

VIVIANA MÓNICA VERMES

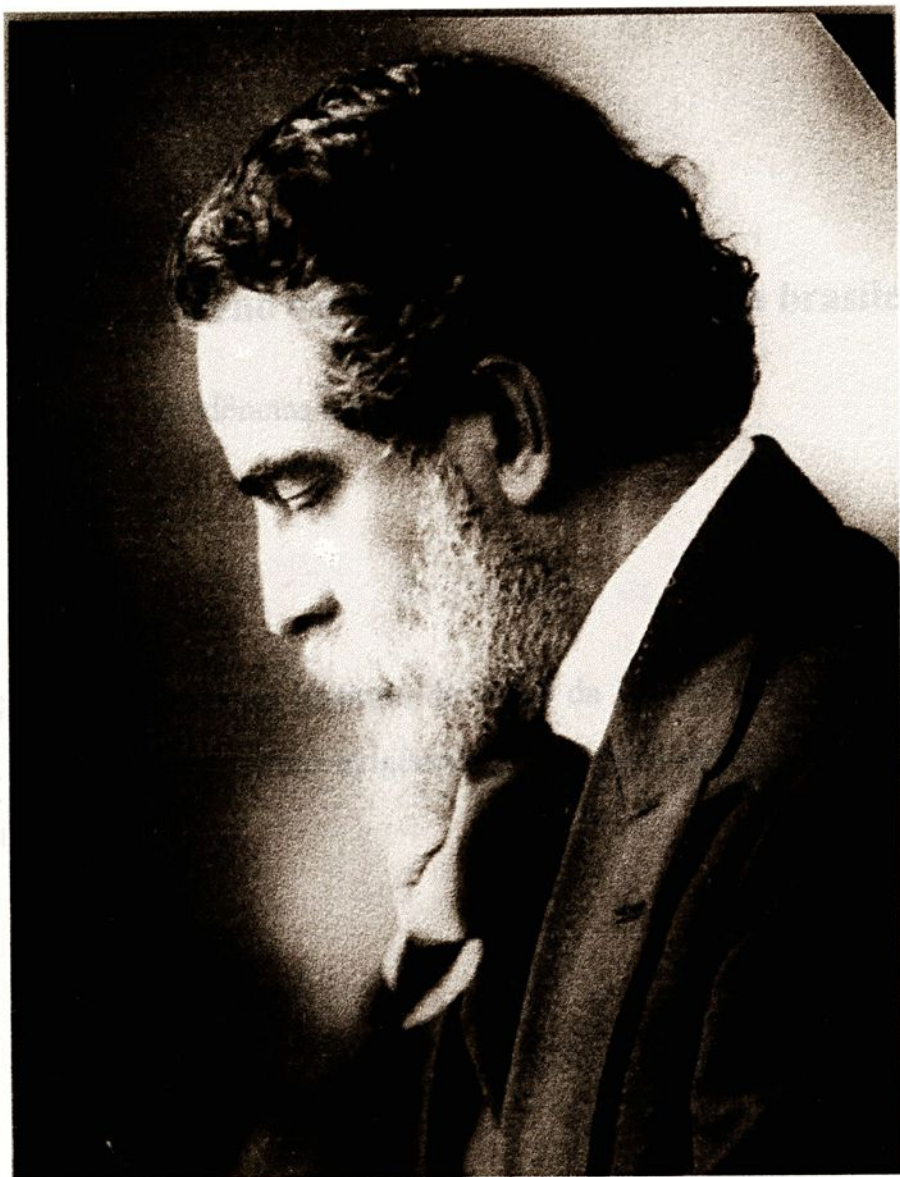
Alberto Nepomuceno e a criação de uma música brasileira:

evidências em sua música para piano



2010000282

T/UNESP
780.9
V523a



São Paulo, 1946



VIVIANA MÓNICA VERMES

Alberto Nepomuceno e a criação de uma música brasileira:

evidências em sua música para piano

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Unesp, sob orientação do Prof. Dr. Regis Duprat, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

São Paulo, 1996.



Agradecimentos

FAFESP

Prof. Dr. Régis Duprat

Funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes da Unesp e da Divisão de
Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional

José Carlos do Amaral Vieira

Sidney Leon Romeiro

Antônio Farinaci

Lina Maria Ribeiro de Noronha

São Paulo, de de 1996.

Thais da Veiga Borges

Daniel Marcelo Vermes

Banca Examinadora:

Gabriele Franke

João Silvério Trevisan

Henrique Friedman

Sônia Rubinski

Fabio Pelegatti

Meus agradecimentos ainda à minha família e a todos os amigos que tanto
colaboraram para a realização deste trabalho.

Agradecimentos:

FAPESP

Prof. Dr. Regis Duprat

Funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes da Unesp e da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional

José Carlos do Amaral Vieira

Sidney León Romeiro

Antônio Farinaci

Lina Maria Ribeiro de Noronha

Thaïs da Veiga Borges

Daniel Marcelo Vermes

Gabriele Franke

João Silvério Trevisan

Henrique Friedman

Sônia Rubinski

Fábio Pelegatti

Meus agradecimentos ainda à minha família e a todos os amigos que tanto colaboraram para a realização deste trabalho.



SUMÁRIO

RESUMO	9
ABSTRACT	10
INTRODUÇÃO	12
I. ALBERTO NEPOMUCENO: UM RESUMO BIOGRÁFICO	19
1. 1864-1885: Primeiros anos	20
2. 1885-1888: Rio de Janeiro	23
3. 1888-1895: Estudos na Europa	30
4. 1895-1900: De volta ao Brasil	35
5. 1900-1902: Nova viagem à Europa	44
6. 1902-1912: Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música	47
7. 1913-1915: A ópera <i>Abul</i>	60
8. 1916-1920: Os últimos anos	70
II. NEPOMUCENO E O NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL	77
1. Antecedentes	Para Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa,
2. Historiografia musical: alguns comentários	pela generosidade,
3. Bibliografia musical básica	pelo amor à nossa memória.
4. O vínculo de Nepomuceno com o espírito nacionalista	92

SUMÁRIO

RESUMO	9
ABSTRACT	10
INTRODUÇÃO	12
I. ALBERTO NEPOMUCENO: UM RESUMO BIOGRÁFICO.	19
1. 1864-1885: Primeiros anos	20
2. 1885-1888: Rio de Janeiro	25
3. 1888-1895: Estudos na Europa	30
4. 1895-1900: De volta ao Brasil	35
5. 1900-1902: Nova viagem à Europa	44
6. 1902-1912: Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música	47
7. 1913-1915: A ópera <i>Abul</i>	60
8. 1916-1920: Os últimos anos	70
II. NEPOMUCENO E O NACIONALISMO MUSICAL NO BRASIL	77
1. Antecedentes	78
2. Historiografia musical: alguns comentários	83
3. Bibliografia musical básica	85
4. O vínculo de Nepomuceno com o espírito nacionalista	92

5. A resistência à idéia do nacional	97
6. A posição de Nepomuceno e de seus contemporâneos	99
7. A rivalidade entre as escolas italiana e alemã	109
8. A posição dos modernistas	114
III. A MÚSICA PARA PIANO A DUAS MÃOS DE ALBERTO NEPOMUCENO	120
1. As obras para piano a duas mãos	121
2. Os números de opus	127
3. Características pianísticas das obras	131
4. Perfil geral das obras	141
5. As obras com caráter nacional	150
6. Nepomuceno e o romantismo musical	156
7. Catálogo revisado	158
CONCLUSÕES	186
BIBLIOGRAFIA	190
FONTES PRIMÁRIAS	195
ANEXO DE ILUSTRAÇÕES	199

RESUMO

Alberto Nepomuceno (1864-1920) foi uma das figuras mais representativas na música culta brasileira no período da virada do século XIX para o século XX, quando desempenhou um papel importante como compositor, regente, pianista, professor e diretor do Instituto Nacional de Música.

A formação musical acadêmica de Nepomuceno se deu basicamente na Europa — Itália, Alemanha e França — e encontramos em sua obra exemplos abundantes de uma escrita musical calcada na tradição estética do romantismo europeu.

Sua figura, no entanto, é geralmente vinculada ao papel de ‘precursor’ do nacionalismo musical brasileiro, ou ‘pai’ da música brasileira de orientação nacionalista.

Procuramos entender neste trabalho de que maneira esses dois aspectos convivem na obra de Nepomuceno e como e em que medida ele se aproximou dessa linguagem musical nacionalista brasileira, especificamente em sua produção para piano a duas mãos.



ABSTRACT

Alberto Nepomuceno (1864-1920) was one of the most important musicians in Brazilian art music during the turn of the century, when he performed a major role as composer, conductor, pianist, teacher and director of the Instituto Nacional de Música.

His academic musical background was developed especially in Europe — Italy, Germany, and France — and his work is akin to the European Romantic esthetic tradition.

Nepomuceno, however, is generally recalled as a ‘forerunner’ of Brazilian musical nationalism, or ‘father’ of the nationalistic trend in Brazilian music.

In this paper we intend to understand how these two aspects were integrated in Nepomuceno’s work, and in what extent and how he approached this nationalistic language specifically in his piano works.



Introducción



*... Descubrir lo desconocido no es una especialidad de Simbad, de Erico el Rojo
o de Copérnico. No hay un solo hombre que no sea un descubridor.
Empieza descubriendo lo amargo, lo salado, lo cóncavo, lo liso, lo áspero,
los siete colores del arco y las veintitantas letras del alfabeto; pasa por los rostros,
los mapas, los animales y los astros; concluye por la duda o por la fe
y por la certidumbre casi total de su propia ignorancia.*

(Jorge Luis Borges, *Atlas*, 1984)

INTRODUÇÃO



Nosso primeiro contato com a obra para piano de Alberto Nepomuceno foi por intermédio de duas obras muito diferentes: a *Dança de Negros* — incluída pelo compositor em sua *Série Brasileira* para orquestra com o nome de *Batuque*, como é mais conhecida — e a *Sonata em fá menor*. A grande surpresa provocada pelo contraste de duas obras tão diferentes despertou nossa curiosidade e serviu de estímulo inicial para que procurássemos conhecer toda a produção do compositor.

