Influência e intertextualidade na *Suite Antiga* de Alberto Nepomuceno

Rodolfo Coelho de Souza*
Universidade de São Paulo

Resumo:

A comparação da *Suite Antiga* de Nepomuceno com a *Suite Holberg* de Grieg nos permite compreender as estratégias usadas pelo compositor brasileiro na apropriação de modelos das obras dos compositores românticos europeus. A ampliação do conceito de influência através do paradigma da intertextualidade permite um melhor entendimento dos processos de assimilação dos elementos renovadores da linguagem que circulavam no ambiente cultural europeu durante seu período de estudos e que o levaram a se aproximar da estética do simbolismo impressionista e expressionista.

Palavras-chave: música brasileira; intertextualidade; análise musical

*Rodolfo Coelho de Souza é professor livre-docente do Departamento de Música de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. Além de compositor, realiza pesquisas em musicologia analítica. Suas principais publicações abrangem estudos analíticos de Alberto Nepomuceno no contexto da transição dos séculos XIX para o XX, especialmente de sua música vocal. Suas pesquisas abrangem também temas de análise da música atonal, intertextualidade no pós-modernismo e cognição musical.

A influência de Grieg

A historiografia musical brasileira tem reafirmado a influência decisiva de Edward Grieg (1843-1907) sobre o engajamento de Alberto Nepomuceno (1864-1920) na estética do nacionalismo musical. A defesa mais enfática desse ponto de vista é encontrada no texto de Bruno Kiefer:

No mesmo ano [de 1893, Nepomuceno] viaja à Noruega, hospedando-se, durante algum tempo, na casa de Grieg, principal figura do nacionalismo musical norueguês. Este contato amistoso com Grieg foi decisivo para Nepomuceno e para a música brasileira, pois o compositor norueguês mostrou-lhe o caminho que deveria seguir: o de uma música brasileira por sua essência. O resultado foi que, no ano seguinte, Nepomuceno compõe as suas primeiras canções sobre textos em língua portuguesa (1977, p. 112).

Outros musicólogos, antes e depois dele, trilharam esta mesma senda. Luís Heitor Corrêa de Azevedo (1956) caracterizara Nepomuceno como tendo desempenhado “um papel idêntico entre nós ao realizado por Glinka, Pedrell, Smetana e Grieg em suas respectivas pátrias”, e Alvim Corrêa observa que, em 1893, Nepomuceno “hospedou-se por algum tempo em casa de Grieg, em Bergen, recebendo deste, sábios ensinamentos que lhe reavivam o firme propósito de criar um patrimônio musical nosso.” (1985, p.10).

Em texto recente, Pereira (2007, p. 85) lembra que nas férias de verão de 1891, Nepomuceno participa em Viena da classe de interpretação pianística de Theodor Lechetitzki e ali conhece a pianista norueguesa Walborg Bang, a aluna de Grieg que viria a ser sua esposa. A relevância de Grieg para Nepomuceno é justificada pelo fato do compositor norueguês viver numa terra “em vias de conquistar a independência da Suécia” e que ademais Grieg “fizera importantes arranjos para piano de canções folclóricas de sua terra”. Pereira reproduz ainda a cronologia do catálogo de Alvim Corrêa, segundo a qual Nepomuceno e Bang casaram-se em Cristiânia (Oslo) em julho de 1893 e nessa ocasião, “num sarau na

casa de Grieg, [Nepomuceno] estreou sua *Suíte Antiga* para piano, obra inspirada na congênere *Suíte Holberg*, do compositor norueguês.”

A despeito da argumentação de Pereira, a Noruega fazia parte, desde 1814, de um estado conjunto com a Suécia, e só em 1905 viria a ter um governo autônomo, mesmo assim, de regime monárquico, que restabeleceu a ligação histórica da Noruega com a casa real da Dinamarca. O Brasil, que desde 1822 já era uma nação independente, em 1889 tornara-se uma República. Portanto as convicções que animavam Grieg e Nepomuceno, em 1893, não poderiam ser alinhadas de modo automático e nominalista através do conceito vago de nacionalismo. As ideologias que eventualmente partilharam teriam necessariamente matizes muito diferentes para cada um, devido às realidades políticas, culturais e sociais diversas em que viviam. Além do mais, os ideais nacionalistas estavam tão difundidos no fim do século dezenove que a cena retratada pelos nossos musicólogos, de um Grieg ativista, nacionalista, doutrinando o neófito Nepomuceno, evidencia-se como francamente improvável.

Quanto à ligação de amizade entre Grieg e Nepomuceno que seria testemunhada por uma correspondência entre eles, Silvia Berg concluiu:

Nas pesquisas que realizei na biblioteca de Bergen não foram encontradas cartas nem de Nepomuceno para Grieg, nem de Grieg para Nepomuceno. Acredita-se, como Alvim Corrêa tem difundido, que a *Série Brasileira*, especialmente a *Alvorada na Serra*, tem uma feição similar à introdução de *Peer Gynt* de Grieg, composta em 1884-5 e revista muitas vezes no período 1895-91. [...] Acredito, no entanto, que será difícil provar essa influência (1995, p. 84).

55

Quanto ao argumento levantado por Kiefer de que o encontro com Grieg em 1893 influenciou Nepomuceno a compor canções em português, os fatos não sustentam esta suposição. Em 1894, Nepomuceno realmente escreveu sete canções em português, mas também, no mesmo período, escreveu outras seis em alemão e seis em francês, além de outra em sueco. Essa contradição demonstra que, se em algum momento Nepomuceno levantou de fato o canto em português como bandeira, não foi como consequência imediata do contato com Grieg.

Qual foi então a extensão da influência de Grieg sobre Nepomuceno? É o que nos propomos a examinar. A única obra em que se reconheceu uma influência direta é a *Suíte Antiga*, uma vez que na *Série Brasileira*, como apontou Silvia Berg, essa relação é muito tênue para ser demonstrada. Ora, a cronologia nos dá conta que a versão para piano foi escrita antes do primeiro encontro entre os dois, pois seria necessário que a peça já existisse para ter sido tocada num sarau na casa de Grieg, por ocasião do casamento de Nepomuceno e Bang em Oslo, 1893, época em que o brasileiro teria sido apresentado a Grieg.

