitch values between the op17n1-01-E.T1 and op17n1-01-R.T1 section-objects.

Comparison of a section-object's attribute type with its complement (1-n or n-n).

3.3 Definition of statistical tools

Initially, we made comparative studies of value distributions with the support of Boxplot graphs with multiple musicological crossings. For instance, we made comparative charts with vertical sonorities' amplitudes values (Fig. 4) and with violoncello pitches values in Development sections of all movements (Fig. 5).

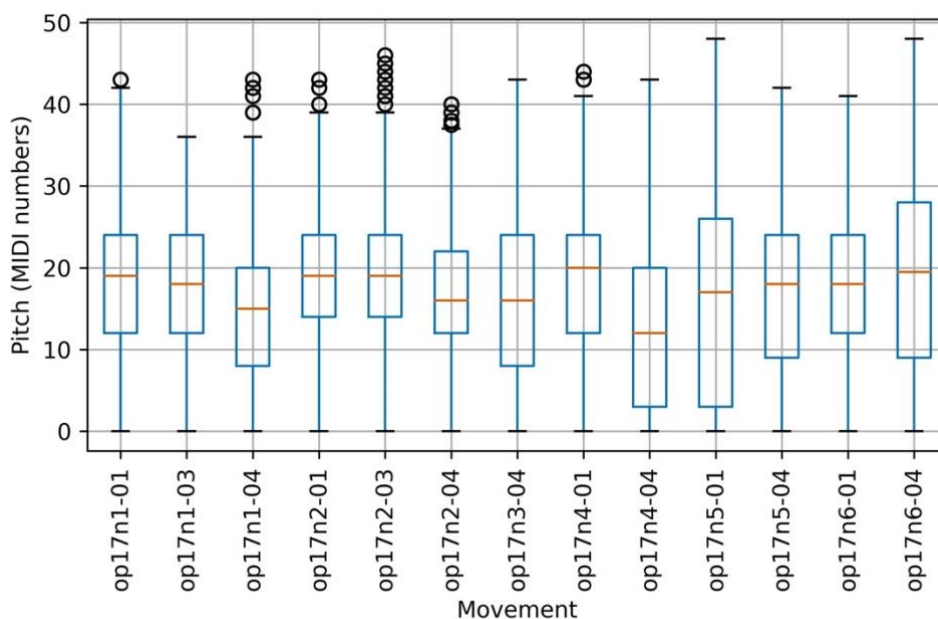


Figure 4: Distribution of the movements' vertical sonorities' amplitude values. Source: authors

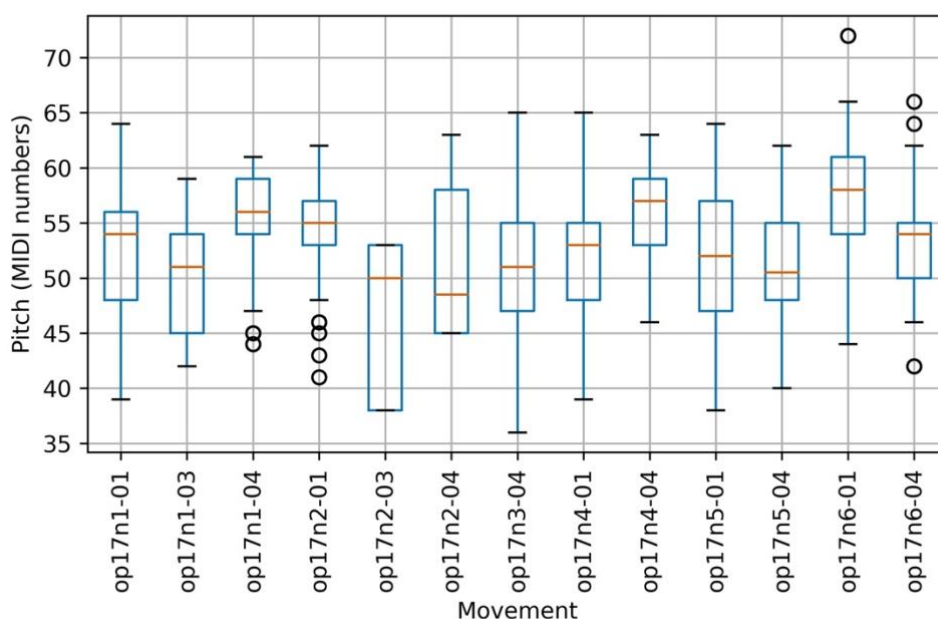


Figure 5: Distribution of the violoncello's pitch values in the movements. Source: authors

We used nonparametric tests because 95.7% of the data for each attribute of the section-objects show evidence of non-normality, according to the D'Agostino and Pearson test (see section 2.3). Thus, we used the Wilcoxon

method for the studies of the correlation between values, the interquartile difference for the outliers detection, and the Mann and Whitney method for checking hypotheses of higher and lower values. In all tests performed, we used a significance level of 1%.

We carried out studies of linear correlation between different attributes of the same movement or section, like the correlation between the first violin's and the violoncello's pitches.

We also carried out two types of study of outliers: data for each movement and data for each section. In addition to calculating these values, we made their location in the compositions. We identified 148 positions with outliers in the study by movement, and 651 in the investigation by section. We performed an analysis of the musical context of part of these places.

We have performed hypothesis tests to compare the available data in several ways. Depending on the exploratory nature of the study, for each pair of data A, B, we established two hypotheses, with their respective null (H0) and alternative (H1) hypotheses:

First hypothesis:

H0: values of A \geq values of B

H1: A values $<$ B values

Second hypothesis:

H0: values of A \leq values of B

H1: A values $>$ B values

From the results of these tests, we performed an analysis of the involved musical context involved to achieve a better understanding of its meaning.

Finally, we studied the contours of all attributes of all section-objects and verified similarity indices, reduced contour profiles, and the location of maximum and minimum points of this data.

3.4 Analysis of musical context

Statistical studies resulted in information that demanded a further investigation of the musical context of several sections, such as outliers in an

instrument register or amplitude values in one section too low beside another section. Many of these cases were verified individually.

The analysis consisted of verifying relations between registers and musical aspects such as formal segmentation points—such as phrase segments—changes in harmonic rhythm, in rhythmic patterns and textures, composition, and extreme points preparation/resolution techniques.

In the case of outliers, the objective of the context analysis was to verify the possible musical importance of these values for the analyzed section or movement.

4. Outliers

We performed the study of the atypical values with data of sonorities' amplitude and instruments' pitches. These values were calculated based on two types of data collection: from the whole movement (union of section-object data of each movement) and each formal section. The detected outliers in the entire movement are, of course, more widespread. The detected values in the formal sections are more specific and local. In addition to identifying outliers, we found their occurrence in the works and have studied the musical context involved.

4.1 Outliers in the amplitude of vertical sonorities

The calculation of atypical values of the sonorities' amplitude in the context of the movements returned 33 occurrences, according to Table 5. These points occurred in eight movements, in situations such as melodic apex, apex at the end of a sentence, beginning of section, and texture segmentation.

	High
op17n1-01	3
op17n1-04	6
op17n2-01	4
op17n2-03	6
op17n2-04	11
op17n4-01	3

Table 5: Number of outliers occurrences of vertical sonorities' amplitude in each movement. Source: authors

The calculation of amplitude outliers in the context of the sections returned 143 occurrences in nine sections, as shown in Table 6. Only op17n2-03 and op17n4-04 sections did not exhibit outliers from section's data.

Section	Low	High	Total
E.T1	2	2	4
E.Tr	5	8	13
E.T2	16	14	30
E.CT	13	3	16
D	27	14	41
R.T1	8	11	19
R.Tr	0	7	7
R.T2	2	3	5
R.CT	7	1	8
Total	80	63	143

Table 6: Number of occurrences of vertical sonorities' amplitude outliers in the sections grouped by type. Source: authors.

Many of these outliers occur in successive measures of the same movement section. For example, 12 of the 14 high outliers in E.T2 sections occur in the op17n2-04 movement (Ex. 2). In this section, there is a tendency for an amplitude of just over an octave. However, there are several occurrences of amplitudes larger than two and a half octaves. At the beginning of the section, values of high-value amplitude mark the construction of a scale in the low register, in the long run. At the end of the section, it marks high points.

39

The musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic bass line. Three notes in the bass staff are circled, representing amplitude outliers.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system, starting at measure 46, shows the first violin with a complex melodic line involving many sixteenth and thirty-second notes. The other instruments (second violin, viola, and cello/bass) provide harmonic support with simpler lines. The second system, starting at measure 67, shows the first violin with a more active melodic line, with two notes in measures 68 and 69 circled. The other instruments continue their harmonic accompaniment.

Example 2: Section E.T2 of the op17n2-04 movement (m. 39–50 and 67–72); Source: authors

Likewise, 11 of the 27 low outliers in Development sections occur in the op17n6-01 movement. These extremes are the result of passages with a solo on the first violin and rest on the others.

4.2 Outliers on the instruments' pitches

We detected outliers on all instruments' pitches, in a study involving all the data in the corpus, as shown in the graph in Fig. 6.

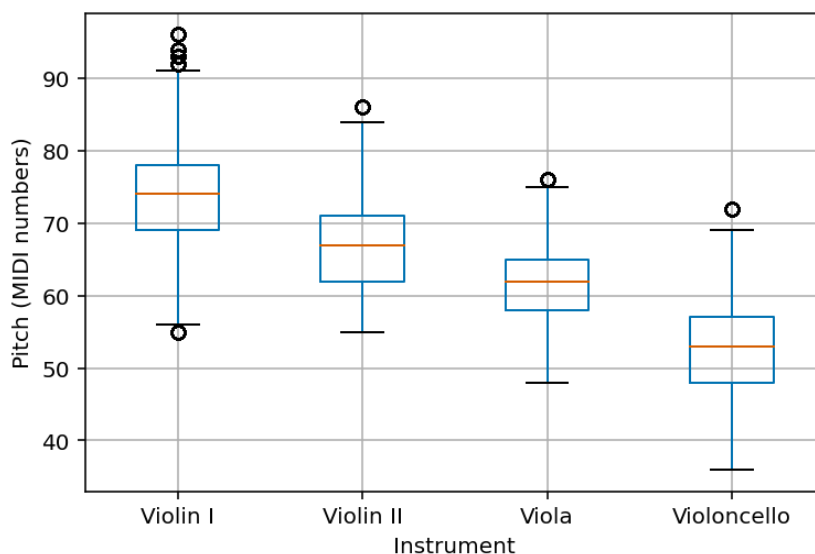


Figure 6: Distribution of the instruments' pitch values throughout the corpus. Source: authors

In a slightly more in-depth study, we identified 115 occurrences of atypical values of instruments' pitches in the context of individual movements, as shown in Table 7. The first violin and violoncello concentrate most of the occurrences of outliers—36.5% on the first violin and 43.5% on the violoncello. The musical context analysis of these points revealed that, in general, there is a relation between the outliers and form segmentation.

	Low	High	Total
Violin I	28	14	42
Violin II	0	4	4
Viola	14	5	19
Violoncello	39	11	50

Table 7: Number of occurrences of instruments' pitch outliers in the data per movement. Source: authors.

In a more in-depth study, referring to the context of the individual sections, we detected 508 occurrences of outliers, distributed according to Table 8 and Fig. 7. We observed that the development section concentrates the highest number of occurrences, with emphasis on high values on the first violin.

	V1 L	V1 H	V2 L	V2 H	Va L	Va H	Vc L	Vc H	Total
E.T1	3	6	5	6	4	9	3	4	40
E.Tr	8	10	2	7	10	6	11	7	61
E.T2	9	2	0	12	4	5	26	11	69
E.CT	7	5	5	5	3	4	5	11	45
D	27	4	8	10	18	11	14	4	96
R.T1	10	2	8	1	7	3	5	6	42
R.Tr	3	1	1	2	2	1	8	3	21
R.T2	7	7	16	12	7	10	9	0	68
R.CT	11	6	5	5	1	8	11	8	55
C	0	0	0	3	0	0	4	4	11
Total	85	43	50	63	56	57	96	58	508

Table 8: Number of outliers for instrument pitches in sections grouped by section type. The “L” and “H” signs beside each instrument abbreviation inform whether the value is lower than or higher than the rest of the distribution. Source: authors

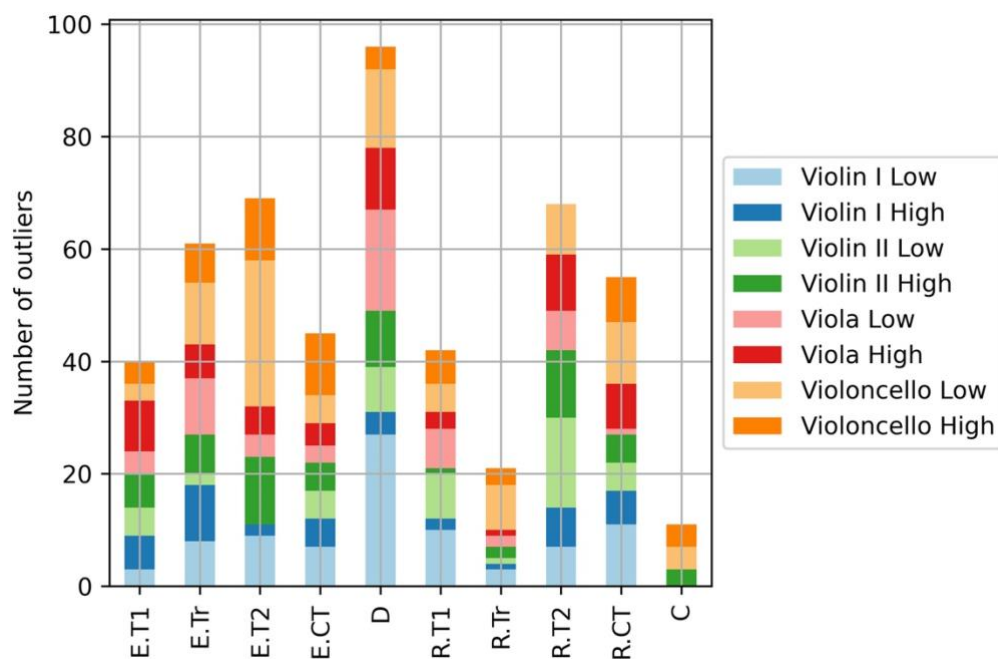


Figure 7: Number of outliers for instrument pitches in sections grouped by section type. The “Low” and “High” signs beside each instrument abbreviation inform whether the value is lower than or higher than the rest of the distribution. Source: authors

We collected a random sample of 80 occurrences of outliers at the pitches of the instruments and performed a manual analysis of the musical context of

these cases. It was possible to identify categories of music characteristics associated with these extreme values:

- Finalization of the formal section
- A split point between phrases or phrase segments
- Melodic apex (both high and low)
- Texture change
- Rhythmic change
- Change in harmonic pattern
- Harmonic/orchestral support
- Motivic/compositional structure
- Imitation interplay/answers

The association between extreme pitch values and completion of a formal section can be observed, for example, in the voice of the first violin, at the end of the R.T2 section, of the op17n1-03 movement (Ex. 3). In this case, the extreme value is the final note, D` (m. 73).



Example 3: Part of the first violin in the op17n1-03 movement's R.T2 section (m. 62-73);
Source: authors

The E.Tr section of the op17n4-01 movement is an example of the use of extreme value as a support for form segmentation. From the high F (m. 15) on, the second phase of the transition begins⁹ (Ex. 4). This excerpt is also an example of a change in the harmonic pattern.

⁹ Douglass Green (1979, p. 184) proposes a subdivision of the transition section of the Sonata Exposition into three phases: a) Keeping the tonic, b) tonicizing the dominant, and c) tonicizing the dominant's dominant.

9

Musical score for measures 9-12, showing four staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) in G major, 4/4 time. The first staff (Violin I) has a melodic line with eighth-note patterns. The second staff (Violin II) has a sustained bass line. The third staff (Viola) has a sustained bass line. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a rhythmic pattern of eighth notes.

13

Musical score for measures 13-15, showing four staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) in G major, 4/4 time. The first staff (Violin I) has a melodic line with eighth-note patterns. The second staff (Violin II) has a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff (Viola) has a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a rhythmic pattern of eighth notes, which is highlighted with a black box.

16

Musical score for measures 16-18, showing four staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) in G major, 4/4 time. The first staff (Violin I) has a melodic line with eighth-note patterns. The second staff (Violin II) has a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff (Viola) has a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a rhythmic pattern of eighth notes.

A musical score for four staves (two treble and two bass clefs) in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score shows a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line is more rhythmic, featuring eighth and quarter notes. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Example 4: E.Tr section of the op17n4-01 movement (m. 9–19); Source: authors

In the viola part of section R.T2 of the op17n4-04 movement, there is an upward transposition process with the motif until it reaches its apex in the note E \square (m. 86), featuring the use of outliers as a melodic apex.

A musical score for a single staff in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The score shows a melodic line with various rhythmic values, including eighth and quarter notes, and rests. The melody starts with a rest, followed by a series of notes that rise in pitch, reaching a peak at measure 86, and then descending. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Example 5: Part of the viola in section R.T1 of the op17n4-04 movement (m. 81–94);
Source: authors

The R.T2 section of the op17n6-04 movement illustrates the association between extreme values and texture changes, at all points where the low D notes occur on the violoncello (Ex. 6, m. 132, 135 and 136).

A musical score for four staves (two treble and two bass clefs) in a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp) and a 2/4 time signature. The score shows a complex texture with multiple melodic lines. The upper staves feature a melodic line with eighth and quarter notes, while the lower staves feature a bass line with eighth and quarter notes. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

135

Example 6: Section R.T2 of the op17n6-04 movement (m. 128–140); Source: authors

In the E.CT section of the op17n4-04 movement, the note E \square occurs on the viola twice, subtly coinciding with the end of the textural design (Ex. 7, m. 40–41 and 45).

40

45

Example 7: E.CT section of the op17n4-04 movement (m. 40–49); Source: authors

The violin part in the E.T1 section of the op17n5-04 movement is an example of extreme value associated with rhythmic change (Ex. 8, m. 17).



Example 8: Part of the first violin in the E.T1 section of the op17n5-04 movement (m. 1–20). Source: authors

In the first violin part, in the E.T2 section of the op17n2-03 movement, there are two occurrences of extremely low value, the low A. This is a case of motivic use of extremes (Ex. 9, m. 24 and 26).



Example 9: Part of the first violin, in section E.T2 of the op17n2-03 movement (m. 23–34); Source: authors

In the development section of the op17n4-01 movement, the high C in the viola part is an example of using extremes to support orchestration. It is interesting to note that, in this location, the voice of the viola is between those of the two violins (Ex. 10, m. 61).

The image displays a musical score for a string quartet, specifically the beginning of the Development section (measures 54-67) of Op. 17, No. 4-01. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The first system (measures 54-57) shows the initial melodic lines. The second system (measures 58-61) features a circled triplet in the Viola part. The third system (measures 62-67) shows the continuation of the melodic and harmonic development.

Example 10: Op17n4-01 movement's Development section beginning (m. 54–67);
Source: authors

In the viola part of the op17n6-01 movement's E.Tr section, the highest pitches are used in conjunction with the violoncello voice always responding to the violins parts (Ex. 11, m. 16–19).

The image displays a musical score for Example 11, Op. 17n6-01 movement's E.Tr section (m. 14–29). The score is in 6/8 time and D major. It consists of three systems of staves. The first system (measures 14-19) has three circled measures in the bass clef. The second system (measures 20-25) shows a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The third system (measures 26-29) shows a melodic line in the treble clef and accompaniment in the bass clef.

Example 11: Op17n6-01 movement's E.Tr section (m. 14–29); Source: authors

In the op17n2-01 movement's R.T2 section, the atypical B \square pitch, in the viola voice, is an example of an imitation interplay with the violoncello voice (Ex. 12, m. 82 and 84). In this example, this note has an additional particularity for the sonority, as it is the seventh of the dominant chord, in the third inversion, resolving in the A pitch next.

82

85

88

Example 12: Op17n2-01 movement's R.T.2 section (m. 82–86); Source: authors

In the voice of the violoncello, the atypical values can coincide with harmonic support or other functions performed by the bass.

5. Comparisons between data from different sections

In this paper, we performed comparative studies of all available values: the vertical sonorities' amplitude, the pitches of each instrument, and the contours of each of these data. We divided these studies into three parts: comparison between the data of each section type and its complement, between section-objects pairs, and between the contours of these matched pairs data (see details about the comparison types in section 3.2).

5.1 Sonorities' amplitudes and instrument pitches (section type x its complement)

We performed comparative studies between the vertical sonorities' amplitude values of each section type and of their respective complementary sections (for instance, between the Development section and all other sections' data. See section 3.2 for details about comparison strategy). For each of these studies, we created two data sets: with the amplitude values of all the section-objects of a given section type, and with the amplitude values of the section-objects complementary to this section type. We have used the joining procedure described in section 3.2 to group the data for each section-object in these sets.

For each of the ten section types, we have proceeded with exploratory hypothesis tests with the respective value pairs sets—data for a section type and data for its complement. These tests showed 1) that the development and second theme sections (both in the exposition and recapitulation) have larger amplitude values than their complements, and 2) that, individually, all other section types (E.T1, E.Tr, E. CT, R.T1, R.Tr, R.CT, and C) have lower amplitude values than their respective complements.

We used the same strategy to compare the pitch values of each instrument. Thus, we performed 40 tests, one for each section type for each instrument. This study showed that, in all instruments, the pitches are higher in the development, the exposition of the second theme, and the retransition sections than in their respective complements (see Table 9). Similarly, in all instruments, the pitches are lower in the first theme (both in the exposition and recapitulation), concluding theme and coda sections than in their respective complements. In the recapitulation of the second theme, the pitches are higher than the sections set only in the violins and viola.

Section	Violin I	Violin II	Viola	Violoncello
E.T1	Less	Less	Less	Less
E.Tr	Less	Less	Less	Greater
E.T2	Greater	Greater	Greater	Greater
E.CT	Less	Non-conclusive	Less	Less
D	Greater	Greater	Greater	Greater
R.T1	Less	Less	Less	Less
R.Tr	Greater	Greater	Greater	Greater
R.T2	Greater	Greater	Greater	Less
R.CT	Less	Less	Less	Less
C	Less	Less	Less	Less

Table 9: Test results for comparing instrument pitch values between section type and section complements; Source: authors

Both results, of the vertical sonorities' amplitude values of and instrumental pitches, corroborate the expectations of the contrast of the second theme and development sections with the others.

5.2 Sonorities' amplitudes and instrument pitches (section x section)

In a more detailed analysis, we made comparative studies of the data of combined section-objects pairs belonging to the same movement, in a comparison procedure 1-1 (see section 3.2). We have performed 840 exploratory hypothesis tests on the vertical sonorities' amplitude values for each matched pair and have grouped the conclusive results by section type, for further analysis.

We have looked more closely at three types of combination pairs: between first and second themes, between the occurrence of sections in the exposition and the recapitulation (for instance, E.T1 and R.T1), and between adjacent sections (for example, E.T1 and E.Tr). We have summarized the conclusive exploratory tests results in Table 10. The "Lesser" column represents the number of conclusive tests where the values of "Section 1" are lesser than those of "Section 2". For instance, there are nine conclusive tests where the amplitude values of E.T1 section are lesser than those of E.T2 (first row). The "greater" column represents the opposite.

	Section 1	Section 2	Less	Greater
1	E.T1	E.T2	9	3
2	R.T1	R.T2	9	3
3	E.T1	R.T1	5	6
4	E.Tr	R.Tr	0	3
5	E.T2	R.T2	6	6
6	E.CT	R.CT	4	4
7	E.T1	E.Tr	5	5
8	E.Tr	E.T2	7	2
9	E.T2	E.CT	5	7
10	E.CT	D	8	5
11	D	R.T1	4	8
12	R.T1	R.Tr	0	3
13	R.Tr	R.T2	3	1
14	R.T2	R.CT	2	9

Table 10: Number of movements in which there are conclusive results after comparing the sonorities' amplitude values section types of pairs; Source: authors

In most tests done on these sections' pairs, we have noticed a balance in the relationship between the number of movements with a lower and higher value. The values of the pair's first section (section 1 column) are lower than the pair's second section (section 2 column) in about half of the conclusive tests. The other half has a reversed result. For example, on the pair E.T1-R.T1, there is evidence that the E.T1 section amplitude values are lower than those of the R.T1 section in five movements, and higher in six.

On the other hand, there is an imbalance in the relation of this number of movements in four pairs: E.T1-E.T2, R.T1-R.T2, E.Tr-E.T2, and R.T2-R.CT (ratio of 1:4 or more). We have realized that all these pairs contain second theme sections, both in the exposition and recapitulation. In all these cases, the number of movements in which the second theme's amplitude values is greater than in the other section (E.T1, R.T1, E.Tr, R.CT) is much greater than the opposite situation. Therefore, in most movements, there is an emphasis on the amplitude values of the second theme sections.

The comparative analysis of the musical context of the exposition's first and second theme sections revealed a higher complexity in the texture and the melodic development in the second theme sections, in comparison to the first ones. While the E.T1 section has as striking feature the exposure of the theme in a solo, duo, or accompanied melody, the E.T2 section is characterized by the use

and interleaving of resources like secondary melodies, imitation segments, octave doublings, and repetitions.

We have observed that the rest measures in the violoncello part and the low-pitch first violin register cause amplitude values differences between these sections. These instrumental breaks are related to composition strategies such as fugato, imitation interplays, and solo melody with the intervention of the other instruments. For example, in the op17n3-04 movement, the first theme consists of a solo melody on the first violin, with an ending supported by other instruments (Ex. 13). Also, there is a predominance of the middle register in the voice of the first violin.

The image displays a musical score for four staves, representing a string quartet. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The first staff (Violin I) begins with a solo melody in the first measure, while the other three staves (Violin II, Viola, and Cello) have rests. In the second measure, all four instruments play together. The score continues with alternating measures of solo and ensemble playing.

Example 13: Section E.T1 of the op17n3-04 movement (m. 1–4); Source: authors

In the second theme of this same movement (Ex. 14), despite the rest measures provided by the successive entries of the fugue-like procedure, there is a predominance of the use of the complete quartet. In comparison to the first theme, the voice of the first violin reaches higher registers, attaining the note B \square 6. This example demonstrates Haydn's strategy in the treatment of a monothematic sonata, using different techniques and register choices in the themes to increase the contrast of tonality.

Example 14: E.T2 section of the op17n3-04 movement (m. 9–17); Source: authors

In only three of the movements with conclusive results (op17n2-01, op17n4-04, and op17n5-01), the first theme's sonorities' amplitude values were higher than those of the second one. In the op17n5-01 movement's second theme,

there are a large number of measures with rests in the voice of the violoncello and viola, resulting in many low amplitude values in comparison to the first theme. The high-pitch register predominance in the violoncello part causes low sonorities' amplitude values in the op17n2-01 movement's second theme.

In the op17n04-04 movement, the first theme (Ex. 15) consists of three segments: the first, an interplay of questions and answers between violin and viola/violoncello duos; the second, a melody on the first violin accompanied by a homophonic rhythm on the other instruments; and the third a continuation of the previous melody, with doublings between the instruments. The second theme, in turn, consists of two segments: the first with pedal notes in the violoncello part, with low register predominance on the first violin, and the second, with alternation between solo fragments on the first violin and response on the other instruments (see Ex. 16). In this second theme, the other instruments are in rest, generating amplitudes of zero value, at the points where the first violin part reaches its highest notes. This construction gave rise to the result contrary to most movements, with higher amplitude values in the second theme than those of the first.

The image shows a musical score for the first theme of the second movement of Haydn's String Quartet Op. 17, No. 4. The score is in 2/2 time and B-flat major. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola/Violoncello, and Cello/Double Bass. The first violin part has a melodic line with some rests, while the other instruments provide a rhythmic accompaniment with various rests and patterns.

The image shows two systems of musical notation for Example 15. The first system covers measures 7 to 10, and the second system covers measures 11 to 12. The music is written in a four-staff format: two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The first system begins with a measure rest in the first two staves. The melody in the first staff of the first system is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The second system shows a continuation of the melody in the first staff, followed by a measure rest in the first two staves at the end of the system.

Exemplo 15: Section E.T1 of the op17n4-04 movement (m. 1–12); Source: authors

The image shows a system of musical notation for Example 15, measures 27 to 30. The music is written in a four-staff format: two treble clefs (top two staves) and two bass clefs (bottom two staves). The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/2. The first staff (treble clef) contains a sequence of chords: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The second staff (treble clef) contains a sequence of chords: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The third staff (bass clef) contains a sequence of chords: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The fourth staff (bass clef) contains a sequence of chords: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter).

Example 16: Op17n4-04 movement's E.T2 section (m. 27–38); Source: authors

The amplitude histograms of these sections reveal 1) the impact that the solo passages cause in the E.T2 section values (Fig. 9) and the concentration around the octave interval in the third part of the E.T1 section (Fig. 8).

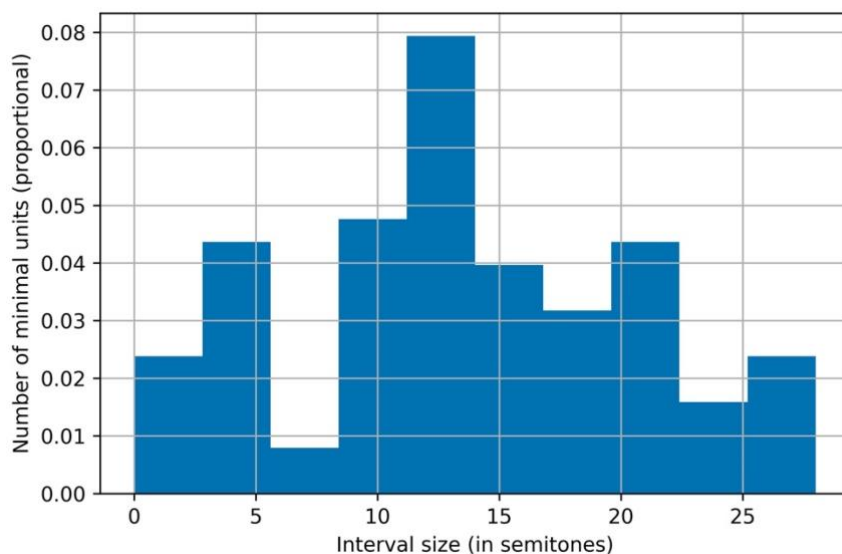


Figure 8: Distribution of the vertical sonorities' amplitude values of the op17n4-04 movement's E.T1 section; Source: authors

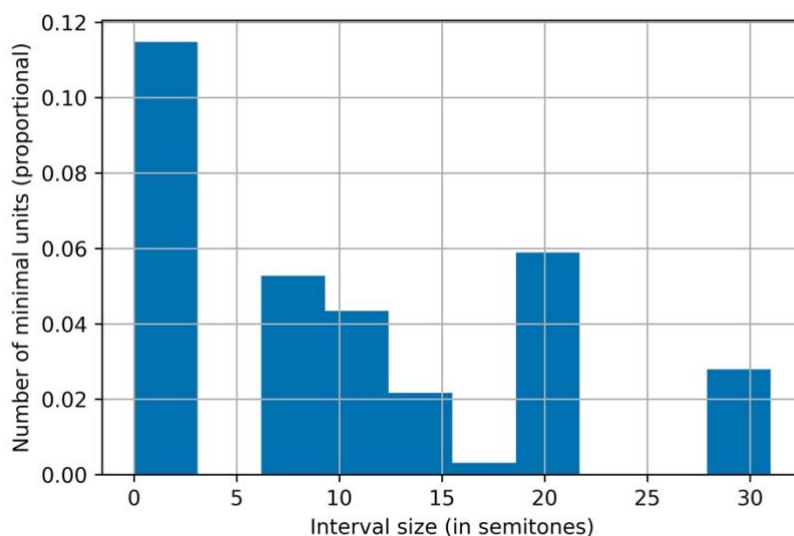


Figure 9: Distribution of the vertical sonorities' amplitude values of the op17n4-04 movement's E.T2 section; Source: authors

We followed the same methodology of the comparative studies with the sonorities' amplitude values to investigate the pitches data. We performed a total of 3360 tests with pitch values for each instrument (840 for each) and grouped those with conclusive results by section type, for further analysis.

We organized the conclusive test results in pairs in Table 11, counting the number of movements in which the pitch values of each instrument in one section are lower or higher than that of the other.

	Section 1	Section 2	Attribute	Less	Greater
1	E.T1	E.T2	Violin I pitches	8	3
2	R.T1	R.T2	Violin I pitches	9	4
3	E.T1	R.T1	Violin I pitches	5	3
4	E.Tr	R.Tr	Violin I pitches	1	3
5	E.T2	R.T2	Violin I pitches	7	5
6	E.CT	R.CT	Violin I pitches	5	5
7	E.T1	E.Tr	Violin I pitches	9	3
8	E.Tr	E.T2	Violin I pitches	8	3
9	E.T2	E.CT	Violin I pitches	2	11
10	E.CT	D	Violin I pitches	10	2
11	D	R.T1	Violin I pitches	4	9
12	R.T1	R.Tr	Violin I pitches	3	1
13	R.Tr	R.T2	Violin I pitches	3	1
14	R.T2	R.CT	Violin I pitches	3	9
15	E.T1	E.T2	Violin II pitches	5	7
16	R.T1	R.T2	Violin II pitches	5	4
17	E.T1	R.T1	Violin II pitches	3	4
18	E.Tr	R.Tr	Violin II pitches	3	1
19	E.T2	R.T2	Violin II pitches	7	5
20	E.CT	R.CT	Violin II pitches	6	7
21	E.T1	E.Tr	Violin II pitches	4	5
22	E.Tr	E.T2	Violin II pitches	7	5
23	E.T2	E.CT	Violin II pitches	3	8
24	E.CT	D	Violin II pitches	5	6
25	D	R.T1	Violin II pitches	4	9
26	R.T1	R.Tr	Violin II pitches	4	0
27	R.Tr	R.T2	Violin II pitches	2	1
28	R.T2	R.CT	Violin II pitches	5	6
29	E.T1	E.T2	Viola pitches	7	5
30	R.T1	R.T2	Viola pitches	5	7
31	E.T1	R.T1	Viola pitches	4	4
32	E.Tr	R.Tr	Viola pitches	3	0
33	E.T2	R.T2	Viola pitches	4	8
34	E.CT	R.CT	Viola pitches	6	6
35	E.T1	E.Tr	Viola pitches	7	4
36	E.Tr	E.T2	Viola pitches	8	3
37	E.T2	E.CT	Viola pitches	4	7
38	E.CT	D	Viola pitches	8	5
39	D	R.T1	Viola pitches	4	6
40	R.T1	R.Tr	Viola pitches	3	1

41	R.Tr	R.T2	Viola pitches	1	2
42	R.T2	R.CT	Viola pitches	3	4
43	E.T1	E.T2	Violoncello pitches	4	6
44	R.T1	R.T2	Violoncello pitches	4	8
45	E.T1	R.T1	Violoncello pitches	4	5
46	E.Tr	R.Tr	Violoncello pitches	3	0
47	E.T2	R.T2	Violoncello pitches	4	8
48	E.CT	R.CT	Violoncello pitches	3	8
49	E.T1	E.Tr	Violoncello pitches	5	5
50	E.Tr	E.T2	Violoncello pitches	4	4
51	E.T2	E.CT	Violoncello pitches	5	5
52	E.CT	D	Violoncello pitches	6	5
53	D	R.T1	Violoncello pitches	5	3
54	R.T1	R.Tr	Violoncello pitches	3	1
55	R.Tr	R.T2	Violoncello pitches	1	3
56	R.T2	R.CT	Violoncello pitches	5	5

Table 11: Number of movements in which there is evidence in comparing the instruments' pitch values in the sections; Source: authors

We have chosen the cases with the most impressive imbalance in the number of movements for further study. In the pairs of section types E.T2 and E.CT, and E.CT and Development (rows 9 and 10 of Table 11), the section E.CT has higher values in the violin section than the adjacent ones in four movements (two compared to E.T2, compared to Development).

The first violin's part is markedly high-pitched in the op17n5-01 movement's E.CT section (Ex. 17). Comparative tests between this section and all others of the same type reveal its pitches as the highest. This fact helps to understand why this section pitches are higher than those of E.T2 and of the Development sections of this movement.

Example 17: First violin part of the op17n5-01 movement's E.CT section (m. 25–33);
Source: authors

There are two cases where the low-pitch predominance in the first violin influences pitch comparisons involving the E.CT sections. The first, between op17n3-04 movement's E.CT and development sections, and the second, between op17n6-01 movement's E.CT and E.T2 sections (Ex. 18).

Example 18: First violin part of the op17n6-01 movement's E.T2 section (m. 30–56);
Source: authors

5.3 Contour similarity

We carried out studies of similarity of contours of vertical sonorities' amplitude values and instruments' pitches. For each study, we combined section-objects pairs belonging to the same movement—in a 1-1 comparison procedure (see section 3.2)—we obtained the contours of the data in both objects of each pair, and we calculated the similarity index between these contour pairs. We performed a total of 4200 contour comparisons—840 of contours of sonorities' amplitude and 840 of pitch contours of each of the instruments.

We have grouped these section-object pairs' similarity indices in two ways: by movement and by section type. Thus, we obtained 13 object pairs groups, referring to the movements, and 10, referring to the section types. Fig. 10 shows the similarity values distributions of the 13 movements groups, and Fig. 11, of the 10 section types groups.

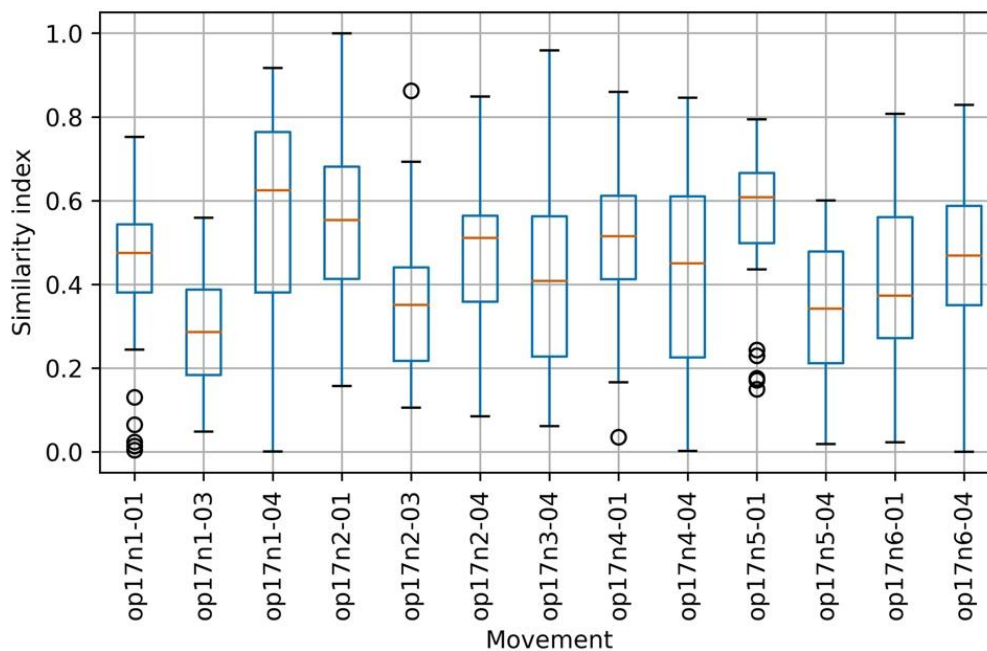


Figure 10: Distributions of similarity indices among the contours of sonorities' amplitude of the same movement sections; Source: authors

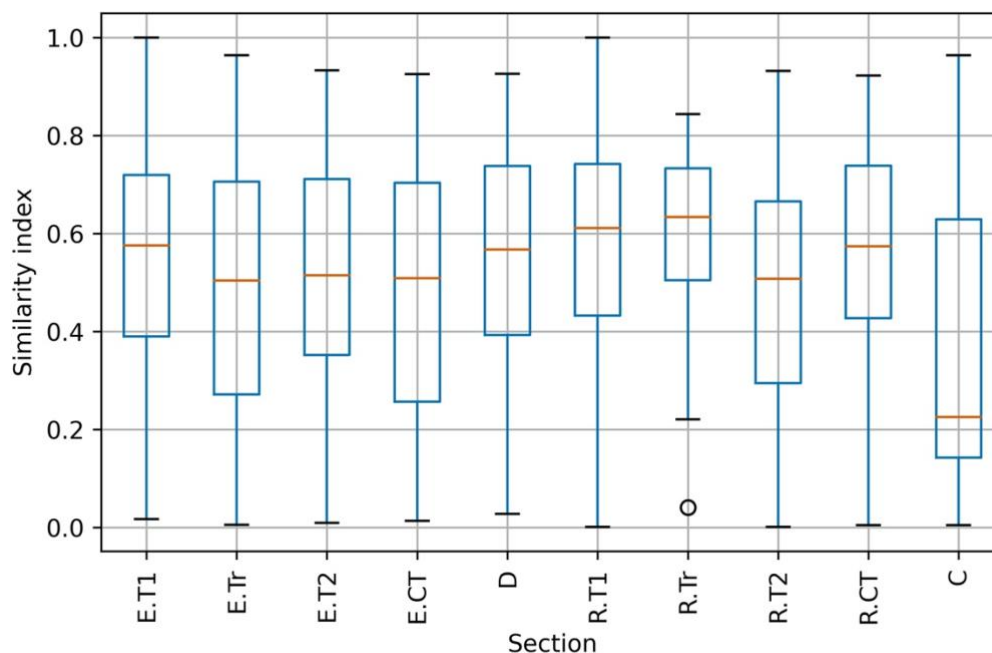


Figure 11: Distributions of similarity indices between the contours of sonorities' amplitude of the same type sections; Source: authors

The distribution's non-normality and the overlapping values makes it difficult to perceive higher/lower value relationships between the distributions in these graphics, especially in the groupings by section type (Fig. 11), so we performed exploratory hypothesis tests.

In both studies, by movement and by section type, we have conducted tests for each group and its complement. Table 12 shows the results of the range of amplitude contours and Table 13 for the pitch contours. Both tables contain conclusive tests only.

	Sample 1	Sample 2	Attribute	Value
1	op17n1-03 movement	Others	Amplitude	Less similar
2	op17n1-04 movement	Others	Amplitude	More similar
3	op17n2-01 movement	Others	Amplitude	More similar
4	op17n2-03 movement	Others	Amplitude	Less similar
5	op17n5-01 movement	Others	Amplitude	More similar
6	op17n5-04 movement	Others	Amplitude	Less similar
7	E.Tr section	Others	Amplitude	Less similar
8	D section	Others	Amplitude	More similar

Table 12: Hypotheses with conclusive data regarding movements and sections amplitude contour similarity. Each row represents a hypothesis regarding the contour of the attribute given in samples 1 and 2; Source: authors

	Sample 1	Sample 2	Attribute	Value
1	op17n1-01 movement	Others	Violin I pitches	More similar
2	op17n1-03 movement	Others	Violin I pitches	Less similar
3	op17n1-04 movement	Others	Violin I pitches	More similar
4	op17n4-01 movement	Others	Violin I pitches	More similar
5	op17n5-04 movement	Others	Violin I pitches	Less similar
6	op17n1-03 movement	Others	Violin II pitches	Less similar
7	op17n1-04 movement	Others	Violin II pitches	More similar
8	op17n2-01 movement	Others	Violin II pitches	Less similar
9	op17n2-03 movement	Others	Violin II pitches	Less similar
10	op17n4-04 movement	Others	Violin II pitches	Less similar
11	op17n6-01 movement	Others	Violin II pitches	More similar
12	op17n6-04 movement	Others	Violin II pitches	More similar
13	op17n1-03 movement	Others	Viola pitches	Less similar
14	op17n1-04 movement	Others	Viola pitches	More similar
15	op17n2-01 movement	Others	Viola pitches	Less similar
16	op17n2-03 movement	Others	Viola pitches	Less similar
17	op17n3-04 movement	Others	Viola pitches	More similar
18	op17n1-04 movement	Others	Violoncello pitches	More similar
19	op17n2-04 movement	Others	Violoncello pitches	More similar
20	op17n5-04 movement	Others	Violoncello pitches	Less similar
21	D section	Others	Violin I pitches	Less similar
22	R.T1 section	Others	Violin II pitches	More similar
23	C section	Others	Violin II pitches	Less similar
24	E.CT section	Others	Violoncello pitches	Less similar

Table 13: Hypotheses with conclusive data regarding movements and sections pitch contour similarity. Each row represents a hypothesis regarding the contour of the attribute given in samples 1 and 2; Source: authors

For each row in these tables, we found evidence to affirm that the sample 1 values are higher (or lower) than its complement. For example, we can interpret the second line of Table 12 as “at the 1% significance level, there is evidence that the similarity of amplitude contours between op17n1-04 movement sections is higher than the similarity between the sections of the others corpus’ movements”.

We did not find relevant data in the study of the similarity between contours in the grouping by movement. However, the “by section type”

grouping reveals valuable information about the development section: the amplitude contour similarity is higher between the development section and its complement, and the pitch contour similarity is lower between this section type and its complement.

These tests results allow us to conclude:

The behavior of the vertical sonorities' amplitude in the development sections tends to infer some pattern, due to the high-value similarity between their contours.

The development section has the highest melodic diversity, as it is the only one in which there are lower contour similarity index values on the pitches of all instruments.

The exposition's concluding theme section has less melodic diversity in the violoncello than in the other instruments. One hypothesis for this aspect is that the ending character interferes with the bass line that the violoncello makes.

6. Intra-section comparisons

Here, we present comparative studies between the data in each section.

6.1 Contour profiles of the sonorities' amplitudes

The study of the vertical sonorities' amplitudes contours of the section-objects revealed a tendency to avoid the value peak at the beginnings and ends of the sections. The amplitude peak does not occur at the sections beginnings in 94% of cases, ending in 97%, and beginning nor ending in 91%. In the same way, there is a small tendency to avoid the lower amplitude value at the beginning and end— in 76% of cases there is no occurrence at the beginning, in 68%, there is no occurrence at the end, and in 50%, there is no occurrence at the beginning nor the end. In a way, these data corroborate the expectation that the apexes of musical sections tend to occur in intermediate positions of the temporal space.

We reduced the amplitude contours and observed that the <1 2 0>, <0 2 1> and <1 0 3 0 2> profiles are very usual, equivalent to 51% of the sections (see Fig. 12). The six sections in which the sonorities' amplitude starts at its apex have the reduced contour <2 0 1>. It consists of three sections with a conclusive theme of the exposition (n2-01, n3-04, n6-04 movements), two of a second-theme-zone (in n1-03 movement), and one of retransition (n2-01 movement).

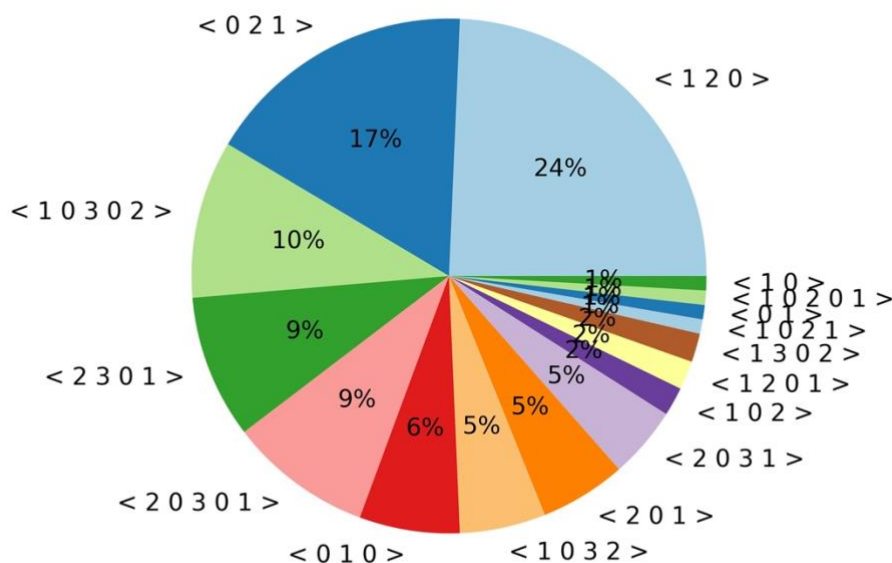


Figure 12: Reduced contours of the sections' vertical sonorities' amplitudes; Source: the author

The musical context analysis of the op17n2-01 movement's retransition shows the reason for its lowest amplitude value. It occurs due to the progressive increase in the violoncello pitches until the final moment. At the end of the section, the higher-pitch fragment on the first violin leads to a slight increase in amplitude (see amplitude values in Fig. 13).

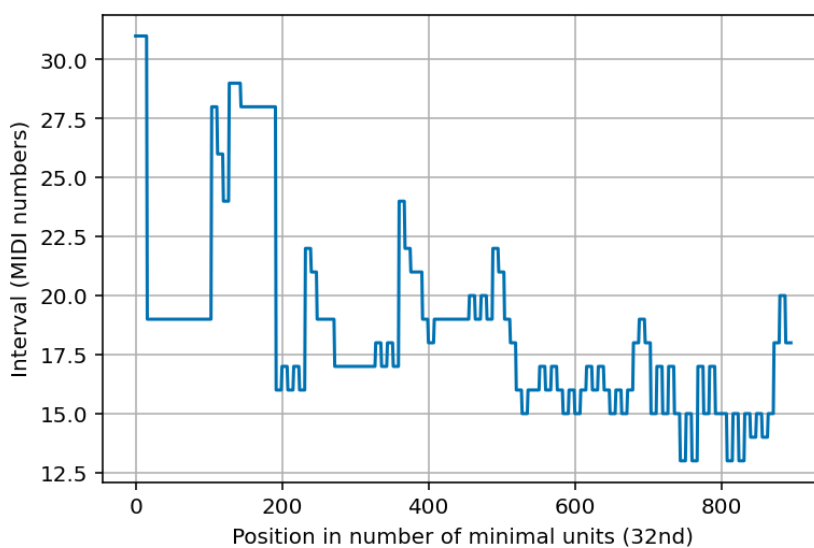


Figure 13: Vertical sonorities' amplitude values of the op17n2-01 movement's retransition section; Source: authors

The musical context analysis in the op17n1-03 movement's E.T2 section confirms the coincidence between extreme amplitude values and segmentation points. This section consists of two parts, two sentences each. In this section, the lowest amplitude value occurs at the end of the third sentence, in a brief rest on the first violin part, before the final section sentence (see the identified point in Ex. 19).

Example 19: Op17n1-03 movement's E.T2 section (m. 29–38); Source: authors

Another interesting case is the seven sections with reduced contours $\langle 0 \ 1 \ 0 \rangle$. All of these sections begin and end with a solo instrument.

The study of the equivalent classes of the reduced contours reveals that 49% of the sections have an amplitude contour belonging to the class $\langle 0\ 2\ 1 \rangle$ and that 82% have contours belonging to only three classes, $\langle 0\ 2\ 1 \rangle$, $\langle 1\ 0\ 3\ 0\ 2 \rangle$ and $\langle 1\ 0\ 3\ 2 \rangle$ (Fig. 14). We can see, therefore, a global pattern of behavior of the amplitude values in the analyzed sections.

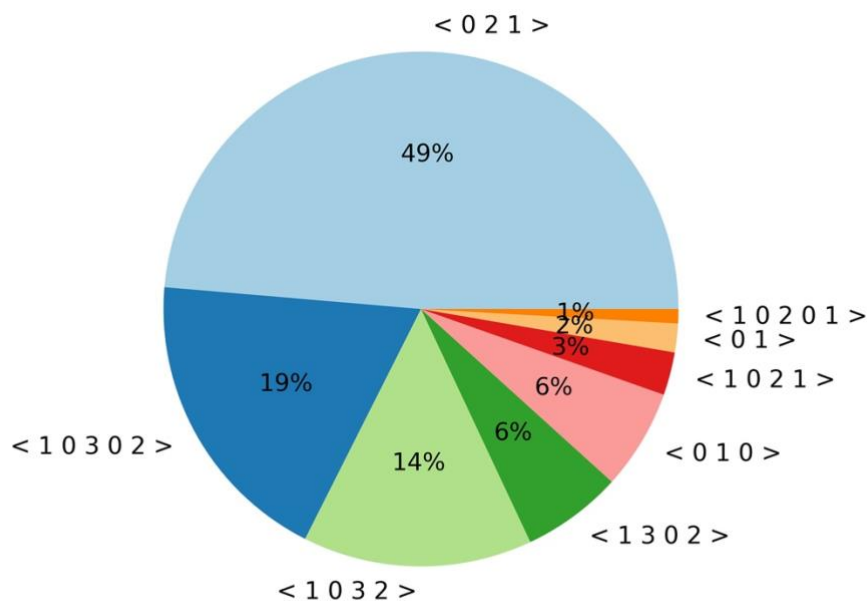


Figure 14: Reduced contour classes of the sections' vertical sonorities' amplitudes; Source: the author.

6.2 Correlations between sonorities' amplitude values and instrument pitches

We found correlations between vertical sonorities' amplitude values and instrument pitches. This correlation is positive between violins and viola pitches and amplitude values, and negative between violoncello pitches and amplitude values. This result is predictable since the amplitude values depend on the opposite pitch values in the first violin and the violoncello.

We have used two methodological approaches: to join the data of the section-objects belonging to the same movement and to consider the data of the section-objects separately. In the study of movement's data, we found evidence regarding the correlations between amplitude and first violin pitches, and amplitude and violoncello pitches in all movements. In the case of the second violin and viola, the result was not unanimous, as shown in Table 14. Only in the

op17n5-04 movement, we did not find evidence of a correlation between amplitude data and violin 2, with p-value 0.51.

	Data	Positive	Negative
Instrument			
Violin I	Amplitude	13	0
Violin II	Amplitude	11	1
Viola	Amplitude	9	4
Violoncello	Amplitude	0	13

Table 14: Number of movements with positive and negative correlations between sonorities' amplitude values and the instruments' pitches; Source: authors

The study results with data from individual sections were similar to those from movements. Table 15 shows that 97 sections have a positive correlation between the amplitude and first violin pitches, and 98, a negative one between amplitude and violoncello pitches. In the internal voices, it is not possible to observe a predominance of positive or negative correlation. In 62 studies, we found no evidence to confirm any correlation.

	Data	Positive	Negative
Instrument			
Violin I	Amplitude	97	5
Violin II	Amplitude	45	38
Viola	Amplitude	49	39
Violoncello	Amplitude	5	98

Table 15: Number of sections with positive and negative correlations between the vertical sonorities' amplitude values and instrument pitches; Source: authors

The difference in results between the movement's and section type's data is due to the observable sensitivity of the individual sections' data. The latter is more sensitive to particularities of textures and composition processes than the former.

We performed a musical context analysis in the sections in which the correlation between amplitude and pitches of the violoncello was positive. We found a similarity in the reasons that lead to this result in the op17n6-01-E.T2, op17n4-04-E.T2, and op17n4-01-E.Tr sections. In these cases, there is the first segment with a tendency to pedal notes and a second, with the direction of the

violoncello notes towards the lower register accompanied by a similar movement of the first violin notes. This movement in the same direction maintains the amplitude when the violoncello is in the low register, making the segment with the pedal the stretch with the highest amplitude value (see transition section of the movement exposition op17n4-01 in Ex. 4, in section 4.2.)

7. Discussion

We have chosen four aspects of this study to expand the discussion.

7.1 The singularity of the second theme and development sections

In this study, we noted a peculiarity in the second theme and development sections. As seen in section 5.1, both the instrumental pitches and vertical sonorities' amplitude values of these two sections are higher than the other sections ones. As seen in section 5.2, the amplitude and first violin pitch values ratify this aspect. These data corroborate Malcolm Miller's argument (2006) about the sonata form principle reinforcement resulting from the high-pitch register in the second theme, in comparison to the first theme and transition, in the analysis of the op. 59 by Beethoven.

For example, in the op17n4-01 movement, the violin's greatest ambitus occurs in the E.T2 section (Fig. 15 and Ex. 20), where 75% of the pitches are above F5.

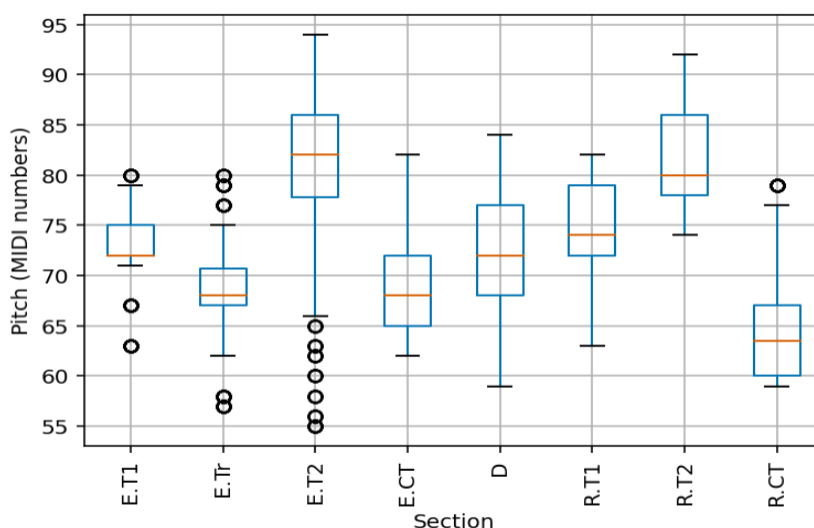


Figure 15: Distribution of first violin's pitches in the op17n4-01 movement, with emphasis on the second theme's values; Source: authors

Example 20: First violin's part in the op17n4-01 movement's E.T2 section (m. 1–24);
Source: authors

The study of the instrumental register corroborates the contrast between the first and second themes and suggests higher brightness and difficulty on execution in the second theme and development sections. Additionally, the violin's part has higher diversity in terms of melodic contour in the development section, than in the others.

7.2 Outliers in reinforcing musical strategies

The atypical values of note pitches and vertical sonorities' amplitude occur in several musical situations, as categorized in section 4.2. Thus, the outliers study is relevant because it can reveal musically significant points.

Our segmentation of outliers into two parts—movement and section—allows switching between global and local levels. The op17n1-04 movement's first theme section is a good illustration of this issue. Regarding the vertical sonorities' amplitude, this section is noteworthy because its amplitude values are lower than any other section in the same movement and coincide with the form segmentation.

In this section, the amplitude values are low due to the predominance of the two voices thirds texture. Although this texture is frequent in other sections, the use of all the quartet instruments predominates in this section's movement. The only points with higher amplitude values are outliers and occur at the phrases ending. There is a predominance of low amplitude values and strategic

preservation of the amplitude extremes to support the apex and the section's formal segmentation.

Another relevant issue is that these high amplitude values, between 20 and 36 semitones, are extreme only when we have compared them to this section's values. These values are not outliers when compared with the entire movement's amplitude values. In the scope of this movement as a whole, only higher amplitude values, between 39 and 43 semitones, are considered outliers. This section's outliers are very subtle, at an intermediate level, unmatched by the movement's amplitude's extremes. This fact demonstrates the extremes' analysis subtlety and the need to study the sections' data separately.

This formal segmentation is easily noticeable by the symmetry of the graph of the section's amplitude values (Fig. 16).

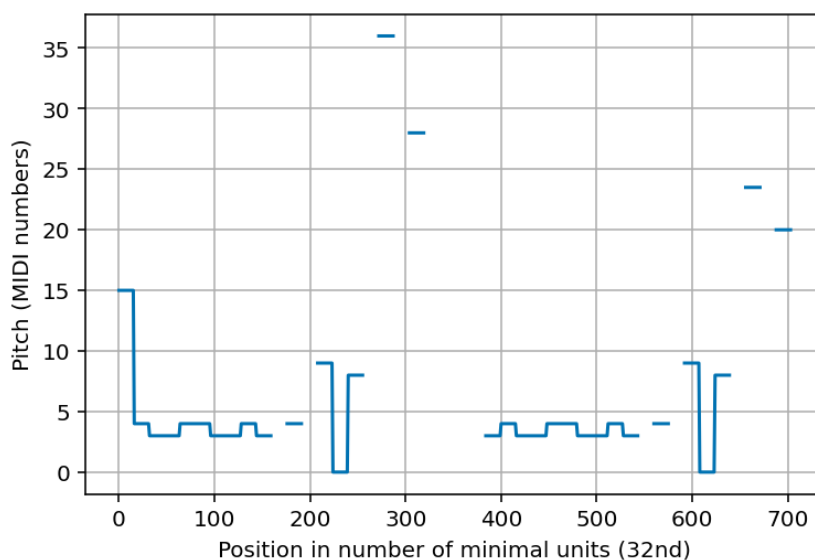


Figure 16: Amplitude values of the first theme section of the op17n1-04 movement's exposition; Source: authors

7.3 Tendency towards contour patterns

The results of the study of the contours in the development sections revealed antagonistic information. On the one hand, there is a tendency to differentiate the pitch contours of instrumental parts between sections of this type. Considering that the development section of each musical work in Forma Sonata is unique, without a formal design pattern (Green 1979, p. 195), this differentiation corroborates expectations.

