

Coesão tonal e progressão linear nas canções em português de Alberto Nepomuceno: *Ora Dize-me a Verdade*, opus 12 no. 1

Primeiro autor¹, Segundo autor²

¹Rua/Av. XXXXXXXX, n.º – Município-UF – CEP: XXXXX-XXX

² Rua/Av. XXXXXXXX, n.º – Município-UF – CEP: XXXXX-XXX

xxxxxxx@xxxxxxx.me, xxxxxxxxxxxxxxxx@gmail.com

Abstract. *The Portuguese songs by Alberto Nepomuceno are a relevant portion of his work, both numerically and from the point of view of their relevance in terms of his ideals for a Brazilian art of song. This paper presents a structural (Schenkerian) analysis of the Portuguese song Ora Dize-me a Verdade by Alberto Nepomuceno, its main objective being the identification of techniques of prolongation as well as formal procedures in relation to the Lied paradigm, considered as one of the stylistic components of the songs by Nepomuceno.*

Keywords: *Brazilian Music, Songs by Alberto Nepomuceno, Schenkerian Analysis*

Resumo. *As canções em português de Alberto Nepomuceno são parte relevante de sua obra, tanto numericamente quanto do ponto de vista de sua relevância no contexto de seus ideais para uma canção artística brasileira. Este artigo apresenta uma análise estrutural (Schenkeriana) de uma canção em português de Alberto Nepomuceno (Ora Dize-me a Verdade). O objetivo principal é a identificação de procedimentos de prolongação e estruturação empregados pelo compositor, avaliados no contexto do paradigma musical do Lied, tido como um dos componentes estilísticos presentes nas canções em português de Nepomuceno.*

Palavras-chave: *Música Brasileira, Canções de Alberto Nepomuceno, Análise Schenkeriana*

1. Introdução

Adele Katz (1946), no início do primeiro capítulo de *Challenge to Tradition*, destaca a importância do conceito de tonalidade como fundamento da teoria Schenkeriana. A autora afirma:

O fator básico que diferencia a abordagem de Heinrich Schenker do método costumeiro de análise é a sua concepção da tonalidade enquanto coerência estrutural (1946, p. 1).

Essa afirmação, em sua concisão, fala da importância do conceito de tonalidade para Schenker e também sobre a natureza desse conceito, a qual se diferencia da noção comum. Para o teórico alemão, a tonalidade não é apenas a tônica em que uma peça inicia e termina, mas o fundamento mesmo da estruturação musical. Em *Free Composition*, Schenker critica a concepção tradicional de tonalidade, afirmando:

Nada é tão indicativo do estado da teoria e da análise quanto a sua abundância absurda de “tonalidades”. O conceito de “tonalidade” como uma unidade superior no plano de frente é completamente estranho à teoria. Ela chega a ser capaz de designar um único acorde não-prolongado como uma tonalidade (1979, p. 8).

O fato da abordagem Schenkeriana encontrar, na tonalidade, um princípio sólido de coesão representa uma vantagem metodológica na pesquisa musicológica, sendo, no presente caso, um princípio que responde, pelo menos em parte, ao problema que se apresenta àqueles que desejam se aprofundar na obra de Alberto Nepomuceno (em particular suas canções de câmara): como dar conta da diversidade estilística presente no conjunto dessas peças? Pignatari destacou a capacidade que Nepomuceno tinha para absorver diferentes estilos (2009, p. 43):

Muito de Fauré, de Debussy, mas facilmente também poderíamos encontrar traços de Chausson, Saint-Saëns, D'Indy ou Duparc. O que quero dizer é que elas são *originais*. E é isso o que mais surpreende, a profunda compreensão da música francesa de seu tempo e o poderio composicional que demonstra ao criar música francesa contemporânea original, como se fosse um compositor nativo (p. 61).

