



Nepomuceno e Max Bruch: análise de uma (recém-descoberta) conexão*

João Vidal**

Resumo

O artigo trata da parte da formação de Nepomuceno, na Alemanha, relativa aos estudos na *Akademie der Künste* de Berlim, enfocando o tema face à (até há pouco ignorada) notícia de que o compositor estudou na instituição não apenas com Heinrich von Herzogenberg, mas também com o célebre compositor Max Bruch. Procura-se além de uma abordagem que contemple o *cosmopolitismo* de Nepomuceno (expresso na parte de sua obra em que não se verificam tentativas em direção a uma “música nacional”), esclarecer as condições em se que deu esse contato, sobre o qual nem o próprio compositor prestou informações. Como exemplo da possível influência de Bruch na música de Nepomuceno, apresenta-se uma breve análise do primeiro movimento de seu *Quarteto de cordas* n° 3 em ré menor, obra cuja data de composição corresponde àquela em que fazia parte das *Meisterschulen für musikalische Komposition* da *Akademie*.

Palavras-chave

Alberto Nepomuceno – Max Bruch – *Akademie der Künste* de Berlim – século XIX – música no Brasil – quarteto de cordas.

Abstract

The article deals with the part of Nepomuceno's education in Germany corresponding to his studies at the *Akademie der Künste* in Berlin, focusing the theme in relation to the (until now unknown) information that the composer studied at the institution not only with Heinrich von Herzogenberg, but also with the famous composer Max Bruch. It is seek therefore, in addition to an approach observing Nepomuceno's cosmopolitanism (depicted in the part of his oeuvre in which no attempts toward a 'national music' is to be found), the clarification of the conditions under which this contact – of which not even the composer himself gave notice – took place. As an example of the possible influence of Bruch on Nepomuceno's music, a brief analysis of the first movement of his *String Quartet* n. 3 in D minor is presented, a work whose date of composition corresponds to the period in which he took part in the *Meisterschulen für musikalische Komposition* of that institution.

Keywords

Alberto Nepomuceno – Max Bruch – *Akademie der Künste* in Berlin – 19th century – music in Brazil – string quartet.

* Artigo baseado em parte dos resultados da tese de doutorado *Formação Germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre Recepção e Intertextualidade*, realizada no âmbito do programa de Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, em conjunto com o Musikwissenschaftliches Seminar da Humboldt-Universität zu Berlin, sob orientação e co-orientação dos professores Marcos Branda Lacerda e Hermann Danuser. Cordiais agradecimentos são devidos a ambos e, ainda, ao programa conjunto de bolsas de estudos DAAD, Capes e CNPq, que possibilitou um profícuo período de estudos e pesquisas em Berlim.

** Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: joaovidal@hotmail.com.



Na crítica do século XX, a música de Alberto Nepomuceno (1864–1920) foi recebida de dois modos contraditórios: como cópia e original. Sua originalidade era a parte minoritária da obra de Alberto Nepomuceno que representaria um marco para o desenvolvimento de uma tradição musical “nacional” no campo da música de concerto. Seu epigonismo era todo o resto do conjunto, sabidamente vinculado a diversas escolas e tendências estilísticas do período, grosso modo, compreendido entre as duas últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do século XX. Essa recepção bifacetada se desdobrou, ao longo dos últimos cem anos (de fato, a primeira obra que se pretende uma história da música brasileira, e na qual Nepomuceno figura como um nacionalista “pleno”, veio à luz em 1908, pelas mãos de Guilherme de Melo), em uma série de outras dualidades impostas à imagem do compositor: conservador e progressista; herdeiro e precursor; aquele que exerce influência, mas também o que a sofre; músico-educador e *homo politicus*. Em busca da definição de seu estilo musical, de um lugar na história e da personalidade intelectual, cada qual encontrou nele “o que precisava ou desejava”, como bem comentou sobre o estudo dos antigos certo pensador do romantismo alemão. Não seria exagerado dizer, entretanto, que Nepomuceno está entre aqueles compositores brasileiros mais comentados que propriamente estudados. Ocorre que a parte de seu legado para a qual a pesquisa deveria ter se voltado – sua obra – foi sistematicamente preterida em favor da exploração das muitas, variadas e por vezes contraditórias indicações biográficas, artísticas e ideológicas deixadas pelo compositor ou recolhidas em fontes de época. Não raro, essa exploração abandonava por completo a ideia de aliar perspectiva histórica e análise musical; costume que é atestado mesmo por uma revisão superficial da literatura sobre o compositor. A análise de suas partituras, principalmente daquelas do grande grupo de obras “não-nacionalistas” – isto é, obras concebidas segundo premissas dos estilos musicais europeus “cosmopolitas” com que o compositor travou contato direto, ainda nos anos de formação, e depois, até o fim de sua vida –, foi tida como desnecessária, uma vez que só revelaria o saber convencional de que sua música foi influenciada ora por Brahms e Wagner, nos gêneros “acadêmicos” da música clássica-romântica e em suas incursões operísticas, ora por Debussy, nas suas posteriores obras “modernistas”.

Ao lado deste traço há um problema identificável também no estudo de outros períodos e compositores brasileiros; está presente na literatura sobre Nepomuceno mais uma característica recorrente da historiografia musical brasileira: sua propensão a produzir narrativas históricas desconectadas de uma perspectiva *global*. Este fenômeno é motivado, em parte, por uma valorização excessiva dos aspectos “nacionais” de alguns repertórios e, em outra parte, por delimitações de estudo cuidadosamente desenhadas de forma a não ultrapassar as fronteiras do país.



Traz em si, especialmente no que toca o século XIX, não apenas uma rejeição implícita – atávica, talvez – do passado colonial brasileiro mas, também, a presunção de que ele se encerraria em 1822 (ou, por outra, irrevogavelmente em 1889). Não seria demasiado *naïve*, porém, pretender que a história colonial e todas suas dura-douras consequências se limitem inteiramente ao período colonial em países que se tornaram depois independentes, como o Brasil? Cremos que sim. Por muito tempo e seguramente por todo o século XIX, a cultura dos territórios americanos constituiu uma modalidade local de tratamento do patrimônio espiritual e material europeu ou, nas palavras de Lilia Schwarcz (2007, p. 19), uma “cópia bastante original”; uma cultura que se construiu com base em empréstimos ininterruptos, os quais, no entanto, incorporou, adaptou e redefiniu”, e é nesse contexto que a transposição de técnicas de composição e práticas musicais podem ser mais bem compreendidas. A história do continente americano é de fato inseparável, a partir do século XVI, da história da expansão europeia em seus territórios (Bispo, 1984, p. 278) e o estudo dos influxos e transposição de elementos de sua cultura – língua, religião, música etc. – é de central importância não apenas para uma melhor compreensão do passado das Américas, mas também para uma percepção mais profunda do desenvolvimento da própria cultura europeia e relevante em igual medida a latino e norte-americanos (e ainda a europeus). Pesquisar a parte do processo de formação cultural do Brasil colonial e pós-colonial relativa às suas tradições e práticas musicais implica, portanto, estudar os reflexos da herança e dos contínuos influxos da cultura europeia na obra de nossos compositores. E admitir que, no século XIX, as continuidades culturais entre Brasil e Europa (possivelmente também aquelas entre Brasil e África) foram simplesmente mais decisivas que as descontinuidades.¹ Como país fundado e colonizado por europeus e sob as premissas de suas instituições políticas e culturais,² o Brasil ostentou, principalmente naquele século, uma condição *sui generis*. Atestada pelo fato do Brasil ter sido talvez o único país não europeu a abrigar uma monarquia europeia e toda sua corte, com todas as consequências culturais e sobretudo artísticas daí decorrentes (se considerarmos o histórico musical da Família Real Portuguesa e suas ligações com os Habsburgo, dinastas do Império Austro-húngaro, constataremos estar lidando com conexões diretas com compositores como Scarlatti, Haydn, Mozart e Beethoven).

