

Aspectos de
modernidade na música
de Nepomuceno
relacionados ao projeto
de tradução do
Harmonielehre de
Schoenberg

Rodolfo Coelho de Souza

The translation project
of Schoenberg's
Harmonienlehre and
traits of modernism on
Nepomucenos's music.

Resumo

A partir de uma conjectura sobre os motivos que teriam levado Alberto Nepomuceno a se interessar por traduzir o tratado de Harmonia de Arnold Schoenberg, este artigo revela aspectos progressistas pouco comentados da música de Nepomuceno, que é lembrado nos livros de história como precursor do nacionalismo musical brasileiro. A análise de obras de Nepomuceno anteriores à publicação do tratado revela que sua música já utilizava naquele período os elementos característicos da harmonia progressista, como acordes aumentados, harmonias errantes, tonalidade suspensa, escala de tons inteiros e acordes complexos de nona que, segundo o tratado de Schoenberg, levariam à dissolução da tonalidade. O reconhecimento no tratado da descrição teórica dos materiais que utilizava, teria causado a empatia em Nepomuceno. Esses dados permitem uma reavaliação do contexto musical em que surgiu o modernismo musical brasileiro, demonstrando que havia no Rio de Janeiro, no início da década de 1920, uma disseminação de conhecimentos musicais avançados que facilitou a eclosão do movimento modernista.

Palavras-chave: música brasileira, análise musical, harmonia

Abstract

Based on a conjecture about the reasons that might have motivated Nepomuceno to be interested in the translation of Arnold Schoenberg's book of Harmony, this paper reveals some progressive aspects seldom commented about the music of Nepomuceno who is recalled by History just as a forerunner of the Brazilian Nationalism. The analysis of Nepomuceno's works previous to the edition of Schoenberg's book reveals that his music already used in that period the characteristic elements of the progressive harmony, such as augmented chords, vagrant harmonies, suspended tonality, whole tone scales and complex ninth chords, which, according to Schoenberg's treatise, would lead to the dissolution of tonality. Recognizing in the treatise the theoretical description of the materials he used might have caused Nepomuceno's empathy. These data allow a new evaluation of the musical context in which appeared the Brazilian musical modernism, suggesting that there was in Rio de Janeiro, in the beginning of the twenties, a dissemination of advanced musical knowledge that facilitated the uprising of the modernistic movement.

Keywords: Brazilian Music, Music Analysis, Harmony

Recebido em 31/10/2006

Aprovado para publicação em 30/11/2006

Introdução: um pouco do contexto histórico

Uma das categorias mais ingratas em que um compositor pode ser enquadrado é a dos *precursores*. É a prateleira dos João Batistas, lembrados somente como arautos de um messias. Quando afirmamos que uma obra é precursora de outra, não nos damos conta de que estamos fazendo um juízo de valor histórico velado. Trata-se, quase sempre, de uma adjetivação colocada a serviço da sacralização de um vulto histórico. O esquema desse tipo de argumento encadeia-se sutilmente. Haveria, por um lado, os precursores que intuíram partes da verdade que estava por vir; suas obras forneceram fragmentos de um modelo que contribuiu para a formação do gênio; de outro lado, há a obra do gênio, em que se realiza a profecia de grandeza; portanto é somente através da obra do gênio que a obra do precursor encontraria justificativa.

Via de regra estamos razoavelmente atentos a exageros de caráter metafórico. Somos entretanto surpreendidos com esse procedimento porque, curiosamente, ele é metonímico. A obra do precursor não é vista em sua totalidade. Seleciona-se nela apenas o fragmento que reflete o gênio, enquanto todo o resto é descartado. A avaliação da obra do precursor é feita, portanto, através de uma metonímia e de uma metáfora: a parte é tomada pelo todo e essa parte não vale por ela mesma, mas sim como imagem de uma outra coisa.

Há aqui também uma silenciosa inversão do vetor do tempo histórico. Por um lado parecemos respeitar a ordem dos eventos quando afirmamos que o precursor influenciou seu sucessor lhe fornecendo parte de um modelo. Por outro, recortamos um fragmento da obra do precursor e o consagramos pela sua relação com a obra do sucessor, promovendo uma influência decisiva do sucessor sobre seu predecessor que ocorre inversamente ao sentido do tempo.

A crítica literária pós-moderna tomou consciência, habituou-se e acabou por reconhecer a inevitabilidade do desrespeito à linearidade do tempo da história nos estudos das influências. Harold Bloom postulou seis modelos de influência entre autores. Segundo Bloom, o tipo de influência mais radical, que chamou de *Apophrades*, cria a ilusão de uma apropriação da obra do precursor pelo sucessor.