On the other hand, regarding amplitude's contour comparison among sections of the same type, there is a visible tendency towards similarity in development sections, when compared to others. This fact leads to a certain method in the amplitude organization in this type of section. We found that 9 in 13 sections have amplitude contours reducible to only three forms: $\langle 1\ 2\ 0 \rangle$, $\langle 0\ 1\ 0 \rangle$ and $\langle 2\ 0\ 3\ 0\ 1 \rangle$ (see Fig. 17).

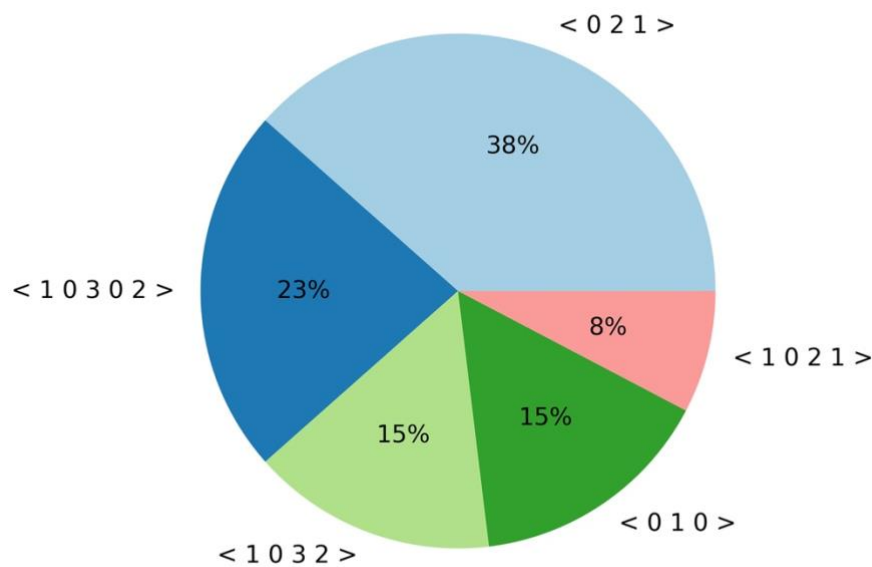


Figure 17: Contour reductions of the development sections; Source: authors

It is good to indicate that only the development section gathered enough evidence for conclusions in all the tests we did, with contours of sonorities' amplitudes and pitches of each instrument.

7.4 Amplitude of the vertical sonorities and the instrument's pitches

Although the vertical sonorities' amplitude coincides with several relevant musical structures (see sections 4.1, 5.1, and 5.2), we noticed some limitations in this study. Low amplitude outliers typically converge to brief solo passages with no major musical significance (see section 4.1). Also, the impact of texture and composition techniques presses down on amplitude values (see section 5.2).

The results of the studies regarding the instrument pitches were much more accurate in coincidence with relevant musical issues. Thus, individual pitch

studies are more reliable to understand the role of registers in the study of a musical piece.

8. Conclusion

In this paper, it is possible to observe that the values of the instruments' pitches and the vertical sonorities' amplitudes corroborate expectations of the Sonata Form when analyzed comparatively between different section types. As seen in section 7.1, the values of instrumental pitches in the second theme and development sections are markedly higher than those in other sections.

Also, we have found that the extreme values of these parameters reinforce relevant musical aspects, such as the phrase endings, phrase segments, small melodic local apexes, and changes in texture and harmonic rhythm.

The study of pitch registers supported by the Contour Theory revealed behavior patterns. Additional developments can also occur with the support of many other theories, such as Schenkerian analysis and partitional analysis of texture (see Gentil-Nunes 2013).

We have realized that the use of statistical techniques allows the collecting of various relevant musical information about the pitch register, with a low tendency to bias. Other studies, like cluster analysis, may reveal further points.

In the case of computer-aided analysis, the statistical techniques allow to identify repertoires features in large corpora in a short time. Such a possibility is impressive for feeding the research and leading to new insights. The present study, as a prototype, was restricted to a very concise corpus. A possible development is to use such techniques to verify the registers' behavior among pieces from different moments of a same composer life, of composers from a same period, or even composers from different periods. This type of study may expand the knowledge about the characteristics of the repertoire.

9. Acknowledgments

This article is part of the "Quantitative research of the String Quartets by Haydn, Mozart, and Beethoven" project, supported by CNPQ and Fapesb.

We thank Dr. Pedro Kroger and Dr. Ricardo Bordini for all the research suggestions, and André Matera, for the score encodings support.

References

1. Adrian, Jack. 1991. "The Function of the Apparent Tonic at the Beginning of Development Sections." *Intégral*, v. 5, p. 1–53.
2. Antonicek, Theophil, Derek Beales, Leon Botstein, Rudolf Klein, and Harald Goertz. 2001. "Vienna." *Grove Music Online*. Oxford University Press.
3. Bartha, Dénes. 1969. "Thematic Profile and Character in the Quartet-Finales of Joseph Haydn (A Contribution to the Micro-Analysis of Thematic Structure)." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, v. 11, n. 1/4, p. 35–62.
4. Bellmann, Héctor G. 2011. "Categorization of Tonal Music Style: A Quantitative Investigation." Ph.D. Dissertation. Griffith University.
5. Beran, Jan. 2004. *Statistics in Musicology*. Boca Raton, Fla: Chapman & Hall/CRC.
6. Bernard, Jonathan W. 1981. "Pitch/Register in the Music of Edgard Varèse." *Music Theory Spectrum*, v. 3, p. 1–25.
7. Birson, Adem Merter. 2014. "The Use of Minor Mode and Playing With Sonority in the Expositions of Haydn's String Quartets, Opp. 9 and 17." *Haydn: Online Journal of the Haydn Society of North America*, v. 4, n. 1, p. 1–30.
8. Birson, Adem Merter. 2015. "Haydn's Dramatic Dissonances: Chromaticism and Formal Process in His String Quartets, Opp. 9 and 17." Ph.D. Dissertation. Cornell University.
9. Drabkin, William. 2000. *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*. Westport, CT: Greenwood Press.
10. Friedmann, Michael L. 1985. "A Methodology for the Discussion of Contour: Its Application to Schoenberg's Music." *Journal of Music Theory*, v. 29, n. 2, p. 223–248.
11. Gauldin, Robert. 1997. *Harmonic Practice in Tonal Music*. New York, NY: W.W. Norton and Company.
12. Gentil-Nunes, Pauxy. 2009. "Análise Particional: Uma Mediação Entre Composição Musical e a Teoria Das Partições." Ph.D. Dissertation. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
13. Gentil-Nunes, Pauxy. 2013. "Partitional Analysis and Rhythmic Partitioning: Mediations Between Rhythm and Texture." In *13th International Music Theory Conference*, pp. 44–51. Vilnius, Lituania.

14. Grave, Floyd K. 1995. "Metrical Dissonance in Haydn." *The Journal of Musicology*, v. 13, n. 2, p. 168–202.
15. Grave, Floyd K., and Margaret Grave. 2006. *The String Quartets of Joseph Haydn*. New York, NY: Oxford University Press.
16. Green, Douglass M. 1979. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. New York: Holt Rinehart and Winston.
17. Haydn, Joseph. 2000. *String Quartets Op 17, Complete*. Edited by Wilhelm Altmann. Mineola, NY: Dover Publications, Inc.
18. Hepokoski, James A., and Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.
19. Huron, David. 1996. "The Melodic Arch in Western Folksongs." *Computing in Musicology*, v. 10, p. 3–23.
20. Huron, David, and Mathew Royal. 1996. "What is Melodic Accent? Converging Evidence from Musical Practice." *Music Perception*, v. 13, n. 4, p. 489–516.
21. Koechlin, Charles. n.d. *Traité de l'Harmonie*. Paris: Éditions Max Eschig.
22. Kohs, Ellis Bonoff. 1976. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Mifflin.
23. Kostka, Stefan M., Dorothy Payne, and Byron Almén. 2017. *Tonal Harmony: With an Introduction to Post-Tonal Music*. 8th ed. New York: McGraw-Hill Education.
24. Kranenburg, Peter Van, and Eric Backer. 2004. "Musical Style Recognition - a Quantitative Approach." In *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology*, p. 1–10.
25. Larson, Steve. 2003. "Recapitulation Recomposition in the Sonata-Form First Movements of Haydn's String Quartets: Style Change and Compositional Technique." *Music Analysis*, v. 22, n. 1/2, p. 139–177.
26. Lockwood, Lewis. 1992. *Beethoven: Studies in the Creative Process*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press.
27. MacKay, James S. 2013. "Franz Joseph Haydn and the Five-Octave Classical Keyboard: Registral Extremes, Formal Emphases, and Tonal Strategies." *Canadian University Music Review*, v. 23, n. 1–2, p. 126–144.

28. MacKay, James S. 2014. "Sonata Form Experimentation in Joseph Haydn's String Quartets, Opus 17." *Haydn: Online Journal of the Haydn Society of North America*, v. 4, n. 1, p. 1–31.
29. Marsden, Alan. 2015. "Music Analysis by Computer: Ontology and Epistemology." In *Computational Music Analysis*, edited by David Meredith, p. 3–28. Aalborg, Denmark: Springer.
30. Marvin, Elizabeth West, and Paul A. Laprade. 1987. "Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour." *Journal of Music Theory*, v. 31, n. 2, p. 225–267.
31. Miller, Malcolm. 2006. "Peak Experience High Register and Structure in the 'Razumovsky' Quartets, Op. 59." In *The String Quartets of Beethoven*, edited by William Kinderman. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
32. Morris, Robert Daniel. 1987. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. Yale University Press.
33. Morris, Robert Daniel. 1993. "New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour." *Music Theory Spectrum*, v. 15, n. 2, p. 205–228.
34. November, Nancy. 2007. "Register in Haydn's String Quartets: Four Case Studies." *Music Analysis*, v. 26, n. 3, p. 289–322.
35. November, Nancy. 2008. "Instrumental Arias or Sonic Tableaux: 'Voice' in Haydn's String Quartets Opp. 9 and 17." *Music and Letters*, v. 89, n. 3, p. 346–372.
36. Oster, Ernst. 1961. "Register and the Large-Scale Connection." *Journal of Music Theory*, v. 5, n. 1, p. 54.
37. Rosen, Charles. 1997. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded e. New York, NY: W. W. Norton & Company.
38. Rosen, Charles. 2001. *Critical Entertainments: Music Old and New*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
39. Rumph, Stephen. 2014. "What Beethoven Learned from K464." *Eighteenth Century Music*, v. 11, n. 1, p. 55–77.
40. Sampaio, Marcos da Silva. 2012. "A Teoria de Relações de Contornos Musicais: Inconsistências, Soluções e Ferramentas." Ph.D. Dissertation. Universidade Federal da Bahia.
41. Sampaio, Marcos da Silva. 2018. "Contour Similarity Algorithms." *MusMat - Brazilian Journal of Music and Mathematics*, v. 2, n. 2, p. 58–78.

42. Sampaio, Marcos da Silva, and Pedro Kroger. 2016. "Contour Algorithms Review." *MusMat - Brazilian Journal of Music and Mathematics*, v. 1, n. 1, p. 72–85.
43. Schmuckler, Mark A. 2010. "Melodic Contour Similarity Using Folk Melodies." *Music Perception*, v. 28, n. 2, p. 169–194.
44. Schubert, Peter, and Julie Cumming. 2015. "Another Lesson from Lassus: Using Computers to Analyse Counterpoint." *Early Music*, v. 43, n. 4, p. 577–586.
45. Schultz, Rob D. 2009. "A Diachronic-Transformational Theory of Musical Contour Relations." Ph.D. Dissertation. University of Washington.
46. Schultz, Rob D. 2016. "Normalizing Musical Contour Theory." *Journal of Music Theory*, v. 60, n. 1, p. 23–50.
47. Sousa, Daniel Moreira de. 2015. "Perspectivas Para a Análise Textural a Partir Da Mediação Entre a Teoria Dos Contornos e a Análise Particional." Ph.D. Dissertation. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
48. Triola, Mario F. 2013. *Elementary Statistics*. 10th ed. Boston: Pearson Addison Wesley.
49. Väisälä, Olli. 2009. "Bach's Inventions: Figuration, Register, Structure, and the 'Clear Way to Develop Inventions Properly.'" *Music Theory Spectrum*, v. 31, n. 1, p. 101–152.
50. Volk, Anja, Frans Wiering, and Peter van Kranenburg. 2011. "Unfolding the Potential of Computational Musicology." *Proceedings of The 13th International Conference on Informatics and Semiotics in Organisations (ICISO)*, p. 137–144.
51. Webster, James. 1975. "The Chronology of Haydn's String Quartets." *The Musical Quarterly*, v. 61, n. 1, p. 17–46.
52. Webster, James. 1977. "The Bass Part in Haydn's Early String Quartets." *The Musical Quarterly*, v. 63, n. 3, p. 390–424.
53. Webster, James, and Georg Feder. 2001. "Haydn, (Franz) Joseph." *Grove Music Online*. Oxford University Press.

**Ambientações sonoras contrastantes nas três primeiras
Ilhas de Almeida Prado:
*Ilha dos nove vulcões, Ilha de pedra e Ilha de gelo***

*Contrasting sound environments in the first three Ilhas by Almeida Prado:
Ilha dos nove vulcões, Ilha de pedra e Ilha de gelo*

Gregório dos Santos Oliveira

Universidade de São Paulo

Adriana Lopes Moreira

Universidade de São Paulo

Resumo: Em *Ilhas*, Almeida Prado apresenta diferentes blocos sonoros referenciais para cada uma das peças, junto a um curto texto descritivo, formando uma espécie de prefácio. Essas alturas são utilizadas sempre em sua oitava original e a essa permanência abre espaço para a percepção da interação das ressonâncias com a textura. À carga simbólica em cada uma das peças correspondem diferentes estratégias composicionais, fundamentando, assim, o interesse e a coerência na obra. Neste artigo, propomos uma análise das três primeiras peças, *Ilha dos nove vulcões, Ilha de Pedra e Ilha de Gelo*, buscando evidenciar possíveis relações entre a estruturação musical e o material textual.

Palavras-chave: Música pós-tonal. Análise musical. Teoria musical pós-tonal. Almeida Prado. *Ilhas*, para piano.

Abstract: In *Ilhas (Islands)*, Almeida Prado presents different referential sound blocks for each of the pieces, along with a short descriptive text, forming a kind of preface. These pitches are always used in their original octave and this permanence opens space for the perception of the interaction of resonances with texture. The symbolic charge in each of the pieces corresponds to different compositional strategies, thus grounding the interest and coherence in the work. In this article, we propose an analysis of the first three pieces, *Ilha dos nove vulcões, Ilha de pedra* and *Ilha de gelo (Island of the nine volcanoes, Stone island and Ice island)*, seeking to highlight possible relationships between musical structuring and textual material.

Keywords: Post-tonal music. Musical analysis. Post-tonal music theory. Almeida Prado. *Ilhas*, for piano.



José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943–2010) foi um compositor brasileiro bastante prolífico, tendo escrito mais de 600 obras para diferentes instrumentos e conjuntos instrumentais. Também conhecido por suas habilidades como improvisador, Almeida Prado frequentemente incorporava a experimentação ao piano em seu processo composicional. Isso se traduz em um gestual muito próprio, que articula diferentes timbres, texturas e ressonâncias em elementos que muitas vezes extrapolam a técnica e notação tradicional. Como observa Assis, “Em muitos momentos, o instrumento deixa de ser apenas o veículo de apresentação da estrutura musical e passa a ter um valor estruturante [...]” (Assis 1997, p. 3).

A obra *Ilhas* é formada por oito peças (*Ilha dos nove vulcões*, *Ilha de pedra*, *Ilha de gelo*, *Ilha verde-azul*, *Ilha de coral*, *Ilha das flores*, *Ilhas afortunadas* e *Arquipélago*) e se insere em sua fase de exploração de sonoridades e consolidação da sua linguagem¹. Nela, podemos observar algumas de suas características idiomáticas ainda em formação, como a utilização de segmentos de coleções referenciais organizados enquanto “blocos sonoros” (Assis 2013) – aqui denominados “blocos sonoros referenciais” –, e a associação com temáticas não-musicais².

Em *Ilhas*, Almeida Prado apresenta diferentes blocos sonoros referenciais para cada uma das peças, em uma espécie de prefácio. A escolha desses blocos acontece pelo seu potencial de ressonância³, através da escuta e experimentação ao instrumento. Esses blocos estáticos são articulados de acordo com o conteúdo textual das epígrafes descritivas de cada uma das *Ilhas*, cujo contraste reflete

¹ Almeida Prado divide sua obra em sete diferentes fases estilísticas, como apresentada por Corvisier (2015, p. 7): Anos de aprendizado (1952–1959); Influência do neofolclorismo de Camargo Guarnieri (1960–1965); Aulas particulares com Gilberto Mendes, exploração do serialismo (1965–1969); Influências de Messiaen, Ligeti, Penderecki e Stockhausen (1969–1973); Consolidação de sua linguagem composicional, períodos astronômico e ecológico, exploração de novas sonoridades, transtonalidade (1973–1983); Pós-modernismo, pluralismo e ecletismo, colagens e citações como meios de expressão musical (1983–1993); Síntese, período tonal livre (1994–2010). Moreira (2002) propõe uma classificação diferente, que as agrupa em quatro fases - Nacionalista (1960–1965), Pós-tonal (1965–1973), de Síntese (1974–1982) e Pós-Moderna (1983–2010) – e cinco temáticas – Mística, Ecológica, Astrológica, Afro-brasileira e Livre.

² Adotamos neste trabalho a diferenciação elaborada pela filósofa Lydia Goehr (*apud* Bonds 2006, p. 114) entre objeto não-musical, como algo que existe *a priori* fora da música (um texto, quadro, objeto, sentimento), e extra-musical, como o objeto que nos é remetido através da música.

³ Informado pelo compositor a Adriana Lopes Moreira em comunicação informal.

diretamente nas diferenças motivicas e estruturais, modulando em cada peça a carga simbólica bastante rica que a temática das *Ilhas* representa para Almeida Prado.

O potencial subjetivo e poético do componente textual abre espaço para soluções musicais inovadoras, evidenciadas pelo tratamento expandido do instrumento. Sendo um ciclo de peças contrastantes, o mapeamento sonoro do conteúdo não-musical se torna ainda mais notável. É um recurso que

atribui aos sons o poder de evocar uma realidade externa, de descrever o visível ou, mesmo, de contar uma história; contudo, um poder ilusório, pelo menos excessivamente limitado, que recorreu muitas vezes a um texto extramusical, escrito ou lido, que impõe ao público um “conteúdo”. [...] Entretanto, uma coisa é certa: esta concepção não sobrecarrega absolutamente nada a estrita qualidade musical da obra [...]. Pelo contrário, desempenha aqui um papel de primeira importância, libertando a forma dos seus esquemas preestabelecidos (Boucurechliev 2003, p. 123).

Na Fig. 1, apresentamos o material pré-composicional da primeira peça, *Ilha dos nove vulcões*⁴:



Ilha dos nove vulcões

Densidade ignea, sangue da terra, explosão de ritmos incandescentes, estranha liturgia de violência, um canto selvagem entre as lavas e o mar.

L'île de neuf volcans

Densité de feu, sang de la terre, explosions de rythmes flamboyants, étrange liturgie de violence, un chant sauvage entre les laves et la mer.

Insel der 9 Vulkane

Feuerspeiend, Blut der Erde, Explosion glühender Rhythmen, seltsame Liturgie der Heftigkeit, wilder Gesang zwischen Lava und Meer.

The island of nine volcanoes

Spitting fire, the blood of the earth, explosions of incandescent rhythms, a strange liturgy of violence, a wild song between lava and sea.

Figura 1: Prefácio da peça *Ilha dos nove vulcões*, de Almeida Prado.

⁴ No prefácio da partitura publicada pela Tonos Musikverlag, o título desta peça aparece como *Ilha dos nove vulcões*; porém, antecedendo o primeiro sistema, lê-se *Ilhas dos nove vulcões*. Optamos pela versão do prefácio, por alinhar-se com os títulos das demais peças.

Em *Ilhas*, esses blocos sonoros referenciais são utilizados sempre em sua oitava original, sendo combinados em diferentes gestos, motivos e texturas. A escolha dessas sonoridades está vinculada ao seu potencial de gerar diferentes zonas de ressonâncias, mais tarde classificadas por Almeida Prado (1985, p. 569–570) como explícita (um “uso racional e organizado” da série harmônica superior e inferior, podendo haver notas invasoras), implícita (com notas “que se impõem como elementos constituintes das ressonâncias”), múltipla (um processo acumulativo de notas em que há uma mistura de ressonâncias), ou com pouca ressonância. Sendo assim, as ressonâncias do instrumento têm um papel estruturante nessa obra, conforme veremos mais adiante, sendo articuladas na obra de duas maneiras: através da oposição entre diferentes ressonâncias e através da oposição entre momentos de maior e menor ressonância. A diferença entre as ressonâncias é criada através da manipulação da tessitura e do conteúdo intervalar das coleções, enquanto os momentos de maior ou menor ressonância são construídos através da do uso da tessitura, dinâmica, articulação e do pedal de sustentação.

Esses diferentes recursos composicionais procuram responder à modelagem sonora de ambientações geográficas:

Ilhas são situações-sonoras-estáticas, limitadas em sua concepção serial, como blocos sonoros, no caso tentando descrever ilhas sonoras, das mais diversas ambientações geográficas. É uma obra que tenta ser descritiva (Almeida Prado *apud* Assis 2013).

O uso de diferentes temáticas e elementos não-musicais em seu processo composicional é característica marcante na obra de Almeida Prado. Moreira (2002, p. 47–53) identificou cinco principais temáticas que perpassam suas diferentes fases cronológicas: mística, ecológica, astrológica, afro-brasileira e livre. *Ilhas* é uma de suas primeiras peças de temática ecológica, temática esta que tomou grande força após seu período de estudos em Paris (1969–1972), onde teve aulas com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen.

Neste ambiente fui tentando compor obras que misturavam toda aquela base nacionalista, que já respirava um outro ar, com o que eu apreendia e as minhas raízes. Foi então que comecei a olhar em direção à fauna e flora brasileiras como fontes de inspiração, não utilizando mais o folclore, e sim a inspiração nascida dos bichos, das flores, das orquídeas, da Amazônia (Almeida Prado *apud* Corvisier 2000, p. 14).

Apesar de trazer a temática ecológica como uma forma de afirmação da nacionalidade, esta frequentemente é feita a partir de uma visão mística da natureza. Isso é observado em *Ilhas*, que apesar de ter como inspiração inicial as ilhas fluviais de Cubatão, traz em seus títulos e epígrafes descrições fantásticas e poéticas, caracterizando ilhas fictícias.

Percebemos, então, uma referência ao nacionalismo em *Ilhas*, principalmente através da temática ecológica. Contudo, para Almeida Prado, a representação de “ilhas” como conteúdo não-musical já traz uma carga simbólica nacionalista, como é evidenciado em seu oratório *Villegaignon, ou Les Isles Fortunées*. Composto dois anos antes, em 1971, traz texto de Henri Doublier sobre a colonização da França Antártica, na Baía de Guanabara, por Nicolas Durand de Villegaignon. Nele, Doublier romantiza a crônica histórica, associando-a ao poema de Pierre de Ronsard sobre as lendárias Ilhas Afortunadas.

Esse sentimento nacionalista diagnosticado em *Ilhas*, contudo, já não diz mais respeito ao nacionalismo como vanguarda modernista. Ao deslocar a carga nacionalista do material musical para o conteúdo não-musical, Almeida Prado se afasta do modernismo andradeano e começa a moldar sua própria forma de afirmação nacional.

Ilha dos nove vulcões

Densidade ígnea, sangue da terra, explosão de ritmos incandescentes, estranha liturgia de violência, um canto selvagem entre as lavas e o mar (Almeida Prado 1973).

Ilha dos nove vulcões é a peça mais densa e rica do conjunto, criando uma ambientação que remete ao fogo dos vulcões. A acumulação gradativa das ressonâncias, a divisão em camadas e os motivos em ostinato marcam sua estrutura.

Para estabelecer a dimensão descritiva nessa peça, Almeida Prado utiliza diversas estratégias: através do ritmo (instabilidade, ausência de pulsação, figuras rápidas, *acciacaturas*); através da forma (apresentação das coleções em acumulação do grave para o agudo, mimetizando o movimento de erupção;

clímax; dissolução); e através das coleções referenciais (riqueza do material; sobreposição de intervalos dissonantes e consonantes; amplitude da tessitura)⁵.

As coleções de alturas pré-definidas são apresentadas na forma de acordes de 4 notas e intervalos simples, como vemos na figura 2.



Figura 2: Blocos sonoros referenciais da peça *Ilha dos nove vulcões*, de Almeida Prado.

A peça se divide em duas seções principais (Tabela 1): a primeira, expositiva, apresenta as coleções de A a H progressivamente, distribuídas em duas camadas sobrepostas. A segunda é mais segmentada:

SEÇÃO A		
1.	Sistemas 1 - 8	Exposição (coleções de A a H)
2.	Sistema 9	Clímax da primeira seção/trillo (coleções F, G e H)
PONTE - Recapitulação/Redução da seção A (coleções A a H)		
SEÇÃO B		
1.	Sistema 11	Acorde (coleção A) + ostinato (coleções G, H e I)
2.	Sistema 12	Acorde (coleção A) + ostinato (coleções F e G)
3.	Sistema 12	Acorde (coleção A) + ostinato (coleções D, E e F)
4.	Sistema 13	Acorde (coleção A) + ostinato (coleções G, H e I)
5.	Sistema 14	Acorde (coleções D, E e F) + ostinato (coleções A e B)
6.	Sistema 15	Dissolução, blocos sonoros referenciais
7.	Sistema 16	Acorde (coleções A e F) + ostinato (coleção intrusa)
8.	Sistema 17	Acorde (coleção intrusa) + ostinato (coleção intrusa)
9.	Sistema 18	Dissolução, blocos sonoros referenciais

Tabela 1: Forma e caracterização das seções da peça *Ilha dos nove vulcões*, de Almeida Prado.

⁵ Apesar de apresentarem diferentes técnicas composicionais, notamos uma proximidade de conteúdo não-musical com a peça *Île de Feu I*, dos *Quatre Études de Rythme* (1950) de Messiaen. Nela, Messiaen (1994) faz uma homenagem à Papua Nova-Guiné e a “toda violência dos rituais mágicos desse país”.

A seção A se articula através da oposição entre os dois estratos (ou camadas) da textura em multiníveis, evidenciados timbristicamente através de diferenciações na dinâmica e nos tipos de articulação⁶ (Fig. 3).



Figura 3: Duas camadas da textura em multiníveis na Seção A. *Ilha dos nove vulcões*, de Almeida Prado (sistema 2).

A camada inferior da Seção A (Fig. 3) tem um perfil textural construído através da iteração dos ataques na região gravíssima do piano com pedal aberto e dinâmica *ppp*. As alturas apresentadas na camada superior vão sendo integradas na inferior, formando um processo de acumulação das ressonâncias. Com a saturação da textura, percebemos cada vez menos os ataques discretos, deslocando a atenção da escuta para a oposição entre a ressonância gerada pelo trítone da camada inferior e os ataques da camada superior. A recorrência sempre variada da sobreposição de acordes sobre o trítone acaba ganhando um sentido motivico, de maneira que se reconhece o todo da seção nesses fragmentos e vice-versa.

A camada superior apresenta, gradualmente, as alturas das coleções referenciais, como podemos observar na figura 4. Essas alturas se destacam da camada inferior através da articulação, caracterizada pela figuração em *acciaccatura*, cabendo ao pianista intérprete marcar essa separação através da diferenciação dos ataques.

⁶ Assis (1997, p. 33) percebe a separação em camadas como uma tentativa de mimetizar o “canto selvagem entre as lavas e o mar”. Ela vê a camada inferior como um “som soturno, velado, misterioso do fundo do mar”, sobre o qual ocorrem os “estouros periódicos das lavas de um vulcão”.

The image shows a musical score for 'Ilha dos nove vulcões' by Almeida Prado, specifically systems 1 to 8. The score is written in bass clef and features a multi-level texture. The systems are labeled as 2°S, 3°S, 4°S, 5°S, 6°S, 7°S, and 8°S. Various chord collections are identified and highlighted with colored boxes: Coleção A (red), Coleção B (green), Coleção C (yellow), Coleção D (blue), Coleção E (orange), Coleção F (green), Coleção G (yellow), and Coleção H (blue). The texture is multi-level, with different parts of the music occurring at different vertical levels.

Figura 4: Camada superior da textura em multiníveis na Seção A. *Ilha dos nove vulcões*, de Almeida Prado (sistemas 1 a 8).

Esse padrão se mantém em um processo de acumulação que caminha em direção ao clímax da seção. Ele é alcançado através de duas ondas ascendentes que cobrem quase toda a extensão do teclado, culminando nos *trillos* nas coleções F, G e H. Esses *trillos* são sobrepostos à ressonância acumulada, em dinâmica *p*, e soam como uma tentativa de manipular os harmônicos sustentados (Fig. 5), antecipando o que ele chamará de “zona de ressonância implícita” (Almeida Prado 1985, p. 569–570). Esse é um procedimento importante na peça, pois busca superar a limitação do instrumento que é a incapacidade de manusear a sustentação das alturas após o ataque.

The image shows a musical score for 'Ilha dos nove vulcões' by Almeida Prado, specifically system 9. The score is written in treble clef and features a piano (*P*) dynamic. The texture is multi-level, with different parts of the music occurring at different vertical levels. The trills are marked with '8' and the resonance is marked with '3:2'.

Figura 5: Sobreposição de *trillos* à ressonância acumulada na Seção A. *Ilha dos nove vulcões*, de Almeida Prado (sistema 9).

A seção A mimetiza o processo de ativação do vulcão, através da intensificação da densidade, ressonância e dinâmica, e da acumulação das diferentes coleções em um movimento ascendente. Esse movimento resulta na primeira erupção, o clímax, que é seguido pela recapitulação condensada de A. Essa recapitulação marca a passagem para a próxima seção.

A seção B dá continuidade às erupções, agora representadas através de um novo motivo (Fig. 6).

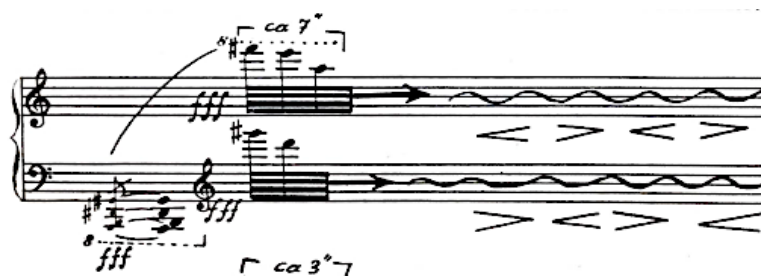


Figura 6: Motivo da Seção B. *Ilha dos nove vulcões*, de Almeida Prado (sistema 11).

Esse motivo faz um uso bastante original da ressonância, que mantém sua energia através dos ataques em *fff* da coleção A, no extremo grave do piano. Sobre essa ressonância são sobrepostas as coleções mais agudas, que, através de um ostinato de figuração rapidíssima, se misturam com os componentes da ressonância do acorde grave. Além do tratamento da ressonância, outro efeito interessante é a sensação de espacialidade, criada através da alternância de dinâmica entre as duas mãos. A sobreposição intercalada entre as coleções emula uma circularidade, como se o som estivesse fisicamente em movimento.

Na quinta aparição do motivo ele é modificado, trazendo no acorde atacado coleções na região média (D, E e F) e invertendo as graves (A e B) para o ostinato. Isso provoca uma mudança drástica na textura, pois o acorde atacado passa para uma zona de pouca ressonância do instrumento, e o ostinato, na região gravíssima, passa a apresentar dinâmica *pp*. Contudo, a coerência motívica, que é mantida através da articulação e configuração rítmica, atenua o choque dessa mudança.

Essa simples inversão da posição das coleções no motivo é uma ferramenta formal importante, pois alivia a textura e encaminha a peça para sua dissolução.

Almeida Prado aproveita a coesão do motivo para introduzir algumas alturas “intrusas”⁷, que aparecem nas duas últimas apresentações do motivo. Essas alturas intrusas não fazem parte de nenhuma coleção referencial, e apresentam pouca ou nenhuma similaridade com elas. Essa quebra na rigidez da técnica composicional pode ser vista como mais uma estratégia de dissolução do material.

O material intruso é intercalado pelas duas apresentações literais das coleções referenciais, que interrompem o fluxo rítmico e dinâmico da peça e marcam a morte do vulcão (Fig. 7).

Figura 7: Alturas intrusas e blocos sonoros referenciais. *Ilha dos nove vulcões*, de Almeida Prado (sistemas 15–18).

⁷ Almeida Prado, em suas aulas, chamava a introdução de alturas externas aos blocos sonoros referenciais de “elementos invasores”.

Vemos em *Ilha dos Nove Vulcões* como Almeida Prado, dentro de um universo limitado de alturas, utiliza diferentes estratégias para caracterizar a ambientação da peça e criar uma estrutura narrativa. A seção A representa a ativação do vulcão, através da acumulação gradual das ressonâncias em um movimento ascendente. Essa acumulação resulta nas erupções, que são representadas na seção B pelo motivo destacado. O motivo sofre então diversas variações, perdendo força e ressonância, encaminhando o vulcão para o estado dormente. A aparição das coleções referenciais atacadas em *piano* soa como um último respiro, como a nuvem de cinzas remanescente das erupções.

A ausência de estruturas melódicas ou harmônicas desloca a importância estrutural da peça para o tratamento timbrístico e gestual das coleções.

Ilha de pedra

Aridez, silêncio, estranhos animais percorrem as ásperas escarpas. Abismos, nenhuma vegetação que traduza beleza, alguns arbustos de magra consistência, e um calor implacável (Almeida Prado 1973).

A *Ilha de Pedra* traz uma proposta de ambientação bem diferente da primeira peça, e isso se reflete já nos blocos sonoros referenciais. Enquanto *Ilha dos nove vulcões* apresentava nove diferentes coleções, *Ilha de pedra* traz apenas uma, na forma de um hexacorde (Figura 8). Apesar de aparecer na introdução como apenas um acorde, durante a peça ele é articulado em dois blocos divididos entre as mãos, seguindo a divisão da pauta.



Figura 8: Bloco sonoro referencial da peça *Ilha de pedra*, de Almeida Prado.

Ilha de Pedra não busca construir a representação descritiva através de uma estrutura narrativa, mas através do caráter e ambientação da peça⁸. Isso se reflete na textura mais enxuta, nas longas pausas, ressonâncias sustentadas e intervalos dissonantes.

A estrutura formal é bem clara, sendo dividida em duas grandes seções que são caracterizadas pelos motivos utilizados. A primeira seção traz uma textura polifônica em contraponto imitativo entre as mãos, que são intercalados por momentos de sustentação da ressonância (Figura 9).

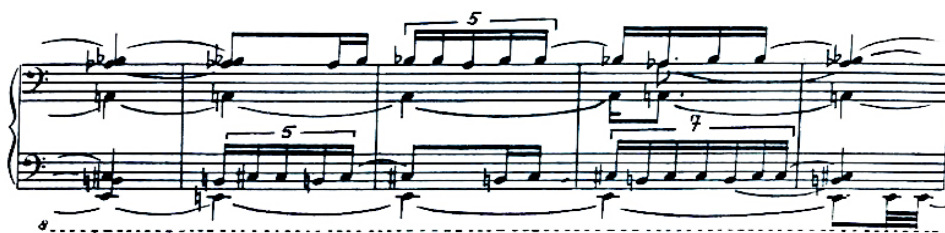


Figura 9: Contraponto imitativo. *Ilha de pedra*, de Almeida Prado (comp. 7–10) e sustentação da ressonância (comp. 11).

O movimento ocorre através das 2M presentes nas coleções, em uma figuração de quiálteras e semicolcheias que resultam em polirritmia. Esse motivo é repetido ao longo da seção com pequenas variações rítmicas, sempre mantendo a dinâmica em *ff*. A invariância da dinâmica, a constante quebra do movimento e a ausência do acento métrico no tempo forte dão a essa seção uma falta de direcionalidade. A polirritmia, o movimento em segundas e a estagnação ajudam a criar a aridez e aspereza da sonoridade, compondo assim a ambientação descritiva nessa primeira seção.

A passagem para a próxima seção se dá através de um arpejo em *acciaccatura*, apresentando as seis notas da coleção referencial. Após a segunda aparição do arpejo, Almeida Prado introduz duas novas alturas que são estranhas à coleção, Ré e Mi \flat , sendo o Ré a nota mais grave da peça. Elas são atacadas na região gravíssima do piano, em repetição numa figuração rapidíssima e em polirritmia, como mostra a Figura 10.

⁸ Assis (1997, p. 42) vê na dissolução da forma e no “grande decrescendo sonoro” uma representação do “calor implacável da ilha” como se este “fosse o responsável pela diluição do material”.

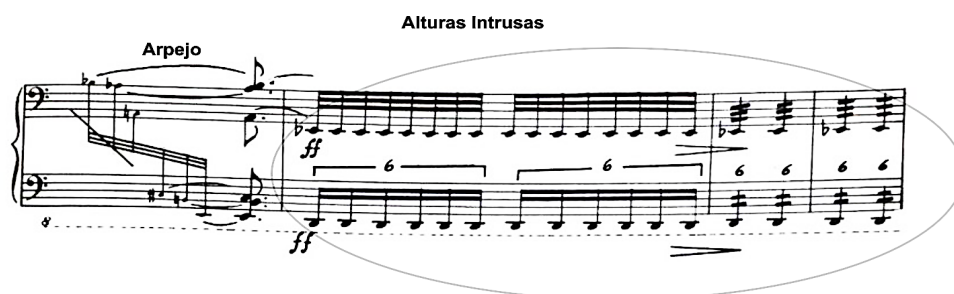


Figura 10: Alturas intrusas. *Ilha de Pedra*, de Almeida Prado (comp. 22–25).

A aparição dessas notas é destacada tanto pela mudança rítmica significativa como por ser um material novo e mais grave que o anterior. Almeida Prado utiliza a iteração das notas para fazer um *decrescendo* gradual em direção a suspensão em pausa, que mantém a ressonância através do pedal aberto. Essa sequência é transformada em motivo, que sofre diversas reduções até sua dissolução total no fim da peça.

O novo motivo tem uma textura linear, em um movimento descendente que vai dos componentes agudos da coleção referencial até as alturas intrusas (Figura 11).



Figura 11: Motivo da segunda seção. *Ilha de Pedra*, de Almeida Prado (comp. 26–31).

A cada reapresentação o motivo perde força, reduzindo gradativamente a dinâmica e o número de notas, até sobraem apenas as alturas intrusas (Figura 12).



Figura 12: Finalização pelas alturas intrusas em *Ilha de Pedra*, de Almeida Prado (comp. 44–50).

Vemos então como *Ilha de Pedra* apresenta estratégias formais muito diferentes da *Ilha dos nove Vulcões*, diferenças estas que refletem a distinção entre os títulos e epígrafes. Enquanto a primeira *Ilha* trouxe uma riqueza de sonoridades e materiais em uma figuração instável e rápida, *Ilha de Pedra* revela a economia motívica em uma textura simples e entrecortada por pausas. Essa economia de materiais resulta em uma estrutura formal também simples, que dificulta a especulação de uma estrutura narrativa. Dessa forma, a dimensão descritiva fica a papel principalmente da sonoridade e ambientação da peça.

Ilha de gelo

Iceberg, flutuando qual navio branco cristal, majestade imaculada, impessoal, imenso, solitário (Almeida Prado 1973).

Ilha de Gelo se aproxima bastante da segunda, tanto através do conteúdo textual como musical. Apresenta três coleções referenciais, que são divididas na música em três camadas (Fig. 13).

O conteúdo intervalar dessas coleções é bastante dissonante, sendo A formado por um cluster de semitons e B e C apresentando intervalos de 11, 13 e 15 semitons. O conteúdo intervalar das coleções, combinado à dinâmica *p* que se mantêm ao longo de toda a peça, gera uma ressonância pobre, pela ausência de reforço das parciais. Isso dá destaque aos ataques das alturas de B e C, que devido aos intervalos amplos e dissonantes adquirem uma sonoridade brilhante, principalmente nos componentes agudos das coleções.

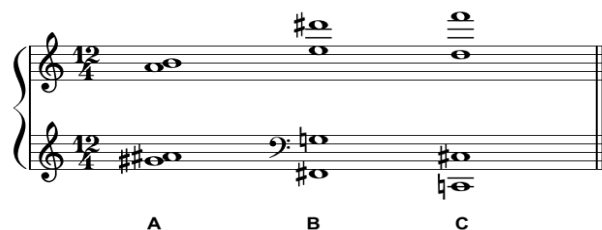


Figura 13: Blocos sonoros referenciais *Ilha de Gelo*, de Almeida Prado.

A peça se organiza através de um pedal em mínimas que apresenta a coleção A. Esse pedal se mantém sem interrupções até o final e é sobreposto pelos ataques das alturas das coleções B e C. Enquanto a coleção A é atacada sempre em sua configuração original, B e C são divididos entre seus componentes graves e agudos, que se alternam formando novos acordes. Apesar de variar a composição dos acordes, é a única peça do conjunto que não apresenta alturas intrusas.

Notamos que *Ilha de Gelo* mantém uma relação de intertextualidade com um dos prelúdios de Debussy, *Des pas sur la neige*. Além da relação não-musical entre neve e gelo, *Des pas sur la neige* apresenta uma semelhança estrutural, manifesta através da divisão em camadas, da utilização de ostinato em segundas na região central e da sobreposição de intervenções nas vozes grave e aguda.

Almeida Prado organiza os ataques através de uma figuração de quiálteras e pausas, imprimindo um caráter pós-tonal e acentuando a separação entre as notas pedal e as outras camadas.

Essa é a peça mais curta das *Ilhas*, compreendendo apenas quatro sistemas. Estruturalmente, ela consiste de uma seção única, que aumenta gradualmente em complexidade e frequência a interação entre as coleções B e C com o ostinato, em direção ao último sistema. Essa intensificação, contudo, acontece de forma sutil e não resulta em um clímax, não perturbando o caráter estático da peça. A ausência de contraste de dinâmica, textura, andamento ou formas de ataque traz a “sensação de que os elementos musicais ‘não vão, simplesmente estão’, como um ‘iceberg’ flutuando em torno de si” (Assis 1997, p. 49).

A partir do terceiro sistema, os ataques dos componentes graves e agudos passam a ser dessincronizados, reforçando a sensação da polirritmia e a tensão criada com as notas pedal. Após a breve intensificação, a peça cadencia em um movimento de fechamento, reduzindo a frequência das intervenções até cessar

completamente. O pedal é atacado mais três vezes, dissipando o movimento da mesma forma que ele começou (Fig. 14).



Figura 14: Finalização por ressonâncias das notas pedais. *Ilha de Gelo*, de Almeida Prado (sistema 4).

Assim como *Ilha de Pedra*, *Ilha de gelo* é marcada pela ausência de movimento e pobreza motivica. Monotemática, mantém o perfil de sobreposição do ostinato sem alterações. A estagnação do motivo e o uso do pedal, que sai do silêncio e volta ao silêncio, dá uma sensação de circularidade, como se a peça fosse apenas um recorte de um movimento que se dá infinitamente.

Os intervalos dissonantes mimetizam o estalar do gelo (Assis 1997, p. 50) e contribuem para a baixa ressonância da peça. A ressonância e a dinâmica contida destacam a terceira *Ilha* das anteriores, sendo a estratégia escolhida por Almeida Prado para representar o frio e a solidão sugeridos textualmente.

Conclusão

A limitação da notação tradicional para representar aspectos de toque e timbre frequentemente exige do compositor soluções criativas, criando uma dinâmica onde “articulações, marcações de tempo e textos poéticos extremamente específicos induzem o intérprete diretamente ao ato performático[...]”⁹ (Nonken 2014, p. 34).

⁹ “Highly specific articulations, temporal markings, and poetic texts engage the performer directly in the performative act, rather than merely providing basic indications of dynamic levels and tempi or standard terms for a general mood (*appassionato*, *grave*) to be evoked”.

A recorrência a conteúdos não-musicais como impulso criativo é frequente no repertório musical, sendo operada das mais diversas maneiras. Alguns exemplos notáveis podem ser observados entre os ciclos de *Préludes* de Debussy, e os *Études Tableaux* de Rachmaninoff. Enquanto Debussy revela o conteúdo programático ao final da peça, Rachmaninoff, apesar de manifestar a importância desse referencial externo como ponto de partida, não os revela ao intérprete ou ouvinte.

Almeida Prado faz questão de deixar registrado esse conteúdo na partitura, através das epígrafes dedicadas a cada uma das peças, junto aos blocos sonoros referenciais. A presença do texto anexo à partitura demonstra que Almeida Prado considerou o conteúdo relevante não só para o processo composicional, mas também para a execução.

Em *Ilhas*, vemos como o componente textual deixa de simplesmente circundar a obra e passa a modificar ativamente a estrutura do discurso. Além de servir como impulso criativo durante o processo composicional, o conteúdo não-musical funciona como uma referência para o intérprete na construção da paleta de toques e timbres. Essa referência, contudo, devido à carga subjetiva do texto, não limita as possibilidades interpretativas. Pelo contrário, traz para o pianista um papel importante como co-criador da obra musical e aproxima o público através de uma abordagem multissensorial.

A análise musical por parâmetros estabelece uma interlocução com essa ampla gama de estímulos sensoriais, evidenciando estratégias composicionais circunscritas à atividade exclusivamente musical. Pensar a relação texto-música em Almeida Prado se mostra essencial não apenas para uma investigação estética, mas também interpretativa ou analítica.

Referências bibliográficas

1. Almeida Prado, José Antonio de. 1973. *Ilhas para piano*. Partitura. Darmstadt: Tonos International.
2. Assis, Ana Cláudia de. 2013. Ilhas de Almeida Prado: por uma paisagem sonora imaginária. *Estúdio*, Lisboa, v. 4, n. 8, p. 75–81. Disponível em:

<http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582013000200009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 dez. 2020.

3. Assis, Ana Claudia de. 1997. *O timbre em 'Ilhas' e 'Savanas' de Almeida Prado: uma contribuição às práticas interpretativas*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.
4. Boucourechliev, André. 2003. *A Linguagem Musical*. Lisboa: Edições 70.
5. Bonds, Mark Evans. 2006. *Music as Thought*. New Jersey: Princeton University Press.
6. Corvisier, Fernando Crespo. 2000. *The ten sonatas of Almeida Prado*. Tese (Doutorado). Houston: Houston University.
7. Corvisier, Fernando Crespo; Costa, Thiago de Freitas Câmara. 2015. *Almeida Prado - Integral dos Noturnos para piano, Vol. III*. São Paulo: Editora Pharos.
8. Messiaen, Olivier. 1994. *Petites Esquisses D'Oiseaux; Cantéyodjayâ; Quatre Études De Rythme; Pièce Pour Le Tombeau De Paul Dukas*. Nota de programa. Koch International Classics.
9. Moreira, Adriana Lopes. 2002. *A poética nos 16 poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
10. Nonken, Marilyn. 2014. *The spectral piano: from Liszt, Scriabin, and Debussy to the digital age*. New York: Cambridge University Press.

Dossiê

Alberto Nepomuceno (1864–1920)

Intertextualidade musical na música religiosa de Alberto Nepomuceno

Musical intertextuality in Alberto Nepomuceno's religious music

Thiago Praça Teixeira

Unespar-EMBAP

Resumo: O presente artigo tem por objeto principal a identificação de categorias de intertextualidade musical na música sacra e religiosa do compositor brasileiro Alberto Nepomuceno (1864–1920). Em primeiro lugar, apresenta-se uma proposta de classificação de tal repertório em três grupos: música sacra, oratório (sentido “lato”) e música instrumental religiosa. Em segundo lugar, apresenta-se uma breve discussão sobre a teorização das categorias de intertextualidade musical. Em terceiro lugar, procura-se analisar as peças religiosas de Nepomuceno sob o viés de intertextualidade musical, resultando na identificação de citações de esquemas formais, de citação textuais e estilísticas em vários níveis estruturais, sobretudo em três obras: *Cloches de Noël*, *Em Bethleem* e *Missa a duas vozes*.

Palavras-chave: Alberto Nepomuceno; Música sacra e religiosa; Análise musical; Intertextualidade

Abstract: This article aims to identify categories of musical intertextuality in the sacred and religious music composed by Alberto Nepomuceno (1864–1920). Firstly, it presents a classification of the repertoire into three groups: sacred music, oratory (*latu sensu*) and religious instrumental music. Second, I briefly discuss the theories of musical intertextuality's categories. Third, I analyze Nepomuceno's religious pieces under musical intertextuality, it was identified quotes from formal schemes, textual and stylistic quotes in various structural levels, mainly in three works: *Cloches de Noël*, *Em Bethleem* and *Mass for two voices*.

Keywords: Alberto Nepomuceno; Sacred and religious music; Musical analysis; Intertextuality



Nepomuceno e a música religiosa

Entre os muitos gêneros musicais aos quais o importante compositor brasileiro Alberto Nepomuceno (1864–1920) se dedicou está o da música sacra (música destinada à Liturgia católica) e também o da música puramente religiosa, sem função ritual. O contato de Nepomuceno com esse tipo de música se deu em cinco âmbitos distintos, mas diretamente interligados.

Primeiramente, na sua formação religiosa. Nascido a 6 de julho de 1864, recebeu o Batismo católico em 15 de janeiro de 1865 na Catedral de Fortaleza, igreja em que seu pai, Victor Augusto Nepomuceno, era violinista e organista (Kiefer 1976, p. 110). Por algumas das dedicatórias de suas composições depreende-se que procurou dar formação católica à família, tal como se vê no *Álbum eucarístico*, no qual duas peças são dedicadas à Primeira Comunhão de suas duas filhas (Nepomuceno 1926). Por ocasião de seu envolvimento com a regulamentação da música sacra no Rio de Janeiro, ele escreve certa vez ao crítico musical José Rodrigues Barbosa (1857–1939): “Desejando que vossa ideia ache no coração dos sacerdotes e artistas, como no dos crentes, o mesmo eco que encontrou no meu, ponho-me inteiramente à vossa disposição, e ao serviço dessa causa sublime o meu ideal de crente e de artista” (*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 09/10/1895). Além disso, atuou eventualmente como regente ou organista em cerimônias religiosas (Cf. *A União*, Rio de Janeiro, 18/09/1905) e sabe-se também que morreu católico, tendo recebido os últimos Sacramentos (Cf. *A União*, Rio de Janeiro, 21/10/1920).

Em segundo lugar, na sua formação musical. Em 1889 matriculou-se no Liceo Musicale Santa Cecilia (atual Conservatorio di Musica Santa Cecilia) da “Accademia” de mesmo nome, em Roma. Deste período há uma carta do compositor a seu amigo Frederico Nascimento (1852–1924), na qual se verifica o contato acadêmico com o canto gregoriano: “Foi aqui em Capri que recebi a tua última [carta] de 1º deste [mês]. Ainda tenho de voltar a Roma, vou concluir um pequeno curso de cantochão, faux-bourdon, [e] recordar os meus estudos de contraponto” (apud Pereira 2007, p. 63–64; Vidal 2014, p. 236). Em Roma, Nepomuceno teve aulas também com dois importantes nomes do cenário musical italiano, Eugenio Terziani (1824–1889) e Cesare De Sanctis (1824–1916), sendo este último também um compositor de música sacra. Nos quatro anos seguintes, Nepomuceno estuda em Berlim, na Akademie der Künste (1891–1892), com Heinrich von Herzogenberg (1843–1900), e no Stern’sches Konservatorium

der Musik (1892–1894), com Arno Kleffel (1840–1913). Nesse período de formação germânica, Nepomuceno toma contato com o contraponto modal de Palestrina por meio do famoso tratado de Heinrich Bellermann (1832–1903), obra que chegou a traduzir parcialmente ao Português e que possivelmente lhe aproximou do ideal estético de construção melódica nos moldes do contraponto palestriniano (Vidal 2014, p. 254–255). Enfim, Nepomuceno encerra seu período de formação na Europa com uma estada em Paris, estudando órgão com Alexandre Guilmant (1837–1911), na Schola Cantorum, instituição esta fundada em 1894 por Charles Bordes (1863–1909), pelo próprio Guilmant e por Vincent d'Indy (1851–1931). Os três fundadores tinham o mesmo ideal de recuperar a música religiosa gregoriana e palestriniana.

Em terceiro lugar, na sua proximidade ao movimento de resgate da obra musical do Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767–1830). Na mesma coluna do *Jornal do Commercio* em que propunha um movimento pela restauração da música sacra no Rio de Janeiro, Rodrigues Barbosa também fazia menção e louvava a atuação do Visconde de Taunay (1843–1899) no trabalho de resgatar e divulgar as composições musicais do Pe. José Maurício. Já se notava o envolvimento de Nepomuceno em tal processo reduzindo para piano e harmônio o famoso *Requiem*. Importante e representativo evento nesse sentido foi também a atuação de Nepomuceno nas cerimônias religiosas de consagração (26/06/1898) e inauguração (10/07/1898) da Igreja da Candelária no Rio de Janeiro, ocasiões em que regeu obras de Pe. José Maurício (*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27/06/1898; 02/07/1898; 07/07/1898).

Em quarto lugar, na sua atuação em prol da regulamentação da música sacra na Arquidiocese do Rio de Janeiro. Rodrigues Barbosa na sua coluna “Theatros e Música” do *Jornal do Commercio*, em edição do dia 7 de outubro de 1895, lançava publicamente a ideia de uma restauração da música sacra nas igrejas católicas do Rio de Janeiro. Propõe recuperar a dignidade austera e a elevação artística na música das cerimônias católicas, por meio de uma recuperação do canto gregoriano, da polifonia de Palestrina e incentivando um trabalho conjunto de católicos e artistas do Rio de Janeiro. O primeiro nome a manifestar adesão à proposta foi justamente Alberto Nepomuceno, por meio de quatro cartas distintas publicadas pelo *Jornal do Commercio* em 9, 11, 13 e 15 de outubro de 1895.

Finalmente, em quinto lugar, há as próprias composições musicais de Nepomuceno com caráter religioso, cuja abordagem analítica é o objeto do presente artigo.

Música religiosa de Nepomuceno: uma proposta de classificação

O *Catálogo geral* elaborado por Sérgio Alvim Nepomuceno Correa, neto de Nepomuceno, é ainda hoje a principal referência para organização da obra do compositor. Correa optou pela sistematização baseada na instrumentação utilizada pelo compositor e não na ordem cronológica (Correa 1996, p. 42–53). Procedendo-se à análise das obras sacras e religiosas de Nepomuceno, quanto ao “uso litúrgico” e quanto ao “texto empregado”, chegamos a uma classificação sistemática de tais peças. Identificamos, assim três categorias distintas: (1) música instrumental religiosa; (2) oratório em sentido “lato”; e (3) música sacra. À primeira categoria pertence as peças *Offertoire* (órgão, 1912) e *Cloches de Noël* [*Sinos de Natal*] (piano, 1915). À segunda categoria pertencem as peças *Ave Maria* [texto de X. Silveira Jr.] (canto e piano, 1887), *Ave Maria* [texto de J. Galeno] (coro feminino, 1897), *Ingemisco* (canto e piano, 1899), *Em Bethleem* (canto, coro e orquestra, 1903), *Canto nupcial* (canto e piano, 1907) e *Invocação à Cruz* (coro e piano, s.d.). À terceira categoria pertencem as peças *Canto fúnebre* (coro, 1896), *O salutaris hostia* (canto e órgão, 1897), *Panis angelicus* (duas vozes e órgão, 1909), *Ecce panis angelorum* (duas vozes e órgão, 1911), *O salutaris hostia* (coro feminino, 1911), *Tantum ergo* (coro e órgão, 1911), *Missa* (coro e órgão, 1915) e *Ave Maria* (canto e órgão, s.d.).

A primeira categoria justifica-se intuitivamente pelo título e pela instrumentação de *Offertoire* e pelo caráter religioso explícito atribuído à peça *Cloches de Noël*, o que é verificável pelas várias categorias de intertextualidade identificadas, sobretudo a citação literal com intenção referencial de um canto gregoriano no interior da peça. Tanto *Offertoire* como *Cloches de Noël* são peças de concerto e não necessariamente restritas a eventual uso litúrgico.

A segunda categoria é indicada como “oratório em sentido lato” porque inclui peças líricas de concerto ou música incidental com temática religiosa. Fazemos, assim, uma distinção em relação ao “oratório em sentido estrito”, que seria aquele produzido contemporaneamente a Nepomuceno no contexto europeu, a saber, a música não encenada para canto, coro e orquestra com diferentes números musicais (independentes ou contínuos) e libreto sobre texto

de tradição religiosa cristã. A obra *Em Bethleem*, classificada por Correa como oratório, na verdade é música incidental, já que é parte integrante de uma verdadeira ação teatral, de modo que sua própria execução fora do contexto cênico é praticamente inviável. Entre as demais peças, encontram-se duas peças destinadas a coro (*Ave Maria* e *Invocação à Cruz*) e três canções para canto e piano, sendo duas em Português (*Ave Maria*, *Canto nupcial*) e uma em Latim (*Ingemisco*).

A terceira categoria inclui as peças para voz solista ou para coro com texto latino e litúrgico, e cuja instrumentação e caráter enquadram-se nas exigências eclesiásticas para um uso real na Liturgia católica. Pode-se, por isso mesmo, considerar este último grupo de oito peças como sendo de música funcional, em contraposição a uma hipotética arte pela arte.

Na Tab. 1 indicamos a lista completa das obras sacras e religiosas de Nepomuceno.

INSTRUMENTAÇÃO	PEÇA	CLASSIFICAÇÃO
Piano	1. <i>Cloches de Noël</i> , 1915.	música instrumental religiosa
Órgão ou harmônio solo	2. <i>Ofertório</i> , 1912.	música instrumental religiosa
Canto e piano	3. <i>Canto Nupcial</i> , 1907.	oratório (sentido "lato")
	4. <i>Ave Maria em lá menor</i> , s.d.	oratório (sentido "lato")
	5. <i>Ingemisco</i> , 1899?	oratório (sentido "lato")
Canto e órgão ou harmônio	6. <i>Ave Maria em mi menor</i> , s.d.	música sacra
	7. <i>O salutaris hostia</i> , 1897?	música sacra
Orquestra, coro e solistas	8. <i>A Pastoral [Em Bethleem]</i> , 1902.	oratório (sentido "lato")
Coro	9. <i>Canto fúnebre</i> , 1896.	música sacra
	10. <i>Ave Maria em ré maior</i> , 1897.	oratório (sentido "lato")
	11. <i>Panis angelicus</i> , 1909.	música sacra
	12. <i>Ecce panis angelorum</i> , 1911.	música sacra
	13. <i>O salutaris hostia</i> , 1911.	música sacra
	14. <i>Tantum ergo</i> , 1911.	música sacra
	15. <i>Missa em ré menor</i> , 1914.	música sacra
	16. <i>Invocação à Cruz</i> , s.d.	oratório (sentido "lato")

Tabela 1: Composições sacras e religiosas de Alberto Nepomuceno; FONTE: O autor (2020)

Intertextualidade musical: uma proposta analítica

No presente artigo procuramos apresentar casos de intertextualidade musical encontrados em tal recorte da obra de Alberto Nepomuceno. Para tanto, recorreremos a algumas abordagens já existentes em alguns autores quanto à classificação das categorias de intertextualidade.