Não seria exagerado afirmar que nos estudos da música brasileira do século XIX verifica-se tanto o fenômeno local da elevação do nacionalismo nas artes de direção

¹ Como comentou Antônio Alexandre Bispo (1984, p. 278), “os esforços do século XIX teriam se concentrado principalmente na ampliação e na melhoria de uma prática musical baseada em modelos europeus”.

² Naturalmente as populações nativas concorreram para a formação da identidade brasileira, mas em todo caso as particularidades de suas culturas originárias foram, via de regra, aniquiladas pela matriz cultural europeia.



ou tendência estilística (uma, entre várias) à condição de critério máximo de valor, quanto o desconhecimento (ou negação) de que, como sugeriu Hermann Danuser (1991, p. 32), “a ideia de uma arte nacional, da forma como ela fornece as bases das assim chamadas ‘escolas nacionais’ do século XIX, era ela mesma uma ideia internacional, e deve ser trabalhada historiograficamente apenas no contexto internacional”. Foi nessas linhas, por exemplo, que Richard Taruskin analisou a emergência de uma “consciência nacional” na Rússia; partindo da proposição de que “a ideia de uma identidade nacional conferida por [...] linguagem, costumes, religião e história comuns era uma dos muitos conceitos importados de que a Rússia ocidentalizada se apropriou em sua ambiciosa reivindicação de reconhecimento no palco mundial (ou, melhor, no europeu)”, e assim consequência da europeização do país ao longo do século XIX. Taruskin (1997, p. 4, grifos nossos) concluiu que “não poderia haver um *nacionalismo russo* enquanto não houvesse um *cosmopolitismo russo*”. Posteriormente, Jim Samson (2005, p. 7) relacionou a expansão de tal “cosmopolitismo avassalador [all-conquering]” não apenas à europeização como, também, à urbanização de países situados no que se poderia chamar de periferia cultural da Europa, identificando as bases da conhecida tensão entre o “nacional” e o “internacional” nas culturas musicais do século XIX; precisamente no encontro, na cidade moderna, de culturas locais (diversas) com uma (já bastante padronizada) cultura internacional.

[...] pois, paradoxalmente, tanto uma cultura cosmopolita inclusiva quanto uma consciência nacional exclusiva centravam-se na cidade moderna. Em outras palavras, o avanço de nacionalismos culturais, promovendo separatismo, na verdade não podia ocultar o caráter cada vez mais homogêneo e *internacional* de uma cultura urbana moderna. [...] Nacionalismos culturais, afinal, firmavam suas reivindicações numa contribuição respeitada para uma cultura de alto prestígio generalizada; eles eram em realidade uma variedade, uma espécie, dessa cultura. (Samson, 2005, p. 7-8)

Tais análises, acreditamos, podem ser aplicadas de modo geral também ao Brasil, sendo especialmente relevantes para o estudo do período no qual a historiografia musical brasileira se habituou a enxergar os “primórdios” do nacionalismo musical no país (isto é, as últimas décadas do século XIX), um período marcado por certa exacerbação da tensão entre a vontade de afirmar o valor do país através da busca por uma equivalência com as práticas musicais europeias e o desejo de afirmar esse valor por meio de uma transformação dessas práticas através do emprego do que haveria musicalmente de único no país. Ao largo de tais considerações, a crí-



tica do século XX, almejando (nas palavras de Roberto Schwarz) uma espécie de nacionalismo “por subtração”,³ a ser alcançado pelo expurgo de todo e qualquer estrangeirismo (de modo assim a fazer restar sua suposta substância “nacional” – uma utopia, em última análise), não apenas desaprovou as obras de compositores brasileiros concebidas no âmbito da tradição da música artística europeia como arte sem “autenticidade”, e assim de menor valor, como também as compreendeu como frutos de um fenômeno sem relação com o desenvolvimento posterior de estilos musicais baseados predominantemente ou exclusivamente em elementos característicos ‘brasileiros’ (o que demonstra, também, como processos de formação de identidade frequentemente se estabelecem através da construção cultural do “outro”).

Consoante a (salutar) tendência de estudos recentes de considerar a música brasileira do século XIX à luz de novos referenciais teóricos, distanciando-a tanto quanto possível dos dogmas cultivados por gerações de ideólogos do nacionalismo musical brasileiro – tendência na qual se observa, sobretudo, a rejeição quase unânime da classificação da produção musical do período como “precursora” do nacionalismo musical brasileiro, vista hoje uma interpretação histórica sumamente anacrônica –, tomamos como tema de tese não o nacionalismo de Nepomuceno, mas, ao contrário, seu *cosmopolitismo*. E como objeto mais geral de estudo, o lugar da Alemanha na formação da personalidade artística e na obra musical de Nepomuceno, considerando a questão não do ponto de vista de uma recepção *passiva* da cultura daquele país, mas, ao contrário, explorando-a no contexto mais amplo da história intelectual brasileira e em conexão com o “germanismo” – o entusiasmo pela cultura alemã – de importante parcela de seus artistas e pensadores da época. De grande importância foi o exame tanto daquele que pode ser descrito como o ponto central da relação de Nepomuceno com a cultura germânica – seus anos de formação em Berlim (1890–1894), que pode ser considerado o período de sua biografia definidor de sua personalidade como compositor, e ainda aquele no qual seu “cosmopolitismo” se manifestou mais claramente do que nunca como “germanismo”, mas que ainda assim permaneceu até hoje, e sob muitos aspectos, *terra incógnita* –, quanto do corpo de obras em que essa relação melhor se evidencia: sua música instrumental do mesmo período. É em virtude de tal foco e delimitação, portanto, que este estudo pretendeu oferecer uma contribuição em direção ao estudo da história da música brasileira do século XIX com atenção ao imenso impacto do intercâmbio cultural desenvolvido então entre Brasil e

³ Como fala Schwarz (2009, p. 109) “Neste ponto [...] as duas vertentes nacionalistas coincidiam: esperavam achar o que buscavam através da eliminação do que não é nativo. O resíduo, nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país. A mesma ilusão funcionou no século XIX, quando entretanto a nova cultura nacional se deveu muito mais à diversificação dos modelos europeus que à exclusão do modelo português”.



Europa, por um lado, e de Nepomuceno com foco no esclarecimento de uma parte importante mas negligenciada de sua biografia e na análise de sua obra, por outro.

No presente artigo procuramos apresentar uma das reparações e acréscimos à biografia de Nepomuceno que puderam ser feitas através da pesquisa de fontes primárias em três arquivos do Rio de Janeiro (aqueles da família do compositor, da *Divisão de Música e Arquivo Sonoro* da Fundação Biblioteca Nacional e da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ) e três arquivos de Berlim (os da *Musikabteilung* da *Staatsbibliothek*, da *Akademie der Künste* e da *Universität der Künste*): a até hoje ignorada conexão do compositor com Max Bruch, nos anos de 1891 e 1892. Para tal cumpre inicialmente esboçar o panorama geral dos estudos de Nepomuceno na então *Königliche Akademie der Künste* (Real Academia das Artes) de Berlim (a primeira parte de sua formação na cidade), para então focar o perfil de Bruch como professor de composição (novamente apenas uma parte de sua formação na instituição) e, por meio de uma breve análise do primeiro movimento do *Quarteto de cordas* nº 3, um exemplo de sua possível influência na atividade criadora do brasileiro (uma proposição semelhante à apresentada recentemente em relação aos estudos de Nepomuceno com Heinrich von Herzogenberg na mesma instituição e suas três *Folhas d'Álbum* para piano de 1891⁴).