O acesso à gravação de sua obra integral para piano não foi fácil: a única gravação fora realizada por Miguel Proença para uma empresa privada, a qual distribuía os discos como presente a seus clientes, e sua circulação, portanto, era bastante restrita. Hoje, mesmo com a reedição desse registro, encontrar gravações da obra de Nepomuceno continua não sendo uma tarefa fácil. A mesma dificuldade foi enfrentada para localizar as partituras de suas obras, mesmo as obras editadas.

O acesso a esse material, fundamental para a realização de nosso trabalho, foi conseguido por intermédio de consultas às instituições que referiremos adiante e especialmente graças ao engajamento de pessoas, que não hesitaram em pôr seus acervos à nossa disposição: o pianista e compositor José Carlos do Amaral Vieira e, em particular, Sérgio Nepomuceno de Alvim Corrêa, depositário do acervo da família do compositor, que nos permitiu manusear e copiar todos os documentos de seu arquivo.

Além do material musical, trabalhamos com fontes primárias — artigos de jornal de época, programas de concertos e correspondência — encontradas na Biblioteca Nacional e em sua Divisão de Música e Arquivo Sonoro, além do arquivo da família do compositor. Com relação a estas fontes, utilizamos apenas uma parcela do material existente, pois apenas a

localização de artigos de jornal de época consumiria um tempo não condizente com as proporções de nosso presente trabalho se visasse a esgotar o material. Limitamo-nos aos artigos já previamente selecionados disponíveis na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional e no acervo da família do compositor. O mesmo princípio é extensivo aos programas de concertos, correspondência e demais documentos.

Outras fontes consultadas foram a Discoteca Oneyda Alvarenga, a biblioteca e a seção de multimeios do Centro Cultural São Paulo; a Biblioteca Municipal Mário de Andrade; o arquivo dos jornais *Folha de São Paulo* e *Jornal do Comércio* (RJ); e a Biblioteca e o Acervo Furio Franceschini do Instituto de Artes da Unesp. Tentamos algumas vezes consultar a biblioteca da Escola Nacional de Música da UFRJ e o Instituto de Estudos Brasileiros da USP, mas fomos repetidas vezes detidos em virtude de problemas como greves ou reformas. Assim, tivemos que prescindir do importante acervo dessas instituições, fato especialmente lamentável com relação à Escola Nacional de Música se considerarmos o forte elo existente entre Alberto Nepomuceno e essa instituição.



A escolha de Nepomuceno como tema de nosso trabalho é facilmente justificável pela verificação da bibliografia musical brasileira disponível, as obras são unânimes em lhe atribuir um papel de primeira importância dentro de nossa música artística. Nepomuceno foi uma figura ativa dentro de várias modalidades da atividade musical: como pianista, organista, regente, compositor, professor e diretor do Instituto Nacional de Música em duas ocasiões (1902 a 1903 e 1906 a 1916). Sua importância na vida cultural brasileira do seu período pode ser facilmente avaliado pela observação do destaque dado à notícia de sua morte nos jornais da época. Apesar disso, existe em nossa bibliografia musical uma lacuna de obras dedicadas a este compositor ou à sua produção, com a única exceção do *Catálogo geral* elaborado por Sérgio Alvim Corrêa (Ministério da Cultura/FUNARTE, Rio de Janeiro) editado em 1985 e reeditado este ano.

Nepomuceno nos legou um *corpus* de obras que compreende os mais importantes gêneros: música sacra, canções, música de câmara, ópera, música sinfônica, peças para instrumentos solistas, e para diversas formações instrumentais e vocais. A verificação integral de suas composições foi descartada desde o início de nosso projeto, em função da quase impraticabilidade de execução dessa proposta no âmbito do trabalho atual. De sua obra, escolhemos o conjunto de obras para piano a duas mãos — existem também obras para a mão esquerda e reduções para piano a quatro mãos de obras sinfônicas de sua lavra.

A escolha desta parcela específica de seu repertório foi determinada em função dos seguintes fatores: o instrumento musical ao qual Nepomuceno se dedicou especialmente foi o piano; este foi um dos gêneros mais visitados pelo compositor, em sua produção encontramos apenas um volume maior de

canções que composições para piano; as primeiras obras por ele compostas o foram para esse instrumento, e, apesar de as suas composições para piano sofrerem uma rarefação ao longo de sua vida, podemos encontrar obras compostas para este instrumento em períodos diferentes, permitindo-nos observar o amadurecimento de sua escrita e algumas características gerais do seu estilo. Além do citado, o compositor tinha uma ligação afetiva com o instrumento, como pode ser percebido na seguinte passagem, extraída de uma carta de Nepomuceno a seu filho Eivind, na ocasião estudando na Suíça, datada de 25 de novembro de 1907: “Fiquei muito satisfeito por queres estudar piano. É o meu presente de Natal. Tem sido esse instrumento o meu ganha-pão, justo será que o ames também pois tens aproveitado dele” (acervo da família do compositor).

As obras para a mão esquerda só e as reduções de obras orquestrais de sua autoria para piano a quatro mãos, apesar de não constituírem um conjunto numeroso, exigiriam ferramentas diferenciadas para sua abordagem e por esse motivo não foram aqui consideradas.

A formação acadêmica musical de Nepomuceno deu-se nos mais importantes centros musicais europeus da época: Roma, Berlim e Paris. Não obstante essa formação européia, Nepomuceno é freqüentemente lembrado como o mais importante precursor da música erudita brasileira de caráter nacionalista. No entanto, uma verificação, mesmo superficial, de sua produção surpreende pelos poucos exemplos existentes de peças de caráter nacional. Essa discrepância aparente entre a interpretação tradicional e aquilo que encontramos efetivamente realizado em sua obra, nos levou a verificar a presença do elemento nacionalista em sua produção, e à revisão da situação específica do nacionalismo musical brasileiro no seu período.



Nosso trabalho é composto de três grandes seções. Na primeira parte apresentamos uma biografia revisada, elaborada a partir do modelo biográfico convencional encontrado na maioria das fontes, e que procuramos enriquecer com as informações encontradas especialmente nas fontes primárias.

A segunda parte é uma revisão bibliográfica da questão do nacionalismo musical brasileiro. Procuramos nesta seção contextualizar as possibilidades e limitações do nacionalismo musical no período do compositor.

Na terceira parte tratamos das obras para piano a duas mãos de Nepomuceno. Nele, apresentamos a revisão do catálogo; uma análise de caráter geral de suas obras nesse gênero e uma verificação dos recursos empregados por Nepomuceno para a caracterização nacional de suas obras com esse perfil.



Gostaríamos ainda de observar que a ortografia portuguesa das citações e dos nomes de periódicos de época foi atualizada. Os nomes de compositores, artistas e personalidades está apresentado de acordo com sua referência na *Enciclopédia da música brasileira* (Marcondes, São Paulo, 1977), no *Dicionário biográfico musical* (Mariz, Belo Horizonte, 1991) e no dicionário *Larousse Brasil A/Z* (São Paulo, s.d.). Casos específicos estão indicados em notas de rodapé.

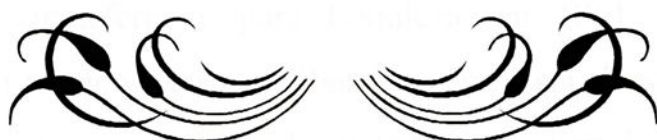
Abreviaturas utilizadas no trabalho:

AFAN	- Acervo da família de Alberto Nepomuceno
AN	- Alberto Nepomuceno (nas notas de rodapé).
BN	- Biblioteca Nacional
DMAS/BN	- Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional
EMB	- Enciclopédia da música brasileira
ENM	- Escola Nacional de Música
INM	- Instituto Nacional de Música



PARTE I

ALBERTO NEPOMUCENO: RESUMO BIOGRÁFICO.



1. 1864-1885: Primeiros anos

lberto Nepomuceno nasceu em Fortaleza,¹ na época província do Ceará, a 6 de julho de 1864. A casa em que nasceu situava-se na rua Amélia (depois Senador Pompeu) no quarteirão compreendido entre as travessas das Trincheiras e de São Bernardo (depois ruas Liberato Barroso e Pedro Pereira), no chamado lado da sombra, número 1030.² Foi batizado a 15 de janeiro de 1865 na catedral da cidade de Fortaleza. Seu pai, Vítor Augusto Nepomuceno (1840-1880), era natural da cidade de Aracati, na mesma província, e já atuava como músico da banda de sua cidade natal aos 14 anos. Vítor transferiu-se para Fortaleza em 1861, onde tornou-se conhecido como músico, mestre de banda e professor de violino; foi ainda durante vários anos organista da catedral de Fortaleza. A mãe de Nepomuceno, Maria Virgínia Nepomuceno (1861-1892), era irmã primogênita do escritor Manoel de Oliveira Paiva (1861-1892), autor do romance regionalista *Dona Guidinha do Poço* (1890) e hoje considerado uma figura de relevo do Naturalismo brasileiro.³ Um outro antecedente artístico da família de Nepomuceno é sua avó, D. Emília Raposo de Mello Oliveira, a quem a mãe do compositor atribuiu a modinha *Conselho (Põe na virtude, filha minha)* com poesia do Visconde da Pedra Branca.⁴ As poucas informações encontradas a respeito da família de Nepomuceno e de seus

¹ Sales (1919, p.4, 6) refere-se ao nascimento de AN na cidade de Aquiráz. Acreditamos tratar-se de um equívoco do autor, já que não é confirmado por nenhuma outra fonte e, mesmo nos parágrafos biográficos do punho do próprio AN, este identifica Fortaleza como sua cidade natal. A troca deve ter-se dado pelo fato de a mãe de AN ser natural de Aquiráz (Aderaldo, 1965, p.154).

² ADERALDO, M.S. Alberto Nepomuceno: o fundador da música nacional. *Revista do Instituto do Ceará*, v.78, p.153-159, 1965. p.153.

³ É interessante observar que a importância de Oliveira Paiva no romance naturalista brasileiro só pode ser observada mais tarde, uma vez que sua obra *Dona Guidinha do poço*, escrita em 1891, só foi publicada em 1951 graças ao trabalho de Lúcia Miguel-Pereira (Bosi, 1970, p.218).

⁴ BN. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964. p.43.

O Visconde da Pedra Branca, Domingos Borges de Barros, (1779-1855) foi poeta e político brasileiro. Trabalhou na França promovendo o reconhecimento da independência brasileira e, de volta ao Brasil, foi senador.

