

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.

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).

The image displays three systems of musical notation, each representing a different harmonic progression. The first system is labeled 'fá# menor:' and shows a sequence of chords: I, II, V7, VI, II, I6 (with a subscript 4), V7, and I. The second system shows a sequence: I6, V/V, II4 (with a subscript 3), V6/IV (with a subscript 4), I, and VII/V. The third system shows: V7/V, V7, and I (with a circled 8 above the 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.

The image shows a musical score for the piano accompaniment of a song. It consists of two staves: a vocal line (C) and a piano line (Pno.). The key signature is G major (one sharp). The vocal line starts at measure 9 with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Dos céus a cur - va e - ra tran - qui - la e pu - ra". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a descending arpeggiated bass line in the left hand.

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.' or 'Piano'). 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 variations in the second system.

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. lu - a su - ce - de - ra, *pp* 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.

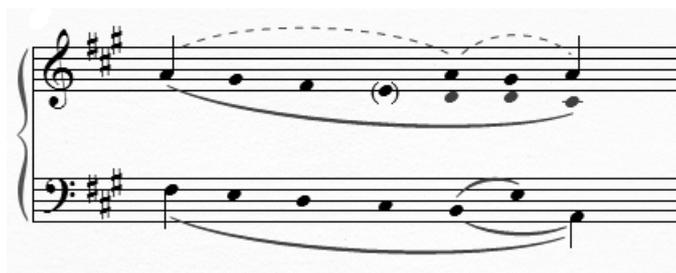
Exemplo 12: *Mater dolorosa*, seção B e volta de A' (c. 17–26)

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 consists of 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 manner, with notes grouped together. Roman numerals I, II, V, and III are indicated below the bass staff, corresponding to the notes in the bass line.

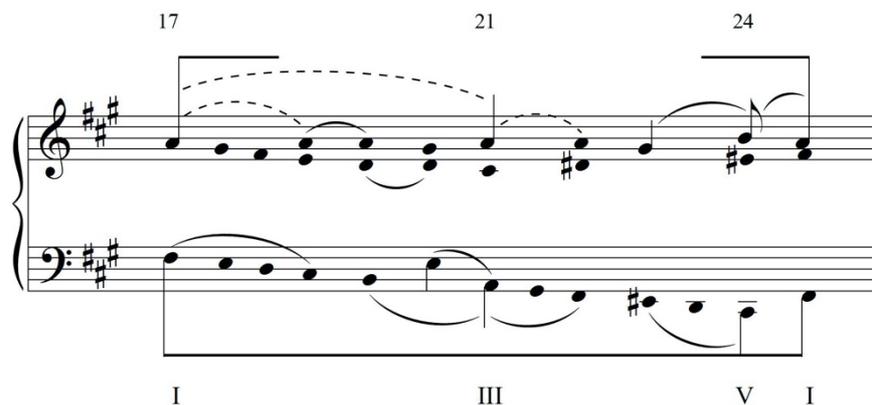
Exemplo 13: verticalização da melodia da seção B de *Mater dolorosa*

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 $\frac{6}{4}$ (measures 32-33), $\frac{7}{\frac{5}{3}}$ (measure 33), V/iv (measure 34), and iv (measure 34).
- System 3 (Measures 34-35):** The piano accompaniment concludes with a *retardando* marking and a final chord. The harmonic analysis below shows 'i' (measure 35).

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.