A influência de Grieg sobre Nepomuceno, na única obra em que pode ser provada, não se deu, portanto, de maneira pessoal, mas através da partitura fornecida pela aluna de um, que se tornou a esposa do outro. É plausível admitir que Walborg Bang tenha tocado a *Suíte Holberg* de Grieg para Nepomuceno durante o seminário de Lechetitzki, uma vez que ela mantinha a peça no repertório, como se constata através do programa do concerto que Nepomuceno apresentou em sua volta ao Rio de Janeiro em 1895, ocasião em que ela tocou o *Prelúdio* da *Suíte Holberg* (Pereira, 2007, p. 417).

Por outro lado, basta uma mera audição da *Suíte Antiga* de Nepomuceno para se concluir que ela não apresenta traços relevantes de utilização de material folclórico. Não há também evidências que suportem o argumento que tenta ligar o nacionalismo de Nepomuceno aos arranjos para piano de canções folclóricas norueguesas de Grieg. Aliás, basta lembrar que a *Dança de Negros*, em sua versão para piano, posteriormente orquestrada por Nepomuceno como o *Batuque* da *Série Brasileira*, peça paradigmática na vertente nacionalista de sua obra, foi escrita em 1887, um ano antes da sua primeira viagem à Europa. Por que atribuir então à influência do norueguês a adesão do brasileiro ao nacionalismo musical, se essa poética já se manifestara plenamente em sua produção, bem antes do primeiro contato entre eles?

Intertextualidade na *Suíte Antiga*

A perspectiva adequada para o estudo da influência da *Suíte Holberg* de Grieg sobre a *Suíte Antiga* de Nepomuceno é considerá-la como um caso singular de intertextualidade, evitando as tentativas de generalização das influências de um sobre o outro no plano ideológico do nacionalismo. Lembremos, aliás, que no momento em que a *Suíte Antiga* foi composta, a discussão estética que tinha mais relevância para Nepomuceno era a que opunha, de um lado, a corrente wagneriana e, do outro, a corrente formalista, da qual Brahms era o principal expoente. A primeira dizia fazer a “música do futuro”. A segunda, comentavam os detratores, fazia “música do passado” porque buscava nas formas clássicas e barrocas modelos para a criação coeva.

É indiscutível, portanto, que Nepomuceno, ao emprestar o modelo da *Suíte Holberg* de Grieg, seguiu a escola formalista, não fora por outras razões, pelo simples motivo de fazer referência a gêneros barrocos estilizados na linguagem romântica. Lembremos também a preferência de Nepomuceno por estudar na Alemanha e a importância de Brahms no círculo europeu em que Nepomuceno se formou, com professores ligados à corrente formalista, entre eles Heinrich von Herzogenberg, amigo dileto de Brahms, e logo a seguir com Arno Kleffel, professor no Conservatório Stern de Berlim, estabelecimento que abrigou diversos formalistas alemães.

Quanto ao âmbito do conceito de *Intertextualidade* utilizado neste texto, seguiremos Bloom quando ele o concebe como “um espaço fora dos limites do texto, em que o crítico compara dois ou mais trabalhos” (Bloom, 1973). Todavia estaremos abertos à liberdade associativa preconizada por Klein (2005) quando argumenta que:

podemos confinar um texto a seu próprio tempo e estudar uma intertextualidade histórica, ou podemos abrir o texto a todos os tempos e estudar uma intertextualidade trans-histórica. Os intertextos que fabricamos podem pertencer a um estilo ou a um cânone. Podemos nos fazer surdos a múltiplas referências de um texto a outros, através de estilos e histórias, ou podemos estar atentos a uma intertextualidade aleatória que vaga livremente através do tempo.

O plano formal da *Suíte Antiga*

A comparação do plano formal dos movimentos das duas suítes nos fornece os primeiros indícios de quais aspectos da composição de Nepomuceno são tributários do modelo de Grieg e que partes incorporam elementos que são originais ou que dialogam com outras fontes:

<i>Suíte Holberg de Grieg para piano (e para orquestra)</i>	Tonalidade: Sol M/m	<i>Suíte Antiga para piano de Nepomuceno</i>	<i>Suíte Antiga de Nepomuceno para orquestra</i>	Tonalidade: Sol m/M
	Andamento			Andamento
<i>Praeludium</i>	<i>Allegro vivace</i>	<i>Prelude</i>	–	<i>Allegro comodo</i>
–	–	<i>Menuet: I e II</i>	<i>Menuet: I e II</i>	<i>Allegro con spirito</i>
<i>Sarabande</i>	<i>Andante espressivo</i>	–	–	–
<i>Gavotte / Musette</i>	<i>Allegretto</i>	–	–	–
<i>Air</i>	<i>Andante religioso</i>	<i>Air</i>	<i>Air</i>	<i>Andante espressivo</i>
<i>Rigaudon</i>	<i>Allegro con brio</i>	<i>Rigaudon</i>	<i>Rigaudon</i>	<i>Allegro con brio</i>

58

A principal diferença entre os projetos aparece na substituição das *Sarabande / Gavotte / Musette* da suíte de Grieg, por um *Menuet I-II* na suíte de Nepomuceno. A tonalidade de Sol é a mesma para as duas suítes, mas há significativas alternâncias de modo: o *Praeludium* de Grieg é em maior, o *Prelude* de Nepomuceno é em menor (com a opção por um andamento mais lento); o *Rigaudon* de Grieg é em Sol maior, com um *Trio* em menor, o de Nepomuceno é em Sol menor, com um *Trio* em maior. Chamam ainda a atenção a omissão do *Prelude* na versão orquestral da *Suíte Antiga* de Nepomuceno e o deslocamento do andamento “andante espressivo” da *Sarabande* de Grieg que reaparece na *Air* de Nepomuceno.

Não obstante essas diferenças há uma quantidade suficiente de semelhanças que suportam a hipótese que a suíte de Grieg serviu de modelo para a de Nepomuceno.

A questão do *Menuet*

Vamos nos ater inicialmente à principal diferença entre os dois projetos que, como apontamos acima, aparece com o *Menuet* da suíte de Nepomuceno. Não há como saber os motivos que levaram Nepomuceno a substituir duas danças da suíte de Grieg por minuetos. Seja qual for a razão, esta opção reforçou um aspecto pouco saliente na suíte de Grieg, qual seja, o das relações do projeto da *Suíte Antiga* com o estilo clássico que se somam às referências previsíveis ao barroco.