Em alguns catálogos esta obra é atribuída a AN (ENM, 1964, p.15; Marcondes, 1977, p.947).

primeiros anos de vida não nos permitem traçar um perfil claro desse período, mas acreditamos que as atividades artísticas da família nos permitam supor que Nepomuceno vivesse em um ambiente em que as artes eram valorizadas,⁵ de modo que ao decidir dedicar-se profissionalmente à atividade musical não deve ter encontrado obstáculos por parte da família.

Em alguns documentos da época anterior à transferência de Nepomuceno para o Rio de Janeiro (1885) encontramos o nome Beriot acrescentado ao nome do compositor. Existem duas interpretações para o fato: segundo tradição oral da família Nepomuceno a nós transmitida por Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, Beriot seria um nome de origem judaica herdado da mãe. O pai, Vítor Augusto, descendente de judeus da Ilha da Madeira, teria como nome original Levi e teria adotado o nome Nepomuceno quando de sua conversão ao cristianismo por ser o nome do santo do dia de seu nascimento. Pela verificação das datas, encontramos que São João Nepomuceno é comemorado a 16/5 e a data atribuída ao nascimento de Vítor Nepomuceno é 15/6,⁶ a curiosa inversão nos dígitos das datas poderia sugerir que um erro de impressão nas fontes consultadas tivesse levado ao desencontro, mas os dados encontrados não nos permitem chegar a conclusão definitiva. Segundo o prof. Henrique Friedman,⁷ a palavra Beriot tem efetivamente uma raiz hebraica (significa criatura, ser), mas não há notícia dessa palavra empregada como nome. Acreditamos, porém, que possa tratar-se de uma homenagem prestada por Vítor Nepomuceno ao violinista belga Charles-Auguste de Bériot (1802-1870).

⁵ O ambiente artístico é mantido, ao menos em parte, na genealogia dos Nepomuceno. Uma das filhas de AN, Sigrid, tornar-se-ia pianista, além de dedicar-se à pintura, e casar-se-ia com o pintor Henrique Alvim Corrêa. Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, filho do casal, tem-se dedicado especialmente à elaboração de catálogos de compositores brasileiros, entre outras atividades de importância em nosso meio musical.

⁶ MARCONDES, M.A. (Ed.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art, 1977. v.2, p.530.

⁷ Professor de hebraico e cultura judaica dos cursos de extensão da PUC e da Casa da Cultura de Israel, e colaborador da Associação Universitária de Cultura Judaica.

Como reforço a essa idéia, além de o próprio Vítor ser violinista e professor de violino, apontamos para o fato de as composições de Bériot serem bastante conhecidas e tocadas no Brasil. Cernicchiaro cita um grande número de apresentações de violinistas brasileiros e estrangeiros que vinham ao Brasil e incluíam em seus programas obras desse compositor já a partir de 1834⁸ e passagens de alunos do violinista belga pelo Brasil.⁹

Em 1872, a família Nepomuceno transfere-se para Recife (Pernambuco), onde Vítor Nepomuceno dá início à educação musical de seu filho. É lá também que o jovem realiza o seu curso completo de humanidades. Nesse período, Vítor participou ativamente da vida artística da cidade e fundou a sociedade musical *Ateneu*.¹⁰ Algumas obras chegam a referir-se a Vítor Nepomuceno como o “introdutor da música clássica em Pernambuco” (Octaviano, 1933, p.58; Biografias, 1896, p.74; entre outras). É possível que essa afirmação tenha algo de exagero, mas o convite feito a Vítor por Henrique Eulálio Gurjão¹¹ (1834-1885) para que juntos criassem e dirigissem um conservatório em Belém pode nos dar uma idéia de seu prestígio. Vítor recusa o convite “devido às inúmeras atividades que o prendiam a Recife” (Marcondes, 1977, v.2, p.530).

A 21 de julho de 1880 falece Vítor Nepomuceno e seu filho fica impossibilitado de prosseguir os estudos superiores. Alberto auxilia na manutenção da família (a mãe e a irmã, Emília) lecionando matérias teóricas e piano, e empregando-se em uma tipografia. Torna-se aluno de harmonia do maestro Euclides da Fonseca (1854-1929), “o mais importante professor de

⁸ CERNICCHIARO, V. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925). Milano: Riccioni, 1926. p.134, 136, 139, 323, 351, 398, 460, 461, 462, 463, 466, 467.

⁹ Idem, p. 464 e 466-7.

¹⁰ Almeida (1942, p.417) apresenta Marcelino Cleto como fundador do *Ateneu*. É possível que tenha havido, na verdade, um grupo de fundadores, já que Marcondes se refere a Vítor Nepomuceno como fundador da sociedade e a Cleto como “um dos fundadores do *Ateneu Musical*” (1977, p.194).

¹¹ Gurjão, após iniciar seus estudos musicais em Belém, passou oito anos estudando na Itália com pensão do governo. Voltou a Belém em 1861, após uma passagem pelo Rio.

Pernambuco” (Cernicchiaro, 1926, p.158) e que teve uma ação destacada em todas as esferas musicais daquela província.¹²

A partir de 1881 Nepomuceno desenvolve amizade com alunos e professores da Faculdade de Direito de Recife. Por essa época, florescia nessa faculdade a chamada Escola do Recife, grupo de professores e estudantes agrupados em torno da figura de Tobias Barreto (1839-1889). O grupo consistiu em um movimento cultural de cunho germanista, que abraçava, entre outros setores, a Poesia, a Filosofia, o Direito, o Folclore, a crítica literária e musical. Barreto, além de suas atividades na área do Direito e da Filosofia, dedicava-se também à crítica musical, além de gostar de cantar, acompanhando-se ao violão,¹³ e teria sido responsável pela iniciação de Nepomuceno no estudo de Filosofia e do alemão.¹⁴ Consideramos que esse contato com Barreto tenha sido determinante para dirigir o interesse de Nepomuceno pela cultura alemã. A crítica musical de Barreto, por exemplo, faz a apologia da ópera de Wagner,¹⁵ cuja estética mais tarde viria a ser a grande inspiração para o grupo de compositores e críticos musicais de que Nepomuceno fez parte.

É importante ressaltar que a Faculdade de Direito de Recife era uma escola muito prestigiada. De seus quadros, assim como daquela de São Paulo, saíam os futuros políticos, administradores, diplomatas, magistrados, parlamentares, jornalistas e professores.¹⁶ A intimidade e a maneira como Nepomuceno lidava com o poder será um fato importante em sua vida quando de sua residência no Rio de Janeiro, fato que comentaremos adiante.

¹² ALMEIDA, R. *História da música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briqueet & Comp, 1942. p.413.

¹³ BLAKE, S. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1902. v.7, p.310.

¹⁴ CORRÊA, S.A. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Projeto Memória Musical Brasileira, 1985. p.9.

¹⁵ BARRETO, T. *Crítica musical*. In: _____. *Filosofia e crítica*. Governo do Estado de Sergipe, 1926.

¹⁶ MERCADANTE, P., PAIM, A. *Tobias Barreto na cultura brasileira*. São Paulo: EDUSP/Grijalbo, 1972. p.62.

Com a agitação política acesa após o término da Guerra do Paraguai (1864-1870), inflamam-se os movimentos republicano e abolicionista nos quais Nepomuceno se envolve.¹⁷ A 25 de junho de 1882, recebe o título de sócio honorário da Sociedade Nova Emancipadora de Pernambuco, “em consideração aos relevantes serviços prestados pelo Sr. Alberto B. Nepomuceno à causa abolicionista”.¹⁸ Este envolvimento, sobretudo com a causa republicana, comprometeria seus planos de continuar os estudos na Europa com o auxílio do Governo Imperial, mas, após a Proclamação da República, Nepomuceno se encontraria no centro dos acontecimentos musicais da capital do país.

Aos 18 anos, em 1882, Nepomuceno é nomeado diretor de concertos do Clube Carlos Gomes,¹⁹ em substituição ao maestro Euclides da Fonseca. Nepomuceno já recebera, a 7 de setembro de 1880, o diploma de sócio honorário desse clube “por ter o mesmo Senhor exibido os seus conhecimentos artísticos na festa que hoje soleniza o primeiro aniversário do Clube”.²⁰ Se considerarmos o grande respeito de que era merecedor Euclides da Fonseca, citado anteriormente, podemos entender que esta nomeação em sua substituição tivesse um grande peso dentro da vida musical da província.

Em 1884 Nepomuceno retorna ao Ceará com a família. No ano seguinte é encaminhada uma petição ao Governo Imperial pela Assembléia Legislativa Cearense na qual é solicitada uma pensão para que ele pudesse dar continuidade a seus estudos na Europa. A petição é indeferida e Nepomuceno muda-se para o Rio de Janeiro, deixando a mãe e a irmã em Fortaleza com um tio.

¹⁷ CORRÊA, S.A. op. cit., p.9.

¹⁸ AFAN.

¹⁹ Este era um dos numerosos clubes que apareceram no Brasil na segunda metade do século XIX, e mantinha uma orquestra e cursos de música (Almeida, 1942, p.392).

²⁰ AFAN.

2. 1885-1888: Rio de Janeiro

 estréia de Alberto Nepomuceno como pianista no Rio de Janeiro deu-se no 78º concerto do Clube Beethoven²¹ no dia 31 de outubro de 1885. As obras apresentadas por ele foram uma *Barcarolla* de Rubinstein, a *Mazurka em si maior* de Chopin e o final da sonata nº 9 de Clementi. Uma crítica publicada na *Gazeta de Notícias* no dia seguinte ao concerto descreve a participação de Nepomuceno como um dos motivos para o êxito do evento, quando ele teria sido recebido com “simpatia e benevolência” pelo público e apresenta-o como uma “vocação que deseja abrir caminho” faltando-lhe “tempo e continuado estudo”.²² Nesse mesmo concerto apresentou-se Félix Bernardelli, violinista que atuava com regularidade nos concertos do clube e irmão de Rodolfo (1852-1931) e Henrique (1858-1936) Bernardelli.²³ O primeiro tornar-se-ia um dos maiores amigos de Nepomuceno e teria um papel decisivo quando de sua primeira viagem à Europa. Uma biografia publicada por ocasião da morte do compositor confirma que foi no Clube Beethoven que ele tomou contato com a família Bernardelli²⁴ e segundo Corrêa²⁵ Nepomuceno chegou a morar na residência Bernardelli, tal era sua intimidade com a família.