Originalmente oriundo da crítica literária, o termo "intertextualidade" refere-se ao âmbito de possíveis relações de semelhança entre textos diversos,

desde o empréstimo até o compartilhamento de estilos. No âmbito estritamente musical, a partir dos anos 80 do século XX se procurou transpor tal teoria para o contexto das citações ou alusões estilísticas dentro de uma obra musical (Burkholder 2001). Os autores que têm se dedicado à questão da intertextualidade musical costumam indicar algumas categorias de classificação para os diferentes níveis de semelhança entre obras ou estilos musicais diversos. Não há, entretanto, uma uniformidade quanto à nomenclatura empregada e fica-se muitas vezes restrito a uma replicação de termos oriundos da teoria literária, mas sem a devida adequação ao campo específico da análise musical.

Em *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*, J. N. Straus faz uma abordagem da música do século XX considerando-a enquanto obras estilisticamente progressistas, mas permeadas por sonoridades, formas e gestos musicais tradicionais. Identifica, então, três modelos de influência artística e apresenta uma lista de oito estratégias, análogas àquelas que o crítico literário Harold Bloom (1930–2019) chama de “razões revisionárias”, e que teriam sido utilizadas pelos compositores do século XX para a releitura do passado: motivação, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização e simetrização. Segundo Straus, “tais estratégias, mais do que qualquer estrutura musical específica, define uma prática comum [musical] do século XX” (Straus 1990, p. 17, tradução nossa).

Dentro da produção musicológica brasileira, destacamos, como possível referência teórica para a intertextualidade musical, o artigo “A intertextualidade musical como fenômeno”, de Barbosa e Barrenechea. Os autores discutem qual seria o processo analítico conveniente para se estudar a influência musical e demonstrar a intertextualidade em música, propondo, então, sete categorias de intertextualidade musical: entidades orgânicas elementares, extrato, idiomática, paráfrase, estilo, paródia e reinvenção (Barbosa; Barrenechea 2003, p. 133–134; idem, 2005).

Em “Posibilidades intertextuales del dispositivo musical”, O. Corrado descreve a intertextualidade como um termo oriundo da teoria literária do russo M. Bakhtin (1895–1975) e como sendo referente ao conjunto de relações demonstráveis no interior de um dado texto, aproximando-o a outros textos do mesmo autor ou a modelos literários aos quais pode fazer referência. No caso da música, Corrado distingue duas grandes áreas: a 1) área intrasemiótica, que contém os fatos produzidos com meios estritamente musicais; e a 2) área

intersemiótica, que reúne fenômenos derivados de relações com outros discursos (linguagem verbal imagem etc.) (Corrado 1992, p. 34). A intertextualidade musical propriamente dita diria respeito à área intrassemiótica, na qual Corrado identifica três grandes categorias: (1) Citação de materiais geradores ou de esquemas formais (ex: missas ou motetos medievais construídos a partir de um “cantus firmus”); (2) Citação estilística, falsa citação ou citação sintética: reconstituição de gestos formais e expressivos dominantes de um estilo, mas sem referência a uma obra em particular (ex: paródia estilística, pastiche, neoclassicismo do início do século XX etc.); (3) Citação textual: incorporação de materiais temáticos reconhecíveis (melodias ou complexos polifônicos) tomados de uma determinada obra preexistente: auto-citação, transcrição criativa ou empréstimo temático; e citação com intenção referencial (Corrado 1992, p. 34–40).

Em “Música e intertextualidad”, R. López Cano remete-se ao conceito de intertextualidade introduzido por Julia Kristeva e entende intertexto como o conjunto de textos que se relacionam com aquele que presentemente seja objeto de atenção e leitura (López Cano 2007, p. 31). Aplicando tal concepção para o campo da música, o autor identifica cinco categorias de intertextualidade: (1) a citação: referência, em um dado momento de uma obra musical, a uma outra obra concreta do próprio compositor ou de outro; (2) a paródia: uso de um tema, fragmento ou ideia de uma obra específica, mas apenas como ponto de partida para uma nova composição; (3) a transformação de um original: a revisão, o arranjo ou uma versão que um compositor faz de uma obra alheia; (4) as tópicas: a referência feita em uma obra a um estilo, gênero, tipo ou classe de música diferente, mas não a uma obra específica; e (5) a alusão: referência vaga a um estilo geral de um compositor ou a um tipo de música específico (López Cano 2007, p. 31–36). É peculiar de López Cano considerar entre as categorias de intertextualidade musical as “tópicas”, conceito introduzido por L. Ratner em seu estudo *Classic Music: Expression, Form and Style*. As tópicas designam aqueles padrões referenciais que funcionam em um dado repertório como símbolo ou representação de algo: “matéria para o discurso musical representando afetos ou ideias específicas claramente reconhecíveis aos ouvintes contemporâneos à obra considerada” (Ratner 1980, p. 9, tradução nossa).

Apresentamos aqui uma breve consideração sobre aquelas tópicas que alguns autores identificaram como características especificamente do Romantismo do século XIX, uma vez que é nesse contexto estético que

Nepomuceno, a princípio, está inserido. Para tanto, tomamos como referência o artigo “The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century”, de J. Dickensheets. Essas tópicas do Romantismo dividem-se em três grupos: tipos, estilos e dialetos. Os “tipos” incluem um mínimo de gestos, geralmente focando sobre elementos rítmicos associados com um movimento físico para, assim, definir-se um caráter musical (ex: minuto, giga e marcha). Os “estilos” incluem uma mistura de gestos que evocam um afeto ou trazem à mente algo extramusical (ex: estilo militar, música de caça, estilo pastoral, estilo fantasia, estilo de canto, estilo de canção, estilo de noturno, estilo de ária, estilo “appassionato”, estilo virtuosístico etc.). Os “dialetos”, enfim, são mais complexos, geralmente incluindo ampla gama de gestos e também outros estilos, visando-se evocar, assim, fortes associações extramusicais (ex: cavalheiresco, bardo e exótico) (Dickensheets 2012, p. 101–131).

Considerando-se, pois, essas diferentes abordagens das categorias de intertextualidade, pode-se verificar que não há uma uniformidade quanto à nomenclatura analítica utilizada. Propomos uma breve discussão e uma síntese sobre as referidas categorias.

Entendemos que uma das dificuldades encontradas na categorização das relações musicais intertextuais deve-se à ausência de sistematização quanto às diferentes escalas envolvidas na análise dita intertextual. Um possível meio de se remediar isso seria organizar as categorias intertextuais conforme o nível estrutural em que se aplicam dentro de uma obra musical.

O primeiro e menor nível estrutural em que há uma categoria intertextual é o do “motivo”, entendido como um pequeno fragmento melódico utilizado como elemento primário da composição musical, geralmente restrito a um único compasso e caracterizado por um contorno melódico e pelo padrão rítmico (Green 1979, p. 31). Nesse âmbito da forma musical, tem-se a primeira e a segunda categorias de Straus, a motivização e a generalização, nas quais um conteúdo motivado de uma obra é intensificado ou inserido em um novo conjunto de altura em uma nova obra. A primeira categoria de Barrenechea é a chamada entidades orgânicas elementares, em que um elemento musical de pequena dimensão é utilizado em outro contexto musical. Corrado não apresenta uma categoria intertextual explicitamente destinada ao nível motivico, entretanto esse nível é abarcado na citação com intenção referencial, em que se utilizam fragmentos de obras precedentes. A primeira categoria de López Cano, a citação,

diz respeito à referência que uma dada obra faz a um trecho de uma obra precedente, ainda que não se restrinja ao nível motivico.

O segundo nível estrutural em que se dá as relações intertextuais é o da frase musical ou dos períodos musicais. Pode-se entender a frase musical como uma unidade estrutural que expressa um pensamento musical mais ou menos completo e que atinge um ponto de relativo repouso por meio de fórmulas cadenciais. No nível do período musical, isto é, daquela unidade formal constituída por várias frases, encontra-se comumente o “tema”, aquela ideia musical completa, traduzida em um sentido de completude melódica, rítmica e harmônica, pela qual o trecho se apresenta como um elemento íntegro e definidor do caráter musical (Cf. Green 1979, p. 7–8; 50; Bas 1957, p. 164; Schoenberg 2012, p. 29–30; 48).

De Corrado, tem-se a citação de materiais geradores, por exemplo, uma frase musical utilizada como “cantus firmus” em outra, e a citação com intenção referencial, que é a utilização de fragmentos de obras. De López Cano, há a paródia, que é a utilização de um fragmento de obra específica enquanto ponto de partida para uma nova composição.

A maioria das categorias intertextuais, entretanto, recaem sobre o nível temático. Em Corrado tem-se a auto-citação, que é o aproveitamento do material temático de obras precedentes; o empréstimo temático, que é o uso de um tema musical para a elaboração de uma obra original; e, enfim, a citação com intenção referencial, que certamente recai sobre o caráter temático de trechos musicais de obras preexistentes. Em López Cano, a noção de citação parece ser mais bem apropriada a este âmbito do período musical em seu caráter de tema, uma vez que o próprio autor indica que a referência em tal caso deve ser forte, evidente e facilmente reconhecível, o que é inerente à noção de tema musical. Também a categoria de paródia recai sobre a ideia de tema, seja como ponto de partida para a nova composição seja como substrato para reelaboração geral. De Barrenechea tem-se o extrato e a paráfrase como categorias apropriadas ao nível temático.

No último grau de complexidade formal na estruturação musical estão os períodos binários ou ternários combinados em agrupamentos maiores e constituindo, então, as grandes seções que configuram as obras musicais enquanto tais (Green 1979, p. 73s). Para esse nível mais amplo de organização formal, os autores supracitados reservam também algumas categorias de intertextualidade. Trata-se aqui, pois, da citação que uma obra faz não mais de

elementos motivicos ou temáticos, mas sim de esquemas formais amplos ou mesmo de reinvenções e transcrições que abrangem uma obra preexistente considerada em sua integralidade. De Barrenechea tem-se a paródia (recriação ou subversão de uma obra musical) e a reinvenção (releitura livre de uma obra preexistente, mas visando efeito antagônico). De Corrado, tem-se a citação de esquemas formais (apropriação deliberada de uma organização formal específica de obra preexistente) e a transcrição criativa (elaboração de uma nova obra a partir da transcrição explícita de uma obra anterior). De López Cano, finalmente, tem-se a transformação de um original (revisão, arranjo ou versão que um compositor faz de uma obra alheia).

Dessa discussão sobre as categorias intertextuais sob o viés da análise formal, chega-se, portanto, à síntese apresentada na Tabela 2 e que utilizaremos para a análise das peças de Alberto Nepomuceno no presente artigo.

	MICRO ESCALA - motivos, semifrases e frases	MÉDIA ESCALA - períodos, sentenças e seções	MACRO ESCALA - obra completa ou movimentos individuais
Straus	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Motivização</i> • <i>Generalização</i> 	x	x
Barrenechea	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Entidades orgânicas elementares</i> • <i>Extrato</i> • <i>Paráfrase</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Extrato</i> • <i>Paráfrase</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Paródia</i> • <i>Reinvenção</i>
Corrado	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Citação com intenção referencial</i> • <i>Citação de materiais geradores</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Auto-citação</i> • <i>Empréstimo temático</i> • <i>Citação com intenção referencial</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Citação de esquemas formais</i> • <i>Transcrição criativa</i>
López Cano	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Citação</i> • <i>Paródia</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Citação</i> • <i>Paródia</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Transformação de um original</i>

Tabela 2: Categorias de intertextualidade musical nas três escalas formais; FONTE: O autor (2020)

As demais categorias de intertextualidade, não enquadradas na sistematização supracitada, não designam uma referência de uma dada obra a outra obra específica, mas sim a algo comum a determinado grupo de obras. Assim, portanto, são categorias que radicam no “dialeto” (estilo compartilhado por um grupo de compositores), no “idioma” (estilo de um determinado compositor) ou simplesmente em regras e estratégias compositivas (Cf. Meyer 1996).

Sinos de Natal

No repertório para piano produzido por Alberto Nepomuceno encontram-se diversas formas musicais—mazurcas, valsas, noturnos, suítes, sonata, tema e variações etc.—, mas apenas uma peça com conotação religiosa: *Cloches de Noël* (*Sinos de Natal*). Esse caráter religioso é sugerido já pelo título, mas é evidenciado pelo uso explícito da melodia de um canto gregoriano— a antífona “Hodie Christus natus est” —e pela alusão que o compositor faz à sonoridade dos sinos. A partitura manuscrita da composição foi publicada na edição de 1º de janeiro de 1916 (Oitava do Natal) do jornal *O Imparcial* e foi dedicada pelo compositor aos príncipes Leopoldo e Carlos e à princesa Maria José, filhos do rei Alberto I da Bélgica. Sabe-se que Nepomuceno inseriu-a como peça de concerto em apresentações públicas suas (Cf. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 27/07/1917; *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 17/07/1917).

A peça se inicia com uma primeira seção constituída por três elementos:

Compassos 1 a 6: pedal Fá–Dó (mão esquerda) acompanhando um perfil descendente de seqüências de terças e sextas desde a região aguda até a central do piano (mão direita) (Ex. 1);

Compassos 7 a 11: mesmo padrão na mão esquerda acompanhando um ostinato a duas vozes na mão direita (sonoridade com função de subdominante: Sol–Lá–Si, juntamente com Sol–Fá) (Ex. 2);

Compassos 12 a 23: continuação do ostinato da mão direita, mas como acompanhamento de uma melodia de caráter modal (mão esquerda) (Ex. 3).

Harmonicamente, esse trecho inicial apresenta um encaminhamento de Fá maior, no início, para o V grau de Ré menor, ou seja, configura-se uma tonicização na relativa menor.

Exemplo 1: Nepomuceno, *Cloches de Noël*, c. 1–6; FONTE: Nepomuceno [1915a]



Exemplo 2: Nepomuceno, *Cloches de Noël*, c. 7–11; FONTE: Nepomuceno [1915a]

Exemplo 3: Nepomuceno, *Cloches de Noël*, c. 12–23; FONTE: Nepomuceno [1915a]

A segunda seção, compasso 24, é constituída por um trecho com ritmo livre e no qual há uma simples harmonização de um trecho de cantochão (Ex. 4), a antífona “Hodie Christus natus est”, do *Magnificat* do Ofício de segundas Vésperas de 25 de dezembro (Natal) (Ex. 5). Entre os compassos 25 a 46, há uma terceira seção, que é estruturada da mesma forma que a primeira, com a diferença de que aqui a linha do pedal apresenta Ré–Lá, ou seja, indica que a música se desenvolve na relativa menor. No compasso 47 inicia-se uma quarta seção, semelhante à segunda, mas com a segunda parte da já citada antífona gregoriana, novamente harmonizada. A peça se encerra com uma quinta seção, entre compassos 48 a 82, semelhante novamente à primeira, com o uso de um pedal, terças-sextas sequenciadas, melodia modal e finalização com o ostinato da mão esquerda em “diminuendo” e “calando”.

Hó-di - o Cbrl - stus ná-tus est; hó-di - o Sal-vá-tor ap - pa - ru - it.

lento

Exemplo 4: Nepomuceno, *Cloches de Noël*, c. 24; FONTE: Nepomuceno [1915a]

At Magn. Ant. 1. g 2

H Odi-e * Chrí-stus ná-tus est : hódi-e Salvá-tor appáru- it : hódi-e in térra cánunt Ange-li, laetán-tur Archánge-li : hódi-e exsúl-tant jústi, di-céntes : Gló-ri-a in excélsis Dé-o, alle-lú-ia. E u o u a e.

Exemplo 5: Antífona gregoriana *Hodie Christus natus est*; FONTE: “Liber usualis” (1961, p. 413)

O mencionado procedimento de inserir uma melodia gregoriana em uma obra instrumental de caráter religioso é um traço marcante na obra religiosa do compositor e pianista virtuose Franz Liszt (1811–1886). Nas peças *Stabat Mater* e *Vexilla Regis*, por exemplo, encontramos a estrutura formal que Nepomuceno também utiliza, a saber, a alternância de trechos de uma melodia gregoriana claramente identificável com episódios musicais diversos. Na primeira peça, Liszt insere a melodia inicial da Sequência gregoriana de Nossa Senhora das Dores, *Stabat Mater* (Ex. 6), e na segunda, o hino gregoriano *Vexilla Regis Prodeunt*. Em ambos a letra latina original é indicada na partitura sobre a melodia gregoriana, mesmo procedimento utilizado por Nepomuceno em *Cloches de Noël*. Dada tal proximidade de esquemas formais, identificamos aqui um primeiro tipo de intertextualidade musical, aquela chamada “citação de materiais geradores”.



Exemplo 6: Liszt: *Stabat Mater*, c. 4–16; FONTE: Liszt (1978a)

No âmbito das frases musicais, estão presentes elementos que remetem diretamente ao estilo melódico do cantochão (modalismo, âmbito de alturas, tipos de intervalos etc.) e, como já indicado, cita-se literalmente um canto específico, a antífona gregoriana “Hodie Christus natus est”. Há, assim, um outro tipo de intertextualidade: a “citação estilística” e a “citação textual com intenção referencial”, em nível fraseológico.

No nível das pequenas células musicais, identificou-se ainda um tipo de harmonização ao referido cantochão idêntico ao empregado em contexto estritamente religioso. Trata-se de um procedimento comumente usado no final do século XIX e no início do século XX para acompanhar o canto gregoriano ao órgão. É descrito no *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* de Louis Niedermeyer e Joseph d'Ortigue, publicado em 1856. Sucintamente, apontavam-se as seguintes regras para a harmonização do cantochão: 1) usar exclusivamente em cada modo as notas da escala; 2) usar frequentemente as tríades da nota final e da dominante de cada modo; 3) usar exclusivamente as fórmulas harmônicas próprias às cadências de cada modo; 4) não usar no acompanhamento do cantochão outro acorde senão as tríades consonantes e sua primeira inversão; 5) as leis que governam a melodia gregoriana [p.ex.: uso do Si_b] devem ser observadas também em cada uma das quatro vozes do acompanhamento instrumental; 6) sendo a melodia o mais essencial do cantochão, ela deve sempre estar na voz superior do acompanhamento instrumental (Niedermeyer; D'ortigue, 1905, p. 14–16). Tais regras são seguidas por Nepomuceno nos trechos em que harmoniza a antífona gregoriana “Hodie Christus natus est”.

No mesmo nível micro-musical, encontramos também um uso idiomático do piano para se remeter o ouvinte à sonoridade dos sinos (Ex. 7), procedimento também encontrado no repertório pianístico religioso de Liszt, tal como em sua obra “Angelus!”, primeira peça dos *Années de Pèlerinage* (troisième année), na qual se sabe que Liszt utiliza sequências repetidas e alternadas de oitavas, quartas, sextas e terças como sendo uma evocação dos sinos de Roma (Cf. Walker 1997, p. 394–396). Outro exemplo, mais explícito, é o da peça *Abendglocken* (*Sinos da noite*) no ciclo *Weihnachtsbaum* (*Árvore de Natal*), em que a própria temática religiosa e natalina fica evidente (Ex. 8 e Ex. 9). Tanto o emprego do recurso padrão de harmonização gregoriana como o uso idiomático para evocação dos sinos identificamos como sendo o tipo de intertextualidade dita “citação estilística”, em nível motivico.



Exemplo 7: Nepomuceno, representação dos sinos em *Cloches de Noël*; FONTE: Nepomuceno [1915a]

Exemplo 8: Liszt, representação dos sinos em *Angelus!*; FONTE: Liszt (1916)



Exemplo 9: Liszt representação dos sinos em *Abendglocken*; FONTE: Liszt (1927)

Assim, pois, a análise de *Cloches de Noël* apontou para três níveis de relações intertextuais: (1) citação de materiais geradores, quando à forma geral; (2) citação estilística e citação textual com intenção referencial, em nível fraseológico; e (3) citação estilística, em nível motivico. A peça mostra-se, assim, como possivelmente o único exemplo musical em que Nepomuceno transpõe para a música instrumental de concerto a sua particular afeição ao canto gregoriano e às questões inerentes à música sacra católica.

O oratório brasileiro

Diferentemente do contexto europeu, em que a composição e execução pública de oratórios mantinha-se até o século XX como uma prática musical comum, no Brasil são poucos os exemplares de tal gênero musical. Monsenhor Schubert (1980, p. 40–41) faz uma relação dos oratórios brasileiros da primeira década do século XX, ali entendidos no sentido amplo de obras teatrais com temática religiosa e com importante intervenção da parte musical. Verifica-se que a lista não é tão ampla e um dos poucos exemplares é justamente uma obra de Alberto Nepomuceno: *Em Bethleem*.

Nessa obra, Nepomuceno utiliza como libreto o 3º quadro da obra “Pastoral” do escritor brasileiro Henrique Maximiano Coelho Netto (1864–1934), composta em 1903 para ser encenada no Natal do mesmo ano na cidade de Campinas/SP. Musicalmente é formada por seis peças: “Prelúdio”, “Coro dos Emoritas”, “Coro dos Anjos”, “Cantilena”, “Coro dos Pastores” e “Final” (Tab. 2).

- | | |
|----------------------|---|
| 1) Prelúdio | Orquestra
(Duração: 5 min.) |
| 2) Coro dos Emoritas | Coro a 4v. (S-A-T-B)
(Duração: 4 min.)
<i>Antes da Cena 1</i>
(sem cena) |
| 3) Coro dos Anjos | Coro feminino (S1-S2-C1-C2)
(Duração: 2 min.)
<i>Cena 3 (2 vezes)</i> |

4) Cantilena	Ária para mezzo-soprano e orquestra (Duração: 3 min) <i>Final da Cena 3</i>
5) Coro dos Pastores	Coro masculino (T-B) (Duração: 7 min.) <i>Início da Cena 4</i>
6) Final	(Duração: 2 min.) <i>Final da Cena 4</i> (Encerramento da obra)

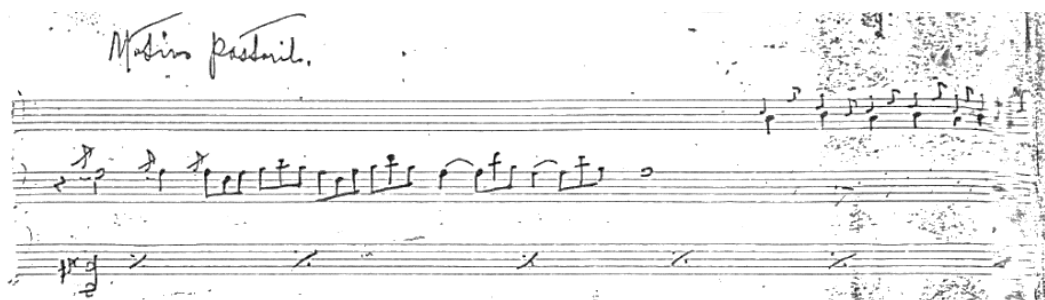
Tabela 2: Estrutura de *Em Bethleem*; FONTE: O autor (2020)

Nas peças que a constituem foram identificados elementos (1) da tópica pastoril (no “Prelúdio” e no “Coro dos Pastores”), (2) elementos representativos (no “Coro dos Anjos”) e (3) categorias de intertextualidade musical (na “Cantilena”).

Segundo Monelle, o “pastoralismo” é um dos gêneros culturais e literários mais antigos, abrangendo desde a poesia de Hesíodo (século VIII a. C.) até o movimento arcadiano e o culto à natureza no Romantismo. Há também um sentido religioso inerente à temática pastoral, já que na Sagrada Escritura (Bíblia) Jacó, Isaac, Abraão e Davi são descritos como pastores e o próprio Cristo se denomina o Bom Pastor, tendo também seu nascimento sido revelado primeiramente aos pastores (2006, p. 185; 198). Entre os procedimentos concretos empregados pelos compositores ao longo da história da música para se evocar esse sentido pastoral, Monelle identifica três, por ele chamados de “significantes pastorais” (2006, p. 207–209; 215):

- Instrumentos musicais de sopro, tais como flauta, oboé, clarinete e gaita de foles (com efeito típico de bordão), pois desde a Antiguidade a imagem clássica da música pastoril é o pastor com seu instrumento de sopro;
- Compasso composto típico da chamada “siciliana”, fórmula de dança tradicional da Sicília, onde nasceu Teócrito, poeta líder do pastoralismo;
- Simplicidade rural, pois é comum associar-se aspectos de rudeza e ingenuidade com os costumes da gente simples do campo, o que musicalmente é representado por meio de perfis melódicos com âmbito restrito, de ritmo limitado a padrões constantemente repetidos, evitando-se graus distantes da escala e preferindo-se a tonalidade maior.

Esses três significantes pastorais são encontrados claramente no “Prelúdio” de Nepomuceno. No próprio manuscrito da obra o compositor indicou sob o nome de “motivo pastoril” uma pequena frase musical para instrumentos de sopro, com apogiaturas e tercinas sobre um baixo a modo de bordão com um intervalo de quinta justa (Ex. 10). Esse motivo é empregado no início da obra com solos de oboé e de clarinete em uma fórmula rítmica com tercinas, gerando o tradicional efeito da siciliana pastoral (Ex. 11). Além disso, há ainda o elemento de “simplicidade rural” no tema a partir do compasso 14, com um baixo na forma de bordão e duas linhas melódicas, uma com graus conjuntos (violas) e outra constituída basicamente pelas notas da tríade da tônica (Ex. 12). Esse mesmo tema é depois apresentado em diferentes centros tonais, mostrando-se, assim, como a ideia musical em torno da qual a peça se organiza. O tema inicial das violas, quase estritamente em graus conjuntos, será em seguida retomado no “Coro dos pastores”, após uma introdução com o mesmo motivo pastoril da introdução do “Prelúdio” (Ex. 13).



Exemplo 10: Nepomuceno, “motivo pastoril” no manuscrito de *Em Bethleem*; FONTE:
Nepomuceno [1903]

Exemplo 11 shows the first 13 measures of the 'Prelúdio' from 'Em Bethleem'. The music is in 4/4 time and B-flat major. It begins with a piano (p) dynamic. The right hand features a melodic line with triplet figures, while the left hand provides a simple accompaniment. The piece concludes with a fermata on the final note.

Exemplo 11: Nepomuceno, “Prelúdio” de *Em Bethleem*, c. 1–13; FONTE: O autor (2020)

Exemplo 12 shows measures 14 through 28 of the 'Prelúdio'. The right hand continues with a melodic line, incorporating more triplet figures. The left hand maintains a steady accompaniment. The piece ends with a fermata on the final note.

Exemplo 12: Nepomuceno, tema do “Prelúdio” de *Em Bethleem*, c. 14–28; FONTE: O autor (2020)

The image shows a musical score for three parts: Tenor (Ten.), Bass (Bax.), and Piano (Pno.). The score is in G major (one sharp) and 6/8 time. It starts at measure 10. The Tenor part has lyrics: "Nu - ma ca-ver - na de - sa - ga - sa - lha - do". The Piano part features a rhythmic accompaniment with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Exemplo 13: Nepomuceno, “Coro dos Pastores” de *Em Bethleem*, c. 10–13; FONTE: O autor (2020)

O uso das tópicas pastorais no “Prelúdio” de Nepomuceno remete a procedimentos compositivos encontrados em dois oratórios natalinos importantes do repertório europeu do século XIX. No nº 4 do seu oratório *Christus*, na peça orquestral chamada “Hirtengesang an der Krippe”, Liszt realiza a típica música pastoral religiosa, empregando a métrica 6/8, reservando a introdução da peça unicamente para solos de oboé e clarinete, e também elaborando linha melódica temática para o clarinete do compasso 26 em diante, além de utilizar o efeito de notas sustentadas com os intervalos de quinta entre as notas do oboé e do fagote (Ex. 14). No “Prélude” do *Oratorio de Noël* de Saint-Saëns, encontra-se o típico compasso pastoril, o 12/8, com decorrentes figuras pontuadas e desenhos melódico-rítmicos próprios da siciliana (Ex. 15).

Allegretto pastorale.
dolce

Hoboem.

Clarinetten in A.

Fagotte.

1 SOLO.
tranquillo

a tempo

rall. *ten.* *SOLO.*

dim. *rall.* *pp smorz.*

Englisches Horn.

A

rall. *ten.* *SOLO.*

dim. e rall. *pp smorz.*

1. Clar. ein wenig hervortretend.

Exemplo 14: Liszt, início de “Hirtengesang an der Krippe” do oratório *Christus*;
FONTE: Liszt (1872)

Allegretto pastorale.

p *cresc.*

no. *

Exemplo 15: Saint-Saëns, “Prelúdio” do Oratório de Noël; FONTE: Saint-Saëns (1891)

O “Coro dos Anjos” é uma peça para coro “a cappella” apenas para vozes femininas. É formado por dois períodos musicais, sendo o primeiro direcionado harmonicamente da tônica para a dominante (c. 1–11) com o texto “Glória a Deus nas alturas” repetido três vezes; e o segundo período retornando à tônica, com a letra “Na terra paz aos homens de boa vontade”. A declamação do texto é praticamente silábica, havendo clara adequação dos perfis melódicos à prosódia do texto. A peça é inteiramente diatônica, utilizando o compositor um contraponto tonal de 1ª e 2ª espécies, com amplo predomínio de consonâncias (Ex. 16).

1ª Soprano
2ª Soprano
1ª Contralto
2ª Contralto

Exemplo 16: Nepomuceno, “Coro dos Anjos” de *Em Bethlehem*, c. 1–9; FONTE: O autor (2020)

Em termos intertextuais, a peça apresenta um recurso “representativo” já tradicional no repertório de Oratório. Trata-se da representação musical de personagens espirituais por meio de procedimentos que remetam o ouvinte à polifonia clássica contrapontística, tradicionalmente empregada na música sacra, litúrgica. Dentro do contexto específico do Natal, é comum a utilização de vozes femininas e de uma textura coral para se representar o canto dos anjos por ocasião do nascimento de Cristo.

No nº 2 do oratório *Christus*, por exemplo, após um solo de soprano com o cantochão “Angelus ad pastores”, Liszt insere o “Gloria in excelsis Deo” em uma escrita musical próxima àquela utilizada por Nepomuceno: coral feminino (soprano e contralto) a 4 vozes e quase “a cappella”, já que a orquestração prevê basicamente um dobramento das notas do coro por instrumentos de sopro. Liszt opta, contudo, por uma textura homofônica (Ex. 17). Em *Natale del Redentore*, Lorenzo Perosi (1872–1956) dá a seu “Inno Angelico” tratamento vocal semelhante ao empregado por Nepomuceno: coro feminino a quatro vozes (2 sopranos e 2 contraltos), sendo a textura totalmente homofônica e a declamação

do texto também silábica. O compositor italiano opta, contudo, por uma ampla orquestração no sentido de reforçar o caráter sublime de tal passagem (trilo das cordas, timbre da harpa e figurações melódicas do flautim entre as frases corais) (Ex. 18).

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o et in ter-ra
pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis

Exemplo 17: Liszt, Oratório *Christus*, nº 2; FONTE: Liszt (1872)

INNO ANGELICO
Sop. I: *ANDANTE* ♩ = 84

Glo - ri - a
Glo - ri - a
Glo - ri - a
Glo - ri - a
Glo - ri - a

(66) *ANDANTE* ♩ = 84
(Flauti)

The image shows a musical score for 'Inno Angelico' by Perosi. It consists of five staves. The top four staves are vocal lines for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass), each with the lyrics 'in al - tis - si - mis De - o'. The bottom staff is a piano accompaniment. The music is in G major and 4/4 time. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands. A '(Flauti)' marking is present in the fifth measure of the vocal lines, and a '(67)' marking is in the piano part. The piano part includes dynamic markings like 'g' (forte) and 'p' (piano).

Exemplo 18: Perosi, *Il Natale del Redentore*, “Inno Angelico”; FONTE: Perosi (1899)

Além das tópicas pastorais e dos elementos representativos, há ainda na obra *Em Bethleem*, uma peça em que as categorias de intertextualidade estão claramente presentes: a “Cantilena”. Trata-se de um momento na peça teatral em que Nossa Senhora acalenta o Menino Jesus, sendo a música de Nepomuceno, portanto, uma canção de ninar, para voz feminina (mezzo-soprano) e orquestra, com estrutura formal binária de canção. A orquestra executa um acompanhamento que segue o mesmo padrão rítmico e harmônico ao longo de toda a peça (Ex. 19). Entre a primeira e a segunda seção (c. 18–21) e ao final da segunda (c. 38–41) há um trecho instrumental, na qual se passa de Fá menor (tônica) para a homônima maior e que se caracteriza melodicamente por uma linha ascendente nas madeiras (Ex. 20).

The image shows a musical score for 'Cantilena' by Nepomuceno. It consists of two staves, Treble and Bass clef. The music is in F minor and 4/4 time. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines in both hands. The Treble clef part has chords and rests, while the Bass clef part has a steady accompaniment. The music is in F minor, as indicated by the key signature (two flats).

Exemplo 19: Nepomuceno, “Cantilena” de *Em Bethleem*, c. 1–4; FONTE: O autor (2020)

17

fii - o

Meu co - ra -

Exemplo 20: Nepomuceno, “Cantilena” de *Em Bethleem*, c. 17–21; FONTE: O autor (2020)

A linha vocal estrutura-se em quatro frases de quatro compassos com uma condução harmônica bem definida, ordenada segundo o esquema AA-BB: (1) compassos 2 a 5 (tônica-dominante), (2) compassos 6 a 9 (tônica-mediante [relativa maior]), (3) compassos 10 a 13 (supertônica-dominante) e (4) compassos 14 a 17 (supertônica-tônica) (Ex. 21 a 24).

Dor - mi dor-mi tranqüi-la - men - te, a-conche - ga - do/aomeu a - mor;

Exemplo 21: Nepomuceno, “Cantilena” de *Em Bethleem*, c. 1–5; FONTE: O autor (2020)

6

ten - des no co-lo/um ni-nho quen-te onde/acha - reis sempre ca - lor.

Exemplo 22: Nepomuceno, “Cantilena” de *Em Bethleem*, c. 6–9; FONTE: O autor (2020)

9

lor. Silve, re - bra - me/oven-to'a - gres - te, que mu - du/em ne - ve/a á - gun do ri - o;

Exemplo 23: Nepomuceno, “Cantilena” de *Em Bethleem*, c. 9–13; FONTE: O autor (2020)

13

ni - o; mais pode/a - mor do que/o nor - des - te, que traz dos man - tes tan - to fi - o.

Exemplo 24: Nepomuceno, “Cantilena” de *Em Bethleem*, c. 13–17; FONTE: O autor (2020)

Nessa “Cantilena” de Nepomuceno foram identificadas relações de intertextualidade musical em relação à “Canção de Solveig” (Ex. 25 a 29) de E. Grieg (1843–1907), o que se evidenciou tanto pelo mesmo gênero musical a que pertencem, como também pelo esquema formal e pelos elementos melódico-harmônicos na linha melódica vocal e no acompanhamento orquestral.

Em primeiro lugar, há a intertextualidade quanto ao gênero musical. A “Canção de Solveig” foi composta como música incidental, como acompanhamento de uma obra teatral, *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen (1828–1906),¹ tendo como letra o trecho em que a personagem feminina principal, Solveig, canta para seu amado, Peer, expressando sua esperança em reencontrá-lo. Há, pois, um paralelo quanto ao contexto literário explorado em ambas as canções, pois Nepomuceno não apenas destina sua composição a uma obra teatral (“Pastoral”, de Coelho Netto), como especificamente emprega como letra o trecho em que a personagem feminina principal, Maria Santíssima, canta para acalantar o Menino Jesus.

Em segundo lugar, quanto à forma musical, ambas as canções seguem um mesmo padrão. A “Canção de Solveig” estrutura-se segundo o esquema binário de canção (repetição de um mesmo período musical) e após cada período há um trecho musical de caráter contrastante, sobretudo harmônica e ritmicamente (mudança para $\frac{3}{4}$, homônima maior, acordes dominante-tônica), com simples vocalize e acompanhamento orquestral (Ex. 29). Trata-se da mesma estrutura da

¹ Em 1867 o dramaturgo norueguês H. Ibsen (1828–1906) publicou um poema dramático em cinco atos chamada *Peer Gynt*. A obra veio a ser interpretada pela primeira vez em Oslo (antiga Christiania) e em 1876 com música incidental composta por E. Grieg (1843–1907). Dentre as vinte e três peças compostas para a apresentação cênica, o compositor selecionou entre 1888 e 1891 oito delas e as organizou em duas suítes orquestrais. Uma destas peças, pertencente ao Ato IV da música incidental, e posteriormente colocada como obra puramente instrumental na Suíte II op. 55, é a referida canção (Grout; Palisca 2007, p. 675; Csampai; Holland 1995, p. 454–455).

peça de Nepomuceno, ainda que este opte por um trecho puramente instrumental (tercinas, homônima maior, acordes subdominante-tônica, madeiras), sem o vocalize de Grieg (Ex. 20). Em ambas as peças também se encontra o mesmo esquema formal para organização das quatro frases musicais de cada seção: A-A'-B-B'.

Em terceiro lugar, quanto à textura musical e quanto a elementos melódico-harmônicos há intensa semelhança entre as duas peças. Ambos os compositores optam por um tipo de escrita orquestral com função claramente de acompanhamento à linha vocal e imprimem uma regularidade a ele: um baixo a modo de bordão (quintas harmônicas) nos tempos fortes e acordes completos nos tempos fracos. As duas peças têm seus respectivos temas iniciais construídos a partir de uma linha melódica sobre as notas da tríade menor, padrão este comumente associado a um caráter emotivo de aceitação da dor, o que denota uma proximidade entre ambas as peças quanto à finalidade expressiva e ao tema tratado (Cf. Cooke 1973, p. 124-125).

The musical score for Example 25 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and features a melody with a mix of eighth and quarter notes. The piano accompaniment is in bass clef and consists of a steady bass line of quarter notes and chords. The lyrics are written below the vocal line.

The lyrics are: *The win - ter may wane and the spring-time go by, the spring - time go by, / Der Win - ter mag schei - den, der Früh - ling ver - geh'n, der Früh - ling ver - geh'n.*

Exemplo 25: Grieg, “Canção de Solveig”, c. 8-12; FONTE: Grieg (1908)

The musical score for Example 26 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and features a melody with a mix of eighth and quarter notes. The piano accompaniment is in bass clef and consists of a steady bass line of quarter notes and chords. The lyrics are written below the vocal line.

The lyrics are: *The sum - mer too may van - ish, the year may die, the year may die; / der Som - mer mag ver - wel - ken, das Jahr ver - weh'n, das Jahr ver - weh'n.*

Exemplo 26: Grieg, “Canção de Solveig”, c. 14-17; FONTE: Grieg (1908)

cresc.
 But one day you'll re-turn, that in truth I know, in truth I know,
 du keh-rest mir zu-rü-cke, ge-wiss, du wirst mein, ge-wiss, du wirst mein,

Exemplo 27: Grieg, “Canção de Solveig”, c. 18–20; FONTE: Grieg (1908)

And here I'll a-wait you as I prom-ised long a-go, I prom-ised long a-go. (humming to herself:) Ah!
 ich hab-es ver-spro-chen, ich har-re treu-lich dein, ich har-re treu-lich dein. (er sich hin summend) A

Exemplo 28: Grieg, “Canção de Solveig”, c. 26–39; FONTE: Grieg (1908)

Allegretto con moto
pp una corda
 ra ra ra simili
Tempo I
pp

Exemplo 29: Grieg, “Canção de Solveig”, c. 26–39; FONTE: Grieg (1908)

Portanto, na “Cantilena” de Nepomuceno encontram-se relações de intertextualidade musical nos três níveis estruturais: no nível macro-musical (estrutura geral da canção e relação com a estrutura do texto), no nível médio-musical (concatenação das frases e relações de semelhança e contraste entre as

diferentes seções internas) e no nível micromusical (utilização de motivos semelhantes para caracterização temática e para a escrita orquestral).

A Missa perosiana

Entre as obras sacras e religiosas de Alberto Nepomuceno, aquela em que se encontra mais presente a intertextualidade musical é a sua *Missa a duas vozes*. A análise dela indicou que se trata praticamente de uma paráfrase formal da *Missa Te Deum laudamus* de Lorenzo Perosi² e que, além disso, também apresenta relações intertextuais em nível temático com a mesma citada obra (“Sanctus”, “Gloria”) e com cantos gregorianos (“Kyrie”, “Agnus Dei”).

A “Missa” de Nepomuceno, em sua edição pela Bevilacqua & C., apresenta o seguinte título oficial: “Missa duabus vocibus aequalibus quam in honorem Virginis Immaculatae concinnavit et Eminentissimo Domino Cardinali Arcoverde dicavit. Die 26 Octobris Anni 1915. A. Nepomucenus” [Missa a duas vozes iguais composta em honra da Virgem Imaculada e dedicada ao Sr. Eminentíssimo Cardeal Arcoverde. Dia 26 de outubro de 1915. A. Nepomuceno]. A referida data de 26 de outubro de 1915 marcou o jubileu episcopal (aniversário de vinte e cinco anos da sagração episcopal), de Dom Joaquim Arcoverde, então arcebispo do Rio de Janeiro e nessa data o próprio cardeal celebrou uma solene missa pontifical na Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, com a assistência de bispos e arcebispos de todo o Brasil. Executou-se, então, a *Missa a duas vozes* de Nepomuceno, o que ficou a cargo da Schola Cantorum Santa Cecília,

² Perosi nasceu em Tortona, na Itália, em 1872 e morreu em Roma, em 1956. Iniciou seus estudos musicais com seu pai, Giuseppe Perosi (1849–1908), que era Maestro di Cappella da Catedral de Tortona. Estudou com Michele Saladino no Conservatório de Milão, onde diplomou-se em 1892. Após seus estudos em Milão, passou um ano de estudo na Kirchenmusikschule, em Regensburg, na Alemanha, com Franz Xaver Haberl, grande musicólogo, pioneiro editor das obras de Palestrina e Lassus. Em seguida, assumiu o trabalho de professor e diretor de música sacra em Imola, na Itália, entre 1892 e 1894, ano em que visitou a famosa Abadia de Solesmes, na França, onde estudou canto gregoriano com Dom Mocquereau e Dom Pothier. Entre 1894 e 1907, Perosi assumiu o cargo de Maestro da Capella Marciana na Basílica de São Marcos em Veneza, cujo então Patriarca era Dom Giuseppe Sarto, futuro Papa São Pio X, com quem Perosi cultivou grande amizade e por quem foi ordenado Sacerdote em 1895. Em 1898, Perosi foi indicado para o posto de Maestro Perpetuo della Capela Sistina, no Vaticano, cargo que manteve, ainda que com algumas interrupções, até sua morte, em 1956. Particularmente famoso por seus Oratórios, Perosi também compôs várias Missas e obras sacras menores, além de música secular, como, por exemplo, concertos e peças para música de câmara (Ciampa 2006, p. 41–151).

conduzida pelo Pe. José Alpheu Lopes de Araújo, conhecido pelo seu trabalho de qualificação da música sacra no Rio de Janeiro.

O formato que Nepomuceno utiliza, o de missa a duas vozes com acompanhamento de órgão, é um modelo bastante comum dentro do repertório produzido pelos compositores ligados ao Cecilianismo.³ Algumas regras, particularmente no sentido de afastar da igreja o caráter de música teatral, tornaram-se amplamente seguidas na produção de música sacra e são igualmente verificadas na Missa de Nepomuceno. Alguns exemplos são a eliminação de árias para cantores solistas, o predomínio da escrita coral, a alternância entre texturas imitativa e homofônica, a importância dada à inteligibilidade do texto, a referência a modelos musicais do passado (cantochoão e polifonia de G. P. Palestrina) e a determinação da forma musical em função da estrutura do texto litúrgico.

Além desses princípios gerais, há também alguns esquemas formais para cada unidade do Ordinário da Missa que eram compartilhados pelos compositores que de alguma forma vinculavam-se ao Cecilianismo. Tais esquemas formais são detalhados por Giulio Bas (1874–1929) em seu célebre tratado de forma musical, editado entre 1920–1922, tendo ele próprio também atuado diretamente no movimento de restauração da música sacra católica no início do século XX. Em suma, a forma musical seguida na Missa católica era a seguinte, conforme formulada por Bas:

“Kyrie”. Divisão A–B–A ou A–B–C, sendo a distinção das partes não fundamentada apenas na caracterização temática, mas sim em relações tonais e a segunda seção geralmente assumindo um caráter contrastante em relação ao

³ O cecilianismo configura-se como um dialeto estilístico, dentro do qual, mesmo com eventuais diferenças quanto à apropriação ou negação de procedimentos compositivos da música de concerto que lhe foi contemporânea, havia certa convenção quanto a alguns caracteres. Na melodia, linhas vocais prevalentemente por graus conjuntos, sem ornamentação e sem grandes saltos, evitando-se manifestações de virtuosismo. No ritmo, tendência à uniformização e regularidade. Na harmonia, alternância entre tonalismo e modalismo, este utilizado em sentido historicista. Na textura, prevalência de escrita coral homofônica, com uso limitado de trechos imitativos ou de solos vocais, predominando conjuntos vocais mais simples (uma, duas ou três vozes) que a antiga polifonia palestriniana, sendo comum igualmente o acompanhamento de órgão ou harmônio. Na forma, subordinação da organização musical às exigências dos textos litúrgicos oficiais da Igreja, prevalecendo opção por caracterização das diferentes seções por meio de variações de textura (homofonia/contraponto, solo/tutti etc.), de andamento e de fórmulas de compassos.

primeiro e ao último (por meio de tonalidade ou pela alternância de texturas: solo/coro, imitação/homofonia etc.) (Bas 1957, p. 148).

“Gloria”. Divisão dos versículos em quatro seções distintas. A primeira (A), do início até “Glorificamus te”; a segunda (B), de “Gratias agimus até Filius Patris”; a terceira (C), de “Qui tollis peccata mundi” até “Qui sedes ad dexteram Patris”; e a quarta (A’), enfim, a partir de “Quoniam tu solus sanctus” até o final (Bas 1957, p. 149). A parte A é composta de dois períodos, um fechado (tonal) e um modulante; a parte B é composta de quatro períodos contrastantes entre si; a parte C é composta de três períodos dispostos de forma orgânica; a parte final é composta de dois períodos, um modulante e outro, temático e tonal (Bas 1957, p. 149–150).

“Credo”: divisão tríplice em grandes seções, cada uma das quais iniciando-se com um versículo característico, na tonalidade principal, e compreendendo 5 versículos, agrupados 2+3 e 3+2 (Bas 1957, p. 146).

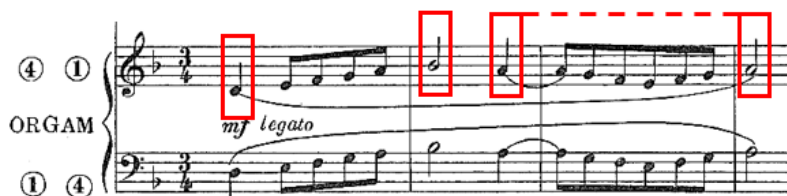
“Sanctus-Benedictus”: divisão segundo a forma tradicional de responsório, modelo A-B-A’, em que após uma primeira parte (o “corpo do responsório”) sucede-se outra (o “versículo”) e, em seguida, retorna-se à primeira parte, não repetida inteiramente, mas apenas em sua última frase (a “frase de repetição”) (Bas 1957, p. 129–133).

“Agnus Dei”: divisão semelhante ao “Kyrie”, geralmente um desenvolvimento ou adaptação do material dele (Bas 1957, p. 153).

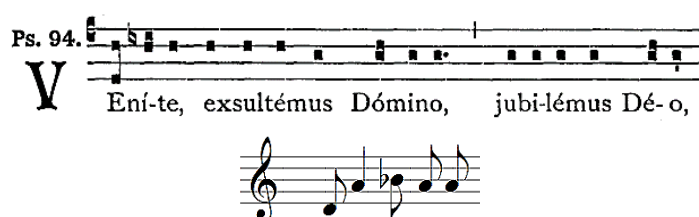
Ainda que se trate, portanto, de padrões formais utilizados por vários compositores, pode-se dizer que a Missa de Nepomuceno tem como modelo específico a *Missa Te Deum laudamus* de Perosi, uma obra, inclusive, bastante executada e conhecida no Brasil na época (Cf. Teixeira 2016). Isso se justifica pelo modo concreto com que se trabalham as articulações das texturas musicais, pelo papel funcional atribuído ao tema instrumental introdutório e por algumas citações temáticas.

Nepomuceno elabora uma introdução para sua Missa por meio de um solo de órgão com um perfil melódico que remete diretamente a padrões encontrados no repertório do canto gregoriano (Modo I – Ré–Lá–Si_b–Lá) (Ex. 30 e 31). Este mesmo tema é utilizado nas demais peças da Missa, seja como prelúdio, interlúdio ou pós-lúdio e tal recorrência coincide com aquele empregado por Perosi na *Missa Te Deum laudamus* e também na *Missa Prima Pontificalis*, de 1897. Além disso, a configuração melódica que Nepomuceno emprega nessa

introdução instrumental remete diretamente ao tema inicial e final do moteto *Ecce panis angelorum* (1910), também de Perosi (Ex. 32).



Exemplo 30: Nepomuceno, introdução instrumental na *Missa*; FONTE: O autor (2020)



Exemplo 31: Exemplo de seqüência Ré-Lá-Si-Lá no cantochão (Canto “Venite, exsultemus Domino”); FONTE: “Liber Usualis” (1961, p. 368)



Exemplo 32: Perosi, tema inicial e final no moteto *Ecce panis angelorum*; FONTE: Perosi (1900)

Sob o aspecto temático, Nepomuceno faz ainda uso no “Kyrie” de uma típica figuração melódica gregoriana. Na primeira entrada do coro, após a introdução instrumental, tem-se o primeiro “Kyrie eleison” cantado pelas duas vozes em uníssono e em homofonia com o órgão (Ex. 33). Nesse pequeno trecho, a linha melódica aproxima-se estilisticamente do canto gregoriano, sendo possível apontar, inclusive, exemplar concreto de cantochão que segue a mesma forma melódica (descida melódica por grau conjunto no âmbito de uma 4ª justa

seguida por um salto de 3ª, sendo o salto então preenchido com grau conjuntos de forma ascendente) (Ex. 34). Além disso, encontra-se no tema inicial do “Kyrie” de Nepomuceno o inciso Fá–Sol–Lá–Lá, um motivo melódico antiquíssimo (Cf. Asensio 2016, p. 244–245) e que se encontra em vários “Kyries” gregorianos (Ex. 35).⁴ Trata-se, pois, de uma tipo de intertextualidade tanto de citação direta de material temático como também mais genérica, no âmbito estilístico.

Exemplo 33: Nepomuceno, início do “Kyrie”; FONTE: Nepomuceno [1915b]

Exemplo 34: “Kyrie” de Nepomuceno e “Kyrie” I gregoriano; FONTE: Nepomuceno [1915b]; Liber Usualis (1961, p. 16)

⁴ No Kyrie X do “Liber usualis” há as mesmas notas (Fá–Sol–Lá–Lá); nos Kyries XV, XVI e XVIII há o mesmo desenho melódico mas com as notas Sol–Lá–Si; enquanto que no Kyrie V utiliza-se as notas Mi–Fá–Sol, ou seja, com um semitom inicial



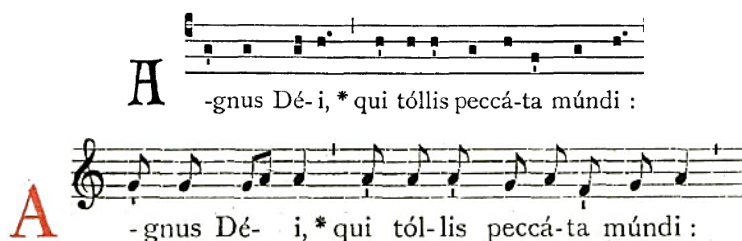
Exemplo 35: Nepomuceno, início do “Kyrie” e “Kyrie” X gregoriano; FONTE: Nepomuceno [1915b]; “Liber Usualis” (1961, p. 43)

Encontra-se também uma apropriação estilística de melodia gregoriana no “Agnus Dei” da *Missa* de Nepomuceno. O terceiro “Agnus Dei” apresenta uma frase melódica cujo perfil se atém unicamente ao âmbito de três notas contíguas, Sol, Lá e Si, trazendo reminiscências de arcaicos exemplares de “Agnus Dei” gregorianos, tais como o XVIII da Edição Vaticana (Ex. 36 e 37).

Quanto ao modelo formal, o “Agnus Dei” segue a mesma estrutura do “Agnus Dei” da *Missa Te Deum laudamus* de Perosi: introdução instrumental com solo de órgão (do início da Missa), “Agnus Dei” 1 e 2 com a mesma ou quase idêntica frase melódica, alternância entre solistas das vozes 1 e 2 em “miserere nobis”, solo de órgão como interlúdio após o “Agnus Dei” 2, “Agnus Dei” 2 em uníssono, “dona nobis pacem” final em textura contrapontística.



Exemplo 36: Nepomuceno, “Agnus Dei”, FONTE: Nepomuceno [1915b]



Exemplo 37: “Agnus Dei” gregoriano XVIII; FONTE: “Liber Usualis” (1961, p. 63)

No “Gloria” de Nepomuceno, por sua vez, encontramos dois tipos de intertextualidade musical em relação à *Missa Te Deum laudamus* de Perosi. A primeira é no nível formal, uma citação de esquema formal, o que se baseia em três fatos: (1) no emprego em ambas as peças do tema introdutório com solo de órgão do “Kyrie” como início também do “Gloria”; (2) na alternância de andamentos e de fórmulas de compasso ocorrendo da mesma maneira em ambas as peças; e (3) nas mudanças de textura musical (“tutti” para solo, homofonia para imitação etc.), ocorrendo praticamente nos mesmos pontos do texto litúrgico.

O segundo tipo de intertextualidade no “Gloria” ocorre em nível temático no verso “Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris” (Ex. 38). Trata-se de uma estrutura fraseológica binária, com a primeira parte em escrita imitativa a partir do motivo melódico Lá–Ré na Voz 1 e a repetição/resposta na Voz 2 em “Domine Deus”. Na sequência, em “Agnus Dei”, compasso 60, há nova frase de caráter contrapontístico e encerra-se com “Filius Patris” em estrito uníssono das duas vozes. Harmonicamente, tem-se o trecho iniciando-se em Ré menor, tonicização na relativa maior, Fá maior e encerramento na dominante, Lá maior. A mesma estrutura é encontrada no “Gloria” de Perosi: o mesmo motivo melódico (4^a ascendente Si–Mi) como pergunta-resposta entre as duas vozes em “Domine Deus”, vozes defasadas em “Agnus Dei”, “Filius Patris” em uníssono e, harmonicamente, um encaminhamento da tônica (Si menor) para a dominante (Si maior) (Ex. 39). Quanto ao perfil melódico, ambos os compositores empregam ascensão em “Filius”, ponto culminante em “Patris” e cadencimento em linha descendente. Trata-se, pois, de uma verdadeira citação textual na *Missa* de Nepomuceno.

56 MENO MOSSO

Do - mine De - us Ag - nus De -

MENO MOSSO Do - mine De - us Ag - nus De -

p *tutti*

63

risc.

risc.

risc.

risc.

Exemplo 38: Nepomuceno, “Gloria” da *Missa*, c. 56–70; FONTE: O autor (2020)

42

TUTII *f*

f

f

47

rall.

Exemplo 39: Perosi, “Gloria” da *Missa Te Deum laudamus*, c. 42–52; FONTE: Perosi (1899b)

O “Credo” de Nepomuceno também segue o mesmo esquema formal do “Credo” da já mencionada *Missa* de Perosi. Destacamos entre as semelhanças entre as duas obras: a introdução com solo de órgão sendo empregada duas vezes, a tríplice divisão formal proposta por Bas sendo estritamente seguida e as alterações de métrica (fórmulas de compasso) ocorrendo exatamente no mesmo ponto estrutural, configurando pontos de articulação bem definidos.

Entretanto, é no “Sanctus” que se encontra a maior semelhança entre a *Missa* de Nepomuceno e a *Te Deum laudamus* de Perosi. Ambas as peças são idênticas no que se refere à divisão dos versos do texto litúrgico entre as vozes e à respectiva textura coral utilizada. Mas além dessa citação de esquema formal, é no “Sanctus” que mais se encontraram apropriações de desenhos melódicos e

citações textuais. Consideramos, por isso mesmo, o “Sanctus” de Nepomuceno como uma paráfrase (uma citação reelaborada livremente) do “Sanctus” de Perosi. Como exemplos de citação textural destacamos o tema inicial, intercalado entre as duas vozes (Ex. 40 e 41), a configuração melódico-harmônica em “pleni sunt coeli et terra” (Ex. 42 e 43), a textura imitativa em “gloria tua” (Ex. 44 e 45) e a estrutura da frase ao final (Ex. 46 e 47).

Example 40 shows a musical score for the beginning of Perosi's "Sanctus". It features two vocal staves (Soprano and Bass) and a piano accompaniment. The key signature is B major (two sharps). The score is divided into measures 4 through 10. The vocal lines are marked with dynamics *p* and *pp*. The lyrics are: "San - ctus, San - ctus, Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth." The piano part includes harmonic analysis below the staff: "Si menor: V7/VI → VI iv mudança de modo V/iv → iv VI V". Above the vocal staves, phrases are labeled A, A', and B, with sub-phrases a, b, c, and d.

Exemplo 40: Perosi, “Sanctus” da *Missa Te Deum laudamus*, c. 4–10; FONTE: O autor (2020)

Example 41 shows a musical score for the beginning of Nepomuceno's "Sanctus". It features two vocal staves (I and II) and a piano accompaniment. The key signature is B major (two sharps). The score is divided into measures 6 through 13. The vocal lines are marked with dynamics *p* and *pp*. The lyrics are: "San - ctus San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth." The piano part includes harmonic analysis below the staff: "Ré maior: I V iii mudança de modo ii IV/IV v2/IV IV V7 V". Above the vocal staves, phrases are labeled A, A', and B, with sub-phrases a, a', b, c, and d.

Exemplo 41: Nepomuceno, “Sanctus”, c. 4–13; FONTE: O autor (2020)

5ª j. asc. 6ª M. desc.

TUTTI *f* Ple - ni sunt coe - li et ter - ra *cresc.*

TUTTI *f* Ple - ni sunt coe - li et ter - ra *cresc.*

TEMA (8,4) *cresc.*

Si menor: i v i v i6 VI V/III

Exemplo 42: Perosi, “Sanctus” da *Missa Te Deum laudamus*, c. 11–13; FONTE: O autor (2020)

5ª j. asc. 6ª M. desc.

più mosso *f* Ple - ni sunt coe - li et ter - ra *bordadura*

f Ple - ni sunt coe - li et ter - ra

f *©*

Ré maior: I IV V4/3 I V I V iii I vv V6 V

Exemplo 43: Nepomuceno, “Sanctus”, c. 14–18; FONTE: O autor (2020)

a' a'''

f glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a. Ho - san -

f glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a. Ho - san -

ff

Si menor: III VI iv V/III III

Exemplo 44: Perosi “Sanctus” da *Missa Te Deum laudamus*, c. 14–16; FONTE: O autor (2020)

19 f a' 20 a'' 21
 f Glo - ri - a tu - a, a' glo - ri - a tu - a.
 f Glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a. f Ho -

Ré maior: IV IV/IV V IV

Exemplo 45: Nepomuceno, "Sanctus" da *Missa*, c. 19–21; FONTE: O autor (2020)

17 a 18 19 *Lento* 20 21 22 b
 san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.
 na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex - cel - sis. sis.
 sis. sis.

Sí menor: III VI III V/III V/IV IV V I

Exemplo 46: Perosi, "Sanctus" da *Missa Te Deum laudamus*, c. 17–22 (final); FONTE: O autor (2020)

23 a 24 25 b *suspensão* *largo* 27 28
 f Ho - san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis.
 san - na in ex - cel - sis, Ho - san - na in ex - cel - sis. sis. sis.

Ré maior: IV V₂ I₆ V₆ V₇ vi I IV₆/IV V/IV IV V IV I

Exemplo 47: Nepomuceno, "Sanctus" da *Missa*, c. 22–28 (final); FONTE: O autor (2020)

Conclusões

A partir das análises feitas, sintetizamos na Tabela 3 as diferentes categorias de intertextualidade encontradas nas peças sacras e religiosas de Alberto Nepomuceno. Na peça para piano *Cloches de Noël* há citações estilísticas na micro-escala e na média-escala, além de uma citação textual com intenção referencial também nesse nível das frases e temas; e citação de materiais geradores na macro-escala. Na música incidental *Em Bethleem* há uso de tópicos pastorais e procedimentos de representação musical no “Prelúdio” e no “Coro dos Anjos”, o que enquadramos como intertextualidade musical em macro-escala (indicamos com *), ainda que somente López-Cano considere o uso de tópicos como um tipo de intertextualidade. Também na mesma obra, há citações nos três níveis estruturais da “Cantilena”. Finalmente, na “Missa a duas vozes” há citação de esquema formal na macro-escala, citação estilística e textual na média escala e citação estilística também na micro escala.