O *Menuet* de Nepomuceno emprega uma estrutura de dois minuetos justapostos relativamente freqüente no repertório canônico do barroco. Por exemplo, na obra de J. S. Bach, ela aparece na *Suíte Francesa No. 1* BWV 812, na *Suíte Inglesa No. 4* BWV 809, na *Partita No. 1* BWV 825 e na *Suíte para orquestra No. 1* BWV 1066. Rameau usa essa mesma forma na *Suíte em Sol maior* para cravo. Nos clássicos ela é mais rara. Não localizei exemplos em Haydn. Em Mozart aparece um caso no segundo movimento da *Sonata No. 4* em Mib maior K. 282. Note-se, porém, que predomina nessas peças o sentido binário, enquanto a partitura de Nepomuceno, ao prescrever o retorno do primeiro minuetto após a execução do segundo, remete a forma ao ternário composto, com o segundo minuetto fazendo o papel de trio, e produzindo um resultado semelhante à forma normativa do minuetto e trio do período clássico.

Entretanto a formulação ternária composta não é o único traço do minuetto de Nepomuceno que aponta para o estilo clássico. O próprio tema do *Minuetto I* de Nepomuceno é uma reminiscência dos minuetos do classicismo, como podemos constatar comparando-o ao tema do Minuetto da *Sinfonia No. 101* de Haydn:

Exemplo 1 Tema do Minueto da *Sinfonia No. 100* de Joseph Haydn

antecedente M1 consequente

Vl. I

Vc.

f

f

I

V7

V7

vii⁰2

vi

ii⁶

V7

I

Exemplo 2 Tema do Minueto I da *Suíte Antiga* de Nepomuceno

Piano

mf

tr

Motivo

I

V/V

7

V

Pode-se estabelecer a existência de uma intertextualidade entre os dois temas não só pela tonalidade em comum de Sol maior, o que é fortuito, mas também pelas diversas recorrências do motivo *M1* de Haydn no minueto de Nepomuceno, o que nos permite caracterizá-lo como uma quase-citação. Poder-se-ia contestar essa associação com o argumento de que há na literatura muitos outros minuetos semelhantes ao de Haydn. Não importa. A intertextualidade não se dá

apenas pelo reconhecimento de uma semelhança unívoca ponto a ponto. O fenômeno relevante é a ocorrência de uma malha de significantes com muitos nós e inúmeras associações entre esses nós, de modo que a escolha de um deles para demarcar a intertextualidade é tão representativa como a de qualquer outro que pudesse substituí-lo. Nesse viés, podemos ampliar a nossa rede referencial e associar ambos os temas a outro singelo minuetto, que faz parte do livro de Anna Magdalena Bach:

Exemplo 3 Minuetto do livro de Anna Magdalena Bach (autor desconhecido)

The image displays a musical score for a Minuetto from the Notebook for Anna Magdalena Bach. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is labeled 'antecedente' and the second 'consequente'. Below each system, a series of Roman numerals indicates the harmonic progression. The 'antecedente' system has 8 measures with harmonies: I, V, I, V, I, IV, I⁶, and ii V⁶ I V. The 'consequente' system has 8 measures with harmonies: I, V, I, V, I, IV, (I) I⁶, and ii⁶ V² I. The piano part is indicated by the word 'Piano' to the left of the first system.

Podemos apontar algumas conexões entre os três temas, além da tonalidade em comum, quais sejam, a ocorrência de variantes do motivo *M1*, a constante articulação de notas repetidas e ainda o emprego de seqüências descendentes para obtenção de redundância.

Existem, todavia, elementos que conferem caracteres diferenciados a cada um desses minuetos. O primeiro deles é o ritmo harmônico, que pode ser visualizado nos exemplos acima, observando-se a cifragem de acordes. No minuetto de Anna M. Bach, o ritmo harmônico é ágil, em média uma harmonia para cada compasso, resultando que uma frase de 8 compassos tem 10 mudanças de acorde. Já no tema de Haydn, a frase antecedente, de 4 compassos, tem 2 harmonias e a frase conseqüente, de 4 compassos, tem 6 harmonias. Portanto o ritmo harmônico do minuetto de Haydn, em estilo clássico, é menor que o do minuetto barroco. Finalmente, o ritmo harmônico do tema do minuetto de Nepomuceno apresenta-se ainda mais lento, com apenas três harmonias

claramente estabelecidas. Aliás, em última instância, o tema de Nepomuceno pode ser reduzido a um arpejo ornamentado da tríade de Sol maior. Note-se, também, que os temas de Haydn e de Anna Bach tem uma estrutura bem definida de períodos simples similares. Já o de Nepomuceno é formado por uma única longa frase que termina numa cadência na dominante, abrindo o discurso para sua continuidade. Considera-se essa desaceleração do ritmo harmônico como um traço estilístico do romantismo. Ela está em sintonia com a escuta romântica que preconiza uma atenção divagante do receptor.

A sustentação da harmonia sobre o longo pedal de tônica confere a essa passagem uma coloração mais rústica, ou seja, altera o sentido original do minueto, transformando a dança aristocrática numa dança plebéia. Cabe aqui uma aproximação metafórica, interpretando esta passagem simbolicamente, como uma referência cifrada, ainda que inconsciente, aos ideais republicanos, antiaristocráticos, que Nepomuceno professava. Esta chave hermenêutica do tema cria uma associação intertextual que nos remete ao universo pianístico de Chopin, ou mais particularmente a suas *mazurkas*, um gênero de dança polonesa que encarnou o protótipo romântico da dança popular, anti-aristocrática. Em suas *mazurkas*, Chopin freqüentemente utiliza também pedais de tônica, como no Op. 56 No. 2 do Exemplo 4.

62

Exemplo 4 Tema da *Mazurka* Op. 56 No. 2 de Chopin

Aliás, para estabelecer esta significação, não seria necessário recorrer a Chopin, pois podemos encontrar na própria *Suíte Holberg* de Grieg uma correlação intertextual para o caráter estático do tema do *Minueto* de Nepomuceno. No terceiro movimento, Grieg alterna a *Gavotte* com uma *Musette*.

Uma das características da *musette* (Exemplo 5) é sustentar a melodia sobre um pedal de tônica.