No que se refere às canções em português, é notável que, após a aplicação de modelos progressistas nas suas primeiras canções em línguas estrangeiras, Nepomuceno tenha se voltado a uma estruturação tonal comparativamente mais tradicional. Ao abordar as primeiras canções em português, Pignatari destaca o desejo de agradar o público como fator motivador de um suposto retrocesso em termos de linguagem harmônica. Com relação à presença dessas canções no concerto de retorno ao Brasil, o autor afirma:

O objetivo principal e imediato era conquistar o público e a crítica. Só assim podemos entender a gritante ausência das canções sobre textos de Maeterlinck. Mais revelador ainda é o impressionante retrocesso que se observa nessas primeiras canções em português quando comparadas com *Oraison*, no que à contemporaneidade da linguagem se refere. Nepomuceno estava jogando para o público, e a necessidade de um êxito retumbante se impôs sobre qualquer consideração ou opção estética (2009, p. 70).

O fato é que as canções em português, compostas durante e após o seu último período de estadia na Europa (Paris) se utilizam, na sua maioria, de um idioma tonal tradicional, ainda que algumas delas, em seu grau considerável de cromatismo, nos lembrem que Nepomuceno nunca abandonou seu interesse pelas correntes progressistas¹. Portanto, ainda que tenhamos em devida conta a filiação estética de Nepomuceno com a vanguarda de sua época, o grande número de canções em português com linguagem harmônica tonal é indicativo não só do desejo de ser bem recebido, mas da opção pela tradição romântica como um dos pilares fundamentais para erigir seu projeto de canção de câmara brasileira. Souza (2010) já observou que a importância do paradigma do *Lied* não deve ser negligenciada no estudo das canções de Nepomuceno:

¹ Podem-se citar: *Morta* (1896), *Cantos de Sulamita* e *Epitalâmio* (1897) e outras de composição bem mais tardia, como *Ocaso* (1912) e *Numa Concha* (1913).

Tudo que hoje se conhece de música vocal brasileira anterior a Nepomuceno filia-se diretamente à influência da moda italiana, inclusive a modinha. Nepomuceno percorre um caminho diverso ao assimilar a influência direta do Lied alemão e da Mélodie francesa” (2010, p. 36).

O autor afirma, ainda:

“O projeto das canções de Nepomuceno enquadra-se no paradigma do Lied e provavelmente encontrar-se-ia poucos precedentes disso na história da música brasileira. Essa poderia ser considerada sua verdadeira contribuição ao gênero” (2010, p. 36).

Partindo desse pressuposto, considera-se que a abordagem Schenkeriana é aplicável a grande parte das canções em português de Nepomuceno, uma vez que a tonalidade, com sua propriedade de coerência ou coesão estrutural, é o fundamento principal dessa abordagem. O emprego da análise Schenkeriana tem relevância, no presente contexto, não só no que diz respeito ao estudo da estruturação musical, mas também na medida em que fornece subsídios para uma apreciação da sua “estrutura dramática” (2008, p. 155). De acordo com Pankhurst, uma das preocupações centrais de Schenker é observar como a superfície da música se desenvolve e se transforma diante de um plano de fundo. O sentido dramático da música surge, portanto, à medida que, tendo a obra musical uma trajetória tonal a cumprir, ela se depara, antes disso, com “desvios, expansões, expectativas e atrasos de diversos tipos” (1979, p. 5). Pankhurst afirma que:

Seja a análise apresentada em prosa ou em forma gráfica, é em última instância uma descrição técnica da música; somente quando isto é avaliado e interpretado é que se torna realmente interessante (p. 155).

No caso de canções de câmara, a apreciação dessas possibilidades dramáticas também pode ser uma chave interpretativa da relação entre o texto e a música.