Apophrades, ou retorno dos mortos; tomo a palavra dos tristes e infelizes tempos atenienses em que os mortos voltavam a habitar as casas onde haviam morado. O poeta que vem depois, em sua própria fase final, já assoberbado por uma solidão imaginativa que é quase um solipsismo, mantém seu poema de novo tão aberto à obra do precursor que a princípio podemos acreditar que a roda completou um círculo completo, e que estamos de volta ao inundado aprendizado do poeta posterior, antes que sua força começasse a afirmar-se nas proporções revisionárias. Mas o poema é agora *mantido* aberto ao precursor, quando antes *estava* aberto, e o efeito fantástico é que a realização do novo poema o faz parecer a nós não como se fosse o precursor a estar escrevendo-o, mas como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor. (Bloom, 2002, p. 65)

A historiografia de nossa música parece colecionar tais apropriações indébitas. Não há que se estranhar. Quase todos os textos que utilizamos foram escritos no século XX sob fortíssima influência ideológica do movimento modernista, que se empenhou bravamente em enfatizar a ilusão de uma ruptura radical do modernismo em relação ao passado. Portanto, a história da nossa música aparece, quase que invariavelmente, filtrada através das lentes da ideologia modernista que tinha como pedra de toque a questão do nacionalismo. A valori-

zação de signos que apontassem para o sentido do nacional foi perseguida com tanto empenho que, paradoxalmente, muitas vezes obscureceu aquilo que, outrossim, deveria ter sido mais fundamental: o próprio sentido de modernidade. Tais autores parecem afirmar que, para ser moderno, basta ser legitimamente brasileiro – seja lá o que isso for.

Por isso certos compositores foram celebrados pela historiografia de orientação modernista exclusivamente porque utilizaram em suas obras materiais oriundos de fontes folclóricas ou mesmo populares urbanas. Quase bastava isso para que um compositor anterior fosse considerado precursor do nacionalismo. O caso de Brasília Itiberê talvez seja o mais escandalosamente equivocados. Sua pequena peça característica para piano *A Sertaneja* é constantemente lembrada como o carro abre-alas do nacionalismo.

Itiberê da Cunha foi, entre nós, um pioneiro, sentindo a música popular como inspiração e, não só a transpôs para as formas artísticas, mas soube dar também um sentido brasileiro ao que criava. Esse grito de independência e de terra-à-vista não foi compreendido: passou despercebido até pelo próprio Brasília Itiberê, que não se ateu à tentativa. Antes dele, já Neukomm, Pedro I e Carlos Gomes haviam aproveitado motivos folclóricos em composições, mas não lograram, nem mesmo a *Fantasia* para piano e clarinete do último, sobre a modinha *Alta Noite*, qualquer penetração na alma brasileira, como a *Sertaneja* do compositor paranaense, a quem cabe, não a primazia histórica, mas legitimamente a artística. (Almeida, 1958, p. 103)

Note-se, porém, que a festejada citação do folclore é caso único em sua obra, não ocupa mais do que uma seção intermediária da obra, expõe-se em uma voz interna, e é turvada pelas acrobacias da ornamentação pianística de estilo lisztiano. Parece muito pouco para justificar tanto alcance premonitório. O corpus da produção pianística de Itiberê da Cunha mereceu, poucos anos atrás, uma edição realizada por Norton Dudeque. Esse resgate nos permitiu constatar a completa sintonia da obra do compositor com as preocupações da escola romântica alemã de seu tempo, com a qual teve contato durante a carreira de diplomata. Portanto, a afirmação de Almeida, repetida por muitos outros, de que Itiberê merece ser celebrado como precursor do nacionalismo modernista brasileiro, é tão sem propósito quanto seria a afirmação hipotética equivalente de que o melhor da música de Liszt é encontrado nas suas *Rapsódias Húngaras* porque elas seriam precursoras da música de Bartók.

O *Batuque* de Alberto Nepomuceno é outra obra citada freqüentemente como exemplo de uma pretensa antecipação histórica. Também em virtude da conti-

nuidade cronológica imediata, o papel histórico de Nepomuceno foi muitas vezes reduzido ao de um precursor de Heitor Villa-Lobos. Morrendo em 1920, pouco antes da Semana de Arte Moderna de 1922, Nepomuceno seria então uma espécie de Moisés que apenas anteviu a terra prometida, sem nela pisar. Todavia, é certo que há razões suficientes para tomar a obra de Villa-Lobos – que amadurece concomitantemente ao fim da carreira de Nepomuceno – como marco fundador do modernismo nacionalista brasileiro. Outra coisa, entretanto, é crer que ocorreu ali uma ruptura radical com o passado. Pretender que o valor da obra de Villa-Lobos se resume a ter sido a primeira eclosão de uma linguagem musical legitimamente brasileira, obscurece o que poderia ser mais relevante: sua posição na vanguarda no pensamento de sua época, especialmente quando posta em confronto com os padrões internacionais.