Exemplo 5 Compassos iniciais da *Musette* da *Suite Holberg* de Grieg

O uso de uma harmonia pedal cria um sentimento romântico de nostalgia, de passado remoto, de um tempo que se tornou estático. Temos então aqui uma ocorrência de deslocamento “tópico” conforme descrito por Ratner (1980) e Hatten (1994) com o caráter da *musette* contaminando um minuetto.

Tópico – uma correlação musical complexa que se origina em um tipo de música (fanfarra, marcha, várias danças, estilo cultivado etc.; conforme Ratner, 1980), usada como parte de uma obra mais extensa. Os tópicos podem adquirir correlações expressivas no estilo clássico, e podem ganhar ainda novas interpretações de expressão. (Hatten, 1994, p. 295).

63

O *Minueto* de Nepomuceno acumula, ainda, outra surpreendente relação de intertextualidade com a *Suite Holberg* de Grieg. O motivo principal do Minueto da *Suite Antiga*, destacado acima no Exemplo 2, utiliza uma variação do motivo do tema do quarto movimento da *Suite Holberg*.

Exemplo 6 Início da Ária da *Suite Holberg* de Grieg

A relação entre os dois temas pode ser equacionada pelo conceito de *Grundgestalt* de Schoenberg, descrito por Dudeque (2005, p. 140) como a “reformatação contínua de uma idéia inicial”. O arcabouço do motivo básico dos dois temas é igual, com duas notas repetidas, alternadas com um volteio de quatro notas. Quanto ao ritmo, Nepomuceno reduz a duração da semínima e amplia a das fusas para semi-colcheias, promovendo assim uma metamorfose do motivo de Grieg. O perfil melódico dos temas resulta semelhante e ambos progridem em seqüência descendente.

Exemplo 7 Transformação do motivo da Ária da *Suíte Holberg* de Grieg

64

Os deslocamentos e transformações promovidos por Nepomuceno nos materiais emprestados de Grieg são realizados com habilidade surpreendente para um jovem compositor em fase de estudos. A reformatação do motivo da *Ária* de Grieg transforma a personalidade do tema em uma dança e evita que o empréstimo fique reconhecível. Na prática Nepomuceno “conhecia” a diferença entre um plágio e uma intertextualidade, ainda que esse conceito teórico só fosse formulado por Kristeva muitos anos depois.

A Ária da *Suíte Antiga*

À primeira vista, a *Ária* seria o movimento da suíte de Nepomuceno em que o parentesco com o movimento correspondente da suíte de Grieg seria o mais evidente. Entretanto, quando se tenta mapear as correlações somos surpreendidos pelo escasso grau de paralelismo entre elas. Os temas, a estrutura

fraseológica, as progressões harmônicas, tudo é bastante diferente, exceto a gestualidade do acompanhamento em acordes repetidos. Nem mesmo a marcante transferência da melodia para a mão esquerda, que acontece na ária de Grieg a partir do compasso 9, encontra ressonância na peça de Nepomuceno.

Perseguimos então a hipótese de que o efeito de intertextualidade que intuímos existir entre as peças é reflexo de uma terceira peça que funciona como denominador comum entre elas. A candidata selecionada para esse papel é a conhecida Ária da *Suite para orquestra No. 3* de J. S. Bach. Localizamos ali uma possível fonte dos motivos utilizados por Nepomuceno e Grieg.

Note-se como o perfil melódico do motivo inicial da *Ária* gera uma *Grundgestalt* que já é desenvolvida por Bach – vide o compasso 8, em que reaparece em diminuição rítmica. Numeramos as notas do perfil melódico para facilitar a identificação das transformações que a *Grundgestalt* sofre a cada nova ocorrência.

Exemplo 8 Início da Ária da *Suite para orquestra No.3* de J. S. Bach

65

Nepomuceno elabora o motivo de Bach deslocando os acentos e os valores rítmicos e prossegue fragmentando o motivo e elaborando variações dos fragmentos.

Exemplo 9 Início da Ária da *Suite Antiga* de Nepomuceno

O motivo da *Ária* de Grieg pode também ser relacionado ao de Bach, mas as transformações processadas são diferentes das de Nepomuceno, originando a mencionada dificuldade no mapeamento das correlações entre as árias de Grieg e Nepomuceno.

Exemplo 10 Início da *Ária* da *Suíte Holberg* de Grieg

Note-se que o principal fragmento da *Ária* de Bach elaborado por Grieg é o motivo *Mz*, que como observamos acima, foi citado por Nepomuceno em seu *Minueto*. Revela-se assim uma unidade entre os movimentos da *Suíte Antiga* de Nepomuceno, conquistada através da elaboração de motivos comuns. Não encontramos um procedimento equivalente na suíte de Grieg.

66

Note-se também que a linha melódica, de caráter afirmativo em Bach, ganha uma expressão “reticente” em Grieg e uma expressão quase “tateante” em Nepomuceno. São os deslocamentos rítmicos, apojaturas, antecipações e suspensões, freqüentes em Grieg e ainda mais freqüentes em Nepomuceno que alteram o estilo barroco do texto de Bach. Através do seu caráter “divagante”, essas melodias criam uma adaptação intertextual ao estilo romântico. Também significativa é a fraseologia extensa da melodia de Nepomuceno que, num único arco de 10 compassos até a cadência, deixa-se influenciar pelo modelo de inquietação permanente da melodia infinita wagneriana. Já a melodia de Grieg tem uma estrutura diferente, com uma dupla exposição da idéia inicial mais a fragmentação e liquidação motívica subsequente que sugerem uma forma de uma sentença, conforme a definição de Schoenberg.

Outros movimentos: *Prelúdio e Rigaudon*

No *Prelúdio* e no *Rigaudon* podemos encontrar, através da semelhança de traços estilísticos que definem cada gênero, certa correlação genérica entre as peças de Nepomuceno e Grieg. Para estes dois casos, a suíte de Grieg parece ter fornecido a Nepomuceno apenas um modelo abstrato, uma vez que as peças apresentam retóricas e formas semelhantes, mas não se comprova uma re-elaboração de materiais comuns.