	CATEGORIAS DE INTERTEXTUALIDADE MUSICAL		
	MICRO ESCALA	MÉDIA ESCALA	MACRO ESCALA
<i>Cloches de Noël</i> (Piano)	<p><i>Citação estilística</i> (textura e timbre)</p> <p>Evocação da sonoridade típica dos sinos de igreja: acordes consonantes regulares, ostinato e diferentes registros de altura. Procedimento empregado por Liszt em obras para piano com cunho religioso (ex: “Angelus!” e “Abendglocken”).</p> <p><i>Citação estilística</i> (Harmonia)</p> <p>Harmonização da melodia gregoriana ao modo como alguns tratadistas o entendiam no final do século XIX (utilização só de notas da escala, acordes correspondentes a cada nota da melodia e preferencialmente em</p>	<p><i>Citação estilística</i></p> <p>Utilização de linhas melódicas que remetem ao estilo do cantochão: âmbito restrito (uma sexta ou uma oitava), predomínio de graus conjuntos, saltos de quarta ou quinta seguidos por movimento contrário em grau conjunto, ritmo regular em andamento lento e direcionamento não-tonal das frases (ausência de relação sensível ou algum tipo de cromatismo).</p> <p><i>Citação textual com intenção referencial</i></p> <p>Transcrição literal (com inserção da letra latina original na partitura) da melodia da antífona</p>	<p><i>Citação de materiais geradores</i></p> <p>Estruturação segundo a forma A-B1-A'-B2-A'', sendo B1 e B2 diferentes trechos da melodia gregoriana “Hodie Christus natus est” harmonizada. Procedimento empregado por Liszt em obras para piano com cunho religioso (ex: <i>Stabat Mater</i> e <i>Vexilla Regis</i>).</p>

	posição fundamental, etc.) Clara referência à sonoridade harmônica ouvida no acompanhamento do canto gregoriano durante os ofícios religiosos.	gregoriana “Hodie Christus natus est”, do “Magnificat” do Ofício de Vésperas da festa de Natal.	
<i>Em Bethlehem</i> (Coro e orquestra)	<p><i>Citação de materiais geradores / Paráfrase</i></p> <p>Na “Cantilena”: o tema inicial apresenta o mesmo padrão melódico da “Canção de Solveig” de Grieg, a saber, ascensão 5–1–(2)–3 em modo menor (caráter expressivo de aceitação da dor).</p> <p><i>Entidades orgânicas elementares</i> (padrão de acompanhamento)</p> <p>Na “Cantilena”: parte orquestral com acordes a modo de bordão nos tempos fortes e acordes completos nos tempos fracos, regularidade, função de acompanhamento. Procedimento idêntico à “Canção de Solveig” de Grieg.</p>	<p><i>Paráfrase / Empréstimo temático</i></p> <p>Na “Cantilena”: utilização da forma A-A'-B-B' na estruturação das frases vocais e trecho contrastante instrumental na sequência: homônima maior (Fá maior), melodia de perfil ascendente nos sopros acompanhado por alternância de acordes subdominante-tônica. Procedimento muito semelhante à “Canção de Solveig” de Grieg, em que a parte vocal segue o mesmo esquema formal A-A'-B-B' e em que também há um trecho contrastante na sequência: ritmo ternário, vocalize acompanhado por acordes dominante-tônica na homônima maior (Lá Maior) e perfil melódico ascendente.</p>	<p><i>* Tópicas pastorais</i></p> <p>No “Prelúdio”, em dois aspectos diferentes: (1) no âmbito da instrumentação (clarinete e oboé) e no ritmo da siciliana; e (2) na simplicidade musical (ex: perfis melódicos em âmbito restrito, padrões rítmicos repetidos etc.).</p> <p><i>* Representação</i></p> <p>No “Coro dos Anjos”: emprego da textura polifônica e das vozes femininas como representação musical do canto angélico por ocasião do nascimento de Cristo, procedimento tradicionalmente encontrado em oratórios.</p> <p><i>Paródia</i></p> <p>Na “Cantilena”: assim como a “Canção de Solveig” de Grieg, é uma música incidental, prevista para a personagem feminina principal da ação teatral. Estrutura-se sobre um texto poético de 16 versos, cada um correspondendo a uma frase musical, enquanto a de Grieg estrutura-se sobre um texto poético de 8 versos, cada um</p>

			<p>também correspondendo a uma frase musical.</p> <p><i>Citação de esquemas formais</i></p> <p>Na “Cantilena”: estruturação formal segundo o esquema binário de canção, com trecho instrumental contrastante (tonalidade, desenho melódico, instrumentação etc.) ao final de cada seção. Mesma forma empregada na “Canção de Solveig” de Grieg.</p>
<p>“Missa a duas vozes” (Coro e órgão)</p>	<p><i>Entidades orgânicas elementares</i> (padrão de harmonização)</p> <p>No primeiro “Kyrie eleison”: harmonização da melodia gregoriana ao modo como alguns tratadistas o entendiam no final do século XIX (utilização só de notas da escala, acordes correspondentes a cada nota da melodia e preferencialmente em posição fundamental, etc.)</p>	<p><i>Citação textual – empréstimo temático / Paráfrase</i></p> <p>(1) Tema introdutório para solo de órgão com perfil melódico e função formal semelhantes ao moteto <i>Ecce panis angelorum</i>, de L. Perosi.</p> <p>(2) Trecho “Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris” do “Gloria” semelhante, em termos de motivo melódico, de harmonia, de texto e de textura, ao mesmo trecho da <i>Missa Te Deum laudamus</i> de L. Perosi.</p> <p>(3) Toda a peça “Sanctus” corresponde, em termos formais e temáticos, ao “Sanctus” da <i>Missa Te Deum laudamus</i> de L. Perosi.</p> <p><i>Citação estilística com intenção referencial.</i></p>	<p><i>Citação de esquemas formais.</i></p> <p>(1) Utilização de um tema introdutório para solo de órgão como elemento recorrente em todas as peças da Missa (prelúdio e interlúdio do “Kyrie”; prelúdio e interlúdio do “Gloria” etc.), mesmo procedimento utilizado por L. Perosi em sua <i>Missa Te Deum laudamus</i>, de 1899.</p> <p>(2) Utilização de modelos formais correspondentes, em geral, à sistematização proposta por G. Bas e, em particular, à utilizada por L. Perosi na <i>Missa Te Deum laudamus</i>: “Kyrie” com tríplice divisão A-B-C; “Gloria” com quádrupla divisão (A-B-C-A’); “Credo” com quádrupla divisão (A-B-C-Coda), cada parte compreendendo 5 versículos do texto;</p>

		<p>Perfis melódicos em estilo gregoriano e/ou palestriniano:</p> <p>(1) No tema introdutório para solo de órgão (referência a motivo melódico característico do Modo I gregoriano);</p> <p>(2) No primeiro e terceiro “Kyrie eleison” (referência aos Kyries gregorianos I, V, X, XV, XVI, XVIII e II ad lib.);</p> <p>(3) No terceiro “Agnus Dei” (referência ao “Agnus Dei” gregoriano XVIII);</p> <p>(4) Na terceira seção do “Kyrie” e “Hosana” do Sanctus (suspensões e bordaduras).</p>	<p>“Sanctus-Benedictus” na forma de responsório (A-B-A’ e frase de repetição); e “Agnus Dei” com tríplice divisão (A-A-B).</p>
--	--	---	--

Tabela 3: Intertextualidade na obra religiosa de Alberto Nepomuceno; FONTE: O autor (2020)

Referências

1. Barbosa, Lucas de Paula e Barrenechea, Lúcia. 2003. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi*, v. 8, p. 125–136.
2. Barbosa, Lucas de Paula.; Barrenechea, Lúcia. 2005. A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 16, p. 37–72.
3. Bas, Julio. 1957. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi.
4. Burkholder, J. Peter. 2001. Intertextuality. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.
5. Cooke, Deryck. 1973. *The language of music*. Oxford: Oxford University Press.
6. Corrado, Omar. 1992. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. In: Corrado, O; Kreichman, R.; Malachevsky, J. (Ed.). *Migraciones de sentidos: tres*

enfoques sobre lo intertextual. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones.

7. Ciampa, Leonardo 2006. Don Lorenzo Perosi. Bloomington: AuthorHouse.
8. Corrêa, Sergio N. A. 1996. *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral*. 2. ed.. Rio de Janeiro: Funarte.
9. Csampai, Attila; Holland, Dietmar. 1995. *Guia básico dos concertos: música orquestral de 1700 até os nossos dias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
10. Dickensheets, Janice. 2012. The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. *Journal of musicological research*, v. 31, p. 97–137.
11. Green, Douglas M. 1979. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. 2. ed. Fort Worth: Harcourt.
12. Grout, Donald. J.; Palisca, Claude V. 2007. *História da Música Ocidental*. 4. ed. Lisboa: Gradiva.
13. Kiefer, Bruno. 1976. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Movimento.
14. *Liber usualis*. 1961. Tournai: Desclée & Co.
15. López-Cano, Ruben. 2007. Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. México, n. 104, p. 30–36.
16. Meyer, Leonard. 1996. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
17. Monelle, Raymond. 2006. *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
18. Niedermeyer, Louis; D'ortigue, Joseph. 1905. *Gregorian Accompaniment: A Theoretical and Practical Treatise upon the Accompaniment of Plainsong*. London: Novello, Ewer & Co.
19. Pereira, Avelino Romero. 2007. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
20. Ratner, Leonard. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Book.
21. Schoenberg, Arnold. 2012. *Fundamentos da composição musical*. 3. ed. São Paulo: EdUSP.
22. Schubert, Guilherme. 1980. Música Sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. In: *Brasil 1900-1910*, p. 11–45. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

23. Straus, Joseph N. 1990. *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
24. Teixeira, Thiago Praça; Dudeque, Norton. 2016. O *Sanctus* de Alberto Nepomuceno: um caso de intertextualidade musical. *Musica Theorica*. Salvador: TeMA, p. 18–46.
25. Vidal, João Vicente. 2011. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*. 362 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
26. Walker, Alan. 1997. *Franz Liszt*. Ithaca: Cornell University Press. v. 3: The final years, 1861–1886.

Partituras

27. Grieg, Edward. 1908. *Solveig's Song*. Boston: Oliver Ditson Co.
28. Liszt, Franz. [1872] *Christus*. Leipzig: Schuberth & Co., s.d.
29. Liszt, Franz. 1916. *Musikalische Werke. Serie II, Band 6 [Annés de Pèlerinage, Troisième Année]*. p. 148–195. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
30. Liszt, Franz. 1927. *Musikalische Werke. Serie II, Band 9 [Weihnachtsbaum]*. p. 111–158. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
31. Liszt, Franz. 1978a. *Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 12 [Stabat Mater]*. p. 28–34. Budapest: Editio Musica/Kassel: Bärenreiter.
32. Nepomuceno, Alberto. 1926. *Álbum Eucarístico*. Rio de Janeiro: Sampaio Araújo & Cia.
33. Nepomuceno, Alberto. [1915a] *Cloches de Noël*. Rio de Janeiro: Sampaio Araújo & Cia.
34. Nepomuceno, Alberto. [1903] *Em Bethleem*. Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro, M785.1. Partitura manuscrita.
35. Nepomuceno, Alberto. 1915b. *Missa: duabus vocibus aequalibus quam in honorem Virginis Immaculatae concinnavit et eminentissimo Domino Cardinali Arcoverde dicavit*. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua.
36. Perosi, Lorenzo. [1899a] *Il Natale del Redentore*. Milano: G. Ricordi & C.
37. Perosi, Lorenzo. 1900. *Melodie sacre*. Milan: Musica Sacra Bertarelli, s.d. [1900]. v. 4. Partitura (49 p.). Coro e órgão.

38. Perosi, Lorenzo. 1899b. *Missa “Te Deum laudamus” ad duas voces facillima comitente Organo*. Milão: Ricordi.

39. Saint-Saëns, Camille. [1891] *Oratorio de Noël, Op. 12*. New York: G. Schirmer.

Periódicos

40. *A União*, Rio de Janeiro, 18/09/1905.

41. *A União*, Rio de Janeiro. 21/10/1920.

42. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27/06/1898.

43. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02/07/1898.

44. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 07/07/1898.

45. *O Imparcial*, Rio de Janeiro, 27/07/1917.

46. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 17/07/1917.

Relações Intertextuais entre Canções de Nepomuceno sobre Poemas Parnasianos e Simbolistas e a *Mélodie* Francesa: *Coração triste* e *Canção da ausência*

*Intertextual Relations between Nepomuceno's songs on Parnassian and Symbolist poems and the French *Mélodie*: *Coração triste* and *Canção da ausência**

Eliana Asano Ramos

Maria Yuka de Almeida Prado

Universidade de São Paulo

Resumo: Partindo da hipótese que a passagem de Nepomuceno para estudos na França causou grande impacto em Nepomuceno, levando-o a adotar a *Mélodie* como modelo em suas canções, o objetivo deste artigo é analisar obras paradigmáticas buscando demonstrar as relações e compreender o processo de assimilação. Objetivamos mostrar possíveis referências de Alberto Nepomuceno (1864–1920) a Gabriel Fauré (1845–1924) em duas de suas canções, *Coração triste* e *Canção da ausência*. O processo analítico, de natureza comparativa e interdisciplinar, tem como referencial teórico Stein e Spillman (1996) na análise de relações texto-música, bem como Klein (2005), Reynolds (2003) e Straus (1990) na análise das estratégias intertextuais, não se furtando à identificação de aspectos que possam contribuir à caracterização do estilo composicional de Nepomuceno, trazendo à luz a consciência de relação entre Nepomuceno e as correntes modernistas francesas.

Palavras-chave: Alberto Nepomuceno; Canção de câmara brasileira; Intertextualidade em música

Abstract: Departing from the hypothesis that France caused a significant impact on Nepomuceno, enabling him to adopt the French *Mélodie* as a model for his songs, the objective of this article is to analyze paradigmatic works in order to demonstrate the relations and comprehend how the process of assimilation occurred. The analytical process, of comparative and interdisciplinary nature, has basis on Stein and Spillman (1996) for the text-music relations, besides as Klein (2005), Reynolds (2003), and Straus (1990) for the intertextual strategies analysis, not shying away from identifying aspects that characterize Nepomuceno's compositional style, revealing the link between Nepomuceno and French modernistic currents.

Keywords: Alberto Nepomuceno; Brazilian chamber song; Intertextuality in music



Sempre que lemos um texto que nos remete a outro(s) texto(s) estamos diante de um caso de intertextualidade.

Nenhum texto veicula informações cem por cento inéditas, assim como nenhum texto é cem por cento novo [...]. Qualquer texto lembra, retoma ou evoca, implícita ou explicitamente, outro texto ou parte de algum texto. A essa propriedade, que é também uma espécie de conhecimento compartilhado—só que numa dimensão social e histórica—chamamos intertextualidade (Azeredo 2007, p. 25–26).

O termo intertextualidade foi empregado pela primeira vez nos estudos literários de Julia Kristeva (1941–), desenvolvidos a partir da noção de dialogismo—diálogo de um texto, interno e externo, com diferentes vozes e outros textos—verificado por Mikhail Bakhtin (1985–1975) em romances do século XIX.

O texto é, portanto, uma ... permutação de textos, uma intertextualidade: em um espaço de um dado texto, vários enunciados, tirados de outros textos, interagem e neutralizam uns aos outros¹ (KRISTEVA 1980, p. 36 apud KLEIN 2005, p. 2, tradução nossa).

A prática intertextual, no entanto, “não é uma novidade dos tempos pós-modernos” (Coelho de Souza 2009, p. 53). Nas artes em geral, a imitação era considerada um procedimento importante de prática e até mesmo de criação (Carvalho 2007, p. 52). Aristóteles já falava sobre a influência de Homero nos poetas de seu tempo (Coelho de Souza 2009, p. 53). E na música, o empréstimo de melodias do cantochão para a composição de uma nova peça era uma prática comum na Idade Média e na Renascença (Grout e Palisca 1997, p. 37; Burkholder 1994, p. 851).

Podemos afirmar, portanto, que a intertextualidade é um fenômeno arcaico, onipresente, e que permeia, de modo complexo, as artes de todos os tempos em nossa cultura ocidental (Coelho de Souza 2009, p. 54).

O problema, no entanto, é que, antes de Kristeva, não havia ainda uma teoria intertextual sólida. A partir de então, os estudos de comparação passam a incorporar uma reflexão crítica a partir do estabelecimento de classificações

¹ “The text is therefore a ... permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another” (Kristeva 1980, p. 36 apud Klein 2005, p. 2).

tipológicas, procurando dar explicação para as relações através de uma teoria elaborada, dotada de uma terminologia específica. O foco da interpretação analítica passa do criador para o receptor (Beard e Gloag 2016, p. 142) e há uma busca pela interpretação dos motivos que geraram as relações e por uma caracterização dos procedimentos efetuados (Carvalho 2007, p. 52–53).

Trata-se de explorar criticamente os dois textos, ver como eles se misturam e, a partir daí, como, repetindo-o, o segundo texto “inventa” o primeiro. Dessa forma ele o redescobre, dando-lhe outros significados já não possíveis nele mesmo (Carvalho 2007, p. 58).

Mas a intenção aqui não é rastreio. É de leitura intertextual. Vemos que um poema lê outro e queremos saber como e por quê (Carvalho 2007, p. 53).

O termo, no entanto, não ficou restrito às discussões das artes literárias e rapidamente se alastrou para outros campos de pesquisa. É comum encontrá-lo em discussões sobre cinema, pintura, música, arquitetura, fotografia, propaganda e marketing, entre outras manifestações artísticas (Allen 2011, p. 169).

[...] a intertextualidade ajuda a entender que o significado não está constituído apenas pelo texto interpretado, mas também pelos outros textos que o(s) intérprete(s) utilizam para dar sentido ou interpretar o(s) texto(s) em questão (Martínez Pérez 2012, p. 134).

Nos estudos musicais, o termo passou a ser empregado a partir da década de 1980, sobretudo em estudos sobre a influência, frequentemente empregado para descrever relações entre diferentes compositores, obras ou períodos. Influência é um tipo específico de intertextualidade que implica intenção de empréstimo ou alusão de um autor a outro e localização histórica dentro de uma linha de tempo unidirecional (Klein 2005, p. 11–12). As discussões sobre a intertextualidade em música tiveram como principal ponto de partida os estudos literários do americano Harold Bloom (1930–2019), cuja teoria está centrada no processo de releitura que os poetas fazem de seus precursores. Bloom (1973) apresenta uma reflexão sobre a literatura comparada, esboçando uma teoria poética que vai de encontro a uma prática crítica sobre a intertextualidade (Carvalho 2007, p. 60). Em música, o exemplo mais citado é o terceiro movimento da Sinfonia (1968–1969) de Luciano Berio (1925–2003), escrita para oito vozes amplificadas e orquestra. O movimento é baseado no terceiro movimento da Sinfonia no 2 (1894) de Gustav Mahler (1860–1911) e inclui citações e alusões a

vários outros compositores, como J. S. Bach (1685–1750), L. Van Beethoven (1770–1827), Hector Berlioz (1803–1869), C. Debussy (1862–1918), R. Strauss (1864–1949), A. Schoenberg (1874–1951), M. Ravel (1875–1937), A. Webern (1883–1945), I. Stravinsky (1882–1971), A. Berg (1885–1935), P. Hindemith (1895–1963), P. Boulez (1925–2016), entre outros.

Três importantes teóricos musicais merecem destaque no que diz respeito às discussões iniciais sobre a intertextualidade em música: Korsyn (1991), Straus (1990, 1991) e Klein (2005). Kevin Korsyn, em “Towards a New Poetics of Musical Influence” (1991), propõe uma teoria da intertextualidade em música por meio de um modelo de mapeamento da influência, estabelecendo relações entre os tropos retóricos de Bloom (1973) e correlatos musicais. Segundo o autor, a análise textual não deve envolver apenas o acúmulo de informações ou similaridades entre as peças, mas é importante que haja modelos que ajudem a explicar tanto as similaridades quanto as diferenças entre elas. Segundo Beard e Gloag (2016, p. 139), é justamente essa procura por modelos de explicação e interpretação que leva Korsyn (1991) em direção aos trabalhos de Bloom (1973). Joseph N. Straus, em *Remaking the Past* (1990) e *The “Anxiety of Influence” in Twentieth-Century Music* (1991), investiga como os compositores do início do século XX lidaram com a herança musical tonal, como eles incorporaram e repensaram a linguagem de seus antecessores. Straus interpreta o Modernismo musical não como uma negação completa da prática musical tradicional, mas como uma reinterpretação original e radical dela. O autor usa a teoria dos conjuntos em suas análises musicais para demonstrar relações mais profundas. Michael L. Klein, em *Intertextuality in Western Art Music* (2005), também procura identificar as relações entre a música tonal e a música dos séculos XX e XXI. Segundo o autor, não se trata de uma teoria da intertextualidade, mas sugestões de abordagem, procurando também mostrar possíveis relações.

Em música, outro termo que atualmente vem sendo empregado com frequência em estudos sobre a intertextualidade em música é empréstimo musical, como nos trabalhos do americano Burkholder (1994, p. 861–862), que usa o termo para representar os usos de música pré-existente, incluindo casos de citação direta a alusões sem referência explícita. Outra importante contribuição do pesquisador é um extenso banco de pesquisas sobre o empréstimo musical disponibilizado na internet, pois considera que o compartilhamento de informações entre pesquisadores é uma ferramenta essencial no estudo da

intertextualidade. No *Grove Music Online*, é de Burkholder a definição de empréstimo musical: “O uso em uma peça musical de um ou mais elementos tirados de uma outra peça específica”,² assim como a definição de intertextualidade: “Um termo, empregado pela crítica literária Julia Kristeva, que abrange toda a gama de relações entre textos, de empréstimo direto, reelaboração ou citação a estilos, convenções ou linguagem compartilhadas”.³ No artigo “The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field” (1994), o musicólogo defende o empréstimo musical como um campo de estudo e descreve quatorze tipologias de empréstimo musical encontradas em suas análises sobre a música de Ives, as quais podem ser, segundo o autor, comumente encontradas em obras de outros compositores. Ao final do artigo, o autor oferece um questionário com o objetivo de ajudar o analista na identificação dos diferentes tipos de empréstimo musical (Burkholder 1994, p. 867–870).

Outro trabalho tão importante e atual é *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music* (2003), de Christopher A. Reynolds. Além de oferecer um estudo de tipologias pertinentes para o estudo da alusão na música, o autor também discute intenção e significado, além da probabilidade de reconhecimento da audiência. O empréstimo de um motivo pré-existente era uma prática comum na música do século XIX e tinha uma conotação simbólica, acreditava-se que o empréstimo de um motivo também implicava em empréstimo de significado (Klein 2006, p. 111).

No estudo da música brasileira, o conceito de intertextualidade também é empregado sob diferentes enfoques. Para Lima e Pitombeira (2011), por exemplo, a intertextualidade em música pode ocorrer em dois níveis: estilístico (sem focar uma obra específica) e estratégico (de modo proposital, enfocando uma ou mais obras; de maneira literal, podendo incluir algumas pequenas modificações; ou abstrata, deixando apenas resíduos do texto precursor). Barbosa e Barrenechea (2003, 2005) analisam a relação de influência da música do

² “The use in a piece of music of one or more elements taken from another specific piece”. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2240263>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

³ “A term, coined by the literacy critic Julia Kristeva, that encompasses the entire range of relationships between texts, from direct borrowing, reworking or quotation to shared styles, conventions or language”. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52853>>. Acesso em: 27 jan. 2017.

compositor polonês Frederic Chopin (1810–1849) sobre a música do compositor brasileiro Francisco Mignone (1897–1896), incluindo uma descrição de tipologias e a apresentação de um modelo de análise “para assim descrever a influência do compositor polonês nestas obras” (Barbosa e Barrenechea 2005, p. 41). A intertextualidade enquanto uma ferramenta composicional pós-moderna na música do século XXI é discutida por Escudeiro (2015, p. 139), segundo o qual a “possibilidade de apropriação de materiais e técnicas diversos é extremamente pertinente a estética intertextual”. Para Coelho de Souza (2009), a intertextualidade ajuda a distinguir o Modernismo do Pós-Modernismo em música. Segundo o autor, a estética do Modernismo na primeira metade do século XX foi marcada pela originalidade, ou seja, pela ruptura com as tradições em favor de uma nova linguagem. Já para o Pós-Modernismo, a criação de algo novo é utópica, “já que não é possível construir uma identidade a partir do nada” (Coelho de Souza 2009, p. 54). Assim, os compositores de obras pós-modernas passaram a retomar elementos pré-existentes, abandonados e reconhecíveis, como referência para a criação de novas obras.

Por isso, muitas obras musicais da metade do século XX não se envergonharam de exibir na fachada, citações e referências a outras obras. Ao contrário, proclamaram que dependiam dessas referências para se constituir [...]. servem-se de códigos estabelecidos, utilizados, porém de uma maneira dúbia em relação à convenção original (Coelho de Souza 2009, p. 54).

A noção de originalidade, vista como sinônimo de “geração espontânea”, criação desligada de qualquer vínculo com obras anteriores, cai por terra (Carvalho 2007, p. 63).

A prática de imitação dos grandes mestres foi adotada como procedimento de aperfeiçoamento técnico por Alberto Nepomuceno (1864–1920), o que o teria motivado a ir à Europa para estudos musicais entre os anos de 1888 e 1895, período em que esteve na Itália, Noruega, Alemanha e França. Em Roma, estudou harmonia com Eugenio Terziani (1824–1889) e Cesare de Sanctis (1830–1915) no Liceo Musicale Santa Cecilia (Vermees 1996, p. 30), deixando desse período de estudos quatro canções em italiano da estada na Itália. Em 1890, partiu para Berlim, onde estudou composição com Heinrich von Herzogenberg (1843–1900) na Meisterschule für Konposition, transferindo-se em 1892 para o Stern'sches Konservatorium, estudando composição e órgão com Arno Kleffel (1840–1913) e piano com Heinrich Ehrlich (1822–1899), tendo deixado sete

canções em alemão, algumas de influência “brahmsiana” e outras de influência wagneriana (Pignatari 2013, p. 50), e uma em norueguês, possivelmente resultado de seu contato com Edvard Grieg (1843–1907).

Após o tradicional e conservador ambiente alemão, Nepomuceno encontrou o moderno e ousado ambiente francês. A passagem de Nepomuceno por Paris durou um ano e aconteceu antes de seu retorno ao Brasil, período em que o compositor estudou órgão com Alexandre Guilmant (1837–1911), o qual se juntaria logo depois a Charles Bordes (1863–1909) e Vincent d'Indy (1851–1931) para fundar a Schola Cantorum, instituição privada de ensino que rivalizaria com o Conservatório de Paris, cuja principal ênfase estava no ensino da ópera, influenciada pelo wagnerianismo alemão. De sua estadia francesa, resultaram seis canções em francês, quatro com poemas de Henri Piazza (1861–1929) e duas com poemas de Maurice Maeterlinck (1862–1949), cujas ousadias harmônicas revelam o alinhamento do compositor com o que acontecia de mais moderno na música da Europa em fins do século XIX (Pignatari 2013, p. 67). Em 1894, Nepomuceno assistiu à estreia do *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de Claude Debussy, considerado por vários historiadores como o marco inicial da música moderna.

A prática de imitação dos grandes mestres pode ter sido influência direta da relação do compositor com os irmãos Henrique Bernardelli (1858–1936) e Rodolfo Bernardelli (1852–1931), artistas plásticos renomados, ambos professores da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (Rodolfo também foi diretor da mesma instituição por 25 anos), com os quais o compositor foi morar assim que chegou no Rio de Janeiro. Os irmãos foram responsáveis também pelo suporte na primeira viagem de estudos do compositor à Europa, quando o governo lhe negou uma bolsa de estudos por seus ideais políticos. Ao contrário do que acontecia em música, as artes plásticas consideravam (e ainda consideram) a imitação dos grandes mestres um procedimento importante para o aperfeiçoamento técnico, “a melhor forma de se estudar e aprender arte” (Fucci 2018, p. 45). Pesquisas recentes mostram que Nepomuceno foi, sobretudo, um compositor cosmopolita, que dialogou com obras e compositores referenciais e assimilou traços estilísticos avançados para o seu tempo, contribuindo para a renovação do ambiente musical brasileiro (Pignatari 2009, p. 91; Goldberg 2007, p. 192; Coelho de Souza 2006, p. 80).

Nepomuceno viveu em um momento de grandes transformações políticas, sociais e culturais. No Brasil, a mudança de monarquia para república, a abolição da escravidão, a instituição do trabalho assalariado, a modernização das lavouras e fazendas de café, o desenvolvimento industrial, a modernização das cidades e o desenvolvimento cultural foram apenas algumas das grandes transformações em fins do século XIX e início do século XX. Havia uma grande euforia da burguesia, formada por comerciantes, fazendeiros, financistas e empresários do ramo agroexportador, que ascendeu ao poder logo após a deposição do então imperador D. Pedro II e a Proclamação da República. Era uma elite “que dispunha de tempo ocioso e rendimento farto para usufruir as benesses materiais, intelectuais e artísticas proporcionadas pelo desenvolvimento industrial de um capitalismo em seus primórdios” (Camargos 2001, p. 21). Havia um grande esforço pela modernização do país e pela civilização da sociedade e a principal referência era Paris, cidade modelo de civilização, elegância, modernidade e progresso. Vestígios da sociedade imperial e da colonização portuguesa foram substituídos por uma fisionomia afrancesada. O Brasil passou a importar os modismos da França, incluindo mobiliários e objetos de arte, vestimentas, produtos de beleza, escolas filosóficas, livros e notícias (sobre a França). Imitava-se a França em tudo. O plano de remodelação da capital federal de Francisco Pereira Passos (1836–1913), então prefeito do Rio de Janeiro, foi inspirado na remodelação empreendida pelo barão Georges-Eugène Haussmann (1809–1891) em Paris entre os anos de 1853 e 1870. Professores particulares eram contratados para ensinar não apenas o idioma francês, mas também os costumes daquele país. Jovens eram enviados à França para estudarem em instituições de renome e tradição e famílias inteiras costumavam passar longos períodos na França, aprimorando a educação por meio de aulas particulares e visitas a museus e bibliotecas (Camargos 2001, p. 30). Nas artes, havia uma busca por uma ruptura com o passado e uma redescoberta do Brasil, embora a técnica dos movimentos anteriores não tivesse sido completamente descartada (Broca 2004, p. 313; Camargos 2001, p. 22).

De volta ao Brasil, Nepomuceno atuou como professor e diretor do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro e esteve à frente de algumas outras instituições musicais, trabalhando intensamente pela divulgação da música moderna. A busca pela modernização do cenário musical brasileiro atendia justamente ao ideal republicano positivista e progressista do compositor,

que “defendia o progresso e a educação do povo através da disseminação da cultura da elite burguesa” (Coelho de Souza 2012, p. 79), o que não implicava, no entanto, “na exclusão da cultura universal e sua substituição por uma cultura regional, pelo contrário, considerava que cabia aos homens cultos ilustrar o povo através da educação, ao mesmo tempo em que se reforçaria a identidade nacional pela incorporação de elementos da cultura popular” (Coelho de Souza 2008, p. 18). A obra de Nepomuceno, portanto, não seria resultado da ruptura com o passado, mas de influências e assimilações combinadas à personalidade *sui generis* do compositor.

Apesar de sua aproximação com a música moderna de sua época, a historiografia musical brasileira, dominante ao longo de todo o século XX e engajada no projeto de formação de uma identidade nacional, limitou colocar o compositor como precursor do nacionalismo brasileiro, considerando os elementos característicos folclóricos em sua música, e fundador de um gênero importante para o Modernismo, a canção de câmara erudita brasileira em português, o que acabou ofuscando outras valiosas contribuições do compositor, especialmente para a formação de uma linguagem modernista brasileira. (Coelho de Souza 2010, p. 70). Houve uma excessiva valorização das obras de cunho nacionalista, enquanto que as obras de caráter genérico foram simplesmente ignoradas, acusadas muitas vezes de epigonismo, pois não atendiam ao projeto de busca por uma identidade nacionalista ao qual se apegavam os críticos modernistas (Vidal 2011, p. 130). De acordo com estudos recentes, dentre as influências encontradas na música de Nepomuceno, a mais aparente é a alemã, especialmente de Richard Wagner (1813–1883) e Johannes Brahms (1833–1897), ambos descendentes de uma tradição alemã mais conservadora e enraizada, enquanto a outra, menos aparente, porém mais moderna e ousada, é a francesa (Coelho de Souza 2010, p. 37–38).

Dentro da vasta e variada obra de Nepomuceno, abrangendo de peças para órgão e piano a grandes peças sinfônicas e óperas, são as canções que tradicionalmente recebem mais atenção, especialmente as escritas em português, muito provavelmente devido ao destaque dado pela historiografia modernista brasileira. No álbum de canções de Nepomuceno editado por Pignatari (2013), são contabilizadas cinquenta e nove composições, datadas de 1887 a 1920. Antes da sua viagem de estudos à Europa, Nepomuceno escreveu apenas uma canção em português, *Ave Maria*, já antecipando o modalismo predominante em obras

posteriores (Pignatari 2009, p. 35). Na Europa, como dito anteriormente, escreveu canções em italiano, norueguês, alemão e francês. Depois que voltou ao Brasil, embora a maior parte das suas canções esteja em português, o compositor continuou a escrever em italiano, francês e alemão.

Para Coelho de Souza (2010, p. 43), no entanto, a principal contribuição de Nepomuceno para a canção de câmara brasileira foi a assimilação e a transposição dos modelos do Lied alemão e da Mélodie francesa na escrita das canções. Assim como o Lied alemão, a Mélodie francesa também nasce influenciada pelo impacto da nova poesia romântica (Noske 1970, p. 1). A parte do piano, até então um simples suporte da linha vocal, adquire uma maior importância, passando a adicionar uma maior profundidade emocional aos poemas. O balanço entre a música e o poema passa a ser tão importante quanto o equilíbrio entre a linha vocal e a parte do piano (Johnson e Stokes 2002, p. xiii). O desafio de juntar texto e música foi a principal preocupação dos compositores do Lied e da Mélodie, e essa preocupação é perceptível nas canções de Nepomuceno.

Descendente da tradição dos troubadours e dos romances, o termo Mélodie passou a ser usado para designar a nova canção francesa escrita nas primeiras décadas do século XIX, influenciadas, principalmente, pelas primeiras traduções e adaptações dos Lieder de Schubert para o francês (Noske 1970, p. 23). Embora a língua francesa colocasse algumas dificuldades aos compositores franceses, sobretudo com relação ao ritmo, logo os compositores passaram a perceber a versatilidade e a musicalidade inerentes ao idioma, as quais viriam a ser fundamentais para caracterizar o idioma impressionista francês (Noske 1970, p. 26). Com o tempo, a Mélodie foi desenvolvendo as suas próprias características, como formas estruturais diversas diante das novas possibilidades poéticas, em lugar das tradicionais estróficas, linha vocal mais livre, com maior valorização do enunciado poético, maior importância na parte do piano, em alguns momentos até sugerindo liderança (de papel secundário passa a contribuir para a expressividade), e valorização de versos de alto valor literário, já escrevendo sobre texto em francês, com seus versos mais livres e fluidos (Noske 1970, p. 35–38). Vários compositores contribuíram para o desenvolvimento da Mélodie, inclusive compositores não franceses: Hector Berlioz, Giacomo Meyerbeer (1791–1864), Franz Liszt (1811–1866), Henri Duparc (1848–1933), Charles Gounod (1818–1893), Georges Bizet (1838–1875), Massenet

(1842–1912), Camille Saint-Saëns (1835–1921), Édouard Lalo (1823–1892), Cesar Franck (1822–1890), Gabriel Fauré (1845–1924), Ernest Chausson (1855–1899), Maurice Ravel, Claude Debussy, entre outros. A *Mélodie* levou a música francesa ao apogeu (Johnson e Stokes 2002, p. xiii).

Nepomuceno recorreu a uma gama ampla de poetas, brasileiros e estrangeiros, a maior parte praticamente desconhecida do público, um forte indício de que o foco do compositor estava nas potencialidades do poema e não na fama do poeta. Segundo Coelho de Souza (2012, p. 224), as poesias escolhidas por Nepomuceno “trazem sempre o caráter genérico do lirismo romântico, parnasiano ou simbolista”, o que pode indicar um traço importante de influência da *Mélodie* francesa, já que o Parnasianismo e o Simbolismo foram correntes que nasceram na poesia francesa e foram adotadas pelos compositores franceses em suas canções, incluindo Debussy, em quem Nepomuceno parece ter buscado inspiração. No ano em que esteve em Paris (como dito anteriormente), Nepomuceno assistiu a estreia do *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, inspirado em texto homônimo do autor parnasiano Stéphane Mallarmé (1842–1898), considerado por vários historiadores o marco inicial da música moderna. Em 1910, Nepomuceno visitou Debussy pessoalmente na França e recebeu uma cópia autografada da ópera *Pelleas et Mélisande*, baseada em peça homônima do autor simbolista Maurice Maeterlinck, autor cujos poemas também foram musicados por Nepomuceno. Os poemas de características parnasianas e simbolistas foram os prediletos dos franceses daquela época, muito provavelmente devido às novas possibilidades de relação entre música e texto.

O Parnasianismo e o Simbolismo surgiram na segunda metade do século XIX, em um período de predomínio do cientificismo e do positivismo. O Parnasianismo surgiu como uma reação à liberdade e aos excessos sentimentais dos românticos, defendendo a objetividade, a imparcialidade, o acentuado descritivismo, o culto de formas poéticas perfeitas, do purismo vocabular e linguístico, o erotismo e a sensualidade feminina, incluindo referências à mitologia greco-latina, tendo a obra como resultado do trabalho árduo do poeta. Na França, por exemplo, destacam-se Charles Baudelaire (1821-1867) e Mallarmé, os quais, no entanto, mais tarde, romperiam com a estética parnasiana em favor da simbolista. No Brasil, o principal nome é Olavo Bilac (1865–1918), que valorizou o cuidado formal do poema, em busca de palavras raras, rimas ricas e rigidez das regras da composição poética. Escreveu sobre temas greco-romanos,

fez várias descrições da natureza, indicando uma herança romântica. Grande parte dos poemas é de sonetos e, diferentemente de outros poetas parnasianos, a poesia de Bilac apresenta uma postura intimista e subjetiva. O Parnasianismo foi o estilo oficial no final do século XIX e início do século XX até a Semana de Arte Moderna, quando os modernistas chegaram para destruir a tradição do século XIX. Apesar do progresso científico favorecer o rompimento do poeta ou a poesia com o passado (Castello 2004, p. 291), ao contrário do que ocorreu na Europa, o Parnasianismo no Brasil ainda carregou algumas características românticas.

Simultaneamente ao Parnasianismo, surge o Simbolismo, que em certo sentido pretendeu ser o oposto do Parnasianismo. Os simbolistas se voltaram para o íntimo e para a alma por meio do subjetivismo, da musicalidade, do místico, da religiosidade, da transcendência e do efeito de sugestão. O movimento surge como uma reação ao materialismo predominante no final do século XIX, resultado da crença no cientificismo da época. Na França, dentre os grandes autores simbolistas estão Baudelaire, dissidente do Parnasianismo, Paul Verlaine (1844–1896) e Maeterlinck. No Brasil, o Simbolismo teve início em 1893 com a publicação de *Missal e Broquéis* de João da Cruz e Sousa (1861–1898), considerado por vários historiadores também o marco inicial do Modernismo no Brasil. Nesse ponto, é importante ressaltar que vários simbolistas foram dissidentes do Parnasianismo, inclusive o próprio Cruz e Sousa (Castello 2004, p. 346). O predomínio dos parnasianos nos grandes centros, no entanto, contribuiu para que os poetas simbolistas fossem praticamente ignorados naquele momento. Alguns críticos literários afirmam que o fim da era parnasiana-simbolista ocorreu em 1902, com a publicação do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha; outros, porém, dizem que terminou com a Semana de Arte Moderna, em 1922. Embora o Simbolismo não tenha conseguido substituir os grandes cânones da literatura oficial Parnasiana, ele seria retomado na década de 1930 por grandes poetas do Modernismo, como Carlos Drummond de Andrade (1902–1987), Cecília Meireles (1901–1964), Vinicius de Moraes (1913–1980), Mario Quintana (1906–1994). O Parnasianismo, que teve seu valor naquela época, hoje está quase que totalmente esquecido.

É sabido que os nossos grandes poetas modernistas, a serem consagrados, estão enraizados nesses antecedentes parnasianos e simbolistas [...]. Conheceram as formas tradicionais sob o esmero da linguagem parnasiana e

as renovações simbolistas com a musicalidade da palavra (Castello 2004, p. 25).

Metodologia

Para Klein (2005, p. 3), o estudo da intertextualidade em música ainda é um campo pouco explorado e o seu estudo se mostra de grande valia para a musicologia, especialmente se considerado o papel essencial da intertextualidade tanto para compreensão como para a criação musical. Entretanto, embora alguns possam facilmente pensar que se trata apenas de procurar analogias e contrastes, é necessário destacar que a análise intertextual em música é complexa e requer a aplicação de uma metodologia cuidadosa, especialmente que dê conta de mostrar conexões e elementos menos aparentes. O processo analítico será baseado no estudo comparativo entre obras e não se furará, no entanto, à identificação de aspectos que possam contribuir à caracterização do estilo composicional de Nepomuceno, tendo como referencial teórico básico Klein (2005), Straus (1990) e Reynolds (2003) para a análise das relações intertextuais e Stein e Spillman (1996) para a análise das relações entre música e texto. Na análise musical, incluímos a teoria dos conjuntos apresentada em Straus (2013) no estudo dos motivos.

Coração triste

Coração triste foi publicada em 1903, escrita sobre o poema do carioca Joaquim Maria Machado de Assis (1839–1908), intitulado *Coração triste falando ao sol*, inspirado em poema de Su-Tchou, poeta chinês que provavelmente viveu nos séculos X–XI, embora até hoje não tenha sido comprovada a sua existência (Jackson 2015, p. 311; Pinto 2013, p. 97). Machado de Assis é sempre lembrado por ser o representante brasileiro do realismo, mas sua obra costuma ser dividida em duas partes: uma primeira romântica e uma segunda realista. *Coração triste falando ao sol* foi escrita na primeira fase e faz parte da *Lira Chinesa*, coleção de oito poemas inspirados em poemas de seis diferentes poetas chineses, publicada no volume *Phalenas* (Assis 1870, p. 111–112).

Os poemas imitados n'esta colleção [sic] são todos contemporâneos. Encontrei-os no livro publicado em 1868 pela Sra. Judith Walter, distincta [sic] viajante que dizem conhecer profundamente a lingua chinesa [sic], e que traduziu em simples e corrente prosa (Assis 1870, p. 251).

Le livre de Jade (1868) é o livro de poemas chineses traduzidos para o francês por Judith Walter, pseudônimo de Judith Gautier (1845–1917), poetisa francesa, filha do famoso poeta francês Théophile Gautier (1811–1872). Apesar da inspiração em Gautier, características machadianas podem ser identificadas no poema, cuja escansão é apresentada no Quadro 1.

Estrofes	Versos		Rimas	Quantidades sílabas	Terminação
1	1	No arvoredo sussurra_o vendaval do outono,	<i>a</i>	12	Fraca
	2	Deita as folhas à terra,_onde não há florir	<i>b</i>	12	Forte
	3	E eu contemplo sem pena_esse triste abandono;	<i>a</i>	12	Fraca
	4	Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair.	<i>b</i>	12	Forte
2	5	Como a escura montanha,_esguia e pavorosa	<i>c</i>	12	Fraca
	6	Faz, quando o sol descamba,_o vale anoitecer,	<i>d</i>	12	Forte
	7	A montanha da alma,_a tristeza amorosa,	<i>c</i>	12	Fraca
	8	Também de ignota sombra_enche todo o meu ser.	<i>d</i>	12	Forte
3	9	Transforma o frio inverno_a água em pedra dura,	<i>e</i>	12	Fraca
	10	Mas torna a pedra em água_um raio de verão;	<i>f</i>	12	Forte
	11	Vem, ó sol, vem, assume_o trono teu na altura,	<i>e</i>	12	Fraca
	12	Vê se podes fundir meu triste coração.	<i>f</i>	12	Forte

Quadro 1: escansão poética de *Coração triste falando ao sol*

O poema é marcado pela regularidade e pelo rigor formal, o que parece aproximar o poema das características parnasianas. Um traço marcante é o uso de um tipo específico de verso dodecassílabo, o verso alexandrino clássico, cujo rigor técnico exige: (1) divisão do verso em dois hemistíquios, com sílabas átonas nas 6a e 12a sílabas do verso, (2) a 6a sílaba átona do primeiro hemistíquio deve ser ou a última sílaba de uma palavra oxítona ou a penúltima sílaba de uma palavra paroxítona (neste caso, o segundo hemistíquio deve iniciar com uma vogal, que será unida por elisão à última sílaba do primeiro hemistíquio), (3) evitar a sílaba átona do primeiro hemistíquio em uma palavra proparoxítona ou paroxítona com terminação em consoante. Machado de Assis foi o primeiro poeta brasileiro a usar essa forma trabalhosa de versificação, e a usou de forma extensiva em seus poemas. Neste poema, todos os versos podem ser enquadrados nas regras 1 e 2, a maior parte dos versos com a sílaba átona do

primeiro hemistíquio na penúltima sílaba de uma palavra paroxítona (com o segundo hemistíquio iniciando na vogal); os dois únicos momentos em que a sílaba átona do primeiro hemistíquio está na última sílaba de uma palavra oxítona são no último verso da primeira estrofe e no último verso da terceira estrofe, criando uma sensação de equilíbrio entre essas duas estrofes, uma inicial e outra final. Somam-se ainda ao rigor dos versos alexandrinos, as rimas e terminações intercaladas.

O poema tem uma *persona*,⁴ o eu-lírico. Com exceção dos versos 11–12, nos quais o eu-lírico dirige as suas palavras ao sol, nos demais versos não há um modo de endereçamento⁵ claro; talvez o eu-lírico esteja falando para a audiência ou com ele mesmo, em um momento introspectivo, neste caso um tipo de solilóquio. O eu-lírico projeta os sentimentos ao descrever de modo melancólico o outono, estação de transição entre o verão e o inverno, em que as árvores perdem as suas folhas, os dias são mais curtos, os ventos mais fortes e as temperaturas mais baixas. A solidão e a tristeza do eu-lírico são intensificadas por Nepomuceno na repetição da súplica “enche todo o meu ser”. Em um momento breve de claridade e esperança, tem-se as imagens de “um raio de verão” e do “sol” (v. 10–11), retornando a melancolia do “triste coração” no verso final do poema. O pessimismo, aliás, é um elemento recorrente nas obras de Machado de Assis.

A canção está em Ré menor, com o trecho intermediário contrastante em Fá# menor, estabelecendo um contorno ABA', cada seção correspondendo a uma estrofe poética. As frases vocais são regulares, de quatro compassos, ampliadas em alguns pontos estruturais importantes pelo acréscimo de compassos solo do piano: arpejo do acorde de tônica na introdução (c. 1–2), arpejo do acorde de dominante na finalização da seção A (c. 19), antecipação da frase vocal final (c. 53) e arpejo final do acorde de tônica (c. 58). A linha vocal é relativamente simples e homogênea, com extensão do Ré⁴ ao Sol⁵ (nota mais aguda no c. 37, na repetição de “enche todo o meu ser”) e sugestão modal pela escassez da sensível. A parte do piano dobra a linha vocal na maior parte do tempo.

⁴ *Persona* é quem fala no poema e na canção (Stein e Spillmann 1996, p. 330)

⁵ Modo de endereçamento é a quem a *persona* fala no poema e na canção (Stein e Spillmann 1996, p. 329).

As cadências de finalização seccional realçam os três momentos de maior intimismo do eu-lírico (versos em que a persona fala na primeira pessoa): na finalização da seção A, a cadência à dominante em Ré menor intensifica “vejo-as só eu cair” (c. 17–19); na finalização da seção B, a modulação de retorno de Fá# menor para Ré menor intensifica as duas vezes de “enche todo o meu ser” (c. 35–38); e na finalização da canção, a cadência autêntica imperfeita em Ré menor intensifica “o meu triste coração” (c. 56–58).

A canção começa com uma introdução do piano de dois compassos em arpejos ascendentes do acorde de tônica (Ré menor), preparando o c. 3, em que a parte do piano inicia um pouco antes da linha vocal uma melodia na voz mais aguda, contendo os dois motivos mais recorrentes ao longo da canção: o motivo a, caracterizado pela repetição inicial de três notas, seguindo um intervalo descendente de terça maior, e o motivo b, representado por uma apojetura descendente de segunda maior, conforme Ex. 1.

Exemplo 1: *Coração triste*, c. 1-6

A apojetura do motivo b é um elemento recorrente em *Coração triste* e sua implicação dramática pode ser inferida pela relação com o texto. A primeira ocorrência da apojetura na canção (c. 4) é enfatizada por um acento na parte do piano, em “sussurra”. Apenas em outro momento a apojetura é novamente indicada com acento (c. 10), em “florir”, também na seção A. A ênfase nessas apojeturas iniciais intensifica a combinação do sussurro do vento com a ausência do florir (possivelmente representando a melancolia do presente e a saudade do passado). Quando a persona chama pelo sol, na seção A' (c. 47–52), o motivo b cessa por um momento, mas quando a persona diz “vê se podes fundir o meu triste coração” (c. 54), o motivo b retorna, intensificado pela indicação “com tristeza”, conforme Ex. 2. O efeito mais dramático do motivo b ocorre na cadência final, em “triste coração”, enfatizado pelo choque Dó#–Dó.

Exemplo 2: *Coração triste*, c. 53–58

É interessante notar que a primeira variedade do motivo a, na primeira entrada da linha vocal (c. 3), é única ao longo da canção. Em nenhum outro momento o motivo a reaparece com a mesma identidade rítmica. A peculiaridade da primeira entrada do motivo a na linha vocal remete a uma outra canção, *Mai*, de Fauré, conforme o Ex. 3. Enquanto o motivo a é facilmente visualizado na linha vocal do c. 3, o motivo b é mais difuso, parecendo uma combinação de “fleurs dans les” e “-clamé”.

Exemplo 3: *Mai*, c. 1–6

Mai é a segunda obra na lista de composições de Fauré, escrita quando Fauré tinha 17 anos de idade e ainda estudava na École Niedermeyer, sob a tutela de Saint-Saëns. O poema é de Victor Hugo (1802–1885), principal expoente do romantismo francês, publicada em 1871 (mais de vinte anos antes da publicação de *Coração triste*). O poema é dado a seguir (seguido de uma tradução nossa):

Puisque mai tout en fleurs dans les prés nous réclame,

Viens! ne te lasse pas de mêler à ton âme

La campagne, les bois, les ombrages charmants,

Porque maio, na sua plena floração, aos prados nos chama,

Venha! Não se canse de misturar à tua alma

O campo, a floresta, as sombras encantadoras,

<i>Les larges clairs de lune au bord des flots dormants,</i>	Os vastos luares nas margens de águas adormecidas
<i>Le sentier qui finit où le chemin commence,</i>	O caminho que termina onde a estrada começa,
<i>Et l'air et le printemps et l'horizon immense,</i>	E o ar e a primavera e o imenso horizonte,
<i>L'horizon que ce monde attache humble et joyeux</i>	O horizonte ao qual este mundo está ligado humilde e alegre,
<i>Comme une lèvre au bas de la robe des cieux!</i>	Como uma aba na barra do manto do céu!
<i>Viens! et que le regard des pudiques étoiles</i>	Venha! E possa o olhar das castas estrelas,
<i>Qui tombe sur la terre à travers tant de voiles,</i>	Que tomba sobre a terra através de muitos véus,
<i>Que l'arbre pénétré de parfums et de chants,</i>	Possa a árvore mergulhada em perfume e de canções,
<i>Que le souffle embrasé de midi dans les champs,</i>	Que o ardente fôlego do meio-dia no campo,
<i>Et l'ombre et le soleil et l'onde et la verdure,</i>	E a sombra e o sol e a onda e a vegetação,
<i>Et le rayonnement de toute la nature</i>	E o esplendor de toda a natureza
<i>Fassent épanouir, comme une double fleur,</i>	Que eles floresçam, como uma flor dupla,
<i>La beauté sur ton front et l'amour dans ton cœur!</i>	A beleza em tua frente e o amor em teu coração!

O eu-lírico exalta as belezas de maio, justamente um dos meses em que ocorre o outono no Brasil. Entretanto, ao contrário de *Coração triste*, que descreve o lado frio e escuro do outono, o poema de Victor Hugo exalta as belezas da primavera na França, época em que a natureza renasce com todo o seu esplendor, calor e beleza, quando o canto dos pássaros e todos os elementos da natureza contribuem para um sentimento de euforia, otimismo e alegria pelo futuro promissor, um período que também representa a promessa de amor (Stein e Spillman 1996, p. 22).

A euforia e o entusiasmo do eu-lírico, que chama a sua amada para desfrutar das belezas da primavera, são enfatizados com uma música serena e tranquila, mas que também denota alguma ambiguidade. Para Graham Johnson (2009, p. 41), a combinação do exagerado entusiasmo romântico de Victor Hugo e do pouco extrovertido Fauré são o principal desafio na interpretação desta canção.

Assim como em *Coração triste*, o fraseado em *Mai* é regular, de quatro compassos, também incluindo alguns compassos de piano solo adicionados em pontos estruturais importantes, como na introdução, arpejo do acorde de tônica (c. 1–2), no final da seção A, arpejo do acorde de dominante (c. 35) e poslúdio, arpejo do acorde de tônica (c. 68–69). A linha vocal também é relativamente simples e homogênea, com as notas mais grave e mais aguda enfatizando momentos de maior intimismo e euforia do eu-lírico, respectivamente: a nota

mais grave (Si3, c. 9) enfatiza “ton âme” (“tua alma”) e a nota mais aguda (Fá5, c. 31 e 64) enfatiza “une lèvres” (“uma aba”) e “beauté” (“beleza”). Outro elemento que sugere similaridade entre as peças é o acompanhamento arpejado do piano, em movimentos ascendentes, da mão esquerda para a mão direita. Ao contrário do que ocorre em *Coração triste*, porém, a parte mais aguda do piano não dobra a linha vocal (o dobramento da linha vocal na parte do piano em *Coração triste* contribui para enfatizar os motivos e fortalece a alusão à canção de Fauré). Mas além das sugestivas similaridades, as canções também se destacam pelas diferenças peculiares, conforme Quadro 2.

	<i>Coração triste</i>	<i>Mai</i>
Tonalidade	Ré menor	Fá maior
Forma	ABA'	AA'
Fórmula de compasso	4/4	3/4
Andamento	<i>Lentamente</i>	<i>Allegretto</i>

Quadro 2: elementos distintos entre *Coração triste* e *Mai*

As diferenças, porém, não enfraquecem uma possível relação entre ambas as canções. Pelo contrário, ajudam a fortalecer a alusão na medida em que é possível deduzir uma preocupação de Nepomuceno em estabelecer relações com um texto cujas imagens refletem justamente o oposto do que foi dito no outro poema. Na canção de Nepomuceno, por exemplo, os versos de maior intimismo (primeira pessoa) são enfatizados ao final das seções, o que poderia ser associado com o sentimento de desesperança do eu-lírico. Na canção de Fauré, por outro lado, o início das duas seções enfatiza os momentos eufóricos do eu-lírico em que ele chama a pessoa amada para desfrutar das belezas da primavera, momentos que remetem à esperança do eu-lírico. A forma estrófica de Fauré, tipo ritornello, revela a influência inicial de Gounod (Nectoux 1991, p. 64). Nepomuceno, por outro lado, escolhe uma forma ternária, que traz de volta os sentimentos iniciais. A euforia e o entusiasmo de *Mai* podem ter inspirado o tom melancólico e esperançoso de *Coração triste*, ambas as canções tendo a natureza como reflexo de sentimentos íntimos do eu-lírico. A alusão musical de *Coração triste* à *Mai* cria também uma alusão poética entre ambos os poemas. A impressão é que as belezas e a esperança de renascimento da vida e do amor da primavera de *Mai*

são o motivo de resistência e esperança do eu-lírico de *Coração triste*, em meio ao frio e a melancolia do outono.

Na possível relação de alusão entre *Coração triste* e *Mai*, podemos identificar algumas estratégias intertextuais: motivização, no uso e na ênfase de um motivo pré-existente (Straus 1990, p. 17), modelagem, que é o uso de uma obra ou parte de obra pré-existente, seja material melódico, forma ou outros elementos que possam ser imitados, para a elaboração de uma nova estrutura (Burkholder 1994, p. 855), e alusão contrastante, que ocorre quando um motivo é extraído de seu contexto original e inserido em um novo contexto, com a intenção de distanciar o motivo de sua fonte original e estabelecer um novo significado (Reynolds 2003, p. 21). Assim como Machado de Assis inspirou-se nas traduções de Gautier, Nepomuceno parece ter buscado inspiração em *Mai* para escrever a sua canção *Coração triste*.

Canção da ausência

Uma outra canção que será destacada pelas alusões a outras obras é *Canção da ausência*, datada de 1915 e escrita sobre o poema *Último Idílio* do sergipano Hermes Fontes (1888–1930), dissidente parnasiano e um dos principais representantes do Simbolismo brasileiro. A poesia de Hermes Fontes é conhecida pela profunda melancolia, resultado das decepções políticas e amorosas que marcaram a vida do poeta até o seu suicídio na noite de Natal de 1930. Foi um poeta consagrado a seu tempo, mas que atualmente encontra-se no esquecimento (Fontes 2011, p. 1).

Último Idílio

Uma Lua religiosa,
uma Lua romanesca,
aponta como uma rosa
muito branca, muito fresca,
no ar sem fim.

Ah! quem me dera essa rosa
para eu dá-la ao teu Jardim?!

Um luar sereno e belo,
fluido mármore da altura

parece esculpir o estelo
para a minha sepultura
consagrar:

Ah! quem me dera esse estelo
para enfeite do teu lar?!

Do alto, a Lua paraninfa
Terra e Céu noivando... e verte
pranto argênteo, clara ninfa
Sobre a Natureza inerte,
sem vigor:

Ah! quem me dera essa linfa
para o teu banho de flor!?!...

Dolorosa, fria Lua,
Pia e búrnea da alta Ermida!
Fonte grega: Estátua nua!
Rosa branca, refletida
nas marés!

Ah! Quem me dera ser Lua
para esfolhar-me aos teus pés!...

O eu-lírico dirige as suas palavras a uma pessoa a quem ele ama e anseia estar perto. O poema tem oito estrofes: quatro estrofes maiores (cinco versos) e quatro estrofes menores (dois versos), cada estrofe menor como uma reação à estrofe maior anterior. Com exceção da segunda estrofe maior, as demais estrofes maiores são escritas na terceira pessoa (distante, amplo, impessoal, coletivo); na segunda estrofe maior e nas quatro estrofes menores, o eu-lírico fala na primeira pessoa do singular (próximo, limitado, intimista, pessoal). A ênfase em cores pálidas e aparência inerte de elementos religiosos, de natureza morta e da mitologia, bem como em imagens de elementos negativo (“sepultura”, “ornamento de altar”, “sem vigor”, “dolorosa”), remete ao parnasianismo e intensifica a melancolia e a solidão do eu-lírico. As recorrentes expressões “quem

me dera” manifestam desejos do eu-lírico que, ao que parece, não podem ser realizados.

A canção está dividida em quatro seções, ABCD, lembrando a tradicional forma do Lied, *through composed*.⁶ Embora a armadura de clave indique Mi_b maior ou Dó menor, nenhuma das duas tonalidades é confirmada de modo consistente, a não ser no final da canção (c. 61–65), em que Mi_b maior é enfatizada por arpejos da tríade na linha vocal e na parte do piano, no momento de maior anseio e intimismo do eu-lírico (não fosse pela ausência da nota Fá, a escala de Mi_b estaria completa).

