



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Nepomuceno e o Canto Vernacular: Um Novo Caminho
para a Canção de Câmara Brasileira**

Elizete Felix de Lira

João Pessoa

2013



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**Nepomuceno e o Canto Vernacular: Um Novo Caminho
para a Canção de Câmara Brasileira**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Música para a obtenção do título de
Mestre em Música, área de
concentração em Práticas
Interpretativas – Canto, linha de
pesquisa Análise e Performance.

Elizete Felix de Lira

Orientador: Professor Dr. José Vianey dos Santos

João Pessoa

2013

L768n Lira, Elizete Felix de.

Nepomuceno e o canto vernacular: um novo caminho para a canção de câmara brasileira / Elizete Felix de Lira.-- João Pessoa, 2013.

140f.

Orientador: José Vianey dos Santos

Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCTA

1. Nepomuceno, Alberto, 1864-1920 - crítica e interpretação. 2. Música - crítica e interpretação. 3. Canto vernacular. 4. Canções de câmara.

UFPB/BC

CDU: 78(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: “Nepomuceno e o canto vernacular: um novo caminho para a canção de câmara brasileira”

Mestrando(a): **Elizete Felix de Lira**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Vianey dos Santos
Orientador/UFPB

Prof.ª Dr.ª Alice Lumi Satomi
Membro/UFPB

Prof. Dr. Flávio Cardoso de Carvalho
Membro/UFU

João Pessoa, 20 de maio de 2013

Dedico este trabalho aos meus pais (in memoriam) Antônio Felix de Lira e Elvira Marinho de Lira.

Agradecimentos

Agradeço a Deus em primeiro lugar, pois sem as Suas providências esse sonho não seria concretizado. Ele também colocou algumas pessoas no meu caminho, que foram importantes para a realização e conclusão deste trabalho, portanto, seguem os nomes:

- Dr. José Vianey dos Santos (Orientador - UFPB)
Dr. Luis Ricardo Queiroz (Coord. do PPGM – UFPB)
Dra. Alice Lumi (Profa. do PPGM – UFPB)
Dr. Didier Guigue (Prof. do PPGM – UFPB)
Dra. Luceni Caetano (Profa. do PPGM – UFPB)
Dra. Luciana Noda (Profa. do PPGM – UFPB)
Izilda Carvalho (Secretária do PPGM – UFPB)
Elizete Higino (Chefe da Divisão de Música da Fundação Biblioteca Nacional)
Djanilson Tito (Funcionário de Atendimento da Fundação Biblioteca Nacional)
Laureana Telles (Acervo Fonográfico da Rádio MEC)
Alison Queiroz (Assistente Cultural – UNICAP)
Anaide da Paz (Diretora do Centro de Educação Musical de Olinda – CEMO)
Carol McDavit (Soprano)
Daniel Seixas (Pianista – UFPB)
Dierson Torres (Prof. do Departamento de Música – UFPE)
Elyanna Caldas (Pianista)
Os amigos: Ábia Saldanha, Alba Janes, Ângela Santos, Armindo Ferreira, Luiz Kleber, Niege Pereira, Nilson Lopes, Pedro Tavares, Rejane Campelo, Robson Ribeiro e Sueudo Fernandes.

Resumo

Este trabalho surgiu do interesse em conhecer mais profundamente as canções de câmara de Alberto Nepomuceno, incentivada, principalmente, pela falta de divulgação desse repertório em recitais de canto na cidade de Recife – Pernambuco. Em se tratando de canções em português, buscou-se conhecer de que forma ocorreu a defesa de Nepomuceno pelo uso da língua vernácula no canto erudito, tendo em vista que na época do ocorrido os idiomas italiano e francês eram reconhecidos como apropriados para essa performance. Foi necessário também, conhecer e experimentar a utilização da tabela de Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito da Associação Brasileira de Canto. A pesquisa se desenvolveu através da investigação bibliográfica, análise das partituras, dois recitais e levantamento sobre o número de gravações do repertório. A importância desse trabalho se fundamenta, também, na relação entre a formação musical de Alberto Nepomuceno na Europa e o reflexo dessa vivência em suas canções brasileiras. A escolha das canções seguiu alguns critérios como: a pouca divulgação nos recitais em Recife – PE e a extensão das melodias, de acordo com o tipo vocal desta autora. O repertório possui onze canções: *Amo-te muito Op. 12 nº 2, Tu és o sol! Op. 14 nº 2, Coração triste Op. 18 nº 1, Soneto Op. 21 nº 3, Turquesa Op. 26 nº 1, Trovas Op. 29 nº 1, Trovas Op. 29 nº 2, Cantigas, Cantilena, Candura e A jangada*. O estudo das canções se desenvolveu a partir dos seguintes aspectos: o poema, o poeta, a tonalidade, a melodia, a harmonia funcional e o acompanhamento para piano, com base na coletânea Canções para voz e piano de Dante Pignatari editada pela EDUSP (2004) e partituras manuscritas obtidas na Biblioteca Nacional. As canções escolhidas foram compostas no período entre 1894 e 1920.

Palavras-chave: Alberto Nepomuceno; Canto vernacular; Análise.

Abstract

This work grew out of an interest in knowing the songs of Alberto Nepomuceno more deeply, encouraged mainly by the lack of disclosure of this repertoire in recitals in the city of Recife – Pernambuco. Dealing with songs in Portuguese, was sought to know how Nepomuceno's defense of the use of the vernacular in classical singing occurred, considering that at his time the Italian and French languages were recognized as suitable for this kind of performance. It was also necessary to know and experience the use of standards table of pronunciation of the Brazilian Portuguese in classical singing from the Brazilian Association of Singing. The research was developed through research literature, analysis of scores, two recitals and survey on the number of recordings of the repertoire. The importance of this work is based also in the relationship between Alberto Nepomuceno's musical training in Europe and the reflection of this experience in his brazilian songs. The choice of songs followed some criteria such as: lack of a full disclosure in recitals in Recife, PE and extension of melodies according to the vocal range of this author. The repertoire features eleven songs: *Amo-te muito Op. 12 nº 2, Tu és o sol! Op. 14 nº 2, Coração triste Op. 18 nº1, Soneto Op. 21 nº 3, Turquesa Op. 26 nº 1, Trovas Op. 29 nº 1, Trovas Op. 29 nº 2, Cantigas, Cantilena, Candura e A jangada*. The study of the songs developed from the following aspects: the poem, the poet, tonality, melody, functional harmony and piano accompaniment, based on the collections of Songs for voice and piano edited by Dante Pignatari EDUSP (2004) and manuscripts scores obtained at the National Library. The songs chosen were composed between 1894 and 1920.

Keywords: Alberto Nepomuceno; Vernacular singing; Analysis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Capa de programa de recital.....	21
FIGURA 2 – Programa de recital.....	22
FIGURA 3 – Capa de programa de recital.....	25
FIGURA 4 – Programa de recital.....	26
FIGURA 5 – <i>Coração triste</i> , exemplo de hiato.....	40
FIGURA 6 – <i>Soneto</i> , exemplo de hiato.....	40
FIGURAS 7 – <i>Coração triste</i> , exemplo de nasalidade.....	41
FIGURAS 8 – <i>Soneto</i> , exemplo de nasalidade.....	41
FIGURA 9 – A Jangada, exemplo de nasalidade.....	41
FIGURA 10 – Canção = influência entre palavra e música.....	47
FIGURA 11 – Trecho de <i>Trovas Op. 29 n° 1</i>	50
FIGURA 12 – Trecho de <i>Trovas Op. 29 n° 1</i> , canto e piano.....	51
FIGURA 13 – Trecho de <i>Candura</i> , cromatismos.....	55
FIGURA 14 – Trecho de <i>Turquesa</i> , acorde (ii^{o}_2).....	55
FIGURA 15 – Trecho de <i>Amo-te muito</i> , acorde (VII^{o}).....	55
FIGURAS 16 e 17 – <i>Trovas Op. 29 n° 1</i> , edição de Vieira	56
FIGURAS 18 e 19 – <i>Trovas Op. 29 n° 2</i> , edição da Casa Arthur Napoleão.....	57
FIGURA 20 – Trecho de <i>Tu és o sol!</i>	58
FIGURA 21 – Trecho de <i>Tu és o sol!</i> , manuscrito.....	59
FIGURA 22 – Trecho de <i>Tu és o sol!</i>	60
FIGURA 23 – Trecho de <i>Candura</i> , acorde de sexta aumentada.....	66
FIGURA 24 – Trecho de <i>Candura</i> , acorde de sétima meio diminuta com nona.....	67
FIGURA 25 – Trecho de <i>A jangada</i> , manuscrito.....	68
FIGURA 26 – Trecho de <i>A Jangada</i>	68
FIGURA 27 – Trecho de <i>A Jangada</i> , manuscrito.....	68
FIGURA 28 – Trecho de <i>A jangada</i> ,	69
FIGURA 29 – Trecho de <i>A Jangada</i> , manuscrito.....	69

LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Quantidade de gravações das canções estudadas na pesquisa.....	96
TABELA 2 – Quantidade de gravações das canções ausentes na pesquisa.....	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1.....	11
Alberto Nepomuceno: uma breve biografia.....	11
CAPÍTULO 2.....	20
A atuação de Nepomuceno no Instituto Nacional de Música.....	20
CAPÍTULO 3.....	31
O Canto Vernacular Brasileiro.....	31
A defesa de Alberto Nepomuceno: a valorização da língua vernácula.....	32
Mário de Andrade: a pesquisa sobre a fonética brasileira no canto.....	38
O Português Padrão da Associação Brasileira de Canto.....	43
CAPÍTULO 4.....	46
Proposta Interpretativa: algumas canções.....	46
As canções de Nepomuceno: uma interpretação.....	46
Análise das Canções.....	52
Transcrição Fonética das Canções.....	69
CONCLUSÕES.....	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	83
APÊNDICES	
APÊNDICE A – Programas dos recitais.....	88
APÊNDICE B – Depoimentos.....	93
APÊNDICE C – Registros das gravações.....	84
ANEXOS	
ANEXO A – Obras de Alberto Nepomuceno.....	98
ANEXO B – Partituras das canções.....	101

Introdução

O interesse por esta pesquisa surgiu da necessidade, como cantora e professora de canto, de ampliar os conhecimentos sobre a canção de câmara brasileira. A escolha por estudar as canções de Alberto Nepomuceno, especificamente, é resultado de uma observação sobre os recitais de canto realizados na cidade de Recife, capital de Pernambuco, notando-se, assim, a pouca divulgação desse compositor, em relação às canções com versos em português ou em outros idiomas. Porém, a amostra do quantitativo de registros das canções de Nepomuceno também indica uma visão parcial, em nível nacional, referente à divulgação do compositor.

Este trabalho foi baseado no estudo de onze canções em língua vernácula, devido à grande contribuição do compositor para a história da música brasileira através desse repertório. No decorrer das investigações, descobriu-se que a cidade de Recife teve uma grande importância na vida musical e intelectual do compositor. Diante desse fato, a divulgação do seu repertório nesta localidade representaria uma pequena iniciativa para a sua valorização.

A seleção do repertório se deu por meio do conhecimento da coletânea de Dante Pignatari intitulada, *Alberto Nepomuceno: canções para voz e piano*. Trata-se de um valioso trabalho, no qual, há o total de 70 canções dentre as quais, 46 possuem texto em português e as demais, textos em latim, alemão e francês, além de informações sobre a vida de Nepomuceno. As canções escolhidas têm suas composições datadas entre 1894 e 1920, ano do falecimento do compositor.

O critério de seleção baseou-se simplesmente na extensão melódica, por se tratar de uma pesquisa atrelada também à performance. Portanto, optou-se pelas canções com notas mais agudas na parte vocal, adequando-se, dessa forma, ao tipo vocal da autora classificado em soprano.

A dissertação apresenta, primeiramente, a vida de Alberto Nepomuceno desde a infância, também, obviamente, relata o período em que ele viveu em Recife. Destaca a sua atuação no Instituto Nacional de Música, no qual ele foi professor e diretor, cujas funções propiciaram as oportunidades favoráveis aos seus empreendimentos inovadores. Dentre estes, o canto em vernáculo, que contou com o apoio do professor de Canto, Carlos de Carvalho e da aluna Camila da Conceição, posteriormente, professora do Instituto Nacional de Música. Foram estes os divulgadores do canto erudito em língua nacional através das canções de Nepomuceno.

É importante mencionar, que a notoriedade da cantora se deu pelo fato de ser negra, cujas críticas foram inevitáveis na época, chegando a ser professora de Canto do Instituto.

O capítulo seguinte se refere à importância da investida de Nepomuceno em valorizar o canto em língua nacional, mencionando a contribuição das pesquisas de Mário de Andrade sobre a fonética brasileira para o canto, que representou uma importante iniciativa para os estudos nessa área.

Em relação à fonética, houve o interesse de experimentar a tabela de Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. As transcrições fonéticas foram baseadas nela, porém, as restrições adotadas indicam a opção por usar a pronúncia natural da região.

O capítulo das análises mostra algumas relações entre os poemas e os aspectos musicais como: melodia, harmonia funcional, tonalidades, ritmos e assimilações obtidas através dos ensaios com os pianistas e das performances. Buscou-se sugerir possíveis intenções do compositor em determinados trechos das canções, em conformidade com os aspectos musicais.

As análises também serviram para revelar a presença de influências musicais concernentes ao período Romântico tardio, no qual ocorreram as composições. Tais aspectos estão relacionados principalmente à harmonia de algumas canções.

Esta pesquisa pretende mostrar a dinâmica dos acontecimentos, que marcaram a história da música brasileira por intermédio de um compositor abatido pela enfermidade aos 56 anos, mas que deixou um legado baseado na competência musical, na dedicação ao Instituto Nacional de Música e na defesa pelo canto em vernáculo.

CAPÍTULO 1

Alberto Nepomuceno: uma breve biografia

A vida de Alberto Nepomuceno foi marcada por muitas lutas desde a sua infância. Neste capítulo pretende-se relatar fatos, que o forçaram a tomar decisões importantes, as quais influenciariam profundamente o seu futuro. É relevante destacar que, a trajetória do compositor teve início em Fortaleza, a Capital do Ceará, onde nasceu, mudando-se com frequência, para outras cidades, dentre elas, Recife, a Capital de Pernambuco, Rio de Janeiro, a Capital Federal e vários países da Europa. Ao vivenciar situações diferentes e, muitas vezes penosas, o compositor teve a oportunidade de construir uma história de superação, acumulando vitórias e honrando o nome do Brasil através do seu desempenho musical. Portanto, trata-se de um personagem da história da música brasileira que demonstrou talento e coragem ao permanecer firme em seus objetivos, enfrentando as adversidades previsíveis e imprevisíveis sempre com personalidade forte, no sentido de defender suas ideias e manter a integridade do seu caráter.

Nepomuceno nasceu no dia 6 de julho de 1864 em Fortaleza, Ceará, segundo Corrêa (2011)¹. Seus pais chamavam-se Vitor Augusto Nepomuceno e Maria Virgínia de Oliveira Paiva. O compositor “foi iniciado nos estudos por seu pai, que era violinista, professor, mestre da banda e organista da Catedral de Fortaleza.” (CORRÊA, 2011). Porém, aos oito anos de idade, segundo Corrêa (2011), por decisão do pai, Nepomuceno e a família mudaram-se para Recife onde começou a estudar piano e violino. O motivo da mudança devia-se ao desenvolvimento artístico em Recife, o qual propiciaria melhores condições ao crescimento musical do compositor, segundo Aderaldo (1964). Também, a Capital de Pernambuco representava um centro intelectual, com a Faculdade de Direito, localizada no centro da cidade, de onde surgiram movimentos em defesa da abolição e da proclamação da república. A cidade era o “polo de atração da mocidade nordestina, que vinha a ter à Faculdade de Direito.” (PEREIRA, 2007, p. 40).

Aos dezesseis anos, o jovem enfrentou sua primeira grande dificuldade, a morte de seu pai em 1880 que afetou profundamente a rotina dos seus estudos. Ainda segundo Corrêa

¹ Alberto Nepomuceno nasceu “em casa da Rua do Senador Pompeu, então chamada Rua Amélia, quarteirão compreendido entre as Travessas das Trincheiras e de São Bernardo, hoje Ruas Liberato Barroso e Pedro Pereira, no chamado lado da sombra, atual nº 1030. (ADERALDO, 1964, p. 153)”.

(2011), ele empregou-se como tipógrafo em Recife e passou a ministrar aulas particulares de música, ficando impossibilitado de prosseguir seus estudos no Curso de Humanidades.

Mesmo com toda a responsabilidade de cuidar da sua mãe e sua irmã Emília, Nepomuceno encontrou tempo para ter aulas com o professor Euclides d'Aquino Fonseca (1854-1929). O mesmo era pianista, regente, crítico, mestre de harmonia, contraponto e fuga. Também, compôs uma ópera em português, *Leonor* e um *Te Deum*, comemorando a Abolição da Escravatura, conforme Pereira (2007).

Ainda em Recife, segundo Corrêa (2011), ele atuou como violinista na estreia da ópera *Leonor*, no Teatro de Santa Isabel e também, aos dezoito anos, assumiu a direção dos concertos no Clube Carlos Gomes. É importante relatar que, “a 30 de novembro de 1882, o Diário de Pernambuco anunciava, ‘no salão do Club Carlos Gomes [...], um bonito concerto dado pelo sr. Alberto Nepomuceno, inteligente pianista desta cidade’” (PEREIRA, 2007, p. 42). Dessa forma, conseguiu permanecer no mundo da música. Infelizmente, segundo Caldas (2002), houve a extinção do Clube Carlos Gomes em 1896, mas posteriormente, foi fundado o Centro Musical de Pernambuco sob a direção de Euclides Fonseca. O músico deixou excelente impressão na cidade de Recife, a qual lhe rendeu um convite de extrema importância quando já estava radicado no Rio de Janeiro. Ainda conforme Caldas (2002), o governador Alexandre José Barbosa Lima convidou Nepomuceno para a organização e direção do conservatório em Recife. “Em carta ao citado Chefe de Estado, Nepomuceno aceitava a organização da nova Escola, mas indicava o seu ex-mestre a quem tanto admirava, Euclides Fonseca, para o cargo de diretor” (CALDAS, 2002). Caldas (2002) ainda afirma que, a rejeição do nome indicado por Nepomuceno o levou a abandonar a organização do conservatório. Isto ocorreu devido a uma intriga, que vetaria do nome de Euclides Fonseca para a direção da nova entidade.

Ainda sobre o período de residência de Nepomuceno em Recife, um fato curioso é que ele demonstrou interesse em ampliar seus horizontes por meio das amizades que fez com alunos e professores da Faculdade de Direito. A aproximação com esta instituição fez dele “um defensor atuante das causas republicana e abolicionista no Nordeste, participando de diversas campanhas.” (CORRÊA, 2011). Alguns nomes importantes merecem ser mencionados, pois fizeram parte desse círculo como: Alfredo Pinto, Clóvis Bevilacqua, Farias Brito, Manuel Bonfim e Tobias Barreto com seus estudos sociológicos, Sílvio Romero com suas teorias darwinistas e spenceristas. Ainda sobre Tobias Barreto, este exerceu uma grande influência sobre Nepomuceno ao fazê-lo conhecer a língua alemã e a filosofia.

Em 1884, de volta ao Ceará, Nepomuceno continua seu envolvimento com as causas abolicionistas. Nepomuceno dirigiu o concerto

na noite do dia 24 de março, encerrando as vésperas dos festejos com que o alto clero, a administração provincial e os ‘mais seletos representantes’ das demais funções públicas, artes e letras do Ceará, poriam fim, no dia seguinte, à escravidão naquela província, conforme a lei nº 2.034, de 19 de outubro de 1883. (PEREIRA, 2007, p. 43).

Ao voltar para o Ceará, o compositor tentou um apoio financeiro para estudar na Europa, mas não obteve sucesso. Seu envolvimento com as causas políticas pareciam refletir de forma negativa, tornando-o inapto a receber qualquer financiamento por parte do Governo. Então, Nepomuceno buscou o patrocínio na Capital Federal. Sobre isso, Pereira (2007) faz referência dizendo: “deixando a mãe e a irmã com o tio, retornou a Pernambuco, de passagem para o Rio de Janeiro, onde a luta prosseguiria.” Isso ocorreu após o pedido de uma “pensão para financiar a viagem” (PEREIRA, 2007, p. 45) ter sido negado também no Ceará por desavenças políticas.

O Rio de Janeiro representou a porta de saída para a Europa. Nepomuceno não desistiu do propósito de estudar no exterior; então, mudou-se para o Rio de Janeiro sozinho em busca dos seus objetivos em 1885. Conforme Corrêa (2011), ele foi residir na casa da família Bernardelli e deu continuidade aos seus estudos de piano no Beethoven Club, que possuía uma biblioteca “cujo diretor era ninguém menos do que o escritor Machado de Assis” (PEREIRA, 2007, p. 47). Posteriormente, tornou-se “professor de piano da Academia do Club Beethoven” (PEREIRA, 2007, p. 49, 50). Assim sendo, começa uma nova fase na vida do compositor, o início de uma carreira, que já o apontava como um músico por excelência. Pois no Rio de Janeiro, não demorou em demonstrar seu talento ao apresentar-se como pianista.

Havia apenas dois meses que chegara e a crítica da Gazeta de Notícias, noticiando o concerto de 30 de outubro de 1885, realizado no Club Beethoven, saudava o jovem pianista cearense, uma das novidades da noite, executando três peças de Chopin, Rubinstein e Clementi (PEREIRA, 2007, p. 49).

As dificuldades financeiras do compositor foram intensas durante o início da sua permanência no Rio de Janeiro, porém, o trabalho como músico contribuiu para que ele fosse notado na cidade. Dessa maneira, conseguia galgar degraus importantes para a sua carreira, cuja fama atraiu a atenção dos críticos, dentre eles, Oscar Guanabarino.

Ao realizar um concerto no Conservatório de Música, Nepomuceno experimentou o início de uma série de críticas oriundas de Oscar Guanabarino:

em 1887, Nepomuceno sempre às voltas com a sobrevivência, apresentou o primeiro concerto organizado por si próprio no Rio, inteiramente em seu benefício, realizado em 22 de julho, ... Oscar Guanabarino, crítico musical d’O País elogiou o compositor, atribuindo às suas composições ‘um cunho característico de mestre’, embora fizesse restrições ao pianista, considerando-o ‘mais inteligente do que estudioso’, definindo ‘seu estilo como executante [...] altamente artístico e apaixonado’, porém incompleto como virtuoso (PEREIRA, 2007, p. 50).

O Rio de Janeiro era o cenário de grandes manifestações políticas e literárias devendo-se ao fato de que, “no campo literário, os movimentos romântico, simbolista e naturalista, em voga na Europa, influenciavam diversos escritores brasileiros, como Olavo Bilac, Machado de Assis, Aluísio de Azevedo e Coelho Neto” (CORRÊA, 2011). Na música, por sua vez, esses movimentos marcaram a música de Nepomuceno. Um dos exemplos dessa afirmação é a composição *Dança de Negros* de 1887, a qual apresentou uma estética musical tipicamente brasileira, posteriormente *Batuque*, integrou-se à *Série Brasileira*.

A contribuição nacionalista de Nepomuceno foi firmada na situação política da Europa, principalmente na Alemanha e na França. O Brasil tornava-se República, tendo como um dos principais eventos a abolição da escravatura. Sobre este fato, Goldberg (2007) aponta duas correntes, as quais têm em comum a identidade nacional nos séculos XIX e XX. A primeira é a universalista com uma visão voltada para a liberdade das nações, tendo como alguns dos suportes, a educação e a cultura. A segunda baseia-se em direitos históricos e interesses econômicos e políticos. Sendo assim, fica clara a atuação de Nepomuceno em favor das causas nacionais, refletindo também na música. Tendo em vista que ele assimilou esses princípios desde a sua convivência em Recife culminando com os anos passados na Europa.

Residindo, ainda no Rio de Janeiro, continuou firme em seus esforços, a fim de realizar seu sonho de ir estudar na Europa, que, finalmente, aconteceu em 1888. Essa conquista foi possível através da ajuda de Rodolfo Bernardelli, conforme Pereira (2007). Dessa forma, Nepomuceno pode ir à Roma e lá ele foi “sustentado pelos três irmãos Rodolfo, Henrique e Félix Bernardelli, que partilhavam fraternalmente [...] o ‘pão de cada dia’”. Porém, anteriormente à viagem, “decidido a reunir alguns recursos também por conta própria, para financiar os estudos na Europa, em janeiro e fevereiro de 1888, Nepomuceno já viajara em excursão artística por São Paulo” (PEREIRA, 2007, p. 51 e 52).

Segundo Corrêa (2011), Nepomuceno estudou em Roma, no *Liceo Musicale Santa Cecilia*, na classe de harmonia, de Eugenio Terziani, e na de piano, de Giovanni Sgambatti; depois, com a morte de Terziani, prosseguiu os estudos com Cesare De Sanctis.

Passado mais de um ano, com a República já estabelecida no Brasil, surgiu o interesse por compor um hino em homenagem à Proclamação da República. Para isso, seria realizado um concurso, sobre o qual Nepomuceno fora avisado da seguinte forma, “recebi do meu bom amigo J. R. Barbosa um telegrama comunicando-me o concurso que se fazia do hino da proclamação da República, enviando-me todas as informações de que eu podia necessitar para a composição do meu hino de concurso.” (PEREIRA, 2007, p. 64). Sendo assim, o terceiro lugar rendeu benefícios para Nepomuceno, pois “valeu ao compositor uma pensão de 200 mil réis mensais por quatro anos, para prosseguir seus estudos na Europa” (PEREIRA, 2007, p. 83).

Assim em 1890, ele partiu para a Alemanha. Conforme Corrêa (2011), em Berlim, o compositor aperfeiçoou seu domínio da língua alemã e ingressou na Academia *Meister Schulle*, tornando-se aluno de composição de Heinrich von Herzogenberg, grande amigo de Brahms. Durante suas férias, chegou a assistir em Viena a concertos de Brahms e de Hans von Bülow. Transferiu-se depois para o Conservatório *Stern* de Berlim, onde, durante dois anos, cursou as aulas de composição e órgão com o professor Arnó Kleffel, e de piano, com H. Ehrlich.

Um fato importante sobre a vida Nepomuceno merece destaque, em sua viagem para Viena. Naquela capital, ele aperfeiçoou a interpretação ao piano com professor Theodor Lecheltitzki. Na ocasião conheceu a norueguesa Walborg Bang, aluna do mesmo professor, com a qual Nepomuceno veio a se casar em julho de 1893 na Noruega. Também, por intermédio da esposa, ele conheceu o compositor Edvard Grieg, segundo Pereira (2007).

A vivência na Alemanha proporcionou a Nepomuceno oportunidades importantes de demonstrar seu grande desempenho musical. Uma das ocasiões foi a regência da “Orquestra Filarmônica de Berlim interpretando a *Suite Antique* e o *Scherzo für Grosses Orchester*, ao se apresentar nos exames finais do conservatório” (PEREIRA, 2007, p. 85). Sendo as duas obras de sua própria autoria. O diploma comprova toda a sua atuação musical tanto como pianista quanto como compositor:

A execução pianística do sr. Alberto Nepomuceno revela formação musical, interpretação correta e sentimento caloroso. [...] demonstrou ele notável habilidade e capacidade, a ponto de estar em condição de dominar perfeitamente dificílimas peças para órgão [...]. Como compositor, possui o sr. Nepomuceno uma viva fantasia, facilidade de compreensão, e ao mesmo

tempo que se empenhou pelo novo e original, conservou uma pura e estética inclinação pela harmonia e beleza da forma (PEREIRA, 2007. p. 85).

Em 1895, Nepomuceno voltou ao Brasil para ser professor do Instituto Nacional de Música. Em 1901, voltou à Europa com a mulher e os filhos, sendo dois meninos, o mais velho, Einvind, nascido em Cristiânia, Noruega, em 1893; Sigurd, que faleceu aos treze meses em 1895, e duas meninas, Sigrid e Astrid, nascidas em Petrópolis, em 1896 e 1898, respectivamente, conforme Pereira (2007). Mas uma dificuldade se estabeleceu em sua vida. Tratava-se de uma enfermidade relatada em uma carta ao seu amigo Frederico Nascimento, parte do conteúdo diz que:

O meu mal é o seguinte. Devido a uma queda qualquer em criança, quebrei a cartilagem do nariz; isto provocou a formação de aderências e o desenvolvimento de vasos sanguíneos, o endurecimento da mucosa que foi-se tornando córnea quase. Havia-se formado em consequência um fluxo constante de sangue para o nariz e base do cérebro. Daí os sintomas cerebrais de gagueira, confusão na leitura, esquecimento e até algumas vezes dificuldades de me exprimir. Fácil é ligar toda a cadeia de sintomas nervosos a este estado patológico (NEPOMUCENO apud PEREIRA, 2007, p. 138).

Recuperada a saúde, Nepomuceno voltou ao Brasil para assumir a direção do Instituto Nacional de Música, pela primeira vez, em 1902, permanecendo até 1903 quando retornou à Europa.