Exemplo 11 Início do *Praeludium* da *Suíte Holberg* de Grieg

Exemplo 12 Início do *Prelude* da *Suíte Antiga* de Nepomuceno

Se a aproximação formal entre as composições não chega a criar uma intertextualidade que mereça ser destacada, a elaboração motivica cíclica nos movimentos da *Suíte Antiga* de Nepomuceno, esta sim, merece destaque. O motivo *Mw* indicado no Exemplo 12 pode ser visto como uma transformação do motivo *MO* da *Grundgestalt* bachiana mostrada no Exemplo 8. Isto fica ainda mais evidente quando logo em seguida às duas ocorrências de *Mw*, Nepomuceno apresenta o motivo original *MO* deslocado ritmicamente de uma colcheia.

Entre os dois *Rigaudons*, ocorre aproximadamente a mesma coisa, a despeito de que a correlação temática entre as duas peças pareça um pouco mais próxima do que nos *Prelúdios*, mas não em grau suficiente para se comprovar um processo de citação.

Exemplo 13 Início do *Rigaudon* da *Suíte Holberg* de Grieg

Exemplo 14 Início do *Rigaudon* da *Suíte Antiga* de Nepomuceno

Comparando-se o *Rigaudon* de Nepomuceno aos outros movimentos da suíte, verifica-se a existência de um consistente engendramento motivico. Reaparece aqui o motivo *Mw* do *Prelúdio*, reiterado numa seqüência com 4 ocorrências, que desemboca numa versão transformada por retro-inversão daquilo que foi chamado de motivo original *MO* na *Grundgestalt* bachiana do Exemplo 8, e que prossegue com outra transformação de inversão do motivo *Mw*, indicando a continuidade do trabalho de desenvolvimento motivico ao longo de toda a peça.

Resumimos abaixo, num quadro comparativo, as transformações dos temas dos quatro movimentos da *Suíte Antiga*, relacionados por um processo que pode ser configurado como “variação em desenvolvimento” da *Grundgestalt* da *Ária* de Bach.

Exemplo 15 Quadro das transformações temáticas na *Suite Antiga* de Nepomuceno

M 0 : Grundgestalt da Aria de Bach

Transformação motívica no Minueto

Transformação motívica na Ária

Transformação motívica no Rigaudon

Transformação motívica no Preludio

8vb

A Versão Orquestral

A versão para piano da *Suite Antiga* foi publicada pela editora norueguesa Brødene Hals durante a vida do compositor, mas sem registro de datas. A recente publicação pela Editora da Osesp da versão para orquestra de cordas, em uma edição crítica que conduzi, supre uma lacuna antiga. A comparação das fontes disponíveis demonstrou que as partituras que até então circulavam em nosso meio, derivavam todas de uma cópia realizada, na década de 1960, por Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, musicólogo e neto do compositor. A edição crítica baseou-se no resgate de um manuscrito autógrafa localizado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que foi cotejado com a versão para piano publicada.

Foram encontradas, nas cópias antigas, diversas falhas em detalhes de articulação e fraseado. Entretanto as revelações mais interessantes apareceram nos estudos comparativos. Verificou-se, por exemplo, que, na orquestração, Nepomuceno acrescentou, no *Minueto* e na *Ária*, codas que não existiam na versão para piano. Essas adições ajudam a compreender a evolução da linguagem de Nepomuceno. Elas também nos permitem deduzir, não só que a orquestração foi realizada em época posterior à composição para piano (o que seria rotineiro), mas também que a edição para piano foi completada antes da orquestração da obra. Caso contrário Nepomuceno teria incluído as seções adicionadas também na edição para piano.

Alvim Corrêa (1985, p. 13, 24) registra 1893 como o ano de composição de ambas as versões da *Suíte Antiga*. Essa data é plausível para a versão para orquestra de cordas, pois ela foi tocada no início de 1894, como se depreende do diploma de formatura de Nepomuceno no Conservatório Stern de Berlim. Já a versão para piano é mais plausível que tenha sido escrita e publicada algum tempo antes, entre 1891 e 1893. Só uma pesquisa na Noruega, para onde o manuscrito da versão para piano deve ter sido enviado, poderia definir com precisão a data da composição e da primeira edição.

70

O catálogo das obras de Nepomuceno feito por Alvim Corrêa (1985) fornece informações para a compreensão da gênese da versão orquestral da *Suíte Antiga*. Mencionamos acima que a primeira execução aconteceu em Berlim como parte dos exames de formatura no Conservatório Stern. Consta do diploma que, em maio de 1894, Nepomuceno, então com 29 anos, subiu ao pódio da Orquestra Filarmônica de Berlim para reger a *Suíte Antiga* para cordas e o *Scherzo* para grande orquestra. Nepomuceno estava em Berlim graças a uma bolsa do recém empossado governo republicano brasileiro. Aquele concerto foi um divisor de águas na carreira do compositor, incitando sua ambição de uma carreira internacional de compositor e regente que ecoaria, anos mais tarde, no seu esforço para apresentar na Europa as óperas *Artemis* e *Abul*.

Ainda que se argumente que aquela orquestra não tinha então a mesma reputação de que goza hoje, já era certamente um conjunto importante. Fora

fundada em 1882 e consolidou-se com seu nome atual em 1887. De 1887 a 1894 teve como regente titular Hans von Bülow, o lendário parceiro de Wagner e Liszt na defesa da “música do futuro”. Nesse período atuaram como regentes convidados, entre outros, Johannes Brahms, Edward Grieg, Richard Strauss e Gustav Mahler. Os dois primeiros tiveram significativa influência na formação de Nepomuceno. Os dois últimos foram seus interlocutores (aliás, pouco receptivos) em momentos significativos da sua carreira. Na época do concerto de Nepomuceno, a Filarmônica de Berlim estava de luto com a notícia vinda do Cairo, da morte de von Bülow, em fevereiro. Podemos cogitar que foi o vácuo na posição de regente titular que facilitou a Nepomuceno a oportunidade de apresentar suas obras à frente da orquestra. No ano seguinte, 1895, o célebre Arthur Nikisch, referência fundamental na história da regência orquestral, tornou-se o novo regente titular da orquestra.