Apesar de alardeada como uma ruptura súbita, há evidências de que a transição do romantismo para o modernismo tenha se realizado na música brasileira muito mais gradativamente do que temos sido levados a crer. Essa transição se deu em dois eixos conceituais distintos. O primeiro deles, que considera a linguagem musical de modo abstrato, revela a incorporação das técnicas composicionais consideradas avançadas para o momento em que eram utilizadas, o que, no panorama europeu, significava caminhar em direção à dissolução da tonalidade. Esse eixo era avalizado politicamente, como uma plataforma de vanguarda, pela filosofia republicana positivista, que se opunha ao conservadorismo monarquista ao empunhar a bandeira do progresso. O progresso em música, abraçado pela visão cosmopolita, teria sido representado inicialmente pelo cromatismo wagneriano que teve em Leopoldo Miguez, republicano convicto, seu primeiro paladino. Pouco adiante a influência marcante da cultura francesa na música brasileira do fim do século deslocaria a representação desse eixo progressista em direção ao simbolismo de Debussy. Constataremos porém que, mesmo assim, a influência da música alemã continuará marcante. Enquanto isso a ópera italiana, que continuava mais influente do que os outros modelos, pesava na balança como contrapeso conservador.

O segundo eixo, que em última instância é uma herança paradoxal do romantismo, está representado pela ideologia do nacionalismo musical. Todavia, a insuficiente percepção das diferenças entre as conceituações de nacionalismo do romantismo e do modernismo é até hoje uma fonte recorrente de confusão. Há características peculiares na proposta de nacionalismo dos modernistas que

a diferenciam substancialmente daquela do nacionalismo romântico. O exemplo mais óbvio de diferença pode-se encontrar na proposta modernista de que o compositor deve voltar-se exclusivamente para as culturas populares e autóctones, preferencialmente de áreas geográficas remotas, como fonte dos materiais a serem utilizados na composição musical erudita. Este é um traço que não tem dimensão equivalente no nacionalismo romântico. Ali o recurso às fontes populares é ocasional e filtrado pela subjetividade do compositor, em oposição ao caráter mais sistemático e objetivo (o que não significa necessariamente científico) da pesquisa de coleta de dados do artista modernista.

A dificuldade de diferenciar o nacionalismo dos românticos e dos simbolistas, do nacionalismo dos modernistas, levou, até historiadores criteriosos como Bruno Kiefer, a julgarem a obra de Nepomuceno pelo viés do nacionalismo precursor que, segundo Kiefer, faria de Nepomuceno “merecedor do título de fundador da música brasileira”. Kiefer desconfia todavia que essa perspectiva poderia ser matizada ao afirmar que “se não fosse a sua preocupação nacionalista e se seu interesse maior fosse uma música contemporânea – em termos europeus, está claro – a sua orientação estética teria acompanhado as transformações radicais ocorridas na Europa.” (Kiefer, 1976, p. 114). Tentaremos mostrar, mais adiante, que parte da obra de Nepomuceno esteve de fato integrada a essas transformações e que os músicos de sua geração não percebiam nenhum conflito entre essas obras tecnicamente progressivas e as obras que enfatizavam aspectos de identidade nacional, porque também elas representavam um aspecto ideológico da progressividade.

Outros historiadores contemporâneos, com os quais me alinho, defendem uma regressão ainda mais radical da marca inicial do nacionalismo. Maria Alice Volpe vê no indianismo de Carlos Gomes “o paradigma nacionalista fundador da música brasileira” que poderia ser estendido até as primeiras décadas do século XX, quando o compositor, já então falecido, havia sido mitificado pela morte.

Embora o compositor não tenha se integrado à nova política institucional instaurada pelo governo republicano e tenha sido colocado em posição de desatualização estético-estilística pelo movimento wagneriano no Brasil, uma abordagem da crítica musical do período demonstra que os paradigmas musicais nacionalistas construídos por Carlos Gomes persistiram nessa época crepuscular até o advento do modernismo brasileiro. (Volpe, 2004, p. 2)

Essa nova conceituação altera a perspectiva histórica. Nepomuceno não po-

deria 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. Aliás, esse era o foco de sua luta em defesa do canto em português, ao contrário do mal-entendido criado posteriormente pelos modernistas: seu objetivo na polêmica com o crítico Oscar Guanabara foi apenas tornar o sentido da ópera mais facilmente inteligível para o povo – uma postura típica dos ideais de esclarecimento do positivismo iluminista – e não uma bandeira nacionalista.

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. Para Nepomuceno, os questionamentos nacionalistas do modernismo teriam sido apenas uma idéia entre muitas outras, equivalentes às que ele havia encontrado na obra de *Claude de France* e começava a encontrar na de Stravinsky e de Schoenberg.