Em uma de suas cartas ao filho mais velho, que estudava na Europa, vê-se claramente a sua preocupação para com ele quando exorta:

o jogo é o vício que mais [...] desvirtua e degrada o caráter do homem. É o vício que sugere o sonho, enfeitando-o de esperanças vãs e falsas. O alcoolismo é a degradação física e moral. É o maior flagelo social. É a redução da espécie à maior miséria. É o homem reduzido a lixo. Cumpre o teu dever. Estuda para seres um homem preparado para a luta da vida (PEREIRA, 2007, p. 185).

Ao exercer o papel de pai, Nepomuceno também aconselhava o filho para que tivesse cuidado com os relacionamentos amorosos. As evidências de uma preocupação com o futuro dos filhos era notável através dos conselhos. Percebe-se que o compositor temia a possibilidade de ver a degradação moral dos mesmos. Por isso, além das cartas de advertências ao filho, Nepomuceno também demonstrou uma atenção especial para com a filha mais velha, Sigrid que,

devido a um problema congênito, nascera sem o braço direito. Não obstante, Nepomuceno fez que aprendesse piano e lhe dedicou uma série de composições para a mão esquerda, que ela própria estreou ao instrumento. Desde as Cinco pequenas peças para mão esquerda para crianças até os extraordinários Noturnos I e II para mão esquerda, o pai e educador parecia acompanhar a evolução da filha (PEREIRA, 2007, p. 184).

Além disso, segundo Pereira (2007), o compositor transcreveu o *Hino Nacional* para a mão esquerda em 1909, para Sigrid. Também à filha mais nova, o compositor chamou a sua atenção para valorizar os estudos e o trabalho. Numa carta dizia: “O teu trabalho agora é estudar. Se não estudas, não trabalhas e quem não trabalha, minha filha, não pode ser amada por Deus” (PEREIRA, 2007, p. 186).

Sobre a pessoa de Alberto Nepomuceno, parecia ser vaidoso, cuidadoso com a aparência. Isso pode ser percebido em uma carta de 1910, escrita para Astrid dizendo que “partiria para Paris, a fim de ‘encomendar e tomar medida de roupa’ e o de se fazer fotografar” (PEREIRA, 2007, p. 183, 184). Entretanto, cultivava o hábito da intransigência, quando se tratava de uma contrariedade a sua opinião inclusive em relação à convivência familiar. Luís Nepomuceno, sobrinho do compositor, filho da sua irmã Emília, declarou que, “contrariado, concentrava-se dias seguidos e nesses momentos tinha uns rictos que vincavam a testa de forma especial. Nesses momentos assim, tornava-se inacessível para a família” (PEREIRA, 2007, p. 192). Esse aspecto do temperamento parece ter ocorrido em uma situação em que o compositor não hesitou expressar sua indignação, mesmo não sendo a autoridade no momento. Isso ocorreu no dia 15 de novembro de 1906 por ocasião da posse do presidente Afonso Pena, quando uma das bandas executou o Hino Nacional com “uma variante melódica positivamente errada, pois que se achava em evidente desacordo com a harmonia do acompanhamento” (PEREIRA, 2007, p. 201). O episódio não passou despercebido nem tão pouco livre de uma observação oficial ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, que dizia:

Tratando-se de um dos símbolos da pátria, de antigas tradições [...], penso que qualquer vício que nele ocorra, por defeito de cópia deve ser imediatamente corrigido, assim como qualquer alteração, sem a autorização do poder competente, constitui falsificação de documento público e como tal devem ser punidos os seus autores (PEREIRA, 2007, p. 201).

Ainda sobre a vida familiar, conforme Pereira (2007), Nepomuceno trabalhava no Instituto Nacional de Música enquanto a mulher e os filhos moravam em Petrópolis. Ele visitava a família no final de semana, utilizando o trem como meio de transporte. Contudo, o

compositor desejava ter uma residência no Rio para morar com a família. Em uma carta enviada ao filho ele relatou uma situação tensa em que a esposa não se agradara de uma casa a qual seria sua moradia no Rio de Janeiro. O relato dizia o seguinte: ““Tua mãe teve má impressão da casa, mas acho que ela não tem razões. Depois ela verá. Torna-se necessário também que eu seja ouvido, e que tenha opinião nestes negócios”” (PEREIRA, 2007, p. 190).

A crise conjugal evoluiu para a ruptura do matrimônio no período em que a esposa do compositor foi à Europa com as filhas, a fim de trazer o filho para o Brasil, mas a mesma não voltou. A situação do músico tornava-se ainda pior devido ao grave estado de saúde e à dificuldade financeira. Separado de Walborg, que voltou para a Europa, pois o filho mais velho estudava lá, o compositor foi acolhido pelo amigo e professor do Instituto Nacional de Música, Frederico Nascimento, que residia em Santa Teresa, segundo Corrêa (2011).

Salienta-se que, sobre os motivos da separação do casal, há informações de que não apenas o excesso de trabalho de Nepomuceno e o fato de passar a semana distante da família afetaram essa relação. Mas, o relato de uma situação curiosa, sem informações detalhadas, poderia ter sido a gota d’água para o rompimento dos laços conjugais. Trata-se da ocorrência de uma aproximação entre Nepomuceno e uma senhora conhecida por Dona Nini. Em relação à veracidade desta “afinidade de espírito”, Nepomuceno, realmente demonstrava afeição fraternal pela Dona Nini, o que pode ser observado em carta, que ele escreveu, de Bruxelas à filha mais nova em 1910, que dizia assim:

Fiquei muito satisfeito por me teres comunicado que d. Nini foi visitar vocês. Como ela é boa! [...] D. Nini é uma amiga muito dedicada, e não olha ao sacrifício quando ela entende que se deve sacrificar por alguém. Ela é para mim uma irmã muito querida e muito afetuosa (NEPOMUCENO apud PEREIRA, 2007, p. 192).

Mesmo com a citação citada, o fato é que, de acordo com os relatos sobre a história do compositor, sabe-se que ele passou seus últimos dias sozinho, contando apenas com a valiosa ajuda do amigo Frederico Nascimento, que o acolheu em sua casa.

A partir desses acontecimentos, Nepomuceno tornou-se menos visível. “Seu último concerto no Teatro Municipal aconteceu em 1917” (CORRÊA, 2011). A doença do compositor tornava-se cada vez mais devastadora. “Mesmo assim, ainda compôs sua derradeira canção, o seu canto do cisne como registrou Otávio Bevilacqua, *A Jangada*” (PEREIRA, 2007, p. 340). Ainda, segundo Pereira (2007), Otávio Bevilacqua terminou a adaptação dos últimos versos da canção, a pedido do compositor, pois o mesmo não tinha

mais condição de fazê-la. Um fato que chama a atenção é que Nepomuceno parecia buscar na música um alento, no qual ele acreditava e se apegava como um suporte capaz de lhe dar forças para mostrar que estava lutando em favor da vida. Assim ele persistiu, até “que esse artista fechou os olhos para sempre, na casa nº 39 da Rua Teresina, bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro, casa do seu velho e fraterno amigo Frederico Nascimento” (ADERALDO, 1964, p. 159).

Sobre a enfermidade que provocou a morte de Nepomuceno, ocorrida em 16 de outubro de 1920, o jornal da época, *O Paiz*, de 17 de outubro de 1920, na coluna Vida Social, informou que o compositor estava “enfermo ha um anno, ..., agravavam os seus velhos padecimentos, oriundos de uma artereo-sclerose, ..., exhalou o derradeiro suspiro em casa do maestro Frederico Nascimento, ...” (SEM AUTOR, p. 4). Sobre os momentos de sofrimento, que culminaram com a morte de Alberto Nepomuceno, há um relato de Otávio Bevilacqua sobre o penoso processo até o último suspiro:

... A porta da casa me foi aberta por Frederico Nascimento que, diante do meu espanto, declarou: - É, é ele... Desde a hora do almoço que assim canta [...] Ouvia-o cantar um Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis [...] em bom estilo gregoriano, com voz firme, mais do que firme, forte, [...] Assim foi todo o transcorrer da tarde. Noite a dentro os cantos foram enfraquecendo e sumindo as palavras. Permaneci em Santa Teresa e testemunhei o diminuendo e o rallentando até a madrugada. A cadência final foi realizada já em pleno dia, na manhã de 16 de outubro de 1920 (BEVILACQUA, apud PEREIRA, 2007, p. 341).

Em relação ao sepultamento, houve a presença significativa de admiradores do compositor, e também, de familiares, mas não foi encontrada a informação sobre quais membros da família se faziam presentes. Contudo, Nepomuceno não morreu esquecido, teve as despesas funerárias providas pelo Estado e a presença de admiradores no seu sepultamento.

no cemitério São João Batista, em Bota Fogo, compareceram muitos amigos, colegas e alunos. Milanez sugerira ao ministro que o corpo fosse velado no Instituto para ser sepultado no outro dia, mas os familiares opuseram-se, preferindo sepultá-lo no mesmo dia 16, à tarde (PEREIRA, 2007, p. 341).

Assim, a vida de Alberto Nepomuceno foi encerrada, aos 56 anos. Porém, ele deixou um importante repertório para diversas formações instrumentais, incluindo as canções de câmara em vernáculo. Vale ressaltar, que o compositor teve a experiência de transitar do século XIX para o século XX, isso serviu para que sua contribuição musical fosse fortalecida através de aspectos estéticos. Este legado amplia informações fundamentais para o conhecimento da história da música brasileira.

CAPÍTULO 2

A atuação de Nepomuceno no Instituto Nacional de Música

O Conservatório de Música fundado em 1848, teve seu nome mudado para Instituto Nacional de Música em 1890, sendo chamado assim até 1937, segundo Augusto (2010). Enquanto Conservatório de Música, juntamente com outras instituições imperiais, como: o Instituto Histórico Geográfico, o Museu Nacional, o Colégio D. Pedro II e a Imperial Academia de Belas-Artes, conforme Pechman (2002), exerceu sua atuação com base na “missão de colocar o país no fluxo civilizatório europeu, buscando um padrão civilizatório que pudesse tornar uma referência para todos os brasileiros, mesmo para os excluídos do pacto do poder” (PECHMAN, apud AUGUSTO, 2010, p. 66).

A atuação de Alberto Nepomuceno no Instituto Nacional de Música teve importância fundamental na sua defesa pelo canto erudito em português. Foi nessa instituição onde ele demonstrou suas ideias progressistas, dentre as quais fazia parte o canto em língua nacional.

Segundo Pereira (2007), ao retornar da Europa, pela primeira vez, em junho de 1895, ele assumiu a função de professor de órgão no Instituto Nacional de Música. “Em 4 de agosto de 1895 era anunciado o primeiro concerto de Alberto Nepomuceno, desde que retornara da Europa” (PEREIRA, 2007, p. 107). O concerto foi um importante momento para dar notoriedade ao músico, pois o mesmo se apresentou como organista, pianista e compositor. Sobre esse evento, o crítico Rodrigues Barbosa registrou seu parecer no Jornal do Commercio afirmando que,

seria sua prestação de contas, pelos anos que permanecera na Europa, às custas da República. Rodrigues Barbosa destacava em seus artigos dois aspectos essenciais que conformam o caráter do compositor cearense: sua vinculação à escola alemã e seu patriotismo, simbolizados pela defesa do canto em língua portuguesa. O crítico valorizava o fato de ter ele estudado na Alemanha, ‘onde a educação não é considerada uma arte recreativa e uma prenda de boa educação, mas uma arte necessária ao homem para elevação do seu espírito e formação do seu caráter [...]’, onde a música tem a importância e a seriedade das questões sociais’. Ao anunciar o programa do concerto, destacava as canções sobre versos em língua portuguesa, afirmando que Nepomuceno, ‘apesar de sua longa residência na Europa, tem um amor imenso à sua pátria e às coisas de sua terra. É assim que ele acredita que nossa língua é muito musical e tem todas as qualidades para adaptar-se ao canto’(PEREIRA, 2007, p. 108).

Assim, iniciou-se a trajetória de Nepomuceno no Instituto Nacional de Música, a qual lhe rendeu, por um lado dissabores, mas por outro, grandes conquistas, imensuráveis, que

serviram para o enriquecimento da música brasileira. Sobre os empreendimentos em prol do canto em língua portuguesa, os recitais no Instituto abriram o caminho rumo à prática de uma nova experiência, embasada na valorização do idioma nacional. Segundo os relatos de Pereira (2007), foi no primeiro recital, realizado por ocasião de sua volta da Europa em 1895, que Nepomuceno apresentou, também, um programa que constava de: *Tocata e fuga* em ré menor de Bach, quatro canções em alemão cantadas pela sua esposa Walborg Bang Nepomuceno, as quais ele mesmo acompanhou ao piano, suas composições *Galhofeira* e *Suite antique* e contou também, com um importante aliado na sua luta em favor do canto erudito em português. Era o professor adjunto de Canto do Instituto Nacional de Música, Carlos de Carvalho, o qual apoiou fortemente a propaganda de Nepomuceno em valorizar o canto erudito em língua nacional. Na ocasião, o cantor interpretou algumas canções em português, tendo o próprio compositor como acompanhador, conforme Pereira (2007).



FIGURA 1 - Capa de programa de recital. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

FIGURA 2 - Programa de recital em 04/08/1895. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

O professor Carlos de Carvalho, juntamente com Camila da Conceição, esta ainda aluna, representaram, na prática, os exemplares vocais que Nepomuceno necessitava para fortalecer sua investida pela defesa da canção de câmara brasileira, classificada por alguns autores como o *Lied* nacional. Porém, esta expressão não pode ser compreendida como um padrão de qualidade para a canção brasileira. A participação dos cantores citados em recitais no Instituto Nacional de Música parecia demonstrar que, as canções do compositor, com versos em português, precisavam ser divulgadas e apreciadas, como forma de fazer conhecer o repertório e provar a adequação da língua vernácula ao canto erudito.

Por outro lado, Camila da Conceição, a sua pessoa não se enquadrava socialmente no perfil dos frequentadores do Instituto. Ela era

negra, carioca e intérprete de óperas. Nasceu em 02 de janeiro de 1873 – já na lei do Ventre Livre. Aos 17 anos ingressou no Instituto Nacional de Música. Tornou-se professora, formando grandes intérpretes da nossa história, como: Carmen Gomes, Marietta Magalhães Castro, Luiza Ginella, Luiza Paranhos, Ondina Villas Boas, dentre outras (SCHUMAHER, 2012).

A primeira fase de Nepomuceno no Instituto Nacional de Música foi marcada por críticas ao compositor, o que lhe pareceu render a saída do Instituto após o último concerto realizado em 1899. A publicação das canções de Nepomuceno pela Casa Vieira Machado despertou outras críticas de Guanabarino, segundo Pereira (2007). O compositor “devolveu a acusação de pretensioso. Rebateu igualmente a ideia de que tivesse sido ‘empurrado’ pelos amigos, pondo-se em posição de defesa do Instituto Nacional de Música.” (PEREIRA, 2007, p. 114).

Em relação às canções em português de Nepomuceno, o comentário de Guanabarino, dizendo que houve um “plágio de Schubert na canção *Amo-te muito* e um erro de prosódia musical em *Ora, dize-me a verdade*, por ter o autor feito recair uma sílaba átona do verso num tempo forte da música” (PEREIRA, 2007, p. 115), provocou novas respostas de Nepomuceno e dessa forma, o prolongamento das discussões eram inevitáveis, podendo ser constatado em um dos rebates do compositor sobre a acusação de plágio, dizendo “plagiou também Mendelssohn e Wagner, e quanto aos erros, diz que Guanabarino encontrará semelhantes em outras obras e que pode denunciá-lo à vontade, pois seus gritos fazem-no rir” (PEREIRA, 2007, p. 115).

Oscar Guanabarino permaneceu afiado em suas publicações contra o compositor, chegando ao nível de deboche. Mas, as provocações não se limitavam apenas ao compositor, Guanabarino e Rodrigues Barbosa combatiam-se entre si. Enquanto Rodrigues Barbosa só elogiava o compositor, sem nunca lhe apontar algum defeito, Guanabarino fazia exatamente o contrário. Sendo assim,

Guanabarino não deixava de ter razão. O que criticava em Rodrigues Barbosa era o fato de só elogiar Nepomuceno, sem lhe enumerar os defeitos, o que, em matéria de crítica, pouco proveito traria. De fato, no universo pesquisado das críticas de Rodrigues Barbosa, não se nota qualquer restrição aos concertos em que Nepomuceno se apresentou, quer como compositor, quer como regente. Como compositor, não havia o que reparar. Como regente, a culpa era sempre da orquestra... (PEREIRA, 2007, p. 116).

Ressalte-se que, sobre as desavenças entre Nepomuceno e Guanabarino, não é pretensão desse trabalho se aprofundar nas informações sobre as provocações sofridas pelo compositor. Apenas alguns breves relatos foram necessários, para que houvesse um melhor entendimento sobre a perturbada atuação de Nepomuceno no Instituto. Neste capítulo, a autora pretende

limitar-se aos feitos do compositor nos períodos em que esteve a serviço do Instituto, no cargo de professor e, depois na condição de diretor, quando implantou algumas medidas inovadoras, que levaram o Instituto a assumir uma nova dinâmica de funcionamento.

Ainda em sua primeira fase de Nepomuceno no Instituto Nacional de Música, segundo Pereira (2007), com a aprovação do *Regulamento para a música sacra* pelo Papa Leão XIII (1810-1903), houve a necessidade de nomear uma comissão para restabelecer a música sacra no Rio de Janeiro em 1898. “A comissão era integrada por Nepomuceno, Taunay e os compositores Delgado de Carvalho (1872-1921) e Henrique de Mesquita. Nepomuceno tomara parte ativa na inauguração da igreja da Candelária, ocorrida aos 3 de julho de 1898.” (PEREIRA, 2007, p. 130, 131).

Em 1899 Nepomuceno realizou o último concerto, antes de retornar à Europa. Guanabarino, mais uma vez, não perdeu a oportunidade de espalhar provocações sobre o concerto dizendo, “que o dava como o ‘último suspiro’ exalado pela instituição.” (PEREIRA, 2007, p. 137). A volta do compositor à Europa tinha como objetivo, apresentar a ópera *Ártemis*. O compositor viajou com a mulher e os filhos “para se entrevistar com o compositor Gustav Mahler, diretor do Hofoper de Viena, na esperança de ver encenada ali a Ártemis.” (PEREIRA, 2007, p. 137). Não obtendo sucesso com sua intenção, Nepomuceno escreve a Miguéz relatando as dificuldades.

Os meus esforços para fazer executar a Ártemis em Viena naufragaram no rochedo da vontade do diretor Mahler. Infelizmente só em meados de maio tive resposta dele, quando não havia mais tempo de tentar outro teatro para esta estação que termina. (PEREIRA, 2007, p. 137).

Além da frustração em relação à ópera, o músico já dava sinais de sua enfermidade, pois “o compositor via-se em apuros com sérios problemas de saúde.” (PEREIRA, 2007, p. 137).

O Instituto Nacional de Música, esse estava prestes a sofrer mudanças. O seu diretor, Leopoldo Miguéz, encontrava-se gravemente doente e, segundo Pereira (2007), ele já pretendia ter Nepomuceno na sucessão do cargo devido a sua impossibilidade de continuar, tendo em vista seu apreço pelo músico, cujo nome seria indicado para assumir seu lugar. A respeito disso, Nepomuceno demonstrou sua predisposição em aceitar o cargo. Por isso, escreveu da Europa dizendo que:

sobre a sucessão Miguéz, caso a desgraça não nos poupe, eu estou pelo que vv. pensam; em todo o caso não solicitarei tal cargo, nem desejo que pessoa nenhuma o faça por mim. Qualquer ideia neste sentido deve vir do governo mesmo, pois eu quero ter liberdade completa de agir, e quero ter sempre a

cabeça levantada para poder guardar com dignidade e decoro do cargo que o Miguéz honrou e do qual firmou a tradição (PEREIRA, 2007, p. 139).

Assim, em meio às tempestades que abalavam o Instituto, por ocasião da enfermidade de Leopoldo Miguéz, era possível assistir a recitais com variadas apresentações instrumentais, como também de canto erudito, com a importante participação, mais uma vez, de Camila da Conceição e Carlos de Carvalho, propagando as canções em vernáculo de Nepomuceno.



FIGURA 3 – Capa de Programa de recital. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

PROGRAMMA			
1.º PARTE		2.º PARTE	
I — ALBERTO NEPOMUCENO.....	a) Ora dize-me a verdade. b) Mater dolorosa. c) Amo-te muito. d) Te es o sol.		
	Senhorita Camilla da Conceição		
II — LEOPOLDO MIGUEZ.....	Nocturne.		
II — FRANCISCO BRAGA.....	Valse Romantique. { Piano		
	Senhorita F. Monteiro de Barros		
III — LEOPOLDO MIGUEZ.....	Pelo amor! Estâncias de Santa		
	Senhorita Camilla da Conceição		
IV — BARROZO NETTO.....	Adeus.		
IV — ALBERTO NEPOMUCENO....	O medroso de amor.		
	Professor Carlos de Carvalho		
V — LEOPOLDO MIGUEZ.....	Sylvia! Elegia para violino.		
	Senhorita Olívia da Cunha		
VI — ARNAUD GOUVÉA.....	Berceuse.		
VI — BARROZO NETTO.....	Ballada.		
VI — FRANCISCO BRAGA.....	Desejo.		
VI — C. GOMES.....	Conselhos.		
	Senhorita Camilla da Conceição		
VII — VIANNA DA MOTTA.....	a) Pastoral. b) Dia d'amores. c) Lavadeira e caçador.		Duetos humorísticos
	Senhorita C. da Conceição e Professor C. de Carvalho		
VIII — CARL BOHM.....	Legende.		
VIII — G. TUZZOLI.....	Serenata Spagnola. { Violino		
	Senhorita Olívia da Cunha		
IX — GLUCK.....	Divinités du Styx. Aria de Alceste.		
	Senhorita Camilla da Conceição		
X — CHOPIN.....	1.ª Ballada, op. 21.		
	Senhorita F. Monteiro de Barros		
XI — MOZART.....	Batti, batti, o bel Masetto. Aria do Don Giovanni.		
	Senhorita Camilla da Conceição		
XII — F. BRAGA.....	Declaration.		
XII — DIAZ.....	Aria da opera «Bentenidos» Sra. Cecília da Cunha, Villão		
XIII — C. SAINT-SAËNS.....	Duo de Samson et Dalila. (2.º ato)		
	Senhorita C. da Conceição e Sra. C. Villão		
⇒ ⇒ ⇒ Acompanhando: Sra. Quintino da Oliveira ⇒ ⇒ ⇒			

FIGURA 4 - Programa de recital realizado em 20/10/1901. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

O previsto aconteceu, conforme Pereira (2007), Nepomuceno foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, por decreto no dia 12 de julho de 1902. Em 17 de julho, Nepomuceno recebeu sua nomeação para o cargo de diretor do Instituto na décima sessão da Congregação, formada 15 professores, de acordo com Pereira (2007).

O compositor tratou de assumir o cargo, mostrando o que pretendia. “Procedeu a uma reforma do regulamento, que liberalizou as relações entre o diretor e os corpos docente e discente” (PEREIRA, 2007, p. 143).

Assim sendo, enviou à Câmara dos Deputados uma

exposição de motivos, em que justificava a reorganização do Instituto. Apreciada pela Comissão de Instrução Pública, depois pela Comissão de Finanças do Senado, a exposição teve acolhida favorável através do decreto nº 968, de 2 de janeiro de 1903, que reorganizou o Instituto, e no decreto nº

4.779, de 2 de março de 1903 pelo presidente da República e o respectivo ministro, que dava novo regulamento ao mesmo (PEREIRA, 2007, p. 143, 144).

A respeito das mudanças no Instituto Nacional de Música, merecem destaque os capítulos II, que chamava-se “Do Pessoal” passou a ser “Do Ensino”. O capítulo I, que chamava-se “Do Diretor” passou para o capítulo XVII. O capítulo III era “Da Congregação”, segundo Pereira (2007).

O Conselho era apenas um órgão consultivo,

“formado pelo diretor e cinco professores eleitos pelos seus pares e três membros honorários, escolhidos pelo diretor, dentre artistas dos mais notáveis residentes na capital e estranhos ao Instituto. Em seu lugar, Nepomuceno criou a Congregação, consultiva e deliberativa, composta de todos os professores e de três membros honorários por ela indicados.” (PEREIRA, 2007, p. 145).

Mudanças significativas concernentes ao quadro do setor administrativo, corpos discente e docente, também foram adotadas no Instituto. De acordo com o novo regulamento, as mudanças foram assim estabelecidas:

o capítulo XXIV criava o patrimônio do Instituto, para suavizar as despesas com a sua manutenção; o capítulo XIII instituía prêmios de viagem à Europa a alunos destacados; o artigo 265 extinguia a cadeira de história e estética da música, que nunca fora preenchida, substituindo-a por preleções de pessoas versadas no assunto, à escolha do diretor, mediante gratificação. Os capítulos IV e IX indicavam a transformação dos antigos adjuntos em professores e ampliação do número de professores para 29. Foram instituídos oito lugares de auxiliares de ensino, que seriam preenchidos por alunos laureados nos concursos à prêmio da casa, fazendo jus a uma gratificação mensal. Os professores foram contemplados com a extensão ao Instituto das disposições do Colégio dos Institutos Oficiais de Ensino Superior e Secundário, referentes a exercício, licenças, faltas, penas, prêmios, jubilações e gratificações adicionais. Criou através dos capítulos XIX e XX, os cargos de bibliotecário, de conservador de instrumentos e consolidou a criação dos cursos noturnos. Nepomuceno atrelou-os ao funcionamento normal e elevou os vencimentos dos funcionários, para fazer frente às novas obrigações. (PEREIRA, 2007, p. 144).

Com a criação da nova Congregação, “a indicação dos professores ficava a cargo da Congregação, por dois terços de seus votos, de acordo com o artigo 22, inciso 2º e artigo 24 do regulamento” (PEREIRA, 2007, p. 146). Dessa forma, Nepomuceno instituía o concurso para professores de música do Instituto, o que representou mais um grande avanço. À Congregação também cabia

organizar os programas de ensino, ouvindo os professores, e fiscalizar a observância dos mesmos programas (incisos 12 e 13); regular a secretaria e a biblioteca (inciso 17); assistir às aulas e aos exercícios práticos (inciso 18); suspender empregados (incisivo 19); e organizar o regimento interno (inciso 24). (PEREIRA, 2007, p. 146).

Além disso, o novo regulamento também trouxe inovações em relação às penalidades aplicadas aos alunos, cujo capítulo referente à “Polícia Interna”, subordinou:

“a pena de suspensão ao voto nominal da Congregação, assegurando ao aluno o direito de defesa, a não ser quando praticasse atos injuriosos contra o diretor ou os professores. Quanto à pena de exclusão, seria aplicada apenas na eventualidade de uma agressão contra o diretor ou os professores.” (PEREIRA, 2007, p. 146).

Pereira (2007) relata que o diretor entrou em conflito com a nova Congregação por ocasião da nomeação de um substituto para ocupar o lugar de Francisco Vale, que voltaria a morar em Juiz de Fora, sua cidade natal, conforme Pereira (2007). Cibia, portanto, a Congregação indicar membros para ocupar o quadro de honorários, os quais tinham que ser “artistas notáveis”, de acordo com o artigo 5º do regulamento. A questão é que Rodrigues Barbosa, o mesmo que fazia os elogios a Nepomuceno, em oposição a Guanabarino, almejava ocupar o lugar de Francisco Vale, gerando assim, uma polêmica na Congregação devido ao fato de Rodrigues Barbosa ser crítico de arte, com uma coluna no Jornal do Commercio, não era conhecido como um artista em atividade; logo, não preenchia o requisito do regulamento. Por isso,

estabeleceu-se longa discussão, por entenderem uns que o sr. Rodrigues Barbosa como crítico musical que é, de notória competência, está nos casos de ser proposto e outros que a sua indicação era evidentemente contrária ao art. 5º do regulamento, por não ser mesmo artista... (NEPOMUCENO apud PEREIRA, 2007, p. 147).

Enfim, por 11 votos contra 10, foi aprovada a indicação de Rodrigues Barbosa para ocupar o lugar de Francisco Vale, segundo Pereira (2007).

Contrariado com a decisão, o diretor relatou o caso ao ministro J. J. Seabra, uma vez que o sr. Rodrigues Barbosa “não exerce profissão artística. Este senhor é crítico musical de notória competência, mas não é artista, e ainda assim a sua escolha só se poderia dar se, como tal, fosse notável” (PEREIRA, 2007, p. 148). Ainda de acordo com Pereira (2007), o ministro inicialmente demonstrou apoio ao diretor, depois, porém, foi incentivado a desistir da decisão por Cândido Rosa. Então, diante de tal fato, Nepomuceno decidiu-se pela demissão do cargo

de diretor do Instituto Nacional de Música. No dia 3 de maio de 1903 ele escreveu ao ministro dizendo, “É um dilema que devo evitar a todo o transe, e o faço depositando nas mãos de V. Ex.^a meu pedido de demissão de diretor do Instituto Nacional de Música, pedido este irrevogável, qualquer que seja a solução que V. Ex.^a der à referida questão” (NEPOMUCENO apud PEREIRA, 2007, p. 150).