A escala de tons inteiros é uma figura peculiar e recorrente em *Canção da ausência*. A versão Dó-Ré aparece completa nos c. 1–6 (exceto pela nota Sol na linha vocal do c. 6, que aparece como nota de passagem entre Lá_b e Fá_♯), 16–24 e 46–56. Nas três ocorrências, há uma clara ênfase motívica no tricorde (024), caracterizado por dois tons inteiros consecutivos, os quais também caracterizam o motivo a de *Coração triste*. O Ex. 4 mostra as ocorrências do tricorde (024) nos compassos iniciais da canção: Dó–Si–Lá_b (azul), Ré–Mi–Fá_♯ (vermelho), Dó–Ré–Mi (verde) e Ré–Dó–Si_b (amarelo), incluindo repetições (linhas pontilhadas). As setas indicam trítonos realçados nas entradas da parte do piano e da linha do vocal (em relação à parte do piano).

Exemplo 4: *Canção da ausência*, c. 1–6

O Ex. 5 mostra a segunda ocorrência da escala de tons inteiros, no início da seção B, com a parte do piano no registro mais agudo intensificando a imagem

⁶ Termo em inglês para *durchkomponiert*, termo alemão usado para denotar o contorno formal em que um *Lied* não apresenta uma repetição consistente; antes, apresenta um poema com uma clara estória ou uma progressão poética em movimento para a frente. A coerência musical é criada ocasionalmente pela repetição motívica (Stein e Spillman 1996, p. 335).

poética de alto e amplo (“altura” e “luar”), novamente com realces do tricorde (024), incluindo um novo agrupamento de notas, Mi–Fá#–Sol# (ciano).

Exemplo 5: *Canção da ausência*, c. 16–21

O Ex. 6 mostra a terceira ocorrência da escala de tons inteiros, no início da seção D. O registro é contraído como nos compassos iniciais (incluindo retorno da parte do piano dos c. 1–6 nos c. 49–54), incluindo um novo agrupamento de notas, Sol_b–Lá_b–Si_b (rosa), novamente com o trítone inicial entre a linha vocal e a parte do piano (seta).

Exemplo 6: *Canção da ausência*, c. 50–56

A recorrência do tricorde (024), tanto na *Canção da ausência* como em *Coração triste*, evoca um motivo peculiar de Fauré, considerado um tipo de assinatura do compositor (Johnson 2009, p. 65). Segundo Nectoux (1991, p. 231), apesar de não ter explorado a escala de tons inteiros tão intensamente como Debussy, Fauré tinha uma predileção por melodias em tons inteiros. O motivo ocorre pela primeira vez na canção *Lydia*, publicada em 1817 e escrita sobre poema do parnasiano Leconte de Lisle (1818–1894), dado a seguir (seguido de uma tradução nossa).

Lydia

Lydia, sur tes roses joues,

Et sur ton col frais et si blanc,

Lydia

Lydia, em suas bochechas rosadas,

E no seu pescoço fresco e tão branco,

<i>Roule étincelant</i>	Rola cintilante
<i>L'or fluide que tu dénoues.</i>	O ouro fluído que você derrama.
<i>Le jour qui luit est le meilleur:</i>	O dia que desponta é o melhor:
<i>Oublions l'éternelle tombe.</i>	Esqueçamos a sepultura eterna.
<i>Laisse tes baisers de colombe</i>	Deixa os teus beijos de pomba
<i>Chanter sur tá lèvre en fleur.</i>	Cantar nos teus lábios em flor.
<i>Un lys caché répand sans cesse</i>	Um lírio escondido derrama sem cessar
<i>Une odeur divine en ton sein :</i>	Uma fragrância divina em seu peito:
<i>Les délices, comme un essaim,</i>	As delícias, como um enxame,
<i>Sortent de toi, jeune déesse !</i>	Fluem de você, jovem deusa!
<i>Je t'aime et meurs, ô mes amours !</i>	Eu te amo e morro, ó meu amor!
<i>Mon âme en baisers m'est ravie.</i>	Minha alma em beijos me é roubada.
<i>Ô Lydia, rends-moi la vie,</i>	Ó Lydia, dê-me minha vida novamente,
<i>Que je puisse mourir toujours !</i>	Para que eu possa morrer para sempre!

O poema de Leconte de Lisle lembra o poema de Hermes Fontes no tom melancólico, no emprego do tema mitológico, incluindo o endeusamento da mulher, e na ênfase em cores pálidas, especialmente o branco, possivelmente indicando a ideia de amor impossível. O eu-lírico dirige as suas palavras a uma pessoa a quem ama e de quem ele quer estar perto (nem que seja na morte, no último verso). Referências ao passado, especialmente aos antigos mundos grego e romano, eram comuns tanto na poesia dos românticos como dos parnasianos. Os poetas viam no passado longínquo um meio de fuga das suas tormentas diárias e uma maneira de viver os seus amores impossíveis; imagens e temas das antigas Grécia e Roma eram usadas para dramatizar e intensificar sentimentos e elementos poéticos (Stein e Spillman 1996, p. 13). A morte tranquila como um meio de salvação da realidade opressiva também é uma característica romântica (Stein e Spillman 1996, p. 11). Lídia foi um reino importante na parte ocidental da Ásia menor, atual Turquia ocidental, cujo período de apogeu econômico ocorreu por volta do século VII A.C. Acredita-se que em Lídia foram cunhadas as primeiras moedas de ouro e de prata e que o nosso modo escalar lídio provém dessa região. A imagem da mulher idealizada, perfeita, casta e enigmática, de

onde fluíam tesouros escondidos e inesgotáveis, combinava com as estátuas pálidas e etéreas do mundo antigo (Cavalcanti 2005, p. 21–22).

Lydia é considerada um divisor de águas entre as canções de Fauré, tanto em estrutura como na maior expressividade íntima, mostrando uma maior preocupação na escolha dos poemas (Nectoux 1991, p. 65). A atmosfera das antigas Grécia e Roma é resultado, como o próprio título parece indicar, do uso do modo lídio, ao qual Fauré recorre para compor o famoso motivo de *Lydia* (Johnson 2009, p. 64), apresentada nos primeiros compassos da linha vocal e dobrada na voz mais aguda da parte do piano. O primeiro fragmento da linha vocal, construído sobre as quatro primeiras notas do modo lídio, é o motivo que passou mais tarde ser considerado um tipo de assinatura ou tema de Fauré: um movimento sinuoso de três notas em intervalos de tom, subindo e descendo, e depois outro movimento ascendente, começando no segundo grau da escala, também em intervalos de tom. Em *Lydia*, Fauré usa a sua maestria com os modos eclesiásticos para criar uma música arrebatadora, combinando austeridade e doçura (Johnson e Stokes 2002, p. 163). Vemos uma nova concepção do papel do piano, estabelecendo um diálogo com a linha vocal, preservando a continuidade entre as duas partes na primeira estrofe e assumindo até o papel de liderança nas segunda e terceira estrofes (Nectoux 1991, p. 66). As quatro primeiras notas do modo lídio e o movimento de três notas consecutivas, contendo apenas intervalos de tom entre os seus membros, correspondem, respectivamente, ao tetracorde (0246) e ao tricorde (024), conforme Ex. 7. As setas indicam a concentração de trítonos no c. 4 (“tes roses joues”/ “suas bochechas rosadas”).

The image shows a musical score for the beginning of the song "Lydia" by Gabriel Fauré. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Andante". The vocal line starts with the lyrics "Ly-di-a sur tes ro-ses jou-es Et sur ton colfrais et si blanc,". The piano part is marked "sempre dolce". A tritonus (024) is indicated in the first measure of the vocal line, and a tetracord (0246) is indicated in the second measure. Arrows point to the tritonus in the piano part in the fourth measure.

Exemplo 7: *Lydia*, c. 1–6

A Fig. 1 coloca os motivos de *Lydia* e *Canção da ausência* lado a lado. Ambos os motivos começam com o movimento de subida e descida, mas enquanto o

motivo de Fauré segue com um movimento de subida, o motivo de Nepomuceno segue com um movimento oposto, de descida. A mudança de direção no motivo de Nepomuceno amplia e realça os elementos constituintes do motivo de Fauré, o que poderia ser descrito como uma estratégia de motivização (Straus 1990, p. 17). Interessante lembrar que o motivo a de *Coração triste* também corresponde a um tricorde (024), o que poderia ter também alguma relação com o motivo peculiar de Fauré.

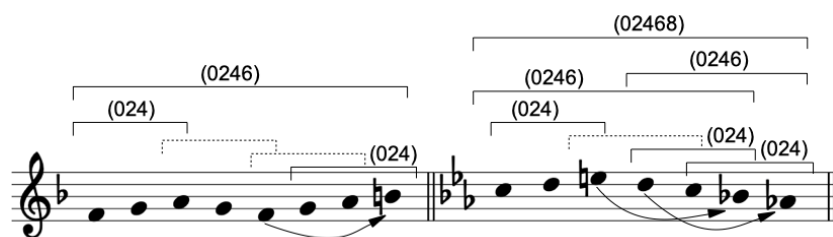


Figura 1: motivos em *Lydia* e *Canção da ausência*

O motivo de *Lydia* reaparece em várias outras obras de Fauré, de maneira clara ou apenas sugerida (Johnson 2016, p. 65). Destacaremos algumas, considerando a sugestiva relação com a canção de Nepomuceno: *La Lune blanche* e *J'ai presque peur, en vérité* (*Le Bonne chanson*), *L'aube blanche* (*La Chanson d'Ève*) e *L'absent*.

La Lune blanche e *J'ai presque peur, en vérité*, contidas no ciclo *Le Bonne chanson*, têm poemas de Paul Verlaine (1844–1896). O poema de *La Lune blanche* é apresentado a seguir (seguido de uma tradução nossa).

<i>La Lune blanche</i>	A lua branca
<i>La lune blanche</i>	A lua branca
<i>Luit dans les bois;</i>	Brilha na floresta;
<i>De chaque branche</i>	De cada ramo
<i>Part une voix</i>	Vem uma voz
<i>Sous la ramée...</i>	Sob a folhagem...
<i>Ô bien-aimée.</i>	Ó minha amada.
<i>L'étang reflète,</i>	A água reflete,
<i>Profond miroir,</i>	Espelho profundo,
<i>La silhouette</i>	A silhueta,
<i>Du saule noir</i>	Do salgueiro preto

Où le vent pleure... Onde o vento está chorando...

Rêvons, c'est l'heure. Nos deixe sonhar, esta é a hora.

Un vaste et tendre Uma vasta e tenra

Apaisement Consolação

Semble descendre Parece cair

Du firmament Do céu

Que l'astre irise... Que a lua ilumina...

C'est l'heure exquisite. Este é momento perfeito.

O poema enfatiza a melancolia do eu-lírico através da ênfase em elementos da natureza, como o brilho da lua na noite escura, o vento que chora, o salgueiro preto refletido no espelho profundo da água, e no sonho com a pessoa amada (novamente o amor impossível). Em *La Lune blanche*, o peculiar motivo de *Lydia* é ecoado na parte do piano, quando a persona fala sobre a voz que vem da folhagem, conforme Ex. 8. Note que o motivo é realçado como uma melodia independente na parte do piano. A relativa independência do tema pode ser um exemplo do que Reynolds (2003, p. 75) chama de alusão contrastante: quando uma alusão musical/poética contrasta dentro da nova composição, mas é semanticamente assimilável na composição anterior. Para Stein e Spillman (1996, p. 163–164), a presença de melodias independentes na parte do piano pode indicar a adição de personas diferentes na parte do piano. Neste caso, o eco do motivo de *Lydia* de maneira tão clara na parte do piano parece ter a função de reviver a imagem da amada referenciada em *Lydia* (*La bonne chanson* foi publicada em 1894, mais de vinte anos após *Lydia*), já que, segundo Fauré, o tema de *Lydia* se refere a uma cantora, embora nunca tenha revelado o nome dela (Nectoux 1991, p. 188).



Exemplo 8: *La Lune blanche*, c. 9–10

O poema de *J'ai presque peur, en vérité* é dado a seguir (seguido de uma tradução nossa).

<i>J'ai presque peur, en vérité</i>	Estou quase com medo, na verdade
<i>J'ai presque peur, en vérité</i>	Estou quase com medo, na verdade
<i>Tant je sens ma vie enlacée</i>	Ao sentir minha vida enlaçada
<i>A la radieuse pensée</i>	Com um pensamento radioso
<i>Qui m'a pris l'âme l'autre été,</i>	Que levou a minha alma no último verão,
<i>Tant votre image, à jamais chère,</i>	Tão profundamente a tua tão querida imagem
<i>Habite en ce coeur tout à vous,</i>	Habita este coração que é todo seu,
<i>[Mon]1 coeur uniquement jaloux</i>	Este coração, cujo único desejo
<i>De vous aimer et de vous plaire ;</i>	É te amar e te agradar;
<i>Et je tremble, pardonnez-moi</i>	E eu tremo, perdoe-me
<i>D'aussi franchement vous le dire,</i>	Por falar tão sinceramente,
<i>À penser qu'un mot, [un]2 sourire</i>	De pensar que uma palavra, um sorriso
<i>De vous est désormais ma loi,</i>	De você agora é minha lei.
<i>Et qu'il vous suffirait d'un geste,</i>	E que um gesto seria suficiente,
<i>D'une parole ou d'un clin d'oeil,</i>	Uma palavra, one único olhar,
<i>Pour mettre tout mon être en deuil</i>	De afundar todo o meu ser em choro
<i>De son illusion céleste.</i>	Por esta celestial ilusão.
<i>Mais plutôt je ne veux vous voir,</i>	Mas eu preferiria não ver você,
<i>L'avenir dût-il m'être sombre</i>	Por mais obscuro que seja o futuro,
<i>Et fécond en peines sans nombre,</i>	E cheio de incalculável pesar,
<i>Qu'à travers un immense espoir,</i>	Eu não poderia, através de um imensa esperança,

<i>Plongé dans ce bonheur suprême</i>	Envolvido nesta imensa alegria,
<i>De me dire encore et toujours,</i>	Repetir para mim de novo e de novo,
<i>En dépit des mornes retours,</i>	Apesar dos retornos sombrios,
<i>Que je vous aime, que je t'aime !</i>	Que eu amo você, que eu te amo!

Em *J'ai presque peur, en vérité*, o eu-lírico declara o seu amor à pessoa amada, mas, pelo que sugere o texto, a pessoa amada já não está mais ao seu lado, pois a lembrança da pessoa amada o faz sofrer. Ele também teme e lamenta o seu futuro e chega até ao ponto de desejar não ter conhecido a pessoa, pois essa amada não estará lá. O motivo de *Lydia* é novamente ecoado na parte do piano quando o eu-lírico dirige as suas palavras à pessoa amada, conforme Ex. 9. Novamente o motivo de *Lydia* aparece de maneira distinta, como uma melodia independente na parte do piano, possivelmente enfatizando a alusão musical e sugerindo a presença de uma persona diferente na parte do piano.

Exemplo 9: *J'ai presque peur, en vérité*, c. 19–21

L'aube blanche é a quinta peça do ciclo *La Chanson d'Ève*, publicada em 1908 (depois de *Le Bonne chanson* e quase trinta anos após *Lydia*). O texto, apresentado a seguir (seguido de uma tradução nossa), é do simbolista belga Charles von Lerberghe (1861–1907).

<i>L'aube blanche dit à mon rêve</i>	O amanhecer branco diz ao meu sonho
<i>L'aube blanche dit à mon rêve:</i>	O amanhecer branco diz ao meu sonho:
<i>"Éveille-toi, le soleil luit".</i>	"Desperte, o sol está brilhando".
<i>Mon âme écoute et je soulève</i>	Minha alma escuta e eu me levanto
<i>Un peu mes paupières vers lui.</i>	Minhas pálpebras levemente em direção a ele.
<i>Un rayon de lumière touche</i>	Um raio de luz toca

La pâle fleur de mes yeux bleus; A flor pálida dos meus olhos azuis;
Une flamme éveille ma bouche, Uma chama desperta minha boca,
Un souffle éveille mes cheveux. Uma brisa desperta meu cabelo.

Et mon âme, comme une rose E minha alma, como uma rosa,
Tremblante, lente, tout le jour, Tremendo e apática o dia todo,
S'éveille à la beauté des choses, Desperta para a beleza das coisas,
Comme mon coeur à leur amour. Como o meu coração ao seu amor.

Novamente um poema que fala sobre o futuro, um futuro que chama pelo eu-lírico, mas ele não parece muito entusiasmado, pois demora a se levantar. Ele diz que desperta para a beleza das coisas assim como o seu coração desperta para o amor da pessoa amada. A falta de entusiasmo do eu-lírico, no entanto, pode indicar que a sua amada não está presente ou até que o seu amor não é correspondido. Nesta peça, o motivo de *Lydia* é sugerido de maneira mais difusa, com a melodia da linha vocal integralmente composta sobre uma escala de tons inteiros completa, o que pode representar a de uma memória ainda mais longínqua, mas não menos ressonante. No Ex. 10, é possível ver o longo movimento descendente em tons inteiros da linha vocal. A alusão ao motivo de *Lydia* ocorre quando o eu-lírico fala que a natureza o desperta, trazendo à memória a imagem da pessoa amada.



Exemplo 10: *L'aube blanche*, c. 11–14

Outra canção peculiar de Fauré que sugere o motivo de *Lydia* e que nos remete à canção de Nepomuceno é *L'absent*, composta em cerca de 1871, ano posterior à composição de *Lydia*, sobre o poema *Sentiers où l'herbe se balance*, de Victor Hugo, apresentado a seguir.

Sentiers où l'herbe se balance Caminhos em que a grama balança,
Sentiers où l'herbe se balance, - Caminhos em que a grama balança,
Vallons, côteaux, bois chevelus, Vales, encostas e bosques cheio de folhas,

Pourquoi ce deuil et ce silence?

Por que o luto e o silêncio?

"Celui qui venait ne vient plus!"

"Aquele que vinha não vem mais!"

Pourquoi personne à ta fenêtre?

Por que não tem ninguém na janela?

Et pourquoi ton jardin sans fleurs?

E por que o jardim não tem flores?

Ô maison où donc est ton maître?

O casa, onde está o seu senhor?

"Je ne sais pas! il est ailleurs."

"Não sei, ele está em outro lugar."

Chien, veille au logis! "Pourquoi faire?"

Cão, vigie a casa! "Por que razão?"

La maison est vide à présent!"

A casa está vazia agora."

Enfant, qui pleures-tu? "Mon père!"

Criança, por que chora? "Meu pai!"

Femme, qui pleures-tu? "L'absent!"

Mulher, por que chora? "Pelo ausente!"

Où donc est-il allé? "Dans l'ombre!"

Onde ele foi? "Nas sombras!"

Flots qui gémissent sur l'écueil,

Ondas que gemem nas rochas,

D'où venez-vous? "Du baigne sombre!"

De onde vocês vêm? "Da prisão das trevas!"

Et qu'apportez-vous? "Un cercueil!"

E o que vocês trazem? "Um caixão!"

Segundo Johnson (2009, p. 75), *Sentiers où l'herbe se balance* é um dos vários fragmentos autobiográficos que Victor Hugo escreveu no início de seu exílio na Channel Islands. Foi colocado em música por Fauré dezoito anos depois, com o título *L'Absent*, quando o compositor deixou Paris para escapar da Comuna, como um tipo de tributo à posição histórica do grande republicano. O poema relata a dor da ausência sob diferentes óticas: o campo que sofre a ausência do homem, a casa que sente falta de seu dono, o cão que guarda a casa vazia, a criança que sofre a ausência do pai, a mulher que sofre a ausência de um homem que se foi para as sombras e, por último, o lamento das ondas nas rochas, vindas das prisões escuras carregando um caixão. O eu-lírico assume a voz e as angústias de diferentes personagens para revelar os próprios questionamentos e conflitos íntimos, que são intensificados por meio do afinamento da progressão poética, que se torna mais intimista e melancólica ao longo do poema. O tom melancólico e sombrio é uma característica peculiar em *L'absent* (Nectoux 1991, p. 17).

O Ex. 11 mostra os primeiros compassos de *L'absent*, nos quais é possível ver o fragmento lídio (Fá–Sol–Lá–Si) sugerido na linha vocal dos c. 6–7. A alusão de *Canção da ausência* a *L'absent* pode ser inferida também por outras similaridades, como o movimento sincopado, o ostinato na linha do baixo, os

ritardos na harmonia, bem como o andamento, as dinâmicas e o contorno inicial da linha vocal (embora em direção contrária). Interessante notar que *L'absent* não era o título original do poema, ele foi criado por Fauré, e *Canção da ausência* também não era o título original do poema, também foi criado por Nepomuceno.

Andante sostenuto

p

Sen - tiers où l'her - be se ba - lan - ce Val - lons, cô teaux, bois che ve - lus.

Andante sostenuto

p legato

cres - cen - do

Exemplo 4: *L'absent*, c. 1–7

Conclusão

Partimos da hipótese que a passagem de Nepomuceno pela França causou significativo impacto na sua obra, levando-o a adotar a *Mélodie* francesa como modelo para as canções com textos parnasianos e simbolistas, assim como a passagem anterior pela Alemanha tivera impacto em sua música sinfônica e de câmara. A estadia de Nepomuceno na França, a composição de várias canções em francês, a aproximação a Debussy e a adoção de textos em português de características parnasianas e simbolistas são indícios fortes da influência francesa nas canções de Nepomuceno. A análise de obras paradigmáticas nesse estilo nos permitiu perceber e compreender algumas estratégias do compositor no processo de assimilação. A *Mélodie* francesa parece ter fornecido ao compositor um modelo de relação entre texto e música que vai muito além de apenas descrever superficialmente imagens poéticas. Poemas parnasianos e simbolistas instigaram a maestria de Nepomuceno, não apenas pela linguagem mais atual, mas também pelos desafios no estabelecimento de relações entre texto e música. A música de Fauré, simples e reservada, mas ao mesmo tempo moderna e elegante, reflexo das qualidades aristocráticas da tradição francesa, parece ter causado uma significativa influência em Nepomuceno, a qual pode ser percebida em similaridades de textura, motivos, nas estratégias de relação entre música e texto e até mesmo na escolha dos poemas, como em *Coração triste* e *Canção da ausência*. São poemas que falam de amor, mas de uma maneira elegante e contida, sem

exageros dramáticos. Expressam sobretudo a dor da ausência da pessoa amada ou do amor não correspondido, tendo a natureza como reflexo de suas angústias e temores e imagens de um passado antigo, que revelam a saudade de um passado quando o futuro não era ameaçador ou quando ainda havia esperança de amor. E não somente as similaridades sugerem a relação entre as canções de Nepomuceno e Fauré, mas também as diferenças. Embora os poemas tenham sentidos opostos, as oposições em música acabam revelando procedimentos comuns no estabelecimento de relações entre texto e música.

A escolha pela análise das canções de Alberto Nepomuceno atende a uma demanda de estudos e informações sistematizadas sobre a obra multifacetada de Nepomuceno, a qual parece ter causado influência importante na geração posterior de compositores modernistas brasileiros. Esclarecer a ligação do compositor com as correntes modernistas francesas permite revelar uma mais efetiva participação de Nepomuceno na gênese do modernismo brasileiro como um todo, e não apenas na ênfase em temas nacionais e no canto em português, tradicionalmente difundida pela historiografia brasileira. Neste sentido, além de contribuir com reflexões sobre o conceito de intertextualidade em música, este trabalho também lança nova luz sobre a obra de Nepomuceno, trazendo à consciência o elo de ligação entre o compositor e as correntes modernistas francesas e, conseqüentemente, as contribuições do compositor para o desenvolvimento da música modernista brasileira.

Referências

1. Allen, G. *Intertextuality: The New Critical Idiom*. 2011. New York: Routledge.
2. Assis, Machado de. *Phalenas*. 1870. Rio de Janeiro: Paris: B.L. Garnier; E. Belhatte.
3. Azeredo, José Carlos de. 2007. *Ensino de Português: fundamentos, percursos, objetos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
4. Barbosa, Lucas de Paula; Barrenechea, Lucia. 2005. A intertextualidade musical como fenômeno: um estudo sobre a influência da música de Chopin nas 12 Valsas de Esquina de Francisco Mignone. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 16, n. 26, jan.jun. p. 37–72.
5. _____. 2003. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 8, p. 125–136, jul.dez.
6. Beard, David; Gloag, Keneth. 2016. *Musicology: The Key Concepts*. 2. ed. New York: Routledge.

7. Bloom, Harold. 1973. *Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. London: Oxford University Press.
8. BROCA, Brito. 2005. *A vida literária no Brasil—1900*. 5a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio: Academia Brasileira de Letras.
9. BURKHOLDER, J. Peter. 1994. The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes, Second Series*, v. 50, n. 3, p. 851–870, mar.
10. _____. 2017. Borrowing. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52918pg1>>. Acesso em: 27 jan. 2017
11. _____. 2017. Intertextuality. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52853>>. Acesso em: 27 jan. 2017.
12. Camargos, Marcia. 2001. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Editora Senac.
13. Carvalhal, Tânia Franco. 2007. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Ática.
14. Castello, José Aderaldo. 2004. *A Literatura Brasileira Vol. 1: Origens e Unidade*. 1a. Ed. 1a. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
15. Cavalcanti, Camillo. 2005. A presença da mulher na poesia na poesia parnasiana. In: *Cadernos de Letras da UFF – PIBIC – GLC*, n. 30–31.
16. Coelho de Souza, Rodolfo. 2006. Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg. *Em pauta*, v. 17, n. 29, p. 63–81, jul./dez.
17. _____. 2008. Influência e intertextualidade na *Suíte Antiga* de Alberto Nepomuceno. *Música em perspectiva*, v. 2, n. 2, p. 53–82, out.
18. _____. 2009. Intertextualidade na Música Pós-Moderna. In: Sekeff, Maria de Lourdes; Zamprona, Edson. (Org.). *Arte e Cultura V*. São Paulo: Annablume, p. 53–74.
19. _____. 2010. Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira (1a parte). *Música em perspectiva*, v. 3. n. 1, p. 33–53, mar.
20. _____. 2012. A influência do simbolismo nas óperas de Alberto Nepomuceno. In: VOLPE, M. A (Org.). *Atualidade da Ópera (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ)*. Rio de Janeiro: UFRJ – Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, p. 223–231.

21. Escudeiro, Daniel. 2015. Composição musical intertextual como alternativa para a vanguarda do século XXI. *Revista Tulha*. Ribeirão Preto, v. I, n. 1, p. 127–142, jan.-jun.
22. Fontes, Silvana Andrade. 2019. A poesia de Hermes Fontes e o constante uso da melancolia em sua obra. In: *Letras escreve – Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Curso de Letras-UNIFAP*, vol. 1, n. 2, agosto a novembro/2013. Disponível em: <<https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/490>>. Acesso em: 12 jun. 2019.
23. Fucci, Caroline Dunker. 2018. Os direitos autorais das obras de artes plásticas e a reprodutividade técnica: o status fático brasileiro das esculturas. *Revista da EMARF*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 33–65, nov. 2017/abr.
24. Goldberg, Luiz Guilherme. 2007. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil*. Tese (Doutorado em Música) – Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
25. Grout, Donald Jay; Palisca, Claude V. 1997. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva.
26. Jackson, Kenneth David. 2015. *Machado de Assis: A Literary Life*. New Haven & London: Yale University Press.
27. Johnson, Graham; Stokes, Richard. 2002. *A French Song Companion*. New York: Oxford University Press.
28. Johnson, Graham. 2009. *Gabriel Fauré: The Songs and Their Poets*. London & New York: Routledge Taylor and Francis Group.
29. Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
30. Klein, Michael L. Review: Reynolds, Christopher Alan. 2006. Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music. *Music Theory Spectrum*, vol. 28, n. 1, p. 111–118, verão.
31. Korsyn, Kevin. 1991. Towards a New Poetics of Musical Influence. *Music Analysis*, v. 10, n. 1/2, mar./jul.
32. Kristeva, Julia. 1980. The Bound Text. In: Gora, Thomas; Jardine, Alice; Roudiez, Leon S (trad.). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, p. 36–63.
33. Lima, Flavio F.; Pitombeira, Liduino. 2011. Fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade como ferramenta composicional. In: *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, n. 21, Uberlândia. Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas. Uberlândia: ANPPOM, p. 99–104.

34. Martínez Pérez, Leonardo F. 2012. *Questões científicas na prática docente: ideologia, autonomia e formação de professores*. São Paulo: Ed. UNESP.
35. Nectoux, Jean-Michel. 1991. *Gabriel Fauré: A Musical Life*. New York: Cambridge University Press.
36. Noske, Frits. 1970. *French Song: from Berlioz to Duparc*. Tradução de Rita Benton. New York: Dover Publications.
37. Pignatari, Dante. 2009. Canto da língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
38. Pignatari, Dante (ed.). 2013. *Alberto Nepomuceno: Canções para voz e piano*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
39. Pinto, Marta Pacheco. 2019. A lira chinesa em trânsito: de Machado de Assis a António Feijó. In: *Scientia Traductionis*, n.14, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/1980-4237.2013n14p93>>. Acesso em: 9 de jun. 2019.
40. Reynolds, Christopher A. 2003. *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-Century Music*. Massachusetts: Harvard University Press,
41. STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. 1996. *Poetry in to Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press.
42. Straus, Joseph N. 2013. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. Salvador-São Paulo: Editora UNESP – EDUFBA.
43. _____. 1990. *Remaking the Past*. Cambridge: Harvard University Press.
44. _____. 1991. The “Anxiety of Influence” in Twentieth-Century Music. *The Journal of Musicology*, v. 9, n. 4, p. 430–447, outono.
45. Vermes, Viviana Monica. 1996. Alberto Nepomuceno e a Criação de uma Música Brasileira: evidências em sua música para piano. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo.
46. Vidal, João V. 2011. Nepomuceno e Max Bruch: análise de uma (recém-descoberta) conexão. *Revista Brasileira de Música – Programa de Pós-graduação em Música – Escola de Música da UFRJ*, v. 24, n. 1, p. 129–153, jan./jun.
47. Walter, Judith. 2019. *Le Livre de Jade*. Paris: Alphonse Lemerke, 1867. Disponível em: <<https://archive.org/details/lelivredejade00gaut/page/n7>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

O Sistema de Transformações Cromáticas no Interlúdio de *Artémis* de Alberto Nepomuceno

*The Chromatic Transformations System in the Interlude from Artémis, by
Alberto Nepomuceno*

Rita de Cássia Taddei

Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo apresenta alguns conceitos das teorias de Riemann e de Kopp que são aplicados à análise estrutural do Interlúdio de *Artémis*, episódio lírico composto por Alberto Nepomuceno em 1898. A investigação analítica esclarece que a ferramenta proposta por Kopp—sistema de transformações cromáticas—ajusta-se significativamente bem ao texto musical analisado. A análise aponta que o Interlúdio de *Artémis* é estruturado com fórmulas cadenciais ortodoxas, porém com emprego de acordes alterados que resultam no uso de tonalidade expandida. Além de aplicar essa ferramenta analítica ainda pouco utilizada nos estudos da música brasileira, este trabalho demonstra que ela ajuda a compreender aspectos técnicos importantes do repertório do final do século XIX e começo do século XX. Sua aplicação é particularmente apropriada em obras de compositores que estiveram à frente de seu tempo no que se refere a pesquisar e aplicar técnicas composicionais inovadoras como as transformações cromáticas, que representavam a vanguarda de seu tempo.

Palavras-chave: Nepomuceno; Transformações cromáticas; Análise estrutural

Abstract: This paper presents some theoretical concepts of Riemann and Kopp applied to the structural analysis of the Interlude of *Artémis*, a lyrical operatic episode composed by Alberto Nepomuceno in 1898. The analytical investigation clarifies that the analytical tool proposed by Kopp—the system of chromatic transformations—fits remarkably well to the studied musical text. The analysis points out that the Interlude of *Artémis* was structured with orthodox cadential formulas, although featuring altered chords, which result in the use of expanded tonality. Besides employing this analytical tool, still seldom employed in the study of Brazilian music, this research demonstrates how it helps to understand important technical aspects of the repertoire of the late XIX Century and early XX Century. Its application is particularly elucidative in works of composers who were ahead of their time in respect to the research and use of innovative compositional techniques as chromatic transformations, which belong to the vanguard of their time.

Keywords: Nepomuceno; Chromatic Transformations; Structural Analysis



Introdução

Este artigo alicerça-se na ideia de congregar dois teóricos e um compositor que estiveram à frente de seu tempo no que tange à pesquisa e aplicação de técnicas composicionais de vanguarda: Riemann, Kopp e Nepomuceno. É significativo como a teoria analítica elaborada por Kopp, oriunda de uma substancial pesquisa nos escritos de Riemann, ajusta-se coerentemente ao texto musical de Nepomuceno.

Para cumprir esse propósito, apresentaremos, inicialmente, alguns pontos das teorias de Riemann e Kopp, para posteriormente aplicá-las na análise do Interlúdio do episódio lírico *Artémis*, de Nepomuceno.

A partir dos escritos de Riemann, nossa explanação parte dos conceitos de *função* e *cadência* que, ao longo da história da teoria musical, foram tomados com vários significados. Esclarecemos, desta forma, como esses dois termos são considerados dentro da metodologia analítica deste trabalho.

Explicados esses dois termos, com base nos apontamentos de Riemann, avançamos, de forma concisa, para a teoria de Kopp, denominada sistema de transformações cromáticas e planejada para ser empregada em textos musicais com uso de cromatismo.

A parte final deste artigo consiste na análise propriamente dita do Interlúdio de *Artémis*, validando a asserção de que a estrutura do texto musical e a ferramenta de análise utilizada são congruentes.

Os termos função e cadência segundo Riemann

Nomeado *funktion* por Riemann no final do século XIX, o termo se referia à forma para explicar como todos os acordes, diatônicos ou cromáticos, têm um significado dentro da tonalidade que os converge para uma das três funções designadas pelas tríades principais: tônica, subdominante ou dominante. Função, portanto, indicava a potencialidade de um dado acorde em realizar uma progressão a um acorde pré-definido, como é o caso da relação dominante-tônica, por exemplo.

Para o teórico, *função harmônica* não designava um acorde em si, mas uma interpretação deste acorde que explica como ele se relaciona em seu contexto métrico tonal, esclarecendo que existe um acorde central—um eixo—que conecta acordes utilizados em determinada harmonização (seja ela realizada em modo

maior como em modo menor), o que confirma uma lei natural que define a função desses acordes. Os principais acordes interligados a esse eixo são a dominante e a subdominante (5ª superior e 5ª inferior, respectivamente).¹

Riemann afirmava que transformações – alterações cromáticas – em um acorde não alteravam sua função.

Especificamente neste estudo, o termo *função* denota um sentido significativo em relação a um centro tonal, por incluir acordes alterados cromaticamente que têm relação direta com acordes de conteúdo diatônico ou resolvem em acordes de conteúdo diatônico.

Dentro desta perspectiva, a *cadência* constitui um contexto no qual função e métrica conjugam-se como forças mutuamente determinantes. Cadência constitui, portanto, um encadeamento de acordes (alterados cromaticamente ou não) que convergem para um centro tonal e cujas funções são determinadas pelo seu papel dentro desta sequência.

A teoria de Kopp

A teoria da transformação tem sistemas projetados para explicar e aplicar em repertório altamente cromático da segunda metade do século XIX e início do século XX. Somada à teoria de notas comuns, também atribuída à Kopp, esta ferramenta analítica aponta fortemente para reconhecimento e inclusão das relações cromáticas de notas comuns em um modelo musical abrangente de relações harmônicas.

No que se refere à notação, no sistema cromático as transformações são designadas em itálico, enquanto a função não. O senso de tonalidade é sempre mantido e o uso das notações transformacional e funcional simultaneamente objetiva descrever sentido harmônico e movimento.

Conforme apontado na Tabela 1, as notações empregadas nas transformações embasam-se em relações intervalares de fundamentais, terças ou quintas entre os acordes, os quais são sempre considerados em posição fundamental, com ou sem mudança de modo ou alterações cromáticas.

¹ Riemann, Hugo. *Armonia e Modulaci3n*. Barcelona: Labor, 1930. p. 36.

Transformações Cromáticas			
Intervalo entre as fundamentais	Mesmo modo	Mudança de modo	Observações
Fundamental (uníssono)	<i>I</i>	<i>P</i>	<i>IDENT</i> (idêntico) preserva o modo do acorde, e <i>PAR</i> (paralelo) implica na alteração da terça, convertendo a tríade maior em menor ou vice versa.
Terça	<i>M/m</i>	<i>R/r</i>	<i>M</i> e <i>m</i> : correspondem, respectivamente, aos intervalos de $\underline{3M}$ e $\underline{3m}$, no sentido descendente. Caso ocorram no sentido ascendente, acrescenta-se aos mesmos “-1”. <i>R</i> e <i>r</i> : correspondem, respectivamente, aos intervalos de $\underline{3M}$ e $\underline{3m}$, nos sentidos ascendente ou descendente.
Quinta	<i>D</i>	<i>F</i>	<i>D</i> e <i>F</i> : correspondem ao intervalo descendente de $\underline{5}$ (com a diferença de que no primeiro o modo é mantido e no segundo, não). Para indicar sentido ascendente, acrescenta-se “-1”.

Tabela 1: Kopp, Transformações Cromáticas Principais

Para uma melhor compreensão quanto aos numerais que representam movimentações ascendentes ou descendentes, propomos uma representação com eixos cartesianos, como vemos na Figura 1 (o exemplo está considerando a tonalidade de *Lá Maior* e ilustra relações intervalares de quinta em acordes de mesmo modo—*D*).

Funções convergindo ascendente ou descendente em direção ao zero (LÁ)

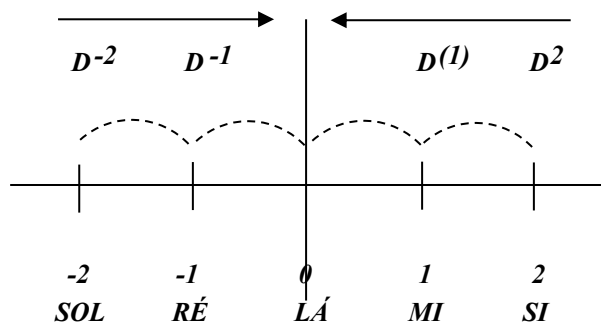


Figura 1: Representação de movimentação ascendente e descendente no sistema de Kopp

A relação intervalar de trítone representa a mais distante relação entre acordes.

O sistema de Kopp engloba a soma de duas transformações: *Slide*, movimentação de fundamentais por um intervalo de semitom—unindo tonalidades distantes com mudança de modo—adicionada à transformação *Fifth*, intervalo de quinta entre as fundamentais dos acordes com mudança de modo. A indicação transformacional entre o acorde menor sobre o segundo grau (ii) em tonalidade maior e o acorde de Napolitana (N) é *Slide*, ou *S*. Assim, enquanto a fórmula para ii-V é *F* (*fifth*), a progressão N-V é *SF* (*slide fifth*), expressão que informa o sentido correto da progressão (Fig. 2).



Transformação <i>Slide</i>	Transformações <i>Fifth</i> e <i>Slide Fifth</i>
<p>--- movimentação cromática === nota comum: terça</p> 	

Figura 2: Kopp, Transformações S, F e SF

Kopp complementa o quadro de relações transformacionais acrescentando as compostas, que se estruturam a partir da conexão de duas transformações. Na Figura 3 apontamos as transformações compostas (exemplos escritos na tonalidade de *Dó Maior*).

Transformações Compostas

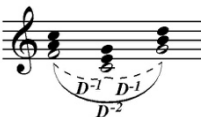
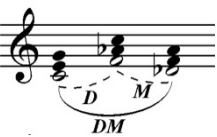
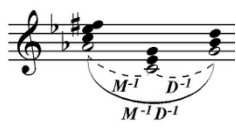
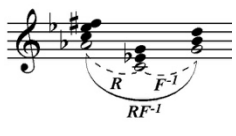
D^{-2}	
DM	
$M^{-1}D^{-1}$	
RF^{-1}	

Figura 3: Kopp, Transformações Compostas

Análise do Interlúdio de Artémis, de Nepomuceno

O Interlúdio, quarta seção da ópera *Artémis*, ocorre entre os compassos 626 e 723 e divide as Cenas I/II e III/IV.

Apesar do amplo emprego de acordes alterados, é evidente a simetria ocorrente na construção harmônica desta seção: uma sequência de terças maiores e menores (em movimentação descendente) em torno do centro *lá*, que é afirmado ao final da seção por meio de um intervalo de trítono.

Esta análise apresenta-se organizada em três fragmentos, subdivididos com base na textura. Inicialmente, expõe-se a análise de cada fragmento. Posteriormente, aponta-se o resumo da estrutura harmônica de toda a seção, ratificando o emprego da ferramenta proposta por Kopp para o processo de análise. Além disso, o resumo estrutural da análise é mostrado no Diagrama de Riemann—Tonnetz—legitimando a conexão existente entre as teorias dos dois teóricos. Conforme já colocado, o Sistema de Transformações Cromáticas é alicerçado na teoria de Riemann.

Quanto ao Interlúdio de *Artémis*, o primeiro fragmento (c. 626–650) traz a indicação de andamento *Lentamente*. No que se refere à estrutura harmônica, o trecho, que se inicia com um acorde de Lá Maior, movimenta-se em terças descendentes para Fá# menor e Ré Maior, chegando, portanto, à subdominante, função na qual permanece por todo o fragmento. Ainda que ao final da seção o acorde de Ré Maior caminhe para Si menor, consideramos, para ambos, a mesma função (*subdominante*). No Exemplo 1, que mostra a análise do primeiro fragmento, podemos observar a ocorrência de acordes alterados cromaticamente, que indicam o emprego de tonalidade expandida pelo compositor.

The image shows a musical score for the Interlude of Artémis, measures 626 to 650. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The upper staff is the treble clef, and the lower staff is the bass clef. Above the treble staff, chord symbols are written: A, F#m, D, Bb, A, F#m, D, C#°(C7), Bb, Ab, D, Bm. Below the bass staff, Roman numerals and other symbols are written: r, R, M, D-III-1, r, R, D-2, D-2, D-2, SF, r. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'r' (ritardando) and 'SF' (sforzando). The measures are numbered at the bottom: c. 626, 630, 631, 632, 634, 638, 639, 640, 642, 644, 647, 648-650.

Exemplo 1: Nepomuceno, *Artémis* – Interlúdio, c. 626–650; análise da estrutura harmônica segundo o sistema de transformações cromáticas

O segundo segmento do *Interlúdio* (c. 651–678), vem com duas indicações de andamento: *Allegro* (c. 651–655) e *Moderato* (c. 656–678). A estrutura harmônica permanece em Sol Maior, que é prolongado por meio de uma movimentação para Lá_♭ Maior. O Exemplo 2 traz a análise do segundo fragmento. Da mesma forma como no exemplo anterior, ocorrem acordes alterados.

Exemplo 2: Nepomuceno, *Artémis* – Interlúdio, c. 651–678; análise da estrutura harmônica segundo o sistema de transformações cromáticas

O terceiro fragmento (c. 679–723) aponta os andamentos *Dolorosamente* (c. 696–706) e *Grave come prima* (c. 707–723). Neste trecho, como vemos no Exemplo 3, verificamos o retorno ao centro tonal Lá Maior, que é afirmado por meio de uma movimentação de 4^a aumentada.

Exemplo 3: Nepomuceno, *Artémis* – Interlúdio, c. 696–723; análise da estrutura harmônica segundo o sistema de transformações cromáticas

Com base nas análises dos três fragmentos, organizamos o resumo da estrutura harmônica do *Interlúdio*, que mostra a permanência no centro tonal Lá Maior, com prolongamento de harmonia de subdominante, Ré Maior e retorno a Lá Maior, por meio do acorde de Mi_♭ Maior, portanto sua antípoda.

Nota-se, também, que a ponte para a chegada a Mi \flat Maior se faz pelo acorde de Lá \flat Maior, acorde este que intermediou o prolongamento de Sol Maior no segundo fragmento desta análise. Este caminho harmônico, Lá Maior–Ré Maior–(Lá \flat Maior)–Mi \flat Maior–Lá Maior, estrutura uma formação cadencial sobre a qual está construída esta seção de *Artémis*. No Exemplo 4 mostramos o resumo da estrutura harmônica do Interlúdio.

The musical score for Exemplo 4 shows a harmonic progression in treble and bass clefs. The chords are labeled above the staff: A, F#m, D, Bm, G7 (Ab), Eb, and A. A dashed line labeled 'I' spans from the first measure to the end. Dynamic markings 'r', 'R', 'M', and 'SF' are placed below the bass staff. Measure numbers are indicated below the staff: c. 626, 630, 639, 648, 651, 705, 706.

Exemplo 4: Nepomuceno, *Artémis* – Interlúdio, c. 626–706; resumo da estrutura harmônica segundo o sistema de transformações cromáticas

Verificando os principais acordes apresentados no resumo (Exemplo 8), podemos sintetizar a estrutura do *Interlúdio* em uma formação cadencial, cujo acorde com função de dominante é a antípoda do centro tonal. Salientamos aqui a definição de cadência segundo Riemann, na qual função e métrica harmônica associam-se com potencialidades igualmente determinantes. Apontamos no Exemplo 5 esta cadência com a indicação das transformações cromáticas.

The musical score for Exemplo 5 shows a cadential synthesis in treble and bass clefs. The chords are labeled above the staff: A, D, Eb, and A. A dashed line labeled 'I' spans from the first measure to the end. Dynamic markings 'D', 'DM', and 'SF' are placed below the bass staff. Measure numbers are indicated below the staff: c. 626, 639, 705, 706.

Exemplo 5: Nepomuceno, *Artémis* – Interlúdio, c. 626–723; síntese cadencial com indicação das transformações cromáticas

No Exemplo 6 indicamos somente as funções, compreendendo toda a seção como convertida a uma cadência. Nesta estrutura a cadência é I–IV–V(alterado)–I, o que ratifica a aplicação da teoria de Kopp para este tipo de repertório, que contém amplo emprego de acordes alterados.



Exemplo 6: Nepomuceno, *Artémis* – Interlúdio, c. 626-723; síntese cadencial com indicação de funções

Para fechar o processo analítico, organizamos esta estrutura no *Tonnetz* expandido elaborado por Riemann, de forma a obtermos o diagrama mostrado na Figura 4.

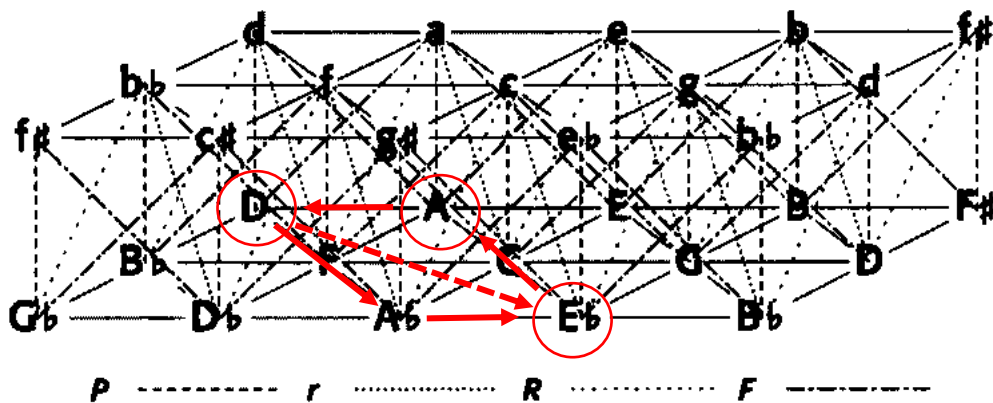


Figura 4: Nepomuceno, *Artémis* – Interlúdio, c. 626-723; síntese cadencial dentro do *Tonnetz* expandido de Riemann

Finalizamos a análise organizando a síntese cadencial do Interlúdio no diagrama de conexões proposto por Kopp, no qual notamos a afirmação do centro tonal Lá Maior, a ocorrência da harmonia de subdominante, Ré Maior, a movimentação de Ré Maior para Mi \flat Maior por meio da passagem pelo acorde de Lá \flat Maior e o retorno a Lá Maior por um salto de trítono (Fig. 5).

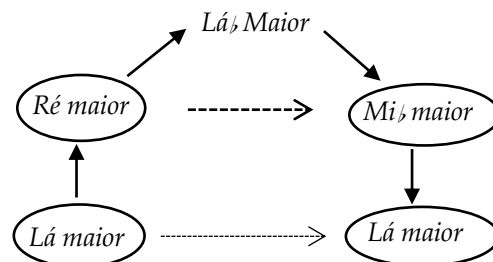


Figura 5: Nepomuceno, *Artémis* – Interlúdio, c. 626-723; síntese cadencial dentro do Diagrama de conexões proposto por Kopp

Conclusão

Este trabalho esclarece como as propostas de Riemann e Kopp se fundem e se complementam, ao mesmo tempo em que são aplicáveis à peça de Nepomuceno, que claramente estrutura-se em tonalidade expandida.

Verificamos que analisar o texto de Nepomuceno por meio de uma ferramenta de análise harmônica ortodoxa se tornaria uma tarefa ímproba, senão inviável, visto que o compositor utiliza muitos acordes que não se inserem no contexto de campo harmônico tradicional.

Considerar que o repertório do final do século XIX e início do século XX representa uma extensão do sistema tonal é uma afirmação coerente, pois a análise constata que a estrutura cadencial da peça é visivelmente convencional, apresentando a organização mais recorrente possível: I, IV, V, I, onde o acorde de Mi₃ Maior é uma transformação cromática da dominante de Lá Maior.

O conceito de tonalidade expandida explica-se, portanto, pelo fato de se utilizar novos acordes, sonoridades e extensões, preservando a mesma estrutura cadencial que o sistema tonal estabeleceu desde sua sedimentação. Ao se nomear os acordes e realizar a análise com as relações do sistema de transformações cromáticas notamos que os intervalos formados entre os acordes são inerentes ao sistema tonal, quais sejam, uníssonos, terças, quintas e trítono. A diferença é que aparecem em uma nova roupagem, graças ao uso de cromatismo, o que corrobora a multiplicidade deste sistema, bem como a necessidade de um aprimoramento nas formas de analisá-lo.

Por meio da análise podemos ratificar o vanguardismo de Riemann, que esteve à frente de seu tempo enquanto teórico, bem como de Nepomuceno, que utilizou técnicas composicionais inovadoras como as transformações cromáticas e Kopp, que, por sua vez, deu à teoria de Riemann um formato adequado para aplicação em análises de peças deste período e com tal estrutura. Kopp estrutura sua ferramenta de análise em uma pesquisa extensa, explorando trabalhos de teóricos de vários períodos, atestando que essa preocupação constante inquietou e ocupou muitos estudiosos dentro da história da teoria musical. A despeito de sua ferramenta analítica simplificar o trabalho de investigação estrutural de repertório cromático, sua abrangência é muito mais profícua que a de outras propostas, que descartam uma grande parte do repertório por não tratarem da questão cromática.

Desta forma, este artigo cumpre o propósito de divulgar essa ferramenta analítica, fomentando trabalhos analíticos que a apliquem, seja como forma de explorar e aprimorar essa ferramenta, seja como forma de conhecer a estrutura deste repertório sob uma nova perspectiva.

Referências

1. Kopp, David. 2002. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press.
2. Rehding, Alexander. 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. New York: Cambridge University Press.
3. Riemann, Hugo. 1893. *Harmony Simplified: or, The Theory of the Tonal Functions of Chords*. Londres: Augener Ltd.
4. _____. 1929. *Composición Musical*. Barcelona: Labor.
5. _____. 1930. *Armonia e Modulación*. Barcelona: Labor.
6. _____. 2005. *Teoria General de La Musica*. Barcelona: Idea Books.

A poética do *Lied* nas canções em português de Alberto Nepomuceno: *Mater dolorosa*, Op. 14 n. 1

The poetics of the Lied in the songs in Portuguese by Alberto Nepomuceno: Mater dolorosa, Op. 14, no. 1

Francisco Wildt

Unespar – FAP

Resumo: O presente artigo emerge de uma pesquisa cujo principal objetivo é o aprofundamento do estudo da presença do paradigma romântico do *Lied* nas canções em português de Alberto Nepomuceno (1864–1920), mostrando que é possível identificar, em uma parte significativa dessas canções, uma concepção poética ligada a esse modelo. Para isso, são levadas em conta diferentes categorias de expressividade musical, desde as que concretizam a ligação entre música e texto poético ao nível frontal (desenhos melódicos, harmonia) até conexões a nível estrutural entre música e progressão poética. O presente texto tece considerações a respeito de alguns dos principais fundamentos de uma poética romântica do *Lied* para numa segunda parte realizar a análise da canção *Mater dolorosa* op. 14 n. 1, a partir de uma perspectiva que alia a dimensão formal com a relação expressiva entre texto e música.

Palavras-chave: *Lied*; música brasileira; Alberto Nepomuceno

Abstract: The present article results from a research work which aims to deepen the perspective by which one can recognize the presence of the romantic *Lied* in the songs in Portuguese by Alberto Nepomuceno (1864–1920), showing that it is possible to identify, in a significant portion of them, a poetic notion inherited from that model. In order to establish a poetics of the *Lied* genre, different categories of musical expression are taken into account. They range from those that can be observed in the foreground level, such as melodic figures and local harmonies, to those that emerge from deeper connections between musical structure and the poem. This article discusses some of the main features of such poetic notion as well as an analysis of Nepomuceno's song *Mater dolorosa*, op. 14 no. 1.

Keywords: *Lied*; Brazilian music; Alberto Nepomuceno



A identificação de uma trajetória estética linear no conjunto das canções de Alberto Nepomuceno esbarra com complexidades não facilmente contornáveis, devido à diversidade de influências que essas peças manifestam; contudo, é possível identificar certos marcos de referência neste mapeamento. Um deles é o período compreendendo o final da estadia de estudos do compositor na Europa e a sua volta ao Brasil em 1895, período que marca o início da composição sistemática de canções em português. Aliás, o programa do primeiro concerto de Alberto Nepomuceno no Brasil, realizado no dia 4 de agosto de 1895, no salão do Instituto Nacional de Música, após retornar da sua estadia de estudos na Europa, pode ser considerado um sinal do lugar de relevância reservado pelo compositor ao gênero da canção. O repertório apresentado no evento incluiu diversas peças de composição própria para piano, órgão, coro feminino acompanhado de conjunto orquestral (trechos da *Electra*) e além disso, peças para canto solista e piano, em língua estrangeira e em português, incluindo as duas canções do Op. 12, *Ora dize-me a verdade* e *Amo-te muito* e as duas do Op. 14, *Mater dolorosa* e *Tu és o sol!*. Se nas canções em língua estrangeira, compostas durante a última etapa de sua estadia na Europa, Nepomuceno experimentara com linguagens harmônicas avançadas, o que se observa nas primeiras canções em português é um “retrocesso” em termos de arrojo na linguagem harmônica. Por um lado, este dado permite considerar, na linha da avaliação de Pignatari (2009, p. 70), o desejo de agradar o público brasileiro, que não estaria preparado para assimilar os avanços de uma linguagem harmônica que andou lado a lado com, ou mesmo antecipou, inovações de um Schoenberg (Coelho de Souza 2006). Outro critério, em contrapartida, pode lançar luz sobre esta etapa da trajetória das canções de Alberto Nepomuceno: a relevância do modelo do *Lied* romântico para as suas canções—inclusive aquelas com textos em português. Esse enfoque foi apontado por Coelho de Souza, ao indicar que a avaliação da questão do português nas canções de Nepomuceno deve levar em conta, mais do que o fator do pioneirismo nacionalista, a valorização do vernáculo enquanto recurso facilitador da relação expressiva entre texto e música. Ao elaborar sobre uma perspectiva do vernáculo no canto a qual diverge de muito do nosso senso comum atual sobre essa questão, o autor ressalta:

Essa nova conceituação altera a perspectiva histórica. Nepomuceno não poderia ter pretendido fundar uma música brasileira porque, para ele, isso já havia sido feito por Carlos Gomes em *Il Guarani* e em *Lo Schiavo*, a despeito

dos libretos em italiano. Um sintoma disso é que Nepomuceno defendia a tradução dos libretos do italiano para o português (Coelho de Souza 2006, p. 69).

Além disso, Coelho de Souza ressalta a importância do cosmopolitismo para Nepomuceno e chega a considerar este fator como sendo mais relevante para o compositor do que o próprio nacionalismo, afirmando que:

Nepomuceno provavelmente ficaria surpreso ao saber que ficou para a história como um precursor do nacionalismo brasileiro. É muito mais provável que ele se considerasse um músico cosmopolita, um internacionalista mais do que um nacionalista. Obviamente se orgulhava de sua identidade brasileira, porém se sentia igualmente aberto às questões estéticas da vanguarda internacional (Ibidem, p. 70).

Cosmopolitismo que se manifesta na diversidade quanto à assimilação de influências, como apontou Dudeque, ao ressaltar a dificuldade de se identificar alguma linha preponderante de influência na obra de Nepomuceno, um compositor com “importantes passagens pelos principais centros musicais europeus do século XIX e início do XX” (2004, p. 7).

Um dado interessante surge no contexto dessa reavaliação: a reabilitação de uma parcela considerável da obra de Nepomuceno na qual se pode identificar a presença do vetor estético romântico conservador. Estudos como os de Dudeque (2004) e Vidal (2011), por exemplo, mostraram que em acréscimo à vertente do romantismo tardio (personificado principalmente pela vertente Wagneriana) e à influência francesa modernizante, é preciso levar em conta a influência da matriz estética do germanismo conservador sobre a obra do compositor brasileiro. Dudeque mostrou que parte da obra de Nepomuceno pode ser analisada sob o ponto de vista do seu contato com a escola de composição alemã, ao frequentar, entre os anos de 1890 e 1894, a Universidade de Berlim e o *Sternsches Konservatorium der Musik*, ambiente de ensino marcado pela atividade de figuras proeminentes como Adolf Bernhard Marx (1795–1866), Heinrich Herzogenberg (1843–1900)¹ e Max Bruch. Ao apontar para a influência de tais modelos na formação do compositor brasileiro, Dudeque apresenta um

¹ Segundo Dudeque, o método de ensino de Marx utilizava-se de modelos formais clássicos da música alemã com destaque para Beethoven, enquanto em Herzogenberg se pode verificar a presença fundamental da valorização do contraponto e da música de Brahms (2004, p. 213).

ponto de vista alternativo à “crença generalizada de que a música de Wagner tenha sido a maior influência na obra de Nepomuceno” (2004, p. 7).

Reconhecer a importância que a valorização da música alemã teve no contexto da conjuntura chamada por Pereira (2007) de “República Musical” pode ser um passo importante para compreender o papel da canção artística no conjunto da obra de Nepomuceno. Contribuiu, para essa valorização, a influência do movimento germanista no contexto intelectual do Brasil da época de Nepomuceno, corrente a princípio ligada às letras e estendida ao campo musical por influência da atividade crítica de Tobias Barreto.² Acerca da produção de Nepomuceno neste contexto, Vidal afirma:

[...] se sua música é parte da grande quantidade de obras que exibem a adoção de linguagens musicais europeias, é igualmente verdade que ela foi também composta conscientemente dentro da tradição musical austro-germânica (para não dizer dentro dos limites de um movimento intelectual específico, altamente favorável à cultura germânica). Por tais razões, podemos formular a tese de que a pesquisa da vida e obra de Nepomuceno pode ser compreendida como um estudo de caso do germanismo no Brasil (2011, p. 15).

Que a obra de Nepomuceno possa ser vista como um caso do germanismo no Brasil, parece uma afirmação arrojada; contudo, é uma ideia que se pode sustentar com relação a uma parcela significativa de sua obra, se pesarmos a importância, não só da sua estadia para estudos na Alemanha, mas também da sua atividade musical durante a década de 1880 no Rio de Janeiro, na qual se destaca a vinculação com o Club Beethoven.³ Além disso, o influxo de uma influência germanizante pode ser localizado na conjuntura de transição política que orientou os rumos da institucionalização da música no final do século dezenove no Brasil. Os traços gerais dessa conjuntura (a “República Musical”) se definem em alguns dados tais como: o discurso sobre a música como atividade séria; a ideia de que o desenvolvimento e a promoção das atividades culturais seriam responsabilidade do estado; a valorização de gêneros musicais não operísticos; o papel das associações musicais leigas como via possível no trânsito dos músicos em meio à nova elite social e intelectual. Neste contexto, a viagem de

² *Ibidem*, p. 125.