Um hipotético encontro entre Nepomuceno e Schoenberg

O presente estudo tenta levantar algumas pistas que podem contribuir para a modificação desse panorama crítico. O ponto de partida é uma conjectura sobre as razões que teriam animado Alberto Nepomuceno a traduzir o *Harmonielehre* de Arnold Schoenberg.

Inicialmente convém lembrar a ligação direta de Nepomuceno com o ambiente teórico da música alemã no final do século XIX. Dudeque (2004) relaciona o interesse de Nepomuceno no tratado de Schoenberg à sua passagem pelo Conservatório Stern de Berlim nos anos de 1892 a 1894, a mesma instituição de ensino na qual Schoenberg lecionaria, tempos depois, em 1902. Isso indica que a formação teórica de Nepomuceno tinha como referência os mesmos autores teóricos da escola de Schoenberg, especialmente, conforme salienta Dudeque, os textos de A. B. Marx, Bellermann e Herzogenberg, além de Schenker e

Riemann, que são as principais referências citadas por Schoenberg em seu texto.

O fato é que o projeto de tradução se restringiu a um mero esboço, realizado em 1916, que nunca avançou significativamente. O *Harmonielehre* de Schoenberg havia sido publicado pela Universal de Leipzig e Viena em 1911 e, conforme atesta Correa (1985), Nepomuceno havia estado na Europa em 1915 para a apresentação de sua ópera *Abul* em Roma. Foi certamente nessa oportunidade que Nepomuceno adquiriu o livro, talvez em Berlim, mas mais provavelmente em Viena, para onde deve ter viajado após a estréia romana. É possível que nessa viagem ele estivesse à procura de outras oportunidades de apresentação para o *Abul*, como já o fizera em 1900 com a ópera *Artemis*, quando se encontrou com Mahler em Viena. Mas Mahler havia morrido em 1911 e uma nova geração de compositores vienenses gravitava agora em torno de Alexander von Zemlinsky e do jovem Arnold Schoenberg.

Teria havido em 1915 um encontro entre Schoenberg e Nepomuceno em Viena? É possível, mas se aconteceu esse encontro, não restou registro dele. Há entretanto outras coincidências curiosas que ocorrem em torno dessa época. Schoenberg entrava naquele momento na crise criativa que deflagraria, no fim da década, a invenção da música dodecafônica. Naquele momento é o atonalismo livre do *Pierrot Lunaire* de 1912 que sintetiza o pensamento de vanguarda do ambiente vienense. Tinha Nepomuceno conhecido e trazido para o Brasil em 1916 uma partitura do *Pierrot* de Schoenberg, além da cópia do *Tratado de Harmonia*? Na biblioteca de Mário de Andrade, depositada hoje no Instituto de Estudos Brasileiros, há uma cópia anotada do *Pierrot*. Em 1921 Villa-Lobos compõe a série dos *Epigramas Irônicos e Sentimentais* que transparece uma atípica e logo descartada influência do expressionismo do *Pierrot*. Em 1922 Villa-Lobos encontra Mário na Semana de Arte Moderna. Ora, Nepomuceno estava em contato com Villa-Lobos que estava em contato com Mário de Andrade. Notícias voam, às vezes sem deixar marcas...

Por que o interesse de Nepomuceno pelo livro de harmonia de Schoenberg? Afinal Nepomuceno não ensinava harmonia. Ele ocupava a cátedra de órgão e, naquele momento, também o cargo de diretor do Instituto Nacional de Música, enquanto Frederico Nascimento, violoncelista, dileto amigo desde que Nepomuceno chegara ao Rio de Janeiro na década de 1880, é que era o professor de harmonia da instituição (curso, aliás, freqüentado ocasionalmente por Villa-Lobos). Portanto, parece ter havido uma combinação inicial entre

Nepomuceno e Nascimento para que este adotasse o livro a ser traduzido. Correa (1985) indica, entretanto, que naquele momento Nepomuceno enfrentava reações diversas no Instituto que não só desestimularam o prosseguimento da empreitada, mas logo adiante o levaram a pedir demissão da direção.