2. Ora Dize-me a Verdade, opus 12 nº. 1

De acordo com o Catálogo Geral da obra de Alberto Nepomuceno, o ano de 1894 viu a produção de 15 canções, todas compostas em Paris, das quais sete são em português e as demais em alemão ou francês. São deste ano as duas canções do opus 12, *Ora Dize-me a Verdade* e *Amo-te Muito*. *Ora dize-me a verdade* caracteriza-se pelo idioma quase inteiramente diatônico, no qual Nepomuceno demonstra sua capacidade de explorar, sem a necessidade de digressões cromáticas, as potencialidades da tonalidade (e do modo menor), no que se refere à construção de arcos de tensão e relaxamento. Aliás, se essa canção não apresenta a ambiguidade tonal de *Madrigal* op. 17 nº 2, ou o cromatismo de *Oraison*, a sua condução das vozes, por outro lado, caracteriza-se pela elaboração. A forma da canção pode ser descrita como um ABA, em que o uso artístico da textura e da condução das vozes, amparado pela propriedade de coesão estrutural da tonalidade, torna-se o recurso com o qual Nepomuceno incrementa o equilíbrio entre variedade e coerência. Ao nível superficial, a figuração da mão direita, combinada às oitavas quebradas do baixo, põe em movimento o material sonoro escuro da tonalidade de fá menor, num estilo fluente, porém austero. No *moto perpetuo* da mão direita, a alternância das direções ascendente e descendente coincide com as mudanças de acordes e estabelece uma relação intrincada com a linha do canto, enquanto a mão esquerda se reserva pontuar o passo solene do ritmo

harmônico. A linha vocal e a mão direita do piano entrecruzam-se de modo que uma parte ora dá continuidade, ora complementa a outra.

Figura 1: compassos 8-10 (entrada do canto)

A redução abaixo apresenta uma visualização da relação entre o canto e o piano, marcada pela exploração do movimento contrário e por cruzamentos em que a mão direita se encontra ora abaixo do canto, ora acima e por vezes antecipando notas suas:

Figura 2: visualização da intersecção entre partes do canto e piano

A harmonia, na seção A, é marcada pelo uso do acorde de sétima diminuta da sensível para prolongar a sonoridade da tônica. A seção central apresenta um sentido de digressão tonal passageira, com uma tonicização da submediante, a qual se mostra não ser muito mais que um caminho de volta à dominante. O contraste tonal trazido pela tonicização passageira é acentuado pela mudança na textura e no registro.

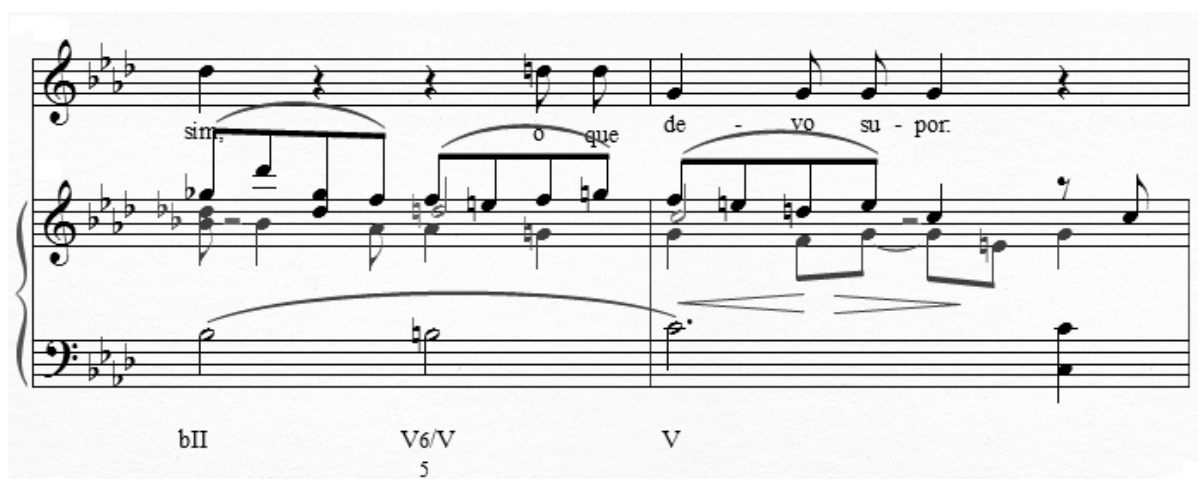


Figura 3: seção B (compassos 17 a 20)