O ambiente em torno da Orquestra Filarmônica de Berlim foi certamente decisivo para a formação de Nepomuceno. Se houve um contato profícuo de Nepomuceno com Grieg, com toda chance ele teria se dado por ocasião de algum concerto de Grieg à frente daquela orquestra. De volta ao Brasil, Nepomuceno regeria algumas obras de Grieg que eram desconhecidas por aqui. Consta do catálogo de Alvim Corrêa a menção a diversas execuções das *Suites Peer Gynt 1 e 2*, de uma *Suite Lírica* (aliás uma informação contraditória, pois segundo o catálogo das obras de Grieg, até aquela data ele não escrevera nenhuma obra orquestral com esse título) e do *Concerto para piano e orquestra em Lá menor* (com Walborg Bang ao piano na maioria das execuções). Da versão orquestral da *Suite Holberg* de Grieg, não há nenhum registro de apresentação nos concertos regidos por Nepomuceno.

O estudo da orquestração de Nepomuceno para sua *Suite Antiga* também não revela nenhum indício de que ele tivesse sido influenciado pela orquestração de Grieg para a *Suite Holberg*. Se a versão pianística da *Suite Holberg*, como demonstramos, serviu de referência para a concepção da *Suite Antiga*, o mesmo não se pode afirmar para a orquestração. Na verdade, na versão orquestral

transparece sobremaneira a assimilação do estilo de Brahms na escrita para cordas e não o de Grieg.

O primeiro argumento em favor dessa hipótese deriva da omissão do *Prelúdio* na versão orquestral da *Suíte Antiga* de Nepomuceno. A textura da escrita, muito idiomática para o piano, tanto no *Prelúdio* de Grieg quanto no de Nepomuceno, cria sérias dificuldades de transcrição para a orquestra de cordas. Um exame do *incipit* dos prelúdios, nos Exemplos 11 e 12, revela que ambos usam figurações arpejadas difíceis de transcrever numa escrita eficiente para cordas. Grieg superou o obstáculo reformulando completamente a figuração, transformando os arpejos num ritmo obsessivo longo-curto-curto que não remete às fórmulas convencionais do barroco, mas que aparece com frequência nas obras da primeira geração de românticos, como por exemplo, no compasso 78 da *Abertura* para o *Sonho de uma Noite de Verão* de Mendelssohn, obra que, aliás, já havia servido a Grieg como referência para a composição do *Peer Gynt*.

Exemplo 16 Início da versão orquestral do Prelúdio da *Suíte Holberg* de Grieg

72

Allegro vivace

Violini I

Violini II

Viola

Celli

Bassi

ff *fp* *fp* *fp*

Nepomuceno, contudo, simplesmente omitiu o *Prelúdio* na sua suíte orquestral. Tivesse ele conhecido a solução de Grieg, é provável que encontrasse um caminho para resolver o problema da orquestração. Suspeitamos, aliás, que Nepomuceno não teve muito tempo para arquitetar-lá. Com a aproximação do concerto com a Filarmônica de Berlim valendo como prova final do

Conservatório, foi mais seguro para ele eliminar o movimento do que arriscar uma solução problemática qualquer.

Este não é o único fato que sugere que Nepomuceno não foi influenciado pela orquestração de Grieg. Na orquestração da *Suíte Holberg*, as características mais salientes são a oposição entre instrumentos solistas e o *tutti* orquestral, à maneira do *concertino* versus *ripieno* do concerto grosso barroco, e a utilização freqüente e elaborada de *divisi*, exigindo pentagramas independentes. Na orquestração de Nepomuceno não há uma única passagem para instrumentos solistas, nenhuma reminiscência dos princípios do concerto grosso e um parco e pouco elaborado uso de *divisi*. Exceto quanto à última questão, a técnica que Nepomuceno utiliza está muito mais próxima da escrita para cordas da escola de Brahms do que da de Grieg.

Outro aspecto relevante é que em sua orquestração Grieg emprega diversos índices do nacionalismo norueguês, por exemplo, o estilo rústico do violino solo no *Rigaudon*. Não há na orquestração de Nepomuceno nada equivalente a apontar para aspectos do nacionalismo brasileiro. Este é mais um indício a desmentir uma influência de Grieg na gênese do nacionalismo na obra de Nepomuceno.

Por outro lado, estudemos a passagem do Exemplo 17, tirada da *3a. Sinfonia* de Brahms (terceiro movimento, letra H). Entre suas características salientes estão a duplicação da melodia entre violinos I e violoncelos, com os violinos I em oitavas e o acompanhamento de violinos II e violas alternando intervalos de terças e sextas. Aliás não foi por acaso que buscamos elementos de comparação na *Terceira* de Brahms: a *Sinfonia em Sol menor* de Nepomuceno, escrita pouco depois da *Suíte Antiga*, presta evidentes tributos a ela.

Exemplo 17 Passagem do terceiro movimento da *Sinfonia No.3* de Brahms

Na orquestração da segunda parte da *Ária*, Nepomuceno utiliza técnica bastante semelhante. No compasso 12, violinos I e *cellos* encarregam-se da melodia duplicada em oitavas, enquanto violinos II e violas realizam o acompanhamento:

Exemplo 18 Início da segunda parte da *Ária* de Nepomuceno

74

Aproximando-se do final, na letra J, Nepomuceno apresenta uma nova solução para a duplicação da melodia, utilizando desta vez violinos I em *divisi* de oitavas.

Exemplo 19 Passagem do final da *Ária* de Nepomuceno

The musical score for Example 19 is written for a full orchestra. It consists of seven staves: Violini I, Violini II, Alti I, Alti II, Celli I, Celli II, and C. Bassi. The time signature is 3/4, and the key signature has one flat (B-flat). The score begins with a box labeled 'J' above the first measure of Violini I. The Violini I part starts with a *div.* marking and a *p* dynamic, followed by a *cresc.* and then a *mf* dynamic. The Violini II part starts with a *p* dynamic and then a *mf* dynamic. The Alti I and Alti II parts start with a *p* dynamic and then a *mf* dynamic. The Celli I and Celli II parts start with a *p* dynamic and then a *mf* dynamic. The C. Bassi part starts with a *p* dynamic and then a *mf* dynamic. The score includes various articulation markings such as *div.*, *Div.*, and *Pizz.*.

Comparando-se as passagens de Nepomuceno e de Brahms, é como se Nepomuceno tivesse utilizado a técnica de Brahms em duas prestações, empregado uma parte dela no início da parte B e a outra parte na seção final. Ressalte-se que não há soluções equivalentes na orquestração da *Suite Holberg* de Grieg.