ESTUDOS DE NEPOMUCENO NA AKADEMIE DER KÜNSTE DE BERLIM

Num ensaio pioneiro, publicado nesta mesma *Revista Brasileira de Música*, Maria Alice Volpe (1994–95) alertava os pesquisadores da música brasileira do século XIX para a importância do estudo da formação europeia dos compositores brasileiros atuantes na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX como forma de melhor identificar suas filiações a tendências estético-estilísticas do período e, assim, adquirir um conhecimento mais profundo de suas obras. Esse estudo, segundo Volpe, não se limitaria à influência dos meios acadêmicos em cada compositor, mas seria tão mais produtivo quanto mais considerasse o maior âmbito de influências da realidade da vida de concertos dos centros europeus aos quais esses compositores afluíam. Em nenhum outro caso específico a indicação de Volpe é mais adequada que no de Alberto Nepomuceno, que estudou na Europa, em Roma, Berlim e Paris, entre 1888 e 1895. De fato, e por refletir tendências composicionais diversas de sua época e dos diferentes ambientes que o compositor conheceu (de onde a frequente denúncia de seu “ecletismo”), a música de Nepomuceno demonstra bem: (a) como um elemento essencial daquilo que se conhece

⁴ Em “Nepomuceno e Brahms: a questão da influência revisitada”, artigo a ser publicado em número da *Música em Perspectiva* do Programa de Pós-graduação em Música da UFPR dedicado exclusivamente a Nepomuceno e editado por Norton Dudeque.



por “análise estilística” – o contexto cultural, histórico e mesmo geográfico – freqüentemente não está dado com clareza, quando se trata da música brasileira do século XIX, e (b) como esse contexto não pode de modo algum se limitar, quando se trata desse período, ao demarcado pelas fronteiras do país. Propusemos noutra ocasião (baseados em Samson, 2001) uma abordagem baseada na dupla raiz de história “contextual” e “composicional”, tomando como principais instrumentos teóricos os conceitos (originários da crítica literária) de “recepção” e de “intertextualidade”, como método capaz de fazer jus tanto ao estudo do compositor em seu tempo, isto é, em suas relações na esfera histórica (a perspectiva dos estudos de recepção), quanto à apreciação da estrutura de suas obras em suas relações com estruturas de obras de outros compositores (a perspectiva da intertextualidade). Em nosso estudo, contudo, tais investigações estilísticas não puderam ser desconectadas da perspectiva biográfica, principalmente em virtude de até hoje pouco ter se sabido sobre os anos e estudos de Nepomuceno na Alemanha: foi preciso assim nos voltar à vida do compositor para saber da biografia *de sua música*.

As informações até hoje disponíveis sobre os anos de formação de Nepomuceno em Berlim foram basicamente as contidas no opúsculo e no catálogo de obras do compositor organizado pelo neto de Nepomuceno, o pesquisador Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa (1996). No entanto, e no que lhe é essencial, essas informações haviam sido divulgadas por Vincenzo Cernicchiaro já em 1926 (p. 327-332), de modo que se pode supor que foram prestadas pelo próprio compositor. Entre os diversos pontos pouco claros da narrativa corrente está o próprio nome da primeira instituição em que Nepomuceno estudou, identificada por Alvim Corrêa (1996, p. 11) como academia *Meister Schulle*. Conforme levantado em nossa pesquisa, a imprecisão foi ocasionada pela complexa estrutura institucional da *Akademie der Künste* de Berlim⁵ à qual estavam subordinadas as diversas *Meisterschulen für musikalische Komposition* – classes de composição tendo cada qual um “mestre” como titular, e não uma academia à parte. Nesse ponto, nem mesmo o relatório de Leopoldo Miguez traz uma descrição adequada dessa estrutura: Miguez (1897, p. 9) fala de “uma escola superior de música dividida em três seções” como parte da *Akademie der Künste*, quando mais correto seria falar de três divisões de ensino vinculadas à seção de música da instituição (uma das duas da *Akademie der Künste*, sendo a outra a seção de artes visuais), duas das quais (o *Institut für Kirchenmusik* e a *Hochschule für Musik*) organizadas como escolas independentes e uma terceira (composta pelas *Meisterschulen für musikalische Komposition*) como

⁵ Estrutura, a propósito, não muito diversa da Academia Imperial de Belas-Artes carioca à época do Império, com suas seções de artes visuais (arquitetura, escultura e pintura), “ciências acessórias” (matemática, anatomia e história das artes) e música (o conservatório). Para maiores detalhes, cf. *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Império do Brasil*, 1889, p. 1.573-1.577).



classes “avulsas”, colocadas sob inteira responsabilidade de professores específicos e ligadas somente às mais altas instâncias decisórias da *Akademie der Künste* (cf. Estatutos da *Akademie der Künste*, de 1882 apud Wiechert, 1997, p. 58-59). Assim como no caso de sua contraparte no campo das artes visuais, os *Meisterateliers für die bildenden Künste*, a posição hierárquica das *Meisterschulen für musikalische Komposition* marcava sua maior exclusividade e importância no meio musical berlinense, sem dúvida um dado relevante para a compreensão do significado da presença de Nepomuceno ali. O papel da seção de música da *Akademie der Künste* no panorama musical alemão fica mais claro, entretanto, se considerarmos suas origens e membros nas últimas décadas do século. Embora fundada em 1696, a *Akademie der Künste* organizou uma seção específica para a música apenas em 1833, principalmente através dos esforços de um dos mais importantes diretores da *Sing-Akademie* de Berlim (que, organizada em 1791, havia sido incorporada à *Akademie der Künste* já em 1793), Carl Friedrich Zelter, e tendo como membros fundadores nomes como Meyerbeer, Spontini e Mendelssohn (Schenk, 2004, p. 21). Em 1890, ano em que Nepomuceno chegou a Berlim, contava-se entre os acadêmicos da instituição nomes como Heinrich Bellermann, Max Bruch, Heinrich von Herzogenberg, Joseph Joachim, Anton von Rubinstein e, ainda (como membros externos), Brahms (em Viena), Niels Gade (em Copenhague) e Franz Lachner (Munique). Esse grupo de compositores, instrumentistas e teóricos formava também o núcleo central de poder do *establishment* musical da capital alemã, ocupando frequentemente os mais importantes cargos musicais da cidade. Muito embora se tratasse em geral de figuras ligadas ao assim chamado “classicismo romântico” da linha de Mendelssohn e Brahms, a predominância dessas personalidades conservadoras na seção de música da *Akademie der Künste* não impediu que tanto Liszt quanto Wagner fossem feitos acadêmicos (em 1842 e 1869, respectivamente) e, de fato, uma curiosa mistura de figuras progressistas e conservadoras marcou as eleições de membros mais relevantes da seção de música nos anos em torno da virada do século: Dvorák e Moritz Moszkowski (em 1893), Grieg (1897), Saint-Saëns, Eugen d’Albert, sir Charles Stanford e Charles Maria Widor (1900, 1903, 1904 e 1907), Puccini, Christian Sinding e Richard Strauss (1909) e, finalmente, o italiano Giovanni Sgambati (em 1911). No entanto foram as tendências conservadoras e antiwagnerianas da *Akademie der Künste* que prevaleceram, ao longo do século XIX, fazendo com que a própria expressão “academicismo”, amplamente usada para descrever o tipo de arte por imitação de modelos praticado em muitas academias europeias do século XIX (sobretudo no campo das artes plásticas), adquirisse uma conotação particular, quando utilizada em conexão com a vida musical da Alemanha oitocentista. Como notou Karl Fellerer (1976, p. 8), “a atitude enraizada na tradição da *Akademie der Künste* de Berlim deu ao movimento contra o



‘progresso’, contra Wagner e a *Neudeutsche Schule* de Weimar, o nome de *academicismo*”. Falar de um “academicismo germânico” significa, portanto, falar não apenas de uma estrutura institucional, mas também de uma direção estilística conservadora, cuja própria existência definiu-se, ao longo da segunda metade do século XIX, através da tenacidade com que procurou fomentar e reproduzir tradições musicais passadas (prestigiando assim principalmente formas vocais e polifônicas).

