

Arquivo de música brasileira



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 33, N. 1, JAN.–JUN. 2020
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Notas introdutórias ao *Quarteto de cordas* n.º 3, 1.º mov. (primeira versão), de Alberto Nepomuceno

João Vicente Vidal¹

Em um século musical como o *ottocento* brasileiro, marcado em seus extremos por uma música sacra de matizes (pós-)clássicos e pelas experiências wagneristas no campo sinfônico e dramático do *fin-de-siècle*, e dominado em toda a linha pela linguagem da ópera italiana – seja na forma da “indústria cultural” particular que colocava em marcha, seja no comércio musical secundário a que dava corpo, ou seja, todo o efervescente mundo da música instrumental para a esfera pública (transcrições e fantasias virtuosísticas para piano sendo o *hallmark* da época) ou para o ambiente doméstico ou pedagógico (por exemplo importante parcela da produção para piano a 4 mãos da época) –, os quartetos de cordas de Alberto Nepomuceno representam uma experiência particularíssima. Parte substancial da música de câmara de compositores brasileiros da segunda metade do século XIX pode ser descrita como uma música entre dois mundos: entre mundo real como acima descrito – não sem razão o pianista e pedagogo Luigi Chiaffarelli referia-se ao Brasil, em 1909, como “província musical da Itália” (Chiaffarelli, 1909, p. 8) – e o universo ideal dos princípios clássico-românticos de proveniência austro-germânica. (Considerada desta perspectiva, as obras camerísticas de uma geração posterior, de Glauco Velásquez e do jovem Heitor Villa-Lobos, por exemplo, estariam muito mais em sintonia com o “momento” histórico-musical brasileiro da época.)

Mas ao contrário da música de câmara de seus contemporâneos Leopoldo Miguéz e Henrique Oswald, apreciada e frequentemente tocada

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

em seu tempo, os quartetos de Nepomuceno existem em seu tempo exclusivamente no (e para o) contexto de seus estudos de composição. São portanto parte inequívoca de sua *juvenilia*, e como tal um testemunho concreto do esforço de um artista para ascender da condição convencional de pianista-compositor, desprovido de uma técnica de composição sólida e voltado aos gêneros mais próprios ao salão (como o vemos nos anos em que atuou no Club Beethoven do Rio de Janeiro, 1885-88), para a condição de compositor profissional, de música de câmara, sinfônica e dramática, na sala de concertos e na ópera (o que motivou sua viagem de estudos à Itália e Alemanha, entre 1888 e 1894). Neste sentido, vale recordar, à guisa de nota introdutória para a edição de um componente deste conjunto de especial interesse para a pesquisa, a saber a primeira versão do primeiro movimento do *Quarteto de cordas* n.º 3, o contexto em que foram produzidas estas obras.

Os quartetos de Nepomuceno em contexto

490

O conceito de “contexto”, como aqueles de “estilo” ou “influência”, faz parte do vocabulário básico de qualquer historiador da música. Com ele, pretende-se definir tudo quanto possa se caracterizar como relevante, paralelo ou mesmo secundário, em relação ao que é “contextualizado” (em geral o compositor, a obra ou a *performance*). Toda contextualização, assim, é necessariamente uma construção a partir de uma seleção de dados que o próprio historiador precisa fazer, mas também que em muitos contextos de pesquisa ele encontra já relativamente fixados.

Na pesquisa da música brasileira do século XIX, porém, nem sempre este é o caso. Sua complexidade particular reside, de fato, na necessidade de se propor contextualizações culturais, históricas e mesmo geográficas a partir de dados que frequentemente ou não estão disponíveis, ou não estão postos com clareza, e que por sua natureza e abrangência apenas raramente dizem respeito a um história circunscrita às fronteiras do país (Vidal, 2011, p. 134-135). E à complexidade das contextualizações específicas de seus compositores e obras soma-se a multiplicidade de percepções suscitadas, em cada momento e lugar, por uma música marcada, como sugerimos em outra ocasião, pela “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” (Vidal, 2011, p. 132). Em outras palavras, o que era ouvido em certo lugar como *moderno* poderia ser entendido em outro como *antiquado*, o *exótico* como *familiar* e assim por diante, gerando relatos múltiplos que o historiador precisa considerar, em sua contextualização, como consequência da (então onipresente) tensão entre nacionalismo e cosmopolitismo.