³ O incremento da atividade dessas associações pode ser identificado nos anos que cercam o advento da república, conforme atestam Pereira (2007) e Vidal (2011).

Nepomuceno para estudar na Europa, particularmente na Alemanha, faz sentido à medida em que, ao final do século dezenove, a inserção da música na universidade germânica já era resultado de um processo análogo de atribuição de valores de seriedade à música não religiosa.⁴ Nesse contexto, a música alemã (e o ensino alemão) passou a ser vista como representativa de novos ideais – em oposição ao suposto atraso da música italiana, como fica documentado pelos relatórios que Leopoldo Miguéz ficou incumbido de fazer acerca de sua visita a instituições de ensino musical europeias (Vermes 2004). De um modo significativo no contexto da mentalidade laicista republicana, Miguéz lança mão de termos religiosos para descrever as instituições de ensino alemãs nos seguintes termos:

Dizer que na Alemanha a arte é uma religião venerada por todos, é dizer o que todo o mundo sabe. Os seus *Professoren* são verdadeiros ministros do culto artístico e sinceros apóstolos da evolução. Ali há de tudo a aprender: organizações, programas, prática de ensino, ordem, disciplina, etc. (Miguéz 1897, p. 30, Apud Vermes 2004, p. 5).

É desse modo que a vertente musical germânica “clássica”, representante (ao menos do ponto de vista do senso estabelecido) do lado conservador da polaridade célebre entre Wagner e Brahms, desempenhou papel importante, de um modo aparentemente contraditório,⁵ no projeto musical republicano brasileiro. Surge então a importância do *Lied* romântico germânico como modelo para um projeto de canção erudita brasileira, modelo que, se por um lado remonta a raízes já ultrapassadas, trazia consigo características convenientes a esse projeto, sobretudo em suas características antitéticas ao virtuosismo melodista da ópera italiana.⁶ Em sua exploração rica da parte do piano, sua concepção organicista tanto no que se refere à conexão expressiva entre texto e música quanto à ligação estreita entre as partes do canto e do piano, em suas dimensões miniaturistas de canção, o *Lied* se apresenta como alternativa ao

⁴ Cf. Applegate 1998.

⁵ Cf. Vidal 2011.

⁶ A avaliação negativa da ópera italiana no contexto da República Musical nascente é representada, por exemplo, pela opinião do pianista português Viana da Mota, que via com bons olhos a primeira geração de professores do recém fundado Instituto Nacional de Música, depositando nela a esperança de que acabasse de vez com a “detestável escola italiana” (apud Pereira 2007, p. 85).

melodismo de sentimentalidade explícita da ópera italiana. Assim, ainda que não se avolumem fontes históricas que atestem de modo direto o contato de Nepomuceno com o repertório do *Lied* germânico romântico, seja em sua formação, seja na sua atividade artística,⁷ é possível por outro lado confirmar essa ligação pela evidente importância dada pelo compositor à canção para canto e piano ao longo da sua trajetória artística.

Devemos, portanto, voltar o olhar para as características da sua produção neste campo, bem como para a sua recepção. Para Coelho de Souza, por exemplo, o foco de Nepomuceno estava na adequação da música ao poema, concepção diretamente relacionada com o paradigma do *Lied*. Segundo o autor:

Rotineiramente ele [Nepomuceno] utilizou poetas diferentes, buscando nutrir sua inspiração com o desafio de identificações renovadas. A forma de suas canções exibe uma grande variedade de soluções, com poucas repetições de receitas prontas, pois cada novo poema deve demandar uma solução formal adequada à sua expressão. Nesse sentido não importava para ele se a canção era em português ou língua estrangeira, contanto que o resultado alcançasse os desejados efeitos poéticos de ambivalência na conexão entre poesia e música (Coelho de Souza 2010, p. 36).

Pignatari considera que, para o grupo de canções compostas no período entre 1902 e 1904, “O marco de referência mais importante [...] é sem dúvida nenhuma o *Lied*” (2009, p. 121); e justifica essa presença de um ponto de vista bastante interessante, uma vez que o formula sob uma perspectiva que equilibra o entendimento acerca do nacionalismo de Nepomuceno. O autor afirma que:

Já a formação ideológica sob a influência da Escola do Recife levou Nepomuceno a estudar na Alemanha, caso único entre os compositores-bolsistas do século 19. De volta ao Brasil, ele tenta reproduzir domesticamente o fenômeno do *Lied*, central no romantismo alemão, que é por sua vez um movimento essencialmente nacionalista. O nacionalismo de Nepomuceno tem sua origem na matriz romântica germânica (2009, p. 146).

Também em meio à recepção influenciada por concepções modernistas, é possível localizar menções de destaque ao *Lied* como gênero paradigmático.

⁷ O panorama da atividade de Nepomuceno nas sociedades musicais do Rio de Janeiro dos anos 1880 mostra uma predominância da música instrumental. Já os concertos aos quais Nepomuceno pode ter tido acesso na Akademie der Künste, de Berlim e posteriormente no Conservatório Stern, para onde Nepomuceno se transferiria no ano acadêmico de 1891/1892, apresentam uma presença considerável do gênero do *Lied* (cf. Vidal 2011).

Vasco Mariz, por exemplo, afirma que dentre os diversos gêneros musicais nos quais Nepomuceno transitou, pode-se considerar que o *Lied* teria sido a sua “mais importante contribuição para a música brasileira” (1985, p. 190), o que mostra que, na avaliação do crítico, não foi pequena a relevância da canção artística na obra do compositor. Lorenzo Fernandez é citado por Acquarone (1948), para ressaltar a importância das canções de Nepomuceno, seja enquanto representativas daquele pioneirismo nacionalista comum na recepção da época, seja enquanto realização brasileira do modelo do *Lied*. Segundo Acquarone:

Lorenzo Fernandez chega mesmo a afirmar que a “Suíte Brasileira” para orquestra “já é uma grande realização da arte nacional”, embora ache que é nas canções onde Nepomuceno se impõe como verdadeiro estilista e criador, “pois o *Lied* brasileiro afirmou a sua maioridade na obra do maestro cearense” (1948, p. 230).

O gênero do *Lied* se apresenta, por fim, como um paradigma capaz de estabelecer perspectivas mais inclusivas para o estudo das canções em português de Nepomuceno, uma das partes da obra de Nepomuceno particularmente envolvidas com a categorização pré-nacionalista – categorização que, se por um lado garantiu a manutenção de um lugar histórico de honra para Nepomuceno em meio à recepção modernista, por outro relegou à obscuridade grande parte de sua obra.⁸

Fundamentos poéticos do *Lied*

As origens do *Lied* comportam certa duplicidade quanto a sua concepção poética: de um lado, prescrições foram elaboradas, na virada do séc. XVIII para o XIX, para musicar um *Lied*⁹ de modo a se manter dentro do espírito folclórico: privilegiando a facilidade da melodia, a ausência de melismas e a forma estrófica. Esta era a escola do norte alemão e algumas das figuras importantes para a disseminação dessa forma de *Lied* foram Johann Adam Hiller (1728–1804), Johann

⁸ Sobre a importância de modelos românticos europeus na canção de Nepomuceno, no contexto de uma revisão da avaliação nacionalista modernista, ver Coelho de Souza (2010).

⁹ A poesia folclórica surgia muitas vezes como manifestação necessariamente acompanhada de música, de modo que, quando esta se encontrava ausente dos registros escritos, providenciava-se a composição de música para os poemas. Assim, a fusão dos conceitos de poesia folclórica e música no *Lied* fez com que esse termo pudesse se referir simplesmente a um poema, mesmo quando sem a música (Plantinga 1984, p. 108).

Friederich Reichardt (1752–1814), Carl Friedrich Zelter (1758–1832), Ludwig Berger (que compôs uma versão para o ciclo *Die schöne Müllerin* de Wilhelm Müller), além de Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Por outro lado, a vertente do sul da Alemanha e Viena era mais flexível quanto a essas prescrições, tendo incluído estruturas de forma contínua (*through-composed*), alusivas à balada e, além disso, um estilo mais teatral, que absorvia procedimentos da música dramática e exibia recursos pictóricos na parte do piano. Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802) é citado por Plantinga (1984, p. 116) como representante dessa vertente, além de Beethoven, (que também compôs canções no estilo singelo preconizado pela escola do norte alemão). A concepção de *Lied* enquanto gênero paradigmático na cultura *mainstream* da música de arte viria a se consolidar tendo como base a produção de compositores consagrados do romantismo alemão, dos quais se podem destacar Schubert, Schumann e Brahms, os quais souberam reunir e sintetizar os elementos folclóricos e eruditos da canção. Schubert, ao absorver, ao mesmo tempo, aspectos de simplicidade lírica folclórica, como a forma estrófica e a melodia cantável, despida de virtuosismo, e traços de narratividade dramática teatral (como se pode ver em *Erkönig* e *Gretchen am Spinnrade*); e Schumann, com sua predileção pela miniatura, pelo fragmento e pela redefinição bastante radical da relação entre canto e piano.

O modelo hoje mais conhecido do *Lied* do romantismo alemão, ainda que em sua grande variedade de produção, pode ser caracterizado por alguns elementos do ponto de vista técnico musical, como o fato de ser um gênero camerístico, a cantabilidade “fácil” da melodia (por exemplo, a extensão vocal costuma ser mais limitada em comparação à ópera), o tratamento *obbligato* do piano, com figurações originais para cada canção e a intensificação do estreitamento poético entre música e poesia. Neste sentido, cabe destacar o papel do piano: o desenvolvimento técnico do piano e a exploração de suas potencialidades, em grande parte uma conquista dos compositores do classicismo, constituiu um material rico que os românticos encontraram à sua disposição para empregar na canção de câmara. Desde estruturas musicais abstratas até a imitação de cenários naturais, o piano oferece opções de acompanhamento que incluem a escrita coral, a realização rítmico-harmônica em figurações contínuas (em alguns casos virtuosísticas), texturas homofônicas e polifônicas. Além disso, a capacidade que o piano tem de realizar introduções, interlúdios e poslúdios instrumentais, confere ao *Lied* um novo patamar de

autonomia enquanto gênero de música vocal. Enquanto a canção do século dezoito costumava apresentar, como acompanhamento, linhas de baixo contínuo ou o simples dobramento da melodia sobre um acompanhamento do tipo *basso d'Alberti*, o *Lied*, na sua forma talhada pelos grandes compositores do romantismo, confere à parte do piano um papel de importância provavelmente inédita na história da canção. Aqui, o instrumento é responsável pelo estabelecimento de grande parte do teor afetivo e pictórico, mas também pelo aumento do grau de originalidade de cada canção individualmente considerada. Diferente de paradigmas de música vocal como a modinha ou a ópera, o tratamento da parte do piano no *Lied* romântico se caracteriza pela busca por fórmulas de figuração originais, que devem servir especificamente à concepção expressiva de cada peça.

A dimensão da conexão expressiva entre música e texto é outro dos elementos que fundamentam a poética do *Lied*, gênero que pode ser considerado representativo do ideal romântico de unidade, na sua característica de coesão orgânica entre seus elementos componentes. Contribuem para essa coesão, por um lado, a manutenção de sistemas ou modos de expressividade tradicionais, estabelecidos ao longo do século dezoito; de outro, a exploração de conexões expressivas em nível estrutural, em uma concepção que permite estabelecer pontos de contato com visões estéticas românticas, como o organicismo. A primeira linha de expressividade tende a manifestar-se no nível frontal da música: figuras melódicas, harmonias locais, figurações do piano, ritmo, são elementos que podem comportar significados seja de afetos, seja da sugestão imitativa de um cenário¹⁰ (a expressividade pictórica: ondas do mar, cantos de pássaros, movimento de um riacho, etc.), seja do ponto de vista das tópicas (figuras musicais que se constituem de referências reconhecíveis publicamente, como os toques de trompa, ritmos de dança, estilos tradicionais, etc.).¹¹ Já a segunda linha pode ser identificada ao nível intermediário ou de fundo da estruturação musical, nos quais é possível identificar conexões que reforçam a

¹⁰ No contexto germânico das teorias sobre expressividade, o aspecto pictórico foi denominado por termos como *pintura tonal*, *pintura de palavras*, ou pictorialismo. Koch definiu este conceito nos seguintes termos: Quando certos sons e movimentos da Natureza inanimada, como o estrondo do trovão, o tumulto do mar, o sussurro do vento e outros, são imitados pela música, isso é chamado pintura tonal. (Apud Ratner 1980, p. 25).

¹¹ Cf. Dickensheets 2012.

compreensão da progressão poética, e que permitem que o compositor projete musicalmente a sua interpretação do poema, ou ao menos estabeleça contornos gerais dentro dos quais se dará essa leitura. Nesse contexto, cabe citar Coelho de Souza, que define do seguinte modo a tarefa do compositor de um *Lied*:

Seu esforço é criar música que amplifique e revele o sentido latente do poema, implicando ainda na hipótese de que o todo resultará maior do que a soma das partes. Trata-se, portanto, de um projeto baseado em ideais típicos do romantismo alemão em que se almeja exprimir a sutileza das emoções humanas profundas, em oposição à expressão direta das emoções, buscada pela ópera italiana (2010, p. 36).

As categorias gerais de expressividade musical consolidadas no século dezoito, isto é, a música enquanto imitadora dos sons apaixonados da fala¹², enquanto suscitadora de afetos,¹³ ou imitadora de cenários naturais, se mantém como elementos constituintes da poética do *Lied*. Ainda que o aspecto expressivo ou representativo da música possa ter sido abalado—ou revisto—por ideias românticas, tais como as de Friedrich Schlegel (1772-1829)¹⁴ acerca da natureza arbitrária da linguagem e de sua indeterminação semântica (Hall 2009, p. 416), a sua presença no *Lied* se constitui ainda de um critério poético de base. Se a música passou a ser vista cada vez mais, no romantismo, como um “sistema independente, auto-referencial, de significantes, e não significados” (Hall 2009, p. 417), o que contribuiu para a valorização da música instrumental, também é verdade que se observa, no início do século dezenove, a ascensão do *Lied* enquanto um gênero paradigmático, cujas características principais se dão a partir de sua ligação com a poesia. Portanto, cabe observar que, no *Lied* romântico, ao invés de um abandono ou dissolução total do elemento expressivo

¹² Teóricos franceses, com destaque para Charles Batteux (1713–1780), autor do *Les Beaux Arts réduit à un Même Principe*, de 1743, favoreciam a ideia de que a música reproduzia o tom da voz e os gestos de uma pessoa movida pela paixão (Monelle 1992, p. 3).

¹³ Conforme Ratner (1980, p. 4), a ideia geral da doutrina dos afetos era de que “a música podia sugerir o sentimento expresso em um texto.” O principal nome associado à doutrina dos afetos é o de Mathesson.

¹⁴ O escritor alemão integrou o círculo intelectual de Jena, juntamente com seu irmão August Wilhelm (1767–1845) e os amigos Friedrich von Hardenberg (Novalis, 1772–1801) e Friederich Schleiermacher (1768–1834), na virada do século XVIII para o XIX e foi uma figura chave do movimento romântico inicial, ou *Frühromantik*. Feurzeig (2014) dá um relato histórico detalhado da trajetória do círculo de Jena e seus principais integrantes.

em sua concepção tradicional, o que se observa é a sua redefinição, influenciada pelo influxo das ideias estéticas e filosóficas do romantismo. Um fator importante para a compreensão de como as categorias de expressividade foram redefinidas pelo romantismo é a noção organicista, que conecta os diferentes componentes da canção para lançá-la ao âmbito de um todo maior. Um todo orgânico que abarca, de modo aparentemente contraditório, uma relação dialética com o fragmento. De acordo com Ferris, (2000, p. 62), o conceito de fragmento assume proeminência na produção de autores como Schlegel, à medida em que se relaciona com a visão romântica da natureza e do ser enquanto processo, isto é, um crescimento contínuo – um *vir a ser*. Assim como o indivíduo estaria sempre em busca, porém nunca atingindo a auto-realização, a poesia romântica também está num perpétuo “estado de vir a ser”. Dentro desta perspectiva, Schlegel afirmou:

Outros estilos de poesia são acabados, podendo hoje ser completamente analisados. O estilo romântico de poesia ainda está num estado de vir-a-ser; essa é de fato sua verdadeira essência, a de que está sempre apenas vindo a ser e nunca pode ser perfeita (Apud Ferris, p. 62).

A poesia romântica tem algo de inacabado, certa indefinição que aponta para uma realização que deve se dar além dela mesma. Uma imagem curiosa, a do ouriço, foi usada por Schlegel para ilustrar sua definição do fragmento. O escritor afirmou que “Um fragmento¹⁵ deveria ser como uma pequena obra de arte, completa em si e separada do resto do universo, como um ouriço” (apud Rosen 2003, p. 48). Rosen explica a analogia usada pelo autor romântico:

O ouriço (diferente do porco-espinho, que dispara seus espinhos) é uma criatura amigável que se torna uma bola quando ameaçado. Sua forma é definida, mas ainda assim é borrada nas extremidades. Essa forma esférica, orgânica e idealmente geométrica, era adequada ao pensamento romântico: sobretudo, a imagem se projeta para além de si de uma forma provocativa. O fragmento romântico faz sangrar só aqueles críticos que o manuseiam sem cuidado (2003, p. 48).

¹⁵ O gênero literário por excelência do fragmento era o aforismo, ou as máximas, forma de expressão bastante empregada por escritores e polemistas franceses já no século dezessete. A publicação de obras apresentadas como fragmentos tornou-se habitual antes mesmo dos fragmentos de Schlegel, mas este autor ajudou a dar a este gênero suas feições românticas (Rosen 2003, p. 50).

Fragmento e unidade se relacionam à medida em que as partes não apenas compõem o todo, mas almejam integrar-se a esse todo. É a dimensão que podemos vislumbrar na descrição que Rosen oferece da primeira canção do *Dichterliebe* de Schumann:

A primeira canção do *Dichterliebe* de Schumann começa no meio e termina como começou – um emblema de desejo insatisfeito, de anseio eternamente renovado. A introdução retorna não apenas antes da segunda estrofe mas no final também. Ela começa como se continuasse um processo já em andamento e termina não resolvida, numa dissonância (2003, p. 41).

Essa descrição parece ilustrar exatamente uma cosmovisão em que a natureza das coisas é um vir-a-ser, bem como a abertura poética de uma canção torna-se o elemento que simboliza o anseio por uma unificação maior. Se, como afirmou Rosen, no fragmento romântico “A forma não é fixa mas é dilacerada ou explodida pelo paradoxo, pela ambiguidade [...]” (2003, p. 51), a dissolução de contornos fixos das formas também não poderia ser aplicada, ao nível interno de uma canção, para promover a unificação orgânica entre suas partes (piano, canto, poema)? Teríamos então um nível de conexão diferenciado entre as partes, o que explica em que medida o romantismo pôde contribuir para com a renovação da relação representativa entre música e texto – relação que seria ingênuo crer se tratar privilégio do romantismo. A unidade entre as partes, no *Lied*, é reformulada de modo a abarcar novos níveis de ironia, ambiguidade e abertura sugestiva, elementos que redefinem as categorias expressivas tradicionais dos afetos e da ilustração pictórica; um nível de unidade que pode atingir ainda novos patamares quando continuidades ou interrupções a nível estrutural puderem servir como suporte hermenêutico para a progressão poética. Conforme destacou Gray (1971),

Ao contrário da opinião amplamente defendida, uma grande canção não elucida ou expressa, a princípio, um poema, ainda que milhares de obras medíocres realmente tentem fazê-lo; ao invés disso, esses aspectos diversos e variados coalescem de modo que uma nova obra, um novo todo, uma Gestalt, é formada, a qual, ainda que feita de suas partes constituintes independentes – poesia, melodia, voz e acompanhamento – é maior do que cada uma delas individualmente e maior do que a sua mera soma (Gray 1971, p. 65).

***Mater dolorosa*, op. 14 n. 1**

É possível identificar, entre as canções em português compostas no período que compreende a volta do compositor até 1904, uma confluência de traços estilísticos gerais que apontam para a concepção romântica de canção de câmara: idioma harmônico tonal, ênfase na ligação expressiva entre música e texto e relacionamento camerístico entre canto e piano. A exploração dos recursos expressivos do piano, aliás, é um dos aspectos que permitem a diferenciação dessas canções em relação a outros paradigmas de música vocal. Diferentemente da modinha, um gênero influenciado pela ópera (Kiefer 1977, p. 24), as canções de Nepomuceno utilizam-se do piano para estabelecer uma relação de unidade com o canto, traduzida tecnicamente em termos contrapontísticos, harmônicos, texturais e rítmicos. Pois, mesmo em modinhas do século dezenove, que já costumam ter acompanhamento *obligato*, mantém-se a preponderância da textura de melodia acompanhada, como é possível observar em exemplos de Carlos Gomes (Ex. 1 e 2). Nessas peças, predominam fórmulas convencionais de acompanhamento, de modo que o acompanhamento não interfira na esfera poética de primazia do canto.¹⁶



Exemplo 1: frase inicial de *Anália ingrata*, de Carlos Gomes

¹⁶ Há diversos exemplos entre as canções de Carlos Gomes em que o acompanhamento se torna mais elaborado, (é possível observar na produção vocal camerística de Gomes a composição de peças que deliberadamente visam reproduzir a singeleza da modinha, em contraste a outras de maior elaboração, que revelam principalmente a influência da ópera e possivelmente, de forma não tão direta, do próprio *Lied*) mas, ainda assim é possível observar a soberania musical do canto.

Exemplo 2: Outro trecho de *Anália ingrata*, com variação da figuração do acompanhamento.

Nepomuceno, que chegou a compor a música para uma opereta (Pereira 2007, p. 224), conhecia linguagens musicais de vertente popular e um dado interessante que ilustra a familiaridade do compositor com o gênero da modinha é a existência de uma harmonização do compositor para uma melodia de composição atribuída a sua avó, conforme consta no cabeçalho do manuscrito. Essa canção de melodia singela, cujo texto se caracteriza pelos aconselhamentos piedosos, documenta as origens familiares da veia musical de Nepomuceno, bem como sua formação moral. Do ponto de vista da técnica musical, a sua harmonização exemplifica o tratamento convencional e deliberadamente simples do acompanhamento de acordes arpejados, em contraste ao que se vê nas suas canções (Ex. 3).

Exemplo 3: frase inicial da modinha harmonizada por Nepomuceno

Torna-se nítido que, conforme apontou Coelho de Souza (2010, p. 42), Nepomuceno tinha consciência da diferença entre os paradigmas de *Volklied* e *Kunstlied*, o que se reflete na concepção poética das suas canções em português. Os vetores expressivos que embasam o *Lied* romântico são também os pilares poéticos da canção de Nepomuceno: intensificação das relações expressivas entre canto e piano, entre texto e música e exploração da riqueza camerística do piano.

É possível, contudo, levar a apreciação dessas relações expressivas para um âmbito além do nível frontal: o exame da estruturação musical em nível intermediário permite-nos constatar o estabelecimento de correspondências profundas entre música e progressão poética.

Canção em português sobre texto de Gonçalves Crespo, *Mater dolorosa* apresenta um cenário em que “[...] uma mulher, imóvel, observa da praia desaparecer no horizonte o navio que leva embora o seu filho enquanto o sol se põe e a lua surge” (Pignatari 2009, p. 76). A expressividade latente do tema manifesta-se na relação música e texto de imediato no campo tópico, com o emprego de um bloco harmônico *ostinato* de sabor arcaico aliado a um contorno melódico descendente, alusivo à expressão do lamento. O uso da progressão harmônica repetida propicia o caráter cíclico e queixoso do lamento, com frases terminadas por apojeturas expressivas. A segunda frase do tema confirma esse mote expressivo, com um desenho de tetracorde descendente incluindo notas cromáticas de passagem, alusivo às antigas figuras melódicas de linhas de baixo empregadas na ópera barroca para acompanhar cenas de lamento. O piano aparece como elemento de caráter e originalidade da canção, à medida em que a variação dos padrões de figuração se apresenta como elemento poético fundamental. A linha do canto relaciona-se com a parte do piano numa dinâmica de complementaridade, o que se observa no primeiro padrão, através da presença das notas da melodia como nota mais aguda dos acordes (Ex. 4). No segundo padrão (Ex. 8), o âmbito de registro encompassado pelos arpejos abandona o compromisso de reproduzir o limite agudo de registro da melodia, posicionando suas notas mais agudas em torno de uma terça acima da linha do canto; um procedimento de transbordamento em relação ao registro da linha do canto que irá se intensificar na seção B. A consistência no tratamento da figuração pianística manifesta-se no emprego de padrões regulares que se alternam conforme cada apresentação do tema na primeira seção; mas também na seção B, cuja figuração arpejada ondulante alude à imagem das ondas do oceano. No acompanhamento da primeira apresentação do tema na seção A, Pignatari identifica a presença do elemento pictórico, mesclado às implicações afetivas:

Na primeira parte, em que a cena é descrita, o acompanhamento do piano é um ondular manso formado por acordes na mão direita e oitavas no baixo; é o cenário do mar calmo visto pelos olhos da mãe que chora (Pignatari 2009, p. 77).

Uma combinação de referências expressivas em torno da imagem poética do lamento e da dor constituem, portanto, o mote hermenêutico de *Mater dolorosa*. O modo menor, os movimentos melódicos descendentes, as notas cromáticas de passagem e a exploração de figurações descendentes na parte do piano, são elementos que se reúnem, no contexto de um módulo harmônico *ostinato*, para ambientar a narrativa sobre essa mãe chorosa. A canção compreende um total de 35 compassos e pode ter sua forma classificada como um modelo ABA'. A tabela abaixo apresenta um esquema geral da correspondência entre as estrofes do poema e as partes da canção:

<i>Mater dolorosa</i> (Gonçalves Crespo)	Seção	compassos	Tonalidade
Quando se fez ao largo a nave escura, na praia esta mulher ficou chorando, no doloroso aspecto figurando a lacrimosa estátua da amargura.	A	1-8	Fá# menor
Dos céus a curva era tranqüila e pura; Das gementes alciones o bando Via-se ao longe, em círculos, voando Dos mares sobre a cérula planura.	A	9-16	Fá# menor
Nas ondas se atufara o sol radioso, E lua sucedera, astro mavioso, De alvor banhando os alcantis das fragas...	B	17-24	Lá maior
E aquela pobre mãe, não dando conta Que o sol morrera, e que o luar desponta, A vista embebe na amplidão das vagas...	A'	25-35	Fá# menor

Tabela 1: esquema formal de *Mater dolorosa*.

Desde a primeira estrofe o tom de lamento predomina, sendo enfatizado por versos terminados em expressões que projetam um caráter doloroso, tanto do ponto de vista semântico, quanto da sonoridade (*escura, chorando, amargura...*). As palavras que finalizam os decassílabos da primeira, segunda e quarta estrofes tem suas sílabas tônicas marcadas por apojeturas, em mais um sinal expressivo de representação da tristeza. Na segunda estrofe os elementos da paisagem natural são trazidos à cena, apresentando ao mesmo tempo um cenário de serenidade que contrasta com a tristeza da persona poética e de modo a destacar os seus sinais de decadência (*gementes alciones..., que o sol morrera*); a descrição do sol ao “atufar-se”, inchar-se, enquanto desce em meio às ondas, pode sugerir, como apontou Pignatari, o enuviar da vista banhada por lágrimas.

Devagar, com tristeza e ligando o canto

Canto

Piano

C

Pno.

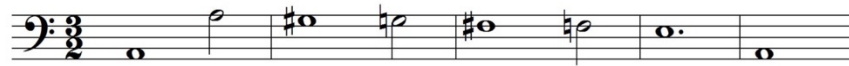
C

Pno.

Exemplo 4: *Mater dolorosa*, c. 1–8, primeira apresentação do bloco harmônico-temático completo

A melodia, cuja direção descendente é um traço distintivo já na frase de abertura, tem este aspecto incrementado na segunda frase (c. 5–10), com o dó sustenido como nota inicial do movimento descendente e a inclusão de notas cromáticas de passagem, que são harmonizadas individualmente com harmonias de função secundária. Essa configuração cromática descendente remete ao *tetracorde do lamento*, figura melódica usada em óperas barrocas a partir do século dezessete (Rosand 1979, p. 353). A partir de seu amplo uso, a figura do tetracorde descendente em modo menor gradualmente estabeleceu-se, nesse repertório, como referência prontamente identificável do lamento. Derivada de um ostinato simples de tetracorde descendente no baixo (Ex. 5), essa figura pode apresentar-se com variações. Conforme explica Rosand, o padrão “pode ser invertido,

cromatizado, arpejado ou ainda ornamentado melodicamente ou ritmicamente” (1979, p. 354). Além disso, outras modificações poderiam ocorrer com o emprego do ostinato, como ser interrompido após algumas reiteraões, ser expandido ou conduzir a uma modulação (1979, p. 357).



Exemplo 5: exemplo de padrão de tetracorde em estilo lamento, enriquecido pelo acréscimo de notas cromáticas de passagem (extraído de Rosand 1979, p. 355)

A descida cromática na segunda frase de *Mater dolorosa* tem semelhança notável com a figura do tetracorde do lamento, sendo necessário entretanto considerar dois afastamentos do modelo tradicional: a transposição de uma figuração típica de baixo para a linha melódica aguda, da parte do canto, e o início do tetracorde dar-se com o quinto grau da escala, ao invés da tônica. Contudo, esses afastamentos não parecem contradizer a identificação desse elemento como uma tópica, se consideramos a atitude romântica de assimilação de referências num contexto de releitura criativa.

A estruturação temática da seção A de *Mater dolorosa* pode ser descrita em termos análogos à estrutura clássica da sentença: uma ideia básica de dois compassos é seguida de sua repetição transposta (*apresentação*, c. 1–4) e uma frase de *continuação* (c. 5–7, a descida do Dó# ao Sol#, o tetracorde do lamento) tem início com a fragmentação da ideia básica e se dirige à semicadência, nos compassos 5 a 8. A continuação caracteriza-se pela fragmentação motívica e intensificação do conteúdo harmônico.

The image shows two staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps), and common time. The first staff covers measures 1-4. It is divided into two sections: 'ideia básica' (measures 1-2) and 'repetição transposta da i.b.' (measures 3-4). The 'ideia básica' is further divided into 'a' (measure 1) and 'b' (measure 2). The 'repetição transposta da i.b.' is divided into 'a'' (measure 3) and 'b'' (measure 4). Roman numeral harmonization is provided below the notes: I, II, V, VI for the first section; II, I6/4, V, I for the second section. The second staff covers measures 5-8. It is divided into 'continuação frag.' (measures 5-7) and 'ideia cadencial' (measure 8). Roman numeral harmonization is provided below the notes: I, V/V, II, I6/3, I, V/V, V. A measure number '5' is written at the beginning of the second staff.

Exemplo 6: análise temática da melodia de *Mater dolorosa*

Apresentação (c. 1–4)	Continuação (c. 5–8)
I – V – I	(I6) I – V

Tabela 2: estruturação harmônica do tema de *Mater dolorosa*

Do ponto de vista harmônico, o tema é estruturado com base numa progressão harmônica que remete a um baixo ostinato barroco (a distinção entre os termos *chacona* e *passacaglia*¹⁷ escapa do foco do presente trabalho, interessando apenas apontar aqui para a semelhança com as progressões harmônicas ou de baixo cíclicas, que davam base para as variações barrocas). A partir dessa progressão básica que se repete, as figurações do piano se modificam, introduzindo na canção o elemento da variação. Esse procedimento também pode ser associado ao recurso denominado de “variação estrófica”, onde frequentemente o que é variado é apenas a figuração do piano (Plantinga 1984, p. 117).

fá# menor: I II V7 VI II I6 V7 I

I6 V/V II₄ V₆/IV I VII/V

V7/V V7 I

Exemplo 7: representação da progressão harmônica que acompanha o tema

¹⁷ Ver Walker (1969; 1970), para um panorama histórico das origens dessas danças antigas e aprofunda os diversos contextos em que os termos Chacona e Passacaglia foram empregados.

Ao todo, são três apresentações completas dessa estrutura ao longo da canção, sendo a última precedida pela seção contrastante, na tonalidade relativa maior. A tabela abaixo apresenta a indicação dos acordes para cada iteração do bloco harmônico ostinato, excluída a seção contrastante:

I II	V ⁷ VI	II I ^{6/4}	V ⁷ I	I ⁶ V ⁷ /V	II ^{4/3} V ^{6/4} /IV	I V ^{6/5} /V	V ⁷ /V V	
I V ⁷ /V	V ⁷ VI	II I ^{6/4}	V ⁷ I	I ⁶ V ⁷ /V	II ^{4/3} V ^{6/4} /IV	6+ I ^{6/4}	V ⁷ I	
I II Ped. tônica	V ⁷ VI —	IV VII —	V ^{6/5} I —	I ⁶ V ⁷ /V —	IV ⁶ V/IV —	6+ —	I ^{6/4} V ⁷	V ⁷ /IV IV I

Tabela 3: comparação da progressão harmônica nas três apresentações do “tema” (as duas primeiras na seção A, a terceira, com o pedal de tônica, em A’)

Na primeira enunciação do bloco temático-harmônico de oito compassos, o piano realiza um padrão de baixo alternado com acordes, que evoca um estilo de acompanhamento popular seresteiro (c. 1–8, Ex. 1). Na segunda (c. 9 a 16, Ex. 8), a figuração muda para um padrão de baixo seguido de arpejos descendentes em semicolcheias (figuração similar à que Nepomuceno utiliza na canção *Dromd Lycka*).¹⁸ Ao mesmo tempo em que reitera a ênfase no caráter de lamento, esse novo padrão introduz maior sentido de movimento à segunda estrofe.

9 *p*
C
Dos céus a cur - va e - ra tran - qui - la e pu - ra
Pno.

¹⁸ O padrão encontra diversos precedentes na música pianística do século dezenove. Alguns exemplos seriam: *Capriccio* op. 76 n. 1 de Brahms; Balada Op. 10, n. 4 em Si maior; 2º tema do 1º movimento do Concerto para Piano em Lá menor de Schumann; o número 10 do ciclo *Dichterliebe*, de Schumann.

The image displays three systems of musical notation for the song 'Mater dolorosa'. Each system consists of a vocal line (labeled 'C' for Cantor) and a piano accompaniment (labeled 'Pno.'). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'das ge - men - tes al - ci - o - nes o ban - do', 'vi - a - se ao lon - ge, em cir - cu - los, vo - an - do dos', and 'ma - res so - bre/a cé - ru - la pla - nu - ra.' The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with some chromatic movement.

Exemplo 8: *Mater dolorosa*, segunda enunciação do tema (c. 13–16)

É interessante observar que Nepomuceno não compõe sua canção como um tema com variações, mas faz uma assimilação desse modelo no contexto de uma forma ternária. As duas primeiras enunciações do tema correspondem, respectivamente, com a primeira e segunda estrofes do poema e o trecho total composto por essas duas enunciações constitui uma seção A (c. 1–16). Essa constatação é reforçada principalmente pela articulação harmônica das enunciações do tema. A primeira apresentação (que conclui no compasso 8, Ex. 4) termina com uma semicadência, ao passo que a segunda apresentação conclui na tônica. Assim, se por um lado a complementação entre uma frase harmonicamente aberta e outra fechada remete à estruturação harmônica de um tema com variações, por outro lado, a complementaridade harmônica não encontra correspondência com a estruturação temática melódica. Isto é, ao invés dessa complementação ocorrer ao nível interno da estruturação do tema, de

modo que a tarefa do fechamento harmônico ficasse a cargo de uma segunda frase ou período contrastante (constituindo uma pequena forma binária), o que ocorre é uma repetição do bloco temático completo, apenas com a mudança de finalização necessária para a conclusão na tônica. Portanto, uma complementaridade harmônica que contribui para estabelecer um senso de unificação para a seção que compreende as duas enunciações completas do tema. Após o fechamento na tônica, é introduzida uma seção contrastante, que aponta para a região da relativa maior e tem melodia e acompanhamento diferentes; essa seção coincide com a terceira estrofe. Com a quarta estrofe, há a volta do tema inicial, dessa vez numa única iteração trazendo uma figuração pianística que pode ser considerada uma síntese: o padrão de acordes observado na primeira apresentação une-se com a direção descendente da segunda. Esta última apresentação do tema conclui na tônica com o uso de um pedal de tônica e uma dominante secundária da subdominante numa elaboração, de sabor arcaico, da cadência final. Observa-se, assim, na totalidade da canção, um esquema formal ternário (ABA'), como na opinião de Pignatari (2009, p. 77).

Na seção A, o primeiro par de versos da primeira estrofe corresponde à ideia básica e sua repetição transposta – compondo a apresentação da sentença (Ex. 6). Os dois versos restantes, por sua vez, são englobados num único movimento melódico, a descida cromática do “lamento”, que corresponde à continuação (Ex. 9). Desse modo, a estrutura temática, em sua organização de (2+2) + 4 compassos, agrega à estruturação do poema uma articulação entre os dois primeiros versos, em oposição ao sentido de continuidade que é conferido à terceira e quarta linhas da estrofe. A segunda metade da seção A, que repete o bloco harmônico-temático de oito compassos, acompanha a segunda estrofe e tem seu final modificado para que a cadência se dê na tônica – levando a cabo a resolução linear da linha melódica superior.

The image shows a musical staff in G major (one sharp) starting at measure 13. The melody consists of a descending chromatic line: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Below the staff, the harmonic analysis is given as: I, V/V, II, I3, 6+, I6/4, V, I.

Exemplo 9: *Mater dolorosa*, linha melódica da segunda parte do tema (com o “tetracorde do lamento”)

Do ponto de vista do nível intermediário, a primeira descida do Lá ao Fá# (c. 1–2, Ex. 4) e a subsequente progressão envolvendo notas cromáticas podem

ser entendidas como elaborações que prolongam o Lá. Nesta perspectiva, pode-se considerar a descida do Lá ao Fá# como uma descida à voz interna, enquanto a progressão Si–Sol# (c. 3–4) prolonga localmente o Si, por sua vez uma bordadura cuja resolução no Lá precede a descida cromática a partir do Dó#. O caminho do Lá, após esse prolongamento, é a parada no Sol#, sobre o acorde da dominante (c. 8). O exemplo 10 mostra a redução de nível intermediário dos compassos 1 a 8:

Exemplo 10: redução de nível intermediário da primeira iteração completa do tema (c. 1–8)

Conforme essa interpretação analítica, a primeira unidade temática completa realiza uma interrupção da linha superior sobre a harmonia dominante, em conformidade com o modelo Schenkeriano de interrupção da linha fundamental. A consecução da linha fundamental, por sua vez, não espera até o final da peça para ocorrer, mas se dá na segunda enunciação do módulo temático-harmônico (c. 9–16, Ex. 8). Isso colabora para que haja uma noção bem definida de fechamento para a seção A, correspondente às duas primeiras estrofes.

Exemplo 11: redução de nível intermediário dos c. 9–16

A seção A completa coincide com uma apresentação geral da personagem principal do poema e sua ambientação – externa e psicológica. Em contrapartida, a terceira estrofe, ainda que continue o tom descritivo, apresenta um sinal importante que pode ser considerado um marco de mudança na progressão poética: o por do sol e a aparição da lua, ao mesmo tempo em que trazem algum alívio com a mudança de cenário, também lembram o inexorável da separação vivenciada pela mãe. Essa etapa da narrativa poética coincide com a seção B, contrastante, caracterizada pelo redirecionamento harmônico para o âmbito da relativa maior, bem como pelas modificações da linha do canto e da figuração do piano (Ex. 12). Pignatari (2009, p. 78) sugere que a figuração pianística da seção B representa a intensificação das ondas enquanto o navio se afasta ou desaparece no horizonte.¹⁹ Além do redirecionamento à região da relativa maior, sua estruturação temática é mais solta e se constitui de uma linha melódica que pode ser dividida em duas frases: no primeiro segmento, a linha melódica, semelhante ao motivo *a* do primeiro tema, tem início com o Lá e se caracteriza pelos saltos. Faz-se acompanhar de uma progressão harmônica contínua, que culmina com a tonicização do acorde de Lá maior (c. 21, Ex. 12) por meio de uma cadência autêntica II–V–I. Após uma pausa de semínima, a melodia dá um salto descendente de sétima caindo no Ré#, o que é acompanhado da introdução de um acorde que dá início ao redirecionamento harmônico para a tônica original. A introdução de um perfil de saltos na melodia é um elemento importante de contraste com relação à seção A, à medida em que desprende a melodia do contorno de lamento caracterizado pelos graus conjuntos e tessitura limitada. Trata-se de uma ampliação do escopo melódico, que se faz acompanhar da expansão que também ocorre nos arpejos do piano, os quais ampliam e transformam a ideia dos arpejos descendentes que caracterizam a segunda apresentação do tema na seção A. Tais elementos, em sua conotação de “soltura” em relação à estruturação temática e textura mais amarrada da seção A, podem ser vistos em conjunção com a promessa de alívio trazida pela transformação do cenário.

¹⁹ Pignatari analisa a relação entre as modificações da textura do acompanhamento e a progressão poética (2009, p. 77).

17

C

Nas on - das se/a - tu - fa - ra o sol ra - di - o - so, e/a

Pno.

19

C

cresc. *pp*
lu - a su - ce - de - ra, as - tro ma - vi -

Pno.

pp

21

C

cresc.
o - so, de/al - vor ba -

Pno.

cresc.

23

C

f *apress.*
nhan - do/as al - can - tis das fra - gas.

Pno.

f *al tempo* *dim.*

The image shows a musical score for the song 'Mater dolorosa'. It consists of two staves: a vocal line (C) and a piano accompaniment (Pno.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line starts at measure 25 with the lyrics 'E/a - que - la po - bre mãe não dan - do con - ta'. The piano accompaniment features a series of arpeggiated chords in the right hand and a more active bass line in the left hand, with some notes marked with accents.

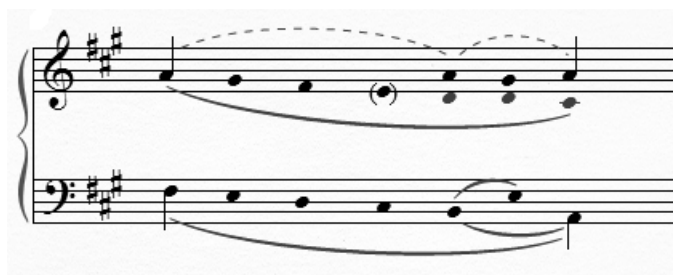
Exemplo 12: *Mater dolorosa*, seção B e volta de A' (c. 17–26)

Os arpejos ondulantes da parte do piano agora alternam a direção descendente e ascendente, alcançam picos de registro mais agudos e acompanham a descrição da mudança ocorrida no cenário do poema, à medida em que o sol se põe. O ritmo em semicolcheias é contínuo e contrasta com os “suspiros” da seção A, ocasionados pelas pausas no início de cada grupo de semicolcheias. A análise linear da melodia permite a identificação de duas continuidades lineares causadas pelos saltos (melodia composta). O gráfico abaixo mostra uma redução dos compassos 17 a 21, identificando as duas vezes estabelecidas pelos saltos da linha do canto.

The image shows a verticalization of the melody from section B of 'Mater dolorosa'. It is presented in two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody is written in a simplified, verticalized form. Roman numerals I, II, V, and III are placed below the bass staff, indicating the harmonic structure.

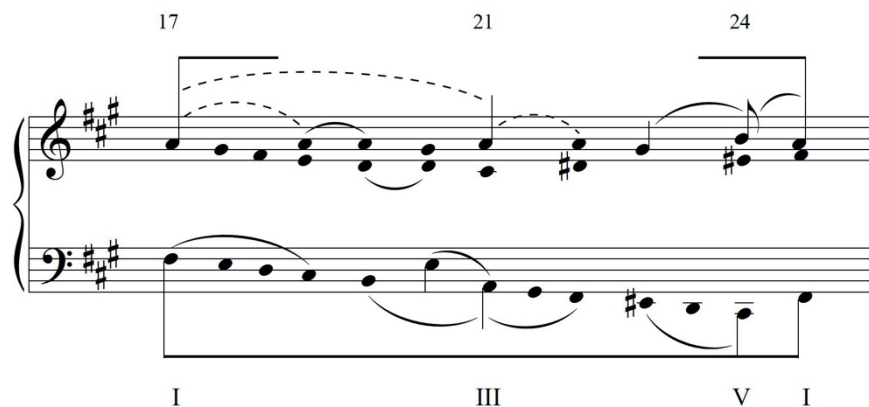
Exemplo 13: verticalização da melodia da seção B de *Mater dolorosa*

Simplificando mais a linha, através da eliminação das transferências de registro, é possível chegar a uma linha de voz interna em graus conjuntos, em décimas paralelas em relação ao baixo, concluindo com um movimento cadencial que resolve no Lá do baixo, enquanto a voz superior mantém um Lá até concluir com o desenho cadencial Lá–Sol#–Lá.



Exemplo 14: redução das linhas superior e do baixo, sem as transferências de registro

Particularmente significativa, de um ponto de vista de unidade orgânica entre diferentes seções, é a longa linha descendente do baixo que sustenta a seção B. Essa linha não só resume a seção intermediária, mas também a conecta com o retorno de A', à medida em que tem como meta o Dó# (c. 24, Ex. 12), dominante da tonalidade original. Num primeiro momento essa linha sugere, em conjunção com o prolongamento do Lá na voz superior e a resolução harmônica na relativa maior, uma perspectiva de alívio ou ao menos de distração do foco psicológico, o que eventualmente se mostrará como um desvio efêmero, desfeito com a volta à realidade do lamento: o baixo não se detém no Lá alcançado no compasso 21, mas prossegue a descida e, à exceção de duas bordaduras (c. 22 e 23, Ex. 12), continua descendo até que alcança a dominante da tonalidade principal, no compasso 24.



Exemplo 15: *Mater dolorosa*, redução de nível intermediário da seção B

De fato, apesar do direcionamento à relativa maior, que pode ser observado em procedimentos de nível frontal, como a neutralização da função dominante (pelo Mi \sharp) e a chegada da melodia no Dó#, junto com uma cadência autêntica sobre o Lá (c. 21), a seção B pode ser compreendida, estruturalmente,

no contexto da tonalidade original. Pois como se pode ver na análise linear (Ex. 15), o Lá da voz superior, no início dessa seção, ocorre sobre um baixo em Fá#, e a linha descendente do baixo só encontra seu repouso quando chega no Dó#, dominante principal que prepara a volta da seção inicial. Além disso, a linha superior, obtida através da redução harmônica e da consideração da transferência de registro, pode ser considerada uma ampla prolongação do Lá (ô), tom melódico principal da canção. Do ponto de vista da expressividade em relação ao texto, esse dado representa uma conotação hermenêutica fundamental para o tratamento dado à terceira estrofe: a mudança de cenário—e de sentimentos—trazida pela mudança para a relativa maior é algo aparente, uma vez que constitui apenas etapa interna de um único movimento que reafirma a tônica original. Baixo e linha superior emolduram, na realidade, um “fechamento” na tônica: essa permanência corresponde ao coração da mãe, que permanecendo ligado ao filho, permanece preso à amargura da separação. O senso do inexorável, que já foi sugerido pela repetição circular do *ostinato* harmônico-melódico da seção A, confirma-se com a vinda da última estrofe e a retomada do tema inicial.

A recapitulação da seção inicial, em consonância com o texto, enfatiza que as mudanças no cenário não são suficientes para distrair a atenção da mulher que, absorta em sua tristeza, nem mesmo as percebe (*E aquela pobre mãe, não dando conta/que o sol morrera, e que o luar desponta...*). No compasso 25 (Ex. 12) o tema inicial retorna, com nova figuração do piano. Um baixo pedal de tônica sustenta a reedição do módulo harmônico *ostinato*, enquanto a figuração da parte do piano é uma síntese das duas figurações empregadas na seção A: os acordes da primeira e a direção descendente da segunda. Trata-se de uma escolha poética carregada de conotação hermenêutica de fechamento, apropriada ao teor fatídico do poema. Além disso, é a última aparição do tema, pois não ocorre a complementação harmônica como na seção A, mas uma única iteração, com a conclusão definitiva na tônica ornamentada pela introdução de uma dominante da subdominante (c. 33, Ex. 16).

The image displays three systems of musical notation for the final measures of Schubert's 'Mater dolorosa'. Each system includes a vocal line (C) and a piano accompaniment (Pno.).

- System 1 (Measures 29-31):** The vocal line contains the lyrics 'a vis - ta em - be - be na'. The piano accompaniment features a descending tetrachord in the right hand and a similar pattern in the left hand. A note in the left hand is marked '(6 al. invertido)'. The key signature has two sharps (F# and C#).
- System 2 (Measures 32-34):** The vocal line contains the lyrics 'am - pli - dão das va - gas.'. The piano accompaniment includes a *pp* dynamic marking. Harmonic analysis below the piano part shows: V $\frac{6}{4}$ (measure 32), 7 $\frac{5}{3}$ (measure 33), V/iv (measure 34), and iv (measure 35).
- System 3 (Measures 34-35):** The vocal line is silent. The piano accompaniment features a *retardando* marking and ends with a final chord. A Roman numeral 'i' is written below the piano part.

Exemplo 16: compassos finais de *Mater dolorosa*, com análise harmônica

Desde Schubert, tem-se compreendido que a concepção romântica do *Lied* não é tanto tomar um texto poético consagrado e ornamentá-lo com música, (ainda que às vezes também o possa fazer), quanto escolher um texto que fará parte de uma composição poética integral; um todo em que a música realiza um papel hermenêutico, pois, como observou Feurzeig:

Se a interpretação, como Ast observou, é em si mesma uma arte, então o artista que constroi sobre a obra de outro—criando uma nova obra de arte a partir de uma pré-existente—está claramente trabalhando neste domínio (2014, p. 58).

Diversos elementos musicais são empregados em *Mater dolorosa*, com o objetivo de enfatizar o seu caráter de lamento, tais como as figuras melódicas de apojeturas em finais de frase, ou ainda a tópica do tetracorde descendente; e na seção B, a paisagem do mar é sugerida com a figuração ondulante do piano. Mas

além de se apoiar em recursos de expressão afetiva e pictórica, a abordagem artística de Nepomuceno manifesta uma relação hermenêutica entre música e texto, levando o aspecto expressivo para além da dimensão descritiva do nível frontal. Ao estabelecer uma correspondência entre a estruturação linear de nível intermediário e a progressão poética, bem como ao organizar formalmente a sua canção em um esquema ternário que absorve um modelo antigo de variações, o compositor expande os limites de alcance do tratamento expressivo, de recursos locais para a totalidade da peça. A técnica da interrupção, aliada a uma linha de baixo que conecta de modo orgânico a seção B com a volta de A', estabelece uma unidade estrutural cujo âmbito mostra ser aparente o redirecionamento tonal.

Observa-se, portanto, uma aplicação do principal fundamento poético da canção do romantismo alemão, isto é, de que a música deve compor um conjunto com o texto, ao invés de simplesmente fornecer uma melodia para que o poema seja cantado. Para que a canção seja um todo orgânico, ao invés de uma soma de partes, é preciso que o texto, enquanto um dos componentes da “matéria prima” da composição, esteja apto a se tornar um amálgama com a música. Essa aptidão receptiva do texto poético, que se manifesta num potencial para ser enriquecido por outra forma de arte, parece orientar, em muitos casos, as escolhas dos compositores consagrados de *Lieder*; critério ligado, por sua vez, com a afinidade psicológica do compositor com o texto, passível de se manifestar em termos de uma *hermenêutica psicológica* (Feurzeig 2014) romântica. Segundo Coelho de Souza, é possível identificar a presença desses critérios na escolha dos textos das canções de Nepomuceno; o autor afirma, neste sentido, que:

[...] tal como Brahms, Nepomuceno muitas vezes preferiu recorrer a versos sugestivos, embora literariamente medianos, de autores contemporâneos, de suas relações pessoais, hoje quase desconhecidos, sobre os quais ele se sentia à vontade para escrever música com força expressiva que sobrepuja o poema (2006, p. 4).

Em *Mater dolorosa*, é possível observar que o amálgama entre a música e o poema de Gonçalves Crespo se manifesta justamente nesses termos. E o resultado projeta a leitura poética no contexto de uma dimensão a qual, se por um lado requer o olhar musicológico, analítico, que une a escuta com o debruçar-se sobre a partitura, também é verdade que essa dimensão invariavelmente acaba por se revelar, tornando-se sempre mais nítida à medida em que se mergulha no universo romântico do *Lied*.

Referências

1. Acquarone, Francisco. 1948. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo.
2. Applegate, Celia. 1998. How german is it? Nationalism and the idea of serious music in the Early Nineteenth Century. *19th-Century Music*, Oakland, v. 21, n. 3, p. 274–296.
3. Caplin, William E. 1998. *Classical Form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Nova Iorque: Oxford University Press.
4. Coelho de Souza, Rodolfo. 2006. Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg. *Em pauta*, Porto Alegre, v. 17, n. 29, p. 63–81.
5. _____. 2010. Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira. *Música em Perspectiva* 3 (1): p. 33–53.
6. _____. 2006. A Bar Form nas canções de Nepomuceno. *Revista Eletrônica de Musicologia*. Universidade Federal do Paraná.
7. Corrêa, Sérgio A. 1996. *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
8. Dickensheets, Janice. 2012. The topical vocabulary of the nineteenth century. *Journal of Musicological Research*, v. 31, p. 97–137.
9. Dudeque, Norton E. 2004. Aspectos do ensino acadêmico na Berlim do séc. XIX no primeiro movimento do quarteto n. 3 de Alberto Nepomuceno. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR*. Curitiba: Editora DeArtes.
10. Ferris, David. 2000. *Schumann's Eichendorff Liederkreis and the genre of the romantic cycle*. Nova Iorque: Oxford University Press.
11. Feurzeig, Lisa. 2014. *Schubert's Lieder and the Philosophy of Early German Romanticism*. Burlington: Ashgate.
12. Gray, Walter. 1971. The Classical Nature of Schubert's *Lieder*. *The Musical Quarterly*, Vol. 57, n. 1, Janeiro de 1971, p. 62–72.
13. Goldberg, Luiz G. 2007. *Um garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil*. Tese de doutorado – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
14. Gusdorf, Georges. 1985. *Le savoir romantique de la nature*. Paris: Les Éditions Payot.

15. Hall, Mirko M. 2009. Schlegel's romantization of music. *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 42, n. 3, p. 413–429.
16. Kiefer, Bruno. 1977. *A Modinha e o Lundú*. Porto Alegre: Editora Movimento.
17. Mariz, Vasco. 1985. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
18. Meyer, Leonard B. 1996. *Style and music: theory, history, and ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
19. Nepomuceno, Alberto. 2004. *Canções para voz e piano*. Dante Pignatari (Ed.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
20. _____. *Modinha*. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro.
21. Pankhurst, Tom. 2008. *A Schenker guide. A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*. London: Routledge.
22. Pereira, Avelino R. 2007. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
23. Pignatari, Dante. 2009. Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção Brasileira. 151 p. Tese de Doutorado em Letras – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
24. Plantinga, Leon. 1984. *Romantic music: a history of musical style in nineteenth-century Europe*. Nova Iorque: W.W. Norton and Company.
25. Ratner, Leonard G. 1980. *Classic music: expression, form and style*. Nova Iorque: Schirmer.
26. Rosand, Ellen. 1979. The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. *The Musical Quarterly*, v. 65 n. 3, p. 346–359.
27. Rosen, Charles. 2003. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
28. Vermes, Mônica. 2004. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de musicologia*, Curitiba, vol. 8.
29. Vidal, João V. 2011. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*. 362 p. Tese de Doutorado em Música – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.
30. Walker, Thomas. 1968. Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History. *Journal of the American Musicological Society*, v. 21, n. 3 p. 300–320.

O wagnerismo de Alberto Nepomuceno e sua evolução na canção de câmara¹

Alberto Nepomuceno's Wagnerism and its Evolution in the Art Song

João Vicente Vidal

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: Na historiografia musical brasileira, grande destaque foi dado ao papel de Alberto Nepomuceno no processo de formação de uma canção de câmara “brasileira”, cantada em português e de caráter nacionalista. Pouca atenção se deu, porém, ao papel do wagnerismo do compositor neste mesmo processo. Articulando uma contextualização histórica do fenômeno à apreciação analítica de uma amostra da produção do compositor, o estudo procura evidenciar sua compreensão e emprego de “categorias” wagnerianas de composição musical entre os anos de 1894 e 1901. Em perspectiva histórica e comparativa, culminando com um exame mais detido da canção vernacular *Turqueza* op. 26 n. 1, torna-se possível delinear aspectos gerais e específicos do wagnerismo de Nepomuceno, englobando três diferentes “soluções” do compositor para o problema do *Lied* wagnerista de sua época.

Palavras-chave: Nepomuceno; wagnerismo; canção de câmara

Abstract: In Brazilian musical historiography, great emphasis was given to the role of Alberto Nepomuceno in the formation process of a “Brazilian” Art Song, sung in Portuguese and of a nationalist character. Little attention was given, however, to the role of his Wagnerism in this same process. Articulating a historical contextualization of the phenomenon with an analytical appreciation of a sample of the composer’s *oeuvre*, the study seeks to reveal his understanding and use of Wagnerian “categories” of musical composition between the years 1894 and 1901. In a historical and comparative perspective, culminating in a closer examination of the vernacular song *Turqueza* op. 26 No. 1, it becomes possible to

¹ Muito das reflexões contidas neste trabalho é devido ao trabalho com alunos da Escola de Música não apenas no âmbito de seu Programa de Pós-Graduação em Música, mas também, e até certo ponto fundamentalmente, à experiência prática com a canção de câmara de Alberto Nepomuceno com alunos de canto e piano dos cursos de Graduação, no âmbito da disciplina “Transposição e acompanhamento ao piano”. Pela inestimável oportunidade de aliar a investigação histórica à prática interpretativa, portanto, agradecimentos são devidos aos nossos alunos, aos monitores da disciplina e à nossa colega de cátedra, Profa. Lúcia Elizabeth Dittert.



outline general and specific aspects of Nepomuceno's Wagnerism, encompassing three different "solutions" of the composer to the problem of the Wagnerist *Lied* of his time.

Keywords: Nepomuceno; Wagnerism; Art Song

Introdução

O wagnerismo² de Alberto Nepomuceno (1864–1920) conta-se entre os tópicos da pesquisa sobre o compositor que, embora frequentemente evocados, carecem ainda de abordagens privilegiando perspectivas analíticas, capazes de evidenciar como princípios estéticos e técnicos típicos do compositor alemão efetivamente se revelam nas partituras de Nepomuceno. O desafio maior, neste caso, parece ser a dificuldade de se realizar um aprofundamento "sistemático" sem que seja oferecida também uma fundamentação histórica do fenômeno, capaz de situar (ainda que minimamente) o wagnerismo do compositor em perspectiva temporal e mesmo geográfica, e ainda a necessidade relacionada de trazer à luz o fenômeno através de uma amostra consistente da obra de ambos os compositores (e, no caso de Wagner, de seu hermético universo conceitual particular). O exame do wagnerismo de Nepomuceno conduz o pesquisador, portanto, a dificuldades relacionadas à coordenação (ou conciliação) de uma ampla gama de referenciais teóricos e metodologias: estética da recepção, intertextualidade, abordagens analíticas relacionadas a harmonia, trabalho temático-motívico, textura e ritmo.

Menos problemática, embora não menos complexa, revela-se em comparação a relação de Nepomuceno com Brahms e as tradições austro-germânicas pré-clássicas, no âmbito de sua música instrumental. Neste caso, como evidenciado em estudos abrangidos grosso modo na última década e meia, uma recepção "produtiva"³ da música de Brahms e seus precursores resultou em

² Utilizamos os adjetivos "wagneriano" e "wagnerista" para fazer referência respectivamente ao compositor (por exemplo "harmonia wagneriana" para "harmonia de Wagner") e a seus imitadores e epígonos ("procedimento wagnerista" para "procedimento à maneira de Wagner"). A distinção encontra respaldo já nas primeiras etapas da recepção do compositor, notadamente na França, onde cedo difundiram-se as expressões *wagnérien* (para coisa relativa ao compositor, como no título do periódico *Revue Wagnérienne*) e *wagnérisme* (para tudo relacionado ao movimento em torno de Wagner). Assim, também apenas uma forma substantivada da palavra é empregada ("wagnerismo").