Ao contrário do *Institut für Kirchenmusik*, fundado em 1822 também por iniciativa de Zelter e incorporado à *Akademie der Künste* em 1875, e da *Hochschule für Musik*, criada em 1869 e dirigida a partir de então pelo braço direito de Brahms, em Berlim, o aluno de Mendelssohn, Joseph Joachim, as *Meisterschulen für musikalische Komposition* foram instituídas somente em 1882, e concebidas como classes de “formação avançada em composição” (Estatutos da *Akademie der Künste*, de 1882 apud Wiechert, 1997, p. 58-59). Do número de compositores titulares das *Meisterschulen* era escolhido o chefe do departamento de composição da *Hochschule*, novamente marcando a maior importância dessas classes. Mas qual seria a intenção por trás da criação de *Meisterschulen*? Primeiramente, a ideia pode ser compreendida como uma tentativa de restaurar uma forma de ensino musical pré-romântica, e não, como o nome pode sugerir, como uma modalidade de ensino semelhante à moderna *masterclass* de interpretação. Correspondendo, assim, mais à situação descrita por Hugo Riemann (1895, p. 25) num revelador ensaio de 1895 – “antes dos conservatórios e escolas de música que brotam hoje do chão como cogumelos surgissem [...], jovens músicos de talento buscavam um mestre famoso de sua especialidade, isto é, *não um bom instrumentista, mas sim um compositor ou teórico de importância*, e tornavam-se seus alunos” (grifos nossos) – que a uma inovação modernizadora. Os inscritos nas *Meisterschulen für musikalische Komposition* da *Akademie der Künste*, diferentemente dos estudantes matriculados nas demais instituições de ensino musical de Berlim, tinham como único compromisso acadêmico os encontros semanais com seus professores de composição; da parte do professor, nenhuma regulamentação específica ditava suas responsabilidades: o número de alunos e a duração das aulas podiam ser estabelecidos segundo a vontade de cada um e, embora fosse esperado que cada professor admitisse até seis alunos por semestre, algumas *Meisterschulen* chegaram a ter até onze inscritos, em algumas ocasiões (Wiechert, 1997, p. 76). Quanto ao número de *Meisterschulen*, este se manteve em torno de quatro, como posto em 1882 com o estabelecimento das classes delegadas a Eduard Grell, Friedrich Kiel, Woldegar Bargiel e Wilhelm Taubert (*Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 716*, p. 25-27). Uma ideia clara dos objetivos autodeclarados das *Meisterschulen* pode ser obtida através da leitura de um dos editais públicos divulgados semes-



tralmente pela seção de música da *Akademie* em publicações como o *Allgemeine musikalische Zeitung*, e nos quais a forma de acesso às classes era estabelecida. Vejamos o edital (*Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 256*, p. 149) que Nepomuceno teria então necessariamente lido, dada sua pretensão de, como expresso pelo próprio compositor a Frederico Nascimento, em carta escrita ainda na Itália em 30 de maio de 1890,⁶ ingressar na instituição já no semestre de inverno de 1890–1891.⁷

Edital.

Real Academia das Artes de Berlim.

Cursos de Inverno das Escolas de Música.

A. Classes Superiores de Composição Musical

[*Akademische Meisterschulen für musikalische Composition*].

Titulares: Os professores [Woldemar] Bargiel, Freiherr [Heinrich] von Herzogenberg, *Oberkapellmeister* [Wilhelm] Taubert. As *Meisterschulen* têm o objetivo de dar aos alunos nela admitidos oportunidade de formação avançada em composição sob a orientação direta de um mestre. Aspirantes suficientemente preparados, que desejem ligar-se a um dos mestres citados, devem fazer contato pessoal com o mesmo nas primeiras semanas de outubro e apresentar suas composições e certificados (especialmente um atestado de conduta moral impecável). Sobre a capacidade artística para admissão na *Meisterschule* decide o mestre em questão. O curso é, até posteriores determinações, gratuito.

[...]

Berlim, 11 de agosto de 1890.

O Diretor da Seção de Música da Congregação.

M.[artin] Blumner.

⁶ “Foi aqui em Capri que recebi a tua última [carta] de 1º deste [mês]. Ainda tenho de voltar a Roma, vou concluir um pequeno curso de cantochão, *faux-bourdon*, [e] recordar os meus estudos de contraponto. [...] lá vou requerer o meu exame vago em Berlim, provavelmente em setembro ou agosto. Caso não haja dificuldade ainda em entender o alemão, no qual estou muito adiantado. Caso tenha ainda essa dificuldade tomarei o professor do conservatório particularmente e depois [...] me apresento em qualquer tempo a exame” (Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Música e Arquivo Sonoro: Correspondência Ativa de Alberto Nepomuceno, Documento 02.02.08.31, Nepomuceno (16)).

⁷ O calendário acadêmico alemão divide-se em dois períodos: o semestre de inverno (“*Wintersemester*”, de outubro a março) e o semestre de verão (“*Sommersemester*”, de abril e setembro), sendo cada um desses divididos, ainda, num período de aulas (“*Vorlesungszeit*”) e noutro de recesso (“*Vorlesungsfreizeit*”). O sistema vigente no século XIX mantém-se na Alemanha até hoje, basicamente inalterado.



No entanto o intuito de Nepomuceno só se concretizou no semestre de verão de 1891, cujo edital diferia do anterior apenas nos detalhes menores de datas e horários de prazos e provas e na ausência do *Oberkapellmeister* Taubert na lista de titulares das *Meisterschulen* (*Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 256*, p. 154). De fato, a matrícula de Nepomuceno na classe de Herzogenberg consta somente na lista do semestre de verão de 1891, preservada hoje no arquivo da *Akademie der Künste*, na ata de “admissão de alunos na *Hochschule für Musik*, departamento de composição, bem como a partir de 1882 nas *Meisterschule für musikalische Komposition (1874–1899)*” (*Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 267*, p. 300-302). Por esse importante documento tomamos conhecimento não apenas de que o período comprovável de estudos de Nepomuceno com Herzogenberg foi menor do que se acreditou até hoje (dada a observação “matrícula nova [*neue Immatrikulation*]” na ata relativa às admissões de alunos nas *Meisterschule*), como também do fato até hoje desconhecido de Nepomuceno ter estudado, igualmente por pequeno intervalo de tempo, com o compositor Max Bruch.

Ata relativa aos Alunos das Classes Superiores de Composição Musical
[*Meisterschulen für musikalischen Composition*]

Foram admitidos como Alunos das Classes Superiores de Composição Musical: [...]

Semestre de Verão de 1891 [...]