Encontramos, no prólogo escrito por Ramon Barce para a edição espanhola do livro de Schoenberg, uma possível resposta para a questão acima formulada:

Se o Tratado tivesse se limitado a sua função pedagógica e à codificação conclusiva da harmonia tradicional, já estaria amplamente justificado e ultrapassaria os demais livros sobre a mesma disciplina. Entretanto há nele muitas coisas mais, e todas de importância capital. A primeira é a larga perspectiva que abre para o futuro. Não como profecia gratuita, mas sim por um aprofundamento do conceito especificamente filosófico de evolução e de desenvolvimento. (Barce, 1979, p. X)

É perfeitamente plausível que tenha havido uma sintonia entre o ponto de vista progressivo de Schoenberg e os ideais positivistas republicanos do simbolista Nepomuceno. Vamos verificar que na obra de Nepomuceno, antes da virada do século, já aparecem todos os índices que caracterizam a harmonia progressista especificada por Schoenberg em seu tratado. Portanto, não foi apenas uma vaga identidade ideológica que criou a empatia de Nepomuceno pelo tratado de Schoenberg, mas a constatação de que ali estavam os elementos teóricos que descreviam as práticas mais avançadas que ele empregara em suas obras mais ousadas e que até aquele momento não haviam recebido atenção no ambiente provinciano brasileiro. Adotar o texto de Schoenberg significava moldar cabeças que estariam preparadas para a tal música do futuro com a qual Nepomuceno ocasionalmente flertou.

As inovações técnicas que essa música nova podia trazer eram diversas. Dudeque, em seu estudo de 2004, demonstra, através da análise do Quarteto n. 3 de Nepomuceno, que este conhecia e empregava a teoria das variações progressivas e de estruturação de sentença, dois conceitos caros aos escritos teóricos de Schoenberg. O primeiro desses conceitos foi forjado em meados do século XIX por A. B. Marx a partir da análise de certas passagens de Beethoven. Nepomuceno conheceu essa prática durante seus estudos com Herzogenberg que lhe demonstrou como ela é freqüentemente empregada na música de Brahms e de Liszt. Schoenberg aprofundou consideravelmente o conceito de variações progressivas, mas não é possível que Nepomuceno tenha conhecido os estudos teóricos de Schoenberg a esse respeito porque eles datam de uma época

posterior. Portanto, esta revelação atestaria apenas a filiação de Nepomuceno a uma mesma tradição que Schoenberg na música alemã, que remonta ao início do século XIX, não configurando necessariamente uma postura de vanguarda.

O *Harmonielehre* de Schoenberg, em seus capítulos finais, adentra todavia pelos meandros da música cromática pós-wagneriana. Entre os assuntos abordados, encontramos o problema dos acordes errantes, as inversões dos acordes de nona, uma descrição dos conceitos de tonalidade suspensa e de tonalidade flutuante, dos acordes aumentados e da escala de tons inteiros. Esses tópicos não aparecem em publicações anteriores de outros autores porque configuram o “estado da arte” da harmonia no momento em que o livro foi escrito, 1911.

Nepomuceno certamente encontrou, na leitura do original em alemão, grande prazer ao encontrar a formulação teórica das práticas que utilizara já há duas décadas atrás em sua música. O reconhecimento de que a linguagem musical de Nepomuceno, nas décadas ao redor da virada do século, estava em sintonia com as técnicas consideradas mais avançadas na música europeia daquele momento, foi até agora apenas parcial e insuficientemente afirmado. Uma hipótese plausível para explicar esse fato seria, a nosso ver, a ênfase que os estudos históricos e analíticos brasileiros dedicaram à música modernista nacionalista, obscurecendo a compreensão do papel relevante que a música de Nepomuceno teve como expressão da vanguarda musical no período anterior ao projeto modernista, e de seu papel essencial como propiciador da existência daquele projeto.

Escala de tons inteiros (TI), acordes aumentados e acordes errantes

Há aproximadamente dez anos ocorre, cada vez mais freqüentemente, em obras de compositores modernos, uma escala constituída por seis sons que tem igual distância entre si: a escala de tons inteiros. Diz-se que os modernos russos ou os franceses (Debussy e outros) a empregaram pela primeira vez. Não o sei exatamente, mas parece que foi Liszt o primeiro. [...] Acredito que a escala de tons inteiros se originou completamente por si mesma nas cabeças de todos os músicos de nosso tempo, como natural consequência dos últimos acontecimentos da música. (Schoenberg, 1999, p. 537-538)

Correa (1985) sustenta que Nepomuceno tomou contato com a escala de tons inteiros durante sua estada de 1894 em Paris, quando assistiu a estréia

mundial do *L'après-midi d'un faune* de Debussy, obra na qual o compositor francês dá novo sentido à técnica da harmonia cromática wagneriana e agrega acordes aumentados formando escalas de tons inteiros. Alguns anos depois, Nepomuceno incorporaria essa escala em suas obras. Já a utilização sistemática de acordes aumentados parece ser uma influência anterior, aprendida na música de Liszt nos estudos com Theodor Lechetitzky, aluno de Liszt, em um curso de férias em Viena em 1891.