Observe-se finalmente que a versão orquestral da *Suite Antiga* não gozou de grande favor do próprio compositor. Talvez ele a considerasse uma obra de juventude, concebida para cumprir uma tarefa acadêmica. Depois da estréia em Berlim, a documentação disponível registra uma única execução da peça no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em 1897. Sua outra suíte, a *Série Brasileira*, foi, ao contrário, a obra favorita do compositor, que a regeu em inúmeras oportunidades.

Diferenças da versão orquestral

A versão orquestral apresenta diferenças significativas em relação ao original para piano. No *Minueto* para piano não existia a *Coda* que aparece na versão orquestral. Esta passagem adicionada apresenta uma harmonia nebulosa, resultante da simultaneidade de acordes, ou seja, da sobreposição de terças até a sonoridade de décima primeira. A harmonia, até aquele ponto, havia sido consistentemente simples, quase sempre triádica. As passagens cromáticas eventuais resultavam de dominantes individuais das funções de dominante e subdominante. Nas modificações efetuadas durante a orquestração, Nepomuceno incorpora técnicas cromáticas mais ousadas que ele pode ter aprendido no último ano no Conservatório. Note-se, por exemplo, que na versão orquestral ele reformula o final do *Minueto II*, para aumentar a dramaticidade da passagem que conduz ao *Da capo* do *Minueto I*.

Exemplo 20 Reformulação da passagem final do *Minueto II* (redução)

76

Piano

sol m: V 6 vi 6 viiº 6 I⁺ V⁴ i⁶ V⁶ i V VI $\frac{V7}{VI}$ iv VI⁶ ii^{º7} iv

O acorde marcado com um asterisco no Exemplo 19 é uma tríade aumentada de tônica relativa, em tempo forte. Ainda que o fá# seja visto como bordadura, a ambigüidade funcional do acorde aumentado resultante é característica do cromatismo simbolista e expressionista do fim do século XIX. Na canção *Oraison*, escrita poucos meses depois, Nepomuceno fará uso ainda mais intensivo dos acordes aumentados.

O encadeamento seguinte promove a imediata resolução da dissonância numa dominante em segunda inversão, disfarçando a sonoridade pungente do

tempo forte. As dissonâncias são também mitigadas pelo ritmo harmônico acelerado do *Minueto II*. Mas as modulações sucessivas, de Sib maior, para Ré menor, para Fá maior, para Sol menor e finalmente o longo pedal sobre a nota dó# num acorde de Sexta Germânica, conferem à harmonia uma tendência centrífuga. Saliente-se que essa concepção não pode ter sido incitada pela partitura de Grieg, mas decorreu da assimilação do ambiente berlinense. É oportuno mencionar também que Nepomuceno não encontrou um caminho para conciliar essas harmonizações inovadoras com a linguagem mais simples que usou nas peças de caráter nacionalista. Esse salto só será dado por Villa-Lobos.

Exemplo 21 Coda do *Minueto* (em redução)

The musical score for the Coda of the Minueto is presented in two systems. The first system consists of a piano (p) and bass (b) staff. The piano staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and melodic fragments, with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (ppp). The bass staff begins with a bass clef and contains a series of chords and melodic fragments, with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (ppp). The second system continues the musical material, with the piano staff showing a series of chords and melodic fragments, and the bass staff showing a series of chords and melodic fragments. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ppp). The score includes various articulations such as pizzicato (pizz.) and arco, and dynamic markings such as dim. (diminuendo), pp (pianissimo), and ppp (pianississimo).

77

Ainda uma palavra sobre a *Coda* adicionada ao *Minueto II* (Exemplo 21). Observa-se que ela não comporta uma redução pianística que dê conta de sua complexidade contrapontística, o que indica que foi composta diretamente na grade orquestral. Nepomuceno faz aqui uma engenhosa reinterpretação da harmonia estática do início do *Minueto I*, que, como vimos, é sustentada por um pedal de tônica de diversos compassos. Na *Coda*, Nepomuceno recupera o mesmo motivo do início da peça, mas prossegue fragmentando-o em linhas

contrapontísticas. Sobremaneira inovadora, no contexto da sua linguagem naquele momento, é a sobreposição dos acordes de Sol maior e Fá maior no primeiro compasso, formando uma harmonia de décima primeira. Seguem-se uma subdominante invertida e acordes de sétimas diversos sobrepostos ao pedal sol-dó, que diluem gradativamente as dissonâncias sobrepostas pelo contraponto. Esses procedimentos nos sugerem um sabor de música impressionista francesa com a qual Nepomuceno logo desenvolveria uma considerável afinidade. Portanto, se o início da peça era um índice de simplicidade romântica passadista, a *Coda* aponta, embrionariamente, para o novo caminho das linguagens expressionistas e impressionistas que a vanguarda das idéias daquele período reclamava para si.

A adição da *Coda*, desenvolvendo o material inicial, cria um balanço de equilíbrio com o *Minueto I*. O *Minueto II* enfatiza assim sua condição de seção contrastante. Sua harmonia, desestabilizada por sucessivas modulações, assemelha-se à de uma seção de desenvolvimento. O *da Capo* e a *Coda* fazem o papel de recapitulação. A forma singela de ternário composto do *Minueto* torna-se ambígua pela adição de características emprestadas da forma sonata. Pode-se presumir que Nepomuceno tentou compensar a eliminação do *Prelúdio*, enfatizando aspectos que aproximariam a obra do paradigma da sonata, com a sucessão *allegro-andante-allegro* assemelhando-se aos três movimentos convencionais *allegro-andante-rondó* do gênero da sonata instrumental.

78

A questão da dedicatória

A edição norueguesa da *Suíte Antiga* para piano traz a dedicatória “a Monsieur Henrique Bernardelli de Rio de Janeiro”. Já o manuscrito da versão orquestral que hoje se encontra na Biblioteca da UFRJ, copiado pelo autor em 9 de janeiro de 1908, traz uma dedicatória diferente, “ao Sr. Procopio Luiz Figueiredo”. Que ilações podemos tirar desses fatos?

Estudos recentes [Pereira (2007), Coelho de Souza (2007, 2006 e 2005), Goldberg (2006, 2002 e 2001), Carvalho (2005) e Dudeque (2004)] têm enfatizado o conjunto das contribuições de Nepomuceno à modernização do

ambiente musical brasileiro, ampliando o ponto de vista da historiografia anterior que ressaltava apenas seu papel como precursor do nacionalismo modernista. O sentido de modernização, neste contexto, é o do ideário republicano e positivista, que defendia o progresso e a educação do povo através da disseminação da cultura da elite burguesa. Esta foi a principal ideologia norteadora da produção de Nepomuceno.