(4) b. *Meisterschule* Professor Freiherr von Herzogenberg

1. Nepomuceno, Alberto (6.7.[18]64 Ceará, Brasilien)
matrícula nova
2. Auerbach, Max
3. Johannsen, Heinrich
4. Hoffmann, Georg

Semestre de Inverno de 1891/92 [...]

(6) c. *Meisterschule* Professor Dr. Bruch

1. Nepomuceno, Alberto
2. Auerbach, Max
3. Hoffmann, Georg



4. Tetzl, Eugen (30.9.[18]70 Berlin) [...] matrícula nova
5. Cole, Rosseter G. (5.2.[18]66 Michigan) [...] matrícula nova
6. Bäck, Knut (22.4.[18]68 Stockholm) [...] matrícula nova

Muito embora uma visão abrangente da vivência e do aprendizado de Nepomuceno nas *Meisterschulen* de Heinrich von Herzogenberg e Max Bruch, e depois no *Stern'sches Konservatorium* com Arno Kleffel, possa ser obtida apenas com a apreciação de um espectro relativamente amplo de questões – currículos escolares, repertório das aulas e concertos, literatura didática e teórica ali circulante (pontos onde também se revelam esclarecedores catálogos da biblioteca do Instituto Nacional de Música), aspectos da vida e obra de seus professores, e ainda, análises de obras instrumentais do período procurando detectar a recepção de Nepomuceno de fontes musicais germânicas –, destacamos aqui, em razão de sua importância, mas também de seu ineditismo, a conexão do brasileiro com Max Bruch, um dos mais importantes compositores alemães de seu tempo.

NA MEISTERSCHULE FÜR MUSIKALISCHE KOMPOSITION, DE MAX BRUCH

Max Bruch (1838–1920) nasceu em Colônia e possuía, já aos 12 anos, um catálogo extenso de obras, uma das quais, um quarteto de cordas, obteve, em 1852, um prêmio do *Mozartstiftung* de Frankfurt que lhe permitiu estudar, entre 1853 e 1857, com Ferdinand Hiller no recém-fundado *Kölner Konservatorium*. Após esses estudos, Bruch travou contato em Leipzig com músicos do círculo de Mendelssohn (Reinecke, Moscheles, Ferdinand David e outros), ligados por sua vez ao conservatório local e à orquestra e quarteto de cordas da *Gewandhaus* (MGG2, *Personenteil*, vol. 3, p. 1.028). Entre o fim de seus estudos em Colônia e seu ingresso na *Akademie der Künste* de Berlim, Bruch desenvolveu uma bem-sucedida carreira de compositor e regente na Alemanha, França, Bélgica e Inglaterra – mais que qualquer outro professor da instituição, Bruch encontrou enorme reconhecimento na Alemanha e no exterior. Como compositor Bruch se situa no que ele mesmo definiu como “o partido conservador ou o partido do progresso judicioso [*die konservative Partei oder die Partei des vernünftigen Fortschritts*]” (apud Lauth, 1967, p. 121), inteiramente contrário a Wagner e os “novos alemães” e, assim, na tradição do classicismo romântico mendelssohniano. Com sua música para violino (sobretudo o *Concerto* nº 1 op. 26 para violino) Bruch adquiriu reputação e fama imediatas, que perduram até hoje. Seu desempenho em composições para o instrumento sublinha um aspecto fundamental de sua técnica composicional: o que Willi Kahl (MGG1, vol. 2, p. 338-339) definiu como “a busca incondicional pela ‘cantabilidade’ e beleza do som, como ela se declara na forte vitalidade melódica de sua temática”. Não apenas Bruch considerava a construção melódica o mais



importante aspecto da composição musical, como também se compreendia fundamentalmente como um compositor de música vocal (Lauth, 1967, p. 11 e 108). A importância dada à linha melódica, portanto, explicaria tanto a natural adequação do violino à técnica composicional quanto a natureza básica da instrumentação de Bruch, que ao contrário das de Mendelssohn, Schumann e Brahms jamais teve como ponto de partida uma (pré-)concepção pianística (Lauth, 1967, p. 118). Muito embora bem sucedido como compositor de música puramente instrumental, Bruch dedicou-se a partir da década de 1870 ao oratório (mas ao contrário de Herzogenberg, ao oratório *secular*, por exemplo, em obras como *Odysseus* e *Achilleus*). Essa faceta de grandes proporções de sua obra vocal veio se juntar ao permanente interesse que demonstrou pelo *Volkslied*, não apenas nos seus arranjos simples de melodias folclóricas para canto e piano, como também em obras orquestrais como a *Schottische Fantasie* e *Kol Nidrei*; segundo Fellerer (1974, p. 122), o *Volkslied* constantemente representou para Bruch o ideal de construção melódica e de concepção da canção – como teria dito, “uma única melodia popular [*Volksmelodie*] tem aos meus olhos cem vezes mais valor que a obra completa do Sr. Richard Strauss” (apud Fellerer, 1974, p. 142). Um impulso posterior em direção à música vocal foi sua chegada à *Akademie der Künste*; como notou Lauth (1967, p. 122-123), sua dedicação a ela pode ser vista, depois de 1891, “desde o pano de fundo do ‘reacionarismo musical’ da *Akademie* berlinense”, uma vez que “a pouca estima pela composição instrumental era desde os dias de Eduard Grell e Heinrich Bellerman uma tradição na *Akademie*”. É importante frisar outro ponto observado por Lauth que guarda alguma relação com os aparentes motivos da transferência de Nepomuceno para o *Stern’sches Konservatorium*, após cerca de um ano na *Akademie der Künste*: a ausência de uma orquestra para alunos e professores das *Meisterschulen*, que teria levado Bruch a voltar-se para a música vocal e de câmara.

Como Bruch tornou-se professor de uma *Meisterschule* e como Nepomuceno chegou a sua classe, não é difícil esclarecer. Confirmado (após longo processo burocrático) na posição de titular de uma *Meisterschule für musikalische Komposition*, em 17 de novembro de 1891, a chegada de Bruch coincidia com uma licença de Herzogenberg (forçada por motivos pessoais), de modo que, como o documento de sua confirmação (*Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 244*, p. 173-174) deixa claro, Bruch assumiu a *Meisterschule* de Herzogenberg e todos seus alunos. Então, como teria se portado Bruch *como professor*? Fellerer nos oferece o retrato de uma personalidade intransigente.

De seu posicionamento político-artístico originava-se a relação de Bruch com artistas e alunos. Ele era capaz de manter vínculos e tomar parte nos destinos artísticos e pessoais somente daqueles que serviam



à sua direção estilística, e tratava imediatamente como inimigos aqueles que não se interessavam o suficiente por sua obra ou simplesmente se ligavam a novas correntes. [...] Com orgulho relatou Bruch que Alessandro Costa (nascido em 1857) de Roma, de quem um quinteto havia sido publicado por Kistner, buscava uma ligação com a arte alemã e queria estudar com ele (1º de fevereiro de 1892 [época em que Nepomuceno frequentava suas classes]). [...] Para alunos e amigos, a casa de Bruch estava sempre aberta aos domingos para horas de chá. Bruch sempre os defendeu, se preocupou com seu desenvolvimento e suas posições profissionais, e permaneceu ligado a eles como amigo, desde que eles se dedicassem a sua obra e a seu ideal, e não adentrassem a área de influência dos “novos alemães” e dos “modernos”. (Fellerer, 1974, p. 141-143)