³ Com a expressão indicamos o que na literatura musicológica de língua alemã convencionou-se chamar "*kompositorische Rezeption*", ou seja a recepção tal como praticada por compositores,

uma compreensão e incorporação bastante esclarecidas de técnicas como “variação progressiva” do material (Dudeque 2005), “dissonância métrica” e “deslocamento métrico” de uma ou mais camadas de uma textura (Vidal 2014, p. 270), entre outras, demonstrações de domínio dessas técnicas nem sempre vinculadas a citações diretas ou paráfrases de obras brahmsianas, mas em grande medida aplicadas também a contextos originais de concepção musical. A compreensão da relação de Nepomuceno com Wagner, porém, e isso vale também para outros compositores brasileiros da mesma época (Leopoldo Miguéz sendo sem dúvida o mais célebre), foi dificultada por vezes pelo caráter abrangente do fenômeno wagneriano no final do século XIX e início do XX—uma revolução musical e cultural, a um só tempo. Com frequência, a natureza eminentemente interdisciplinar do “problema” Wagner desviou o foco da discussão da *música* para o seu *contexto exterior* (que seria impactado também, ao longo do século XX, pelas conhecidas implicações sociais e políticas da questão, em certos casos perdurando até hoje).

No que segue, procuramos caracterizar e compreender o wagnerismo de Nepomuceno no âmbito de um gênero de enorme importância para o compositor, e ao qual parte de sua reputação póstuma é devida: a canção de câmara. Na literatura musicológica nacional, rica em avaliações da produção vocal camerística de Nepomuceno, grande ênfase foi tradicionalmente dada aos aspectos do conjunto em sintonia com os interesses particulares de uma pesquisa musical guiada por premissas do movimento modernista. E muito embora o paradigma tenha sido consistentemente explorado e revisto em tempos recentes, notadamente por Coelho de Souza (2010), que, refutando a hipótese de Nepomuceno como “fundador” da canção de câmara brasileira, relacionou sua produção às tradições do *Lied* alemão e da *mélodie* francesa (abrangidas nesta as “influências progressistas da *mélodie* franco-wagneriana”), a canção de câmara de Nepomuceno como um terreno fértil para interpretações de sua trajetória e eclética técnica composicional. Neste sentido, e buscando melhor compreender a evolução da recepção de Wagner por Nepomuceno a partir de uma breve seleção de obras compostas entre os anos de 1894 e 1901, procuramos explorar esta

envolvendo “novas criações consumadas [...] no confronto com a música de tempos anteriores [...] [nas quais] a divisão de produção e recepção é em grande medida suspensa” (Schäfer 1999, p. 7).

seleção à luz de “categorias” wagnerianas de composição musical,⁴ para o que tomamos como principal referência a crítica de Carl Dahlhaus (1971, 1984)⁵— que, escapando à apologia e à polêmica, procurou por compreender a obra de Wagner desde as suas próprias premissas técnicas e estéticas, realizando para tal uma elaborada amálgama de análise estrutural e história da recepção. Nesta apreciação do wagnerismo de Nepomuceno na canção de câmara, uma ênfase maior é dada à canção vernacular *Turqueza* op. 26 n. 1 (1901), cuja análise, porém, não poderia deixar de ser precedida tanto por uma breve contextualização da disposição do compositor em relação a Wagner, quanto por uma recapitulação de algumas das experiências wagneristas prévias de Nepomuceno. Como concluímos, ambos os elementos conferem à análise da questão uma imprescindível perspectiva histórica e comparativa, com base na qual busca-se delinear, na parte final do artigo, aspectos gerais e específicos do wagnerismo de Nepomuceno.

Nepomuceno e Wagner: contexto de uma recepção composicional

Naquela que pode ser considerada a primeira associação pública de Nepomuceno (como compositor) a Wagner, o jornal cearense *Libertador* reportava

⁴ Tamanha foi a individualidade de Wagner que para a sua música sequer o vocabulário convencional serviu, razão pela qual criou ele mesmo uma massa terminológica própria, uma densa rede de conceitos como *Gesamtkunstwerk* (“obra de arte total”), *Kunstwerk der Zukunft* (“obra de arte do futuro”), *Bühnenfestspiel* (“peça de festival cênico”), *Worttonsprache* (“linguagem de som e palavra”), *Versmelodie* (“melodia de versos”), *unendliche Melodie* (“melodia infinita”) etc. A estes somaram-se outros, à medida que progredia a recepção e pesquisa musical em torno de sua música, o mais conhecido dos quais sendo o termo *Leitmotiv* (“motivo condutor”, uma ideia musical claramente definida, associada a um elemento qualquer da obra, e que retém sua identidade mesmo quando submetida às mais diversas variações), popularizado por Hans von Wolzogen a partir de 1876 (em *Thematischer Leitfaden durch die Musik von R. Wagners Festspiel ‘Der Ring des Nibelungen’*). É notável que a obra de Wagner tenha continuado a inspirar a formulação de conceitos que a explicassem muitas décadas depois das datas de composição ou da morte do compositor. Por exemplo, e como veremos, pelo compositor e teórico Arnold Schönberg.

⁵ A fim de colocar em perspectiva histórica não apenas o objeto em questão, como também o referencial teórico a partir do qual é este abordado, informamos neste ponto as datas das primeiras edições das obras de Dahlhaus consultadas; ao longo do texto, são referidas as datas das edições utilizadas (1996 e 1994, respectivamente). Do segundo livro, assinado por Dahlhaus e John Deathridge e derivado diretamente de um verbete do *The New Grove Dictionary* de 1980, utilizamos apenas o segundo capítulo de Dahlhaus (referido, portanto, como o único autor, a cada citação).

seu desempenho no recém-realizado concurso para escolha do Hino Nacional descrevendo Nepomuceno como “um modernista [qu]e adora a escola wagneriana, [que] espera concluir seus estudos em Leipzig ou Munich [sic]” (*Libertador*, 15 fev. 1890, p. 3). Poucos meses depois, a 30 de maio, Nepomuceno escreve a Frederico Nascimento, expondo no contexto de uma detalhada discussão sobre o tratado *La polifonia nell’arte moderna spiegata secondo i principi classici* de Cesare De Sanctis (muito provavelmente o único comentário remanescente de Nepomuceno sobre uma obra teórico-musical qualquer), suas próprias ideias acerca dos experimentos harmônicos de Mendelssohn e Wagner:

Tenho pensado em propor ao Instituto Nacional a adaptação do [...] tratado do De Sanctis intitulado ‘*La Polifonia*’ [...] A parte, então, relativa as alterações é muito completa e enriquecida de esplêndidos exemplos. Outro sim, a maioria dos exemplos são tirados das obras dos mestres, assim é que lá encontrarás trechos de Beethoven, Bach, Berlioz, Boito, Goldmark, Haydn, Händel, Liszt, Palestrina, Weber e Wagner. Esclarece muito a mente e dá um efeito obtido por tal ou qual agregação, ou alteração, ou pedal ou enarmonia. [...] Ele não deixa de ter os seus defeitos, como por exemplo tratando da alteração de certos intervalos de certos acordes de 7ª e 9ª e das agregações de 6 sons diz serem impossíveis certas inversões que eu acho naturalíssimas. É a tal coisa de encontro de notas, da arte como eles dizem, mas sem lembrarem-se que os tratados repelem a 4ª inversão dos acordes de 9ª e Wagner a fez na *Marcha nupcial* de *Lohengrin* com um resultado estupendo e Mendelssohn na *Ouverture* de *Sommernachtstraum*. São as tais coisas que quando são feitas os técnicos tratam de explicar ou por uma antecipação, ou retardo, ou *appoggiatura* etc.... sendo que o mais das vezes só com muita força de boa vontade se aceita a explicação (Nepomuceno 1890).

Nepomuceno encontrava-se então na Itália, para onde transferiu-se em 1888 com o auxílio dos irmãos Henrique e Rodolfo Bernardelli. Estudando composição no Liceo Musicale Santa Cecilia em Roma com Eugenio Terziani e De Sanctis, Nepomuceno possuía então uma razoável trajetória artística e uma personalidade intelectual forjada no contato com o movimento abolicionista, com o republicanismo e, mais decisivamente, com o germanismo da Escola do Recife⁶

⁶ Dito resumidamente, os “germanistas” da Escola do Recife, Tobias Barreto e Silvio Romero por exemplo, almejavam um deslocamento do eixo cultural brasileiro da França para a Alemanha, que seria uma melhor “pátria intelectual”. A noção de que a formação humanística de Nepomuceno em seus primeiros anos teria pesado decisivamente na escolha do seu campo de atuação profissional (música da tradição austro-germânica, e não ópera italiana), bem como a expressão “formação germânica” para descrever a construção de sua personalidade intelectual e artística nesse período, foram sugeridas por nós em outra ocasião (Vidal 2014).

(Vidal 2014 e 2015). Muito coerentemente, Nepomuceno conectou-se em Roma a uma escola de compositores italianos cuja ambição era empreender uma “restauração” da música instrumental italiana, percebida como estagnada ao longo do século XIX. Promovendo a música austro-germânica e emulando suas formas de música de câmara e sinfônica, tinham por objetivo uma atualização técnica e estética da música instrumental do país. Como comentou Massimo Mila, contudo, o movimento tinha seu significado histórico marcado pelo anacronismo inerente aos próprios ideais:

Seus modelos, eles diziam, eram Brahms, Wagner e Liszt, mas na realidade Beethoven, Mendelssohn e Schumann, e isso em uma época em que Mahler, Strauss e Debussy estavam prestes a tornar-se os principais mestres. Os pioneiros da ressurreição instrumental estavam necessariamente uma geração atrasados (Mila 1957, p. 1543–1544).

Da análise da formação de Nepomuceno nos anos subsequentes, de 1890 a 1895 (Vidal 2014), obtemos informações sobre como o interesse de Nepomuceno por Wagner seria por um lado dificultado pelo conservadorismo das instituições que frequentou na Alemanha, mas por outro lado estimulado no contato com a entusiástica recepção do compositor alemão na França. De seus professores em Berlim, Heinrich von Herzogenberg e Max Bruch colocavam-se decididamente entre opositores do “progressismo” musical de Wagner e da *Neudeutsche Schule* (“Nova Escola Alemã”, termo cunhado pelo crítico Franz Brendel para definir a música de Liszt, Berlioz e Wagner) – uma atitude que, por encontrar-se “enraizada na tradição da Akademie der Künste de Berlim”, recebeu o nome de “academicismo” (Karl Fellerer apud Vidal 2014, p. 75); Arno Kleffel, seu professor no Stern’sches Konservatorium der Musik, embora de opinião menos negativa em relação a Wagner, não podia evitar o fato de que “o antiwagnerianismo tinha se refugiado nos conservatórios [da Alemanha] como em uma fortaleza” (Bruno Walter apud Vidal 2014, p. 313). Na Schola Cantorum de Paris, porém, onde completaria um último ano completo em sua jornada de estudos na Europa, Nepomuceno tomou contato com a recepção entusiástica de Wagner na França, que permeava os mais diferentes aspectos do ambiente cultural francês da época.

Como este breve resumo da formação de Nepomuceno na Europa deixa claro, o “problema Wagner” tornara-se já—pelo menos desde o sucesso de *Die Meistersinger von Nürnberg* em 1868, e de *Der Ring des Nibelungen* na década

seguinte, quando Wagner tornou-se inquestionavelmente a figura dominante da música alemã—uma questão inescapável para qualquer jovem compositor. Ainda assim, é difícil de precisar como Nepomuceno teria se familiarizado com e aprofundado sua compreensão das categorias musicais wagnerianas. No âmbito das instituições frequentadas, e até onde a apreciação da música de Wagner era admitida, constata-se uma compreensão relativamente limitada das inovações técnicas de Wagner. Por exemplo, tanto De Sanctis em *La polifonia nell'arte moderna spiegata secondo i principi classici*, quanto Vincent D'Indy no *Cours de composition musicale*,⁷ ao tratar de Wagner quando o tema é a expansão da tonalidade clássica, ou seja a harmonia cromática, compreendem os experimentos do compositor alemão (como por exemplo o célebre “acorde de Tristão”) não como rupturas com a prática comum clássico-romântica, mas antes como resultado de elaborações de estruturas diatônicas (Vidal 2014, p. 375).

Como sugerimos em outra ocasião, “pode-se assim concluir que uma compreensão de tais conceitos [wagnerianos] foi adquirida através do contato direto com as partituras e, num plano teórico, com os escritos de e sobre Wagner circulantes em toda a Europa e especialmente em Paris” (2014, p. 376–377), suposição corroborada pela constatação de que “maioria dos títulos de e sobre Wagner pertencentes à biblioteca do Instituto Nacional de Música na virada do século XIX para o XX era francesa e não alemã” (p. 374). Não se deve, neste ponto, deixar de considerar o papel que possa ter desempenhado aí aquilo que Rémy Campos e Nicolas Donin definiram como “a emergência de novas práticas cultas de leitura e de escuta na França no final do século XIX” , no seio das quais a prática analítica despontava como importante veículo para uma “aculturação francesa da estética wagneriana” (2009, p. 35). No que segue, buscaremos rastrear a compreensão e aplicação de conceitos wagnerianos por Nepomuceno em três exemplos de sua canção de câmara: *Einklang* e *Sehnsucht nach Vergessen*, do ciclo *Fünf Gedichte von Nicolaus Lenau für eine Singstimme* (1894), e *Turqueza* op. 26 n. 1 (1901). Uma breve menção ao prólogo de *Artémis* (1898), ilustrando aspectos complementares da recepção de Wagner por Nepomuceno, é interpolada entre as duas primeiras canções e a última.

⁷ Segundo D'Indy “redigido [...] de acordo com as notas tomadas nas classes de composição da Schola Cantorum em 1897–1898”, e assim relacionável ao aprendizado teórico que Nepomuceno possa ter recebido ali anos antes.

O *Lied* wagnerista como “problema” técnico-estético: *Einklang e Sehnsucht nach Vergessen*

O que se propõe analisar, como visto, é um problema aparentemente surgido na esteira do avanço do wagnerismo na Europa no último quarto do século XIX: como transpor as “categorias” wagnerianas para a canção de câmara. Comparativamente, revelava-se menos problemática a absorção destas pelo meio sinfônico ou mesmo de câmara. Como comentou Carolyn Abbate comentou, “por volta do final do século XIX, as modulações ‘inaceitáveis’ de Wagner [...] tinham se tornado a mais comum das moedas. Todas as interrupções não-reparadas, conflitos tonais não-resolvidos, justaposições não-mediadas—enfim, todos os artifícios que Wagner elaborara como transgressões das regras da música absoluta e como projeções da poesia—foram absorvidos na música sinfônica” (Abbate 1989, p. 56). Um exemplo precoce da integração de elementos wagnerianos à técnica composicional de Nepomuceno, no âmbito da música de câmara e revelando uma compreensão do estilo mais voltada à intensificação do cromatismo, em passagens marcadas por maior independência das partes, é a primeira versão do primeiro movimento do *Quarteto de cordas* n. 3 em Ré menor, recentemente publicada (Vidal 2020), e relacionado diretamente a seus estudos com Herzogenberg e Bruch na Akademie der Künste de Berlim.

O desafio da canção de câmara, porém, era inteiramente de outra ordem. Criar um *Lied* wagnerista significava, de fato, introduzir em um gênero de longa tradição, e tendo como ideal uma relação íntima (e até certo ponto codificada) entre poema e música, elementos estilísticos inteiramente contraditórios. Dito de outro modo, o problema era como tornar *dramático* um gênero *lírico* por excelência, com a tonalidade diatônica como premissa teórica inquestionável e uma tendência à periodicidade melódica que não raro o aproximava do popular e folclórico. Neste ponto, a (breve) obra para canto e piano do próprio Wagner não oferecia um modelo satisfatório: nos *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* sobre poemas de Mathilde Wesendonck (dois dos quais foram descritos pelo compositor como “estudos para *Tristan und Isolde*”) predomina o caráter de redução para piano de uma textura orquestral. Também Hugo Wolf, um wagnerista obcecado, não pode ser considerado senão como um modelo afastado para Nepomuceno (Coelho de Souza 2010, p. 36). É portanto notável o que Nepomuceno logra realizar em seu ciclo de canções em alemão *Fünf Gedichte von*

Nicolaus Lenau für eine Singstimme, composto em Paris em 1894 e concebido não como estudos para projetos operísticos, mas antes como reivindicações sérias no campo da canção de câmara (vale notar que sobre poemas de Lenau foram compostos numerosos *Lieder* na segunda metade do século XIX, mais frequentemente por Schumann e Hugo Wolf, mas também por Mendelssohn, Liszt e Richard Strauss).

Na primeira peça do ciclo, *Einklang* (“Unísono”), vemos um conjunto de características que permitem descrever a obra como a primeira “solução” concebida por Nepomuceno para o problema do *Lied* wagnerista. Sem repetir em detalhe a análise proposta em outra ocasião (Vidal 2014), esta consistia da elaboração minimalista, *durchkomponiert*, de uma linguagem altamente cromática (e de fato quase atonal), que faz da canção o mais avançado experimento musical do compositor até a data, radicalmente afastado de qualquer modelo que o *Lied* alemão do século XIX pudesse oferecer. Excetuando-se o episódio inicial de *Wortmalerei* (“pintura de palavras”, recurso típico do *Lied*) em que o piano simula as doze badaladas à meia-noite referidas no poema de Lenau, todo o resto remete diretamente a Wagner: com sua “uma qualidade híbrida de canto e recitativo” (Vidal 2014, p. 380), remetendo ao *Sprechgesang* (“canto falado”), wagneriano, a linha do soprano revela o “esquematismo da divisão rítmica” que surge em Wagner “como reverso e reação de uma emancipação da melodia” (Dahlhaus 1996, p. 33) (Ex. 1); a constituição do tipo de ambiente harmônico que seria descrito por Arnold Schönberg como *schwebende Tonalität* (“tonalidade flutuante”), em substituição à tonalidade centrípeta clássica, incluindo o emprego de *vagierende Akkorde* (“acordes errantes”),⁸ facilmente cambiáveis por enarmonia (ver também Coelho de Souza 2006, p. 78); a relação de interdependência dos dois primeiros elementos (melodia e harmonia), cuja

⁸ Schönberg explicava em 1911 sua noção de *schwebende Tonalität* (“tonalidade flutuante”) tomando por ilustração precisamente o prelúdio de *Tristan*, de 1859: “percebe-se que a tonalidade de lá menor, embora possa ser inferida de cada passagem, praticamente nunca é verdadeiramente tocada em toda a peça. Ela é sempre expressa de forma circundante, sempre é evitada por meio de uma cadência deceptiva” (Schönberg 1922, p. 460). Embora Schönberg não tenha formulado uma diferenciação inequívoca entre este conceito e aquela de *aufgehobene Tonalität* (“tonalidade suspensa”) pode-se apreender de seus escritos que esta segunda se reservaria mais para passagens de caráter mais modulatório: “uma semelhança não de todo distante com esta têm as seções de desenvolvimento clássicas, em que os momentos individuais, embora expressando incondicionalmente uma tonalidade, o fazem de modo tão pouco sustentado que pode-se perdê-la num piscar de olhos” (p. 460).

interação corresponde à descrição de Dahlhaus, para quem “a melodia”, em *Tristan und Isolde* é “dependente da estrutura dos acordes e vice-versa. [...] A harmonia é amparada e motivada pela melodia, assim como a melodia adquire significado e colorido através da harmonia” (1996, p. 93–94); e, finalmente, corroborando a referência central do ponto anterior, uma citação completa do “acorde de Tristão” (c. 17–19), incluindo a resolução tal como no prelúdio de *Tristan und Isolde* (Ex. 1).

Sehr langsam

p Um Mitter-nacht ent-stand dies Lied Zwölfmal er-klang das Glocken-erz,

pp

Und Zwölfmal Ant-wort gab mein Herz Im dumpfen
allargando

p cresc. *f* *p* *sf*

Exemplo 1: Nepomuceno, *Einklang*, c. 8–19 (“acorde de Tristão” no c. 17; ver Ex. 5)

Na última peça do ciclo, *Sehnsucht nach Vergessen* (“Ânsia pelo esquecimento”), observamos o que pode ser descrito como uma segunda “solução” de Nepomuceno para o problema da transposição da linguagem wagneriana para o gênero da canção de câmara. Se em *Einklang* Nepomuceno concentrou seus esforços nos parâmetros de *melodia* e *harmonia*, que manipula, como Wagner em *Tristan*, de modo a promover a “emancipação da melodia e do contraponto de um nexos cordal pré-configurado” (Dahlhaus 1996, p. 95), em *Sehnsucht nach Vergessen* vemos o compositor focado muito mais nos parâmetros de *textura* e *frase*. A textura do acompanhamento, aqui, adquire o já mencionado aspecto de redução para piano de uma partitura orquestral, dominado por *tremolandi*, com um uso abrangente dos recursos do instrumento (Ex. 2),

coerentemente com o caráter operístico da parte vocal. Do ponto de vista harmônico, observa-se em *Sehnsucht nach Vergessen* a característica essencial da harmonia “progressiva” do século XIX (representada paradigmaticamente por *Tristan*, mais do que qualquer outra obra): a “complicação da técnica da dissonância” associada à “tendência à cromatização dos acordes, ao ‘matizar’ notas individuais através de elevação ou abaixamento” (Dahlhaus 1996, p. 106). Predominam na canção acordes de quatro sons de todos os tipos, tríades aumentadas, diminutas etc., e embora possa-se falar ainda de uma tonalidade “centrípetas”, isto é, girando em torno de uma tônica (Fá menor, no caso), pode-se perceber em seu encadeamento o germe do que Nicholas Cook definiu como o “constante senso de modulação em direção a objetivos que estão sempre mudando antes de ser atingidos” (Cook 1987, p. 64), geralmente considerado como a condição de realização, no plano harmônico, da *unendliche Melodie* (“melodia infinita”) wagneriana.

Mit Leidenschaft

Le - the! brich die Fes - seln des U - fers gieß - e aus der Schatten -

welt mir her - ü - ber dei - ne Wel - le dass den Win - den der bange

Seel' ich trink - e Ge - ne - sung.

Exemplo 2: Nepomuceno, *Sehnsucht nach Vergessen*, c. 7–18

A contraparte melódica de tais desenvolvimentos na harmonia é a *irregularidade*, o abandono do “esquema periódico [...] do agrupamento em 2 + 2, 4 + 4 e 8 + 8 compassos, que Wagner posteriormente, após ter ele rompido com ele, ridicularizou como *quadratura da construção musical*” (Dahlhaus 1996, p. 32) – no espírito do que Wagner concebia como *Versmelodie* (“melodia de versos”), cuja ideia central seria fazer refletir na música as menores nuances de inflexão e acentos da fala, e, novamente, da *unendliche Melodie*: “uma melodia é ‘infinita’ quando cada [...] momento musical é tanto dramaticamente relacionado, quanto internamente conectado com outros momentos” (Dahlhaus 1994, p. 106). No caso de *Sehnsucht nach Vergessen*, o poema de Lenau trazia ainda o elemento ideal para um *text-setting* wagnerista: as orações não coincidem com os versos, convidando assim à composição de frases musicais irregulares:

Sehnsucht nach Vergessen

*Lethe! brich die Fesseln des Ufers, gieße
Aus der Schattenwelt mir herüber deine
Welle, dass den Wunden der bangen Seel ich
Trinke Genesung.*

*Frühling kommt mit Duft und Gesang und Liebe,
Will wie sonst mir sinken ans Herz; doch schlägt ihm
Nicht das Herz entgegen wie sonst. – O Lethe!
Sende die Welle!⁹*

Como no Wagner do *Ring*, “a sintaxe regular [é] quebrada e dissolvida em ‘prosa musical’ [*musikalische Prosa*]: frases com extensão desigual e irregular são justapostas” (Dahlhaus 1996, p. 34) (Tabela 1). Do ponto de vista formal geral, contudo, *Sehnsucht nach Vergessen* aponta para uma recepção do *Lied* alemão até certo ponto em conformidade com os tradicionais limites estilísticos e formais do gênero: trata-se de uma forma A–B–A’, ancorada na tonalidade de fá menor nas

⁹ *Ânsia pelo esquecimento / Letes! Rompe as correntes da margem, verte / Do mundo das sombras sobre mim tua / Onda, que das chagas da alma atormentada eu / Bebo à saúde / Primavera chega com perfume e canto e amor, / Quer como de costume penetrar meu coração; mas para ela / Não bate o coração como antes. – Ó Letes! / Envia as ondas!*

seções externas e incluindo uma incursão à submediante diatônica (ré bemol maior) na seção central. Face a *Einklang*, poderíamos falar de uma aplicação relativamente mais *difusa* do estilo wagneriano.

compassos	1	7	17	35	45	48
seções	(introdução)	A	B	A'		(coda)
frases	4 + 2	3 + 4 + 3½	3½ + 2½ + 3½	3 + 4 + 2½	4	5
motivos		a a¹	b	a	a²	
harmonia	i (Fá menor)	i	VI	i		i

Tabela 1: Nepomuceno, *Sehnsucht nach Vergessen*: visão geral de forma, extensão das frases, motivos e plano harmônico

Interlúdio: o wagnerismo de Nepomuceno em *Artémis*

Após suas primeiras tentativas no campo da canção wagnerista, representadas não apenas pelos *Fünf Gedichte von Nicolaus Lenau für eine Singstimme*, como também pelas duas canções em francês sobre poemas de Maurice Maeterlinck, *Oraison* e *Désirs d'hiver*, compostas igualmente no período de estudos na Schola Cantorum de Paris (ver Coelho de Souza 2005 e 2010), Nepomuceno continuou a dedicar-se à questão. Seu interesse pela estética wagneriana não apenas prolongou-se no Brasil, como também encontrou o microcosmo ideal para seu desenvolvimento nas duas instituições concebidas e então dirigidas, no Rio de Janeiro, pelo notório wagnerista Leopoldo Miguéz: além do Instituto Nacional de Música, o “Centro Artístico” multidisciplinar criado e presidido por Miguéz em 1893 “ao lado de Marques Neto, dos irmãos Bernardelli e de um grupo de intelectuais” (Corrêa 2005, p. 36). De fato, como não interpretar este último, com suas comissões “de música” (com Arthur Napoleão e Alfredo Bevilacqua, e integrada por Nepomuceno ainda quando ausente do país), “teatral” (com Aluísio de Azevedo), “de pintura” (Henrique Bernardelli, entre outros), “de escultura” (com Rodolfo Bernardelli), “de letras” (com Coelho Neto) e finalmente “de festas”, com uma legítima projeção institucional da *Gesamtkunstwerk* wagneriana?¹⁰ Não por acaso, era Coelho Neto o libretista não apenas do primeiro ensaio wagneriano completo de Nepomuceno, *Artémis* (1898), como também das óperas de Leopoldo Miguéz *Pelo*

¹⁰ O crítico Oscar Guanabarro referia-se à organização, à época da estreia de *Artémis*, como “Centro Shakeswagneriano” (*O Paiz* 3 nov. 1898, p. 2).

amor (“poema dramático” de 1896–97) e *Os saldunes* (traduzida posteriormente para o italiano como *I salduni*, 1898–1901).

Uma breve consideração de *Artémis* servirá aqui, portanto, como ilustração do aprofundamento da compreensão de Nepomuceno da linguagem musical wagneriana nos anos separando sua produção parisiense da canção em português *Turqueza*, com a qual parece culminar sua absorção e domínio desta que, com efeito, já foi descrita como uma “segunda prática” da tonalidade do século XIX.¹¹ Em *Artémis*, “episódio lírico em um ato”¹² estreado em 1898 no Teatro São Pedro no Rio de Janeiro,¹³ constatamos de fato os desdobramentos da recepção de Wagner, refletida e aplicada agora ao *habitat* natural da linguagem deste compositor: o gênero operístico. Como em *Einklang*, detecta-se aqui uma clara recepção de *Tristan und Isolde*,¹⁴ a qual pode ser apreciada a partir de uma consideração de seu prólogo instrumental, que oferece não apenas um exemplo de *aufgehobene Tonalität*, como também uma citação do “acorde de Tristão” transparecendo, agora, uma compreensão muito clara de um aspecto essencial do estilo wagneriano: a instrumentação. Analisemos, portanto, os dois aspectos.

Embora a partitura sugira a tonalidade de mi bemol maior, esta só é afirmada nos compassos finais da obra, passando ela já nos primeiros compassos, que estabelecem o modelo para a progressão modulatória que segue, à mi bemol menor. Os compassos finais do prólogo (c. 138–139 na partitura orquestral; na redução para piano em versão alemã¹⁵ encontra-se neste ponto a indicação “*Der*

¹¹ Por exemplo em Kinderman, William; Krebs, Harald (Eds). 1996. *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*. Lincoln, London: University of Nebraska Press.

¹² “Episódio trágico”, no manuscrito da redução para canto e piano em versão alemã (tradução de Nepomuceno).

¹³ A estreia pouco feliz é reportada por Vincenzo Cernicchiaro: “*Artémis*, com todas as suas qualidades que a distinguiam, foi sacrificada pelo elenco vocal, vencido pela timidez do momento, e pela inexperiência da arte cênica” (1926, p. 267, tradução de Giulio Draghi e João Vicente Vidal).

¹⁴ A influência wagneriana foi apontada inicialmente por Luiz Guilherme Goldberg, que comparou um trecho do prólogo de *Artémis* e passagens de César Franck e Vincent d’Indy aos primeiros compassos do prelúdio de *Tristan* (2007, p. 99–100).

¹⁵ Embora a primeira representação de *Artémis* no Rio de Janeiro tenha sido a da versão original em português, a partitura seria publicada a seguir em versão bilíngue português-francês (tradução de Iwan d’Hunac, pseudônimo de João Itiberê da Cunha, e Luís de Castro). Por tal

Vorhang geht auf; Erster Auftritt”, “Sobe a cortina; primeira entrada”, delimitando o final da introdução orquestral) chegam ao acorde de sexta aumentada além (Lá_b–Dó–Mi_b–Fá_#), resolvido a seguir no acorde de dominante com nona (V⁹) de Dó maior no c. 140 (que conduz então a Dó maior, no comp. 141). A tonalidade, portanto, permanece indefinida por todo o trecho, altamente modulatório e construído fundamentalmente sobre sequências. Observa-se nos c. 1–30 de *Artémis* o procedimento tipicamente wagneriano de utilizar sequências associadas àquilo que Ernst Kurth descreveria como *Verkürzung* (“encurtamento”) do material temático (1920, p. 311), um procedimento bem exemplificado no prelúdio de *Tristan*, e que confere à passagem um sentido redobrado de urgência. A transformação da sequência modulatória de técnica de desenvolvimento (historicamente relacionada à seção central da sonata clássica) em procedimento de exposição do material, como notou Dahlhaus (1980 p. 46–48) uma das mais significativas contribuições de Liszt e Wagner, surge aqui plenamente absorvida por Nepomuceno. Neste ponto, portanto, linguagem harmônica e concepção formal não podem ser mais compreendidas separadamente.

Quanto ao “acorde de Tristão”, este ocorre já no quinto compasso de *Artémis*, mas desta feita caracterizando-se como citação de *Tristan und Isolde* de uma forma diversa daquela de *Einklang*. Desconsiderando a tendência de se identificar esta formação particular genericamente com o acorde “semi-diminuto” (formação que ocorre aliás em canções de Nepomuceno como *Drömd lyka*, *O wag’ es nicht*, *Herbst*, *Oraison*, dos anos de Berlim e Paris), convém apreciar o contexto em que o acorde ocorre, e em que medida este se assemelha com o contexto original de *Tristan*. Em *Einklang*, um ponto de contato inequívoco é a resolução do “acorde de Tristão” no acorde de sétima dominante (V⁷) de Lá menor; em *Artémis*, por sua vez, surge como elemento de ligação o momento da *instrumentação*. A justaposição dos compassos iniciais de *Tristan* e *Artémis* basta, para revelar a compreensão de Nepomuceno da orientação timbrística de Wagner: a combinação de dois oboés, dois clarinetes em Lá, corne inglês, dois fagotes e violoncelos do primeiro (Ex. 3) é apenas levemente adaptada pelo segundo, que substitui clarinetes em Lá por clarinete e clarinete baixo em Si_b, e

razão, a redução para canto e piano traduzida para o alemão a que nos referimos constitui uma terceira versão da obra, prova de que o compositor dedicou-se por longo tempo a ela.

faz violoncelos serem dobrados pelos contrabaixos (Ex. 4). Em outras palavras, Nepomuceno havia compreendido o que Dahlhaus diz, a propósito da interdependência de harmonia e instrumentação em Wagner, e do surgimento *ipso facto* de um dos mais importantes desenvolvimentos técnico-estéticos da época:

A harmonia é sempre apontada [...] como a novidade musical no estilo de *Tristan* [...] [mas] ela torna-se analisável, porém [...], apenas em relação à melodia, ao contraponto e à instrumentação. [...] a categoria central da música por volta de 1900, *Klang* ["som"], compreendida no sentido de que harmonia e instrumentação surgem inseparáveis, é— a despeito de Berlioz— uma descoberta wagneriana (Dahlhaus 1994, p. 139–140).

Einleitung
Langsam und schmachkend

2 Hoboens
2 Clarinetas em A
1 Englisches Horn
1º u. 2º Fagott
Violoncelle

pp *p* *>p*
cresc. *dim.*

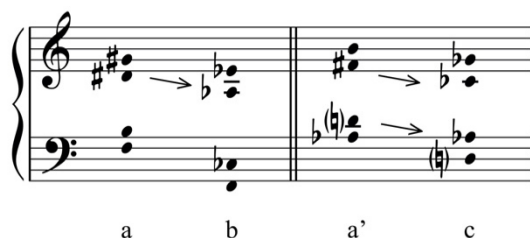
Exemplo 3: Wagner, *Tristan und Isolde*, c. 1–7

Moderato

2 Oboés
1 Corne inglês
1 Clarinete em si
1 Clarinete baixo em si
2 Fagotes
Violoncelos
Contrabaixos

fp *sf* *p* *mf*
Solo *Pizz.*
p

Exemplo 4: Nepomuceno, *Artémis*, c. 1–11, (“acorde de Tristão” no c. 5, ver Ex. 5)



Exemplo 5: O “acorde de Tristão”, em Wagner (a e a’, prelúdio de *Tristan und Isolde*, c. 2 e 6) e em Nepomuceno (b, c. 17 de *Einklang*, c. 17; c, *Artémis*, c. 5). As setas indicam as inversões das alturas por Nepomuceno

Uma apreciação geral do wagnerismo de Nepomuceno dos anos 1894–1898, no que está exemplificado nas obras comentadas acima, revela uma compreensão de categorias musicais que se colocam para além do que Abbate chamou de “*données* clássicas” da análise de obras de Wagner: *Leitmotiv* (“motivo condutor”), forma e estrutura textual (1989, p. 42). Pode-se inferir como as principais razões para tal tenham sido o fato desta compreensão convencional do estilo wagneriano não ser prontamente adaptável ao gênero e meio do *Lied*, por um lado, e a escolha, como obra referencial, de *Tristan und Isolde*, frequentemente reconhecida como a mais “pura” partitura wagneriana (no que isso significa dizer a menos dependente do libreto, e mais “sinfônica”, de suas obras). Tomar tal obra como *reservoir* de ideias e modelo teria implicado um estudo mais sistemático dos princípios composicionais ali contidos, decorrendo daí que uma compreensão aprofundada do sistema harmônico de Wagner, se não pode ser descrita como a única preocupação de Nepomuceno no período, pode ser apontada com segurança como a principal. E se é verdade que Nepomuceno logrou produzir em *Artémis*, mesmo tomando como referência uma obra da magnitude de *Tristan und Isolde*, uma obra não desprovida de marca pessoal, é sem dúvida um mérito nada insignificante para o compositor. Tal é, ao menos, a opinião e o testemunho do seu ilustre contemporâneo Vincenzo Cernicchiario, a quem certamente não se poderia imputar qualquer simpatia por Wagner, e para quem

Artémis [...] sobre libreto, como dito, de Coelho Neto, [...] merece, malgrado tudo, ser incluído entre as boas obras do brilhante músico. A maioria considerou-a uma obra malograda. Mas quem sobre ela refletisse, quem sobre ela meditasse, encontraria na referida partitura (caso fosse executada por artistas ilustres) méritos não inferiores aos de *Abul*. Não é coisa fácil

reunir, em um ato, tantas propriedades sonoras, concatenadas com facilidade e elegância, sem cair desastrosamente no plágio, e na monotonia. No direcionamento encontra-se, é verdade, a doutrina wagneriana, mas as belezas imitativas permanecem não privadas de um certo valor pessoal (1926, p. 300).

O wagnerismo de Nepomuceno e a canção vernacular: o caso de *Turqueza* op. 26 n. 1

Como evidência da continuidade de seus esforços para o desenvolvimento de uma música vocal wagnerista em língua portuguesa, após a conclusão e estreia de *Artémis*, vemos Nepomuceno voltar-se mais uma vez ao problema de sua aplicação na canção de câmara em *Turqueza*, a primeira das *Duas poesias* op. 26 compostas em 1901 e estreadas em fevereiro de 1902 por Carlos de Carvalho, intérprete principal de *Artémis* em 1898, com o compositor ao piano. A proceder a informação de que Nepomuceno trabalhava em sua segunda ópera, *Abul* – também marcada pela influência de Wagner, até mesmo na proposição do compositor de escrever não apenas a música, como também o libreto da ópera –, entre 1899 e 1905 (embora esta só viesse a ser estreada em 1913), é perfeitamente coerente que este mesmo traço revele-se em *Turqueza*, que podemos descrever aqui como uma terceira “solução” do compositor para o problema do *Lied* wagnerista (que parece refletir-se também em *Hydrophana* op. 26 n. 2).

Para as *Duas poesias* op. 26, tomou Nepomuceno a poesia do escritor, diplomata e cronista Luís Guimarães Filho (1878–1940), um parnasiano cujos dotes poéticos revelaram-se sobretudo em *Versos íntimos* (1894) e *Pedras preciosas* (1904). Com poesia de Guimarães Filho, Nepomuceno havia já composto a canção *Madrigal* op. 17 n. 2, em Paris (Corrêa 1996, p. 46), o que talvez explique a provável proximidade de ambos, evidenciada pela cronologia das publicações de *Turqueza* e *Hydrophana*, como música e como poemas. Com efeito, a publicação dos poemas deu-se apenas em 1904, quando surge em Montevideu a primeira edição do livro “*Pedras preciosas, versos originaes de Luis Guimarães (filho)*”; o fato de Nepomuceno ter composto *Turqueza* e *Hydrophana* três anos antes, e ademais a inclusão de duas páginas de ambas as partituras no final desta primeira edição de *Pedras preciosas* (*O Paiz* 25 nov. 1904, p. 2), tornam inequívoco o contato entre compositor e poeta. Todos os elementos, portanto, confirmam a observação de

Coelho de Souza sobre os poetas de língua portuguesa escolhidos por Nepomuceno para suas canções, entre os quais

encontramos [...] uma extensa lista de nomes pouco conhecidos. Quase todos são poetas seus contemporâneos, dos movimentos parnasianos e simbolistas [...]. Tudo leva a crer que Nepomuceno escolhia os poemas para suas músicas [...] pelo potencial de empatia que os textos lhe despertavam, vislumbrando a possibilidade de acrescentar uma dimensão que julgava faltar à obra enquanto literatura. A grande maioria dos textos que musicou era de poetas que deve ter conhecido pessoalmente (Coelho de Souza 2010, p. 42)

Atestando um especial interesse de Nepomuceno em *Turqueza*, encontramos anos depois (1906) uma orquestração do próprio compositor, com a especificação (ausente na versão original para canto e piano) “para voz media[,] barytono ou mezzo soprano”. De fato, não é surpreendente que o compositor tenha vislumbrado a pertinência de uma orquestração da canção, considerando a complexidade do acompanhamento pianístico original, que se afasta do idiomatismo do instrumento para adquirir (embora de uma forma menos direta do que *Sehnsucht nach Vergessen*) um caráter de redução orquestral. Assim, Nepomuceno estabelece, já nos primeiros compassos da canção (cuja indicação de andamento—“Muito lento”—sem dúvida remete ao “*Sehr langsam*” de *Tristan* e de *Einklang*), uma intrincada textura em três “camadas”, o acompanhamento com indicação de compasso binário composto ($\frac{6}{8}$), o canto de compasso binário simples ($\frac{2}{4}$):

1) Na parte superior do acompanhamento, com a indicação “a melodia bem distinta” (Ex. 6), temos porém uma organização rítmica que resulta de fato numa métrica ternária ($\frac{3}{4}$ ♩ | ♩ | ♩ | etc.) – que será assumida na canção apenas na seção B (c. 23 e seguintes, Ex. 7), para depois, na transição para a recapitulação A’ (c. 44–47), quando é finalmente submetida à mais extrema manipulação agógica de toda a peça (*stringendo e crescendo/ritenuto*, na longa linha cromática ascendente Dó–Ré_b–Ré_♯–Mi_b–Mi_♯–Fá–Sol_b–Sol_♯–Lá_b–Lá_♯–Si_b–Dó–Ré_b—Ex. 8), caracterizar de forma mais inequívoca sua existência como espaço métrico em seu próprio direito (e não como hemíola localizada). A interação deste plano ternário com a linha binária do canto, uma polirritmia que perdura por toda a obra (notemos porém a inversão dos papéis na seção B, c. 30–35 e 40, o canto em compasso binário composto, a parte aguda do acompanhamento em binário simples), pode ser compreendida como a contraparte métrica da irregularidade da extensão das frases, ou seja, como reflexo, no plano da organização espacial,

da quebra do “esquema periódico [...] [da] *quadratura da construção musical*” (Dahlhaus 1996, p. 32).

Muito lento

a melodia bem distinta Ho - je pas - sou juncto a

pp con sordina

ligadissimo

mim... ves - ti - da de azul ce - les - - te pa lli da como o mar - fim...

Exemplo 6: Nepomuceno, *Turqueza*, c. 1-10

mf


pp *cresc.*


Exemplo 7: Nepomuceno, *Turqueza*, c. 19-24

Tempo 1°

pp *string. e cresc.* *rit.* *f*

Exemplo 8: Nepomuceno, *Turqueza*, c. 44-48

2) Na parte inferior do acompanhamento, vemos, pela maior parte das seções A e A', a constante reiteração da quinta Lá_b–Ré_b (Ex. 6) em métrica binária composta (♯ 6/8  etc.). Embora ancorado na tonalidade principal da canção, este duplo pedal colabora para a criação de um ambiente (quase) “não-funcional” cuja motivação parece encontrar-se na poesia de Guimarães Filho: se a fantasmagoria retratada (“*Hoje passou juncto a mim... / Vestida de azul-celeste, / Pálida como o marfim...*”) convida à imobilidade, a sua interrupção, na segunda estrofe, dá-se apenas com a indicação de um movimento, mas agora não físico, e sim simbólico (“*Dos seus olhos vi baixar / Uma sombra de cypreste!*”) – uma forma sutil de *Wortmalerei*. Neste ponto (c. 15), é permitido ao baixo descender cromaticamente, perfazendo o momento da primeira seção em que a ambiguidade tonal maior-menor que perpassa toda a canção é explorada ao máximo (a linha descendente Ré_b–Dó–Si_b–Lá_b, seguindo-se Fá, dominante de Si_b menor, e finalmente a conclusão da seção A na submediante cromática, Si_b maior¹⁶—Ex. 7). O tratamento harmônico de toda a passagem inicial em que persiste o pedal Lá_b–Ré_b (c. 1–14) sugere, portanto, a intenção de Nepomuceno de criar algo como um ambiente tonal coerente com a descrição de *schwebende Tonalität* de Schönberg: “percebe-se que a tonalidade [...], embora possa ser inferida de cada passagem, [...] é sempre expressa de forma circundante” (Schönberg 1922, p. 460).

3) Na parte do canto, finalmente, e assim no plano melódico principal, temos o movimento em métrica binária simples (♩ 2/4  etc., Ex. 6) cuja simplicidade e regularidade são contrastados pelo traço principal da melodia wagneriana: a irregularidade da extensão das frases. Como em *Sehnsucht nach Vergessen*, a aplicabilidade do princípio estaria diretamente dependente do texto a ser musicado; neste caso, novamente, a poesia de Guimarães Filho significou uma escolha ideal: cinco tercetos de versos heptassílabos (a assim chamada “redondilha maior” da tradição luso-brasileira de versificação), somadas a um verso final isolado, ofereciam de fato a combinação ideal de estrutura sólida (em acordo com o apreço pela forma próprio do parnasianismo, mas ainda assim fugindo ao esquematismo do soneto – que em outros exemplos da canção de câmara de Nepomuceno estaria associado à forma A–A–B–A (Coelho de Souza

¹⁶ A delimitação da seção B a partir da mudança de armadura no compasso 23 significaria desconsiderar o mais importante indicativo desta articulação estrutural: a fermata no segundo tempo do c. 21, logo após o acorde de si bemol maior em sua primeira inversão.

2010, p. 41) e irregularidade, o que possibilitou tanto a estruturação de *Turqueza* em três grandes seção (A compreendendo os dois primeiros tercetos, B os dois seguintes, e A' o terceto e verso isolado final), quanto a construção das frases irregulares do canto (Tabela 2), não raro incorporando o recurso (da *Versmelodie* wagneriana) de aproximar o canto do *recitativo* (por exemplo nos c. 9–10 e 14–15):

Turqueza

*Hoje passou juncto a mim...
Vestida de azul-celeste,
Pálida como o marfim...*

*E sobre minh'alma agreste
Dos seus olhos vi baixar
Uma sombra de cypreste!*

*Era o seu manto um luar!
Era uma fluida neblina
Suave de contemplar...*

*O azul, o azul a fascina!
Talvez, talvez lhe apague tristezas
A côr celeste e divina!*

*Deve ter n'alma turquezas
Esta mulher que se veste,
– Como as celestes princezas –*

*De tunica azul celeste!*¹⁷

Como apreendemos desta descrição sumária dos elementos (ou “camadas”) constitutivos de *Turqueza*, Nepomuceno logrou coordenar, nesta, recursos tipicamente wagnerianos anteriormente tratados de forma separada, em *Einklang* (concentrada nos parâmetros melodia e harmonia) e *Sehnsucht nach Vergessen* (concentrada nos parâmetros textura e frase), somando a estes, porém, um engenhoso uso do que David Kopp definiu como “tonalidade de tom comum”, em que predominam relações de mediantes, sobretudo cromáticas

¹⁷ Na versão final de Guimarães Filho, “*Toda de azul celeste*” no lugar de “*Vestida de azul celeste*”; a modificação é provavelmente de Nepomuceno, que converteu assim um verso heptassílabo em octassílabo.

(2002, p. 1–2),¹⁸ associada aqui, portanto, à “tonalidade flutuante” de Wagner (no que esta significa o orbitar de estruturas harmônicas em torno de um centro). Desta forma, Nepomuceno concilia um princípio relativamente (considerando, como sugeriu Abbate, que “por volta do final do século XIX, as modulações ‘inaceitáveis’ de Wagner [...] tinham se tornado a mais comum das moedas” (1989, p. 56) avançado de composição com o “aspecto aceito e bastante explorado da prática harmônica oitocentista” (Kopp 2002, p. 18)¹⁹ representado pelas relações cromáticas entre tríades e tonalidades.

A hipótese que se afigura aqui é que a construção de relações cromáticas coloca-se, para Nepomuceno, como recurso capaz de compensar a menor proeminência, na “instrumentação” específica do gênero do *Lied*, do elemento “timbre”, ou seja, do *Klang* wagneriano. É especificamente na seção B, com suas duas subseções em Si_b maior e Lá maior, que observamos o contraste tonal obtido pela incursão através das duas submediantes cromáticas, incursão textualmente motivada (“*Era o seu manto um luar! / Era uma fluida neblina*”, na primeira subseção; “*O azul, o azul a fascina! / [...] A côr celeste e divina!*”, na segunda) e empreendida por transformações cromáticas resultando no encadeamento de acordes de quatro sons com amplo aproveitamento de alturas comuns e movimentos (“parcimoniosos”) de 2^a maior e menor (Ex. 9). Ou seja, com o emprego de todos os elementos capazes, sob a ótica da “teoria neo-riemanniana” —de forma alguma incompatível com a “complicação da técnica da dissonância” associada à “tendência à cromatização dos acordes, ao ‘matizar’ notas individuais através de elevação ou abaixamento” (Dahlhaus 1996, p. 106) de Wagner—, de dotar a música cromática do período da “coerência harmônica” perdida com o abandono de práticas tonais diatônicas.

¹⁸ Kopp define “tonalidade de tom comum” como um “espaço harmônico cromático estável [...] contendo mais relações que o espaço diatônico mas menos que um [espaço harmônico] completamente saturado”, apontando como seu aspecto definidor “o requerimento de um tom comum em cada relação cromática direta” e argumentando, ainda, que tais relações de tom comum “constituíram o primeiro grupo de relações cromáticas entre tríades e tonalidades a ser tornar completamente normalizado na prática harmônica oitocentista” (Kopp 2002, p. 1–2).

¹⁹ Como esclarece Kopp, “na música de Beethoven e Schubert [...] [relações de mediante cromáticas] começaram a ocorrer com maior regularidade e a encontrar espaço em contextos harmônicos mais locais. À medida em que sua presença aumentou e seu perfil tornou-se mais familiar, as relações cromáticas de terças gradualmente tornaram-se um aspecto aceito e bastante explorado da prática harmônica oitocentista” (Kopp 2002, p. 18).

c. 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36

Si \flat maior: (V 7) V 7 I Lá maior: IV 6 /V V 7 I

Exemplo 9: Nepomuceno, *Turqueza*, c. 28–36 (redução)

Neste contexto, figurações cromáticas melódicas como a linha descendente do baixo nos c. 15–23 (Ré \flat –Dó–Si \flat –Lá \sharp [...] Mi \flat –Ré \sharp –Ré \flat –Dó), ou ascendente da voz superior do acompanhamento pianístico nos c. 44–47 (Dó–Ré \flat –Ré \sharp –Mi \flat [...] Lá \sharp –Si \flat –Dó–Ré \flat), colocam-se mais como uma expressão secundária do cromatismo da linguagem harmônica de Nepomuceno. Mais relevante, de fato, é a “emancipação da melodia” (Dahlhaus 1996, p. 33) que se observa nas subseções de B construídas sobre as submediantes cromáticas: se em *a* a melodia inicia-se com movimentos de 2^a maior, temos em *b* o delineamento da tríade de Sol menor (intervalos de 3^a), e em *c* a projeção melódica do acorde de Lá maior com sexta (intervalos de 3^a e 4^a) (note-se aqui, novamente, que a ambiguidade maior-menor de A persiste por toda a canção).

compassos	1	4	22	48
seções	(introdução)	A	B	A'
frases	3	8 (7 + 1) + 10 (7 + 3)	14 (4 + 3 + 4 + 2) +	12 (3 + 5 + 4)
motivos		a a ¹	b c	a ²
harmonia	I (Ré \flat , maior)	I	VI	VI \flat , I

Tabela 2: Nepomuceno, *Turqueza* op. 26 n. 1: visão geral de forma, extensão das frases, motivos e plano harmônico

Considerações finais

Na historiografia musical brasileira, grande destaque foi dado ao papel de Nepomuceno no processo de formação de uma canção de câmara “brasileira”; pouca atenção se deu, porém, ao papel do wagnerismo do compositor neste mesmo processo. Prefaciando o volume de canções de Nepomuceno publicado em 2004 pela Editora da Universidade de São Paulo, Coelho de Souza acertadamente explica a histórica vinculação de Nepomuceno ao duplo debate do canto em português e do nacionalismo musical brasileiro como “subproduto”

dos embates do compositor com o crítico Oscar Guanabara quando de sua volta ao Brasil em 1895, ou seja, como resultado de uma leitura modernista dessas mesmas questões (Coelho de Souza 2004, p. 16–17). Confirmam assim a necessidade de uma permanente revisão do paradigma modernista não apenas análises de obras como *Turqueza*, mas também o que dizem as próprias fontes primárias de pesquisa. Neste sentido, é surpreendente constatar a vitalidade do debate em torno de Wagner à época, inclusive quanto à canção de câmara no vernáculo, como atesta a resposta de Nepomuceno a Guanabara, quando acusado por este de “plágio” de Schubert, em sua canção *Amo-te muito* (Paris, 1894):

O caso de plágio que o Sr. Guanabara encontrou em meu *Amo-te muito* é realmente exato, tendo-se enganado o caçador sagaz de tais interessantes coisas somente na escolha do modelo de que me servi e que foi um dos *Romances sans paroles* de Mendelssohn, em mi bemol, ou um acompanhamento no dueto de *Lohengrin* ou do *Tristan e Isolda* [sic], ou do *Mage* de Massenet [...] (*A Notícia* 2 nov. 1895, p. 3).

Avanços futuros na questão deverão considerar que, para compositores da geração de Nepomuceno, o wagnerismo significou não apenas um desafio estético e técnico, mas sobretudo uma operação de risco. Um aspecto claro do fenômeno, que colocava “imitadores” de Wagner em clara desvantagem, em comparação com compositores do final do século voltados a outros modelos (como Brahms, para citar um dos mais relevantes da época), é que as obras assim produzidas pareciam excessivamente problemáticas quando confrontadas com o “tipo ideal” estabelecido pelo drama musical wagneriano. Não por outra razão obras como *Os saldunes* de Leopoldo Miguéz receberiam juízos depreciativos como o de Rodrigues Barbosa, que considerando a reforma de Wagner era “de tal sorte completa que só admite imitadores”, foi levado necessariamente a concluir *Os saldunes* seria uma obra prima, mas somente “se Wagner não houvera existido” (Barbosa 2007, p. 24).

Quanto ao desafio estético e técnico—para não dizer teórico—do wagnerismo, este era frequentemente dificultado por duas contingências adicionais: a necessidade ou desejo de transpor categorias wagnerianas para gêneros inteiramente diversos daquele em cujo escopo Wagner trabalhou, e a aglutinação desses mesmos elementos wagnerianos com outros, de origens diversas. Como incorporar ao gênero sinfônico uma concepção construtiva não

mais “arquitetônica”, como em Beethoven, mas baseada agora em uma “rede” motívica desprovida de qualquer teleologia puramente musical? Para Bruckner, explorando o aspecto *sonoro* da linguagem wagneriana (o momento da instrumentação, portanto) nos limites da concepção formal tradicional do gênero. Da mesma forma, como transpor para um gênero essencialmente camerístico e de pequena escala como o *Lied* conceitos concebidos para formas contínuas e de amplo alcance? Para Wolf, explorando aspectos da harmonia estendida e da melodia emancipada de Wagner nos limites de um gênero de extensão mínima, em que a unidade composicional se torna indissociável do que, em outros gêneros, não seria considerado senão como um evento de nível “local”. Os exemplos seriam inúmeros, em praticamente todos os gêneros, estilos e formações, do final do século XIX até as primeiras décadas do XX. Mais importante do que enumerá-los, contudo, é notar que a aplicação da linguagem wagneriana, atrelada em sua origem à palavra e à ação cênica, a gêneros eminentemente não-wagnerianos envolveu sempre um grau de compromisso de ambas as partes (por exemplo o abandono do conceito de *Leitmotiv*, supérfluo em um gênero como o *Lied*), compromisso que se coloca assim como um dos principais objetos da análise desse repertório.

Para além de tais considerações, resta novamente claro o caráter não-problemático, para Nepomuceno, do “compor segundo modelos” (como dito em *A Notícia*: “o modelo de que me servi...”). De fato, seu “epigonismo” será sempre mais bem compreendido se tomado, como sugeriu Markus Fauser (1999), como uma poética em seu próprio direito, onde a intertextualidade se revela como crítica da tradição e da própria subjetividade, e não simplisticamente como atividade criativa emulatória. Em outras palavras, se compreendido como fenômeno indissociável do historicismo do século XIX, tão distante da *imitatio* setecentista quanto de uma estética centrada na categoria do gênio absolutamente original. Para Nepomuceno, e aí está sem dúvida uma lição aprendida de Brahms, compor a partir de obras exemplares do repertório (*Tristan und Isolde*, na maior parte dos exemplos aqui enfocados) significava acima de tudo fundamentar sua música nas melhores ideias do passado, fazendo assim *elaboratio* suplantando *inventio*. Valia para ele o “efeito obtido”, o “resultado estupendo”, mais do que considerações sobre originalidade tidas hoje, como não menos também em seu tempo, como largamente irrelevantes para a valoração da obra artística.

Como visto, Nepomuceno dedicou-se intensamente ao “problema Wagner” não apenas durante seus anos de formação na Europa, mas também depois, por longo período, no Brasil. No âmbito da canção de câmara, a sua recepção composicional de Wagner atravessou algumas etapas diversas, que buscamos retratar minimamente nesta contribuição: em um polo, as canções em alemão do ciclo *Fünf Gedichte von Nicolaus Lenau* onde encontramos delineadas o que chamamos de duas “soluções” para o problema do *Lied* wagnerista; em outro, a canção em português *Turqueza* op. 26 n. 1, em que detectamos, como terceira “solução” para o problema, o acúmulo de todos procedimentos anteriormente absorvidos, que surgem agora na obra com complexidade redobrada. Como procuramos enfatizar, um papel decisivo neste aprofundamento da compreensão de Nepomuceno de “categorias” wagnerianas de composição musical foi desempenhado por um lado pelo estudo de *Tristan und Isolde*, e por outro pela composição da ópera *Artémis*, que ocupa um lugar central na produção do compositor, no período analisado.

Nada disso contradiz o fato de também encontrarmos na obra de Nepomuceno muitos outros traços, de compositores tão diversos quanto Brahms, Grieg, Duparc e Debussy: uma característica do “ecletismo” nas artes—percebido não como uma fraqueza estética, no *fin-de-siècle*, mas ao contrário como atestado de cosmopolitismo—é a noção de que determinados estilos pertencem a determinados gêneros, isto é, de que o estilo está em função do gênero, e não o contrário. Para Nepomuceno, como para tantos outros compositores brasileiros da mesma época, diferentes gêneros demandariam também estilos diversos e até mesmo contraditórios, sendo o ofício do compositor saber “encená-los” a cada oportunidade. Cabe à pesquisa musical brasileira, portanto, mapear e aprofundar a compreensão dos passos de seus mais importantes compositores no contexto maior do complexo processo de transferência cultural aí implicado, do qual o wagnerismo de Nepomuceno é apenas uma pequena—e todavia eloquente—amostra.

Referências

1. Abbate, Carolyn. 1989. Wagner, “On Modulation”, and *Tristan*. *Cambridge Opera Journal*, v. 1, n. 1, p. 33–58.
2. Barbosa, José Rodrigues. 2007. Um século de música brasileira; reedição do texto publicado em *O Estado de S. Paulo*, 9–19 set. 1922; pesquisa,

- estabelecimento do texto, introdução e notas de Paulo Castagna. São Paulo: Relatório de Pesquisa Trienal para o Instituto de Artes da UNESP.
3. Campos, Rémy; Donin, Nicolas. 2009. Wagnérisme et analyse musicale. L'émergence de nouvelles pratiques savantes de lecture et d'écoute en France à la fin du XIXe siècle. In: Campos, Rémy; Donin, Nicolas (Eds). *L'Analyse musicale, une pratique et son histoire*. Genève: Droz, Conservatoire de Genève-HEM, p. 35–80.
 4. Cernicchiaro, Vincenzo. 1926. *Storia della musica nel Brasile. Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549–1925)*. Milano: Fratelli Riccioni.
 5. Coelho de Souza, Rodolfo Nogueira. 2012. A influência do simbolismo nas óperas de Alberto Nepomuceno. In: Volpe, Maria Alice (Org.). *Atualidade da ópera (Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, v. 1)*. Rio de Janeiro: Escola de Música, p. 223–231.
 6. _____. 2010. Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira (1ª parte). *Música em Perspectiva*, v. 3, n. 1, p. 33–53.
 7. _____. 2006. Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg. *Em Pauta*, v. 17, n. 29, p. 63–81.
 8. _____. 2005. Um estudo das canções de Alberto Nepomuceno sobre os poemas de Maurice Maeterlinck. In: Chueke, Zélia (Ed.). *Brasil Musical*. 1. ed. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, v. 1, p. 67–78.
 9. _____. 2005. Prefácio. In: Pignatari, Dante (Ed.). *Alberto Nepomuceno. Canções para voz e piano* São Paulo: Edusp, p. 15–18.
 10. Cook, Nicholas. 1987. *A Guide to Musical Analysis*. New York: Norton.
 11. Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. 2005. *Leopoldo Miguéz, catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
 12. Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. 1996. *Alberto Nepomuceno: Catálogo geral*. Rio de Janeiro: Funarte.
 13. Dahlhaus, Carl. 1980. *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
 14. _____. 1996. *Richard Wagners Musikdramen*. Ditzingen: Reclam.
 15. Dahlhaus, Carl; Deathridge, John. 1994. *Wagner*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.