Ao nos voltarmos para os quartetos de Nepomuceno, o primeiro pano de fundo histórico e geográfico que podemos considerar é o Rio de Janeiro da década de 1880, que viu o ápice da atividade das sociedades musicais privadas onde o que chamamos acima de “universo ideal” da música da tradição austro-germânica encontrava seu espaço, no panorama musical da capital do Império. Destacamos anteriormente a vinculação de Nepomuceno com este rico universo como uma opção consciente de campo profissional de atuação, informada entre outras coisas pela formação prévia do compositor em contato com o germanismo da Escola de Recife (Vidal, 2014). Ao contexto da atuação de Nepomuceno no período, no Club Beethoven, por exemplo, coloca-se assim um pano de fundo anterior, pertinente ao panorama geral da história intelectual do país.²

491

Logo sobrevêm, contudo, outros contextos e horizontes pertinentes aos quartetos de Nepomuceno: seus estudos na Itália e na Alemanha, em ambientes cujas semelhanças e dissimilaridades com o contexto nacional da época de certo modo condicionam essas obras. Em Roma, uma situação semelhante à do Rio: no Liceo Musicale Santa Cecilia, Nepomuceno está próximo de um círculo germanista³ interessado em um renascimento

² Uma excelente visão geral da qual segue sendo, a despeito das múltiplas extensões posteriores da pesquisa, e ainda do aspecto predominantemente literário do relato, a *História da inteligência brasileira* de Wilson Martins (sete volumes publicados entre 1976 e 1979, abrangendo o período de 1794 a 1960).

³ O fenômeno do “germanismo” encontrou paralelo em diversos outros pontos do globo à época, a cultura alemã angariando adeptos, por exemplo, em cidades como Florença, onde viveu Henrique Oswald (ver Monteiro, 2011), e no Porto (Portugal),

da música instrumental na pátria do *bel canto*, de nomes como Eugenio Terziani, Cesare De Sanctis e Giovanni Sgambati. Desse período são os *Quartetos* n.ºs 1 e 2, obras de proporções clássicas. Na Alemanha, para onde transferiu-se em 1890 graças à pensão obtida após um honroso segundo lugar no concurso de composição para escolha do novo Hino Nacional Brasileiro (no início do mesmo ano), Nepomuceno vê-se na meca da tradição musical que abraçou, mas também no centro da polêmica entre “conservadores” e “novos alemães”, entre “música absoluta” e “música programática”, entre Brahms e Wagner. Neste contexto, dominado por um debate estético acirrado (mas que pouca relevância alcançou fora da Alemanha, onde o debate era geralmente dirigido por questões como música instrumental vs. música dramática, melodia italiana vs. harmonia alemã etc.), Nepomuceno compõe o seu *Quarteto de cordas* n.º 3 em ré menor, marcado exatamente por este “conflito”.

492 Matriculado no semestre de verão de 1891 na *Akademie der Künste* de Berlim, na *Meisterschule für musikalische Komposition* de Heinrich von Herzogenberg, personalidade notoriamente ligada a Brahms, Nepomuceno viu-se inserido em um sistema de ensino voltado exclusivamente à composição, baseado no estudo da harmonia e do contraponto palestriniano, na análise de obras e formas paradigmáticas da literatura musical austro-germânica, na emulação de obras de Bach, em arranjos e cópias de partituras de outros mestres, e finalmente na produção original nos gêneros do classicismo romântico alemão (*Lieder*, variações, sonatas etc.). Neste ambiente, um lugar de destaque era reservado a livros-textos como os de Adolf Bernhard Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1837-47) e Heinrich Bellermann (*Der Kontrapunkt*, 1862), que adquiriram enorme proeminência no ensino da composição na segunda metade do século XIX.