Com a Congregação dividida, Nepomuceno pôde contar com o apoio de Nascimento, Bevilacqua e Luís de Castro, enquanto que a nomeação de Rodrigues Barbosa tinha o apoio de Duque-Estrada Meyer, Artur Napoleão, Manuel Faulhaber e Feti de Vasconcelos, “apoiados na imprensa por Medeiros e Albuquerque, Artur Azevedo e Iwan d’Hunac, pseudônimo de João Itiberê da Cunha” (PEREIRA, 2007, p. 150). O fato é que, conforme Pereira (2007), Rodrigues Barbosa fora contrário à nomeação de Nepomuceno e sequer estivera no banquete por sua nomeação.

Pereira (2007) relata, também, que o cargo de diretor do Instituto ficou sob a responsabilidade do ministro J. J. Seabra, que convidou Henrique Oswald para assumi-lo. Na impossibilidade de Oswald chegar logo da Europa, o Ministro “convidou Alfredo Bevilacqua, o professor mais antigo da instituição, que, no entanto, manifestando ‘completa solidariedade’ a Nepomuceno, recusou-se a aceitar o cargo, foi nomeado o Sr. Duque-Estrada Meyer.” (PEREIRA, 2007, p. 154).

Vale salientar um episódio curioso, em se tratando da época, foi o movimento dos alunos do Instituto em defesa a Nepomuceno. Trata-se de uma greve organizada pelos alunos do Instituto em apoio ao músico. Segundo Pereira (2007, p. 155), eram os alunos da classe de harmonia de Frederico Nascimento. Eles recusaram a aula e ficaram no saguão esperando a chegada de Nepomuceno, que foi recebido com aplausos. À noite, os alunos ainda bloquearam a entrada do Instituto, impedindo o funcionamento do curso noturno. O protesto se estendeu até o dia seguinte, pela manhã “a professora de canto, Camila da Conceição, que insistiu em dar aula, foi desaconselhada por Luís Amabile, identificado como o líder do movimento” (PEREIRA, 2007, p. 155).

Alberto Nepomuceno voltou a ser apenas professor, mas, segundo Pereira (2007, p. 162) ainda ouvia provocação, como a que Artur Azevedo, lhe dando-lhe os parabéns por voltar a ser um simples professor, assim, “poderia ganhar ‘um pão nosso de cada dia’ maior e mais saboroso, dedicando-se nas horas vagas à composição” (PEREIRA, 2007, p. 162).

Porém, o compositor manteve-se de cabeça erguida, continuou lecionando e ainda contribuiu para o encaminhamento de novas ações. Segundo Pereira (2007). Em 22 de

outubro de 1906, Nepomuceno foi reconduzido ao cargo de diretor do Instituto, por ocasião do pedido de demissão de Henrique Oswald. Este alegou dificuldades em administrar o Instituto devido às mudanças que Nepomuceno teria feito no regulamento, permitindo a indisciplina dos alunos, por exemplo. Destacam-se como seus atributos, o programa do curso de harmonia trazendo a “harmonia tonal, modulante e cromática”, também em relação ao curso de canto ele estabeleceu que, o programa incluísse uma ou mais peças de livre escolha, mas em português. “Com isso, implicitamente, tornava obrigatório o canto em português nas aulas, provas e concursos do Instituto.” (PEREIRA, 2007 p. 194). Essa foi uma conquista magnífica para o canto em vernáculo, mesmo o compositor fora da diretoria, não se deixou abater e manteve firme o seu propósito de valorizar o canto em língua nacional. Pereira (2007) traz um registro importante sobre os concursos realizados no Instituto nos anos entre 1909 e 1920.

Observa-se que, de um total de 44 canções em língua nacional apresentadas, trinta eram da lavra do compositor cearense... traduz a conquista de um espaço importante para o sucesso do seu projeto, a um tempo estético e político, de afirmar a identidade nacional pela língua cantada. (PEREIRA, 2007, p. 195).

Ainda sobre o curso de harmonia, é importante mencionar que, em 1916, Nepomuceno iniciou a tradução do Tratado de Harmonia de Schoenberg. Ele tentou, porém inutilmente, oficializá-lo no Instituto Nacional de Música, conforme Kiefer (1997), o que resultou na grande resistência dos professores em utilizar o Tratado. Desta forma, Corrêa (2011) diz que esse acontecimento resultou no pedido de demissão de Nepomuceno naquele mesmo ano.

Suas realizações não se limitaram só à parte pedagógica, ele também atuou na biblioteca do Instituto Nacional de Música em 1907, instituiu

como norma da biblioteca, no artigo 72 do novo regulamento, o inventário anual de todo o acervo. Foram então criados livros de registro de entradas de encomendas e pedidos, registro de correspondência, encomendas a fazer e entrada de jornais. E foram feitos também trabalhos de limpeza, desinfecção e carimbagem do acervo (PEREIRA, 2007, p.199).

Atualmente, a biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, antigo Instituto Nacional de Música, leva o nome do compositor.

CAPÍTULO 3

A importância do Canto Vernacular Brasileiro

No Brasil imperial, mesmo ao entrar na fase republicana, era notória a evidência do estilo *bel canto*. O canto em italiano dominava as apresentações. Isso se explica pelo fato de que,

o desenvolvimento histórico brasileiro sintoniza-se com o quadro geral de desenvolvimento da civilização ocidental-cristã – ou daquelas sociedades europeias que, a partir do final do século XV, se expandiram para as amérias e com elas passaram a formar o Ocidente moderno. (BARROS, 2002, p. 13).

Do ponto de vista musical, esta afirmação encontra respaldo em Cardoso (2005), que afirma ser a partir de 1809, com a chegada de músicos portugueses e italianos ao Brasil. Dentre os quais, instrumentistas e cantores. Sobre estes, predominavam-se os castrados. Este tipo de cantor revelou uma das práticas autoritárias da Igreja, pois a mesma

não permitia a presença feminina nos coros eclesiásticos e os naipes agudos dos coros eram formados por meninos. A partir do século XVII, com a crescente prática da castração, as vozes infantis foram sendo paulatinamente substituídas pelos *castrati* (CARDOSO, 2005, p. 57).

Os castrados não apenas cantavam nas cerimônias da igreja, mas conseguiram projeção artística através das óperas. Carlo Broschi (1705-1782), conhecido como Farinelli, foi o mais famoso, segundo Cardoso (2005). Essa realidade europeia chegou ao Brasil através de D. João, tornando-se “moda no Império as danças importadas, a polca, a mazurca, a valsa, logo passadas aos salões familiares. E fixaram-se também os elencos melodramáticos. A ópera, de que o principal era importado, cantor como peças e instrumentistas” (ANDRADE, 1991, p. 19). Esse acontecimento teve o apoio da autoridade imperial, pois não media gastos para ter um nível cultural, em sua Corte, condizente com seus hábitos.

A necessidade de D. João VI, por uma vida regada a eventos artísticos e culturais, fez dele o incentivador à vinda dos cantores para a colônia, segundo Monteiro. Esta afirmação mostra o empenho do imperador em manter-se bem servido musicalmente, daí esses profissionais serem atraídos pelas condições de trabalho, que propiciavam a prática da ópera, conforme Bernardes.

O estilo de vida da Família Real tornou-se um paradigma naquela sociedade. Isso foi possível porque os aristocratas que vieram com D. João VI, contribuíram com seus hábitos de ouvir música em reuniões sociais, conforme Monteiro.

Em meio a essa realidade, Alberto Nepomuceno (1864-1920), recém-chegado da Europa no final do século XIX, trouxe consigo propostas enriquecedoras, além do amadurecimento musical alicerçado nas tradições italiana, francesa e alemã. Dentre as ações, o canto vernáculo reascendeu o pensamento de valorização da língua nacional. Essa prática despertou a crítica, mais uma vez, que gerou uma expectativa em torno da viabilidade e aceitação da fonética brasileira para o canto. A pouca credibilidade no canto erudito em português foi baseada no fato de que, segundo Mariz (1959), a prática do canto neste idioma não era aceita, sendo admitido apenas o uso do italiano, raramente o francês. Isso representava um entrave mediante a tendência nacionalista assimilada por Nepomuceno. Sua experiência na Europa, certamente, o fez conhecedor dos movimentos culturais e artísticos, os quais enalteciam os valores nacionais, sem esquecer que o Brasil já experimentava essa prática através dos intelectuais e políticos. Sobre este fato, vale mencionar, que era de extrema importância a criação de obras por artistas da terra e o uso do folclore como diferenciação do estrangeiro, segundo Carvalho (2005). Sendo assim, o compositor seguiu firme em seu propósito, ele “entoava canções do norte e colecionava versos populares, estava destinado a convencer o público e a crítica brasileiros das qualidades da língua e do populário de nosso país” (MARIZ, 1983, p. 99). Há registros de que anteriormente, houve a mesma tentativa “através da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, que no entanto, não resistiu à concorrência com a ópera italiana” (PEREIRA, 2007, p.114).

Porém, a musicologia histórica revelou um desenvolvimento amplo da canção de câmara brasileira, marcado por avanços técnicos e estéticos vistos nas obras de Nepomuceno e de outros posteriores. A fonética é um ponto importante, que merece destaque neste trabalho por identificar mais fortemente o aspecto nacionalista relacionado à língua vernácula. Portanto, é indispensável comentar sobre a defesa do compositor em relação ao uso do português nas canções e os pontos de vista de Mário de Andrade através das suas pesquisas.

A defesa de Alberto Nepomuceno: a valorização da língua vernácula

Alberto Nepomuceno foi, sem dúvida, um vanguardista no Brasil ao defender o canto vernáculo, o que sinaliza a sua motivação pelas ideias progressistas trazidas da Europa. Uma

demonstração de seu nacionalismo, está na seguinte frase: “Não tem pátria o povo que não canta na sua língua” (KIEFER, 1997, p. 113). Porém, segundo Pereira (2007), o crítico Rodrigues Barbosa, ao escrever a biografia do compositor, fez-lhe uma referência através do referido lema. Esse autor fez a afirmação com base nas suas investigações documentais, sendo assim, o lema é realmente da autoria do crítico mencionado.

Vale ressaltar, que as controvérsias não anulam o legado de Nepomuceno referente à canção de câmara brasileira, tendo em vista a sua qualidade equivalente ao *Lied* alemão e à *Mélodie* francesa. É importante mencionar que, alguns reconhecimentos escritos, com palavras favoráveis ao seu trabalho, demonstravam encorajamento ao compositor, talvez, já em meio ao enfrentamento das adversidades causados pela nova canção brasileira. Esses tratamentos amistosos pareciam relatar, de certa forma, a sede por novos modelos até então não exibidos de forma satisfatória. Faltava o diferencial artístico promovido por Alberto Nepomuceno. Considerando esses relatos, vale mencionar um registro que se refere a Nepomuceno e o canto em português.

Recém-chegado da Europa e já trazendo consigo algumas canções em língua portuguesa, Nepomuceno inicia logo, contra a opinião geral da época, sua campanha em prol do canto em língua vernácula, para a qual contribuiu com as mais belas páginas de seu estro musical (Exposição Comemorativa do Centenário de Alberto Nepomuceno, 1964, p. 21).

Não é pretensão desse trabalho, desmerecer outros compositores de canção brasileira, anteriores ou contemporâneos de Nepomuceno, mas mostrar as evidências que comprovaram “um novo projeto de canção brasileira, inspirado no modelo do *Lied* alemão e da *mélodie* francesa, em que a importância do ‘poema’ se equipara à da música, em contraste com o estilo operístico italiano e a estética do belcanto” (PIGNATARI, 2004, p. 16).

A intenção do compositor, em relação à língua vernácula, parecia sinalizar a importância de que “... não pode existir música em sentido humanamente pleno sem a relação intrínseca com a palavra” (CHASIN, 2004, p. 49). Portanto, foi de fundamental importância a iniciativa de Nepomuceno em relação à valorização do canto em língua nacional, colocando a canção brasileira em nível de concerto, rompendo a imposição da língua italiana como única adequada para o canto erudito.

É possível que tivesse sido impelido pelas ideias progressistas trazidas da Europa, mas o fato é que sua convicção fez valer todo o seu empenho em defender suas composições em português, enriquecendo, dessa forma a música brasileira nessa esfera.

Ele abriu caminhos largos para a canção em português, dentro de uma moldura preenchida de conhecimentos musicais, que marcaram uma época de forma significativa. Uma expressividade antes não registrada, tendo em vista o nível de técnica e estilo com os quais o compositor teceu suas obras para voz e piano. Tratava-se de uma inovação, a ousadia de um jovem músico, cearense, que rompeu as fronteiras do preconceito ao acreditar na mudança de um paradigma alicerçado nos hábitos sociais da época. Por isso, vale salientar que,

é imprescindível lembrar que Alberto Nepomuceno foi um dos primeiros defensores do *lied* nacional, empenhando-se em musicar diversos poetas e outros brasileiros como Gonçalves Dias, Coelho Neto, Olavo Bilac e Machado de Assis. Estábamos então em uma época em que os cantores buscavam prioritariamente canções em francês ou italiano – o que obrigava diversos autores brasileiros, como o próprio Nepomuceno, a escrever canções nestes idiomas. Desta maneira, esta investida no vernáculo nacional, que aparece em boa parte do repertório lírico do compositor cearense, merece um destaque especial. (BARROS, 2002, p. 147).

As onze canções estudadas nesse trabalho são, apenas, uma pequena parcela, diante da grandeza no que se refere ao quantitativo de obras vocais de Nepomuceno. Restringindo-se às canções, sem mencionar as óperas de sua autoria, há o registro de 46 composições em português, de acordo com Pignatari, (2004). Aparentemente, não é um quantitativo expressivo para a canção brasileira, em relação a outros compositores, mas o que está em questão é a qualidade artística desse repertório. Isso é o diferencial, que faz do compositor um personagem protagonista no cenário da canção de câmara brasileira, pois “Nepomuceno tinha um espírito camaleônico que lhe permitia incorporar, em pouco tempo, traços estilísticos dos autores que admirou momentaneamente” (SOUZA, 2012, p. 224). Deve-se a ele toda a magnitude musical em consonância com a língua portuguesa, valorizando sua própria nacionalidade através desse elemento chave, o idioma vernáculo.

O empenho artístico e cultural do compositor, mostrou que ele valorizou suas raízes através de uma nova concepção sobre a canção brasileira. Mesmo utilizando a escrita europeia para a canção, naquele momento, o fato é que a “justiça deve ser feita sobretudo à seriedade do seu trabalho, aos proveitosos esforços em prol do canto em idioma nacional, aos primeiros ensaios da canção brasileira baseada em constâncias do folclore musical” (MARIZ, 1959, p. 43).

A insatisfação com a ausência de um repertório para o canto erudito, em português, nos moldes do *Lied* alemão, parece ter impulsionado a intrepidez de Nepomuceno, valorizando assim, todo o seu conhecimento musical, sem desmerecer outros compositores, mas o que se coloca em destaque é a atitude inovadora, tendo em vista que, ele “não desconhecia a

dificuldade da aceitação do *lied* em português” (MARIZ, id. ibid). Dessa forma, percebe-se que o compositor parece ter ignorado a realidade cultural e social, a partir do momento em que, “com ele, surge a verdadeira canção artística nacional, em que as intenções sentimentais não são expressas, apenas, na linha melódica do canto, mas, também, na parte pianística” (LAMAS, 1964, p. 26).

A investida a favor do canto em português, levou Nepomuceno a assumir um papel, de certa forma político, diante daquela realidade cultural e social. Ele interferiu numa sociedade emoldurada pela valorização dos costumes europeus, que se resignava a uma posição nacionalista inferior. Então,

reagindo à tendência corrente de se rejeitar o valor da língua portuguesa na música, Nepomuceno, ao desenvolver uma ‘propaganda artística’ baseada no canto em português, dava curso a um projeto-ideológico de construção da identidade nacional a partir da unidade linguística, que vinha assim somar-se à unidade – em construção – da ‘raça’, aproximando-se da concepção naturalista de nação (PEREIRA, 2007, p. 120).

Sendo assim, ele tentou reverter a realidade através da música, apoiado em seus ideais e convicto de um propósito maior. Pois chega o momento em que, “a ópera de tipo italiano, deixa de ser o exclusivo ideal. Vemos surgir as primeiras obras musicais brasileiras destinadas ao concerto: música de câmara ou música sinfônica” (AZEVEDO, 1956, p. 98). Tal realidade marcou profundamente a música brasileira, resultando em críticas severas ao compositor, que também contou com o apoio de amigos e em especial, “Camila da Conceição, a cantora que, juntamente com Carlos de Carvalho, apoiava a propaganda do canto em português” (PEREIRA, 2007, p. 135).

O compositor recebeu muitas críticas, não apenas com relação às canções em português, mas, também, com as outras categorias de seu vasto repertório. Por um lado, as críticas positivas, encorajando-o, pareciam abrir-lhe caminhos, despertando ainda mais a sua criatividade. Por outro, os esmagadores comentários, que não derrubaram a altitude do compositor, mostrando que estava seguro do seu propósito. Essas ocorrências apontam o fato de que, Nepomuceno causou uma inquietação na sociedade, pois era nos jornais que os críticos revelavam seus pareceres. Mesmo assim, todas as tentativas de apagar o seu fulgor foram frustradas, pois “a él se ficou devendo o grande trabalho que teve para adaptar o canto ao nosso idioma, auxiliado pelo entusiasmo e competência do professor Carlos de Carvalho, conhecido mestre no ensino da arte vocal” (ALMEIDA, 1964, p. 9).

Sobre os críticos que atuaram diretamente na trajetória musical de Alberto Nepomuceno no Brasil, dois nomes merecem destaque. O primeiro, Oscar Guanabarino, do jornal *O Paiz*

do Rio de Janeiro, o segundo, José Rodrigues Barbosa, da coluna *Theatros e Musica* do *Jornal do Commercio* também do Rio de Janeiro, segundo Pereira (2007). Destaque-se que eram dois críticos que trabalhavam de forma antagônica. Enquanto José Rodrigues engrandecia a atuação do compositor, Guanabarino tratava de denegrir, com ironias, todo o trabalho musical do compositor. Como exemplo dos tratamentos aos quais Nepomuceno foi submetido, vale citar alguns trechos escritos nos jornais da época. A citação a seguir encontra-se sem a identificação do autor, porém, de acordo com Pereira (2007), pode ser de José Rodrigues Barbosa, pois o mesmo era escritor do Jornal do Commercio na época. A matéria exibe elogios à apresentação de *O Garatuja*.

Do romance *O Garatuja*, de José de Alencar, o Sr. Nepomuceno extrahio uma comedia em verso com uma felicidade que dominou no compositor um homem de letras. Tendo musicado O Garatuja por amor da arte e de sua lingua, ... o autor de Artemis quis offerecer ao publico uma amostra do seu trabalho, e encontrou para isso o melhor ensejo no concerto do Comendador Arthur Napoleão, ... (Sem autor, Jornal do Commercio 30/10/1904, p. 4).

Sobre o mesmo evento, Oscar Guanabarino escreveu em *O Paiz*, também no dia 30/10/1904 o seguinte comentário:

Quando a arte musical produz a gargalhada, o bello transforma-se em ridículo, e o resultado da partitura do senhor Alberto Nepomuceno foi esse – o público riu-se com aqueles lundus requebrados, que o povo adaptou ao verso (?) – quando eu morrer quero ir em fralda, de camisa aparecendo também a chula que os palhaços dansam aos circos de feira dando a toda compilhação o bom chulo baixo ordinário que por associação de idéias se liga a música cujos fios devem ser mais elevados (p. 2-3).

Coube, portanto, ao compositor um extremo esforço na busca pela conquista de seus ideais e preservação da sua dignidade enquanto músico e ser humano. Não se deixar vencer pelas críticas negativas, provavelmente, foi um exercício que pôs à prova toda a sua perseverança e demonstrou a certeza de que os valores nos quais ele acreditava estavam acima das desfeitas. Sendo assim, “a análise da polêmica entre Nepomuceno e Guanabarino mostra também a importância do crítico como intermediário entre o compositor e seu público, papel fundamental na relação do músico com os espaços que deseja ocupar” (PEREIRA, 2007, p. 120).

Um dos suportes importantes para Nepomuceno foi o Centro Artístico fundado no Rio de Janeiro por intelectuais, inaugurado em 1898, onde o compositor foi integrante da comissão de música, segundo Pereira (2004). Nesse ambiente experimentou a divulgação de sua “*Ártemis*”, episódio lírico de Nepomuceno com texto de Colho Neto, sob regência do

compositor." (PEREIRA, 2007, p. 134). Pôde, também, pode contar com o apoio de Luís de Castro, da comissão de teatro, que defendeu o canto em vernáculo com as seguintes palavras:

...a nossa missão, difícil, na verdade, mas não impossível, é a criação da ópera nacional. Todos os povos cantam na sua língua; por que não havemos nós de cantar na nossa? Por que esse estúpido preconceito de que a língua portuguesa não se presta ao canto? (PEREIRA, 2007, p. 133).

Apesar do enfrentamento às críticas negativas, Nepomuceno obteve a conquista de publicar algumas de suas canções, segundo Pereira (2007). Sobre esse repertório, constam os títulos: *As uiaras*, *Medroso de amor*, *Madrigal*, *Coração triste*, *Filomela*, *Sonhei*, *Canção de amor*, *Xácara*, *Oração ao diabo*, *O sono*, *Dolor supremus* e *Soneto*. Em contrapartida, mais uma crítica negativa tenta obstruir o caminho do compositor. Trata-se, dessa vez, de João Itiberê, que usava o pseudônimo de Iwan d'Hunac, escritor do periódico *Étoile du Sud*, segundo Pereira (2007). O crítico rebate as publicações das canções de Nepomuceno colocando em dúvida a condição técnica dos cantores. Pra isso, ele publicou o seguinte texto:

É possivelmente muito patriótico – mais muito pouco prático, muito desvantajoso – compor em português. E por que fazê-lo? Para reduzir consideravelmente o número de cantores ou de pessoas que poderiam cantar as *Canções*? Eu não vejo absolutamente, confesso, a utilidade desta propaganda pelo canto de uma língua que é quase desconhecida fora do Brasil e de Portugal. Eu desejo que o senhor Alberto Nepomuceno nos dê em breve canções tão belas quanto essas... porém em francês! (Iwan d'Hunac apud PEREIRA, 2007, p. 165).

Não obstante as provocações da crítica contrária ao compositor, este por sua vez, revelou-se austero na defesa daquilo que julgava ser uma das riquezas de uma nação, a língua. Apesar de a formação musical do compositor ter sido alicerçada nos moldes europeus, é porém, é "no cancioneiro, baseado em poetas brasileiros de todas as filiações literárias, que Nepomuceno mais se engrandece, como compositor de música brasileira" (LAMAS, 1964, p. 26).

De fato, Alberto Nepomuceno foi incansável na sua luta em defesa do canto vernacular, demonstrando capacidade técnica ao colocar a canção brasileira num patamar equivalente ao *Lied* e a *Mélodie*. Teve o apreço daqueles que abraçaram a causa, movidos aparentemente pelo mesmo sentimento, fazendo alargar suas possibilidades de se exibir cada vez mais brilhante aos ouvidos dos que se surpreendiam com suas canções em português. Em carta escrita ao filho Eivind, que estudava na Suíça, Nepomuceno expressa mais uma vez seu valor pela língua pátria ao fazer a seguinte recomendação: "Aprende as línguas depressa, filhinho,

procura saber bem inglês, francês, italiano, alemão etc., mas sempre em primeiro lugar tua língua” (PEREIRA, 2007, p. 187). Essa preocupação reforça a intrepidez de Nepomuceno em firmar a concepção de que, o canto erudito em língua vernácula é digno de ser praticado nas salas de concerto, atestando que suas canções revelam-se plenamente uma arte. Então, é pertinente ressaltar que, Nepomuceno não foi apenas um desbravador, mas criou raízes fortes simbolizadas pelas composições, especialmente as canções em português, as quais carregam a essência sentimental e intelectual que só um grande músico pode disseminar. Cabe também registrar, a menção do musicólogo Mário de Andrade em reconhecimento ao valor artístico de Nepomuceno, dizendo que se recusa “absolutamente a considerar os compositores atuais do Brasil, melhores técnicos e maiores convededores de sua arte que um Nepomuceno...” (ANDRADE, 1991, p. 93). Diante desse entendimento, o compositor revela-se um ser ainda mais digno de admiração e atraente em expectativas relacionadas a novos estudos, que certamente, trarão outros conhecimentos acerca do seu caráter artístico.

Mário de Andrade: a pesquisa sobre a fonética brasileira no canto

O nome de Mário de Andrade não poderia ficar ausente desse trabalho, pois se trata de um expoente no campo da pesquisa musical no Brasil. Sua contribuição para esse momento está relacionada à prática do canto vernacular, tendo em vista suas pesquisas nessa área e esforços direcionados para a valorização da pronúncia do português brasileiro cantado. As informações do autor, contidas neste subtítulo, são alguns resultados dos seus estudos apresentados no Congresso da Língua Nacional Cantada, organizado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, de 7 a 14 de julho de 1937, segundo Fabris (1991).

O objetivo de Mário de Andrade nesse congresso foi discutir a problemática da dicção cantada em língua nacional com foneticistas, atores teatrais, cantores e professores de canto e de música. Ele escreveu três estudos para o evento, sob os títulos, *Anteprojeto de Línguapadrão, Os Compositores e a Língua Nacional e A Pronúncia Cantada e o problema do Nasal, pelos Discos*, conforme Fabris (1991).

A atuação de Alberto Nepomuceno e outros compositores de canções em português contribuiu para o despertar sobre uma problemática, que envolve a técnica vocal e as articulações de fonemas próprios da língua nacional. Tal fenômeno, parece ter causado um desconforto auditivo ao músico e pesquisador Mário de Andrade, levando-o a realizar pesquisas discográficas, como relata em seu livro *Aspectos da música brasileira*. Outro fator preponderante, que o incomodou, foi a adequação de palavras com ditongos, hiatos e nasais às

melodias, especialmente em combinação com o ritmo previamente determinado. O livro mostra detalhes sobre sua pesquisa, porém, será destacada, no presente trabalho, a importância do autor para a canção brasileira, no sentido de chamar a atenção para o cuidado devido à junção de música e palavra, a prosódia.

A respeito do aspecto cultural, que tanto permeou as pesquisas de Mário de Andrade, é realmente indispensável a consideração de valores, sejam sociais ou morais, por serem basicamente difundidos através da prática verbal. Portanto, a importância da fala enquanto recurso para a veiculação da cultura, revela uma força que precisa ser mantida para que haja a continuidade de uma identidade. Então, é importante afirmar que “a fala dum povo é porventura, mais que a própria linguagem, a melhor característica, a mais íntima realidade senão da sua maneira de pensar, pelo menos da sua maneira de expressão verbal” (ANDRADE, 1991, p. 95).

Mário de Andrade justificou, assim, a sua preocupação, ao esclarecer que “a voz humana quanto oral ou musical, tem exigências e destinos diferentes. Música e poesia têm exigências e destinos diferentes, que põem em novo e igualmente irreconciliável conflito a voz falada e a voz cantada” (ANDRADE, 1991, p. 32). Logo, ele demonstrava que a voz não podia comprometer o entendimento da palavra, nem o inverso, pois prejudicaria o sentido da canção em sua plenitude.

A pesquisa desse autor mostrou-se inovadora sob o aspecto da performance das canções brasileiras, tendo em vista a nova realidade, a transmissão radiofônica, que se estabelecia em relação à divulgação de repertório. O rádio, portanto, contribuiu para uma nova forma de apreciação musical. Isto pode ter revelado informações sobre a fonética, favorecendo a percepção de falhas na prosódia, indicando, sob o ponto de vista de Mário de Andrade, equívocos dos compositores. Quanto a isso, o autor chama a atenção para “que o compositor se ponha em guarda contra as falsas invenções dum efeito, provocado pela leitura de um texto, efeito que o leva a compor uma canção que não tem razão de ser” (ANDRADE, 1991, p. 34). Com esse entendimento, o autor buscou detectar falhas referentes ao processo composicional relacionado às canções brasileiras.

Ele apontou para a responsabilidade do compositor, que precisa dedicar atenção suficiente ao texto. Destaca alguns erros nas composições, que resultam no deslocamento de acentuações, causados pela falha na adequação do texto ao ritmo. Ele afirma que “fazem dos hiatos ditongos e dos ditongos hiatos” (ANDRADE, 1991, p. 44). Sobre esse ponto, vale mencionar o que o autor diz a respeito do personagem central dessa pesquisa. “Não terei censura para os ditongos feitos por Alberto Nepomuceno com as ‘névoas’ e ‘palácios’ das

Uiaras” (ANDRADE, 1991, p. 46). Mais adiante, faz outra observação dizendo que “também Alberto Nepomuceno tem a mania dos ditongos inaceitáveis. No ‘Coco dos Emoritas’ (*Pastoral*) faz da ‘seara’ um dissílabo e erradamente, numa semínima rápida, dá *luar* como monossílabo.” (ANDRADE, 1991, p. 47). Em relação à *Canção* de Nepomuceno, ele faz a seguinte observação sobre os ditongos decrescentes transformados em hiatos, “o ‘sonda-i’, de Nepomuceno, na admirável ‘Canção’, a hiatização me parece muito menos defensável e acarretadora de ... malestar fonético para o cantor” (ANDRADE, 1991, p. 51).