Existia em Viena um velho professor de composição que era utilizado para as provas de certificado de habilitação pedagógica. Dizem que, a cada ano, ele apresentava aos candidatos a seguinte pergunta: "O que sabes dizer acerca da tríade aumentada?". O diplomando, se quisesse sair intacto dessa tentação, tinha que responder: A tríade aumentada é utilizada com predileção pela nova música alemã". Embora, para o velho professor, este fosse um fato horrível, a observação era correta. A nova música alemã gostava realmente de utilizar a tríade aumentada, e de maneira abundante. (Schoenberg, 1999, p. 538)

A utilização da escala de tons inteiros na música de Nepomuceno foi reconhecida por Correa (1985) na ópera *Abul*, terminada em 1905, no *Trio em Fá sustenido menor* de 1916 e no ciclo *Le Miracle de la Semence* de 1916-17. Entretanto, uma utilização inquestionável da escala de tons inteiros já aparece anteriormente na canção *Oração ao Diabo*, escrita por Nepomuceno em 1899 sobre versos do poeta simbolista Orlando Teixeira, portanto apenas cinco anos após a estréia do balé de Debussy. É provavelmente a primeira utilização dessa escala em obra de autor brasileiro. A introdução apresenta uma das versões da escala de tons inteiros (Exemplo 1).

The musical score for the introduction of 'Oração ao Diabo' is presented in two systems. The top system is for the Canto (Singer) and the bottom system is for the Piano. The Canto part is in bass clef, 3/4 time, and the Piano part is in treble and bass clefs, 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is 'Energico e vivo.' and 'Com desespero.' The dynamics are 'ff' (fortissimo). The lyrics 'Gran - de deus Sa - ta -' are written under the Canto staff. The Piano part features a complex harmonic structure with many augmented triads, indicated by asterisks below the notes.

Exemplo 1 – Emprego da escala de tons inteiros I na introdução da canção *Oração ao Diabo*

E a mesma canção termina com uma passagem que utiliza cinco das seis notas da outra escala de tons inteiros, faltando apenas o Si natural (Exemplo 2).

Exemplo 2 – Emprego da escala de tons inteiros II na coda da canção
Oração ao Diabo

Creio ser plausível interpretar a utilização da escala de tons inteiros nessa canção devido a uma motivação simbolista. Uma escala de tons inteiros pode ser construída pela justaposição de três trítonos: **TI-I**: [Dó-Fá#] + [Ré-Sol#] + [Mi-Lá#] ou **TI-II**: [Dó#-Sol] + [Ré#-Lá] + [Fa-Si].

Uma vez que o trítono foi chamado de intervalo do diabo, pode-se dizer que a escala de tons inteiros é, então, uma escala “perfeitamente diabólica” porque pode ser segmentada apenas em trítonos, justificando o simbolismo de sua utilização nesta canção.

Schoenberg lembra também que a escala de tons inteiros pode ser vista como uma decorrência da utilização de tríades aumentadas sucessivas, uma vez que essa escala pode ser segmentada em duas tríades aumentadas: **TI-I**: [Dó-Mi - Sol#] + [Ré-Fa#-Lá#] ou **TI-II**: [Réb-Fá-Lá] + [Mib-Sol-Si].

Os Acordes Errantes, como já mencionei certa vez, não pertencem exclusivamente a nenhuma tonalidade, senão que, sem alterar sua configuração (nem sequer é necessário a inversão, bastando uma relação imaginária com a fundamental), podem pertencer a muitas tonalidades, muitas vezes a quase todas. [...] Todavia, existe uma diferença essencial entre os acordes errantes propriamente ditos e aqueles transformados em errantes por meios artificiais. A saber, os primeiros já o são por sua própria natureza. [...] Isso pode-se observar no acorde de sétima diminuta (originado por superposição de terças menores), e, mais tarde, claramente, na tríade aumentada. [...] Que os acordes errantes teriam, necessariamente, que conduzir à abolição da tonalidade, isto é algo que por certo tornar-se-á claro mais adiante. (Schoenberg, 1999, p. 286)

A utilização sistemática de tríades aumentadas implicaria num meio caminho andado para a escala de tons inteiros, o que equivale a dizer à abolição da tonalidade. Ocorrências de passagens saturadas de tríades aumentadas encontram-se em obras de Nepomuceno anteriores à canção destacada, como por exemplo na canção *Oraison*, escrita em 1894, sobre poema de Maurice Maeterlinck (Exemplo 3). Note-se ademais que essa passagem é uma típica passagem de *acordes errantes*, que alterna acordes diminutos com acordes de sétima semidiminuta, tal como nas descrições de acordes errantes detalhadas por Schoenberg.

The image displays a musical score for the song "Oraison". It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line has the lyrics "Et fé - con - dez ma so - li -". The piano accompaniment is marked "pp" and "très léger". The second system continues the vocal line with the lyrics "tu - de, En far - ro - sant de vo - tre". The piano accompaniment continues with similar harmonic textures. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major/C minor) and a 3/4 time signature. The piano part is characterized by dense, arpeggiated textures of augmented triads and diminished seventh chords, which are typical of the "wandering chords" technique mentioned in the text.