Faz sentido, portanto, que trabalhasse em um quarteto de cordas sob a orientação de Herzogenberg, e que tal quarteto revelasse, como demonstrou Dudeque (2005) em um estudo pioneiro sobre a obra, a absorção da técnica brahmsiana de derivação motívica, intimamente as-

um contexto relacionado ao círculo de compositores próximo de Nepomuceno (Vidal, 2015).

sociada à forma-sonata, que Schönberg (1967, p. 8) descreveria como “variação progressiva” do material temático.⁴ Como técnica de apresentação e desenvolvimento de ideias “através da contínua modificação dos componentes intervalares e/ou motivicos da ideia inicial [...] através de procedimentos como inversão e combinação, [...] aumentação e deslocamento” (Frisch, 1984, p. 9), o conceito de “variação progressiva” tornou-se imprescindível para a análise estilística de uma importante parcela da música brasileira da época “concebida segundo a linguagem musical da tradição clássica-romântica austro-germânica” (Vidal, 2014, p. 117). Por tal razão, a dedicatória do *Quarteto* n.º 3 a Leopoldo Miguéz também nada tinha de gratuita (Vidal, 2014, p. 260).

A concepção inicial do primeiro movimento revela, porém, ao lado da técnica acima descrita e de referências diretas ao *Quarteto* op. 51 n.º 1 de Brahms (de onde por exemplo o deslocamento métrico verificado no tema principal, que parece “flutuar” em compasso binário), a clara simpatia de Nepomuceno por Wagner⁵ que, se dificilmente teria sido estimulada por Herzogenberg, encontraria com toda certeza a oposição daquele com quem veio a estudar em Berlim a seguir: Max Bruch, um conservador e radical antagonista de Wagner. É bastante provável que a profunda revisão realizada por Nepomuceno no primeiro movimento do *Quarteto* n.º 3 tenha conexão com a transferência da *Meisterschule für musikalische Komposition* de Herzogenberg para a responsabilidade de Bruch, com todos os alunos ali matriculados, no semestre de inverno 1891-92.⁶ Da versão inicial foram suprimidas passagens complexas e

493

⁴ A expressão original em alemão, “*entwickelnde Variation*”, foi traduzida para o inglês pelo próprio Schönberg como “*developing variation*”, sendo conhecido em português também como “variação em desenvolvimento”.

⁵ Referindo-se ao desempenho de Nepomuceno no concurso para escolha do Hino Nacional, o *Libertador* de 15 de fevereiro de 1890 descrevia o compositor como “um modernista [qu]e adora a escola wagneriana, [que] espera concluir seus estudos em Leipzig ou Munich” (p. 3).

⁶ A descoberta de que Nepomuceno estudou também com Max Bruch, ainda que por não longo período, decorreu de pesquisas nos livros de atas da *Akademie der Künste* de Berlim (Vidal, 2014); não há registro de que Nepomuceno tenha alguma vez mencionado o fato.

altamente cromáticas, e assim denunciadoras da influência de Wagner, e introduzidas em contrapartida novos trechos, como por exemplo, ao final do movimento, uma cadência para o primeiro violino muito no estilo bruchiano de escrita instrumental (um claro indício da influência do professor) e uma citação de Beethoven: a *coda* do 3.º mov. do *Concerto* op. 37, aliás interpretado por Nepomuceno no Club Beethoven do Rio, anos antes.

494 Uma análise aprofundada das diferenças entre as duas versões do movimento foi apresentada nesta *Revista Brasileira de Música* (Vidal, 2011), e expandida ainda em outra ocasião (Vidal, 2014). Estas diferenças incluem, além das características já apontadas, divergências substanciais no final da exposição, no começo do desenvolvimento, no segundo grupo temático da recapitulação e na *coda*, onde o compositor introduziu depois sua citação de Beethoven. Seguindo a hipótese de que Bruch teria atuado na conformação final do movimento, sugerimos que sua influência deu-se também no sentido de flexibilizar a forma e tornar a escrita instrumental mais idiomática (aspectos tonais e constantes do uso da forma-sonata por Nepomuceno são também comentados em Vidal, 2011).

Como vemos, uma ampla gama de questões se coloca a partir da contextualização dos quartetos de cordas de Nepomuceno nos seus anos de estudo na Europa, e não por acaso constatamos que tais obras, tendo servido como seu “laboratório” de composição, servem hoje como um terreno fértil para a pesquisa do compositor. E de fato podemos creditar ao *Quarteto* n.º 3, o mais complexo da série, o estímulo maior para o estudo da obra de Nepomuceno de um ponto de vista sistemático, a partir do marco inicial de Dudeque (2005), considerando universo teórico a partir do qual trabalhava o jovem compositor e o seu domínio dos procedimentos e possibilidades relacionados. Por sua relevância para o avanço da pesquisa sobre o estilo e técnica composicional de Nepomuceno, há muito é devida esta edição da primeira versão do primeiro movimento de seu *Quarteto de cordas* n.º 3.