2.1. Técnicas de condução das vozes: melodia polifônica

O motivo inicial de *Ora Dize-me a Verdade* destaca-se pelo uso dos intervalos de quarta aumentada (compassos 8-9) e sétima diminuta (compassos 11-12 e 25). Intervalos melódicos diminutos podem surgir na linha melódica pelo fato de fazerem parte da harmonia, (acordes de sétima diminuta ou de nona da dominante no modo menor), ou decorrentes de bordaduras incompletas. São situações que podem ser compreendidas no contexto de uma técnica relevante para a análise Schenkeriana: a melodia polifônica. Na frase inicial, é possível identificar que a linha do canto move-se alternando dois âmbitos de “continuidade linear”, através do desdobramento (*unfolding*) de intervalos, dentre os quais chamam atenção os saltos aumentados ou diminutos. Desse ponto de vista, pode-se compreender o motivo inicial como sendo composto de duas bordaduras incompletas, lá bemol – sol, ré bemol – dó, explorando a expressividade dos semitons entre o terceiro e segundo grau e entre sexto e quinto grau da escala menor. É possível distinguir, nessa melodia, duas “vozes” distintas, surgidas do desdobramento de intervalos (representados pelas barras de colcheia em diagonal):

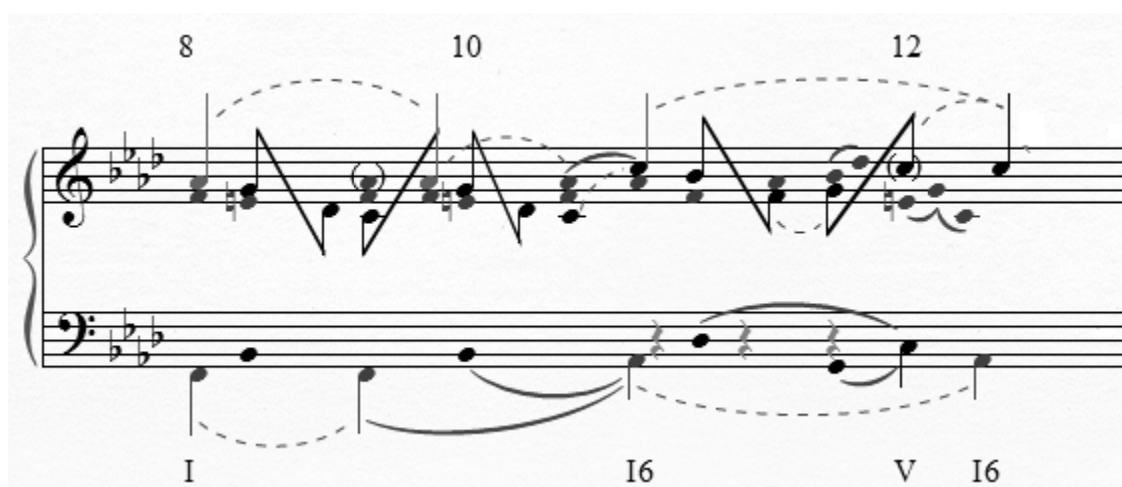


Figura 4: desdobramento de intervalos no contexto da melodia polifônica

A consideração da existência de mais de um âmbito linear na mesma melodia permite-nos verticalizar intervalos melódicos na redução do plano de frente. A verticalização de

intervalos desdobrados horizontalmente na linha vocal e a união da parte do piano com a linha vocal torna possível a apreciação da progressão linear da voz superior, uma voz estrutural obtida da intersecção entre canto e mão direita do piano. A representação gráfica abaixo mostra que a voz superior progride por meio de um salto de terça, (lá bemol-dó), seguido por uma descida à nota inicial, sustentada pela harmonia da medianta (o gráfico omite a repetição do movimento de bordadura dos compassos 9 e 10).

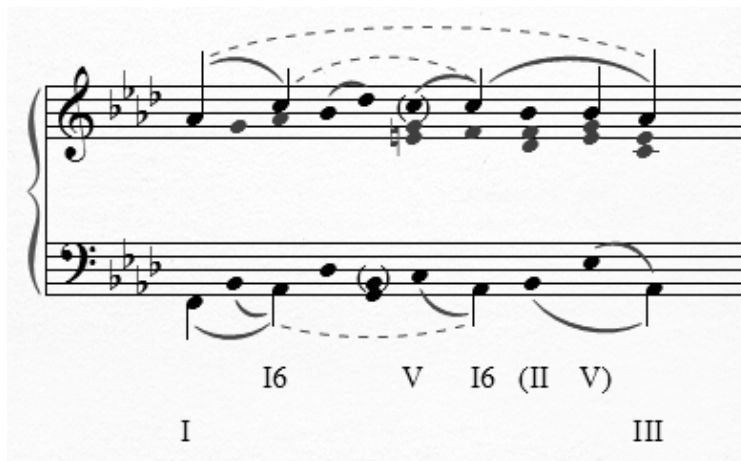


Figura 5: visualização dos compassos 8-14, após a verticalização dos intervalos desdobrados melodicamente