16. Dudeque, Norton. 2005. Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do *Quarteto* n.º 3 de Alberto Nepomuceno. *Ictus*, v. 6, p. 211–232.
17. Fauser, Markus. 1999. *Intertextualität als Poetik des Epigonalen*. München: Wilhelm Fink.
18. Goldberg, Luiz Guilherme. 2007. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
19. Kopp, David. 2002. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
20. Kurth, Ernst. 1920. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berlin: Hesse.
21. Mila, Massimo. 1957. Italien. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, v. 6. Kassel: Bärenreiter, p. 1464–1574.
22. Nepomuceno, Alberto. 1890. *Carta a Frederico Nascimento* (Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Música e Arquivo Sonoro, Correspondência ativa de Alberto Nepomuceno).
23. Schäfer, Thomas. 1999. *Modellfall Mahler: Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik*. Munique: W. Fink Verlag.
24. Schönberg, Arnold. 1922. *Harmonielehre*. 3. ed. ampliada e melhorada. Wien: Universal Edition.
25. Vidal, João Vicente. 2020. Notas introdutórias ao *Quarteto de cordas* n.º 3, 1.º mov. (primeira versão), de Alberto Nepomuceno. *Revista Brasileira de Música*, v. 33, n. 1, p. 489–500.
26. _____. 2015. Alberto Nepomuceno e o germanismo no Brasil. In: Vidal, João Vicente; Montez, Luiz Barros (Org.). *Rio de Janeiro-Alemanha: relações musicais*. Rio de Janeiro: Escola de Música, p. 16–36.
27. _____. 2014. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*. Rio de Janeiro: Escola de Música.
28. Zamith, R. M. (Org.). 2000. *Alberto Nepomuceno. 15 manuscritos para canto*. Rio de Janeiro: Escola de Música Villa-Lobos.

Análise da orquestração de Villa-Lobos para a obra *Oração ao Diabo* de Nepomuceno

Analysis of Villa-Lobos' Orchestration of Nepomuceno's Oração ao Diabo

Juliano Lima Lucas

Instituto Federal de Goiás/Universidade de São Paulo

Rodolfo Coelho de Souza

Universidade de São Paulo

Resumo: Este artigo discute as estratégias de Heitor Villa-Lobos na orquestração da canção *Oração ao Diabo*, de Alberto Nepomuceno. Após uma análise descritiva, procurou-se relacionar os estilos e as características idiomáticas dos dois compositores observadas na orquestração desta peça para canto e piano. Comparando-se as idiosincrasias da orquestração de Villa-Lobos nesta peça, com o estilo de Nepomuceno em outras obras orquestrais, é possível inferir que Villa-Lobos não buscou reproduzir o estilo de orquestração de Nepomuceno. Não obstante, também não se reconhece a plena autonomia do estilo maduro villa-lobiano. Prevalece um certo grau de neutralidade acadêmica que nos permite identificar a escolha de soluções universais e formalistas por parte de Villa-Lobos. Isto contrasta com as avaliações costumeiras de que ele foi um orquestrador exótico que desdenhava das técnicas aprendidas no estudo acadêmico.

Palavras-chave: Nepomuceno. Villa-Lobos. Orquestração.

Abstract: This paper discusses the strategies used by Villa-Lobos for the orchestration of Alberto Nepomuceno's song *Oração ao Diabo*. After a descriptive analysis, we considered the relation between the styles and idiomatic characteristics between the two composers in the orchestration of this piece for voice and piano. Comparing the idiosyncrasies of Villa-Lobos' orchestration in this piece, with Nepomuceno's style in his orchestral works, it is possible to infer that Villa-Lobos did not aim to reproduce Nepomuceno's style of orchestration. Nevertheless, we also do not recognize the full autonomy of Villa-Lobos' mature style. Here prevails a certain degree of academic neutrality, which allow us to identify a choice for universal and formal solutions by Villa-Lobos. This contrasts with the usual evaluations that he was an exotic orchestrator who disdained the techniques learned by academic studies.

Keywords: Nepomuceno. Villa-Lobos. Orchestration.



Introdução

O objetivo deste trabalho é discutir as estratégias de orquestração da canção *Oração ao Diabo*, de Alberto Nepomuceno (1864–1920), empreendida por Heitor Villa-Lobos (1887–1959) em 1921. Esta data é significativa porque, nas vésperas da Semana da Arte Moderna de 1922, Villa-Lobos encontrou motivos para se dedicar ao estudo e retrabalho desta canção específica. Desse modo, a questão que nos propusemos a estudar diz respeito ao estilo empregado na orquestração, o qual pode revelar um possível diálogo entre as técnicas instrumentais usadas pelos dois compositores na conversão do texto original em peça orquestral. Um outro propósito foi, a partir deste trabalho de orquestração, refletir sobre as reiteradas críticas na recepção da obra de Villa-Lobos, a respeito de suas alegadas características de autodidata, intuitivo, descuidado e sem preocupação com a forma. Para isso, traçou-se uma análise não apenas descritiva da orquestração da obra, mas também comparativa em relação a outras canções de Nepomuceno orquestradas pelo próprio autor.

A canção *Oração ao Diabo*, *op. 20, n.º 2* de Nepomuceno foi composta no ano de 1902, época em que seu prestígio está no apogeu, e ele é nomeado diretor do Instituto Nacional de Música. A peça foi publicada dois anos depois. Também se insere na década em que se encontra a maioria de suas canções sinfônicas, como *Trovas*, *op. 29* e *Amanhecer*, *op. 34 n.º 1*, bem como a conclusão da instrumentação de *Abul*, ópera em três atos inspirada em um conto de Herbert Ward.

Como mencionado acima, a orquestração da obra por Villa-Lobos é de 1921, a mesma época em que compôs o *Rudepoema*, as *Canções Típicas Brasileiras* e os *Epigramas Irônicos e Sentimentais* (ambos para canto e orquestra). A primeira audição ocorreu com a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, regida pelo próprio Villa-Lobos, tendo como solista a mezzo-soprano Julieta Telles de Menezes (1896–1961). Na mesma época, Villa-Lobos trabalhou em outras orquestrações de canções, como *Pierrot* de Henrique Oswald e *Trovas* de Nepomuceno (Grieco 2009, p. 54).

A orquestração a partir de obras para piano

É prática antiga e corriqueira na música a adaptação de uma peça, elaborada originalmente para uma determinada formação instrumental, para outra de formação diferente. O exercício de transcrição de uma peça musical de

um meio para outro remonta ao período Barroco, quando muitas vezes se fazia necessária a adaptação de obras compostas para uma formação, seja para uso próprio, seja para a disponibilidade de instrumentos em cada local e momento específicos. Inúmeros compositores dedicaram-se ao ofício de transcrever suas próprias obras ou de outros. Por exemplo, Johann Sebastian Bach (1685–1750) elaborou transcrições de Antonio Vivaldi (1678–1741), Franz Liszt (1811–1886) transcreveu as Sinfonias de Ludwig van Beethoven (1770–1827) para o piano, entre outros casos.

Um dos mais famosos casos deste tipo de projeto é a orquestração que o compositor Maurice Ravel (1875–1937) desenvolveu da obra *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky (1839–1881). Originalmente uma suíte para piano, composta em 1874, e publicada cinco anos após a morte do compositor, existem várias versões para orquestra escritas por profissionais de quase todas as partes do mundo, entre as quais, além da de Ravel, sobressaem-se as versões de regentes como Mikhail Tushmalov (1861–1896) e Vladimir Ashkenazy (1937). É curioso constatar que o compositor brasileiro Francisco Mignone (1897–1986) também se dispôs a orquestrá-la (Siqueira 2018, p. 239–240). Mas grande parte da fama da obra deve-se à orquestração de Ravel que explora inventivamente as sonoridades instrumentais. Ele “transforma a música de Mussorgsky de tal forma que muitas pessoas desconhecem o original para piano, ou tem seu primeiro contato com a suíte, através da orquestração” (Motta 2010, p. 524).

Ao se deparar com as possibilidades de análise, comparando orquestrações diferentes, é possível descobrir como a combinação de instrumentos pode ser usada para representar o pensamento musical criativo e mostrar as diferenças de estilos orquestrais entre os compositores. Mais que uma simples descrição, a análise permite uma definição mais precisa das qualidades gerais da orquestração, inferidas por processos composicionais específicos ou por traços genéricos delineados pelo compositor. No caso de uma transcrição do piano para orquestra, diversas alterações são necessárias, e essas adaptações ficam em evidência, pois características idiomáticas do instrumento precisam ser traduzidas de forma a obter o efeito equivalente na orquestra.

Retomando o caso de *Quadros de uma Exposição*, Tushmalov elabora uma orquestração do tema inicial com cordas e madeiras acrescentando uma duplicação oitava abaixo da melodia originalmente solo. Em seguida, à resposta são acrescentados oboés, trompas e contrabaixos. Na orquestração de Ravel,

diferentemente, o tema inicial é anunciado apenas por um trompete solista e a resposta é efetuada pelo coro de metais, madeiras e cordas em um contraste mais efetivo que se aproxima não apenas da atmosfera pianística original, mas da ideia responsorial de um canto solista que, logo em seguida a ser entoado, é respondido por um coro, como numa antífona, remetendo ao estilo modal da música religiosa russa que permeia, consciente ou inconscientemente, a peça de Mussorgsky (ver Figura 1).

Nessa comparação, a observação das duas diferentes orquestrações possibilita identificar as particularidades pessoais e estilísticas de cada compositor. Tushmalov prefere o emprego mais tradicional de uma sonoridade homogênea centrada nas cordas, típica herança da hierarquia da orquestra clássica. Ravel, ao contrário, está mais interessado nas cores individuais e na representação simbólica que cada instrumento pode propiciar por meio de seu uso. Por exemplo, no trecho recortado, o trompete é encarregado de anunciar o tema inicial da *Promenade*, como se fosse um arauto. Esse simbolismo recorre à função tradicional do instrumento desde a Antiguidade, ou seja, o timbre faz um papel de significação tópica.

Apesar da reconhecida qualidade da orquestração de Ravel, ela também foi alvo de críticas. Leopold Stokowski (1882–1977) e Vladmir Ashkenazy reprovaram a orquestração de Ravel por “afastar-se da ideia original, das cores russas, do sentimento eslavo, e impor ‘cores francesas’ à obra de Mussorgsky” (Di Sabato 2002, p. 8). Mas é claro que, em qualquer transcrição orquestral de uma obra, é preciso levar em conta a impossibilidade de se preservar todos os elementos originais, pois estes ora são omitidos, ora são transformados sob a luz daquele que a transcreve. Se concordarmos com a ideia de que “os sons produzidos pela orquestra são a manifestação externa mais acabada das ideias musicais que germinam na mente do compositor” (Piston 1984, p. 1), na versão orquestral de *Quadros de Exposição* há inevitavelmente um amálgama dos pensamentos de Mussorgsky e de Ravel.

Empreendemos um caminho crítico semelhante ao da análise do trabalho de Ravel, no caso da orquestração de Villa-Lobos da canção *Oração ao Diabo* de Nepomuceno, originalmente escrita para voz e piano, buscando localizar as peculiaridades da escrita de Villa-Lobos no tratamento da orquestra, em oposição à prática habitual de Nepomuceno na orquestração de suas próprias obras.

Mussorgsky

Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto



Tushmalov



Ravel



Figura 1: Quadros de uma Exposição, c. 1-4: comparação entre Mussorgsky, Tushmalov e Ravel

Análise da orquestração da canção *Oração ao Diabo*

A mudança da voz de barítono no original para canto e piano, para a voz de mezzo-soprano usada na primeira audição da versão orquestrada, explica existirem duas versões da orquestração de *Oração ao Diabo* elaboradas por Villa-Lobos: uma em Ré menor e outra em Mi menor¹. Desta última, foram encontradas apenas as partes para os instrumentos, mas é possível observar que, na transposição, o compositor efetuou algumas modificações pontuais em sua própria orquestração. Nota-se, ainda, uma mudança significativa na instrumentação que é a inserção de um corne inglês não previsto inicialmente. Na partitura para a orquestra é possível perceber que esse instrumento foi acrescentado posteriormente, conforme se vê na Figura 2.

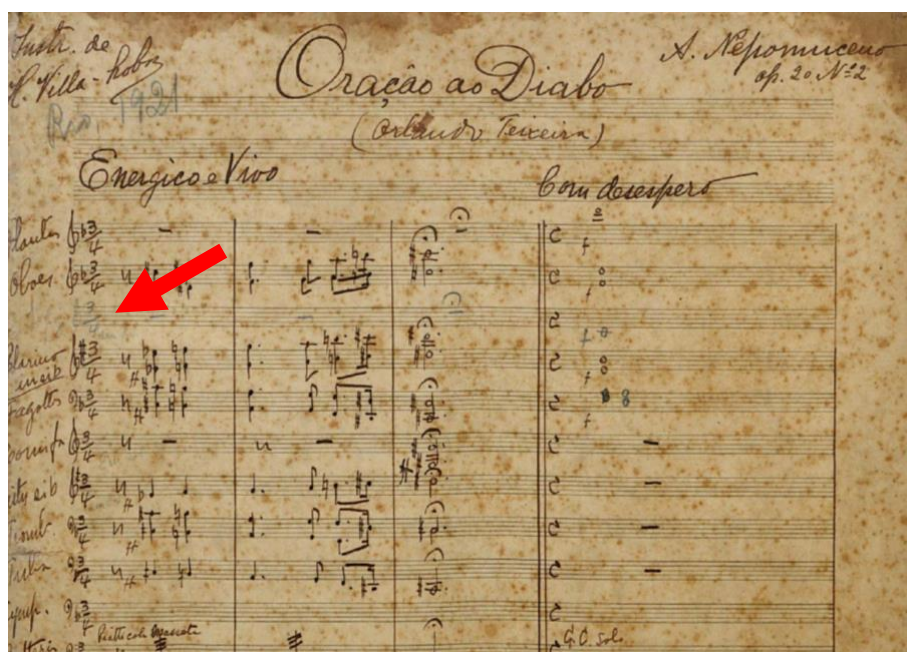


Figura 2: *Oração ao Diabo*, manuscrito da orquestração: acréscimo de um corne inglês

Podemos presumir que Villa-Lobos tenha escrito primeiro a grade e as partes na tonalidade original. Em seguida, fez a transposição um tom acima para cada instrumento e incluiu o corne inglês. Por fim, retornando à grade, inseriu as modificações que havia feito nas partes.

¹ Manuscritos disponíveis no site do *International Music Score Library Project* (IMSLP): [https://imslp.org/wiki/Ora%C3%A7%C3%A3o_ao_diabo%2C_Op.20_No.2_\(Nepomuceno%2C_Alberto\)](https://imslp.org/wiki/Ora%C3%A7%C3%A3o_ao_diabo%2C_Op.20_No.2_(Nepomuceno%2C_Alberto)).

A instrumentação de *Oração ao Diabo* compreende: 2 flautas² (fl.), 2 oboés (ob.), 1 corne inglês (c.i.), 2 clarinetas em sib (cl.), 2 fagotes (fag.), 2 trompas em fá (tpa.), 2 trompetes (trp.), 2 trombones (tbn.), 1 tuba, tímpano (timp.), *gran cassa* (g.c.), pratos (pt.), tamtam, harpa e cordas. É possível observar, por meio da tabela 1, que há praticamente nove tipos de disposições instrumentais diferentes. A introdução utiliza de *tutti*, exceto flautas, corne inglês, tímpanos e harpa. O tipo A, que é a orquestração do tema principal, pode ser dividido em dois compassos, sendo que o primeiro compreende madeiras, *gran cassa*, harpa e cordas, e o segundo uma pequena variação desta formação por meio da retirada de alguns instrumentos do conjunto. O tipo B é caracterizado pela predominância do uso de fagotes e metais, com o contrabaixo contribuindo para enfatizar o *sfz* (*sforzando*) da harmonia no compasso 9. O tipo C compreende, em sua maior parte, fagotes e cordas, sendo que, no compasso 13, a inserção dos primeiros violinos ocorre justamente na interrupção do trêmulo no piano do original. Os instrumentos acrescentados a seguir – trompas e trombone – são utilizados para enfatizar o acorde final do trecho. O tipo D envolve o uso de clarineta *obbligato* com acompanhamento harmônico pelas cordas. O tipo E abrange, desta vez, o corne inglês *ad libitum* e o fundo harmônico sendo executado pelas clarinetas, fagotes e cordas. Os três últimos compassos desse trecho compreendem uma intensificação para se atingir o clímax. A instrumentação, portanto, é variada por acréscimos de instrumentos. Por fim, a *Coda*, que pode ser caracterizada pelo verdadeiro único *tutti* utilizado em toda a orquestração.

Cada um desses diferentes tipos de instrumentação corresponde a diferentes tratamentos do acompanhamento realizado pelo piano na obra original. Podemos inferir que Villa-Lobos estava consciente da estruturação seccional da peça e que procurou enfatizá-la por meio da orquestração. Pode-se perceber também uma simetria na localização dos três momentos em que a instrumentação do tipo A foi utilizada.

² A grade não é clara quanto à presença de uma segunda flauta. No entanto, esta aparece nas partes separadas.

Instrumentação Total	Introdução	A	A'	B	C	A	D	E	E'	A	A'	Coda
	c. 1 a 3	c. 4	c. 5	c. 6 a 10	c. 11 a 16	c. 17	c. 18 a 26	c. 27 a 35	c. 36 a 38 (cresc.)	c. 39	c. 40	c. 41 a 44
2 Fl.		2 Fl.	2 Fl.			2 Fl.				2 Fl.	2 Fl.	(2 Fl.)*
2 Ob.	2 Ob.	2 Ob.	2 Ob.			2 Ob.				2 Ob.	2 Ob.	2 Ob.
C.l.		C.l.	C.l.			C.l.		C.l. (solo)	C.l. (solo)	C.l.	C.l.	C.l.
2 Cl.	2 Cl.	2 Cl.	2 Cl.			2 Cl.	Cl. (solo)	2 Cl.	2 Cl.	2 Cl.	2 Cl.	2 Cl.
2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.		2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.	2 Fag.
2 Tpa.	(2 Tpa.)*			2 Tpa.	(2 Tpa.)*			(Tpa.)**	+ 2 Tpa.			2 Tpa.
2 Trp.	2 Trp.								+ 2 Trp.			2 Trp.
2 Tbn.	2 Tbn.			2 Tbn.	(Tbn.)*				+ 2 Tbn.			2 Tbn.
Tuba	Tuba			Tuba								Tuba
Timp.												Tímp.
G.C., Pt., Tamtam	Pt.	G.C.	G.C.			G.C.			+ G.C., Pt.	Tamtam	Tamtam	Tamtam
Harpa		Harpa	Harpa			Harpa				Harpa	Harpa	Harpa
Vln. I	Vln. I	Vln. I	Vln. I		(Vln. I)**	Vln. I			+ Vln. I	Vln. I	Vln. I	Vln. I
Vln. II	Vln. II	Vln. II	Vln. II		Vln. II	Vln. II	(Vln. II)**	(Vln. II)**	Vln. II	Vln. II	Vln. II	Vln. II
Vla.	Vla.	Vla.	Vla.		Vla.	Vla.	Vla.	Vla.	Vla.	Vla.	Vla.	Vla.
Vc.	Vc.	Vc.	Vc.		Vc.	Vc.	Vc.	Vc.	Vc.	Vc.	Vc.	Vc.
Cb.	Cb.	Cb.	Cb.	(Cb.)*	Cb.	Cb.	(Cb.)**	Cb.	Cb.	Cb.	Cb.	Cb.

* uso pontual como ênfase

** uso parcial

Tabela 1: *Oração ao Diabo*: Instrumentação³

³ Os instrumentos que são destacados em vermelho e riscados são aqueles retirados do conjunto ao longo do trecho, enquanto que aqueles com o sinal de “+” são aqueles acrescentados.

A introdução é orquestrada mantendo-se o vigor da versão pianística por meio do uso de *tutti*, com exceção da flauta, do corne inglês, do tímpano e da harpa. A primeira observação a ser feita, que não é aplicada apenas a esse trecho, mas a toda a orquestração, é de que Villa-Lobos pouco modifica a densidade ou tessitura do material original, sendo possível perceber, a quase todo momento, que há raros acréscimos ou ausências de notas na comparação entre as duas versões. Com isso, é possível mapear as notas entre a partitura da orquestra em relação a do piano e ver que para cada nota deste há seu correlato na versão orquestral e vice-versa. Exceções a essa regra são pouco frequentes na orquestração, mas podem ser encontradas como, por exemplo, no caso da inserção de um dó³ para uma das trompas, no compasso 3, que obviamente tem a função de preencher o “espaço vazio” deixado pelo distanciamento entre as mãos do pianista. Outra função pode ser deduzida pela opção de Villa-Lobos de acrescentar, justamente neste ponto, as duas trompas que não faziam parte da instrumentação desde o início. Esse acréscimo ocasiona uma acentuação que enfatiza a finalização do trecho – embora não solucione o desequilíbrio dessa disposição instrumental em intervalos de oitava, na região média em relação aos extremos (ver Figura 3).

Figura 3: *Oração ao Diabo*, c. 1–3

É importante ressaltar que, em alguns livros de orquestração, as dificuldades do ofício de transcrever peças de piano para orquestra são tratadas em capítulos específicos. Prout (1898–99/2003, p. 235), por exemplo, fala sobre algumas das dificuldades na realização dessa tarefa:

O erro mais comum cometido por iniciantes em arranjos orquestrais de música para piano é o de se manter muito próximo do original. No piano, a posição da harmonia é frequentemente restringida pela impossibilidade de a mão se esticar mais do que um certo intervalo – uma oitava, ou no máximo uma décima; acordes completos são, portanto, frequentemente empregados, especialmente pelos mestres mais antigos, bem abaixo no teclado. Isso não produz no piano um efeito particularmente ruim, pois os sons começam a morrer assim que as notas são tocadas; mas se o acorde fosse escrito na mesma posição para a orquestra, o efeito seria horrível (Prout 1898–99/2003, p. 235).

A menção ao tratado de Ebenezer Prout não é fortuita. Esta é uma fonte que Villa-Lobos pode ter conhecido, visto que circulava no Brasil na época em que ele fez a orquestração da canção de Nepomuceno. Prova disto é a Figura 4, que reproduz o frontispício do livro com uma dedicatória de 1909 do famoso professor e pianista Luigi Chiaffarelli ao então governador da província de São Paulo, Dr. Carlos de Campos, que foi compositor de obras orquestrais. Anteriormente, como no tratado de Berlioz de 1844, as dificuldades de transcrição do piano para a orquestra não eram abordadas, mas no tratado de Prout há um capítulo sobre isso.

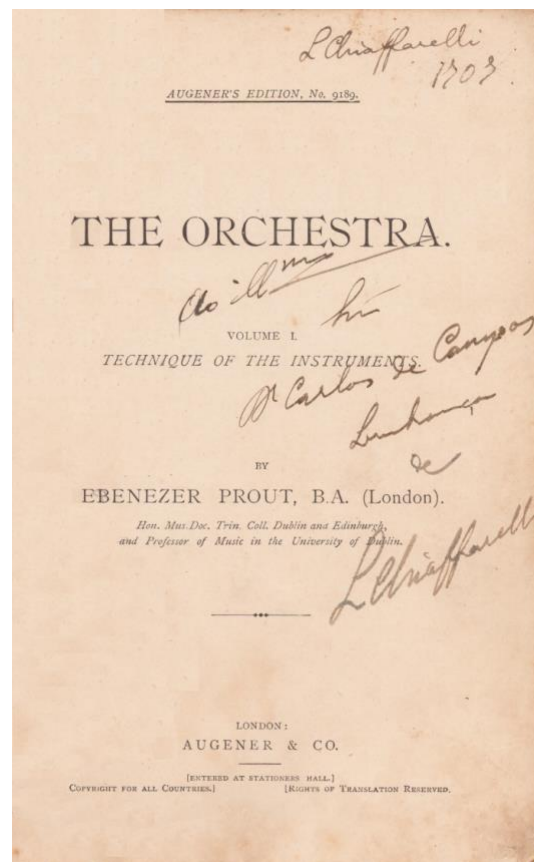


Figura 4: Frontispício do Tratado de Prout com dedicatória de 1909

A citação de Prout acima justifica a orquestração efetuada por Villa-Lobos do acorde de Ré menor do compasso 4 da obra, no qual se constata o preenchimento de todo o espaço vazio deixado originalmente entre as duas mãos do piano. Aqui, as cordas (com *divisi*), madeiras e o *glissando* da harpa compreendem um amplo registro com a presença de todas as notas da tríade (ver Figura 5).

The image shows a musical score for measures 4 and 5 of 'Oração ao Diabo'. It consists of three systems: Vocal, Piano, and Orquestra (Orq.).
 - **Vocal:** Bass clef, lyrics: "Gran - de Deus Sa - ta - nás, ver - me - lho Deus mal -".
 - **Piano:** Treble and bass clefs. Right hand has a chord marked *ff*. Left hand has a glissando marked *gliss.*.
 - **Orquestra (Orq.):** Multiple staves for various instruments. Dynamics include *ff* and *f*.
 - **Instrumentation:** Vln. I, Vln. II, 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., Vla., Vc., Cb., 2 Fag., Harpa, C.I., 8^{va}.

Figura 5: *Oração ao Diabo*, c. 4 e 5

A partir do compasso 6, a instrumentação passa a ser do tipo B e a orquestração mantém o padrão de acompanhamento de acordes em blocos, com a inserção de uma indicação de crescendo de dinâmica (*mf* < *ff*) não presente na versão para piano. Há ainda uma curiosa modificação encontrada na partitura de Villa-Lobos que, em vez de escrever a nota Fá⁰ como baixo do acorde para a tuba, nos compassos 6, 7 e 8, escreve a nota Lá⁰, fazendo com que o acorde de F em questão fique em primeira inversão e não em estado fundamental como no original (ver Figura 6). Difícil acreditar que se trate de um erro do compositor tendo em vista a reiteração dessa modificação e sua presença na escrita da parte individual para a tuba.

6

di - to, Rei do In-fer-no, se-nhor ab-so - lu - to da tre-va; Es-

Piano

Orq.

2 Tpa.
2 Tbn.
2 Fag.
Tuba

mf ff mf ff mf sfz

Modificação de fá⁰ para lá⁰ na nota do baixo.

+ Cb. Cb.

Figura 6: *Oração ao Diabo*, c. 6–10

A transcrição do trêmulo do piano é um dos problemas clássicos de orquestração. A consignação para as cordas é uma das soluções mais comuns na transcrição para a orquestra. Há duas maneiras tradicionais para se fazer isso: por meio de um trêmulo de arco (repetição da mesma nota) ou por meio de um trêmulo dedilhado (notas alternadas). Geralmente o segundo tipo é mais usado para passagens cujos “efeitos mais suaves e plácidos são requisitados” (Kennan 2002, p. 196) e “são menos agressivos que o trêmulo de apenas uma nota” (Koechlin 1954, p. 176). No entanto, mesmo em uma dinâmica muito reduzida (*pp*), Villa-Lobos optou por manter uma atmosfera de excitação e inquietação que são enfatizadas pelo *sforzando* (*sf*) e pela mudança do trêmulo mensurado para o não mensurado (ver Figura 6). Há uma ênfase também no baixo, reforçado pelos fagotes em uma dinâmica *mezzo forte* (*mf*) que cria um efeito contrapontístico entre o canto e a linha inferior.

A diferença entre as duas orquestrações nesse trecho é apenas pontual. Conforme indicado pela seta em vermelho da Figura 7, no compasso 12 da versão em Mi menor, Villa-Lobos prefere manter a divisão entre os contrabaixos em oitavas.

11

pi - ri - toque o mal do mi na e que ódio le - va, arras - tado após si, pelo e ter - no in - fi - ni to.

Piano

Orq. (Ré m)

Orq. (Mi m)

Vln. II, Vla., Vc., Cb., 2 Fag. (m), Cb., Vln. I, Vln. II, Vc., 2 Fag., Cb., Tpa., Vln. I, Tbn., Vln. II, Tpa., Vla., Fag., Vc., Cb., + 2 Tpa., + Tbn., + 2 Tpa., + Tbn.

pp, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *p*, *ff*

pp, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *sfz*, *p*, *ff*

Figura 7: *Oração ao Diabo*, c. 11–16

O termo *obbligato* se refere a uma parte instrumental essencial que acompanha a voz principal e não deve ser omitida. Há inúmeros exemplos desse tipo de acompanhamento em árias barrocas cujo legado permaneceu, embora em menor número, nas óperas dos períodos seguintes. A melodia presente no piano, a partir do compasso 18, é transcrita para uma clarineta solo na orquestração. O acompanhamento em forma de arpejo nas cordas, no qual os violoncelos sustentam as notas longas do baixo e as violas preenchem a região intermediária, reforça a reminiscência do arquétipo da instrumentação com instrumento *obbligato* (ver Figura 8).

O oposto ao *obbligato* seria o termo *ad libitum*, inserido por Villa-Lobos na indicação da melodia criada para o corne inglês em sua orquestração (ver Figura 9). Isso significa que a execução é opcional. Como dito anteriormente, esse instrumento foi acrescentado após a primeira versão da orquestração, em Ré menor. Esse tipo de intervenção não é incomum, inclusive em Villa-Lobos, de quem relata um caso bem conhecido da escrita posterior da melodia para o trompete no final de seu *Choros nº10*.

Figura 8: *Oração ao Diabo*, c. 17–19

Figura 9: *Oração ao Diabo*, manuscrito da orquestração, recortes das páginas 6 e 7

Nesse trecho, do compasso 27 ao 35, caracterizado como tendo uma orquestração do tipo E, Villa-Lobos utiliza duas estratégias de instrumentação para transcrever o amplo arpejo do piano. A primeira é a solução padrão de uma escala ou arpejo que transita de um instrumento a outro, também conhecida como “técnica de passagem do bastão”. Prout (2003, p. 9) sugere que “é melhor, a fim de garantir uma conexão suave, deixar que a parte a entrar comece na

última nota do instrumento anterior e não após”. Na Figura 10, constata-se que, na transição entre o violoncelo e a viola, os instrumentos compartilham a mesma nota nos terceiros tempos de cada compasso. A segunda estratégia é o uso de clarinetas e fagotes tocando notas sustentadas do arpejo, certamente em uma tentativa de simular o efeito do pedal de sustentação do piano ou mesmo do *legato* indicado pelas ligaduras. Essa solução é sugerida também por Prout (2003, p. 242) no exemplo de uma orquestração da canção *Gruppe aus dem Tartarus*, de Franz Schubert (1797–1828).

27

Di - zem que se a al - ma tens de qual quer des gra - ça - do, em tro - ca tu lhe

Piano *p*

Orq. *mf*

C.I. solo

Tpa. 2 Gl. 2 Fag. Vc. Vla.

E *ppp*

Figura 10: *Oração ao Diabo*, c. 27–29

Como mencionamos anteriormente, a similaridade entre as soluções orquestrais de Villa-Lobos e as recomendações de Prout em seu livro, poderia indicar que o compositor brasileiro tenha tido contato com os escritos do teórico e compositor inglês⁴. Essa análise nos revela que Villa-Lobos foi um compositor

⁴ A primeira edição do livro de Prout foi em Londres, em 1889, pela Augener Ltd. Embora o francês possa ser considerado a segunda língua de Villa-Lobos, a relação profissional que Villa-Lobos viria a estabelecer com os Estados Unidos, ainda que muitos anos depois, sugere que ele teria suficiente familiaridade com a língua inglesa para ter utilizado uma bibliografia nessa língua.

que detinha um conhecimento sólido das habilidades técnicas fundamentais da tradição clássica. Afinal, além da instrução musical formal como aluno de harmonia no Instituto Nacional de Música, “[ele] iniciou-se, como todos os grandes músicos de sua geração, assimilando as técnicas herdadas do Romantismo, por meio do estudo acadêmico de formas musicais, contraponto e harmonia, instituído nos conservatórios e adotado como modelo no Brasil” (Salles 2009, p. 19).

Nos compassos 36 a 38 Villa-Lobos realiza uma intensificação auxiliada pelo acréscimo progressivo de instrumentos para se atingir o clímax (ver Figura 11). No segundo tempo do compasso 37, para a sonoridade do acorde de Lá⁷, Villa-Lobos trabalha com uma pouca usual heterogeneidade na indicação de dinâmica para os instrumentos: fagotes, *gran cassa*, primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos em *f*; trompas e trombones em *mf*; segundos violinos e violas em *p*; e pratos em *fff*.

Figura 11: *Oração ao Diabo*, c. 36–38

Talvez seja este o único ponto da orquestração em que o compositor se esquia das receitas clássicas, utilizando uma sonoridade de dinâmicas intencionalmente heterogêneas, cuja utilização não encontra respaldo nos

tratados tradicionais. No entanto, é possível justificar a escolha de uma dinâmica menos intensa para os segundos violinos porque eles estão acima dos primeiros violinos no início do arpejo. O efeito obtido pode ser comparado a uma “sombra”, assim como o efeito dos trombones, que dobra a mesma nota das violas, criando uma perspectiva acústica tridimensional.

A *Coda*, embora na canção original apresente muita semelhança com a Introdução, principalmente em relação às escalas em tons inteiros em direções opostas, foi orquestrada de maneira diferente por Villa-Lobos (ver Figura 12). Coelho de Souza (2006, p. 74) aponta que estas passagens da canção de Nepomuceno constituem as primeiras ocorrências explícitas de escalas de tons inteiros na música brasileira. Se lembrarmos que Debussy marca com as escalas de tons inteiros implícitas em seu *Prélude à l'après Midi d'un Faune* o surgimento do Modernismo francês, é plausível imaginar que Villa-Lobos buscasse fazer uma homenagem a Nepomuceno, reconhecendo-o como percussor do Modernismo brasileiro. Possivelmente essa teria sido uma das razões para Villa-Lobos ter se interessado em orquestrar essa canção. O momento é sugestivo. Embora a canção tenha sido composta duas décadas antes, o projeto de orquestração foi empreendido imediatamente antes da eclosão do movimento modernista no Brasil, quando Nepomuceno já era falecido.

Como mencionamos acima, apesar da semelhança com o início, a passagem em tons inteiros do final foi orquestrada por Villa-Lobos de modo diferente do início. Todos os instrumentos da orquestra participam deste trecho e novamente há o preenchimento de todo o espaço vazio na região média deixado originalmente pelo piano. Destaque-se que os primeiros violinos são requisitados a tocar em uma região extremamente aguda do instrumento, um gesto recorrente na música orquestral posterior de Villa-Lobos, mas que não tem precedente na música orquestral de Nepomuceno. Na versão em Mi menor, o último acorde de Ré menor possui os contrabaixos em *divisi* com uma nota oitava abaixo reforçando a fundamental. Ou seja, podemos reconhecer neste trabalho a marca estilística reiterada em muitas obras de Villa-Lobos que é o desejo de expandir a tessitura orquestral explorando seus registros extremos.

The image displays a musical score for the piece "Oração ao Diabo" (c. 41-44). It is divided into two systems, starting at measure 41 and ending at measure 43. The score includes vocal lines and piano/orchestra parts.

System 1 (Measures 41-43):

- Vocal Line:** The lyrics "tu - a ben - - ção." are written below the vocal staff.
- Piano:** The piano part features complex textures with triplets and dynamic markings like *sf* and *ff*.
- Orchestra (Orq.):** The orchestral part is highly detailed with numerous instrument entries and dynamic markings. Instruments listed include Vln. I, Vln. II, Fl., Trp., C.I., 2 Tpa., Tamtam (*p* <), Vla., Vc., Cb., and Tbn.

System 2 (Measures 41-43):

- Piano:** The piano part continues with complex textures and triplets.
- Orchestra (Orq.):** The orchestral part continues with numerous instrument entries and dynamic markings. Instruments listed include Vln. I, Fl., Vln. II, Fl., Vln. I, Ob., Trp., Vln. I, 2 Fl., Vln. I, Ob., Trp., Vln. I, Cl., Vln. II, Ob., Vln. II, C.I., Cl., Trp., Cl., Tpa., Tbn., Vln. II, C.I., Cl., Tpa., Trp., Vla., Tamtam, Vla., Tpa., Tbn., Vla., Tpa., Tbn., Fag., Tuba., Vc., Cb., 2 Fag., Vc., Tuba, and Cb.

Figura 12: *Oração ao Diabo*, c. 41–44

A hipótese que desenvolvemos neste artigo é que Villa-Lobos não buscou emular na orquestração desta canção o estilo de Nepomuceno no tratamento da orquestra. Para recolher evidências neste sentido é preciso inicialmente estabelecer com clareza de que escola descende a técnica orquestral de Nepomuceno. Creio que é possível afirmar com convicção que o principal modelo de Nepomuceno é a escola romântica alemã, na tradição de Beethoven, Schumann e Brahms, buscando neste último as soluções mais atualizadas. Cogitou-se que autores de outras vertentes românticas paralelas à alemã, como a norueguesa de Edward Grieg, pudessem ter contribuído para a formação da técnica orquestral de Nepomuceno. Entretanto, Coelho de Souza (2008), analisando a *Suíte Antiga* para cordas de Nepomuceno, reconhecida como devedora de modelos formais de Grieg, demonstra que isso não ocorreu e que é da escola de Brahms a técnica de orquestração empregada naquela peça. Ainda mais decisiva é a análise da Sinfonia em Sol menor de Nepomuceno (Coelho de Souza 2017) na qual a filiação ao estilo de Brahms e à tradição sinfônica alemã fica ainda mais aparente.

Quanto à técnica de orquestração de Villa-Lobos, Salles (2009, p. 24) afirma que, na sua primeira fase, ele teria sido influenciado pelo estilo de orquestração de Wagner. Como se trata de um trabalho de 1921, ou seja, não mais da primeira fase, pode-se presumir que essa influência já teria se dissipado. De fato, não há características marcantes do wagnerianismo que certamente apareceriam, por exemplo, no tratamento dos metais. Por outro lado, também não se reconhece plenamente a personalidade orquestral idiomática de Villa-Lobos que marcaria suas obras posteriores. Restam duas escolas a considerar que poderiam ter uma influência direta neste trabalho, quais sejam a francesa e a italiana. Da escola francesa, é pouco plausível que a influência de Ravel pudesse ter contribuído com alguma coisa. A orquestração dos Quadros de Mussorgsky que usamos como exemplo acima, é coetânea a este trabalho de Villa-Lobos e alguns balés, embora anteriores, ainda não tinham causado impacto no Brasil. Por outro lado, uma influência de Debussy faria muito sentido, especialmente se levarmos em conta a já mencionada relevância da escala de tons inteiros para a peça e para a formação da linguagem impressionista. Não obstante, o estilo sutil e transparente da orquestração de Debussy, eivado de dinâmicas contidas e de invenções timbrísticas, parece muito distante da impetuosidade de Villa-Lobos.

Após cotejar o tratamento orquestral de Villa-Lobos nesta peça com diversas obras orquestrais de Debussy, não encontramos nenhuma evidência clara de influência entre elas. Mas há semelhanças com o último ciclo de canções com orquestra de Nepomuceno, *Le Miracle de la Semence*, que foi estreado poucos anos antes da empreitada desta orquestração. É plausível imaginar que Villa-Lobos tenha assistido à estreia daquele ciclo, ainda com Nepomuceno ativo como regente. Naquele ciclo em francês, a orquestração de Nepomuceno pode ser considerada relativamente tradicional e se equilibra principalmente entre os modelos alemães e franceses de compositores do período, numa mescla quiçá entre Brahms e Debussy. Portanto é plausível pensar que aquele ciclo possa ter sido um ponto de partida para a orquestração de Villa-Lobos, mas não há como comprovar essa hipótese em detalhe.

Resta considerar um aspecto crucial em se tratando de canções com acompanhamento orquestral: até que ponto a transposição preserva o sentido de Lied ou em que medida o estilo operístico italiano contamina o que originalmente havia sido uma peça de câmara.

As orquestrações de Nepomuceno de suas próprias canções em português preservam bastante o clima de intimidade do Lied. Elas utilizam elencos instrumentais relativamente modestos, permitindo que a voz sobressaia com naturalidade, mesmo em registros menos brilhantes e em dinâmicas reduzidas. Nesse sentido elas se aproximam da estética das canções de Mahler que são exemplares na invenção de um estilo orquestral para a tradição do Lied. Não obstante, diferentemente de Mahler, Nepomuceno recorre, em diversas ocasiões, a um dispositivo característico das árias de ópera italianas que é o dobramento da voz com um instrumento ou naipe. Talvez se possa atribuir esse feitio à predominância da ópera italiana no ambiente musical brasileiro do período, de modo que Nepomuceno deixou-se influenciar pelo hábito da escuta para aproximar-se do gosto vigente à sua volta, pois obviamente não seria na tradição alemã que ele teria aprendido essa receita. Via de regra esse dobramento já aparece também na versão para canto e piano, resultando que a orquestração apenas confirma o que já estava posto no original.

Em *Oração ao Diabo*, entretanto, nada disso acontece. Nem no original para piano, nem na orquestração de Villa-Lobos aparecem dobramentos da linha melódica. Isso afasta, pelo menos parcialmente, a hipótese de que o modelo operístico tenha sido determinante nesta orquestração. Nem mesmo o

dobramento da linha melódica pelas cordas, um artifício frequente nas orquestrações de Nepomuceno, aparece na versão de Villa-Lobos. Mas, é claro que, nesta canção, a própria linha vocal se afasta do *bel canto* italiano. Se há dúvida com a ópera, ela é relativa ao estilo do recitativo, e menos ao das árias. Nestas o dobramento é idiomático, enquanto nos recitativos é muito raro.

Em relação à instrumentação, a densidade e o uso de alguns deles apontam para uma diferenciação entre os estilos de Nepomuceno e Villa-Lobos. O uso da harpa, por exemplo, na orquestração de Villa-Lobos não passa de efeitos de *glissandi* no primeiro compasso de cada uma das três apresentações do tema principal – onde o barítono canta “Grande Deus Satanás” – e na finalização da peça. Nepomuceno, ao contrário, aproveita a semelhança desse instrumento com o piano quanto ao uso idiomático dos arpejos e lança mão desse recurso em várias de suas orquestrações. A Figura 13 mostra o emprego da harpa na canção *Trovas op. 29, n.º 1*. Esse recurso pode ser observado também em outras de suas canções, como *Amanhecer, op. 34, n.º1*, na qual a harpa é utilizada em duplicação com os violinos.

The musical score for *Trovas op. 29, n.º 1*, measures 34-37, is presented in three systems. The top system is the vocal line, with lyrics: "se - nhor dos ou - tros o - lha - res, só do teu fi quei ca - ti - vo." The middle system is the orchestration (Orq.), showing parts for Violins I and II, Viola, Violoncello (Vc.), Contrabaixo (Cb.), Flauta (Fl.), Clarinet (Cl.), Fagete (Fag.), Trompa (Tpa.), and Harpa. The harp is prominent in the first measure, playing arpeggiated chords. The bottom system is the Piano part, marked *p*, also featuring arpeggiated chords. The score is in G major and 2/4 time.

Figura 13: *Trovas op. 29, n.º 1*, c. 34–37

Um último aspecto a comentar é que, se não existem cacoes de orquestração que imediatamente remetam nossa escuta ao estilo da ópera italiana, no geral essa associação ainda parece plenamente pertinente. A orquestração de Villa-Lobos não é essencialmente intimista, ao contrário, em algumas passagens tende ao grandiloquente, sugerindo uma dramaticidade que

é característica da ópera. Se levarmos em conta a biografia de Villa-Lobos isso seria de se esperar. Durante muitos anos ele ganhou o sustento como violoncelista de orquestra acompanhando óperas italianas, tanto no Rio de Janeiro quanto em excursões pelo Brasil afora. É natural que a sonoridade da orquestração operística ficasse impregnada em seu ouvido, especialmente o estilo orquestral da escola italiana de Verdi e Puccini. Isso nos fornece uma última pista que sugere uma aproximação entre este trabalho de orquestração e o tratamento que Verdi dá em seu consagrado *Otello*, tanto à orquestra quanto à voz humana. Haveria outras semelhanças a comentar entre as obras, mas deixaremos para desenvolvê-las em outro trabalho.

Considerações Finais

Podemos concluir que nem Villa-Lobos procurou imprimir, arbitrariamente, sua forte personalidade na orquestração da canção de Nepomuceno, nem procurou imitar fielmente o estilo e os maneirismos que Nepomuceno usara para orquestrar suas próprias canções. Nos parece que ele optou por uma postura de neutralidade, confiando nas receitas clássicas da tradição, o que, ao contrário da fama que o persegue, ele demonstra dominar com competência e conhecimento.

Apesar de se situar na antessala da Semana de 22, esta orquestração de Villa-Lobos não transparece nenhuma motivação ligada aos ideais de uma arte nacionalista que marcariam os participantes daquele evento, entre eles o próprio orquestrador. Trata-se de uma canção de estética simbolista, o que se comprova inclusive pela filiação do poeta Orlando Teixeira, autor do poema, àquele movimento. Nesse sentido é intrigante que Villa-Lobos tenha escolhido esta canção para orquestrar, visto que ela projeta uma filiação cosmopolita, em contraste com os interesses que ele demonstrará mais adiante. Mas talvez não haja contradição nessa postura. Nosso Modernismo foi tanto um receptor de influências externas transformadoras, como preconizava a ala Pau Brasil de Oswald de Andrade, como propositor de um modelo de identidade nacional, como defendeu a ala Macunaíma de Mario de Andrade. O que tudo isso prova é que, acima de tudo, Villa-Lobos foi um músico de uma complexidade muitas vezes desconhecida, com competências inesperadas para sua imagem histórica que sucumbiu a uma mitologia caricata que ele próprio cultivou.

Referências

1. Coelho de Souza, Rodolfo. 2006. Aspectos de Modernidade na Música de Nepomuceno Relacionados ao Projeto de Tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg. Em *Pauta*, v. 17, n. 29, p. 63–81.
2. Coelho de Souza, Rodolfo. 2008. Influência e Intertextualidade na *Suíte Antiga* de Nepomuceno. *Música em Perspectiva*, v. 1, n. 2, p. 53–82.
3. Coelho de Souza, Rodolfo. 2017. Narratividade Derivada de Intertextualidade no Primeiro Movimento da *Sinfonia em Sol Menor* de Nepomuceno. In: Nogueira, Ilza (Org.). *Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática*. Salvador: Editora UFBA, p. 221–242.
4. Di Sabbato, Sérgio. 2002. *Três Transcrições Orquestrais do Quadros de Exposição de Modest Mussorgsky: uma análise comparativa*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Rio de Janeiro.
5. Grieco, Donatello. 2009. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão.
6. Kennan, Kent. 2002. *The Technique of Orchestration*. 6ª Edição. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
7. Koechlin, Charles. 1935/1954. *Traité de l'Orchestration*. 1^{er} Volume. Paris: Édition Max Eschig.
8. Motta, Daniel Andrioli Rodrigues. 2010. Quadros de uma Exposição: diferentes formas de orquestração. In: *Anais do Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, XV, p. 524–528. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2733/2050>>. Acesso em: 22 nov. 2020.
9. Prout, Ebenezer. 1898–99/2003. *The orchestra: orchestral techniques and combinations*. Reimpressão. New York: Dover.
10. Salles, Paulo de Tarso. 2009. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp.
11. Siqueira, Cássio Aparecido. 2018. Considerações a Respeito da Orquestração de Francisco Mignone na Obra *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky. *E-Locução: Revista Científica da FAEX*, Edição 13, Ano 7, p. 232–205. Disponível em: <<https://periodicos.faex.edu.br/index.php/e-Locucacao/article/view/11>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

Sobre os autores

Janet Schmalfeldt ingressou no Departamento de Música da Tufts University em 1995, onde agora é Professora Emérita; lecionou anteriormente na McGill University e na Yale University. Nos últimos anos, ela ofereceu cursos de graduação como professora visitante nos departamentos de música da University of Chicago (2014), Harvard University (2015), Boston University (2016) e da University of Pavia, em Cremona (outubro de 2017). É autora de um livro sobre a ópera *Wozzeck* de Alban Berg e publicou vários textos sobre música do século XVIII e do início do século XIX. Seu livro *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music* (2011) recebeu o 2012 ASCAP - Deems Taylor Award e o Wallace Berry Award de 2012 da Society for Music Theory. Ela foi presidente da Conferência de Teóricos da Música da Nova Inglaterra e da Society for Music Theory dos Estados Unidos. Como palestrante convidada, ministrou seminários e workshops sobre forma, performance e análise musical no Brasil, Itália e Holanda e deu palestras na Estônia, Alemanha, Polônia, Irlanda, Bélgica e Inglaterra. Suas atuações como pianista incluem solo, concerto e música de câmara.

Paulo de Tarso Salles (ptsalles@usp.br) tem graduação em Música pela Universidade Sao Judas Tadeu (1987), mestrado em música pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2002), doutorado pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e pós-doutorado pela University of California Riverside (2014). É Professor Livre Docente no Departamento de Música da ECA/USP, onde trabalha desde 2008. Tem experiência na área de Música, com ênfase em teoria e análise musical, estética musical, música brasileira e teoria dos tópicos musicais. Coordena o PAMVILLA (Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos), grupo de pesquisa cadastrado no CNPq. Autor dos livros: *Os quartetos de cordas de Villa-Lobos: forma e função* (Edusp, 2018); *Villa-Lobos: processos composicionais* (ed. Unicamp, 2009) e *Aberturas e impasses: a música no pós-modernismo e seus reflexos no Brasil - 1970-1980* (ed. Unesp). É idealizador e coordenador do Simpósio Villa-Lobos na Universidade de São Paulo.

Marcos da Silva Sampaio (UFBA; sampaio.marcos@ufba.br) é professor e pesquisador de Teoria e Composição Musical na Universidade Federal da Bahia, tem atuado nas áreas de Teoria Musical e Musicologia Digital, com ênfase na



Teoria de Contornos Musicais, similaridade musical e análise estatística de repertório do Século XVIII. É membro do corpo editorial do *Brazilian Journal of Music and Mathematics*. Vicente Sanches é estudante de graduação do curso de Regência da Universidade Federal da Bahia e membro do Grupo de pesquisa Genos. Matheus Travassos é estudante de graduação do curso de Regência da Universidade Federal da Bahia. Carla Castro é violinista e professora de música, iniciou seus estudos com Teodoro Salles. Em Viena, ela estudou com Jela Spitkova e Wolfgang David. Nesse período, ela viajou pela Europa e América do Sul com Junge Philharmonie Wien. Atualmente, é estudante de graduação em violino na UFBA com Alexandre Casado, participa da Orquestra de Câmara de Salvador e coordena o Conservatório Integral de Música.

Gregório Oliveira (piano.gregorio@gmail.com) é pianista, professor e pesquisador. Bacharel em piano pela Unicamp (2016), tem atuado como solista, camerista e correpetidor, participando de recitais em Campinas, São Paulo, Osasco e Salvador. É aluno do PPGMUS-ECA da USP (2019-), desenvolvendo pesquisa na área de Teoria e Análise Musical. Integra o grupo de pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical (2019-).

Adriana Lopes Moreira (adrianalopes@usp.br) é Livre-docente, Professora Doutora Associada no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP, 2004-) e no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP (2010-). É coordenadora da Graduação do CMU (2017-21) e do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical (ECA e CNPq, 2015-). É co-coordenadora do Laboratório de Percepção, História, Estética e Análise Musical (CMU, 2008-) e dos Encontros Internacionais de Teoria e Análise Musical, EITAM (2009-). Foi editora-chefe de publicações da ANPPOM (2011-15), que englobam a Revista OPUS (Qualis-CAPES A1), a série Pesquisa em Música no Brasil e a coordenação científica dos congressos anuais.

Thiago Praça Teixeira (thiagoplacateixeira@gmail.com) é Bacharel em Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2009), graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná (2007), Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná (2012) e Doutor em Música pela Universidade Federal do Paraná (2019). Atua como docente na Universidade Estadual do Paraná (Unespar - Campus Curitiba I) e exerce atividades como pianista solista e co-repetidor. No âmbito da pesquisa, direciona seus estudos à música sacra católica em geral, sobretudo no período que abrange o final do

século XIX e o início do século XX (Cecilianismo, Pe. Lorenzo Perosi, Alberto Nepomuceno etc.). Publicou artigos científicos nesta área e é autor também do livro “Estética Musical em Santo Tomás de Aquino” (Ed. Appris/2018).

Eliana Asano Ramos (FFCLRP/USP; eliana_asano@hotmail.com) possui Doutorado em Música (2016), Mestrado em Música (2011) e Bacharelado em Música (2000) pela Unicamp. Pesquisa de pós-doutorado na FFCLRP/USP. Bolsista FAPESP de Doutorado e Mestrado (2010-2016). Professor colaborador EMBAP/UNESPAR (2019). Visiting Scholar pela University of Massachusetts Amherst com pesquisa realizada no New England Conservatory of Music (EUA, 2012-2013), sob orientação de Deborah Stein, com Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior da FAPESP. Apresentações em congressos nacionais e internacionais (Portugal, Canadá e França).

Maria Yuka de Almeida Prado (FFCLRP/USP; yuka@usp.br) é professora Doutora em Canto, Coordenadora do Laboratório de Performance e Ciências do Canto (LAPECC) e Membro do Núcleo de Apoio à Pesquisa do Laboratório de Ciências da Performance (NAP-CIPEM) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Doutorado (2009) e Mestrado (2004) pelo Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Bacharelado em Canto pela Faculdade de Música Kunitachi e Especialista em Canção Japonesa e Francesa pelo Centro de Pesquisa de Canções Japonesas e Francesas em Tóquio, Japão. Trabalhos apresentados em congressos sobre performance em Portugal, Cingapura, Canadá, Turquia e Áustria. Solista membro do Ensemble Mentemanuque. Apresentações de primeiras audições de compositores brasileiros contemporâneos nos mais importantes teatros do Brasil e no exterior (Japão, Estados Unidos, Suíça, Alemanha, Portugal, Cingapura e Itália).

Francisco Koetz Wildt (franciscowildt@gmail.com) é mestre em música - Práticas Interpretativas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutor em música pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente é professor da UNESPAR - Campus Curitiba II, onde leciona as disciplinas de piano e harmonia.

Rita de Cássia Taddei (taddei.rita@gmail.com) possui mestrado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2006). Doutorado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2015). Atua nos seguintes temas: Teorias Analíticas, Análise Neorriemanniana, Educação Musical, Dualismo Harmônico, Interculturalismo. Professora de Educação Musical: Colégio

Objetivo (Americana, SP); Colégio Dom Pedro II (Americana, SP) e Colégio Básico (Campinas). Professora de Teoria Musical, Percepção e Musicalização no Centro de Educação Musical do Município de Hortolândia. Pianista co-repetidora. Colabora em dissertações e teses na parte de Análise Musical.

João Vicente Vidal (joaovidal@musica.ufrj.br) é doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP) com estágio de pesquisa na Humboldt-Universität zu Berlin, com Mestrado e Graduação em Música pela UFRJ. Foi bolsista de agências como DAAD, CAPES, CNPq e da Fondazione Giorgio Cini de Veneza. Professor associado da Escola de Música e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, onde integra o Grupo de Pesquisa “Música Brasileira em Perspectiva: Práticas comuns dos séculos XVIII ao XX” e atua como Editor-Chefe da *Revista Brasileira de Música*.

Rodolfo Nogueira Coelho de Souza (rcoelho@usp.br) é professor Titular do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, vinculado à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. Atua como orientador de doutorado na Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP. De 2000 a 2005 foi Professor do Departamento de Artes da UFPR. Graduiu-se em Engenharia pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (1976), fez Mestrado em Musicologia na ECA-USP (1994) e Doutorado em Composição Musical na University of Texas at Austin (2000). Em 2009 realizou pesquisas de pós-doutorado na University of Texas at Austin com E. Antokoletz e R. Pinkston. Atua nas áreas de Composição Musical, Tecnologia da Música e Musicologia Analítica. Foi coordenador do Lacomus - Laboratório de Computação Musical da UFPR (2001-2004) e atualmente é coordenador do Lateam - Laboratório de Teoria e Análise Musical do DM-FFCLRP-USP. É presidente da TeMA - Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical para os biênios 2019-22. Foi editor do periódico *Musica Theorica* entre 2019 e 2020. Entre suas composições musicais destacam-se: *O Livro dos Sons* (2010) para orquestra e sons eletrônicos, *Concerto para Computador e Orquestra* (2000) e *Tristes Trópicos* (1991). É bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ2 do CNPq.

Juliano Lima Lucas (julianolimalucas@usp.br) é professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. Atualmente está no programa de Doutorado na Universidade de São Paulo, sob a orientação de Rodolfo Coelho de Souza, pesquisando a obra orquestral de Cláudio Santoro. Fez Mestrado em Música pela Universidade Federal de Goiás (2011), Graduação em

Música (Composição) pela Universidade Federal de Goiás (2007) e Graduação em Engenharia Civil pela Universidade Federal de Goiás (2000). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Composição Musical, atuando principalmente nos seguintes temas: técnica de orquestração, análise, simetria e assimetria na música.

Sumário

i Editorial

Artigos

- 1 Domenico Scarlatti, artista fugidio: visões de seu “estilo misto” ao fim do século XVIII
Domenico Scarlatti, Escape Artist: Sightings of his “Mixed Style” towards the End of the Eighteenth Century
Janet Schmalfeldt
- 53 Intertextualidade e narratividade na *Sinfonia n. 1* (“O imprevisto”) de Villa-Lobos
Intertextuality and Narrativity in Villa-Lobos’s First Symphony (“The Unforeseen”)
Paulo de Tarso Salles
- 119 A quantitative study of pitch registers in string quartets opus 17, by Joseph Haydn
Um estudo quantitativo dos registros de alturas nos quartetos de cordas opus 17, de Joseph Haydn
Marcos da Silva Sampaio; Vicente Sanches de Oliveira; Matheus Travassos; Carla Castro
- 178 Ambientações sonoras contrastantes nas três primeiras *Ilhas* de Almeida Prado: *Ilhas dos nove vulcões, Ilha de pedra e Ilha de gelo*
Contrasting sound environments in the first three Ilhas by Almeida Prado: Ilha dos nove vulcões, Ilha de pedra e Ilha de gelo
Gregório dos Santos Oliveira; Adriana Lopes Moreira
- 196 Intertextualidade musical na música religiosa de Alberto Nepomuceno
Musical Intertextuality in Alberto Nepomuceno’s religious music
Thiago Praça Teixeira
- 242 Relações Intertextuais entre Canções de Nepomuceno sobre Poemas Parnasianos e Simbolistas e a *Mélodie Française: Coração triste e Canção da ausência*
Intertextual Relations between Nepomuceno’s songs on Parnassian and Symbolist poems and the French Mélodie: Coração triste and Canção da ausência
Eliana Asano Ramos; Maria Yuka de Almeida Prado
- 278 A poética do *Lied* nas canções em português de Alberto Nepomuceno: *Mater dolorosa, Op. 14 n. 1*
The poetics of the Lied in the songs in Portuguese by Alberto Nepomuceno: Mater dolorosa, Op. 14 no. 1
Francisco Wildt
- 289 O Sistema de Transformações Cromáticas no Interlúdio de *Artémis*, de Alberto Nepomuceno
The Chromatic Transformations System in the Interlude from Artémis, by Alberto Nepomuceno
Rita de Cássia Taddei
- 321 O wagnerismo de Alberto Nepomuceno e sua evolução na canção de câmara
Alberto Nepomuceno’s Wagnerism and its Evolution in the Art Song
João Vicente Vidal
- 350 Análise da orquestração de Villa-Lobos para a obra *Oração ao Diabo* de Nepomuceno
Analysis of Villa-Lobos’ Orchestration of Nepomuceno’s Oração ao Diabo
Juliano Lima Lucas; Rodolfo Coelho de Souza

373 Sobre os autores