Relata problemas com as ligaduras de palavras. Mais uma vez, ele coloca vários exemplos de Nepomuceno, dentre eles, “como a-escura” (*Coração triste*), dizendo que o mesmo “está inçado de falhas quanto à ligação das palavras. É um partidário das hiatizações forçadas” (ANDRADE, 1991, p. 56). Saliente-se, porém, a performance desta autora não apresentou dificuldade na articulação destes trechos.



FIGURA 5 – *Coração triste*, compasso 20.



FIGURA 6 – *Soneto*, compassos 27 a 29.

Em seguida, o autor faz uma ressalva dizendo que, “em todo caso Nepomuceno ainda é um bom ligador de palavras. Se citei exemplos numerosos de suas falhas, mais numerosos poderia citar de soluções perfeitas, e são em número regular as suas obras escoimadas deste defeito” (ANDRADE, 1991, p. 57).

Mário de Andrade também fez considerações pertinentes a uma sonoridade típica da língua nacional, a nasalidade. É uma discussão importante, mas que requer uma maior atenção, talvez por aparentar, de certa forma, um assunto polêmico, gerador de conflitos. Para o autor, não acontecerá o canto erudito nacional “si não buscar no timbre, na dicção, nas maneiras de entoar, e especialmente na nasalização dos nossos cantores naturais uma maior legitimidade nacional” (ANDRADE , 1991, p. 101). Isto sinaliza uma preocupação com a sonoridade da língua vernácula ao pensar na técnica vocal dos cantores eruditos, por ser fundamentada no belcanto. O autor, porém, não aponta restrições em realizar o nasal mesmo

com uma técnica europeia de canto. Então, ele mostra uma ressalva da seguinte forma, “Não se trata absolutamente de repudiar o belcanto europeu que, já o dissemos, pode perfeitamente servir como desenvolvimento técnico da voz, ao canto brasileiro, que tecnicamente, é assimilável ao europeu” (ANDRADE, 1991 p.110). Portanto, é possível cantar os fonemas nasais “aliando qualidade sonora com inteligibilidade sem se descharacterizar o som coloquial. Antes de tudo, o cantor precisa ter a consciência de que está cantando no português brasileiro” (SANTOS, 2006, p. 83). A este respeito, Nepomuceno mostrou-se livre de preocupações com o uso das pronúncias com nasal, como mostram os exemplos:

Co - mo a es - cu - ra mon - ta - nha,
vem, ó sol, vem,

FIGURA 7 – *Coração triste*, compassos 20 e 21 e 47 a 49.

Se pen - so, és tu meu pen - sa - men - to

FIGURA 8 – *Soneto*, compassos 24 a 26.

Mi - nha jan - ga - da de ve - la,
3

FIGURA 9 – *A Jangada*, compassos 5 e 6.

Faz-se necessário mencionar também, que Andrade ressaltou a emissão do nasal como algo natural, próprio da língua vernacular, por isso não deve ser temido. Para essa observação o autor esclareceu que,

o nasal não é um perigo e nem sequer um defeito. Tem mesmo boa defesa europeia ... com efeito, no Congresso realizado em 1933 em Paris pela Académie du Chant Français, a moção aprovando as ressonâncias nasais foi aprovada por 42 votos contra seis (ANDRADE, 1991, p. 110).

É importante destacar esse aspecto da sonoridade da língua vernácula, tendo em vista, que a propaganda de Nepomuceno ocorreu em um contexto cujo estilo vocal baseava-se no bel canto. Sendo este desenvolvido na Itália, era praticado na forma natural de acordo com as características sonoras daquele idioma. Por outro lado, a nasalidade é uma das características do português brasileiro, a qual deve ser preservada. Sendo assim, naturalmente vale elucidar, que “a variedade de timbres é produto dos diferentes sistemas de vibração da laringe, e das modificações que a faringe imprime a esses sons anteriormente produzidos na laringe” (PACHECO, 2006, p. 120). Eis por que é importante refletir sobre a condição biológica do ser humano em possuir a versatilidade vocal, que pode se manifestar em forma falada ou cantada. Sendo assim, é imprescindível compreender que, “a complexidade desta combinação e a riqueza inserida no texto e na melodia são determinantes para a capacidade de um ouvinte conseguir extrair seu significado, conteúdo, proposta e estrutura” (COSTA e SILVA, 1998, p. 13). Tal assunto torna mais relevante a preocupação de Mário de Andrade ao se deparar com questões musicais e vocais que, em seu ponto de vista, podiam comprometer a estética de um idioma. Então, se a canção pode ser o condutor de uma mensagem, é necessário que seja considerada a “natureza sócio-cultural, sendo, portanto, a música, como a linguagem, um som culturalmente padronizado” (COSTA e SILVA, 1998, p. 13). Esse fato depõe a favor de um olhar especial para algumas questões como, o uso do português brasileiro no canto erudito bem como os sotaques.

Diante das informações percebe-se a evidência de que, o Congresso de 1937 representou um avanço na conquista relacionada à valorização do canto em língua nacional. Marcou a valorização da dicção, através das discussões sobre um tema vasto e carregado de particularidades, que incidem sobre a diversidade linguística do Brasil.

A partir do Congresso da Língua Nacional Cantada, o canto vernacular foi privilegiado com medidas importantes, mas que parecem distantes da prática, de acordo com o propósito de Mário de Andrade. Isso revela, talvez, a falta de unidade no consenso das partes envolvidas, a falta de apoio das políticas públicas, enfim, o Brasil é um país de grande extensão, necessitando assim, de uma investida que ao menos se mostre divulgada plenamente de forma satisfatória.

O Congresso resultou em uma Proposta de Moção, que apresentou as seguintes exigências, direcionadas aos compositores:

I – Estudem abalizadamente a fonética da língua nacional, principalmente em suas relações com as exigências e caracteres da voz cantada;

II – Estudem abalizadamente a fisiologia da voz, especialmente quanto à emissão das vogais, dos grupos consonânticos e do som nasal;

III – Estudem abalizadamente a declamação, de forma a se conseguir melhor acomodamento do ritmo musical ao ritmo dos textos;

IV – Conheçam a métrica da poesia, de forma a respeitar melhormente a rítmica dos textos poéticos e os efeitos de sonoridade e timbre propostos pelos poetas. (ANDRADE, 1991, p. 94).

Outras tentativas buscaram estabelecer diretrizes para uniformizar a pronúncia do português brasileiro para o canto erudito. Estas ações foram dirigidas pela Associação Brasileira de Canto. Sobre isto, segue um breve relato histórico sobre as ações direcionadas para um consenso a respeito da dicção para o canto erudito brasileiro.

O Português padrão da Associação Brasileira de Canto

A retomada das discussões permitiram mais questionamentos relativos ao canto erudito em vernáculo, razão pela qual é importante mencionar o percurso das reuniões e os resultados obtidos. É imprescindível, portanto, conhecer e refletir sobre questões relacionadas às decisões tomadas, expressas na última tabela de Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito.

É importante um breve relato cronológico dos movimentos sobre este assunto. Um segundo congresso com Mário de Andrade aconteceria em 1942, mas não se concretizou por razões políticas. Em 1956 aconteceu o Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro em Salvador, do qual resultou a publicação, em 1958, dos Anais contendo as Normas fixadas pelo Congresso. Após 49 anos, em fevereiro de 2005, realizou-se em São Paulo, promovido pela Associação Brasileira de Canto, o 4º Encontro Brasileiro de Canto com a intenção de rever as Normas do Português Brasileiro no Canto Erudito, conforme Kayama (2007).

Os congressos realizados após o de Mário de Andrade foram importantes, no sentido de apontar diretrizes para o canto erudito em português brasileiro. Isso pode ser evidenciado através da proposta trazida pelo Congresso de 2005, uma pronúncia neutra, “sem regionalismos, reconhecendo que ainda há muita necessidade de estudo sobre as manifestações regionais, folclóricas e históricas.” (KAYAMA, 2007, p. 19). Entretanto, a tabela elaborada naquela ocasião revelou contradições concernentes à esta afirmação, na medida em que padroniza as pronúncias regionais submetidas a um sotaque que não se generaliza em nível nacional.

De fato, uma das particularidades regionais no Brasil está ligada à fala, especialmente, ao sotaque. Dessa forma, é importante refletir sobre o uso da tabela em nível nacional, tendo em vista que suas orientações parecem demonstrar até certo ponto, uma preferência por algumas pronúncias que não são praticadas em várias regiões, especialmente no Nordeste. Sendo assim, talvez seja cabível, um estudo visando uma proposta flexível em relação a esse ponto. É importante que a pronúncia neutra não deixe transparecer que há uma imposição de sotaque, pois de outra forma, limita as possibilidades de praticar o canto erudito nacional através das orientações da tabela de Normas. É imprescindível o aparecimento de estudos sobre esse ponto, à medida que a mesma prossegue em divulgação, mostrando o despertar para o entendimento e o interesse em usá-la como norteadora para a pronúncia do português brasileiro para o canto erudito. Mas isso se tornará mais abrangente se houver a necessidade de sua utilização, pois se ela sugere a possibilidade de seu uso ter restrições, será insuficiente a sua aplicabilidade.

Em relação a este trabalho, vale mencionar que, para fazer as transcrições fonéticas das canções pesquisadas, foi utilizada a tabela de Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. Porém, optou-se por algumas mudanças de pronúncia em relação às orientações propostas, cuja decisão fundamentou-se na vivência diária numa região, onde não é natural a pronúncia de determinados fonemas na forma como estão sinalizados na tabela. Portanto, abaixo há uma relação com alguns exemplos, na qual a coluna da esquerda apresenta a opção desta autora e a coluna da direita mostra o mesmo exemplo com a orientação da tabela.

- Para a pronúncia das consoantes /t/ e /d/ antes dos fonemas /i/ e /l/ para /e/ final:

Ex: tímida [’fímidə]	[’tʃímidə]
amo-te [’ẽmötɪ]	[’ẽmутʃɪ]
noite [’no:ití]	[’no:iтʃɪ]
perdi [per’di]	[per’dʒi]
divina [di’vĩnə]	[dʒi’vĩnə]
fundir [fū’dir]	[fū’dʒir]
contínuo [kō’tínu:u]	[kō’tʃínu:u]

- O uso da vogal /e/ foi pronunciada de forma aberta nos seguintes casos:

Ex: revés [xe’vɛs]	[xe’vɛs]
perfume [per’fūmɪ]	[per’fūmɪ]

empregada [ẽpre'gadə]	[ẽpre'gade]
resvalando [xesva'lẽdu]	[xesva'lẽdu]
meditar [medi'tar]	[medʒi'tar]

- O uso da vogal /o/ na forma aberta nos seguintes casos:

Ex: coração [kɔra'sẽ:u]	[kora'sẽ:u]
inocente [ĩnɔ'sẽt̪i]	[ĩno'sẽt̪ʃi]
acordado [akɔr'dadu]	[akor'dadu]
morena [mɔ'rẽnə]	[mo'rẽnə]
ignorada [ignɔ'rade]	[igno'rade]
torrente [tɔ'xẽt̪i]	[to'xẽt̪ʃi]

Ressalte-se que os exemplos mencionados foram retirados das canções de Alberto Nepomuceno, estudadas nesta pesquisa. As transcrições fonéticas localizam-se no subtítulo Transcrição Fonética das Canções, no capítulo Proposta Interpretativa.

A forma de escrita fonética apresentada acima, não representa uma imposição no sentido de descartar as orientações contidas na tabela. Trata-se de uma flexibilidade, que não prejudica a emissão vocal pertinente ao canto erudito e possibilita a abertura de reflexões concernentes à pronúncia “neutra” proposta pela Associação Brasileira de Canto.

É importante lembrar a necessidade de uma maior divulgação da tabela por parte dos professores de canto. Essa divulgação precisa ser de caráter efetivo, no sentido de não apenas visualizar as orientações propostas, mas experimentá-las a fim de vivenciar profundamente seu desempenho enquanto instrumento de orientação fonética.

CAPÍTULO 4

Proposta Interpretativa: algumas canções

As canções de Nepomuceno: uma interpretação

É imprescindível informar que as propostas apresentadas neste trabalho são frutos de uma experiência vivenciada através dos recitais com o repertório escolhido para esta pesquisa, realizados em Recife, PE e em João Pessoa, PB. Fez-se necessário, portanto, averiguar algumas influências assimiladas pelo compositor, as quais parecem ter se mostrado bem consolidadas através desse repertório. Sendo assim, alguns aspectos relacionados ao gênero canção serão brevemente comentados a fim de mostrar a importância de serem observados sob uma perspectiva performática, percebendo-se dessa forma, um diferencial nas canções de Alberto Nepomuceno; logo, elementos preponderantes devem ser considerados como influenciadores para a elaboração interpretativa. Esta suposição concorda com a opinião de Rossini Tavares de Lima ao escrever sobre o nível técnico das canções, que “parece ter sido o Lied que sugeriu a Alberto Nepomuceno a canção brasileira” (LIMA, apud ADERALDO, 1964, p. 156). Tal afirmação merece uma apreciação mais aprofundada devido à característica, em alguns casos, simples tecnicamente, que permeava o universo das canções brasileiras na época do Império. Isto pode ser confirmado por Vasco Mariz quando diz que,

José Maurício, Francisco Manuel da Silva e Carlos Gomes escreveram modinhas que ainda hoje gozam de certa popularidade, mas os seus trabalhos jamais foram incluídos nos estrambóticos programas dos *virtuosi* de então (MARIZ, 1959, p. 25).

Porém, “convidados a modular, por influência erudita, e ignorantes ou descuidosos dos preceitos clássicos de modulação, os compositores modinheiros se estenderam nas mais surpreendentes liberdades” (ANDRADE, 1964, p. 9). Esta afirmação se faz necessária para que haja um entendimento mais adequado sobre o contexto histórico em que Alberto Nepomuceno se encontrava. Ele apresentou uma nova concepção na canção de câmara brasileira de tal forma, que foi considerada o Lied nacional. Isto foi decorrente da atuação do compositor nas “primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalismo” (ANDRADE, 1991, p. 23). De acordo com *The new Harvard dictionary of music*, a canção “é uma forma de expressão musical na qual a voz humana é o principal portador do texto” (RANDEL, 1986, p. 768). Também, segundo a mesma fonte, o Lied se refere a “um poema alemão, usualmente lírico e

estrófico; também uma canção com texto poético, mais comumente, uma música para voz solo e acompanhamento de piano em países de língua alemã nos períodos clássico e romântico” (RANDEL, 1986, p. 446). No Brasil, este gênero musical se consolidou “graças aos esforços de Alberto Nepomuceno, a primeira grande figura do *lied* nacional” (MARIZ, 1959, p. 25). Porém, é importante comentar, que a canção brasileira de Alberto Nepomuceno é um legado seu, o que torna desnecessária a titulação de *Lied* nacional.

Portanto, esse gênero musical sugere olhares atentos, que possam detectar valores capazes de enriquecer a interpretação. Sob esse ponto de vista, é preciso entender que “as palavras e a música podem ter auto-referencial significado, bem como sentido composto. A canção reconhece a influência exercida por ambas, palavra e música. Canção = processo, não o produto” (AGAWU, 1992, p. 1). O autor explica sobre isto através da figura abaixo.



FIGURA 10 – Canção = influência entre palavra e música. Fonte: AGAWU, 1992.

Neste processo não se pode omitir a importância do acompanhamento instrumental na canção do período Romântico. Então, a “forma como os românticos conciliaram a música e a palavra reflete-se na importância que deram ao acompanhamento da música vocal” (GROUT, 1994, p. 574). Randel (1986) afirma que antes de Schubert os “Lieder tinham uma melodia banal, harmonia convencional e acompanhamento figurado” (p. 447). A atuação de Schubert mostrou-se pela “beleza de suas melodias, sua criatividade e a escrita pictórica do piano” (RANDEL, 1986, p. 448).

Diante dessas informações, não há o interesse de comparar as canções de Alberto Nepomuceno com os Lieder de Franz Schubert e outros compositores do século XIX. Mas, e tão somente, a investigação do repertório escolhido, a busca por esclarecimentos relacionados aos aspectos técnicos ligados ao *Lied* e à *Mélodie*, sendo esta a contrapartida francesa, segundo Randel (1986). Assim, será possível mais uma vez, atestar a grandeza, a sofisticação, a modernidade e ao mesmo tempo a sensibilidade de um homem com convicções firmes e propósitos grandiosos para a música brasileira.

Com base nessa perspectiva, a análise das canções apresentadas pretendem demonstrar uma visão direcionada para a performance, podendo ser exploradas por outros ângulos, gerando novas experiências e conhecimentos. Trata-se de onze canções: *Amo-te muito Op. 12 nº 2, Tu és o sol! Op. 14 nº 2, Coração triste Op. 18 nº 1, Soneto Op. 21 nº 3, Turquesa Op. 26 nº 1, Trovas Op. 29 nº 1, Trovas Op. 29 nº 2, Cantigas, Cantilena, Candura e A jangada.*

Em primeiro lugar, um dos motivos da escolha está relacionado à extensão da melodia. Houve o interesse da autora pelas melodias mais agudas, isso se deve ao fato de que as canções seriam interpretadas por um soprano lírico. Em segundo lugar, é o fato de que, na observação da mesma, as canções eram desconhecidas com exceção de *Trovas Op. 29 nº 1 e Coração triste Op. 18 nº 1*, por não serem divulgadas em Recife – PE, a cidade natal da autora. Esta realizou um recital no Conservatório Pernambucano de Música em Recife, no dia 24 de outubro de 2012, o qual possibilitou a amostra desse repertório, resultando numa apreciação positiva por parte dos ouvintes com depoimentos, que podem ser observados no Apêndice A.

Os registros da plateia são importantes no sentido de revelar percepções sobre detalhes antes ignorados, que podem ampliar o olhar sobre uma obra. Portanto, o receptor

...pode expressar o que sente. É o sentir codificado, quando diz então que tal música é triste. Projetam-se *ethos* que têm a ver com estados de espírito, com ritmos vitais e pulsações biológicas. A música produz uma série de impressões, traduzidas como sensações auditivas, consideradas como pseudo-significação (ressonância intuitiva – terceiridade) (LABOISSIÈRE, 2007, p. 125).

Por isso, uma das questões relevantes foi a pronúncia do português cantado, para tal optou-se pela utilização da Tabela de Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. Porém, as restrições foram inevitáveis devido à lacuna em relação ao sotaque e símbolos fonéticos. Dentre algumas restrições, é importante informar que em recital realizado, como pré-requisito para a conclusão do mestrado, a pronúncia do t e d, antes da letra i, foi emitida na forma [t] e [d] e não [tʃ] e o [dʒ] como sugere a tabela, conforme Kayama, 2007. Essa escolha sugere uma flexibilidade em relação ao sotaque já que Pernambuco e Estados próximos como, Alagoas, Sergipe, Paraíba e Rio Grande do Norte pronunciam na forma [t] e [d].

As performances do referido repertório proporcionaram uma experiência, na qual a junção dos poemas com os aspectos musicais revelaram a delicadeza, mas também a preparação técnica de Alberto Nepomuceno. Daí, fez-se necessária uma análise prévia das canções destacando alguns pontos dentro da melodia, da harmonia e do acompanhamento para

piano sem esquecer de relacioná-los com frases ou palavras e seus significados. Dessa forma, o intérprete capta os “valores estéticos presentes na conformação estrutural do texto musical, na medida em que formas expressivas, qualidades timbrísticas e sequência sonora apresentam uma correspondência estética com os ritmos vitais da obra” (LABOISSIÈRE, 2007, p. 103).

Sobre a relação compositor, intérprete e ouvinte, a reflexão despertou a inquietação dessa autora para o entendimento de uma forma mais profunda a respeito da situação em uma época, na qual a música só poderia ser apreciada “ao vivo”. Mesmo com a realização das primeiras gravações, ainda estava distante a realidade em que o ouvinte teria ao seu dispor, em suas residências, as obras dos seus compositores favoritos. A existência de gravações do repertório estudado nessa pesquisa, na época de Nepomuceno, certamente, propiciaria a possibilidade de uma análise mais ampla dessas canções e revelaria informações técnicas e estilísticas tanto na parte instrumental quanto na parte vocal. Um material fonográfico da época de Nepomuceno seria subsídio importante para fortalecer as informações, não para uma comparação com as regras da fonética atual nem em relação à técnica vocal, mas uma referência histórica.

Há uma gravação de 1908, da canção *Trovas Op. 20 nº1*. A canção tem um acompanhamento para piano de 1901 e um acompanhamento para orquestra de 1906. Com a orquestra, teve sua estreia em 28/08/1906 no Instituto Nacional de Música, regida pelo próprio compositor, segundo Corrêa (1995, p. 50). A gravação mostra a canção acompanhada pela orquestra e interpretada pela cantora americana Roxy King, nascida em 1878, Ohio - EUA². Merece destaque uma informação importante sobre a melodia no compasso 11, no qual a última nota cantada é Si3 e não, Lá3 como consta em observação realizada na partitura manuscrita, com acompanhamento de orquestra e em outras edições, dentre estas, a edição de Pignatari. A observação relacionada à nota Si3, cantada na gravação, pode ser averiguada nas figuras abaixo, nas quais consta o trecho cantado. A canção está em Mi menor, tendo esse trecho da melodia sobre o acorde do primeiro grau, então a nota Lá ocasiona uma dissonância que deixa uma incógnita. As figuras nº 1 e 2 mostram as partituras com a nota Lá3 no final do compasso 11.

Esse fato também ocorre na interpretação de outro soprano, podendo ser constatado no link <http://www.youtube.com/watch?v=hYOuqrB9008>

Em outra interpretação, com orquestra, outra cantora também executou o trecho em questão da mesma maneira. Isso pode ser verificado no link <http://www.youtube.com/watch?v=DLIxj7zGZi0>

² O registro sonoro pode ser encontrado no link <http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/5005/autoplay/true/> Detalhes da gravação: Victor 64087, matriz: B-6167/1; data: 04/05/1908; local: Camden, New Jersey; formato: 10"; duração: 02:32.

Outro registro, com interpretação de um cantor, pode ser encontrado no link
http://www.youtube.com/watch?v=o0A_z_Grx2g

à Exma. Sta D. Zilda Chiarotto
Trovas
(Osório Duque Estrada)

Alberto Nepomuceno
Op. 29, nº 1

Canto

Piano

Moderato

Quem se condói do meu fa - do vê bem co-mo a-go-ra eu an - do, de noi - te sem-pre a-cor - da - do, de

Pno.

cresc.

di - a sem-pre so - nhan-do. O a - mor per-tur bou-me tan - to que es-te con - tra - te de - plo - ro; que-

Pno.

FIGURA 11 – Trecho de *Trovas* Op. 29 nº 1; compassos 1 a 16.



FIGURA 12 – Trecho de *Trovas* Op. 29 n^o 1, compassos 4 a 13. Editores Vieira Machado e Cia.

Com a modernidade, outras gravações foram encontradas, mas ainda em pouco número. A seguir, a relação dos registros sonoros de algumas canções de Nepomuceno:

- Rádio MEC FM: programa Série Música Através do Tempo n^o 200, Detalhes da vida e da obra do compositor Alberto Nepomuceno, veiculado em 11/04/95. O soprano Ruth Stearke interpretou *Trovas* Op. 29 n^o 2 “Trovas Alegres” com a Orquestra de Câmara de Blumenau, tendo como regente Norton Morozowicz. No mesmo programa, a soprano citada, o barítono Carmo Barbosa e o coro do Teatro Municipal do Rio de Janeiro interpretaram o final da ópera Artemis com a Orquestra Sinfônica Brasileira regidos por Isaac Karabtchevsky.

- Rádio MEC FM: programa Série Música Através dos Tempos n^o 201, O nacionalismo do compositor brasileiro Alberto Nepomuceno, veiculado em 17/06/95. O soprano Olga Maria Schroeter interpretou *Outono* acompanhada pelo pianista Larry Fountain. Também a soprano Ruth Staerke interpretou *Coração indeciso* Op. 30 n^o 1 e *Xácaras* Op. 20 n^o 1 com a Orquestra de Câmara de Blumenau sob a regência de Norton Morozowicz.

As informações mencionadas foram obtidas na sede da Rádio MEC, divisão de Acervo Fonográfico em maio de 2012 no Rio de Janeiro.

- CD: Trovas e Cantares, gravado em 1999. O soprano e a pianista interpretaram *Trovas*, *Trovas alegres*, *Coração triste*, *Razão e amor* e *Cantigas*, ambas de Nepomuceno. Em relação à questão melódica apontada no comentário sobre a cantora Roxy King, foi observado que a cantora do referido CD canta exatamente a última nota escrita no compasso 11 da partitura de *Trovas* n^o 1, portanto, Lá3.

- CD: Canções de Nepomuceno. Um tenor, um soprano e uma pianista interpretaram as seguintes canções: *Soneto*, *Morta*, *Ao amanhecer*, *A despedida*, *Tu és o sol*, *Cantos de Sulamita*, *A grinalda*, *Dolor supremus*, *Turquesa*, *Ora dize-me a verdade*, *Philomela*, *Coração triste*, *Epithalamio*, *Madrigal*, *Trovas nº 2*, *Canção do rio*, *Anoitece*, *Numa concha*, *Hydróphana*, *Olha-me*, *Cantilena* e *Oração ao diabo*. O CD foi gravado em 2002.

Diante desse levantamento, percebe-se que há muito a ser divulgado sobre as interpretações das canções de Nepomuceno. Há 70 canções na coletânea de Pignatari, 2004, portanto, um universo de descobertas sobre Nepomuceno ainda precisa ser explorado. Em especial, as canções em português estudadas nessa pesquisa, cuja demonstração de sensibilidade artística é expressa através da intelectualidade musical do compositor. Esta menção está ligada diretamente à performance, que depende das informações contidas na música (partitura) para que transcendam em forma de interpretação, a fim de obter algum resultado concernente às apreciações positivas ou negativas dos receptores (a plateia). É importante considerar a atuação, o entrelace cantor(a) e pianista, sem referência às canções sinfônicas do compositor.

Ainda sobre a interpretação, o texto é um ponto crucial a ser tratado, é a “alma” da canção, é sobre o significado das palavras, as intenções dos temas abordados que a atuação dos intérpretes se fundamenta. Então, as questões técnicas vocais e pianísticas constroem, dessa forma, um cenário sonoro do qual emana a essência de sentimentos implícitos em cada obra. Por isso, a interpretação é fruto de um evento no qual, devido à ausência do compositor na maioria dos casos, vivencia-se o fato de que “se nessa relação a tarefa da obra é dar informações, a do intérprete é a de tomar decisões” (LABOISSIÈRE, 2007, p. 103). Isso parece decorrer de eventuais fatores previsíveis ou imprevisíveis, que interferem no resultado da performance, sem falar na ausência do compositor. Trata-se de um olhar momentâneo para a “alma” da canção, o poema. Portanto, ainda há decisões a serem tomadas sobre vários aspectos, quer seja na pronúncia do Português Cantado ou em outros processos inerentes à apresentação de uma obra vocal.

Análise das Canções

A análise das canções se desenvolveu a partir dos seguintes aspectos: poema (trechos), poeta, tonalidade, melodia, harmonia funcional e o acompanhamento para piano. Sobre os poetas, é importante ressaltar que dentre as onze canções estudadas foram encontradas duas canções com poemas de autores portugueses. Os textos das canções *Amo-te muito* e *Cantigas* pertencem aos poetas João de Deus Ramos e Branca de Gonta Colaço, respectivamente, ambos portugueses. Merece destaque a pessoa de Branca de Gonta Colaço por ser a única escritora, mulher, relacionada nas

canções escolhidas. Embora, Nepomuceno tenha musicado poema de outras poetisas como nas canções: *Canção de amor Op. 19 nº 2* (o texto foi escrito em alemão pela Condessa Anna Antonia Amadei – 1828-1927), *Ao amanhecer Op. 34 nº 1* (D. Anna Nogueira Baptista – nasceu no Ceará em 1870 e faleceu no Rio de Janeiro) e *Anoitece Op. 34 nº 2* (Adelina Lopes Vieira – nasceu em Lisboa em 1850 e faleceu no Rio de Janeiro). Outro poeta estrangeiro é o indiano Rabindranath Tagore, seu poema foi adaptado para o português por Plácido Barbosa e encontra-se na canção *Candura* que consta nessa pesquisa.

