

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

Francisco Koetz Wildt<sup>1</sup>, Norton Eloy Dudeque<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Rua do Funcionários, nº 1357– Curitiba-PR – CEP: 80035-050

<sup>2</sup> Rua Cel. Dulcídio, nº 638 – Curitiba-PR – CEP: 80420-170

franciscowildt@gmail.com, norton.dudeque@ufpr.br

**Abstract.** *The Portuguese songs by Alberto Nepomuceno are a relevant portion of his work, both numerically and in terms of their importance as being representative of his ideals for a Brazilian art song. This paper presents a structural (Schenkerian) analysis of the song Ora Dize-me a Verdade, opus 12 no. 1, the main objective being to identify techniques of prolongation and voice leading in order to highlight correspondences between Nepomuceno's Portuguese songs and the paradigm of romantic lied.*

**Keywords:** *Portuguese songs by Alberto Nepomuceno, tonal/linear analysis, romantic lied.*

**Resumo.** *As canções em português de Alberto Nepomuceno são parte relevante de sua obra, tanto numericamente quanto por sua importância como peças representativas dos ideais de Nepomuceno para uma canção artística brasileira. Este artigo apresenta uma análise estrutural (Schenkeriana) da canção Ora Dize-me a Verdade, opus 12 nº 1, sendo o seu objetivo principal a identificação de técnicas de prolongação e condução de vozes, como meio de realçar a correspondência entre as canções em português de Nepomuceno e o paradigma do lied romântico.*

**Palavras-chave:** *Canções em português de Alberto Nepomuceno, análise tonal/linear, lied romântico.*

## 1. Introdução

As Canções constituem parte numerosa da obra de Alberto Nepomuceno, abrangendo um amplo período da carreira do compositor. Por isso, esse conjunto de peças de câmara pode ser considerado representativo da variedade de vetores estilísticos que compõem a obra de Nepomuceno. Com efeito, a diversidade estilística é um dos aspectos que se destacam num primeiro contato com essas canções. É uma diversidade que se pode identificar em diferentes vetores de influência: estilos nacionais, compositores específicos, nível de progressismo ou classicismo da linguagem, etc. Pignatari, por exemplo, menciona a presença, entre outras, da vertente francesa de influência:

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 (2009, p. 61).

Souza (2010), por sua vez, destacou a presença do *Lied* germânico como referência estética para as Canções de Nepomuceno:

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).

Outro fator de diversificação presente nas canções de Nepomuceno diz respeito à antinomia conservadorismo/progressismo. É notável que, após a aplicação de modelos progressistas nas suas canções em línguas estrangeiras, Nepomuceno tenha se voltado a uma linguagem harmônica mais tradicional para compor as suas primeiras canções em português. Ao comentar essa mudança de rumo, Pignatari destaca o desejo de agradar o público, por ocasião do recital que o compositor deu ao retornar de sua primeira viagem de estudos à Europa:

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).

De fato, as canções em português compostas durante e logo após o seu retorno da Europa se utilizam do idioma tonal tradicional. Entretanto, ainda que tenhamos em devida conta o entusiasmo de Nepomuceno com a corrente progressista de sua época, manifestada novamente em certas canções em português de composição mais tardia,<sup>1</sup> 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. O tratamento tonal tradicional, a princípio, reforça a relevância do modelo do *Lied* romântico para Nepomuceno. Texto, texturas de acompanhamento, melodia e harmonia: elementos que se unificam, se entrelaçam numa totalidade poeticamente coerente. Ao fazer referência aos *Lieder* de Brahms como influência para Nepomuceno, Souza pergunta:

Que características dos *Lieder* de Brahms encontram eco nas canções de Nepomuceno? Um primeiro detalhe é que Nepomuceno aprende com Brahms a reagir ao sentido do poema modificando as texturas do acompanhamento (2010, p. 39).

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:

---

<sup>1</sup> Podem-se citar: *Morta* (1896), *Cantos de Sulamita* e *Epitalâmio* (1897) e outras, como *Ocaso* (1912) e *Numa Concha* (1913).