Exemplo 3 – Emprego de acordes aumentados errantes na seção central da canção *Oraison*

Notável também é o fato de que Nepomuceno escreve canções em francês sobre poemas de Maeterlinck no mesmo ano em que Debussy inicia a composição da ópera *Pelleas et Melisande* baseada em peça teatral homônima do poeta. É possível que Nepomuceno tenha absorvido de imediato a influência de Debussy em sua obra, mas também é possível que já caminhasse na mesma direção quando se deparou com a obra de Debussy.

Note-se ainda que, na abertura dessa mesma canção, Nepomuceno utiliza um acorde de dominante com nona seguido de dois acordes aumentados sucessivos, criando uma passagem de extraordinário efeito de tensão harmônica, que lembra a técnica de suspensão da tonalidade descrita por Schoenberg.

Exemplo 4 – Emprego de acordes aumentados e de nona na abertura da canção *Oraison*

Acordes de nona

Mostramos o início da canção *Oraison* em que Nepomuceno tira partido da pungência expressiva do acorde de dominante com nona, no modo menor. Poderíamos localizar muitos outros exemplos de utilização de acordes de nona na obra de Nepomuceno, quase sempre em posição fundamental. Há alguns raros casos em que poderia ser advogada uma análise como inversão de acordes de nona, mas a dubiedade desses acordes invertidos, que é um dos motivos essenciais da querela, permitiria uma interpretação alternativa. Por isso optamos por não registrá-los aqui.

O acorde de nona é o enteado do sistema. Embora seja um resultado no mínimo tão legítimo quanto o acorde de sétima, é sempre posto em dúvida. Não se compreende por quê. [...] Tanto quanto sei, a principal objeção contra os acordes de nona é a de que, segundo dizem, as suas inversões não são utilizáveis. [...] A teoria possui a inclinação de declarar por mau, ou no mínimo por impossível, aquilo do que não dispõe de exemplos. Diz, com prazer: os acordes de nona não aparecem em suas inversões; logo, são maus. Ou: os acordes de nona não se apresentam invertidos; por conseguinte, não existem acordes de nona. (Schoenberg, 1999, p. 483-484).

Para os compositores brasileiros do fim do século, a disputa que dividiu os teóricos vienenses em torno da existência de acordes de nona deve ter parecido irrelevante. Desde meados do século XIX a teoria dos acordes de nona já era ensinada no Conservatório Nacional de Música. Isso pode ser constatado no Tratado de Harmonia de Raphael Coelho Machado, utilizado como livro-texto naquela instituição desde sua publicação em 1852.

A disputa em torno dos acordes de nona afetou Schoenberg de modo muito mais direto do que Nepomuceno. Schoenberg descreve em seu livro como seu

sexteto para cordas *Verklärte Nacht* foi rejeitado para execução sob a alegação de que empregava acordes de nona que não existiam. A disputa em torno dos acordes de nona, que antecedeu a esse episódio, envolveu os dois grandes musicólogos que pontificaram na teoria musical germânica do final do século XIX: Hugo Riemann e Heinrich Schenker. O tratado de Schoenberg é, em síntese, uma resposta aos escritos desses dois teóricos que, aliás, são citados extensivamente ao longo de seu texto. Schoenberg absorveu em suas teorias muitos aspectos da harmonia funcional de Riemann mas não subscreveu a complexa cifragem de acordes criada por ele. Por outro lado, seu apreço por Schenker era pequeno. Entre outros pontos de discordância, Schenker negava a existência teórica de acordes de nona, preferindo ver as notas estranhas como notas estranhas à harmonia, conceitos aos quais Schoenberg se opôs veementemente.

Tonalidade suspensa

O aspecto que talvez mais nos surpreenda na música de Nepomuceno da última década do século XIX é encontrar pequenas peças em que a tonalidade é tão ambígua que nossa única opção é reconhecer que se trata de casos de tonalidade suspensa. Schoenberg (1999, p. 528) se vangloria de seu Lied op.6 n. 7 *Lockung* (de 1905) “que expressa um Mib maior sem que no decorrer da peça surja, uma vez que seja, a tríade de Mib maior de modo a poder ser considerada nitidamente como uma tônica.”. Ele talvez se surpreendesse de verificar que mais de dez anos antes, em 1894, Nepomuceno escreveu outra canção, *Einklang*, sobre um poema em alemão de Nicolau Lenau, que já representava um caso igualmente evidente de tonalidade flutuante.