Em relação à parte musical, é importante chamar a atenção para os pontos que produzem “uma sensação de movimento e tensão” (MED, 1996, p. 97), chamados de dissonâncias, que envolvem a junção da melodia com o acompanhamento para piano, os quais são a consonância que pode expressar um desequilíbrio, segundo Candé (2001). Tal ocorrência pode sugerir uma tendência impressionista, na qual, os estados de espírito e as sensações são evocadas através da harmonia e do colorido sonoro, conforme Grout e Palisca (1994). Essas ocorrências depõem que, a modernidade já fazia parte da vida de Nepomuceno. O uso de cromatismos³ também ressalta aspectos inovadores na obra de Alberto Nepomuceno. Este tratamento harmônico foi utilizado por Richard Wagner (1813-1883) no “prelúdio de *Tristão*, por exemplo” (SCHOENBERG, 1999, p. 529). O mesmo autor afirma também, que “naturalmente, sobretudo os acordes errantes desempenham aqui papéis importantes: acordes de sétima – diminutos e aumentados, sexta napolitana, tríades aumentadas.” (SCHOENBERG, 1999, p. 529). Ainda sobre Wagner, “o vocabulário harmônico das últimas obras levou ao limite mais extremo a tendência para a dissolução da estrutura tonal clássica, tornando-se o ponto de partida de desenvolvimento que se prolonga até a actualidade” (GROUT e PALISCA, 1994, p. 644).

Sendo assim, “a concepção moderna se desenvolve tendo em conta as máximas possibilidades da Tonalidade cromática” (ZAMACOIS, 1984, p. 156). É provável que ele tenha absorvido influências Wagnerianas. Isto é afirmado em relação à *Suite* da ópera *Abul*, que “não tem características pessoais dignas de nota; tem muito mais de Wagner” (KIEFER, 1997, p. 117). Sobre a ópera *Ártemis*, “a concepção do libreto, como da música, baseava-se em Wagner, considerado por Coelho Netto o criador de uma arte moderna” (PEREIRA, 1997, p. 134). Oscar Guanabarino deprecou a apresentação de *O badejo* “chamando o compositor de ‘caricatura do mestre de Bayreuth’, instava para que varresse do espírito ‘essa vaidade de ser Wagner’” (PEREIRA, 1994, p. 135).

³ “Tonalidade cromática” (ZAMACOIS, 1984, p. 156) também chamada de “Tonalidade flutuante” (SCHOENBERG, 1999, p. 527).

O período Romântico-tardio trouxe inovações sonoras importantes para o rompimento do tradicionalismo nas regras compostionais. De acordo com Goldberg (2007), o enfraquecimento das relações *dominante-tônica* deu lugar ao embelezamento mediante a combinação de notas. Dessa forma, uma nova percepção da música estava em prática, revelando novas alternativas para os compositores.

É importante destacar, que no século XIX houve o movimento musical *Ars Gallica* na França, o qual propiciou aos compositores franceses a abertura para mostrar novas composições e suas propostas estéticas. Isso sugere a possibilidade de Nepomuceno ter conhecido essa prática, tendo em vista que o mesmo residiu em Paris na década de 1890. Isso pode esclarecer, enquanto sonoridade, as semelhanças estéticas de algumas composições de Nepomuceno em relação às obras de compositores europeus do mesmo período.

Outro fato que pode ser considerado é a influência wagneriana em Alberto Nepomuceno também foi refletida no Instituto Nacional de Música, pois enquanto diretor ele planejou o curso de harmonia com base em “um apoio para as tendências modernas representadas por Wagner e Liszt” (PEREIRA, 1997, p. 194).

Porém, é importante mencionar o comentário do compositor francês André Messager, ao assistir a apresentação do *Trio* de Nepomuceno em 1916, teria declarado que o mesmo enquadava-se entre os melhores compositores da modernidade. Vale salientar, que Nepomuceno recorreu à escala hexatônica na composição do *Trio*, da mesma forma que Debussy, conforme Pereira (2007). De acordo com Pereira (2007), Nepomuceno regeu um concerto no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1918, no qual foram apresentadas obras de compositores franceses, dentre os quais, constava Claude Debussy.

Essas informações, portanto, tornam acessível a compreensão sobre a ação inovadora de Nepomuceno, sem esquecer a menção ao exotismo melódico, quando utiliza sequências intervalares, não comuns às canções brasileiras daquela época, como exemplo, *Candura*. Os exemplos abaixo mostram indícios de modernidade nas canções de Nepomuceno.

Muito devagar e com verdadeira unção

Canto

Piano

4

7

sf rit.

legato e semplice

FIGURA 13 - *Candura*, uso de cromatismos nos compassos de 1 a 10.

FIGURA 14 - *Turquesa*, uso do acorde (ii^o) no compasso 9.

FIGURA 15 - *Amo-te muito*, acorde VII^o do V grau (Dó) na 2^a inversão no compasso 21.

Um fato interessante a ser considerado, por estar ligado a duas das canções estudadas, *Trovas Op. 29 nº 1* e *Trovas Op. 29 nº 2*, é o

...uso de alternância de texturas como artifício para definição de forma e no emprego distintivo de dois modos estilísticos, Volkslied e Kunstlied, que Nepomuceno empresta de Brahms para contrastar canções emparelhadas duas a duas em seus opus (SOUZA, 2010, p. 33).

Os exemplos abaixo ilustram esta afirmação.

TROVAS.
(Quarto Disque Estrada.)
Alb. Nepomuceno, Op. 29 N° 1.

CANTO.

PIANO
com expressão

Moderato.

Quem se con - due do meu fa - da v̄ bem co - mo a - go - raeu an - do, de
noi - te, sem - pre a - on - da - do, de di - a sem - pre - nhan - do. O a - m̄ per - tur - bou - me
cresc.

cresc.

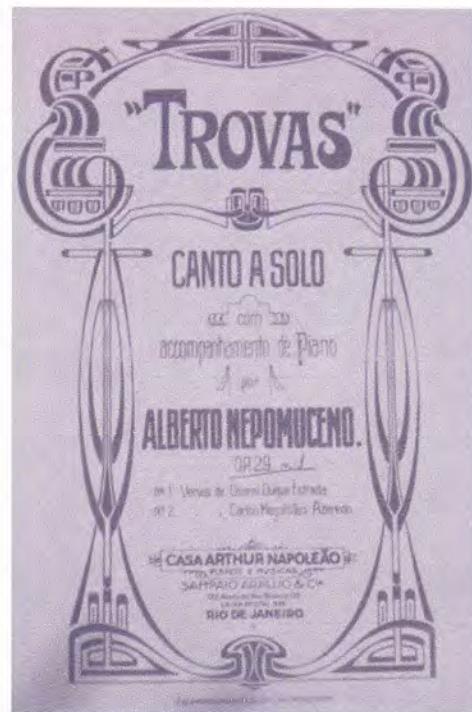
tan - to que - res - te con - tra - ste de - iplo - ro. Que - ren - do cho - rar, en - can - toi que -

p

crisp

cresc.

FIGURAS 16 e 17 - *Trovas Op. 29, nº 1*. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.



FIGURAS 18 e 19 - *Trovas* Op. 29 nº 2. Fonte: Conservatório Brasileiro de Música

Diante das evidências apresentadas em relação às características musicais na obra do compositor, pode-se dizer que “Nepomuceno foi o vulto mais importante na música brasileira durante o período de sua vida. Com toda razão é considerado o Fundador da Música Brasileira” (KIEFER, 1997, p. 114). Vale salientar, que o título mencionado foi atribuído ao compositor após a apresentação do prelúdio de *O Garatujá*.

A seguir, os comentários das canções selecionadas, compostas no período entre 1894 e 1920, ano em que o compositor faleceu.

Amo-te muito Op. 12 nº 2

Composição de 1894 em Paris. O poema foi escrito pelo poeta português João de Deus Ramos (1830-1896), pertencente ao movimento literário Realista, cujo “eu poético”⁴ é masculino. A canção está em Fá maior e possui forma A B. O compasso é quaternário simples, mas o acompanhamento para piano possui tercinas ao mesmo tempo em que a melodia se mantém na divisão binária, sendo assim, uma polirritmia, com exceção do último tempo dos compassos 3 e 6. A extensão vocal limita-se de Dó3 a Sol4. A pequena passagem em Sol menor, nos compassos 4 a 6, apoia o texto *Se não esta palavra já sem força, A força de empregada... Mas eu tímida corça*. Novamente, uma breve passagem por Sol menor na

⁴ “eu poético” masculino: refere-se ao personagem que declama.

seção B, parece enfatizar o sofrimento do sujeito poético nos compassos 15 a 17 que diz *Mais puro intuito e mais razão! Estas palavras... as sílabas são ais.* É importante destacar um clímax no primeiro tempo do compasso 23, com a nota Sol4 e a sílaba *mui* da palavra *muito*. A trama harmônica desenvolve-se através da melodia vocal juntamente com os acordes em tríades sobre notas longas e oitavadas. A textura rítmica permanece homogênea durante toda a peça.

Tu és o sol! Op. 14 nº 2

Canção composta em 1894 em Paris com o poema de Juvenal Galeno (1836-1931), pertencente ao movimento literário Romântico. Composição em Sol^b maior com a forma A B A'. O poema possui o “eu poético”⁵ neutro. A canção possui extensão vocal de Ré3 a Sol4. Na seção A (compasso 1-11), a melodia apresenta um movimento ascendente do compasso 1 ao 5, chegando a um clímax nos compassos 8 e 9, com as palavras “e teu sorrir, o seu fugir”, esta última na nota Sol4, contrastando, em seguida, com a palavra *névoa* no compasso 11 com notas Lá3 e Sol3 enquanto o piano, desde o início da canção, parece demonstrar as fagulhas solares através de arpejos, utilizando fusas na clave de sol. É importante destacar, na parte do piano, a opção facilitada com sextinas de semicolcheias, indicando uma preocupação de Nepomuceno a respeito do nível técnico dos pianistas, um olhar pedagógico. Parece demonstrar a intenção de que não deveria haver impedimento para a execução da obra. Nesse trecho, a escrita do piano remete à uma representação de partitura para harpa, sugerindo a semelhança com algumas peças debussyianas, isso pode ser verificado nas figuras abaixo.

Com muito entusiasmo (pouco a pouco cresc. até off)

Canto

Tu és o sol! Das re - gi - ões e -

Facilidade

Piano

FIGURA 20 – *Tu és o sol! Op. 14 nº 2*, inicio.

⁵ “eu poético” neutro: refere-se ao personagem que declama, podendo ser este masculino ou feminino.



FIGURA 21 – *Tu és o sol!* Op. 14, nº 2. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Segue a melodia até o compasso 11 com movimento descendente e um pequeno cromatismo no compasso 10. Neste trecho o poema faz referência à névoa, dando uma impressão de melancolia, que é salientada no acompanhamento com um arpejo de Mi menor e a mudança de textura permanece na seção B (compasso 12 ao 28). A seção B, iniciada em Mi^b menor, retorna para Sol^b maior a partir do compasso 17. Do compasso 12 ao 28 o piano apresenta uma textura branda simultaneamente à melodia, que está na extensão vocal de Ré3 a Mi4. O texto *e eu no páramo, planta gelada, triste misérrima, abandonada! Quando raiaste, tu me salvaste, a vida deste-me afortunada. E, pois em êxtase, qual girassol, pra ver-te volvome desde o arrebol... Que és meu dia, minha alegria, sou planta gélida...* sugere uma satisfação do sujeito poético motivada pela gratidão à pessoa amada. Nesse trecho, a melodia é reforçada na mão esquerda do acompanhamento, enquanto a mão direita executa trêmulos até o compasso 20, conforme as figuras abaixo. A partir do compasso 21 o mesmo processo apresenta-se invertido até o segundo tempo do compasso 28.

12
c eu, no pá - ra - mo, plan - ta ge - la - da,
p

14
tris - te, mi - sér - ri - ma, a - ban - do - na - da!
cresc.

16
Quan - do rai - as - te, tu me sal - vas - tc,

18
a vi - da des - te-me a - for - tu - na - da.

FIGURA 22 – *Tu és o sol!* Op. 14, nº 2, compassos 12 a 20.

A seção A', compasso 28-41, apresenta uma coda do compasso 39-41 com a mesma textura de A, dessa vez utilizando o IV grau maior, finalizando com uma cadênciaplagal. Essa ocorrência foi detectada apenas nessa canção dentre as escolhidas para essa pesquisa. As mudanças de textura rítmica no acompanhamento para piano sugerem impressões relacionadas à essência do texto.

Coração triste Op. 18 nº 1

Canção composta em 1899, Petrópolis. O poema é de Machado de Assis (1839-1908), pertencente ao movimento literário Realista e possui o “eu poético” neutro. A canção foi dedicada à cantora americana Roxy King (1878-?). Composição em Ré menor com a forma A B A’. Com andamento *Lentamente* ($\downarrow = 80$), a canção possui extensão vocal de Ré3 a Sol4. Nas seções A e A’ o acompanhamento para piano é caracterizado pelo uso de terças na mão direita e arpejos na mão esquerda. Ambas as seções estão em Ré menor. A seção B possui tonalidade de Lá maior. Nesta seção o acompanhamento apresenta o ritmo com contratemplos e síncopes na voz inferior da mão direita, enquanto a voz superior da mesma reforça a melodia. Esta última ocorrência pode ser vista também nas seções A e A’. Nos compassos 18 e 19, o arpejo do V grau maior prepara a entrada em Lá maior na seção B, juntamente com o andamento *um pouco mais animado* e o texto que diz, *Como a escura montanha, esguia e pavorosa faz, quando sol descamba, o vale enoitecer. A montanha da alma, a tristeza amorosa, também de ignota sombra enche todo meu ser.* A partir do compasso 47 há uma dramaticidade na melodia e no texto. O clamor pelo sol é enfatizado através de um *crescendo e stringendo*, que culmina no *forte* do compasso 51 com a sílaba *tu* da palavra *altura*. O *rallentando* a partir do compasso 52, com a indicação de *pianíssimo* e a melodia descendente, parecem enfatizar a tristeza, caracterizada pela frase final *Vê se podes fundir o meu triste coração.* Foi detectada a ausência do sustenido na nota Dó4, da melodia, no compasso 28 na edição de Pignatari (2004).

Soneto Op. 21 nº 3

Canção em Fá maior, composta em 1901, Petrópolis. O poema foi escrito por Coelho Netto (1864-1934), pertencente ao Naturalismo, foi um dos fundadores da “Boêmia literária” do Rio de Janeiro. O texto possui “eu poético” masculino. A canção foi dedicada à Maria Gabriela Brandão (Madame Coelho Netto), possui a forma A B e extensão vocal de Mi3 a Sol4. Não há a ocorrência de modulação, apenas uma pequena passagem em Fá menor na seção B, compassos 33 a 39. Na seção A, compasso 12, há o arpejo do III grau maior no acompanhamento sugerindo uma apreensão no texto, que exprime a palavra *perder-te*. No compasso 19, há um clímax na melodia, com as notas Fá4 e Mi4, enfatizando a frase *julgo que enlouqueci*. As notas pedais no acompanhamento para piano formam algumas dissonâncias com a parte vocal, isso acontece no primeiro tempo dos compassos 23, 26, 32, 35, 37 e 38. Os compassos de 33 a 39 sinalizam uma passagem pelo homônimo Fá menor, que realça o teor da melancolia do texto que diz: *se de saudade choro, és o meu pranto, és meu*

silêncio se de dor me calo. Do compasso 40 ao 44, a canção finaliza com um encaminhamento da melodia para a nota Sol4, no compasso 43, realizando a resolução na nota Fá4, no compasso 44, valorizando a frase em pianíssimo *és o meu sonho, quando à noite sonho.*

Turquesa Op. 26 nº 1

Canção composta em 1901, Petrópolis. O poema possui “eu poético” neutro e tem a autoria de Luís Guimarães Filho (1878-1940), pertencente ao Parnasianismo. A canção em Ré maior possui a forma A B A' e extensão vocal de Ré3 a Sol4. Dois tipos de compasso são executados simultaneamente, sendo a parte da voz em compasso binário simples enquanto a acompanhamento para piano possui compasso binário composto. A seção B apresenta-se com duas passagens em tons diferentes do original, em Sol menor nos compassos 23 a 34 e Lá maior nos compassos 33 a 43. O compositor fez uso de notas alteradas dando a impressão de querer enfatizar determinadas palavras. Esse recurso pode ser visto no compasso 9, com a palavra *pálida*, na qual está um dobrado bemol que forma o acorde do segundo grau diminuto com a sétima, para a mesma palavra é utilizada como nota pedal vinda dos compassos anteriores e prosseguindo até o compasso 14. No compasso 16, a palavra *baixar* também apresenta notas alteradas como o Mi e o Sol naturais, formando uma diminuta de passagem. Tais efeitos parecem realçar o sentido das palavras em questão através da sonoridade. A seção B, compassos 23 a 43 apresenta duas modulações, sendo, Sol menor compassos 23 a 35 e Lá maior compassos 36 a 43. No trecho em Sol menor, o poema se refere a um *luar* e uma *neblina*, enquanto que em Lá maior a referência é para o *azul* que *talvez apague tristezas*. As palavras *luar*, *neblina* e *azul* sugerem uma alusão ao impressionismo, paisagens e colorido em destaque. A melodia finaliza com um movimento ascendente até Fá4, concluindo com um intervalo de sexta maior descendente, contrastando com o movimento ascendente do acompanhamento para piano, que sugere enfatizar a cor *azul celeste*.

Trovas Op. 29 nº 1

Composição de 1901, Petrópolis. Canção em Mi menor, possui a forma A B, com poema de Osório Duque Estrada (1870-1927), foi dedicada à D. Zilda Chiabotto. O poeta fez publicações Românticas durante o auge do Parnasianismo. O texto contém o “eu poético” masculino. A extensão vocal limita-se de Mi3 a Fá4. O andamento indicado é *moderato*. O compasso é binário simples nos trechos instrumentais, mudando para ternário simples nos trechos cantados, porém o compasso 49 está em quaternário simples, em seguida, a canção

finaliza em binário simples. Na seção A, compassos 1 a 28 há uma introdução em compasso binário, em arpejos, que finaliza no compasso 4 (ternário) com uma textura densa enfatizando o início do poema em andamento *moderato*, o qual sugere uma expressão de tristeza e desprezo. A mesma introdução se repete do compasso 25 ao 29 em andamento *Um pouco mais vivo*, dando início a seção B, compassos 30 a 55, com o andamento *moderato*. O início do trecho cantado, em ambas as seções, são antecedidos por uma introdução com arpejos sugerindo uma inquietação do sujeito poético, confirmada pela entrega à tristeza consequente de um amor não correspondido. Do compasso 5 ao 12, o acompanhamento apresenta-se em forma de acordes prolongados, que parecem reforçar a situação de melancolia do personagem. A partir do compasso 13 até o compasso 24, o acompanhamento possui uma textura na qual o encaminhamento melódico evidencia as reações do sofrimento identificadas nas frases *querendo chorar, eu canto, querendo cantar, eu choro!* No compasso 20, o acorde do VI grau maior tenciona a palavra *choro* num momento de desespero com a nota Fá 4 na primeira sílaba da palavra, finalizando a mesma com um salto de oitava descendente. O acorde de V7 com a nota Sol3 de passagem para o Fá 3, no compasso 24, acentua o desfalecimento na palavra *choro*. Do compasso 30 ao 33, o ritmo sincopado com notas graves no acompanhamento para piano, repetido e com bordadura superior sugerem uma sensação depressiva no texto *Curvado à lei dos pesares, não sei se morro ou se vivo*. Do compasso 34 ao 45, há a indicação de *piano* com *crescendos* e *decrescendos* intercalados, culminando com a frase *não será de mais ninguém!* na qual, a sílaba tônica da última palavra *ninguém* encontra-se na nota Fá4, longa, enfatizando o sentimento de posse. Vale salientar, que esse clímax melódico destaca uma passagem importante com o som nasal. A mesma frase é repetida no final da canção, sugerindo uma convicção do sujeito poético no sentido de prevalecer a sensação de posse.

Trovas Op. 29 nº 2

Composição de 1901, Petrópolis. O poema é de Magalhães Azeredo (1872-1929), pertencente ao movimento Parnasiano. A canção dedicada ao amigo do compositor, Dr. Alberto das Chagas Leite. O “eu poético” é masculino. O andamento indicado é *Com espírito* ($\downarrow = 108$). A canção está na tonalidade de Fá menor, finalizando em Fá maior. Possui a forma A B A' com a extensão vocal de Mi3 a Sol4 e compasso ternário simples. Ao contrário da *Trovas nº 1*, esta apresenta um caráter antagônico tendo em vista que “o caráter espirituoso do texto é ressaltado pela sonoridade ‘espanholada’ da canção.” (BORGHOFF e CASTRO, 2006). Os arpejos ascendentes nos compassos 3 e 4 ilustram o início do texto, que sugere a

ansiedade de quem está à janela. No início da melodia, há uma indicação de *piano*, em seguida o *crescendo* vai ao *forte* com a nota Fá 4 e a palavra *luz*. Esta mesma palavra faz um movimento descendente, indo à nota Lá 3, que parece ilustrar a ausência da luz mencionada no poema. Nos compassos 24 e 25 o acompanhamento para piano parece enfatizar alguma reação da pessoa que está à janela, isso acontece após a frese *já não canto para ti*. A partir do compasso 28 retorna a mesma textura do acompanhamento da seção A, permanecendo até o final da canção. Isso ocorre quando o personagem diz que agora canta para a *lua que sorri...* Por fim, *Vai te deitar outra vez!* demonstra que o personagem não se importa com o sentimento da outra pessoa. Essa atitude parece ser fortalecida pela tonalidade de Fá maior e um *sforzando* na sílaba tônica da palavra *deitar*. O arremate dessa reação se faz com a finalização na nota Fá 4, em Fá maior, com a palavra *vez*.

Cantigas

Canção composta em 1902, Rio de Janeiro. O poema possui o “Eu poético”⁶ feminino e é da autoria da escritora portuguesa Branca de Gonta Colaço (1880-1945). O andamento indicado é *Em tom popular* e o compasso binário simples. A extensão vocal é de Ré3 a Mi4. A tonalidade é Lá maior, com a forma, A B A B A’, sendo as seções B em Lá menor. No compasso 6, a palavra *céus* está com a nota Ré 4 precedida de um intervalo ascendente com um Si ♭ alterando a tonalidade juntamente com o Sol e o Dó naturais, sinalizando ligeiramente um compasso em Ré menor. No compasso 8, a palavra *negra* aparece em uma tercina descendente e mantém-se as próximas palavras na nota Mi3 repetida várias vezes, talvez dando uma impressão de sofrimento. Nos compassos 15 ao 35, em Lá menor, o sujeito poético fala da sua tristeza causada por um amor não correspondido expressa no texto *O meu pobre coração vale mais que um paraíso; é uma casinha ignorada onde mora o teu sorriso...* Isso parece ser enfatizado pelo acorde do V grau menor de Lá maior e o movimento descendente da melodia nos compassos 29 e 30. A frase *mas creio que ma roubaram* é ressaltada com um movimento descendente da melodia. Em seguida, *que eu de certo a não perdi!* é reforçada pela repetição do Mi3, sugerindo a expressão de uma desilusão amorosa. Nos compassos 53 ao 67, o poema demonstra uma autoestima valorizada, *Não quero morrer ainda, nem deixar os meus amores, que a minha vida é tão linda como um canteiro de flores.* Porém, nos compassos 80 a 84 há um contraste da personagem, que expressa novamente a desilusão, dessa vez mencionando a morte, *morrer venturosa e nova*. A repetição da nota Mi

⁶ “eu poético” feminino: refere-se ao personagem que declama.

3 no final do poema, *melhor me fora talvez* sugere a depressão da personagem. Em relação ao som nasal, a canção inicia com um clímax melódico com as palavras *De alguns*, o mesmo ocorre no compasso 39 com a palavra *Não*.

Cantilena

Canção composta em 1902, Petrópolis. O poema tem autoria de Coelho Netto (1864-1934), possui “eu poético” feminino. Canção em Fá menor, porém os interlúdios do piano apresentam-se em Fá maior. A forma é A B e a extensão vocal é de Dó3 a Mi4. O andamento indicado é ($\text{♩} = 69$) com compasso quaternário simples. O texto da sessão A parece revelar um convite ao amor de uma forma muito sensual, expressando um teor de independência feminina não habitual no início do século XX. Na sessão A, a primeira parte do poema diz *Dormi, dormi tranquilamente, aconchegado ao meu amor; tendes no colo um ninho quente onde achareis sempre calor*. Na sessão B as palavras ficam ainda incisivas quando diz, *Meu coração arde e inflama para aquecer-vos, meu senhor; não há calor como o da chama que nasce esplêndida do amor*. Simultaneamente ao texto, nas duas sessões, o acompanhamento para piano tem alternância de acordes para as mãos separadamente, mas nos interlúdios e na finalização da canção, a clave de Sol do piano é trabalhada em tercinas, que sugere o ato de embalar, balançar alguém.

Candura

Canção composta em 1908, Rio de janeiro, dedicada ao Dr. Roberto Gomes. O poema é da autoria de Rabindranath Thakur, “em inglês Tagore” (1861-1941), identificado como Romancista. (XAVIER, apud TAGORE, 1972 p. 11). A adaptação do poema para o português foi escrita por Plácido Barbosa e possui o “eu poético” masculino. A canção está em Fá maior, com modulação para Lá maior, cuja forma é A B A B e extensão vocal de mi3 a Sol4. O andamento indicado é *Muito devagar e com verdadeira unção*, com compasso quaternário simples, alternando com ternário simples e binário simples ao longo da composição. A canção apresenta intervalos melódicos com diversas alterações, não comuns às outras canções desse trabalho, que juntamente com o acompanhamento para piano, em arpejos, sinalizam uma sonoridade exótica. No compasso 20, o acorde de Dó sustenido menor, repetido até o início do compasso 21, demonstra, talvez, a sensação de uma expectativa, já que o texto diz que *o ramalhete que fazias ficava por acabar*. Mas na seção B, os compassos 22 e 23 apresentam-se em Fá maior, com a indicação *com elevação*, que parece destacar as palavras *puro* com a nota Fá4 e *amor*, com a nota Dó4, na sequência, uma pequena passagem em Ré menor nos

compassos 24 e 25. Do compasso 31 ao 35, há uma passagem pelo tom de Lá maior, que sugere um momento de satisfação do sujeito poético quando o texto diz *como um elogio o ramo de jasmins que tu me deste*. Do compasso 36 ao 38, um recitativo que diz, *e nos buscamos e nos fugimos, doces lutas simuladas... risos... timidez...* parece indicar a preparação para o final com a frase, *Como é puro este nosso amor.*

Quanto aos intervalos, observa-se na sequência dos mesmos, no início da melodia, que de uma 4^a justa ascendente seguiu para uma 5^a diminuta descendente, depois para uma sexta menor ascendente. Do compasso 9 ao 15, há uma passagem em Lá maior, que é preparada desde o início. O texto nesse trecho diz *Era por um luar de maio, as flores se abriam em perfume*. A primeira frase tem a melodia em graus conjuntos, com movimentos ascendentes e descendentes, na região central do piano, enquanto a segunda frase caminha para a região aguda, culminando com a nota Sol4 na palavra *perfume*, ocorrendo então, o clímax melódico.

O exotismo melódico é demonstrado através dos arpejos no acompanhamento piano, que sugerem uma semelhança com um instrumento de cordas, talvez o sitar indiano, em referência à nacionalidade do poeta. Por outro lado, alguns acordes (sétima meio diminuto e sétima da dominante com nona) lembram a influência de Wagner e Debussy. Porém, essas características fazem parte da desintegração tonal no Romantismo-tardio. Segundo Candé (2001), a utilização das dissonâncias não resolvidas e dos intervalos cromáticos anunciam uma revolução no sistema tonal. As figuras abaixo ilustram alguns intervalos alterados na parte vocal e também, os acordes relacionados aos aspectos da modernidade musical.

Muito devagar e com verdadeira unção

Canto

Piano

4

As tu - as mãos nas mi-nhas mãos, os meus

o - lhos nos teus o - lhos; as - sim co - me - çou o nos - so a-

FIGURA 23 – *Candura*, compassos 2: acorde de sexta aumentada



FIGURA 24 – *Candura*, compassos 7: acorde de sétima meio diminuta com nona.

A Jangada

Composta em 1920, Rio de Janeiro. O poema escrito por Juvenal Galeno (1836-1931) e possui o “eu poético” masculino. A canção está em Fá menor, com passagem em Ré maior e a extensão vocal de Fá3 a Fá4. Há quatro estrofes, com refrão, entretanto a finalização da adaptação dos últimos versos à música ficou a cargo do amigo de Nepomuceno, Otávio Bevilacqua (1887-1959), de acordo com Pereira (2007). Trata-se da última canção de Nepomuceno, com texto fazendo referências às paisagens litorâneas, talvez uma lembrança da sua terra natal, o Ceará. Dentre as canções demonstradas, *A Jangada* é a mais brasileira em relação ao poema. Os elementos presentes no texto como: jangada, vela, terra, vento, praias, areia, oceano, garça, donzela, brisa, peixe, embalar, beira do mar, dentre outros, denotam uma vivência entre o compositor e esses elementos devido à sua origem nordestina. Vale salientar, que de acordo com Pereira (2007), a canção identifica-se com os cantos populares nordestinos através das características sonoras da região inseridas no tratamento da melodia e da harmonia. Sobre a canção, de um modo geral, é importante destacar que na última estrofe ocorre um deslocamento de acentuação na palavra *vamos*, cuja característica não foi constatada nas outras estrofes. A melodia trabalhada em tercinas, sugere uma representação do movimento das ondas do mar. O acompanhamento para piano apresenta, na clave de Fá, um ritmo de caráter popular, que sinaliza o uso da habanera CCC , em compasso binário, conforme Randel, (1986). O texto juntamente com o ritmo expresso no acompanhamento para

piano, denotam a brasiliade explícita do compositor, parece demonstrar o balanço das jangadas no mar. O andamento indica *Moderado* na edição de Pignatari (2004), entretanto na partitura original, manuscrita, a indicação é *Lentamente*.