Nas modinhas, e mesmo no cancionero 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).

Mas, além de elementos de superfície, tais como a figuração do piano, é possível que a estruturação tonal e linear de um Lied também manifeste coerência com o texto? 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 que “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). Para Schenker, 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 emprego da análise Schenkeriana ganha relevância à medida que fornece subsídios para uma apreciação da “estrutura dramática” de uma peça (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).

A afirmação acima, a princípio voltada para a música instrumental, pode ter também validade para a música vocal. No caso de canções de câmara, a apreciação dessas possibilidades dramáticas pode ser uma chave interpretativa da relação entre o texto e a música. Partindo desse pressuposto, o presente artigo é um estudo analítico linear/estrutural que propõe a identificação, em uma das canções em português de Alberto Nepomuceno, de técnicas que demonstrem a elaboração artística da superfície, bem como a relação poética entre o texto e a estrutura linear.

## **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 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 revela ser apenas parte do caminho de volta à dominante. O contraste tonal trazido pela tonicização passageira é acentuado pela mudança na textura e no registro.

Pa-re-ce mas o con-trá-ri-o

I V7/VI VI

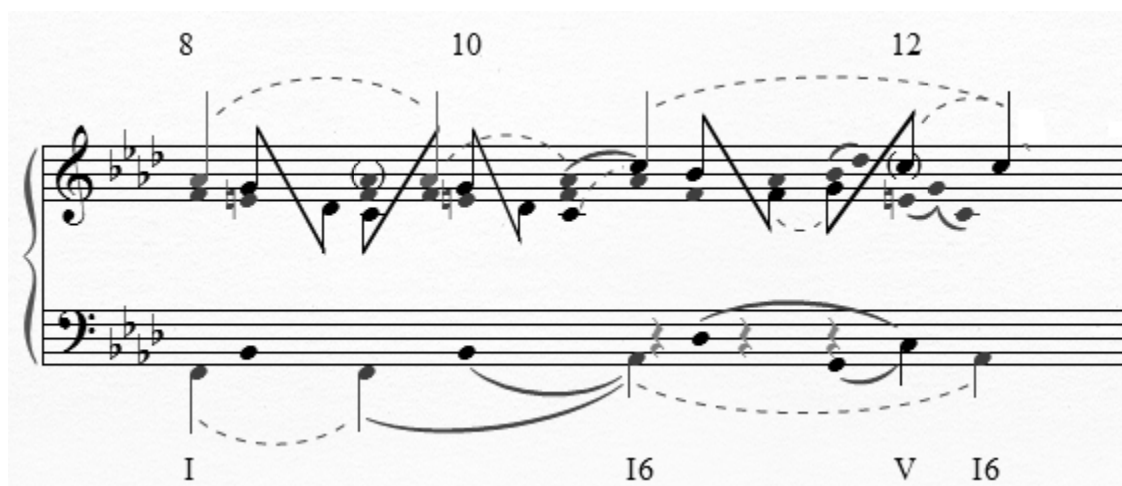
sim, o que de-vo su-por.

bII V6/V 5 V

**Figura 3: seção B (compassos 17 a 20)**

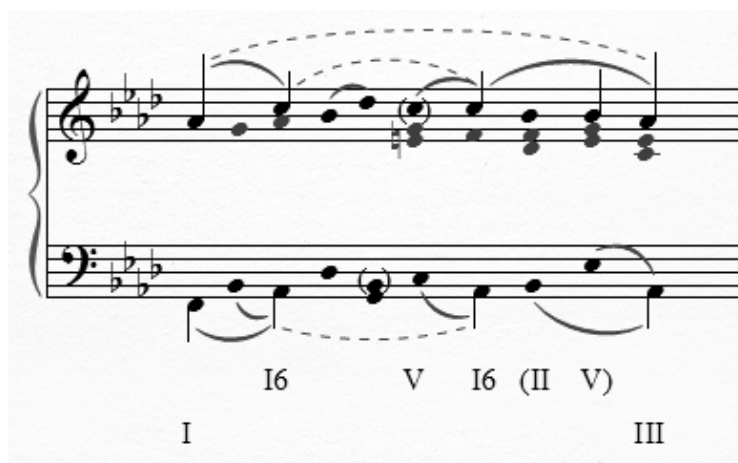
## 2.1. Técnicas de condução das vozes: melodia polifônica