Essa postura com amigos e alunos, ao que tudo indica, derivava de sua postura em relação a seus colegas de profissão em geral (Fellerer, 1974, p. 145). Fatos básicos acerca de alguns dos mais destacados alunos de Bruch dão dimensão de seu desempenho no papel de professor de composição, e de sua influência sobre seus jovens colegas. Por exemplo, Clara Faisst (1872–1948), aluna de sua *Meisterschule* e autora de mais de cem *Lieder* e peças para órgão, piano e violoncelo e piano, reflete em sua produção a estima de Bruch pela música vocal. Já o inglês Ralph Vaughan Williams (1872–1958), aluno de Stanford em Londres e de Ravel em Paris e, entre as duas experiências, discípulo de Bruch em Berlim, é conhecido por ter sido, ao lado de Gustav Holst, um dos primeiros ingleses a se interessar mais profundamente pelo folclore do país: um possível reflexo do interesse de Bruch pelo *Volkslied*? Especialmente caro a Bruch foi seu aluno polonês Feliks Nowowiejski (1877–1946), que estudou também com Ralph Vaughan Williams e Ottorino Respighi. Tendo estudado órgão, piano e composição no *Stern'sches Konservatorium* entre 1897 e 1899; retornou a Berlim em 1900 para estudar na *Meisterschule* de Bruch. Nowowiejski parece ter frequentado as classes de Bruch até 1907, tendo obtido em 1902 o importante prêmio do *Giacomo-Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler* da Akademie der Künste de Berlim (Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 718, p. 152 et passim). Esse prêmio, conferido bianualmente e cujo júri era composto por todos os membros da academia, consistia de fundos (4.500 Marcos) para 16 meses de viagem de estudo, dos quais 6 meses deveriam ser empreendidos obrigatoriamente em Paris ou Roma (Nowowiejski escolheu Roma, de onde os estudos com Respighi (Archiv der Preußischen Akademie der Künste, PrAdK 723, p. 12)). Nowowiejski teria então iniciado o projeto de seu oratório – secular, segundo o modelo bruchiano – *Quo Vadis?* (1907) (baseado na novela de homônima de



Henryk Sienkiewicz), obra que gozou de enorme popularidade no início do século XX. Finalmente, outro destacado aluno de Bruch foi o finlandês Ernst Mielck (1877–1899), cuja trajetória em Berlim se assemelha bastante à de Nepomuceno. Mielck, considerado hoje um dos maiores compositores de seu país do século XIX, estudou com Arno Kleffel (composição), Heinrich Ehrlich (piano), Robert Radecke e Ludwig Bussler (teoria, contraponto) no *Stern'sches Konservatorium* entre 1891 e 1895 (Barnett, 2007, p. 113), isto é, no mesmo período de Nepomuceno. Tendo deixado o conservatório no mesmo ano em que Kleffel deixava Berlim, Mielck passou a estudar na *Akademie der Künste* com Max Bruch, que o reconhecia como um prodígio. Mais que através de seus professores comuns, Mielck e Nepomuceno se aproximam no que ambos eram, pianistas profissionais optando pela carreira de regente-compositor (em linguagem da época, a carreira de um *komponierender Kapellmeister*), e compositores que demonstraram em momentos diversos de suas carreiras o desejo de incorporar elementos nativos de seus países ao idioma básico da tradição austro-alemã na qual haviam sido educados.⁸ Como Nepomuceno, Mielck regeu a *Berliner Philharmoniker*, sendo também a assistência aos mesmos gêneros musicais dos dois compositores um elemento a mais de aproximação de suas práticas (este talvez decorrente da orientação comum de seus professores). É notável o espectro de nacionalidades dessa pequena amostra de alunos de Bruch: foi seu aluno de composição até mesmo o japonês Kosaku Yamada (1886–1965), o primeiro compositor de seu país a adotar a linguagem musical ocidental e, assim, a escrever peças e variações para piano, *Lieder*, música de câmara (quartetos de cordas, um quinteto com piano etc.), sinfonias e óperas! A despeito de Bruch não ter demonstrado grande interesse pela música “nacional” de regiões fora do universo germânico-nórdico (Lauth, 1967, p. 8), é notável que tantos alunos seus de diversas regiões da Europa e do mundo tenham em algum momento investido forças em formas diversas de nacionalismo musical. Quanto às razões pelas quais Nepomuceno deixou a *Meisterschule für musikalische Komposition* de Bruch para ligar-se a Arno Kleffel no *Stern'sches Konservatorium*, não as podemos determinar, muito embora o dogmatismo estilístico do alemão e o comportamento em relação aos alunos dele derivado possam ser considerados os motivos prováveis. Podemos saber com segurança – isto é, até onde a documentação dos arquivos da *Akademie der Künste* nos indica – que esse desligamento se deu por iniciativa do aluno e não do professor. O fato de Nepomuceno não haver jamais mencionado ter sido aluno de Bruch pode significar que ele não via o contato com o compositor como duradouro o bastante para justificar o *status* de seu aluno, o que fez com que até

⁸ Como comentou Ilkka Oramo, Mielck “escreveu habilidosamente para orquestra no espírito de Beethoven e dos sinfonistas românticos alemães, [e] em algumas obras, tal como a *Suomalainen sarja* (*Suite Finlandesa*) op. 10 (1899), tentou incorporar a música folclórica finlandesa” (NGDMM2, 2001). cf. Barnett, 2007, p. 114.



hoje nada se soubesse dessa relação. Ainda assim, podemos especular com base na apreciação de duas versões do primeiro movimento do *Quarteto de cordas* nº 3 em ré menor (que, tendo sido uma de suas principais “tarefas” composicionais de 1891 e início de 1892 traz ao debate também possíveis intervenções de Herzogenberg, como discutido por Dudeque em seu importante artigo de 2005), uma possível influência sua (de Bruch) sobre Nepomuceno.

BREVE ANÁLISE: O QUARTETO DE CORDAS Nº 3, 1º MOVIMENTO

A busca de uma compreensão mais profunda das relações da obra de Nepomuceno com as direções estilísticas existentes no universo da música germânica do final do século XIX e, especificamente, no contexto de seus anos de formação em Berlim, tem se revelado uma área da pesquisa rica e pouco explorada. Dudeque (2005, p. 211 e 228), baseando-se tanto na contextualização do compositor na teoria de seu tempo, quanto na indicação biográfica de seu contato com elementos do “círculo de Brahms” (Herzogenberg), analisou o primeiro movimento do *Quarteto de cordas* nº 3 em ré menor do duplo ponto de vista da teoria musical alemã da segunda metade do século XIX e do conceito de schönberguiano de “variação progressiva”, concluindo assim que a obra traria indícios de uma recepção de Beethoven e Brahms. Essa proposta faz de seu trabalho, portanto, uma investigação teórico-estilística da música do brasileiro desde a perspectiva de duas sistematizações da música do classicismo germânico (isto é, alemão e vienense): a primeira (de Adolf Bernhard Marx) empreendida por volta do meio do século e baseando-se sobretudo na música de Beethoven (e constituindo, para Nepomuceno, o que poderíamos chamar de teoria musical “de época”, no sentido de uma teoria que ele teria conhecido); a segunda (de Schönberg) elaborada na primeira metade do século XX principalmente a partir da música de Brahms. Trata-se sem dúvida de uma abordagem fazendo jus ao fato histórico de compositores do século XIX, confrontados com a oscilação das formas musicais românticas entre os pólos da desintegração e do esquematismo (Dahlhaus, 1989, p. 35 e 87), terem se voltado de forma recorrente, sobretudo quando se tratava do uso da forma-sonata, e principalmente de 1870 em diante, a modelos encontrados nas obras de Brahms e em codificações didáticas de manuais de composição como as de A. B. Marx. Mediando as duas fontes, Nepomuceno adota com frequência um modelo estrutural em que estão presentes elementos recebidos por Brahms de Schubert (Webster, 1978 e 1979), como a exploração de relações de terças, mais que de quintas, mas evitando desvios da norma clássica típicos desses dois compositores, sobretudo as suavizações do retorno do primeiro grupo de Brahms – seus *overlaps* recapitulatórios (Smith, 1994, p. 43) – e as recapitulações fora da tônica de Schubert (Webster, 1978, p. 31). O esquema tonal básico favorito de Nepomuceno, que aparece em