FIGURA 25 – Trecho de *A Jangada*. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

A jangada
(Juvenal Galeno)

Moderado

Canto

Piano

FIGURA 26 - Trecho de *A Jangada*.

O acompanhamento para piano apresenta, na clave de Fá, um ritmo que sinaliza o uso da habanera, conforme figura abaixo. Isto ocorre nos compassos 25 a 31 e 56 a 67.



FIGURA 27 – Trecho de *A Jangada* compassos 24 a 27. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Outra observação importante está relacionada à edição da partitura, trata-se da ausência do sinal de repetição que não consta na edição de Pignatari, no compasso 31, mas pode ser visto no trecho do manuscrito.



FIGURA 28 – Trecho de *A Jangada*, compassos 28 a 31.



FIGURA 29 – Trecho de *A Jangada*, compassos 28 a 31. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional.

Na consulta à partitura manuscrita não foi encontrada a inclusão da terceira e da quarta estrofes. Porém, na edição de Pignatari (2004) consta o poema de forma completa. A canção apresenta um clímax melódico no início com o som nasal nas palavras *Minha jangada*.

Transcrição Fonética das Canções

A transcrição foi feita com base na tabela de Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito, porém, com algumas sugestões para a pronúncia de acordo com o sotaque da região como já foi mencionado anteriormente. A fonte utilizada para a transcrição é Sil Doulus IPA.

Amo-te muito

Eu não te posso a ti dizer mais nada,
[e:u nẽ:u ti 'p̩osu a ti dizer m̩:is 'nade]

Senão esta palavra já sem força,
[sinẽ:u este pa'lavr̩ ʒa s̩:i 'forse]

A força de empregada... Mas eu tímida corça,
[a 'forse d̩ep̩re'gad̩ maz e:u 't̩imida' k̩orsa]

E minha amada! Pomba inocente,
[i 'mī̄jə a'madə 'pōbə ī̄nɔ'sētɪ]

Tão longe e tão presente!
[tē:u lōgɪ i tē:u prɛ'zētɪ]

Digo-a a ti com quanta força mais,
[diguə a ti kō 'kwētə 'forsə ma:is]

Mais puro intuito e mais razão!
[ma:is 'puru ī̄tu:itū i ma:is xa'zē:u]

Estas palavras.. as sílabas são aí
['est̄es pa'lavrəz as 'silabəs sē:u a:is]

Que me saem a mim do coração...
[ki mi 'saē:i a mī du kōra'sē:u]

Amo-te muito! Muito!
[ẽmotɪ 'mū:itū 'mū:itū]

Tu és o sol!

Tu és o sol! Das regiões etéreas
[tu εz u sō:u das rēzō:iz et'ēriəs]

À terra envias tua luz benéfica,
[a 'texə ē'vias tu:a lus bē'nēfike]

E seu calor é teu amor... seus lindos raios,
[i se:u ka'lor ε te:u a'mor se:us 'līdus xa:ios]

Teus olhares vívidos e teu sorrir, o seu fulgir,
[te:uz o'λaris 'vividus i te:u so'xir u se:u fu'zir]

De vernais alvas, entre a densa névoa;
[di ver'na:iz 'auvez 'ētri a dēsə 'nēvua]

E eu no páramo, planta gelada,
[i e:u nu'paramu 'plētə ʒε'lade]

Triste misérrima, abandonada!
[tristi mi'zērimə abēdō'nadə]

Quando raiaste, tu me salvaste,
[kw'ēdu xa:i'astɪ tu mi sa:uvasti]

A vida deste-me afortunada.
 [a 'vida 'déstimi afortu'nadə]

E, pois em êxtase, qual girassol,
 [i poiz ē 'estazi kwa:u ʒiraso:u]

Pra ver-te volvo-me desde o arrebol...
 [pra 'verti 'vo:uvumi 'desdī u axebə:u]

Que és meu dia, minha alegria,
 [ki es me:u dia 'mijnə ale'gri:]

Sou planta gélida... Tu és o sol! ...
 [so:u 'plēta 'ʒelida tu ez u so:u]

Coração triste

No arvoredo sussurra o vendaval do outono,
 [nu arvo'redu su'suxə u vēda'va:u du o:u'tōnu]

Deita as folhas à terra onde não há florir
 [de:iṭə as 'folaz a 'texət iði nē:u a flo'rir]

E eu contemplo sem pena esse triste abandono;
 [i e:u kō'tēplu sēm 'pēnə es̄i trist̄i abē'dōnu]

Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair.
 [sō e:u as vi na'ser 'vežuas sō e:u ka'ir]

Como a escura montanha, esguia e pavorosa faz,
 [kōmu a es'kurə mō'tēnə es'giə i pavɔ'rɔzə fas]

Quando o sol descamba, o vale enoitecer.
 [kw'ēdu u sō:u des'kēbə u 'valı ēno:iteser]

A montanha da alma, a tristeza amorosa,
 [a mō'tēnə da 'a:ume a tris'tezə amo'roza]

Também de ignota sombra enche todo o meu ser,
 [tē'bē:i di ig'nōte 'sōbrə 'ēsi 'todo u me:u ser]

Transforma o frio inverno a água em pedra dura,
 [trēs'fōrmə u fri:u ï'vernu a 'agwə ē:i 'pēdrə 'dure]

Mas torna a pedra em água um raio de verão;
 [mas 'tōrnə a 'pēdrə ēm 'agwə û 'xa:iu di verē:u]

Vem, ó sol, vem assume o trono teu na altura,
[vẽm o sõ:u vẽ:i a'sūm̩ u 'trõnu te:u na a:uturə]

Vê se podes fundir o meu triste coração.
[ve si 'pôdis fũ'dir u me:u 'trist̩ kora'sẽ:u]

Soneto

Ando tão venturoso com querer-te que, por achar demais tanta ventura,
[’ēdu tē:u vētu'rozu kōm ke'rerti ki por a'ſar di'ma:is 'tēte vē'ture]

Ó delicada e meiga criatura, temo que venha o instante de perder-te.
[o deli'kad̩ i 'me:ig̩a kria'turə 'tēmu ki 'vēn̩ u ūs'tēti di per'derti]

Todo o bem que em minha alma esse amor ver-te faz-se depressa em perfida tortura;
[’todu u bēm ki ē:i'mij̩a a:um̩ 'esi a'mor 'vert̩i 'fasi dipr̩e ūm 'perfide tor'turə]

Julgo que enlouqueci, pois é loucura pensar que te perdi só por não ver-te.
[’žugu ki ēlo:uke'si 'po:iz ū lo:u'kurə pē'sar ki ti per'di sō por nē:u 'vert̩i]

Se penso és tu meu pensamento, canto, e és tu a estrofe do meu canto,
[si 'pēsu es tu me:u pēsa'mētu 'kētu i es tu a is'trōfi du me:u 'kētu]

Falo, teu nome é termo que me vem risonho;
[’fal̩ u te:u 'nōmi ū 'termu ki mi vēm xi'zōnu]

Se de saudade choro, és o meu pranto; és meu silêncio se de dor me calo,
[si di sa:u'dadi 'ʃoru ūz u me:u 'prētu es me:u si'lēsiu si di dor mi 'kalu]

És o meu sonho, quando à noite sonho.
[ez u me:u 'soju kw'ēdu a 'no:iti 'soju]

Turquesa

Hoje passou junto a mim, vestida de azul celeste, pálida como o marfim...
[’oʒi paſo:u 'žūtu a mī ves'tid̩ di a'zu se'lest̩ 'palid̩ ū mar'fi]

E sobre minha alma agreste, dos seus olhos vi baixar uma sombra de cipreste!
[i 'sobri 'mij̩a a:um̩ a'grest̩ dus se:uz 'ɔlus vi ba:i'ſar 'um̩ 'sōbre di si'prest̩]

Era o seu manto um luar! Era uma fluida neblina suave de contemplar...
[’erə u se:u 'mētu ū lu'ar 'erə 'um̩ 'flu:id̩ ne'bñin̩ ūs'avi di kōtē'plar]

O azul, o a azul fascina! Talvez, talvez lhe apague tristezas a cor celeste e divina!
[u a'zu u a'zu fa'sin̩ ū ta:u'ves ta:u'ves ūi a'pag̩ ūs'teza a kor se'lest̩ i di'vñin̩]

Deves ter na alma turquesas, esta mulher que se veste, como as celestes princesas,
[’dēvis ter na ’a:umə tur’kezəs ’estə mu’lər ki si ’vesti ’kōmu as se’lestis prī’sezəs]

De túnica azul celeste!
[di ’tūnikə a’zu se’lesti]

Trovas nº 1

Quem se condói do meu fado vê bem como agora eu ando,
[kēm si kō’dō:i du me:u ’fadu ve bēm ’kōmu a’gora e:u ’ādu]

De noite sempre acordado, de dia sempre sonhando.
[di ’no:itı ’sēpri akor’dadu di ’di’r ’sēpri so’ñēdu]

O amor perturbou-me tanto que este contraste deploro:
[u a’mor pertur’bo:umi ’tētu ki ’estı kō’tasti dē’plōru]

Querendo chorar, eu canto; querendo cantar, eu choro!
[ke’rēdu sō’rar e:u ’kētu ke’rēndu kē’tar e:u ’sōru]

Curvado à lei dos pesares, não sei se morro ou se vivo;
[kur’vadu a ’le:i dus pe’zaris nē:u se:i si ’moxu o:u si ’vivu]

Senhor dos outros olhares, só do teu fiquei cativo.
[se’nor duz ’o:utruz o’laris sō du ’te:u fi’ke:i ka’tivu]

Por isso a verdade nua este tormento contém:
[por ’isu a ver’dadi ’nu:r ’estı tōr’mētu kōtē]

Minha alma não sendo tua, não será de mais ninguém!
[’mijnę ’a:umę nē:u ’sēdu ’tu:a nē:u se’ra di ’ma:is nī’gē:i]

Trovas nº 2

Sei que aí estás à janela, por trás dos vidros, sem luz;
[’se:i ki a’i is’tas a ȝē’nēlə por tras dus ’vidrus sē:i lus]

E enquanto a noite regela, no chão pousas os pés nus.
[i ēk’wētu a ’no:itı xe’ȝelə nu sē:u ’po:uzaz us pēs nus]

Lesta saltaste da cama, ao escutar a minha voz;
[’lestę sa:u’tasti da kēmę a:u esku’tar a ’mijnę vɔs]

E cuidas que ela te chama para falarmos a sós.
[i ’ku:idəs ki ’ełə ti ’sēmę ’parə fa’larmoz a sɔs]

Mas tu te iludes, Morena, já não canto para ti;
 [mas tu ti i'ludis mo'rēnə ʒa nē:u 'kētu 'pare ti]

Canto, na noite serena, para a lua que sorri...
 [kētu na 'no:iti se'rēnə 'pare a 'lu:a ki so'xir]

Exposta ao frio inclemente, que te crestas a fina tez,
 [es'pōste a:u 'fri:u ūkle'mētī ki ti 'krestə a 'fīnə tes]

Tu podes ficar doente...
 [tu 'pōdis fi'kar du'ētī]

Vai te deitar outra vez!
 [vai:ti de:i'tar 'o:utrə ves]

Cantigas

De alguns é branca a ventura, a de outros é cor dos céus!
 [di a:u'gūz ε 'brēkə a vē'turə a di 'o:utruz ε kor dus 'se:us]

A minha ventura é negra, tem a cor dos olhos teus!
 [a 'mijnə vē'turə ε 'negrə tē:i a kor duz 'ɔ:lus te:us]

O meu pobre coração vale mais que um paraíso;
 [u 'me:u 'pōbrī kōra'sē:u 'vali 'ma:is ki ū para'i:zu]

É uma casinha ignorada onde mora o teu sorriso...
 [ε 'ūmə ka'zijnə igno'radə 'ōdī 'mōrə u 'te:u so'xizu]

Não sei que fiz da alegria desde o dia em que te vi,
 [nē:u 'se:i ki fis da ale'gri:a 'desdi u 'di:a ē:i ki ti vi]

Mas creio que ma roubaram, que eu de certo a não perdi!
 [mas 'kre:iu ki ma xo:u'barē:u ki di 'sērtu a nē:u per'di]

Não quero morrer ainda, nem deixar os meus amores,
 [nē:u 'keru mo'xer a'īdə nē:i de:i'sar us 'me:uz a'moris]

Que a minha vida é tão linda como um canteiro de flores.
 [ki a 'mijnə 'vidə ε tē:u 'līdə 'kōmu ū kē'te:iru di 'floris]

Por mais que se o resto prova ser um contínuo revés,
 [por 'ma:is ki si u 'xestu 'prōvə ser ū kō'fīnu:u xε'ves]

Morrer venturosa e nova, melhor me fora talvez.
 [mo'xer vētu'rōzə i 'nōva me'λor mi 'forə ta:u'ves]

Cantilena

Dormi, dormi tranquilamente, aconchegado ao meu amor;
[dor'mi dor'mi tr̄ekwila'mēti akōse'gadu a:u 'me:u a'mor]

Tendes no colo um ninho quente onde achareis sempre calor.
[t̄edis nu 'kōlu ū 'niju 'kēti 'ōdi afa're:is 'sēpri ka'lor]

Silve, rebrame o vento agreste, que muda em neve a água do rio;
[si:uvi xe'brēmi u 'vēntu a'grēsti ki 'mudr ē:i 'nevri a 'agw:r du 'xi:u]

Mais pode o amor do que o nordeste, que traz dos montes tanto frio.
['ma:is 'pōdi u a'mor du ki u nōr'destri ki tras dus 'mōtis 'tētu 'fri:u]

Meu coração arde inflama para aquecer-vos, meu senhor;
[me:u kōra'sē:u 'ardr ī'flēmē 'parē ake'servus me:u se'nor]

Não há calor como o da chama que nasce esplêndida do amor.
[nē:u a ka'lor 'kōmu u da 'jēmē ki 'nasr es'plēdidr du a'mor]

Gea, que importa? A noite é alta, o vento gême, uiva a torrente,
[jēa ki ī'pōrtē a 'no:itī ē 'a:utē u 'vētu 'jēmē 'u:ivē a tō'xēti]

Junto de mim nada vos falta. Dormi, dormi tranquilamente.
[jūtu di mī 'nade vus 'fa:utē dor'mi dor'mi tr̄ekwila'mēti]

Candura

As tuas mãos na minhas mãos, os meus olhos nos teus olhos;
[as 'tu:as 'mē:us nas 'mijas 'mē:us us 'te:uz 'sylc, 'te:uz]

Assim começou o nosso amor.
[a'siñ kōme'so:u u 'nōsu a'mor]

Era por um luar de maio, as flores se abriam em perfume,
[erē por ū lu'ar di 'ma:iu as 'floris si a'briē:u ē:i per'fumi]

Falava por mim o silêncio e o ramalhete que fazias ficava por acabar.
[fa'lavē por mī u si'lēsi:u i u xama'leti ki fa'ziās fi'kavē por aka'bar]

Como é puro este nosso amor!
[kōmu ē 'puro esti 'nōsu a'mor]

Prendem-se me os olhos no teu véu cor de ouro,
[prēdēsi mi uz 'ōlus nu 'te:u 've:u kor di 'o:uru]

Enternece-me como um elogio o ramo de jasmins, que tu mandaste.
 [ẽter'nesimi 'kõmu û elo'zi:u u 'xẽmu di ȝaz'mi ki tu mẽ'dasti]

E nos buscamos e nos fugimos, doces lutas simuladas... risos... timidez...
 [i nus bus'kamus i nus fu'ȝim̩os 'dosis 'lutes simu'lades 'xizus ſimi'des]

A jangada

Minha jangada de vela, que vento queres levar?
 [miiñra ȝe'gadə di 'velə ki 'vẽtu 'keris levar]

Tu queres vento de terra, ou queres vento do mar?
 [tu 'keris 'vẽtu di 'texə o:u 'keris 'vẽtu du mar]

Aqui no meio das ondas, das verdes ondas do mar,
 [a'ki nu 'me:iu daz ȫdəs das verd̩is ȫdəs du mar]

És como que pensativa, duvidosa a bordejar! Ah!
 [es 'kõmu ki p̩esa'tivə duvi'dɔzə a bordežar a]

Saudade tens lá das praias, queres na areia encalhar?
 [sa:u'dadi t̩es la das 'pra:ı̄as 'keris na a're:ı̄a ēka'lar]

Ou no meio do oceano apraz-te as ondas sulcar?
 [o:u nu 'me:iu du ɔse'ēnu a'prasti az 'ȫdəs su'kar]

Sobre as vagas, como a garça, gosto de ver-te adejar,
 ['sobri as 'vag̩as 'kõmu a 'garsə 'gostu di 'verti ade'ȝar]

Ou qual donzela no prado resvalando a meditar! Ah!
 [o:u kw'a:u dō'zələ nu 'pradu xesva'lēdu a medi'tar a]

Se a fresca brisa da tarde a vela vem te oscular,
 [si a 'freskə 'brizə da 'tardı a 'velə 'vẽ:i ti ɔsku'lar]

Estremeces como a noiva se vem-lhe o noivo beijar.
 [estrē'mesis 'kõmu a 'no:iví si 'vẽli u 'no:ivu be:i'ȝar]

Quer sossegada na praia, quer nos abismos do mar,
 [ker sose'gadə na 'pra:ı̄a ker nus a'bismus du mar]

Tu és ó minha jangada, a virgem do meu sonhar. Ah!
 [tu εz o 'mijnə ȝe'gadə a 'virg̩e:i du 'me:u so'jar a]

A tua vela branquinha acabo de borifar;
 [a 'tu:ı̄a 'velə br̩'kijnə a'kabu di boxi'far]

Já peixe tenho de sobra, vamos à terra aproar.
[ʒa 'pe:iʃi 'teŋu di 'sɔbre 'vẽmuz a 'texə apro'ar]

Ai, vamos, que as verdes ondas, fagueiras a te embalar,
[a:i 'vẽmus ki as 'verdiz 'õdəs fa'ge:iřəz a ti ēba'lar]

São falsas nestas alturas quais lá na beira do mar. Ah!
[sẽ:u 'fa:usəs 'nestəz a:u'turəs kw'a:is la na 'be:iřə du mar a]

Conclusões

Alberto Nepomuceno nasceu em Fortaleza, Capital do Ceará. Iniciou sua vida musical ao lado do pai, músico atuante na cidade. Porém, na cidade de Recife, Capital de Pernambuco, Nepomuceno teve melhores condições de desenvolver seu conhecimento musical. Nesse período, que abrange parte da infância e a adolescência do compositor, seus estudos de piano e violino confirmaram o talento, que era percebido pelo seu pai anteriormente.

O compositor chegou a atuar no Teatro de Santa Isabel tocando violino em uma orquestra, por ocasião da estreia da ópera *Leonor* de Euclides Fonseca. Em Recife, ele também conheceu a Faculdade de Direito, local de extrema importância para sua vida intelectual, mesmo sem ter se matriculado. Na Faculdade, ele teve contatos importantes com alunos, professores, línguas estrangeiras, literatura e com as causas abolicionistas.

No entanto, as dificuldades ocasionadas pela morte do pai obrigaram o compositor a voltar para o Ceará juntamente com sua mãe e a irmã. Mas em momento oportuno, Nepomuceno viajou ao Rio de Janeiro, passando antes, rapidamente por Recife. Seu objetivo era estudar música na Europa. A Capital do Império representava a porta de saída para o Velho Mundo. Porém, a ajuda financeira não veio primeiramente do Estado e sim da família Bernardelli, possibilitando-o, assim, estudar música na Itália. Posteriormente, através de um concurso para o *Hino da Proclamação*, o compositor ganhou uma pensão do Império, que o sustentaria por quatro anos na Alemanha.

A vivência de Nepomuceno na Europa proporcionou o amadurecimento da sua concepção nacionalista. Ao voltar para o Brasil, Nepomuceno apresentou algumas de suas canções em português por ocasião de um recital no Instituto Nacional de Música. Iniciava-se, então, uma batalha em defesa do canto erudito em vernáculo. O motivo da rejeição pelo uso da língua nacional tinha como suporte a prática do *bel canto*. A atuação dos cantores líricos trazidos da Europa por D. João VI, refletiu tal estilo como modelo também em relação ao idioma cantado. Acreditava-se que o canto erudito teria que ser praticado com a língua italiana, sendo, o português brasileiro, inadequado ao estilo em vigor.

Nepomuceno teve o apoio do professor de Canto do Instituto Nacional de Música, Carlos Carvalho e da aluna de Canto, Camila da Conceição, os quais apresentaram diversas canções em português da autoria do compositor.

A atuação de Alberto Nepomuceno no Instituto Nacional de Música contribuiu para o benefício do canto em vernáculo. Ele tomou algumas medidas importantes como: a prática do

canto em português durante as aulas, apresentação de alguma canção em língua nacional nas provas e recitais.

O surgimento das críticas às canções revelou o hábito da sociedade, pois o canto erudito em vernáculo representava uma inovação. Também, as canções de câmara de Nepomuceno revelaram um diferencial técnico em relação às canções brasileiras do mesmo período, ao apresentar características melódicas e pianísticas nos moldes da canção alemã e francesa da mesma época.

Além da luta pelo português brasileiro no canto erudito, o compositor atuou em outras áreas no Instituto Nacional de Música. Estabeleceu regulamentos para quadro de funcionários, professores e alunos. Atuou nos planejamentos dos cursos oferecidos na instituição, destaca-se o curso de harmonia constituído de “harmonia tonal, modulante e cromática”, também na organização da biblioteca, que atualmente leva o seu nome. Vale salientar que o Instituto Nacional de Música é a atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Quanto à questão do canto em vernáculo, é importante ressaltar os Congressos sobre a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. Mário de Andrade abriu o caminho para as discussões ao realizar o Congresso da Língua Nacional Cantada em 1937. Isso foi uma contribuição para as reflexões sobre o tema. Porém, diante de outros eventos similares ocorridos no Brasil ao longo do tempo, percebe-se a necessidade de maiores esclarecimentos relacionados à aplicabilidade das normativas em nível nacional. Sendo assim, para a performance do repertório dessa pesquisa, optou-se por usar a pronúncia local, sem detimento da qualidade vocal. As transcrições fonéticas das canções analisadas basearam-se na última Tabela de Normas, porém, com restrições em relação à natureza da fala na região referente à convivência desta autora. O aspecto da nasalidade foi vivenciado com base na técnica vocal adequada ao canto erudito, sem danos à pronúncia do português brasileiro.

Vale ressaltar, que as citações de Mário de Andrade foram transcritas na sua forma original. Portanto, a palavra “melhor” está escrita “milhor”, conforme o autor.

As onze canções selecionadas para a pesquisa revelaram características próprias do *Lied* alemão e da *Mélodie* francesa. Na cidade de Recife – PE, o repertório despertou uma apreciação positiva, sendo desconhecido da maioria dos presentes no recital realizado no Conservatório Pernambucano de Música. Alguns depoimentos da plateia confirmaram, também, a beleza poética e musical das canções. Um dos ouvintes chamou a atenção para as dissonâncias, chagando a dizer que foram o “toque essencial do recital”. Tal observação está relacionada à modernidade no repertório de Nepomuceno, sendo constatada nas análises.

De acordo com os relatos bibliográficos, foram encontrados indícios de harmonias modernas em algumas obras do compositor. Dentre esses, constam a influência de Wagner em *Abul* e *Ártemis*. Também, foi encontrada uma declaração do compositor francês, André Messager sobre aspectos musicais modernos no *Trio* de Nepomuceno. Vale salientar também, a ocorrência do movimento musical *Ars Gallica*, que trouxe propostas inovadoras relacionadas aos efeitos sonoros. Este evento realizado na França, nas últimas décadas do século XIX, sugere a hipótese de Nepomuceno ter conhecido tais propostas, tendo em vista seus estudos musicais naquele país durante esse período.

Em relação às onze canções, o piano demonstrou compatibilidade com o texto, em algumas, fazendo-se apresentar de forma pictórica. Isto destacou a sonoridade própria da modernidade através de cromatismos e outros recursos, apontando para a influência do período Romantismo-tardio, o que causou semelhança com algumas obras de Debussy. Não foram encontradas afirmações sobre uma aproximação entre os dois compositores, mas é importante destacar o concerto realizado em 1918, em que Nepomuceno regeu obras de compositores franceses, entre estes constava Debussy, o que evidencia o conhecimento do seu estilo.

Dentre as canções estudadas, destaca-se *Candura* por apresentar um exotismo melódico, pois o mesmo foi construído com intervalos alterados, não comuns nas demais. O acompanhamento para piano apresenta uma trama harmônica com cromatismos. A canção é considerada por esta autora, a pérola do repertório da pesquisa. As características são encontradas, com frequência, nas composições do período Romântico-tardio, sinalizando o início do modernidade musical. A escrita para piano em forma de arpejo, no início da peça, demonstra uma alusão ao sitar indiano. Vale salientar que o autor do texto era o indiano Rabindranath Tagore. Também, o pequeno recitativo indica mais um diferencial em meio ao repertório selecionado.

Em relação à sonoridade pictórica, vale ressaltar *Tu és o sol!*, pois o acompanhamento para piano sugere a imagem de fagulhas representando o sol. Os arpejos escritos para o piano apontam semelhança com o impressionismo. Outro ponto importante é a escrita facilitada no acompanhamento para piano, sugerindo uma atenção do compositor aos pianistas, que pudessem ter alguma dificuldade técnica para executar a indicação mais elaborada.

Em *Turquesa*, as diferenças de compasso entre a parte vocal e o acompanhamento para piano também revelam um exotismo rítmico, não encontrado nas demais.

A canção *A Jangada* apresenta o ritmo característico da *habanera* no acompanhamento para piano, que juntamente com o texto que se refere às paisagens praieiras, demonstram um

caráter popular. O ritmo simpocado, repetitivo, em andamento moderado na parte do piano, denota o movimento da jangada sobre as ondas do mar. Isso, portanto, sugere ser a mais brasileira das canções analisadas. Outro ponto importante é a presença de estrofes e refrão bem definidos.

Algumas canções como: *Candura*, *Turquesa* e *Amo-te muito* possuem características da modernidade em relação ao uso de acordes alterados, classificados por Schoenberg como acordes errantes. Isso revela indícios de vanguarda na obra de Nepomuceno.

Sobre os contrastes de texto e de textura musical, as duas *Trovas* do Opus 29, exemplificam essa tendência ao descreverem duas situações diferentes, nas quais a desilusão e o descaso, expressos também no acompanhamento para o piano, demonstram o ecletismo de Nepomuceno sinalizado especialmente nos ritmos do acompanhamento para piano e o texto. Enquanto em *Trovas nº 1*, o clima musical e textual sugerem o desprezo, a humilhação. Em *Trovas nº 2*, há uma situação de descaso, representada no texto e no acompanhamento para piano. A canção apresenta uma característica rítmica alusiva ao ritmo da música espanhola. Essa diferenciação sugere um aspecto humorístico, não comum nas outras canções analisadas.

Em *Cantilena* o acompanhamento para piano parece enfatizar a essência do texto, os interlúdios fazem alusão ao movimento de ninar alguém.

Dentre o repertório analisado, quatro canções não apresentaram a ocorrência de modulação, dentre as quais, *Amo-te muito*; *Tu és o sol*; *Soneto*, *Trovas nº 1* e *Trovas*. As canções *Cantigas* e *Cantilena* e *A Jangada* apresentam modulações entre tons homônimos. As outras peças apresentaram modulação da seguinte forma: *Coração triste* em Ré menor com modulação para Lá maior; *Turquesa* em Ré bemol maior com modulação para Sol menor e Lá maior e *Candura* em Fá maior com modulação para Lá maior.

Em relação à extensão melódica, as canções apresentam uma predominância de trechos melódicos na região média com pequenas passagens na região aguda no limite de Sol4.

Sobre os autores dos poemas, há três estrangeiros, sendo dois portugueses, João de Deus e Branca de Gonta Colaço e um indiano mencionado anteriormente. A poetisa Branca de G. Colaço é a única mulher dentre os autores desse repertório.

As composições apresentaram relações entre o poema e os elementos musicais, sejam as melodias, harmonias, dinâmicas, ritmos e os acompanhamentos para piano, constituindo um conjunto, que requer dos cantores a necessidade de ampliar os olhares sobre a percepção e a interpretação. Em relação ao uso da língua portuguesa, percebe-se que Nepomuceno tratou a questão com naturalidade, dando a impressão de não se preocupar com a nasalidade. Portanto, a prática vocal adequada proporcionará a liberdade necessária para a emissão dos sons nasais

sem prejudicar a sua inteligibilidade. Algumas passagens importantes com sons nasais são encontradas em: *Soneto*, *Coração triste*, *Trovas nº 1*, *Cantigas* e *A Jangada*.