2.2. Transferência de registro, sobreposição de vozes

Salzer e Schachter definem a transferência de registro como o procedimento em que uma nota é significativamente posicionada oitava acima ou abaixo do registro inicial da linha melódica em questão. De acordo com os autores, a importância da transferência de registro pode variar, sua função podendo ser determinante para o desenvolvimento em larga escala, ou simplesmente acrescentar colorido e contraste a uma passagem (1989, p. 160). Na breve seção central de *Ora Dize-me a Verdade*, a transferência de registro assume papel relevante na condução das vozes, estabelecendo o contraste sonoro que valoriza o sentido de indefinição tonal do trecho (figura 3). A figuração do piano é levada para um registro mais agudo e seu padrão é modificado. O padrão rítmico do baixo, em oitavas quebradas, é interrompido e a mão direita realiza uma linha (com derivação motivica do tema da seção A) em contraponto aos fragmentos entrecortados do canto.



Figura 6: transferência de oitava nos compassos 17 a 20

A progressão harmônica parte de um pedal no baixo (lá bemol), inclui uma tonicização do VI grau (ré bemol) e se dirige novamente à dominante (passando por uma sexta napolitana e uma dominante aplicada, nos compassos 18 a 20). Quanto à técnica da sobreposição de vozes internas, Salzer e Schachter (1989, p. 162) afirmam ser a técnica em que ocorre a passagem da nota de uma voz interna para o registro acima da nota anterior da voz superior. Na seção B, a linha do canto desdobra-se em dois âmbitos lineares, de modo que a “voz” interna passa para cima da voz superior (estrutural) e realiza uma ornamentação da linha principal, que permanece conectada à progressão da linha fundamental.

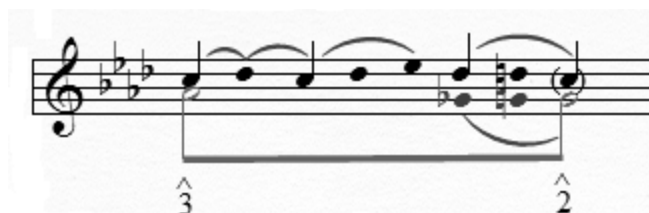


Figura 7: desdobramento da linha do canto em duas vozes

O caminho harmônico da seção central pode ser compreendido, incluída a harmonia inicial de tônica, como um impulso para a nova chegada à dominante no compasso 20 e assim, uma prolongação da mesma dominante sobre a qual se deu a interrupção da linha fundamental. Essa seção ainda é marcada por mais uma prolongação da dominante: nos compassos 25 e 26, com as oitavas que arpejam acordes de sétima diminuta, sexta napolitana e sexta aumentada (invertido).



Figura 8: redução de plano de frente, seção central

2.3. Interrupção na dominante

Do ponto de vista da análise Schenkeriana, chegadas na dominante podem significar uma interrupção da linha fundamental. É o caso de procedimentos formais do classicismo, como exposições ou preparação de recapitulações de Sonatas clássicas. Conforme Salzer,

A técnica da interrupção constitui um dos recursos de construção formal da música tonal. Através dela, uma progressão subjacente é dividida em duas partes interdependentes. A primeira, a seção pré-interrupção, é incompleta; ela termina, portanto, num estado de tensão. A segunda parte, a seção pós-

interrupção, começa uma vez mais e dessa vez completa a progressão e resolve a tensão (1989, p. 295).