três aspectos do primeiro tema do quarteto de Nepomuceno: no acompanhamento da melodia principal em colcheias rebatidas, em terças e em movimento descendente ($\triangleright x \triangleleft$, nos Exemplos 1.1 e 2.1), na introdução da métrica binária *na* ternária ($\triangleright y \triangleleft$, nos mesmos exemplos) e, ainda, no procedimento de, após a exposição do primeiro tema na região aguda, reintroduzi-lo na região grave ainda no decorrer do primeiro grupo temático ($\triangleright A \triangleleft$ nas Figuras a seguir, Exemplos 1.2 e 2.2). O primeiro tema de Nepomuceno traz a justaposição de dois motivos ($\triangleright a \triangleleft$ e $\triangleright b \triangleleft$, Exemplo 2.1), o primeiro dos quais é variado, como em Brahms (Exemplo 1.1), logo após sua apresentação ($\triangleright a \triangleleft$ e $\triangleright a' \triangleleft$). Quanto à Bruch, sua possível influência se expressa principalmente em dois momentos nos quais as duas fontes manuscritas às quais nos referimos divergem de modo radical: o final da exposição-início do desenvolvimento e o final do movimento no qual o compositor introduziu, na versão final da obra, a citação de Beethoven. Seguindo a hipótese de que Bruch atuou na conformação final do movimento, diríamos que essa atuação se deu em dois sentidos: (a) no de flexibilizar sua forma, alterando o início do desenvolvimento e a *coda*; e (b) no de tornar a escrita instrumental mais idiomática.

Em relação à forma, encontramos no Ms. 1 substanciais diferenças no final de exposição e começo do desenvolvimento (Exemplo 3.1), no segundo grupo temático da recapitulação (Exemplo 3.2) e na *coda* do movimento (Exemplos 3.3 e 3.4), estando ausentes nesta última a “cadência” do primeiro violino e a passagem final evocando a *coda* do op. 37 de Beethoven (Exemplo 4.1). Essas passagens do Ms. 1 trazem técnicas composicionais que foram abandonadas depois: o procedimento de fazer o desenvolvimento começar com o mesmo material do final da exposição ($\triangleright z \triangleleft$, no Exemplo e na Figura seguinte) (que, como a *Sonata* em fá menor para piano nos mostra, pode ser também relacionado a Brahms) e o tratamento canônico do primeiro tema, que ocorre no desenvolvimento não como no compasso 115 do Ms. 2, mas em *stretto* (como no Exemplo 3.2). Esse *stretto* recorre na recapitulação do segundo grupo no Ms. 1 ($\triangleright B' \triangleleft$, nas Figuras; Exemplo 3.2), e leva pouco depois à *coda* ($\triangleright C' \triangleleft$) em que o tema principal do movimento é combinado àquele da *codetta* da exposição (comp. 66 de ambas as versões, Exemplo 3.3). Já no Ms. 2, tanto o final da exposição não pode mais ser delimitado com clareza (o que ocorreria depois também na *Sinfonia* em sol menor), quanto a *coda* do final do movimento traz aqueles dois elementos (cadência e a citação de Beethoven) que tornam a forma do movimento bem menos convencional do que a encontrada num movimento de sonata escolástico. Tais alterações levaram à supressão, no Ms. 2, de passagens do Ms. 1 de maior cromatismo e complexidade contrapontística (Exemplos 3.2 e 3.3), e limitou o tratamento do primeiro tema em *stretto* apenas nos compassos 131-141 do desenvolvimento. Outra característica única da versão do movimento contida no Ms. 1 é a transposição do segundo grupo



temático, na recapitulação, para tom da submediante (si bemol maior; Exemplo 3.2), após uma transição bem menor (12 compassos) que a encontrada no Ms. 2 (21 compassos), retornando o movimento à tônica ré somente na *coda*. Esses e outros dados estruturais podem ser melhor apreciados nos esquemas formais e tonais de ambas as versões do movimento sintetizados nas duas Figuras a seguir.

	Exposição			Desenvolvimento			Recapitulação			
	›A<	›B<	›C<	›A'<	›B'<	›C'<	›A'<	›B'<	›C'<	
	1.º grupo	trans. grupo	2.º grupo	<i>codetta</i>			1.º grupo	trans. grupo	2.º <i>coda</i>	
compassos:	1-23	23-43	44-66	66-82	83-[132, 40, 56]	176	177-199	199-210	211-244	244-256
ré menor:	i	(V)III	III	V : [?] IV ^b , II ^b , i V (z = z [*]) a ^{**} , a ^{***}			i	(V)III...	VI(!) a ^{**}	[I →] i

* material motivico idêntico,
** em *stretto*, *** em *fugato*

Figura 2. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1, estrutura formal e tonal.

	Exposição			Desenvolvimento			Recapitulação			
	›A<	›B<	›C<	›A'<	›B'<	›C'<	›A'<	›B'<	›C'<	
	1.º grupo	trans. grupo	2.º grupo	<i>codetta</i>			1.º grupo	trans. grupo	2.º <i>coda</i>	
compassos:	1-23	23-43	44-66	66-73(?)	74(?)	[115,23,39]159	160-182	182-202	203-229	229-251
ré menor:	i	(V)III	III	(V)III	[?]	IV ^b , II ^b , i V a ^{***}	i	(V)III...	V	I → i <i>cadência</i> , a ^{****}

*** em *fugato*, **** 6/8

Figura 3. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 2, estrutura formal e tonal.



Exemplo 1.1. Brahms, *Quarteto de cordas* op. 51 nº 1/i (c. 1-7).



Exemplo 1.2. Brahms, *Quarteto de cordas* op. 51 nº 1/i (c. 20-23).

Exemplo 2.1. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1 (c. 1-6).

Exemplo 2.2. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1 (c. 17-23).

Exemplo 3.1. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1 (final da exposição, c. 79-86).

Exemplo 3.2. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1 (final da recapitulação, c. 229-235).



Violinos: Tema da *codetta* (da exposição)
Viola: Tema principal do movimento

Exemplo 3.3. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1 (final da recapitulação, c. 241-247).

Exemplo 3.4. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 1 (final da recapitulação, c. 255-256).

Quanto a tornar a escrita mais idiomática, estamos nos referindo à cadência do final do movimento no Ms. 2 (Exemplo 4.1), concebida à maneira dos recitativos instrumentais de Bruch, uma das marcas registradas do compositor alemão. Note-se que recitativos semelhantes ocorrem muito raramente na obra de Nepomuceno (um exemplo é o final do *Prelúdio* da versão pianística da *Suite Antiga*), mas em nenhum dos quartetos precedentes. Qual, então, o sentido do recitativo na obra de Bruch? Segundo Lauth (1967, p. 12, 118 e 90, 113), ele expressaria a vocalidade da escrita de Bruch mesmo no terreno da música puramente instrumental e, ainda, a intensificação da voz superior típica de sua instrumentação; segundo Niemöller (1970, p. 69-70), indicaria também seu interesse no contraste ocasionado pela introdução de partes livres em formas musicais estritas (um clássico exemplo sendo o começo de seu *Concerto* para violino e orquestra nº 1 op. 26: Exemplo 4.2). Teria Nepomuceno procurado o efeito propiciado por esses elementos, ao inserir um recitativo em seu *Quarteto de cordas* nº 3? De todo modo é curioso notar que essa opção o levou a abandonar passagens inegavelmente mais complexas, densas e cromáticas da versão inicial do movimento, hoje esquecidas nos arquivos da biblioteca que leva seu nome.