As contribuições interpretativas apontadas nessa pesquisa baseiam-se nos seguintes fatores:

- A pronúncia do português brasileiro praticada na cidade natal da autora, como também, em regiões vizinhas.
- A assimilação dos aspectos musicais e textuais analisados nas canções.
- As influências modernas encontradas no repertório, demonstradas através da sonoridade da parte vocal juntamente com o acompanhamento do piano.

As contribuições apresentadas não esgotam as possibilidades interpretativas, mas são fruto da vivência da autora diante do repertório escolhido. Sendo assim, outras experiências podem revelar novos caminhos nos quais, outros aspectos poderão ampliar as concepções de interpretação.

Ainda sobre as particularidades técnicas do *Lied* alemão e da *Mélodie* francesa nas canções em português de Nepomuceno, juntamente com as influências musicais modernistas, reforçam não apenas a sua competência musical, mas também, sua atividade vanguardista. Um reflexo desse engajamento fez-se notar na sua luta em defesa do canto em língua nacional, rompendo barreiras para abrir caminhos para a disseminação da arte musical com versos em língua portuguesa. Nepomuceno não ficou preso aos grilhões do preconceito social e cultural. Ele buscou na literatura a riqueza poética para declamá-la através de suas canções em português.

O estudo apresentado mostra Alberto Nepomuceno como um compositor surpreendente, criativo e disponível para a inovação, isto sugere mais aprofundamento na busca por novos conhecimentos sobre o seu trabalho. Por outro lado, percebe-se a pouca divulgação das canções em vernáculo, constatada através da lista de registros sonoros. Isto revela a necessidade de compartilhar, amplamente, as contribuições desse compositor para a canção de câmara brasileira.

Referências Bibliográficas

- ADERALDO, Mozart S. Alberto Nepomuceno: o fundador da música nacional. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, nº 78, p. 153-159, 1964. Disponível em: <http://www.ceara.pro.br/Instituto-site/Rev-apresentacao/RevPorAnoHTML/1964indice.html> Acesso em: 18 mar. 2011.
- AGAWU, Kofi. Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century ‘Lied’. *Music Analysis*. Blackwell Publishing. vol.11, nº 1, p. 3-36, março, 1992. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/854301> Acesso em: 25 dez. 2010.
- ALMEIDA, Zélia. *Perfil biográfico do maestro Alberto Nepomuceno*. Niterói, 1964.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. B. Horizonte – R. de Janeiro: Editora Villa Rica, 1991.
- _____. *Modinhas imperiais*. São Paulo: Martins, 1964.
- AUGUSTO, Antonio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. *Revista Brasileira de Música*. Programa de Pós-Graduação. Escola de Música da UFRJ. v. 23/1, 2010, p. 67-91. Disponível em: <http://www.musica.ufrj/posgraduacao/rbm/edicoes/ebm23-1/rbm23-1-04.pdf> Acesso em: 19 jan. 2013.
- AZEVEDO, Luiz Heitor. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1956.
- BARROS, José D’Assunção. *O Brasil e a sua música – primeira parte: raízes do Brasil musical*. Série ‘História da Música’. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2002.
- BERNARDES, Ricardo. *José Maurício Nunes Garcia e a Capela Real de D. João VI no Rio de Janeiro*. Disponível em: http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/mre000138.pdf Acesso em: 04 mar. 2013.
- BORGHOFF, Guida e CASTRO, Luciana. *Resgate da canção brasileira*, 2006. Disponível em: <http://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira> Acesso em: 25 abr. 2011.

CALDAS, Elyanna. Recife Musical de Ontem I. Caderno Viver. *Diário de Pernambuco*. Recife, 03 abr. 2002.

_____. Recife Musical de Ontem II. Caderno Viver. *Diário de Pernambuco*. Recife, 17 abr. 2002.

CANDÉ, Roland. *História Universal da Música*. V. 2. São Paulo: Marins Fontes, 2001.

CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de música, 2005.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. *A ópera “Abul”, de Alberto Nepomuceno, e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na primeira República*, 2005. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uincamp.br/documento/?code=vtls00037596&opt=1> Acesso em: 30 mai 2013.

CHASIN, Ilbaney. *O Canto dos Afetos*: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CORRÊA, Sérgio A. *Alberto Nepomuceno*: catálogo geral. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

_____. Alberto Nepomuceno. *Galeria de Honra*. Disponível em: <http://www.cearacultural.com.br/musicas/gh001.ASP> Acesso em: 14 abr. 2011.

COSTA, Henrique O. e SILVA, Marta A. de A. *Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Editora Lovise, 1998.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal. *ARTEunesp*. Universidade Estadual Paulista. E. UNESP. São Paulo. v. 10, p. 87-97, 1994.

Exposição comemorativa do centenário de Alberto Nepomuceno. Biblioteca Nacional. Universidade do Ceará. Rio de Janeiro, 1964. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon693311.pdf Acesso em: 15 jan. 2013.

FABRIS, Annateresa. Portinari, amico mio. *Artes: ensaios e documentos*. Anais. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Atores Associados, 1991(?), p. 57. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=8saY2bElJrsC&pg=PA57&lpg=PA57&dq=os+compositores+e+a+l%C3%ADngua+nacional&source=bl&ots=1NcttH5G3p&sig=oPbjb6CiQJRV1bXcq4ik5zntlqQ&hl=pt->

BR&sa=X&ei=yPP3UIeeIIHY9ATlh4H4DA&sqi=2&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q=o
s%20compositores%20e%20a%20l%C3%ADngua%20nacional&f=false Acesso em: 17 jan.
2013.

GOLDBERG, Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o modernismo musical no Brasil*, 2007. Disponível em:
<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/10716?show=full> Acesso em: 30 mai 2013.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 1994.

GUANABARINO, Oscar. Artes e artistas. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 30 out. 1904, p. 2-3.

KAYAMA, Adriana. (Orgs.). *PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito*, 2007. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus13/202/02-kayama_et_al.pdf Acesso em: 20 ago. 2009.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1997.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da comunicação poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

LAMAS, Dulce Martins. Nepomuceno: Sua posição nacionalista na música brasileira. *Revista brasileira de folclore*. Ano IV, ns. 8/10, jan/dez de 1964. p. 13-27.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

_____. *História da música no Brasil*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1983.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MONTEIRO, Maurício. *Música na corte do Brasil*. Disponível em:
<http://musica.universidadarcis.cl/wm/descarga/aud1brasil/Musica%20na%20Corte%20do%20Brasil.pdf> Acesso em: 04 mar. 2013.

- PACHECO, Alberto. *O canto antigo italiano*: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política*: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- PIGNATARI, Dante. *Alberto Nepomuceno*: Canções para Voz e Piano. São Paulo: EDUSP, 2004.
- RANDEL, Don Michael. *The new Harvard dictionary of music*. President and Fellows of Harvard College, 1986.
- SANTOS, José Vianey dos. *Treze Canções de Amor de Camargo Guarnieri*: uma abordagem histórica, analítica e interpretativa, 2006. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/13/num13_cap_06.pdf Acesso em: 17 jun. 2010.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- SCHUMAHER, Schuma. Mulheres negras do Brasil. *Mulher: 500 anos atrás dos panos*. Disponível em: <http://www.mulher500.org.br/novidades-conteudo.asp?cod=56> Acesso em: 26 dez. 2013.
- Sem autor. Theatros e musica. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 30 out. 1904, p. 4.
- SOUZA, Rodolfo C. Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira (1^a parte). *Música em Perspectiva*, vol. 3, nº 1, p. 33-53, 2010. Disponível em: <http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/musical/article/viewFile/20979/13898> Acesso em: 20 ago. 2011.
- SOUZA, Rodolfo Coelho In VOLPE, Maria Alice. (Org.). Atualidade da ópera. A influência do simbolismo nas óperas de Alberto Nepomuceno. *Série Simpósio Internacional de Musicologia UFRJ*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012, p. 223-231. Disponível em:http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/index.php?option=com_content&view=article&id=424:publicacao-do-ppgm-discute-atualidade-da-opera&catid=96:simposio-de-musicologia&Itemid=86 Acesso 24 jun. 2012.
- XAVIER, Raul. *Tagore*: obras selecionadas. Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro, 1972.

ZAMACOIS, Joaquín. *Tratado de armonía*. 2v. Barcelona: Editorial Labor, 1984.

APÊNDICE A

Programa dos recitais



PERNAMBUCO
GOVERNO DO ESTADO

Secretaria de
Educação

CONSERVATÓRIO
PERNAMBUCANO DE MÚSICA



Governador do Estado
Eduardo Henrique Accioly Campos

Secretário de Educação
Anderson Gomes

Diretor Geral
Sidor Hulak

Gerente de Ensino, Pesquisa e Promoção Musical
Roseane Hazim

Gerente Administrativo Financeiro
Celiâne Barros

Unidade de Produção Musical
Olga Beatriz

Unidade Pedagógica Artístico-Musical

Evani Barbosa

PROGRAMAÇÃO CULTURAL DO CPM

26.10	Tributo a Waldemar de Oliveira - Palestra com Cláudio Galvão; Recital Elyanna Caldas	
	Cesta de Música - Luciano Magno	Horário: 19h30
	Local: Auditório Cussy de Almeida - CPM	
08.11	Palco Para Todos - Lucinha Guerra	Horário: 8h
	Local: Palco Para Todos - CPM	
09.11	Cesta de Música - Marcus Tardelli	Horário: 19h30
	Local: Auditório Cussy de Almeida - CPM	

ENTRADA GRATUITA

Av. João de Barros, 594 - Santo Amaro - Recife - PE

Fone: 31 833-3400 - Site: www.conservatorio.pe.gov.br

Facebook: Conservatório Pernambucano de Música / Twitter: @ConservatorioPE



Elyanna Caldas e Elizete Felix

Auditório Cussy de Almeida
24 de Outubro de 2012
19h30

PERNAMBUCO
GOVERNO DO ESTADO

CONSERVATÓRIO
PERNAMBUCANO DE MÚSICA

Elyanna Caldas

Natural do Recife, onde cedo iniciou os estudos musicais com as irmãs Hilda e Nysia Nobre, sendo mais tarde aluna de Waldemar de Almeida. Realizou seu primeiro recital de Piano aos 10 anos de idade e, aos 18, representou o Brasil no V Concurso Internacional Frederico Chopin, na Polônia, sendo, na ocasião, a única candidata brasileira presente ao certame.

Em 1956 obteve o 2º prêmio do Concurso Rádio Ministério de Educação do Rio de Janeiro realizando logo após recitais promovidos pela Juventude Musical Brasileira em Maceió, Itabuna, Ilhéus (inaugurando a Sociedade de Concertos) e Salvador.

Professora fundadora do Curso de Música da UFPE, ali se dedicou ao magistério por três décadas. Também professora do Conservatório Pernambucano de Música, órgão que dirigiu entre 1987/1991 e 1995/1999. Idealizadora do Movimento Arte e Cultura do Nordeste, que, durante cinco anos, manteve intensa atividade artística no Recife. Tem vários CDs gravados e uma atuação intensa como recitista, solista e como membro do grupo Tritonis.

Elizete Felix

Bacharel em Música Sacra pelo Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil. Licenciada em Música pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora no Centro de Educação Musical de Olinda e no Conservatório Pernambucano de Música. Especialista em Coordenação Pedagógica pela Universidade Católica de Pernambuco. Iniciou seus estudos de canto no Conservatório Pernambucano de Música com a profa. Raquel do Monte e prosseguiu com a professora Elizete Galvão, a qual foi sua orientadora na conclusão do curso de Canto Erudito do CPM.

Participou de Master Classes de Canto com os professores: Inácio de Nonno (Brasil), Johannes Martin (Alemanha), Karine Serafin (França), Sérgio Bittencourt (Brasil), Ângelo Dias (Brasil), Edna d'Oliveira (Brasil), e Anik St. Louis (Canadá), Valentin Gloor (Suíça), Marília Vargas (Curitiba) e Jasmin Martorell (França). Participou das óperas: O Elixir do Amor - G. Donizetti e Cavalleria Rusticana - P. Mascagni. Atuou como solista no oratório As Sete Últimas Palavras - T. Dubois e na ópera O Morego - J. Strauss. Atualmente, é mestrandona em Práticas Interpretativas - Canto na Universidade Federal da Paraíba, tendo como orientador o Dr. José Vianey dos Santos.

PROGRAMA

Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Amo-te muito (João de Deus)

Soneto (Coelho Netto)

Turquesa (Luís G. Filho)

Trovas Op. 29 nº 1 (Osório D. Estrada)

Trovas Op. 29 nº 2 (Magalhães Azeredo)

Cantigas (Branca de G. Colaço)

Cantilena (Coelho Netto)

Candura (R. Tagore, adapt. Plácido Barbosa)

A Jangada (Juvenal Galeno)

Coração triste (Machado de Assis)

Tu és o sol! (Juvenal Galeno)

Claude Debussy (1862-1918)

Fleur des Blés (André Girod)

Pantomime (Paul Verlaine)

PPGM

Programa de Pós-graduação em Música
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Departamento de Música
Coordenação do PPGM
Campus Universitário I / Cidade Universitária – João Pessoa
CEP 58051-900

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
RECITAL DE CONCLUSÃO DE MESTRADO EM PRÁTICAS
INTERPRETATIVAS – CANTO

Alberto Nepomuceno: o defensor da língua portuguesa no canto erudito

Telefone: (83) 3216-7005 (Coordenação do PPGM)
Fone/ Fax: (83) 3216-7122 (Chefia do Departamento)

3216-7123 (Secretaria do DeMús)



E-mail: ppgm@cchla.ufpb.br ou posmusica@cchla.ufpb.br/ppgm
Editais e Processo de Seleção: WWW.cchla.ufpb.br/ppgm

Coordenador do PPGM: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Vice-Coordenadora: Profa. Drª Alice Lumi Satomi
Secretaria: Izilda de Fátima da R. Carvalho

Horário de funcionamento da Coordenação
Segunda-feira à sexta-feira das 08h00 às 18h00

Elizete Felix – soprano

Daniel Seixas – pianista

Dr. José Vianey dos Santos – orientador

Departamento de Música da UFPB
Chefe: Prof. Geraldo Dias da Rocha

Auditório Gerardo Parente – Departamento de Música – UFPB – João Pessoa – PB - 06 de novembro de 2012 às 15h

Elizete Felix: Bacharel em Música Sacra pelo Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil. Licenciada em Música pela Universidade Federal de Pernambuco. Professora no Centro de Educação Musical de Olinda e no Conservatório Pernambucano de Música. Especialista em Coordenação Pedagógica pela Universidade Católica de Pernambuco. Iniciou seus estudos de canto no Conservatório Pernambucano de Música com a profa. Raquel do Monte e prosseguiu com a profa. Elizete Galvão, a qual foi sua orientadora na conclusão do curso de Canto Erudito do CPM. Participou de Master Classes de Canto com os professores: Inácio de Nonno (Brasil), Johannes Martin (Alemanha), Karine Serafin (França), Sérgio Bittencourt (Brasil), Ângelo Dias (Brasil), Edna d'Oliveira (Brasil), e Anik St. Louis (Canadá), Valentín Gloor (Suíça), Marilia Vargas (Curitiba) e Jasmin Martorell (França). Participou das óperas: O Elixir do Amor - G. Donizetti e Cavalleria Rusticana - P. Mascagni. Atuou como solista no oratório As Sete Últimas Palavras – T. Dubois e na ópera O Morcego – J. Strauss. Atualmente, é mestrandona em Práticas Interpretativas – Canto na Universidade Federal da Paraíba, tendo como orientador o Dr. José Vianey dos Santos.

PROGRAMA

Alberto Nepomuceno (1864-1920)

Amo-te muito “João de Deus”

Soneto “Coelho Netto”

Turquesa “Luis G. Filho”

Trovas Op. 29 n° 1 “Osório D. Estrada”

Trovas Op. 29 n° 2 “Magalhães Azeredo”

Cantigas “Branca de G. Colaço”

Cantilena “Coelho Netto”

Candura “R. Tagore, adapt. Plácido Barbosa”

A Jangada “Juvenal Galeno”

Coração triste “Machado de Assis”

Tu és o sol! “Juvenal Galeno”

APÊNDICE B

Depoimentos de alguns presentes ao recital realizado no Conservatório Pernambucano de Música em Recife – PE. Os relatos foram enviados por e-mail. Não houve questionário, portanto, os participantes ficaram livres para comentar conforme a percepção individual.

“O que eu posso deixar registrado das canções que ouvi é que passam um certo romantismo e delicadeza ao tratar do amor, palavras hoje em dia muito distantes do repertório contemporâneo.” (Estudante de música).

“As canções de Nepomuceno me transmitiam calma e reflexão sobre momentos de minha vida.” (Professor de Canto Erudito).

“Gostei, até porque era um repertório bem desconhecido. Percebi que, mesmo sendo canções brasileiras ou de compositor brasileiro, eram obras de espírito totalmente europeu. Ouvi traços musicais que lembraram Debussy e Duparc.” (Professor de Piano).

“A minha atenção foi muito tomada pelas dissonâncias. Essas dissonâncias foram, para mim, o toque essencial do recital. As melodias e as letras muito sentimentais, melancólicas, sempre com o tema do amor romântico... me remeteram a tristezas e alegrias passadas.” (Professora de Teoria).

“Achei as canções envolventes e os textos muito elegantes, bem escritos. Poemas de muita qualidade artística, assim como as melodias, que dispensam comentários.” (Professora de Canto Popular).

“Já tinha ouvido falar desse autor, mas só vim a conhecer suas músicas nesse recital.” (Uma apreciadora).

“Saí do recital muito impressionada com a originalidade das canções. Eu diria que são emocionalmente, tocantes. Tanto do ponto de vista musical quanto da poesia. Bonitas mesmo.” (Professora de Oboé).

“Foi para mim um real prazer conhecer mais de perto as canções de Alberto Nepomuceno, renomado e aplaudido compositor cearense. Estando mais familiarizada com suas lindas peças para piano, obras sinfônicas e de câmera, acompanhei ao piano a cantora Elizete Felix em recital apresentado no Auditório do Conservatório Pernambucano de Música na noite de 24 de outubro d 2012. Cantigas, Trovas, Sonetos, onze no total, com poesias de Coelho Netto, Osório Duque Estrada, Machado de Assis, Magalhães Azeredo, Juvenal Galeno, Branca Colaço, entre outros, foram alvo de deleite não só para as intérpretes, como para o numeroso público presente ao concerto.” (Pianista).

APÊNDICE C

**Gravações das canções de Nepomuceno encontradas no site youtube.com até data de
04/01/2013.**

Trovas Op. 29 nº 1

<http://www.youtube.com/watch?v=ZyVWzSn2w7g>
<http://www.youtube.com/watch?v=unXSjpnz8cQ>
<http://www.youtube.com/watch?v=5h20vNVuoKE>
<http://www.youtube.com/watch?v=2J8QA6LygZ8>
http://www.youtube.com/watch?v=BsohIDrs3_s
<http://www.youtube.com/watch?v=nqFSVzOc5LU>
<http://www.youtube.com/watch?v=ykvF6nUGUG0>
<http://www.youtube.com/watch?v=tT4N0jKWnRc>
<http://www.youtube.com/watch?v=W0owHQE7XmQ>
<http://www.youtube.com/watch?v=Fqiqml5KnIY>
<http://www.youtube.com/watch?v=ucnoyprjgvQ>
<http://www.youtube.com/watch?v=hYOuqrB9008>
<http://www.youtube.com/watch?v=HwfmNIcyXo4>
<http://www.youtube.com/watch?v=mZSNQH9i7d0>
<http://www.youtube.com/watch?v=Fqiqml5KnIY>
<http://www.youtube.com/watch?v=ga8SFLh1K2E>
<http://www.youtube.com/watch?v=80CvJGH1DK8>
<http://www.youtube.com/watch?v=tRLeD3LHiWs>
<http://www.youtube.com/watch?v=8NqXzfGTMQc&list=PL366B789AF7005AE1>
<http://www.youtube.com/watch?v=Yxs0ZqiG8r4>
http://www.youtube.com/watch?v=o0A_z_Grx2g
<http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=wyt8A59SKyc&feature=endscreen>

Coração triste Op. 18 nº 1

http://www.youtube.com/watch?v=CoB560q_cKU
<http://www.youtube.com/watch?v=FoSI-Iru5wg>
<http://www.youtube.com/watch?v=znKwRg17X50>

<http://www.youtube.com/watch?v=56M6WoFNUfk>
<http://www.youtube.com/watch?v=0Q4WX0gifV8>
<http://www.youtube.com/watch?v=nOdKXItMBuo>

Cantigas

<http://www.youtube.com/watch?v=sOITox4lpJ4>
<http://www.youtube.com/watch?v=joie8SFTBzA>
<http://www.youtube.com/watch?v=ga8SFLh1K2E>

Cantilena

http://www.youtube.com/watch?v=UhCz_bsNHoc
<http://www.youtube.com/watch?v=HwfmNlCyXo4>

Trovas Op. 29 nº 2

<http://www.youtube.com/watch?v=KPa1vr961dY>
<http://www.youtube.com/watch?v=X2HK2BdH1fM>
<http://www.youtube.com/watch?v=HwfmNlCyXo4>
http://www.youtube.com/watch?v=2F5ZTF5YNIA&playnext=1&list=PL366B789AF7005AE1&feature=results_main

A Jangada

<http://www.youtube.com/watch?v=Va4xWAwFRVs>

Soneto Op. 21 nº 3

<http://www.youtube.com/watch?v=FqiqmI5KnIY>
- Outros registros das canções de Nepomuceno que não são objetos desta pesquisa.

Sempre

<http://www.youtube.com/watch?v=Fj8YbRqQq2w>

Dolor Supremus

<http://www.youtube.com/watch?v=HwfmNlCyXo4>
<http://www.youtube.com/watch?v=ga8SFLh1K2E>

Coração Indeciso

<http://www.youtube.com/watch?v=mZSNQH9i7d0>

Xácaras

<http://www.youtube.com/watch?v=zwwF5xfTL5g>

<http://www.youtube.com/watch?v=UUX1uLYp3II>

Anoitece

http://www.youtube.com/watch?v=dAj4l1d5_dw

http://www.youtube.com/watch?v=9AGAvVXyH_Q

Ora dize-me a verdade

<http://www.youtube.com/watch?v=2sPmnfF1XF4>

Herbst (Outono)

<http://www.youtube.com/watch?v=4KL997hUjfc>

Désirs d'hiver

<http://www.youtube.com/watch?v=NO-eF5ceVWw&list=PL366B789AF7005AE1>

Tabela demonstrativa das quantidades de gravações das canções estudadas nesta pesquisa.

Canções	Quantidade
Trovas nº 1	22
Coração triste	6
Trovas nº 2	4
Cantigas	3
Cantilena	2
A Jangada	1
Soneto	1

TABELA 1 – Gravações encontradas. Fonte: WWW.youtube.com

Tabela demonstrativa das quantidades de gravações das canções ausentes nesta pesquisa.

Canções	Quantidade
Anoitece	2
Dolor supremus	2
Xácará	2
Sempre	1
Coração indeciso	1
Ora, dize-me a verdade	1
Herbst (Outono)	1
Désir d'hiver	1

TABELA 2 – Gravações encontradas. Fonte: WWW.youtube.com

ANEXO A

Obras de Alberto Nepomuceno

Música dramática:

Óperas: *Porangaba* (1887-1889), *Electra* (versão 1894), *Ártemis* (1898), *Abul* (1899-1905) e *O Garatuja* (inacabada, 1904-1920).

Opereta: *A Cigarra*, 1911.

Episódio lírico: *A Pastoral*, 1902.

Música orquestral: *Marcha Fúnebre*, *Prière*, *Suite da ópera Porangaba* e *Rhapsodie brésilienne* todas de 1887; *Scherzo vivace*, *Suite Antiga*, *Sinfonia em sol menor* e *Spimlied* (1893); *Largo e ofertório*, p/órgão e orquestra, (1896); *Série brasileira* (1. *Alvorada na serra*, 1892; 2. *Intermédio*, 1891; 3. *A sesta na rede*, 1896; 4. *Batuque*, 1888); *Andante expressivo*, e *Serenata* (1902); *Seis valsas humorísticas*, para piano e orquestra, (1903); *O Garatuja*, (1904); *Suite da ópera Abdul* (1906); *Romance e tarantela*, para violoncelo e orquestra (1908), e *Iriel* (Cena e Dança), de 1916.

Música de câmara:

Trio: *Trio para piano, violino e violoncelo*, 1916.

Quartetos de cordas: *Quarteto* (1889); *Quarteto nº 1* (1890); *Quarteto nº 2* (1890), e *Quarteto nº 3* (1891).

Música instrumental:

Para piano: *A brasileira*, s.d.; *Melodia*, s.d.; *Seis valsas humorísticas*, s.d.; *Dança de negros*, 1887; *Scherzo fantástico*, 1887; *Prece*, 1887; *Mazurca nº 1*, 1887; *Berceuse*, 1890; *Ninna nanna*, 1890; *Mazurca em ré menor*, 1890; *Folhas d'álbum 1-6*, 1891; *Une fleur* (romance), 1891; *Sonata*, 1893; *Suite antiga* (quatro movimentos), 1893; *Valse impromptu*, 1893; *Diálogo*, 1894; *Anelo*, 1894; *Galhofeira*, 1894; *Valsa*, 1894; *Líricas nº 1 e 2*, 1895;

Tema e variações em lá maior, 1902; *Variações sobre um tema original*, 1902; *Quatro peças infantis*, 1903; *Devaneio*, 1904; *Improviso*, 1904; *Barcarola*, 1906; *Dança*, 1906; *Brincando*, 1906; *Melodia*, 1906; *Noturno*, 1907; *Série Brasileira*, 1908; *Sinfonia em sol menor*, 1908; *Noturno nº 1*, 1910; *Valsa da cigarra*, 1911; *Noturno nº 2*, 1912; *Cloche de Noël*, 1916. Para órgão: *Orgelstück* (quatro peças), 1893; *Prelúdio e fuga*, 1894; *Comunhão*, 1895; *Sonata*, 1895; *Ofertório*, 1902; *Prelúdio e fuga*, 1912.

Duos: *Mazurca*, para violoncelo e piano, 1887; *Prece*, para violoncelo e piano, 1887; *Romance e tarantela*, para violoncelo e piano, 1908; *Devaneio*, para violino e piano, 1919.

Música vocal:

Canto e piano: *Conselho* (Antigas modinhas brasileiras), s.d.; *Morta* (Trovas do norte), s.d.; *A grinalda*, s.d.; *Amo-te muito*, s.d.; *Cantiga triste*, s.d.; *Cantigas*, s.d.; *Canto nupcial*, s.d.; *Perchè*, 1888; *Rispondi*, 1888; *Serenata di un moro*, 1889; *Tanto gentile tanto onesta pare*, 1889; *Blomma*, 1893; *Dromd Lycka*, 1893; *Der wunde Ritter*, 1893; *Ora, dize-me a verdade*, 1894; *Désirs divers*, 1894; *Einklang*, 1894; *Sehnsucht Vergessen*, 1894; *Gedichte*, 1894; *Herbst*, 1894; *Oraison*, 1894; *Wiegen Sie sauft*, 1894; *Moreninha*, 1894; *Moreninha (Medroso de amor)*, 1894; *Madrigal*, 1894; *Mater dolorosa*, 1894; *Desterro*, 1894; *Au jardin des reves*, 1895; *Les yeux élus*, 1895; *La chanson de Gélisette*, 1895; *La chanson du silence (Il flotte dans l'air)*, 1895; *Le miroir d'or*, 1895; *Cativeiro*, 1896; *Cantos da sulamita*, 1897; *Canção do amor*, 1902; *Sonhei*, 1902; *Oração ao diabo*, 1902; *Coração triste*, 1903; *O sono*, 1904; *Trovas alegres*, 1905; *Trovas tristes*, 1905; *Hidrófana*, 1906; *Saudade*, 1906; *Aime-moi*, 1911; *Razão e amor*, 1911; *Ocaso*, 1912; *Candura*, 1914; *Numa concha*, 1914; *Olha-me*, 1914; *Canção da ausência*, 1915; *Luz e névoa*, 1915; *Canção do Rio*, 1917; *Jangada*, 1920. Canto e orquestra: *Amanhece*, s.d.; *Xácaras*, s.d.; *Trovas nº 1*, s.d.; *Trovas nº 2*, s.d.; *Dolor supremus*, s.d.; *Oração ao diabo*, s.d.; *Sempre*, s.d.; *Anoitece*, s.d.; *Cantigas (A guitarra)*, s.d.; *Dor sem consolo*, s.d.; *A despedida*, s.d.; *Medroso de amor (Moreninha)*, 1894; *Tu és o sol*, 1894; *Epitalâmio (Enfim)*, 1897; *Canção*, 1906; *Cantilena*, 1902; *Coração indeciso*, 1903; *Filomela*, 1903; *Soneto*, 1904; *Turquesa*, 1906; *Nossa velhice*, 1913; *Le miracle de la semense*, 1917.