Nesta perspectiva, o movimento cadencial sobre o III, na primeira seção de *Ora Dize-me a Verdade*, é um prolongamento harmônico subordinado à progressão primordial, que se encaminha à interrupção na dominante. O gráfico abaixo mostra a voz superior, combinada com o arpejo do baixo, até a chegada na dominante, no compasso 16. O lá bemol da voz superior é identificado como nota inicial da linha fundamental, cuja descida é interrompida no sol.

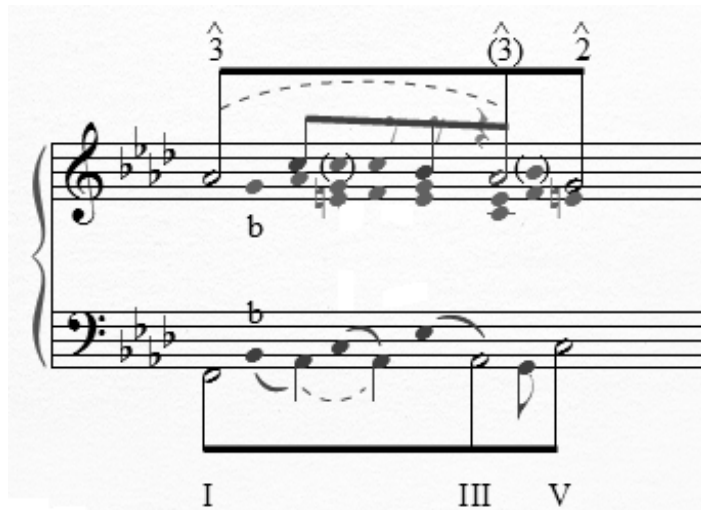


Figura 9: gráfico de plano intermediário, desde a entrada do canto (c. 8) até a interrupção na dominante (c. 16)

A presente análise considerou a relevância da congruência entre o recurso formal da interrupção e o conteúdo do texto. Todo escrito em primeira pessoa, o poema de João de Deus apresenta a voz de uma *persona* que se dirige à pessoa amada, desejando saber se seus sentimentos são correspondidos:

Ora dize-me a verdade
Tu já sentiste por mim
Uma sombra de saudade,
De amor, de ciúme, enfim

Uma impressão que indicasse
Haver em teu coração
Fibra, corda que vibrasse
À minha recordação?

Parece, mas o contrário;
Sim, o que devo supor
É deserto e solitário
O teu coração de amor.

Não digo por outro; invejo
Talvez a sorte de alguém,
Mas o que eu sei, o que eu vejo,
É que não me queres bem.

A progressão poética divide-se em três momentos principais: primeiro, o poeta pergunta se há por parte da pessoa desejada sentimentos recíprocos – contentar-se-ia ainda que com

uma sombra disso. No segundo momento, a partir da terceira estrofe, o poeta passa a revelar que tem conhecimento da ausência desses sentimentos (“É deserto e solitário o teu coração de amor”). E no terceiro estágio da progressão, o poeta conclui que não é absolutamente vazio de amor o coração da amada, mas somente com relação a ele (“Não digo por outro...”). A seção A corresponde às duas primeiras estrofes, em que a conotação geral é de indagação (culminando com a interrupção na dominante); a seção B compreende a terceira estrofe, estágio da progressão da poesia em que as respostas começam a aparecer; A’ (que conclui na tônica) corresponde com o estágio final, onde a resposta definitiva é dada pelo próprio poeta: é somente com relação a ele que o sentimento é ausente. Na recapitulação (A’), é relevante destacar que a progressão harmônica valoriza a tônica não só na sua conclusão, mas na delimitação interna das frases. Na seção inicial (figura 9), a dominante é uma etapa de destaque da progressão, que se dirige à mediant e ulteriormente à dominante. Em contrapartida, o caminho interno de A’ dá mais ênfase à tônica, o que pode ser visto no modo com que a progressão de terça na linha superior (análoga à dos compassos 10-14) é realizada. Aqui, a prolongação do dó na voz superior é realizada por meio de uma cadência autêntica na tônica (c. 28-30):