Exemplo 4.1. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* nº 3/i Ms. 2 (final da recapitulação, comp. 238-242).

Exemplo 4.2. Bruch, *Concerto* nº 1 op. 26 (comp. 1-6).

Procuramos esboçar, nesse breve exercício analítico, um método de estudo estilístico-comparativo que nos parece capaz de tornar compreensível como Nepomuceno recebeu e assimilou os estilos musicais com que tomou contato em seus anos de formação na Europa. Ao evidenciar o processo criativo de Nepomuceno, esse tipo de apreciação lança luzes sobre as próprias bases de sua técnica composicional: a seleção e elaboração de materiais, o planejamento e construção das formas, a revisão e ampliação de versões etc. – um amplo elenco de questões composicionais. Talvez dessa maneira possamos perceber melhor como há na obra de Nepomuceno – e ao lado de ideias e técnicas composicionais aprendidas ou assimiladas de compositores de seu tempo e de modelos do passado – um repertório ainda pouco reconhecido, infelizmente, de ideias próprias e contribuições. Pois se havia vantagem em estar à sombra de tradições musicais tão fortes quanto as austro-germânica, italiana e francesa, era a possibilidade de tomar emprestado livremente o que parecia melhor de cada uma. E é nesse espaço peculiar – e privilegiado – que frequentemente se encontram as mais vívidas e brilhantes criações do *fin-de-siècle*, de Grieg e Tchaikovsky a Sibelius, Bartók e tantos outros.



REFERÊNCIAS

- Akademie der Künste zu Berlin, Archiv der Preußischen Akademie der Künste: *PrAdK 244*, “Mitglieder des Senats der Sektion für Musik (1875–1899)”; *PrAdK 256*, “Unterricht in den Lehranstalten für Musik der Akademie (1844, 1872–1897, 1930)”; *PrAdK 267*, “Aufnahme von Schülern in die Hochschule für Musik, Abteilung Komposition, sowie ab 1882 in die Meisterschulen für musikalische Komposition (1874–1899)”; *PrAdK 716*, “Anstellung und Besoldung der Meisterschul-Vorsteher für musikalische Komposition (1868–1923)”; *PrAdK 718*, “Angelegenheiten der Meisterschüler für musikalische Komposition. Zeugnisse (1875–1923)”; *PrAdK 723*, “Giacomo-Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler (1864–1914)”.
- Sauer, Arthur (ed.). *Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Imperio do Brazil para 1889*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1889.
- Alvim Corrêa, Sérgio Nepomuceno. *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996 [1985].
- Alvim Corrêa, Sérgio Nepomuceno. *Leopoldo Miguéz: Catálogo de Obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- Barnett, Andrew. *Sibelius*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Bispo, Antonio A. Recensão de Günther, Robert: *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. *Latin American Music Review*, vol. 5, nº 2, p. 277-286, 1984.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile. Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989 [1980].
- Danuser, Hermann. “Round Table X: Nationalismus und Internationalismus in der südwesteuropäischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts”. *Acta Musicologica*, vol. 63, nº 1, p. 32-38, 1991.
- Blume, Friedrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 1ª ed. (‘MGG1’). Kassel: Bärenreiter, 1949-1976.
- Finscher, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2ª ed. expandida (‘MGG2’). Kassel: Bärenreiter, 1994-2008.
- Dudeque, Norton. “Aspectos do Academicismo Germânico no Primeiro Movimento do Quarteto nº 3 de Alberto Nepomuceno”. *Ictus*, vol. 6, p. 211-232, 2005.
- Fellerer, Karl Gustav. *Der Akademismus in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts*. Opladen: Westdeutscher, 1976.
- Fellerer, Karl Gustav. *Max Bruch (1838–1920)*. Colônia: Arno Volk, 1974.



Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Música e Arquivo Sonoro: Correspondência Ativa de Alberto Nepomuceno. Documento 02.02.08.31, Nepomuceno (16).

Lauth, Wilhelm. *Max Bruchs Instrumentalmusik*. Colônia: Arno Volk, 1967.

Miguez, Leopoldo. *Organização dos Conservatórios de Música na Europa. Relatório apresentado ao Ministro da Justiça e Negócios Interiores por Leopoldo Miguez, Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, em desempenho da comissão de que foi encarregado em aviso do mesmo Ministério de 16 de março de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

Niemöller, Klaus Wolfgang. “Der Recitativo-Satz in Max Bruchs zweitem Violinkonzert. Gedanken zu Instrumentalrezitativ und musikalischer Prosa im 19. Jahrhundert”. In: Kämper, Dietrich (ed.). *Max Bruch-Studien*. Colônia: Arno Volk, 1970, p. 69-70.

Riemann, Hugo. “Unsere Konservatorien”. In: Riemann, Hugo. *Präludien und Studien 1*. Leipzig: 1895.

Rocha, Anderson. *Os Quartetos de Cordas de Alberto Nepomuceno*. Dissertação de Mestrado em Música. – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

Samson, Jim. “The Musical Work and Nineteenth-Century History”. In: Samson, Jim (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 3-28.

Samson, Jim. “Rewriting Nineteenth-Century Music History”. In: *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology (X IRAM Conference, Skopje)*, 2005. Disponível em <<http://www.mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/ContemporaryTrendsIV/JSamson.pdf>>, acessado em 10 de novembro de 2008.

Schenk, Dietmar. *Die Hochschule für Musik zu Berlin: Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869-1932/33*. Wiesbaden: Franz Steiner, 2004.

Schwarcz, Lilia M. *As barbas do Imperador. D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1998].

Schwarz, Roberto. “Nacional por Subtração”. [1986] In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 109-136.

Smith, Peter H. “Liquidation, Augmentation, and Brahms’s Recapitulatory Overlaps”. *19th-Century Music*, vol. 17, nº 3, p. 237-261, 1994.

Taruskin, Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Sadie, Stanley e Tyrrell, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed. expandida (‘NGDMM2’). Londres: Macmillan, 2001.



Volpe, Maria Alice. “Compositores Românticos Brasileiros: Estudos na Europa”. *Revista Brasileira de Música*, vol. 21, p. 51-76, 1994-1995.

Volpe, Maria Alice. *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850–1930*. Dissertação de Mestrado em Música – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1994.

Webster, James. “Schubert’s Sonata Form and Brahms’s First Maturity (I)”. *19th-Century Music*, vol. 2, nº 1, p. 18-35, 1978.

Webster, James. “Schubert’s Sonata Form and Brahms’s First Maturity (II)”. *19th-Century Music*, vol. 3, nº 1, p. 52-71, 1979.

Wiechert, Bernd. *Heinrich von Herzogenberg: Studien zu Leben und Werk*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.

JOÃO VIDAL é pianista e professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2011), em conjunto com o Musikwissenschaftliches Seminar da Humboldt-Universität zu Berlin e sob a orientação e coorientação, respectivamente, dos professores Marcos Branda Lacerda e Hermann Danuser, no âmbito do programa conjunto de bolsas de estudos DAAD, Capes e CNPq. Por seu estudo sobre o papel da Retórica na música do século XVIII e em particular naquela de Joseph Haydn, recebeu o “Primeiro Prêmio José Maria Neves” da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM (2005).