Coro: *Baile na flor*, para coro feminino, s.d.; *Tambores e cornetas*, s.d.; *Hino à proclamação da República*, 1890; *Hino ao trabalho*, 1896; *As Uiaras*, para coro feminino, 1896; *Canção do Norte (Hino ao Ceará)*, para coro misto, 1903; *Hino às árvores*, 1909; *Hino*

à Escola Normal, 1914; *Oração à pátria*, 1914; *Hino à Alsácia-Lorena*, 1915; *Ode a Osvaldo Cruz*, 1917; *Canção do Acre*, 1918; *Hino à paz*, 1919; *Saudação à Bandeira*, 1919.

Música sacra: *Ave Maria* nº 1, p/coro feminino, 1887; *Ave Maria* nº 2, para coro feminino a quatro vozes, s.d.; *Ave Maria* nº 3, para canto e órgão, s.d.; *Ave Maria* nº 4, para canto e órgão, s.d.; *Canto fúnebre*, para coro a duas vozes, 1896; *Ingemisco*, para canto e piano, s.d.; *Invocação à Cruz*, para coro a duas vozes, s.d.; *Panis angelicus*, para duas vozes e órgão, 1909; *O Salutaris Hostia*, para coro a quatro vozes e órgão, 1911; *O Salutaris Hostia* nº 2, para canto e piano, 1897; *Tantum ergo*, para coro e órgão, 1911; *Ecce panis angelorum*, para duas vozes e órgão, 1911; *Missa*, para coro a duas vozes e órgão, 1915.

ANEXO B

Partituras das canções

Amo-te Muito

(João de Deus)

Alberto Nepomuceno

Op.12 nº2

Paris, 1894

Fá M

A Com muita paixão

Canto

Eu não te posso a ti dizer mais na - da, se não es - ta pa -

la - vra já sem for - ça. A for - ça d'em - pre -

ga - da... Mas eu tí - mi - da cor - ça, e mi-nha a - ma - da! Pom - ba i - no -

cen - te. Tão lon - ge, e tão pre - sen - te!

Annotations:

- Measure 1: Fá M, A, Com muita paixão.
- Measure 2: Roman numeral I, dynamic p, 3/4 time signature.
- Measure 3: Roman numeral V4, dynamic 3/4 time signature.
- Measure 4: Roman numeral I6, dynamic 3/4 time signature.
- Measure 5: Roman numeral IV, dynamic 3/4 time signature.
- Measure 6: Roman numeral V3/II, dynamic cresc., dynamic p.
- Measure 7: Roman numeral II, dynamic cresc., dynamic p.
- Measure 8: Roman numeral V5/IV, dynamic 3/4 time signature.
- Measure 9: Roman numeral IV, dynamic 3/4 time signature.
- Measure 10: Roman numeral V, dynamic 3/4 time signature.
- Measure 11: Roman numeral II6, Roman numeral III3, dynamic cresc., Roman numeral II2, dynamic sf, Roman numeral V4, Roman numeral V5, Roman numeral V6, Roman numeral V, dynamic >9 V.

R -> NOTA DE RETARDO
P -> NOTA DE PASSAGEM

Amo-te Muito

2
12 **B** *p*
 Di - go, a a ti _____ com quan - ta for - ça mais. Mais pu-ro, in-

12
p
I **V⁶** **I⁶**

15 *cresc.*
 tui - to e mais ra - zão! _____ Es - tas pa - la - vras... as sí - la - bas são
IV **VI³** **II** **I⁶ VII⁰₆/II**

18 *cresc.*
 ais que me sa - em a mim do co - - - - ra -
II⁶ **VII⁰/VI(?)** **V⁴/V**

21 *f* *cresc.*
 ção... A - - - mo - - - te
VII⁰₃/V

This image shows a handwritten musical score for the song "Amo-te Muito". The score consists of two staves: a soprano staff and a bass staff. The soprano staff begins with a dynamic 'p' and a key signature of one flat. The lyrics "Di - go, a a ti _____ com quan - ta for - ça mais. Mais pu-ro, in-" are written below the notes. The bass staff starts with a dynamic 'p'. Handwritten harmonic analysis is provided in pink ink, showing chords such as I, V6, I6, IV, VI3, II, I6, VII06/II, II6, VII0/VI(?), and V4/V. Crescendo markings ('cresc.') are placed above certain measures. The tempo is marked '2' at the beginning of the first measure. Measure numbers 12, 15, and 18 are indicated above the staves. The lyrics continue through measures 18 to 21, ending with "ção..." and "A - - - mo - - - te". A final harmonic analysis 'VII03/V' is written at the bottom of the page.

Amo-te Muito

3

23

23

mui - - - to! Mui - - - to! A - - - mo - - - te

ff

V⁷ I II⁷

25

mui - - - to! Mui - - - to!

p cresc.

V⁹ II⁶ II²

28

28

precipitando

VII⁰ V⁷ I II

C

30

1. Eu não te

2.

30

Eu não te

ff p

II² V I I

ao meu amigo João Lopes

Tu és o Sol

(Juvenal galeno)

Alberto Nepomuceno
Op. 14, nº 2

Sol b M

A

Com muito entusiasmo

(pouco a pouco cresc. até o ff)

Canto

Handwritten annotations in pink:

- I** and **IV** are circled below the piano part.
- I^e**, **VI**, **P**, **#G (V₉/V)**, and **#(V/V)** are circled below the piano part.

2

Handwritten annotations in pink:

- V**, **V₂**, **V₄**, **to (VII/II)**, and **VI (V/II)** are circled below the piano part.

4

Handwritten annotations in pink:

- V**, **V₂**, **V₄**, **to (VII/II)**, and **VI (V/II)** are circled below the piano part.

2

rai - os, teus o - lha - res ví - vi - dos e teu sor -

8va - 8va -

ii P V6 III P

ff

ir, o seu ful - gir, de ver - nais

8va - 8va - 8va - 8va -

ff

VIc (Vii) Ap. VIIc (Vii) ii IIIc IIIc II

al - - - vas, en - - - a den - - - sa né - - - vo - a;

dim.

Vi B Vi V#7 V7 Vi VIIc cresc.

e eu, no pá - ra - mo, plan - ta ge - la - da. tris - te, mi - sér - ri - ma, a - ban - do -

Mibm p cresc.

i P P IV

AP → APOJATURA

B → NOTA DE BORDADURA

15

na - dal, Quan - do rai-as - te, tu me sal-vas - te, a vi - da des - te - me a - for - tu -

V5 V7 θ E₂
(V/IV) IV6 IV solb: V₂ I₆ I I
II₄
(V₂/V)

20

na - da. E, pois em

II₇
(V/V) V7 I₄

22

cresc.

êx - ta - se, qual gi - ras - sol, pra ver - te vol - to - me des - de o ar - re -

II I₄ II II₇ III₆ II₇ (VII/III)

25

cresc.

bol... Que és o meu di - a, mi - nha a - le - gri - a, sou plan - ta

III₆ IV₇ II IV

28 *f* A' (pouco a pouco cresc. até o ff)

gé - li - da... Tu és o sol! Das re - gi - ões e -

V7 V I V II V I V I V I

28 > > >

30 té - re - as a ter - ra en - vi - - - as tu - a luz be -

32 né - fi - ca e seu ca - lor é teu a - mor... seus lin - dos

cresc.

32 8va-1 8va-1 8va-1

A HARMONIA DO COMPASSO 29 AO 38 É IDÊNTICA AOS COMPASSOS DE 1 A 10

rai - os, teus o - lha - res ví - vi - dos e teu sor -

rir, o seu ful - gir, de ver - nais al - vas, en - tre a den - sa

né - vo - a, tu és o sol!

IV⁶ *IV⁶* *IV*

ten. *ten.* *rall.* *fff* *sff*

IV⁶ *IV⁶* *IV* *I* *sff*

à Miss Roxy King

Coração Triste

(Machado de Assis)

Alberto Nepomuceno
Op 18, nº 1

Re: m

Lentamente $\text{♩} = 80$

A

Canto

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Re: m

No ar-vo - re - do sus - sur - ra

i i i V₂ II₆ IV II₆

o ven-da - val - do ou - to - no dei - ta as fo - lias à ter - ra on - de não há flo -

i V₂ I₆ IV III₄ II₆ VII II₇ I₇ III₄ I₆ VI III II₆ II₇ I₆ VII₄ IV₆ IV₄

rir - e eu contem - plo sem pe - na es-se tris - te a - ban - do - no.

V₇ V I V₂ I₇ V₂ I₆ I V₂ I₇ V₂ I₆

Só eu as vi nas - cer - ve - jo as spo eu ca - ir.

IV I₆ (VII) III III₄ VI III II₆ II₇ I₆ VII I₆ I

dim. Lá M

Coração Triste

20 **B** Um pouco mais animado

Pno. { Lá M

24 faz, quan-do o sol des - cam - ba o va - le e noi - te - cer.

Pno. {

28 A mon-ta - nha da al - ma, a tris - te - za a - mo - ro - sa, tam -

Pno. {

32 cresc.

bém de i-gno - ta som - bra en - che to - do o meu ser, en - che to - do o meu

Pno. { cresc.

VOLTA PARA Ré m

Coração Triste

3

37 *p* A' Tempo I

ser. Trans - for - ma o fri - o in - ver - no. a á - gua em pe - dra

Pno.

37 *p* Reim

42 du - ra mas tor - na a pe - dra em á - gua um rai - o de ve - rão.

Pno.

47 vem — ó sol vem assume o trono teu na al - tu - - - ra

Pno. *cresc. e string.* *f* *rall.*

53 *p* com tristeza

Vê se po-des fun - dir o meu tris - te co - ra

Pno. *pp*

à Madame Coelho Netto

Soneto

(Coelho Netto)

Alberto Nepomuceno
Op 21, nº3

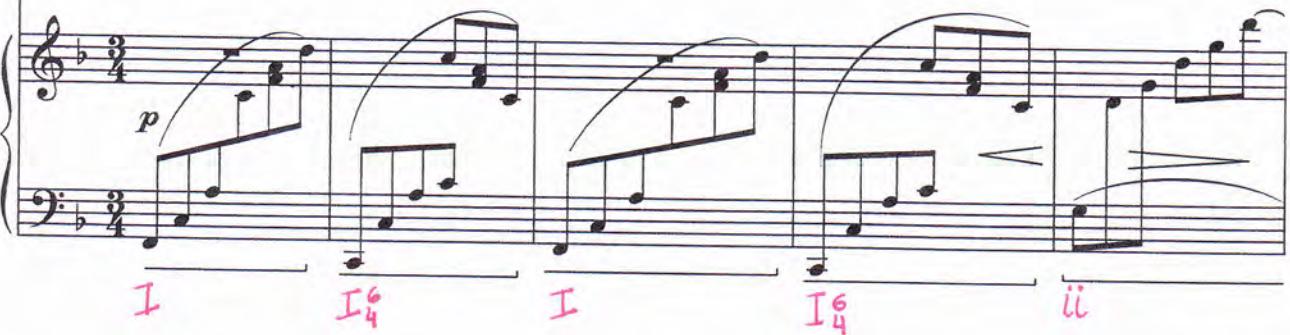
Fa M

A Com ternura ($\text{♩} = 92$)

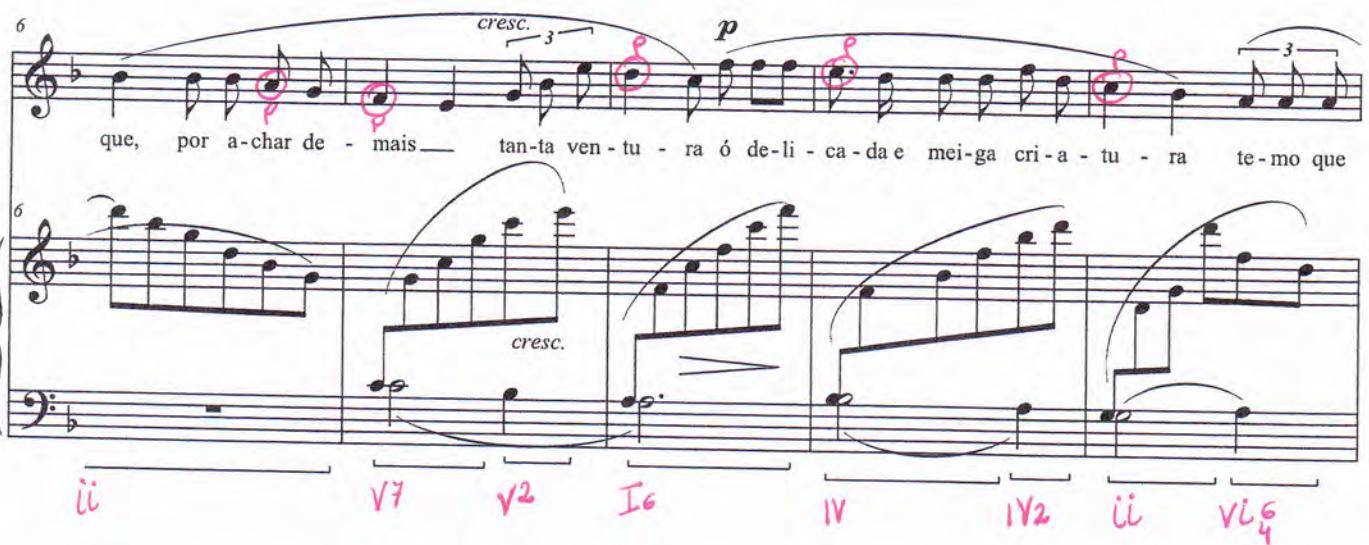
Canto



Piano



Pno.



Pno.



Soneto

2
16

cresc.

faz - ze de - pres - sa em pér - fi - da tor - tu - ra; jul - go que en-lou - que -

Pno.

cresc.

ii V7 V2 I6

20

ci, pois é lou - cu - ra pen-sar que te per - di só por não ver - te.

Pno.

IV *ii* V7/V V7

24 *B* p

Se pen - so és tu meu pen - sa - men - - to, can - to, e és

Pno.

p

I6 V7 I V7/ii

28

tu a es-tró-fe do meu can - to, fa - lo teu no - me é o ter - mo que me vem ri -

Pno.

ii V7 I VI VI7

V7/V

Soneto

32

Pno.

Fórm
I6
V7
V3
V7
C

36

é s me u si - lê - cí - se de dor me ca - - - lo,

Pno.

mf
f
dim.
IV7
VIIø5
PREPARAÇÃO PARA O V.GRA

40

é s o meu so - - - nho, quan - do à noi - - - te

Pno.

pp
8va

I6
V
I
IV
V

43

so - - - - - nho.

Pno.

(8va)
I
I6

Turquesa

(Luís Guimarães Filho)

Alberto Nepomuceno
Op. 26, nº1

Ré b M

A

Muito Lento

Canto



Piano

a melodia bem distinta
pp com surdina
legatissimo

I I⁶ VII⁶ V⁷ — via I VII⁶ VII⁴ V⁷ VII² I I⁶

Pno.

mim ves - ti - da de a-zul ce - les - te, pá-li-da co-mo o mar - fim...

I ii V⁷ ü ii² ii² ii VII⁶ I⁷ I⁷

Pno.

E so - bre mi - nha al - ma a - gres - te dos seus o - olhos vi bai-

cresc.

VII V I⁷ VII⁶ I I⁷ I⁶ I⁶ I I⁷ II² III⁶

Turquesa

2

16

xar — u — ma som — bra de ci — pres — te!

Pno.

R

II_7 dim. de PASSAGEM VII_2 V VII_7 IV_2 V_7

21

B

E — ra o seu man — to um lu-

Pno.

Sol m pp *cresc.* pp

$\text{VI}_6 \text{ VI}$ $\text{IV}_6 \text{ VI}$ $\text{IV}_7 \text{ Solm} \text{ IV}_7$ I_7 $\text{II}_7 \text{ III}_7 \text{ IV}_7$ $\text{III}_4 \text{ VI}$ $\text{IV}_6 \text{ VI}$ IV_7

28

ar! E — ra u — ma flui — da ne — bli — na su — a — ve de contem — plar...

Pno.

VI V I IV_6 $\text{I}_7 \text{ IV}$ $\text{VII}_7 \text{ Re b}$ $\text{VII}_7 \text{ Solm}$

34

O a — zul, o a-zul a fas — ci — na! Tal — vez, tal —

Pno.

Lá M pp

V_7 III_2^+ $\text{III}_4 \text{ Lá M}$ $\text{I}_6 \text{ Lá}$ $\text{V}_7 \text{ V}_6$ $\text{VII}_4 \text{ IV}_6$ $\text{V}_7 \text{ IV}_6$

Turquesa

3

39 vez lhe a-pa-gue tris - te - zas a cor - ce - les - te e di - vi - na!

Pno. A'

39 Pno. Re b M pp

45 Pno. III VI⁶ II⁶_S V V⁶_S V⁷ VII⁷_T⁷_R_b V³₄ V²

45 Pno. De - ve ter

45 Pno. strig. e cresc. rit. a tempo f pp

51 Pno. V⁷ V³₄ III⁷ III V²₄ V⁷₈ VII⁷ VI⁶ V⁷ VI²₄ VI⁶ VII⁷

51 Pno. na al - ma tur - que - sas, es - ta mu - lher que se ves - te co-mo as ce - les - tes prin-

51 Pno. I⁴₄ I⁶ I IV₄ V⁷ I⁴₄ V⁷ IV₄ V⁷ VI₄

57 Pno. ce - sas, de tú - ni-ca a-zul ce - les

57 Pno. II⁶ V⁶₄ V¹⁰ calando pp mf

57 Pno. I V I I² I I pp

à Exma. Sta D. Zilda Chiabotto

Trovas

(Osório Duque Estrada)

Alberto Nepomuceno
Op. 29, nº 1

Mim

A

Canto

com expressão

i iv II III VI ii° V i

Moderato

Quem se con-dói do meu fa - do vê bem co-mo a-go-ra eu an-do, de noi - te sem-pre a-cor - da - do, de

Pno.

i VI V III VII

cresc.

di - a sem-pre so - nhan-do. O a - mor per-tur bou-me tan - to que es-te con - tra - te de - plo - ro; que-

Pno.

i VI I

Trovas

2

17

ren - do cho - rar eu can - to, que - ren - do can - tar, eu cho - ro!

Pno.

17

iv *iv* *II* *V7*

22

22

Um pouco mais vivo

Que-ren - do can - tar, eu cho - ro!

Pno.

22

VI *IV* *V7*

27

27

B Tempo I

Cur - va - do à lei dos pe - sa - - res, não

Pno.

i *i6* *V4*

32

sei se mor - ro ou se vi - vo; se - nhor dos ou - tros o - lha - - res, só do teu fi - quei ca -

Pno.

i *V6* *III6* *10VII6* *i6*

Trovas

37

ti - vo. Por is - so a-ver-da-de nu - a es-te tor - men - to con - tém; mi-

Pno.

37

p cresc. p cresc.

VI VI G

42

nha al - ma não sen - do tu - a, não se - rá de mais nin - guém!

Pno.

42

i i IV IV V7

47

Não se - rá de mais nin - guém!

Pno.

47

f > > p > >

VI IV V7 I IV II

52

calando

Pno.

52

III VI II° V I

ao amigo Dr. Alberto das Chagas Leite

Trovas

(Magalhães Azevedo)

Alberto Nepomuceno
Op. 29, nº 2

Fáim

A

Com espírito $\text{d} = 108$

Canto

Piano

f

v v7 i v7 i v7

5

Sei que a - é es - tais à ja - ne - la, por trás dos vi - - - dros sem

Pno.

p

i i6 v7 i v7 i i6 v7

3 cresc.

8

luz; e en - quan - to a noi - te re - ge - la, no chão pou-sas os pés

Pno.

f — *p* cresc.

VI $\frac{\#}{3}$ III $\frac{\#}{3}$ VI $\frac{\#}{3}$ IV I $\frac{6}{9}$ IV

Trovas

2
11

nus. Les - ta sal-tas-te da ca - ma, ao es - cu-

Pno. *f* *p*

V I *VIC₇* *i* *i₆⁴* *VIC₇*

15 tar _____ a mi - nha voz; e cui - das que e-la te

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

VI *CV₆* *VI₄* *III₄³* *VI* *VII₄³*

18 cha-ma pa - ra fa-lar - mos a sós. Mas tu te i - lu - des, mo-

Pno. *scherzando*

IV *I_b⁹* *CV* *VII* *III₄⁶* *IV⁰* *III* *PEDAL* *II⁰* *VI₆* *II₆*

22 re - na, já não can - to pa-ra ti;

Pno. *fp* *f*

III₄⁶ *VI[#]* *III₆[#]* *IV⁰*

Trovas

3

26

Pno.

can - to, na noi-te se - re - na, pa-ra a lu - a, que sor - ri...

26

Pno.

fp *sf*

II^0 III^6 II^0 V IV^6

30 A¹

Ex - pos - ta ao frio in - cle - men - - te, que te

Pno.

f *dim.* *p*

I IV^6

34

cres - - - ta a fi - na tez, tu po - des fi - car - do -

Pno.

f

I VI V V_2 IV^6

37

en - - - te... Vai te dei - tar ou - tra vez!

Pno.

p *sf* *1524* *Fa M*

II^0 II V I

Cantigas

(Branca de Gonta Colaço)

Alberto Nepomuceno

LÁ M

A

Em tom popular

Canto

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

De al - guns é bran - ca a - ven - tu - ra, a
de ou - tros é cor dos céus! A mi - nha ven - tu - ra é ne - gra, tem a cor dos o - lhos
teus!

V⁰ V^G C^F₄ I V⁷ B

I I i

O meu po - bre co - ra - ção

v i v⁷

Cantigas

21

Pno.

21

va- le mais que um pa - ra í - so; é u - ma ca -

Pno.

26

si - nha ig - no - ra - da on - de mo - ra o teu - sor - ri - so...

Pno.

32

Lá M p cresc. f Lá M

V/Lá M I/Lá M

Pno.

37

Não sei que fiz da a - le - gri - a des -

Pno.

42

Pno.

42

de o di-a em que te vi, mas crei - o que ma rou - ba - ram que eu de-cer-to a não per-

42

Pno.

47

di!

47

Pno.

53

Não que - - - - ro mor - rer a - in - da

53

Pno.

58

nem dei-xar os meus a - mo - res, que a - mi - - nha

58

Pno.

Cantigas

4

63

vi - - da é tāo lin - da co - mo um can - tei - ro de

Pno.

63

cresc.

67

flō - res.

Pno.

cresc.

71

A

f

Pno.

75

Por mais que se o res - to pro - - - va

p

Pno.

79

Pno.

79

ser um con - tí - nuo re - vés, mor - rer ven - tu - ro - sa e no - va,

83

me - lhor me fo - ra tal - vez.

Pno.

86

Pno.

86

dim.

90

Pno.

90

8va -----
pp

Cantilena

(Coelho Netto)

Alberto Nepomuceno

Fá m

A

$\text{♩} = 69$

p

Canto



Piano



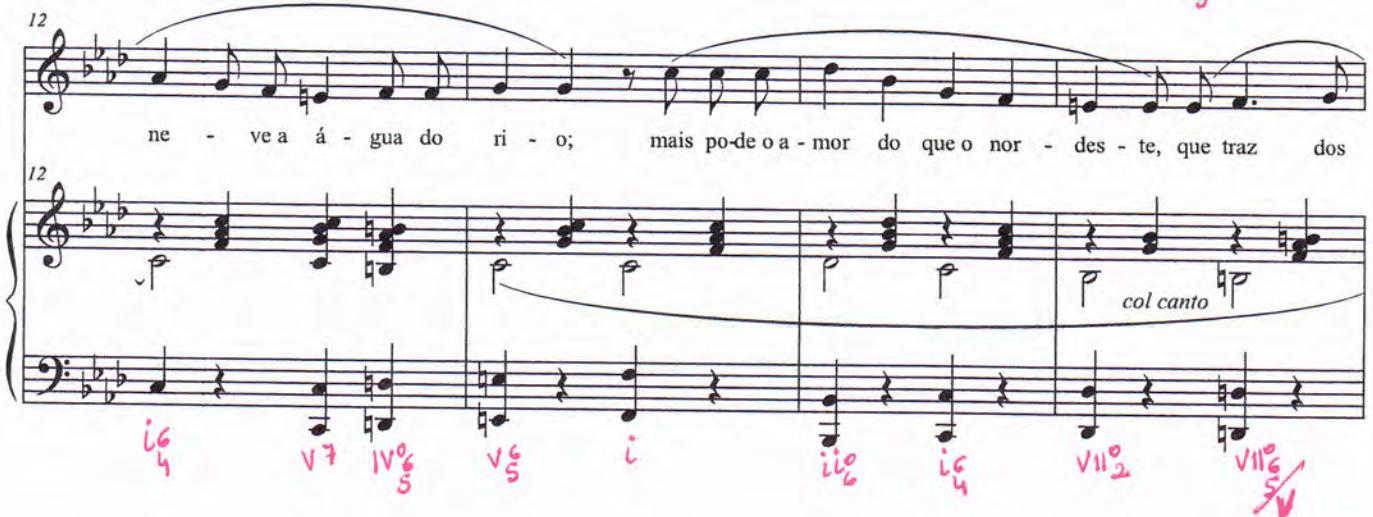
Pno.



Pno.



Pno.



Cantilena

2
16 *rit.* *a tempo*
 mon - tes tan - to fri - o.
 Pno. {

 19 *p* *B*
 Meu co - ra - ção ____ ar - de e in -
 Pno. {

 23
 fla - ma pa-ra a-que - cer - vos, meu se - nhor; não há ca - lor ____ co - mo o da
 Pno. {

 27
 cha - ma que nas-ce es - plén - di-da do a - mor. Ge - a, que im - por-ta? A noi - te é
 Pno. {

Cantilena

3

31

al - ta, o ven-to ge - me, ui - va a-tor - ren - te, jun-to de mim na - da vos

Pno.

VII^6_2 VII^6_5/V i $V7$ VII^6_5/V $V6$ $V5$ i ii^6 i^6_4

rit. a tempo

35

fal - ta. Dor-mi, dor - mi tran - qüi - la - men

Pno.

VII^6_2 VII^6_5/V i^6_4 $V7$ I

Fa M pp

39

rall.

Pno.

V I

Fa M

Candura

(Rabindranath Tagore, adaptado ao português por Plácido Barbosa)

Alberto Nepomuceno

Fá M

A

Muito devagar e com verdadeira unção

Canto



Piano



Pno.



Pno.



Pno.



Candura

2

15

Pno.

20

com elevação

Pno.

25

A

Pno.

29

Pno.

34 *declamando com suavidade*

Pno.

39 *com elevação*

Pno.

43

Pno.

A Jangada

(Juvenal Galeno)

Alberto Nepomuceno
Rio de Janeiro, 1920

Fá m

A Moderado

Canto

Piano

Mi - nha jan - ga - da de ve - la,
Sau - da - de tens lá das prai - as

i iiii i iiiii i iiiii i iiiii i iiiii

7 que ven - to que - res le - var?
que - res na a - rei - a en - ca - lhar?

Tu que - res ven - to de ter - ra, ou que - res ven - to do mar?
Ou no mei - o do oce - a - no a - praz - te as on - das sul - car?

Pno.

8va - - - - -

ii/Réb — ii — iii — vii — vi —

13 — A - qui no mei - o das on³ - das, das ver - des on - das do mar, és co - mo que pen - sa -
— So - bre as va - gas co - mo a gar - çã, gos - to de ver - te a - de - jar, ou qual don - ze - la no

Pno.

V — IV/Réb — III/Réb II I VII

19 ti - va, du - vi - do - sa bor - de - jar!
pra - do res - va - lan - do a me - di - tar!

Ah! _____
Ah! _____

Pno.

vi/Réb V Do

COMPASSOS 8 EG.
VII^o DO VI DE FÁm

y/Do

A Jangada

2

25

Mi - nha jan - ga - da de ve - - la, que ven - to que - res le - var? Ah! _____

Pno. { Fá M I

30

Se a fres - ca
A tu - a

Pno. { Fá m i

37

bri - sa da tar - de a ve - la vem te os - cu - lar, es - tre - me - ces co - mo a noi - va se
ve - la bran - qui - nha a - ca - bo de bor - ri - far; já pei - xe te - nho de so - bra -

Pno. { 8va-----

42

vem lhe o noi - vo bei - jar. Quer sos - se - ga - da na prai - a,
va - mos à ter - ra a - pro - ar. Ai va - - - mos que as ver - des on - das

Pno. {

47

Pno.

47

quer nos a - bis - mos do mar, tu és, ó mi-nha jan - ga - da, a vir-gem do meu so - nhar.
fa - guei-ras a te em-ba - lar, são fal - sas nes-tas al - tu - ras quais lá na bei - ra do mar.

53

Pno.

53

Ah!
Ah!

Mi - nha jan - ga - da de ve - la
Mi - nha jan - ga - da de ve - la,

58

Pno.

58

que ven - to que - res le - var?
é tem - po de re - pou - sar!

1.

Ah!

para terminar

63

Pno.

63

2.

Ah!

2.