Da edição

O *Quarteto de cordas* n.º 3 de Nepomuceno existe como manuscrito autógrafo em duas versões: 1) a versão completa (em quatro movimentos) depositada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (MS N-IV-34, 41 páginas) – com a inscrição no frontispício “*A Leopoldo Miguéz / Quartett (D moll) / A. Nepomuceno*”, a indicação metronômica “M.M. ♩ = 112” na primeira folha, e a inscrição final “*A. Nepo* [abreviação frequentemente usada por Nepomuceno] / *Berlim*[,] 1891”; e 2) a versão “primitiva” (apenas o primeiro movimento) depositada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ (MS N-I-51, 18 páginas) – com o título “*Quartett pour 2 violons*[,] *Alto e Violoncelle / par Alberto Nepo.*”, a indicação de andamento “*Allº Moderato* / M.M. ♩ = 112” e a dedicatória “*A Leopoldo Miguéz*” (em uma folha de rosto de época posterior, lê-se a data “1892”, provavelmente na caligrafia do neto do compositor, o pesquisador Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa).

Uma comparação das duas fontes sugere não apenas que a versão da Biblioteca Alberto Nepomuceno precedeu a versão da Biblioteca Nacional (o que tomamos aqui como *inequívoco*), como também que mesmo para esta última, completa em seus quatro movimentos, dificilmente se poderia falar em “versão definitiva”. Este texto musical posterior, que deu origem já a mais de uma edição da obra (nem sempre com as devidas preocupações filológicas), é caracterizado de fato por inúmeras rasuras, correções, anotações e opções, que atestam o caráter experimental da obra e poderiam mesmo nos levar a considerá-la, em certo sentido, “incabada”. Resta claro, também, que Nepomuceno usou o manuscrito como base para a conversão do terceiro movimento, *Intermezzo*, no *Intermédio* de sua *Série brasileira* para orquestra: anotações como “*Holzbläser*”, “*Geige*”, “*tutti*” e linhas melódicas complementares estão espalhadas pelo manuscrito, que, orquestrado e expandido, sofreria também as transformações rítmicas “abrasileiradoras” (Vidal, 2015) que possivelmente valeram ao quarteto o epíteto “brasileiro”.⁷

495

⁷ O subtítulo foi cunhado por Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, segundo quem se trataria do “primeiro trabalho camerístico brasileiro a apresentar uma bem definida



Figura 1. Nepomuceno, *Quarteto de cordas* n.º 3, 1.º mov. (primeira versão), comp. 199-212: aspecto deteriorado do manuscrito (Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, MS N-1-51, p. 14).

O mesmo caráter de *work in progress* pode ser percebido no manuscrito da primeira versão do primeiro movimento do *Quarteto* n.º 3, que por força de sua deterioração colocou para sua edição a dificuldade adicional de completar lacunas ocasionadas pela destruição de uma ou mais áreas em quase todas as páginas do manuscrito (na partitura que segue as inclusões do editor estão indicadas por colchetes). A passagem mais problemática encontra-se sem dúvida na reexposição, onde o compositor introduziu modificações (em relação a uma versão ainda anterior da passagem) por meio da colagem de um recorte sobre o papel pautado (figura 1). Neste caso, procurou-se seguir as indicações de Nepomuceno (a lápis vermelho) e decifrar a caligrafia no papel bastante danificado da melhor forma possível. Precisaram ser recompostos os compassos 207 e 208 da parte do violoncelo, 210 e 211 da parte da viola, e os dois últimos tempos do compasso 211 da parte do segundo violino.