Nepomuceno participou também do 100º concerto do Clube Beethoven, a 27 de junho de 1886, em matinê realizada no Cassino Fluminense com a presença da família imperial. Nesse concerto, Nepomuceno executou ao

²¹ O Clube Beethoven, fundado por Robert Joep Kinsman Benjamin (1853-1927), existiu entre 1882 e 1889. Entre suas atividades destacam-se a promoção de concertos de música sinfônica e de câmara e o ensino. Funcionou como um centro artístico e intelectual pelo qual passaram as grandes personalidades musicais, artísticas e políticas do Segundo Reinado (Marcondes, 1977, p.194-5).

²² A partir das críticas das primeiras apresentações de AN como pianista no Rio, apreende-se o fato que o nível a que ele chegara como pianista ainda era insuficiente para ser considerado um profissional na corte.

²³ Henrique, pintor e Rodolfo, escultor, foram duas figuras de grande destaque nas artes plásticas brasileiras do período.

²⁴ *Jornal do Comércio*, 17/10/1920.

²⁵ CORRÊA, S.A. op. cit., p.9.

piano o Concerto nº 3 op. 37 de Beethoven. Participaram também Roberto Kinsman Benjamin, Arthur Napoleão, Frederico Nascimento, Alfredo Bevilacqua e Carlos de Carvalho. Os três últimos tornar-se-iam grandes amigos de Nepomuceno. O nome de nosso compositor aparece ainda nos concertos do Clube Beethoven realizados nos dias 5 de março e 30 de julho de 1886, e 2 de setembro, 27 de novembro e 17 de dezembro de 1887.²⁶

Nessa época, Nepomuceno também participava dos concertos da Sociedade de Concertos Clássicos,²⁷ fundada em 1883 por José White e que era também, tal como o Clube Beethoven, uma sociedade promotora de concertos.²⁸ É interessante observar que pouco tempo depois de sua chegada do Ceará Nepomuceno já se encontrava integrado à vida musical da corte. Este fato, acreditamos, pode ter sido determinado por alguns fatores: o seu talento, reconhecido pelos seus pares; o seu temperamento, gentil, educado e correto, exaltado seguidamente nas referências feitas ao compositor nos jornais da época, e referências que ele tenha eventualmente trazido de sua província e de Pernambuco.

No ano de 1886 Nepomuceno é convidado para um chá com a princesa Isabel no Palácio Isabel. O convite impresso, datado do dia 12 de outubro de 1886, é assinado por Franklin A. de M. Dória, vereador.²⁹ Acreditamos que Dória, em razão de estar relacionado com a Faculdade de Direito de Recife, possa ter servido de intermediário para que Nepomuceno obtivesse essa audiência, seja por já conhecê-lo, ou por recomendação de algum

²⁶ Estas datas correspondem aos concertos do Clube Beethoven nos quais a participação de AN pode ser comprovada por intermédio dos programas existentes na DMAS/BN. É possível que tenha participado ainda de outros.

²⁷ MARIZ, V. *História da música no Brasil*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p.121.

²⁸ ALMEIDA, R. op. cit., p.390.

²⁹ Franklin Américo de Meneses Dória, Barão de Loreto (1836-1906) formou-se bacharel em direito pela Universidade do Recife, fez parte do conselho do Imperador D. Pedro II e foi vereador da casa imperial. Foi presidente de Pernambuco entre 1880 e 1881 (Blake, 1895, v.3, p.146).

Bosi (1970, p.137) situa Dória entre o grupo de poetas abolicionistas e liberais da geração de Castro Alves.

O documento citado encontra-se no AFAN.

conhecido comum, oferecendo-lhe a oportunidade de pleitear uma pensão para poder estudar no exterior. Com relação ao encontro de Nepomuceno com a princesa Isabel, existem duas versões: segundo Sérgio Alvim Corrêa,³⁰ ele foi recebido com reservas em virtude de sua atividade republicana no Nordeste; a mesma versão é apresentada por Luiz Heitor.³¹ A outra versão conta que, por causa de inveja, teriam feito chegar à princesa Isabel o murmúrio de que Nepomuceno seria um vadio e por esse motivo ter-lhe-iam recusado ajuda financeira para sua viagem à Europa.³² Essa mesma explicação aparece também em *Amphion*.³³ No fundo, para os monarquistas, talvez ambos os termos, republicano e vadio, resultassem na mesma coisa.

No final desse ano é criada a Academia de Música do Clube Beethoven, no qual Nepomuceno passa a lecionar. Ainda nessa época estuda harmonia com Miguel Cardoso³⁴ (1850-1912).

Existem várias referências, sobretudo nos elogios publicados após a morte de Nepomuceno em que é referida a amizade existente entre ele e Machado de Assis (1839-1908), que foi durante um certo período diretor da biblioteca do Clube Beethoven.³⁵ Existe, porém, uma carta de Machado a Nepomuceno, em que a maneira como o escritor se dirige ao compositor sugere uma cordialidade distante. Nessa mesma carta, Machado esclarece um mal-entendido com relação à autoria de um poema musicado por Nepomuceno:

³⁰ CORRÊA, S.A., op. cit., p.9.

³¹ AZEVEDO, L.H.C. Frederico Nascimento (1852-1924): um músico português no Brasil. *Revista Goiana de Artes*, v.2, p.116-33, 1983. p.120.

³² ADERALDO, M.S. op. cit., p.155.

³³ BIOGRAFIAS: Alberto Nepomuceno. *Amphion*, Lisboa, 31 mai. 1896. p.75.

³⁴ Miguel Cardoso estudou no Real Conservatório de Milão, Itália, onde permaneceu durante 3 anos. Regressou ao Rio em 1880, onde se tornou famoso como professor de harmonia superior. Além de Nepomuceno, formou seus alunos Francisco Valle e Sílvio Deolindo Fróis, entre outros. Foi também compositor e publicou várias obras didáticas (Marcondes, 1977, p.149-50).

³⁵ Os programas do Clube Beethoven confirmam a atividade de Machado como bibliotecário dessa sociedade entre 1886 e 1887, mas o período exato de suas atividades junto ao clube não foi precisado.

O agradecimento é duplo — pela remessa do volume I das suas Canções e pela escolha da composição Coração triste falando ao sol a que deu a honra de sua música. Devo dizer que estes versos não são originais, fazem parte de uma pequena coleção a que chamei Lira chinesa, e foram diretamente vertidos do chinês por uma ilustre francesa. (Carta datada de 27 de julho de 1904)³⁶

No dia 22 de julho de 1887, Nepomuceno organiza um concerto no Imperial Conservatório de Música. Em crítica a esse concerto, publicada em *O País*, Oscar Guanabarro (1851-1937) elogia muito os progressos e o talento de Nepomuceno como compositor, mas trata com cautela as suas habilidades como pianista virtuoso. Nesse recital, Nepomuceno apresenta a sua *Romança* em mi bemol (que Guanabarro diz parecer inspirada nas peças de Rubinstein), a *Mazurka* em ré menor, a *Berceuse*, e o *Scherzo Fantastico*³⁷ (“uma peça largamente desenvolvida”, segundo o crítico). Além de suas obras, Nepomuceno toca a *Kreisleriana* de Schumann, o *Étude de concert* de Henselt, a *Melodie hongroise* de Liszt e acompanha outros artistas. A *Romança* e a *Mazurka* para piano seriam executados por Nepomuceno novamente em concerto no Clube do Engenho Velho, a 29 de outubro de 1897 e em concerto do Clube Beethoven a 27 de novembro do mesmo ano.

Finalmente, com ajuda financeira proporcionada por Rodolfo Bernardelli para esse fim, Nepomuceno vê seus planos de estudar na Europa serem viabilizados. Uma declaração de Nepomuceno, publicada no *Jornal do Comércio* e reproduzida por Dulce Lamas confirma o mecenato de Bernardelli e evidencia a gratidão do compositor:

³⁶ AFAN.

³⁷ Trata-se, provavelmente, das primeiras obras suas que AN fez ouvir no Rio de Janeiro.

O *Scherzo Fantastico*, cuja existência é comprovada pelos comentários de Guanabarro aqui referidos, teve o seu manuscrito extraviado e até hoje não foi localizado.

*É verdade que parti daqui para a Itália, a expensas daquele grande artista, que possui coração tão grande como o seu gênio e que se chama Rodolfo Bernardelli, é verdade que lá em Roma, naquela cidade toda recordações, que eu tanto amo, fui sustentado pelos três irmãos, Rodolfo, Henrique e Félix Bernardelli que partilhavam, fraternalmente comigo o pão de cada dia.*³⁸ (Nepomuceno apud Lamas, 1964, p.23)

Antes de partir, realiza uma *tourné*e pelo Norte e Nordeste do Brasil em companhia de Frederico Nascimento, “o primeiro a lhe reconhecer os méritos de compositor” (Barbosa, 1940, p.34), com o objetivo de reunir economias para ajudar nas despesas de viagem. Durante essa *tourné*e, começa a grande amizade entre os dois.³⁹ As notícias publicadas no jornal *Gazeta do Norte*⁴⁰ indicam que eles partiram do Rio de Janeiro provavelmente no dia 10 de abril de 1888 e chegaram a Fortaleza no dia 21 do mesmo mês com a intenção de lá permanecer durante 20 dias. Foram realizados três concertos, o primeiro deles entre os dias 22 e 30 de abril. O terceiro concerto foi realizado no dia 8 de maio,⁴¹ a pedido de Arnulfo Pamplona e José Teodorico de Castro em favor das obras da matriz do Patrocínio. Nesse concerto, Nepomuceno fez ouvir especialmente obras suas: *Prière* (para piano e violoncelo, dedicada a Nascimento) e “*Dansa de negros*” (o jornalista ‘acha’ que seja esse o nome). De acordo com Sérgio Alvim Corrêa,⁴² essa ‘dansa de negros’ é a peça que, orquestrada, resultaria no *Batuque*, da *Série Brasileira*. É interessante observar que o crítico de *A Gazeta do Norte* (11/4/1888) refere ter recebido dos críticos de *O País* do

³⁸ Acreditamos que essa partilha do ‘pão de cada dia’ deva ser entendida como auxílio pecuniário dado a AN antes de sua viagem e a eventuais ‘socorros’ nesse mesmo sentido durante sua permanência na Itália, não como um convívio físico entre eles nesse país, uma vez que Rodolfo lá esteve entre 1876 e 1885 e Henrique entre 1878 e 1884.