Pelo que diz respeito à tonalidade suspensa, depende totalmente do tema. [...] Sob o aspecto harmônico tratar-se-á aqui, quase que de forma exclusiva, de acordes nitidamente errantes. Qualquer tríade maior ou menor poderia, ainda que de passagem, ser interpretada como se fosse em si mesma uma tonalidade. (Schoenberg, 1999, p. 529)

Einklang de Nepomuceno apresenta essa predominância de acordes errantes que conduzem à suspensão da tonalidade. Nessa canção a tonalidade é sempre ambígua. Embora as harmonias apontem eventualmente para Lá menor, o acorde não se manifesta inequivocamente em posição fundamental em nenhum

momento. No final, paradoxalmente, uma cadência perfeita parece estabelecer Mi maior como possível tônica, deslocando a nota que servirá de pedal no início da peça de seu papel de dominante. Mas não é possível afirmar que Mi ou Lá sejam a tônica da peça que flutua em suspensões e ambigüidades ao longo da peça, apesar da sua brevidade (Exemplo 5).

EINKLANG

Gedicht von Nicolaus Lenau Musik von Alberto Nepomuceno

Sehr Langsam

Gesang

Piano

p wie ein Glöckle

pp

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

Largo

p

1 2 3 4 5 6 7

8 9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19 20

21 22 23 24 25 26 27

re: ii^o7 V¹ la: V^b7 VI⁶

vii^o7 VI⁶

vii^o5/V I ii^o7 la: V⁷

Mib: ii^o7

vii^o7/V ii^o5 V V/V V⁺3 V

Uns Mit-ter - nacht ent-stand dies Lied zwölf-mal er - klang das Glö-cken - erk

Und zwölf-mal Ant-wort gab mein Herz Im dump-fen *allargando*

Sto - phen - sang Dem dump - fen Glö - cken - klang

Exemplo 5 – Emprego de tonalidade suspensa na canção *Einklang*

Conclusões

Como principal conclusão, salientamos que as obras de Nepomuceno da década de 1890 empregavam recursos técnicos semelhantes aos mais avançados da música européia do período, como acordes dissonantes de nonas e acordes aumentados, tonalidade flutuante e suspensa, escalas de tons inteiros e sucessões de tríades aumentadas, que, mesmo em 1911, ainda eram considerados por Schoenberg como característicos do pensamento da vanguarda musical de seu tempo. Essas inovações foram introduzidas no Brasil por Nepomuceno, tanto em sua atividade de compositor e intérprete, como na de professor do Instituto Nacional de Música em parceria com Frederico Nascimento. Villa-Lobos, entre outros, que estudou com Nascimento, certamente teve acesso a essas informações, como demonstra, por exemplo, o manuscrito da sua orquestração da *Oração ao Diabo* de Nepomuceno, existente no Museu Villa-Lobos. Por tanto, há que se reavaliar a percepção de que as técnicas musicais avançadas da geração modernista surgiram tardiamente a partir de uma mal esclarecida importação de influências da música francesa da época ou, pior ainda, como uma geração espontânea de genialidade. As pesquisas parecem demonstrar justamente o contrário: que a vida musical brasileira esteve nivelada ao que acontecia no resto do mundo ao longo do século XIX e que não foi apenas o aproveitamento eventual de materiais folclóricos o único e talvez nem o principal legado da geração de românticos e simbolistas ao modernismo. A principal conquista do projeto musical modernista foi fundir num único projeto os dois eixos que já coexistiam naquele ambiente cultural: o espírito vanguardista da modernidade e o apreço pelo nacionalismo folclorista.

O próximo passo desta pesquisa é constatar de que maneira Nepomuceno transfere as experiências ousadas que realizou nas canções em língua estrangeira ao redor de 1894, para suas primeiras canções em língua portuguesa, escritas já a partir daquele mesmo ano. Recentemente o mapeamento desse panorama foi completado com a edição da obra completa para canto e piano de Nepomuceno (Pignatari, 2004), para a qual contribuí com a edição de diversas canções. Talvez ali seja possível encontrar mais uma das peças do quebra-cabeça da origem do modernismo musical brasileiro.

Referências

- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.
- BARCE, Ramon. *Prólogo do tradutor à edição espanhola do "Tratado de Harmonia" de Schoenberg*. Madri: Real Musical, 1979.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- CORREA, Sergio Alvim. *Alberto Nepomucena*. Catálogo Geral. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- DUDEQUE, Norton. Aspectos do ensino acadêmico na Berlim do século XIX no primeiro movimento do Quarteto n. 3 de Alberto Nepomuceno. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR*. Curitiba: Editora Deartes, 2004.
- PIGNATARI, Dante (Editor). *Alberto Nepomuceno: Canções para Voz e Piano*. São Paulo: Edusp, 2004.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- VOLPE, Maria Alice. Carlos Gomes: A persistência de um paradigma em época de crepúsculo. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Música, n. 17, p. 2-11, 2004.