Na edição que se apresenta aqui, não se buscou portanto a “versão final” do compositor, mas precisamente o contrário: a sua primeira concepção da obra. Neste sentido, a edição logicamente não se caracteriza pela busca do texto “original” ou “definitivo” da obra – o que se poderia alcançar, porém, pela comparação das fontes, ainda que sob o problemático postulado da “intenção (final) do autor” (Schwindt-Gross, 2007, p. 170 e 178). Também não se propõe como edição “prática”, ou seja destinada a executantes, mas aproxima-se ao contrário do tipo de edição “pensada primariamente para o estudo científico” (Schwindt-Gross, 2007, p. 177). Coloca-se assim mais próxima do que autores como Georg Feder, James Grier e Caraci Vela definiram como “edição diplomática” (apud Figueiredo, 2005, p. 40 e 44-45), oferecendo o que poderá servir futuramente como subsídio para uma edição “crítica”, “genética” ou mesmo “aberta” da obra (as duas últimas definidas por Figueiredo como “edições teóricas” (2013, p. 10)).

Esta primeira versão do primeiro movimento do *Quarteto de cordas* n.º 3 de Alberto Nepomuceno foi ouvida até hoje apenas uma vez, com base na edição aqui apresentada, no lançamento do livro *Formação germânica*

temática nativista” (apud Rocha, 1998-99, p. 159), em todo caso uma desleitura ocasionada pelo paradigma historiográfico a partir do qual trabalhava.

de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade (Vidal, 2014) no Festival Villa-Lobos de 2014, interpretada no Foyer do Salão Leopoldo Miguéz da Escola de Música da UFRJ por Mauro Rufino e Adonhiran Reis (primeiro e segundo violinos), Jessé Pereira (viola) e Ricardo Santoro (violoncelo).



Referências

- Chiaffarelli, Luigi. *Carlos Gomes*. São Paulo: Duprat & Cia. Brasil, 1909.
- Dudeque, Norton. “Aspectos do academicismo germânico no primeiro movimento do *Quarteto* n.º 3 de Alberto Nepomuceno”. *Ictus*, Salvador, v. 6, p. 211-232, 2005.
- Figueiredo, Carlos Alberto. “Tipos de edição”. *Debates*, n. 7, p. 39-55, 2004.
- Figueiredo, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX. Teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: s.n., 2013.
- Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1984.
- Monteiro, Eduardo Henrique Soares. “Por uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald”. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 9-42, dez. 2011.
- Rocha, Anderson. “Os três quartetos de cordas de Alberto Nepomuceno”. *Revista Música*, São Paulo, v. 9-10, p. 153-163, 1998-99.
- Schönberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Nova York: St. Martin’s Press, 1967.
- Schwindt-Gross, Nicole. *Musikwissenschaftliches Arbeiten. Hilfsmittel, Techniken, Aufgaben*. 6. ed. Kassel: Bärenreiter, 2007.
- Vidal, João Vicente. “Nepomuceno e Max Bruch: análise de uma (recém-descoberta) conexão”. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 129-153, 2011.
- Vidal, João Vicente. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*. Rio de Janeiro: Escola de Música, 2014.
- Vidal, João Vicente. “Nepomuceno e o germanismo no Brasil”. In: Vidal, João Vicente; Montez, Luiz Barros (org.). *Rio de Janeiro-Alemanha: relações musicais*. Rio de Janeiro: Escola de Música, 2015, p. 16-36.
- Vidal, João Vicente. “Nepomuceno em nova perspectiva”. *Revista OSESP*, São Paulo, ano 6, p. 104-109, 2020.

JOÃO VICENTE VIDAL

Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP) com estágio de pesquisa na Humboldt-Universität zu Berlin, Mestre e Bacharel em Música pela UFRJ. Bolsista de agências como DAAD, CAPES, CNPq e Fondazione Giorgio Cini de Veneza, recebeu distinções como o “1.º Prêmio José Maria Neves” da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), o “Prêmio FUNARTE de Produção Crítica em Música” e, por seu livro *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade*, o “Prêmio Concerto 2014” da *Revista Concerto*. Professor associado da Escola de Música e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, integrando a Linha de Pesquisa “História e Documentação da Música Brasileira e Ibero-Americana” e o Grupo de Pesquisa “Música brasileira em perspectiva: práticas comuns dos séculos XVIII ao XX”. Editor-Chefe da *Revista Brasileira de Música*. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9507-5042>. E-mail: joaovidal@musica.ufrj.br