³⁹ AZEVEDO, L.H.C. Frederico Nascimento (1852-1924): um músico português no Brasil. *Revista Goiana de Artes*, v.2, p.116-33, 1983. p.119.

⁴⁰ Notícias publicadas a 11, 20, 23, e 30/4, 7, 8 e 11/5 de 1888.

⁴¹ É interessante observar a coincidência da inclusão da *Dança de Negros* neste concerto, realizado às vésperas da abolição da escravatura.

⁴² CORRÊA, S.A., op. cit., p.9.

Rio de Janeiro um telegrama recomendando os artistas e que nas críticas que publica após os concertos refere-se a Nepomuceno como “um *refinado* amador” ... “que com aplicação e estudo conseguirá sobressair-se e criar para si um nome invejado”, fazendo eco aos comentários que haviam sido publicados no Rio de Janeiro, inclusive em *O País*.

Antes de partir para a Europa, Nepomuceno sofreu duas síncope cardíacas “que puseram em risco sua saúde” (*Jornal do Comércio*, 17/10/1920). Este documento registra os indícios precoces da fragilidade de sua saúde (na época com apenas 24 anos) e o mal cardíaco que já neste momento se evidencia irá vitimá-lo fatalmente. A doença será uma presença constante em sua vida e ele lhe fará referência freqüente em sua correspondência.



3. 1888-1895: Estudos na Europa

Em agosto de 1888, Nepomuceno se dirige à Itália. Lá, matricula-se no *Liceo Musicale Santa Cecilia*, na classe de harmonia de Eugenio Terziani⁴³ (1824-1889) e com a morte deste prossegue os estudos com Cesare de Sanctis (1830-1915).⁴⁴ Algumas fontes indicam que Nepomuceno teria estudado com Giovanni Sgambati (1841-1914).⁴⁵

⁴³ O maestro Terziani regeu a primeira apresentação do *Guarani* de Carlos Gomes no teatro *La Scala* de Milão em 1870. O ‘fantasma’ de Carlos Gomes ainda acompanharia Nepomuceno mais tarde, por ocasião das apresentações de sua ópera *Abul*.

⁴⁴ Datas apresentadas de acordo com Corrêa (1985), existem também referências às datas 1824-1916, respectivamente de nascimento e morte de De Sanctis.

⁴⁵ Corrêa, 1985; Rubinski, 1984 e *O País*, 17/10/1920; mas não é confirmada por outras fontes como Cernicchiaro, 1926; Almeida, 1942 e Azevedo, 1956, por exemplo.

Ainda em Roma, recebe telegrama de um amigo sobre o concurso para o *Hino à Proclamação da República*, comunicando as condições do edital, a métrica da poesia de Medeiros Albuquerque e estímulo para que participasse.⁴⁶ Nepomuceno inscreve-se no concurso. Houve 36 inscritos e no dia 20 de janeiro de 1890 todos os trabalhos foram apresentados no Teatro Lírico, com a presença do Marechal Deodoro da Fonseca, presidente da República, quando foram escolhidos quatro hinos.⁴⁷ Segundo Cernicchiaro, os trabalhos selecionados foram os de Jerônimo de Queiroz, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno e Leopoldo Miguez, tendo sido vencedor o último.⁴⁸ Apesar de não conquistar o primeiro prêmio no concurso, Nepomuceno recebe do governo provisório uma pensão que lhe permite continuar os seus estudos na Europa.

A 30 de maio de 1890, Nepomuceno escreve de Capri a Frederico Nascimento.⁴⁹ Nesta carta diz que ainda precisaria voltar a Roma para concluir um curso que lhe tomaria mais um mês, aproveitava para reciclar os estudos de contraponto. Já havia terminado o curso de harmonia e estava prestes a requerer seu exame vago em Berlim, provavelmente em agosto ou setembro. Dizia já estar adiantado nos estudos de alemão, mas caso tivesse dificuldade em entender a língua, tomaria um professor particular e se apresentaria para o exame no momento oportuno. Nessa mesma carta comenta seus planos de mandar o manual *Polifonia* de De Sanctis para que fosse eventualmente adotado no INM. Ele se propunha a traduzir graciosamente o tratado e se oferecia para negociar com a editora *Ricordi* de modo a conseguir preços vantajosos para a venda do manual no Brasil. Nepomuceno se refere a problemas de saúde, tonturas, cansaço, insônia.

⁴⁶ BARBOSA, J.R., op. cit., p.22.

⁴⁷ BN. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964. p.12.

⁴⁸ CERNICCHIARO, V., op. cit., p.119.

⁴⁹ Obras raras da DMAS/BN.

Planejava, na volta para Roma, passar por Nápoles. Segundo notícia publicada em 17/10/1920 no *Jornal do Comércio*, ao tentar subir o Vesúvio em Nápoles, teve uma crise cardíaca, quando os guias que o acompanhavam “chegaram a rezar uma missa de defuntos”.

Provavelmente, antes de encaminhar-se para Berlim, Nepomuceno dirigiu-se a Zurique para estudar alemão. Lá assistiu aos concertos do *Tonhalle*, onde teriam sido apresentadas obras suas.⁵⁰ Nepomuceno já havia tido um contato anterior com a língua alemã, por intermédio de Tobias Barreto, durante a sua juventude. Perguntamo-nos, porém, qual teria sido a profundidade desse contato na medida em que o próprio Barreto havia aprendido o alemão como autodidata.⁵¹

Em agosto de 1890, Nepomuceno matricula-se na *Akademische Meister Schule*, em Berlim, onde estuda composição com Heinrich von Herzogenberg (1843-1900), o qual deixa a cadeira por motivos de doença.⁵² Sales conta como teria sido a admissão de Nepomuceno na *Meister Schule*:

Não é fácil a admissão nessa Escola: o pretendente tem de apresentar, como credencial, uma composição, que, sendo julgada de valor, o habilita a entrar em um rigoroso concurso para o qual são exigidos sérios conhecimentos da arte Alberto, como todos os outros candidatos, apresentou a sua prova escrita, e, tal foi ela, que a douta congregação resolveu dispensá-lo do concurso, aceitando-o imediatamente no seio da Escola de Mestres. (Sales, 1919, p.6)

Em abril de 1892, transfere-se para o conservatório *Stern*,⁵³ onde estuda durante dois anos. Tem aulas de composição e órgão com Arno Kleffel⁵⁴

⁵⁰ *O País e Jornal do Comércio*, 17/10/1920.

⁵¹ BLAKE, S. op. cit., v.7. p.310.

⁵² BARBOSA, J.R., op. cit., p.23.

⁵³ O conservatório *Stern* foi uma das mais prestigiadas escolas de música de Berlim. Foi fundado em 1850 com o nome de *Berliner Musikschule* e a partir de 1857 foi chamado *Sternsches Konservatorium*. Após outras mudanças em seu nome, fundiu-se finalmente com a *Hochschule für Musik* em 1966.

⁵⁴ Não encontramos referências a este professor nas outras fontes consultadas, a grafia de seu nome e as datas de nascimento e morte foram mantidas de acordo com a referência feita no *Catálogo geral de Sérgio Alvim Corrêa* (1985).

(1840-1913) e piano com H. Ehrlich (1822-1899), o qual prepara Nepomuceno para a pedagogia do instrumento e a técnica moderna.⁵⁵

Em julho de 1893 casa-se com Walborg Bang em Christiania (Oslo) na Noruega. O casal teria quatro filhos: Eivind, Sigurd, Sigrid e Astrid. Nepomuceno conhecera Walborg na classe de Theodor Leschetizky (1830-1915), durante sua permanência em Viena nas férias de 1891.⁵⁶ Na época de seu casamento, Nepomuceno ter-se-ia hospedado em casa de Grieg.⁵⁷ Luiz Heitor comenta que o compositor teria conhecido bem a casa de Grieg em Trolldhaugen (Trondheim).⁵⁸ Infelizmente, não pudemos encontrar nenhuma carta trocada entre eles ou em que Nepomuceno se referisse a Grieg. Um único bilhete, de Grieg à sua aluna Walborg Bang, foi exibido na Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento de Alberto Nepomuceno na ENM.⁵⁹ Segundo Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, esse bilhete foi posteriormente destruído por um incêndio. De qualquer modo, Nepomuceno certamente teve contato com a obra de Grieg, ao menos por intermédio de Walborg, que incluía obras desse compositor em seu repertório, como pode ser confirmado pelo programa do concerto realizado no Clube dos Diários a 6 de maio de 1902, entre outros.

O diploma do conservatório *Stern*, datado de 21 de março de 1894 atesta que Nepomuceno teve um aproveitamento excepcional no meio ano que cursou de órgão, chegando a tocar peças difíceis como a *Fuga sobre o nome de Bach* de Schumann; apresentou grandes progressos técnicos no piano, revelando uma interpretação cálida e concepção musical, e regeu uma *Suíte*

⁵⁵ BARBOSA, J.R., op. cit., p.23.

⁵⁶ CORRÊA, S.A., op. cit., p.9.

⁵⁷ Idem, p.10.

⁵⁸ AZEVEDO, L.H.C. Frederico Nascimento (1852-1924): um músico português no Brasil. *Revista Goiana de Artes*, v.2, p.116-33, 1983. p.121.

⁵⁹ ENM. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964. p.24.

para orquestra de cordas e um *Scherzo para grande orquestra*, peças de sua composição, ante a Orquestra Filarmônica de Berlim.

No dia 17 de abril desse ano é nomeado professor de órgão do INM pelo presidente da República. Nepomuceno tomaria posse no dia 27 de junho de 1895 na Legação do Brasil em Paris.

No dia 24 de agosto de 1894 nascia o seu filho Sigurd, que viria a falecer de meningite aos 13 meses.