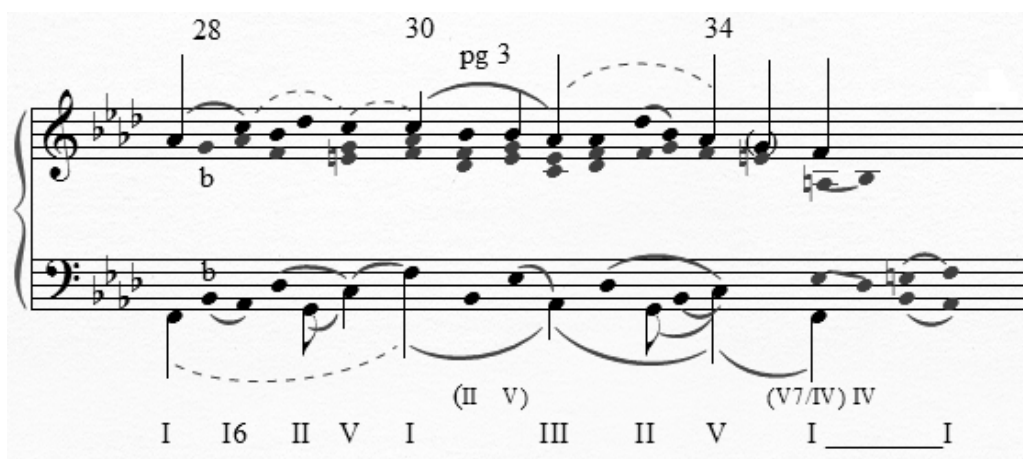


Figura 10: redução do plano de frente da seção A’

O gráfico da estrutura completa da canção (fig. 11) identifica de forma clara a função prolongadora, ornamental, da seção central em relação às duas seções extremas. Ao mesmo tempo, o exame no nível da superfície demonstra o sentido de contraste que essa parte intermediária representa, em sua mudança de figuração e condução das vozes.

O Lied, gênero de música vocal que teve seu status artístico notavelmente elevado no Romantismo, caracteriza-se, entre outros aspectos, pelo tratamento artístico da parte do piano. A diferenciação entre melodia vocal e acompanhamento não deixa de estar presente, mas a relação entre os dois componentes torna-se mais expressiva e complexa. Nessa relação, atua de modo decisivo o texto, elemento cuja importância para o modelo do Lied é destacada por Souza, que afirma:

Nas modinhas, e mesmo no cancionário mais elaborado de Gomes e Coelho Machado, o poema é considerado letra de música, isto é, não precisa necessariamente ter vida autônoma, basta servir ao propósito de suporte do canto. Já o paradigma do Lied tem como ideal uma perfeita simbiose entre poema e música, sendo ambos de alta qualidade artística (2010, p. 36).



Figura 11: redução analítica da canção, desde a entrada do canto até o final

Este estudo mostrou-se provedor de relações plausíveis entre os elementos estruturais e de superfície da canção abordada e o modelo do *Lied*. Tais relações podem ser estabelecidas a partir de aspectos tais como: a integração entre música e poesia no âmbito formal, a elaboração dos planos intermediário e de frente e o tratamento artístico da condução de vozes e da figuração pianística. Como horizonte de continuidade deste trabalho de análise preliminar, resta a aplicação desta abordagem a outras canções em português de Nepomuceno, além de um exame de elementos de superfície que permitam verificar a presença do vetor estilístico referente ao modelo do *Lied* no conjunto das canções em português do compositor brasileiro.

Referências

- Katz, Adele. 1946. *Challenge to Tradition: A New Concept of Tonality*. New York: Alfred A. Knopf.
- Forte, Allen e David Gagné. 1982. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton.
- Pankhurst, Tom. 2008. *A Schenker Guide. A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*. London: Routledge.
- Pignatari, Dante. 2009. *Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a Invenção da Canção Brasileira*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Salzer, Felix e Carl Schachter. 1989. *Counterpoint in Composition*. New York: McGraw-Hill.
- Schenker, Heinrich. 1979. *Free Composition*. New York: Longman.
- Souza, Rodolfo Coelho. 2010. *Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira*. *Música em Perspectiva* 3 (1): 33-53.
- Stein, Deborah e Robert Spillman. 1996. *Poetry Into Song. Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press.