Tal perspectiva poderia nos induzir a considerar Nepomuceno um modernista *avant la lettre*. Entretanto não devemos sucumbir à falácia do “artista à frente do seu tempo”. Nepomuceno foi um intelectual sintonizado com as idéias de sua época, e em especial, nas artes, com a estética simbolista. Ele não poderia alinhar-se a um movimento modernista ainda não iniciado e era inquieto demais para ter permanecido um romântico conservador.

Uma das características fundamentais do artista modernista é o espírito iconoclasta. O modernista despreza a tradição, acredita que pode reinventar a arte fazendo *tabula rasa* do passado. Todavia a análise do processo de composição da *Suíte Antiga*, obra chave na formação da linguagem de Nepomuceno, demonstra que de modo algum ele partilha este princípio da invenção modernista. Nepomuceno desenvolve sua música a partir dos dois paradigmas característicos do século XIX: o estudo de modelos formais abstratos e a imitação de obras primas dos grandes compositores.

Cook (1994, p. 10) aponta que apenas em meados do século XIX implantou-se nos conservatórios o ensino de composição em classes coletivas, modelo que ainda hoje aplicamos. Até então o compositor era formado no contato individual com um mestre, através da realização de cópias, partes, orquestrações e vozes internas de suas obras. Já o ensino coletivo, para funcionar adequadamente, necessitava de compêndios teóricos sobre os modelos formais de composição. Os primeiros estudos sobre as formas clássicas (sonata, rondó etc.) somente foram publicados ao redor de 1840, quando o classicismo vienense, que as consolidou, já terminara. Os tratados de A. B. Marx, Schenker, Riemann e Schoenberg transplantaram para a música o modelo do pensamento cientificista do século XIX. Tal como biólogos, que fizessem uma classificação

taxonômica de insetos e lagartos a partir de estudos anatômicos e fisiológicos, os musicólogos desse período propuseram a classificação das formas musicais e da harmonia através da dissecação analítica das obras primas dos grandes mestres. Não foi por acaso que esses autores conceituaram a linguagem musical através de metáforas biológicas e fisiológicas, tais como “organicidade” e “funcionalidade”.

Também nas artes plásticas do século XIX prevaleciam, até com mais força que na música, os dogmas da Academia. O estudante de pintura devia aprender seu ofício copiando as obras primas dos grandes mestres. O ofício do artista plástico era familiar a Nepomuceno, devido à sua amizade com os irmãos Bernardelli (Rodolfo - escultor, Henrique e Félix - pintores) que gozavam de grande prestígio no Rio de Janeiro. Eles o ajudaram financeiramente a realizar sua primeira viagem de estudos à Europa, período em que Nepomuceno escreveu a *Suíte Antiga*. Portanto o modelo de formação do pintor que seus amigos praticavam na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro pode ter reforçado a confiança de Nepomuceno no método da imitação dos grandes mestres que consideramos essencial para a interpretação de sua obra.

80

A dedicatória da *Suíte Antiga* ao “Monsieur Henrique Bernardelli de Rio de Janeiro” ganha assim uma dupla significação. No plano pessoal, é um gesto de agradecimento ao amigo que lhe concedera generoso suporte. No plano das idéias, é um testemunho de que eles compartilharam os mesmos ideais estéticos.

O manuscrito da versão orquestral sobreviveu numa cópia de 1908, embora a obra já existisse desde 1894. Possivelmente essa cópia foi preparada para os concertos da Exposição da Praia Vermelha daquele mesmo ano, embora não tenha sido executada então, conforme a lista dos programas do evento (segundo Goldberg, 2006). A dedicatória da versão orquestral, talvez a uma figura secundária do cenário político-administrativo da capital federal que o tempo apagou, permanece enigmática.

Nosso estudo procurou, portanto, demonstrar a maneira particular como Nepomuceno aplicou o modelo da imitação dos grandes mestres na composição da *Suíte Antiga*, ultrapassando a mera reprodução de fórmulas e atingindo níveis de articulação mais profundos através do princípio da

intertextualidade que postula uma multi-determinação hermenêutica na interpretação dos signos com os quais a obra dialoga.

Referências

- ALVIM CORRÊA, Sérgio. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BERG, Silvia Cabrera. *Fremkomsten af National Musik i Brasilien: Alberto Nepomuceno forudsætninger brasiliansk og europæisk musiktradition*. Tese de Doutorado – Copenhagen, Universidade de Copenhagen, 1995.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: uma Teoria da Poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1973.
- CARVALHO, Flávio Cardoso de. *A ópera “Abul” de Alberto Nepomuceno e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na primeira república*. Tese de Doutorado – Campinas, Unicamp, 2005.
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- COELHO de SOUZA, Rodolfo. A Bar Form nas Canções de Alberto Nepomuceno. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba, v. XI, p. 7-11, 2007.
- _____. Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do Harmonielehre de Schoenberg. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 17, p. 63-81, 2006.
- _____. Um Estudo das Canções de Alberto Nepomuceno sobre poemas de Maurice Maeterlinck. In: *Colóquio Brasil Musical 2005*. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da UFPR, 2005. v.1. p. 67-78.
- DUDEQUE, Norton. *Musical Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Hants: Ashgate Publishing Limited, 2005.
- _____. Aspectos do ensino acadêmico na Berlim do século XIX no primeiro movimento do Quarteto n. 3 de Alberto Nepomuceno. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR*, Curitiba: Editora Deartes, 2004.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme D. Concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha (1908): ponta de lança para a modernidade musical do Brasil. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Música*. Brasília: ANPPOM, 2006. p. 425-442.
- _____. As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno: uma edição crítica. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 3, p. 78-102, 2002.
- _____. As Variações sobre um tema original Op. 29 de Alberto Nepomuceno. *Revista do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas*, Pelotas, 2001.

HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University, 2005.

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

RATNER, Leonard. *Classic Music*. New York: Schirmer, 1980.

Rodolfo Coelho de Souza: rcoelho@usp.br

Recebido e aprovado em 20 de agosto de 2008