Uma vez concluído o curso em Berlim, Nepomuceno segue para Paris, onde estuda órgão com Alexandre Guilmant (1837-1911) no Conservatório de Paris, com o objetivo de se aperfeiçoar no instrumento para o qual havia sido nomeado professor no INM. Nessa permanência em Paris tem a oportunidade de conhecer a produção musical de Debussy (assiste à estréia do *Prélude à l'après midi d'un faune*), e conhece Saint-Saëns, Charles Bordes e Vincent D'Indy.⁶⁰

A 5 de fevereiro de 1895, Nepomuceno participa de um concerto realizado na *Salle d'Harcourt* em Paris, em benefício da Sociedade Brasileira de Beneficência, sob a direção de Francisco Braga. Nesse concerto, Nepomuceno regeu duas obras suas: a *Suite Antique* para orquestra e o *Scherzo da Sinfonia em Sol Menor*.⁶¹ Outros colaboradores desse *Festival Brésilien* apresentado por Braga foram Carlos e Mesquita e Francisco Valle.⁶²

Ainda em Paris, escreve a música incidental para a tragédia *Electra*, de Sófocles a convite do Prof. Charles Chabault, catedrático de grego na Sorbonne, que havia preparado uma tradução da obra, apresentada a 30 de

⁶⁰ CORRÊA, S.A., op. cit., p.10.

⁶¹ BN. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964. p.18.

⁶² Idem, p.28.



maio de 1895 na sala de *Saint Barbe des Champs*.⁶³ O jornal literário *La Plume* publicou a seguinte crítica, reproduzida no *Jornal do Comércio* de 3 de agosto de 1895 e transcrita por José Rodrigues Barbosa: “O Sr. Alberto Nepomuceno compôs para essa notável tradução uma música de cena original e muito arcaica, ora tocante, ora faustosa, sempre apropriada à situação e ao texto que ela acompanha”. (apud Barbosa, 1940, p.23)

4. 1895-1900: De volta ao Brasil

No dia 11 de junho de 1895, Alberto Nepomuceno chega de volta ao Brasil a bordo do paquete ‘Orellana’.⁶⁴ Estabelece-se então em Petrópolis.

Já no dia 4 de agosto desse mesmo ano, depois do longo período de estudos na Europa (sete anos), Nepomuceno realiza um concerto no INM no qual apresenta-se como compositor, pianista e organista. O programa do concerto foi composto das seguintes obras: ao órgão, *Tocata e fuga em ré menor* de Bach, *Comunhão* de Nepomuceno, *Cantilene Pastorale* e *Marche sur un thème de Haendel* de A. Guilmant, *Sonata em fá* de Mendelssohn; ao piano, *Anhelo*, *Valsa*, *Diálogo* e *Galhofeira* (*Quatro Peças Líricas* op. 13) e *Sonata em fá menor* de Nepomuceno; quatro canções em alemão; as canções *Il flotte dans l'air*, *Ora dize-me a verdade* e *Amo-te muito*, cantadas por Carlos de Carvalho; o coro final do primeiro ato de *Electra*, *Electra lamentando Orestes*, com solo de oboé; o coro final do segundo ato de *Electra*, com solo de mezzo soprano por Olívia da Cunha e outras duas

⁶³ Idem, p.19.

CERNICCHIARO, V., op. cit., p.329.

⁶⁴ BARBOSA, J.R., op. cit., p.23.

canções, *Mater dolorosa* e *Tu és o sol*, cantadas por Camila da Conceição (as últimas obras são todas de Alberto Nepomuceno).⁶⁵ No dia seguinte ao concerto, 5 de agosto de 1895, Oscar Guanabarro publicou uma crítica na qual dizia: “... e se não o elogiamos como organista é que sabemos que a sua dedicação a esse instrumento é acidental e devida ao fato de ter sido nomeado professor de órgão no Instituto Nacional de Música” (Guanabarro, 1895).

Em carta de 15 de agosto de 1895 a Visconti,⁶⁶ Nepomuceno comenta o sucesso do seu concerto “que lhe custou muito” e fala das reações da crítica, na qual “baboseiras e tolices não faltaram”. Fala ainda do “sucesso colossal” das melodias que escreveu em português. Acreditamos que esse comentário evidencia a originalidade do fato, o canto em português nesse momento era tão raro a ponto de ser digno de nota e que, se houve uma recepção calorosa a essa iniciativa de Nepomuceno, houve também detratores por parte de um outro grupo.

Por outro lado, parece-nos sintomática a existência de uma carta de Alexandre Guilmant, datada de 18 de outubro desse ano,⁶⁷ na qual ele atesta ter dado aulas a Nepomuceno e elogia o aproveitamento de seu aluno. Acreditamos que Nepomuceno, rigoroso em sua correção, tenha-se apressado em solicitar o atestado ao mestre para poder documentar seus estudos e justificar assim a sua indicação à cadeira de órgão no INM, talvez como resposta à crítica de Guanabarro. Esta passagem, como outras que se verificarão durante a vida do compositor, deixam-nos perceber quanto tempo precioso de sua vida produtiva como artista ele despendeu respondendo a ataques e tentando provar a sua inocência em acusações que lhe eram dirigidas. A estrutura do funcionamento do INM serve-nos como

⁶⁵ Idem, p. 7.

⁶⁶ AFAN.

⁶⁷ AFAN.

ilustração: a administração do instituto estava vinculada ao Ministério da Justiça e a indicação de seus diretores era feita pela presidência da República. Nepomuceno gozava de intimidade com o poder, se não por relações diretas, por intermédio de seus amigos, como é o caso de José Rodrigues Barbosa, amigo pessoal do marechal Deodoro da Fonseca⁶⁸ e graças a cuja influência teria sido criado o INM. É bastante natural que os críticos mais viperinos, como é o caso do próprio Guanabarro, não demorassem a associar a indicação de Nepomuceno como professor de órgão e mais tarde como diretor do instituto a benefícios obtidos graças ao seu círculo de amizades mais do que por méritos próprios. Este cuidado de Nepomuceno em esclarecer e evidenciar sua idoneidade aponta não apenas para o seu cuidado com a própria imagem, como também, talvez até mais, para quanto essas acusações o preocupavam e magoavam, quanto era vítima dessa sensação de injustiça que afetaria não apenas a sua produção (de maneira indireta, pelo tempo desviado para esclarecimentos) como a sua saúde frágil. Essa ‘perda de tempo’ é um dado que consideramos importante no curso da vida de Nepomuceno. A sua dedicação a atividades diversas (aulas no INM, particulares e no *Sacré Coeur*, regência, administração do INM) e a necessidade dos deslocamentos de Petrópolis ao Rio de Janeiro durante parte de sua vida, além da peculiaridade apontada acima, ajudam-nos a delinear um ritmo de vida em que a atividade de Nepomuceno se ressentia da dispersão.

Nesse mesmo ano, 1895, Nepomuceno é convidado pelo então governador de Pernambuco, Dr. Barbosa Lima, por intermédio do Dr. João Lopes — deputado federal⁶⁹ — para organizar o novo Conservatório de Música de Recife, para o qual o Congresso Estadual acabara de votar uma

⁶⁸ MARIZ, V., op. cit., p.103.

⁶⁹ BARBOSA, J.R., op.cit., p.24.

verba de 60 contos de réis. Na carta de 15 de agosto de 1895 a Visconti, Nepomuceno comenta: “Fui convidado para organizar o Instituto de Música de Pernambuco. E lá vou eu com todo o arsenal de coisas a fazer estatutos e regulamentos. Imagina o quanto tenho perdido de tempo com isto.”⁷⁰

Em outra carta a Visconti de 2 de novembro desse mesmo ano,⁷¹ Nepomuceno diz achar-se muito ocupado com a organização do Instituto de Música de Pernambuco, mas que esse projeto estava “prestes a gorar”, pois o governador não queria aceitar o seu candidato a diretor. Isto nos mostra que Nepomuceno não recusou o convite de imediato, mas chegou a trabalhar intensamente no projeto, o qual não foi adiante em virtude de problemas administrativos. Nessa mesma carta a Visconti, Nepomuceno noticia o falecimento de seu filho Sigurd no dia 24 de setembro (com treze meses) de meningite, fato que lhe provocou um intenso sofrimento. Comenta ainda estar envolvido em uma polêmica com Guanabaro.

Essa polêmica teve como foco a questão do canto em português,⁷² que Nepomuceno se esforçava em tornar um hábito no meio musical carioca. O compositor teria recebido ataques não apenas de parte do crítico citado, mas também de Borgongino (outro crítico da época), tendo sido defendido por JIC, crítico, irmão de Brasília Itiberê.⁷³ Vasco Mariz destaca que Nepomuceno não tornou o canto em português obrigatório no INM durante as sua administração do instituto, mas que foi vitorioso na campanha graças a seu grande prestígio na época.⁷⁴

⁷⁰ AFAN.

⁷¹ AFAN.

⁷² CORRÊA, S.A., op.cit., p.10.

⁷³ MARIZ, V., op.cit., p.122.

⁷⁴ Idem, p.123.

Neste período, Nepomuceno passa a ocupar interinamente a cadeira de Contraponto, Fuga e Composição do INM, para a qual seria nomeado Francisco Braga no dia 7 de junho de 1902.⁷⁵

Em 1896, Nepomuceno é nomeado diretor da orquestra da Sociedade de Concertos Populares, fundada em junho desse ano. Dirige duas séries de concertos, em 1896 e 1897, apresentando compositores brasileiros e compositores europeus ainda pouco conhecidos em nosso meio musical em primeira audição. O primeiro programa foi composto pela *Sinfonia n° 1* de Beethoven, prelúdio dos *Mestres Cantores* de Wagner, protofonia do *Guarani* de Carlos Gomes, peças de Gluck, Rameau, Gounod e Saint-Saëns. No último concerto apresenta a *Dança de negros (Batuque)*, a qual, segundo o programa, já fora executada durante a permanência do compositor na Europa, no *Tonhalle* de Zurique “onde teve as honras do bis” (BN, 1964, p.21). Segundo Azevedo, muitas páginas de Wagner foram incluídas nos programas.⁷⁶ Nestas séries de concertos, como nos concertos da Exposição Nacional de 1908, Nepomuceno revela-se como estimulador da renovação do repertório sinfônico, pela inclusão de autores e obras estrangeiras inéditos nos programas, e de compositores nacionais, que incluiria também em seus concertos no exterior.