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 chama atenção o salto de quarta aumentada sol-ré bemol. 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

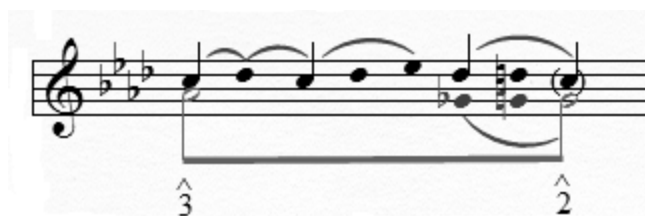
Salzer e Schachter definem a transferência de registro como o procedimento em que uma nota é significativamente posicionada oitava acima ou abaixo do registro inicial da linha melódica em questão. De acordo com os autores, a importância da transferência de registro pode variar, sua função podendo ser 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 de ré bemol (VI), após o qual se observa novamente uma chegada à dominante (passando por uma sexta napolitana e uma dominante aplicada (compassos 18 a 20). Quanto à técnica da sobreposição de vozes internas (1989, p. 162), Salzer e Schachter 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 (p. 162). 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 portanto uma prolongação da mesma dominante sobre a qual se deu a interrupção da linha fundamental. Internamente, essa seção 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

Na análise Schenkeriana, as chegadas na dominante, quando dotadas de importância estrutural, são vistas como uma interrupção da linha fundamental. Esse procedimento ganha status de estruturação formal, por exemplo, em exposições ou preparações 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 da entrada do canto (c. 8) até a interrupção na dominante (c. 16)



O procedimento da interrupção na dominante foi considerado, na presente análise, como um elemento chave na integração do texto com a música ao nível estrutural. 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 sua amada, sentimentos recíprocos – contentar-se-ia ainda que com uma sombra deles. 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 esse coração, 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 (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. Em 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):

The image shows a musical score for piano, measures 28 to 34. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is written for two staves, treble and bass. Above the treble staff, measures 28, 30, and 34 are marked. A bracket labeled 'pg 3' spans measures 30 and 31. The bass staff has a 'b' (basso) marking under measure 28. Below the bass staff, the harmonic progression is indicated by Roman numerals: I, I6, II, V, I, III, II, V, I, I. Above the bass staff, the progression is also indicated as (II V), (V7/IV) IV, and I. The melody in the treble staff features a long note in measure 28, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff has a more active melody with many beamed notes.

**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.



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

A análise Schenkeriana, tendo a tonalidade como princípio de coesão estrutural, constitui um instrumento analítico com potencial para identificar elementos de coerência e unidade quando se nos apresenta uma variedade aparentemente desconcertante. É 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 nas suas canções de câmara: como dar conta da diversidade estilística presente no numeroso conjunto dessas peças? Tendo em conta que o idioma harmônico tonal ainda é o princípio de construção da maioria das canções de Nepomuceno, considera-se que abordagens analíticas de fundamentação Schenkeriana têm aplicabilidade neste repertório. Além disso, considera-se que a realização do padrão artístico proposto pelo modelo do *Lied* pode ser avaliada em procedimentos de prolongamento em nível de frente e intermediário. A análise de Ora Dize-me a Verdade é indicadora da presença do modelo do *Lied*, o que pode ser identificado em aspectos tais como: a integração entre música e poesia no âmbito estrutural, a elaboração dos planos intermediário e de frente (tratamento artístico da condução de vozes e da figuração pianística). Resta uma aplicação desta abordagem a outras canções em português de Nepomuceno, além de um exame de elementos de superfície para se discutir a presença de traços melódicos/harmônicos que apontem para a presença de outros vetores estilísticos.

## 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.

- Rosen, Charles. 2003. *The Romantic Generation*. Cambridge? Harvard University Press.
- 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.