A presença constante de obras de Wagner nos programas da Sociedade de Concertos Populares é bastante típica do momento musical pelo qual passava o Rio de Janeiro naquele período. Em 1893 fora criado o Centro Artístico em torno da figura de Leopoldo Miguez, essa instituição “reunia os nomes mais ilustres da época, nas letras e nas artes, agrupados sob a

⁷⁵ Braga não assumira a cadeira antes devido às restrições que lhe dedicava Miguez, em virtude de mágoas datadas da época do concurso para o *Hino à República*, alimentadas pelo fato de a ópera de Miguez, *Os Saldunes*, ter sido preterida em favor de *Jupira* de Braga no concerto comemorativo do IV centenário do Descobrimento do Brasil (Azevedo, 1956, p.185). Com relação ao *Hino à República*, aparentemente público preferiu aquele de Braga ao de Miguez (Mariz, 1994, p.127).

⁷⁶ AZEVEDO, L.H.C. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956. p.97.



bandeira dos ideais wagnerianos” (Azevedo, 1956, p.97). A primazia da música italiana — que permanecera intocada até esse momento — começa a ser substituída pelas produções de compositores franceses e alemães e a transformação do gosto do público nesse caminho de duas mãos — em que o repertório disponível influencia o gosto do público e, por sua vez, o gosto do público ajuda a determinar uma mudança no repertório — passa a estimular a composição de música sinfônica e de câmara entre os nossos compositores. “A estrela de Carlos Gomes declinava” (Azevedo, 1956, p.98) e cedia lugar à de Wagner entre a geração de compositores que encabeçavam a produção musical do período no Brasil. Entre os membros do Centro Artístico encontramos os nomes de Nepomuceno, Miguez, Arthur Napoleão, Coelho Neto, Arthur Azevedo, Rodolfo e Henrique Bernardelli, Rodolfo Amoedo e Luís de Castro, entre outros. O programa do Centro Artístico era de lutar “em benefício da elevação e da dignidade das artes no Brasil, sem nenhuma outra preocupação que não a da pureza e a da grandeza do ideal artístico” (Azevedo, 1938, p.23). Coelho Neto torna-se então o libretista oficial da ópera nacional, são dele os libretos de *Os Saldunes* e *Pelo Amor!* de Miguez, *Ártemis* de Nepomuceno e *Hóstia* de Delgado de Carvalho.

Ainda nesse ano, 1896, Nepomuceno inicia junto com Leopoldo Miguez a restauração de algumas obras do Padre José Maurício Nunes Garcia a pedido do Visconde de Taunay.⁷⁷ Como parte do resultado desse trabalho seriam publicadas pela casa Bevilacqua a *Missa de Réquiem* (em 1897) e a *Missa em si bemol* (1898) em redução para coro e órgão ou harmônio. Essa publicação da *Missa de Réquiem* foi a primeira produção impressa de José Maurício⁷⁸ e continha “observações” de Nepomuceno sobre a revisão e o

⁷⁷ MURICI, J.C.A. et al. *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Pro-Memus, 1983.

⁷⁸ BN. Divisão de Publicações e Divulgação. *Catálogo da exposição comemorativa do segundo centenário do nascimento de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)*. Rio de Janeiro, 1967. p.12.



arranjo da partitura (Murici, 1983, p.38). Da sinfonia *Tempestade* de José Maurício chegou até nós apenas um esboço de partitura elaborado por Nepomuceno com base nas partes instrumentais, hoje perdidas.⁷⁹ Taunay empenhou-se na preservação da obra de José Maurício e intercedeu junto ao Governo Federal a fim de conseguir que as obras do padre integrantes da coleção de Bento das Mercês fossem compradas pelo Governo. Taunay teve sucesso nessa empreitada e as obras foram depositadas no INM, onde Nepomuceno e Miguez se incumbiram de copiar, pôr em partitura e transcrever inúmeras obras do Padre.⁸⁰ É interessante observar que Renato de Almeida refere-se ao fato que na época em que redigiu o livro, apenas quatro obras de José Maurício estavam editadas, duas delas foram as obras editadas graças aos esforços de Nepomuceno, as outras duas haviam sido editadas por Luiz Heitor.⁸¹

Os dois últimos episódios, a participação de Nepomuceno do Centro Artístico e a sua participação na restauração da obra do padre José Maurício, levam-nos a interpretar Nepomuceno como um caráter praticamente inédito na música brasileira, um músico voltado tanto para o passado como para o futuro. A curiosidade pelo novo, evidenciada pelo interesse de Nepomuceno nos compositores modernos,⁸² e a reverência pela tradição, ilustrada pelo trabalho de restauração das obras do padre mestre, assim como o convívio do nacional com o cosmopolita, sugerem-nos uma capacidade de conciliação por parte de Nepomuceno daquilo que hoje talvez nos pareça polarizado, em um momento de rica convivência de elementos diferenciados na história da música brasileira.

⁷⁹ MURICI, J.C.A., op. cit., p.68.

⁸⁰ BN, op. cit.

⁸¹ ALMEIDA, R., op. cit., p.328.

⁸² Pode ainda ser verificado na utilização de técnicas modernas de composição em algumas de suas obras para piano (ver Parte III deste trabalho).

No dia 1º de agosto de 1897 é realizado no INM o 'Festival Alberto Nepomuceno'. Nesse festival é realizada a primeira audição da *Série Brasileira*, da *Sinfonia em sol menor*, da *Suíte Antiga* (os três movimentos para orquestra),⁸³ *As Uíaras*, lenda amazônica para coro, solista e orquestra com versos do Dr. Melo Moraes Filho, e *Epitalâmio* para canto sobre soneto de Antônio Sales. Segundo *A Pátria* (17/10/1920) foi nessa ocasião que Nepomuceno lançou sua campanha em prol da fixação de uma música brasileira. Este dado é confirmado e complementado por praticamente todos os jornais da época que noticiaram a morte de Nepomuceno. Vasco Mariz comenta que uma contribuição para o sucesso da campanha de Nepomuceno pela fixação do canto em português pode ser atribuído ao presidente Rodrigues Alves, que, ao fazer realizar apresentações de canções brasileiras no Palácio do Catete teria ajudado a fazer cair por terra o preconceito da elite.⁸⁴ Renato de Almeida lembra que após a Companhia de Ópera Nacional de D. José Amat a questão do canto em português fora esquecida para ser retomada por Nepomuceno.⁸⁵

Na inauguração da Igreja da Candelária, em julho de 1898, Nepomuceno rege a *Missa de Santa Cecília* do padre José Maurício Nunes Garcia. É interessante observar que essa missa é referida ora com o nome de *Missa de Santa Cecília*⁸⁶ ora como *Missa Festiva*.⁸⁷ Esse fato é explicado por Cleofe Person de Mattos:

⁸³ A versão para piano a duas mãos conta com quatro movimentos.

⁸⁴ MARIZ, V. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p.93. Lembramos, como nota de interesse, que em 1907 AN realizaria também um concerto no Palácio Presidencial por ocasião do aniversário do presidente Afonso Pena.

⁸⁵ ALMEIDA, R., op. cit., p.360.

⁸⁶ MURICI, J.C.A., op. cit., p.36.

⁸⁷ CORRÊA, S.A., op. cit., p.10.

Nessa ocasião, porém, desconhecendo tratar-se da obra que José Maurício destinara à festa da padroeira da música, já que a cópia de *Nepomuceno* baseara-se em antiga cópia, feita em 1853, ... foi aceita a sugestão de Taunay que, ante o caráter da missa, a ela se refere dizendo “que há de ser denominada Festiva”. (Mattos, 1982)

Nessa oportunidade, *Nepomuceno* recebe a Cruz da Confraria da Candelária e ainda nesse ano é aprovado seu projeto de reforma da música sacra.

A 14 de outubro de 1898 é realizada a estréia da ópera *Ártemis* no teatro Lírico (com uma segunda récita a 18 do mesmo mês, no teatro São Pedro de Alcântara), com libreto de Coelho Neto e versão francesa de Ivan d'Hunac (pseudônimo de João Itiberê da Cunha) e Luís de Castro. A apresentação foi realizada sob os auspícios do Centro Artístico e aparentemente foi mal recebida pelo público. Cernicchiaro comenta que a obra foi sacrificada pelo conjunto vocal,⁸⁸ Barbosa acredita que foi o simbolismo dos versos de Coelho Neto que inspirou resistência⁸⁹ e uma crítica publicada em *O País* a 16 de outubro fala do desconforto provocado pela harmonia wagneriana sobre o “poemeto” de Coelho Neto.⁹⁰

Ainda em 1899, *Nepomuceno* realizou a revisão de partes da ópera *Il principe Spazzamino* de Marcos Portugal. Mais tarde, em 1904, *Nepomuceno* realizaria também a revisão de seções de uma outra ópera de Marcos Portugal, *O Basculho*.⁹¹

⁸⁸ CERNICCHIARO, V., op. cit., p. 267.

⁸⁹ BARBOSA, J.R., op. cit., p.26.

⁹⁰ BN. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964. p.25.

⁹¹ CORRÊA, S.A., op. cit., p.28.

5. 1900-1902: Nova viagem à Europa

No final do ano de 1900, Nepomuceno viaja novamente à Europa com a família. A viagem fracassa. Nepomuceno adoece, submete-se a duas cirurgias e não consegue fazer que suas obras sejam apresentadas. Relativamente a este período, contamos quase que só com as informações extraídas de sua correspondência.⁹²

Em carta de 4 de março de 1901⁹³ escrita de Viena ao Dr. F. Ziegfield, diretor do *Chicago Musical College*, Nepomuceno oferece seus serviços e os de sua mulher, a pianista norueguesa Walborg Bang, como professores. Em outra carta de 7 de maio de 1901⁹⁴ ao mesmo destinatário, Nepomuceno acusa o recebimento de resposta a sua carta anterior e explicita as condições de contrato que lhe conviriam para ir trabalhar lá. Pede ao outro que, assim que estivesse na Alemanha, marcasse um encontro com ele para que pudessem conversar pessoalmente. Este fato ocorreu aproximadamente um ano antes de Nepomuceno ser nomeado pela primeira vez diretor do INM, após a vacância do posto devida à morte de Leopoldo Miguez, e evidencia o interesse de Nepomuceno de eventualmente vir a se fixar no exterior. Avaliamos que esta opção possa ter sido considerada por Nepomuceno em virtude de uma insatisfação de sua parte com o ambiente musical brasileiro, no qual já sentira resistências e dificuldades como a polêmica com Guanabara e os ataques ao Centro Artístico, “aquela fundação vitimada por uma das mais injustas campanhas” (*Jornal do Comércio*, 17/10/1920), e também devido às dificuldades de Walborg em se adaptar ao Brasil. Nepomuceno acabaria por separar-se de sua mulher e não faltaram

⁹² Julgamos importante reforçar que só tivemos acesso a uma parte da correspondência de Nepomuceno.

⁹³ Obras raras da DMAS/BN.

⁹⁴ Obras raras da DMAS/BN.

especulações a respeito de qual teria sido o motivo da separação. Luiz Heitor apresenta-nos uma versão :

... O malogro da vida conjugal de Nepomuceno tivera como origem uma outra mulher, esposa do crítico musical e fiel amigo de Nepomuceno também seu colaborador literário, Luís de Castro. Essa aventura sentimental foi, segundo alguns, puramente platônica, nascida de uma profunda afinidade de espírito e de sensibilidade. Mas tornara-se tão patente que acabou provocando a dissolução do lar do compositor, apesar dos filhos, aos quais ele muito queria. (Azevedo, 1983, p.128)

D. Nini, mulher de Luís de Castro e Esilda, filha do casal, são freqüentemente citadas na correspondência de Nepomuceno. Por outro lado, Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa comentou-nos em entrevista que Walborg tivera muitas dificuldades em adaptar-se à vida no Brasil, um ambiente tão diverso, musical e culturalmente, daquele ao qual se habituara na Europa.

Originalmente, Nepomuceno planejava seguir para a Noruega no dia 1º de junho (carta de 9 de abril de 1901 a um banco),⁹⁵ mas em virtude de complicações com sua saúde, os planos acabam sendo alterados. No dia 30 de junho Nepomuceno segue de Viena para Berlim, ao passo que sua mulher e filhos vão para a Noruega.

A 6 de junho de 1901, Nepomuceno escreve a Miguez de Berlim, comentando que os esforços para fazer executar a *Ártemis* em Viena teriam naufragado “nos rochedos da vontade do diretor Mahler”.⁹⁶

Em carta de 13 de junho de 1901 a Frederico Nascimento, escrita de Berlim, Nepomuceno diz que a viagem vinha sendo terrível. Não só ele havia tido problemas de saúde, como as crianças também haviam sofrido

⁹⁵ Obras raras da DMAS/BN.

⁹⁶ Obras raras da DMAS/BN.

com o inverno rigoroso. Nepomuceno pedira licença sem ordenado, “para tratar de seus interesses” e a situação fugia completamente ao seu controle. Pretendia ficar em Berlim por uma semana, mas com a piora de seu estado de saúde precisou estender sua permanência para ser operado. Em um desabafo, o compositor descreve os sintomas que o haviam acometido em Viena e a as operações que sofrera em Berlim:

... assim que me concentrava um pouco começava a espirrar ... Febre alta, dores horríveis em todo o corpo e moral muito abatido. No segundo dia de moléstia, à noite tive uma espécie de colapso ... mandei vir o médico. Depois do necessário exame acha que tenho sopros muito fortes e inquietadores. Recomenda-me a máxima tranquilidade, pouco trabalho. No dia 30 sigo para Berlim ... Piorando o meu nariz e olhos procuro um especialista ... Depois do primeiro exame disse-me o médico: “Meu caro senhor, se quer continuar a ser músico, e se quer melhorar o seu estado nervoso, ficar bom dos olhos e desta gagueira ... tem de se sujeitar a uma operação”. O meu mal é o seguinte ... sintomas cerebrais de gagueira, confusão na leitura, esquecimento e até algumas vezes dificuldades para me exprimir.”⁹⁷

Ainda nessa carta, Nepomuceno conta seu projeto de participar de uma sessão espírita. A questão do espiritismo, pelo qual Nascimento muito se interessava, seria um dos assuntos recorrentes nas reuniões semanais em casa do Dr. Chagas Leite a partir de 1903 e que comentaremos adiante.

Duas cartas a Luís de Castro (20 e 27 de junho 1901) escritas de Berlim trazem à tona as preocupações de ambos com relação ao estado de saúde de Miguez e da sucessão na diretoria do INM. Na primeira, Nepomuceno diz ter tomado conhecimento da gravidade da doença de Miguez e, aparentemente após ter sido consultado por Castro com relação a seu interesse em assumir a direção do instituto, diz não ter pensado no caso. Na segunda carta, escrita às vésperas de sua partida para a Noruega, Nepomuceno diz estar sofrendo muito, não apenas por seus problemas, mas

⁹⁷ Obras raras da DMAS/BN.

também pela doença do amigo. Diz ter conversado sobre ele com o seu médico, que dissera haver casos de curas, mas que o caso do Miguez era particularmente grave. Comenta ter pensado em voltar imediatamente ao Brasil para ainda poder vê-lo, mas o médico se opusera à viagem. Comenta novamente a sucessão na direção do INM:

*Sobre a sucessão do Miguez, caso a desgraça não nos poupe, eu estou pelo que vocês pensam; em todo caso não solicitarei tal cargo, nem desejo que pessoa nenhuma o faça para mim. Qualquer idéia nesse sentido deve vir do Governo mesmo, pois quero ter liberdade completa de agir e quero ter sempre a cabeça levantada para poder guardar com decoro o cargo que o Miguez honrou e do qual firmou a tradição.*⁹⁸

Em carta de 2 de setembro de 1901 a Luís de Castro,⁹⁹ Nepomuceno comunica que segue para o Rio de Janeiro a 25 do mesmo mês. Os concertos que planejava fazer em Christiania não haviam dado certo e ele tentaria uma última oportunidade em Leipzig e Colônia.



6. 1902-1912: Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música

Com o agravamento do estado de saúde de Leopoldo Miguez, Nepomuceno é nomeado diretor do INM a 12 de julho de 1902 por decreto presidencial (Miguez morre no dia 6 de setembro desse ano). Em comemoração à nomeação, é realizado no dia 27 de julho um grande banquete no Cassino Fluminense. Segundo José Rodrigues Barbosa,¹⁰⁰ Nepomuceno ressentiu-se muito da intervenção da política na administração

⁹⁸ Obras raras da DMAS/BN.

⁹⁹ Obras raras da DMAS/BN.

¹⁰⁰ BARBOSA, J.R., op. cit., p.27.

do instituto, que os governantes tendiam a transformar em ‘cabide de empregos’, tentando colocar na casa pessoas não qualificadas para satisfazer necessidades políticas, chegando mesmo a criar cadeiras desnecessárias. Este teria sido um dos grandes motivos de sofrimento de Nepomuceno que finalmente determinariam seu afastamento da direção. A 25 de maio de 1903, Nepomuceno pediria afastamento do cargo de diretor do INM em virtude de irregularidades administrativas e pressões políticas. Nosso compositor voltaria à direção do instituto em 1906, após o período de administração de Henrique Oswald.

Um ponto que julgamos importante considerar é a questão das obras de Nepomuceno editadas fora do Brasil. A correspondência do compositor ajuda-nos a esclarecer a maneira como foram feitos os contatos para tais edições e ao mesmo tempo evidencia a seriedade com que Nepomuceno exercia a administração do INM. Existem várias cartas de Nepomuceno dirigidas ao editor C.G. Röder de Leipzig¹⁰¹ em que Nepomuceno trata de edições de partituras suas (especialmente canções), edições essas pagas pelo próprio compositor (há também cartas a um banco alemão solicitando transferência de valores para o editor citado).¹⁰² A edição da versão para piano da *Suíte Antiga* feita na Noruega traz impresso sob o nome da editora *Brödrene Hals* o nome C.G. Röder ... Leipzig, sendo provável então que tenha sido uma edição custeada pelo próprio autor. Nepomuceno também redigiu uma série de cartas à editora C.G. Röder referindo-se à publicação da ópera *Os Saldunes* de Leopoldo Miguez¹⁰³ (libreto de Coelho Neto), a pedido do próprio Miguez.

¹⁰¹ Cartas datadas de 4/7/1901, 23/8 e 6/12/1903, 10/5/1904, 26/2 e 5/7/1908 (Obras raras da DMAS/BN).

¹⁰² Cartas datadas de 18/4 e 16/12/1906 (Obras raras da DMAS/BN).

¹⁰³ Cartas datadas de 26/5, 6/6/1901, 4 e 5/7, 4/8 e 2/9/1901 (Obras raras da DMAS/BN).

Uma outra série de cartas (entre 1915 e 1918)¹⁰⁴ nos ajuda a entender as negociações entre Nepomuceno e a editora Schirmer que resultaram na edição do *Noturno em dó maior para a mão esquerda só*. O início dos contatos de Nepomuceno com a editora deu-se por intermédio de um viajante, Otto Muhm Agüero, mandado ao Brasil pela Schirmer no intuito de introduzir suas publicações no mercado brasileiro. Nepomuceno, na ocasião diretor do INM, foi procurado por Agüero. O fato do viajante tê-lo procurado, em virtude de sua posição de destaque no meio musical brasileiro, como figura estratégica para a entrada da Schirmer em nosso mercado fica evidente quando a editora comenta: “Deseamos darle las más cumplidas gracias por su espontaneo acceder a nuestros deseos de dar a conocer la edición Schirmer en esa capital, que por medio de la gran influencia de que Ud. goza ha de ser cosa facil.”

A editora pediu a Nepomuceno que mandasse manuscritos seus não editados, ao que ele respondeu remetendo várias obras suas, entre elas os dois ciclos de variações para piano, o *Noturno* op. 33 também para piano, as *Valsas Humorísticas* em sua versão para dois pianos e o *Noturno para a mão esquerda*, além de algumas missas, propondo-se a pagar pela edição tal como ocorrera com a C.G. Röder. A editora interessou-se apenas pela *Noturno para a mão esquerda* e explicou que, caso Nepomuceno mantivesse a sua decisão de publicá-lo exclusivamente no caso de publicarem todo o conjunto de peças, desistiriam mesmo da edição deste; além disso, esclarecem que, por norma da casa, os compositores não pagavam pelas edições e gravações, uma vez que os direitos das peças passariam a ser de propriedade da editora após a edição. Ao mesmo tempo em que corriam as negociações para edição das obras de Nepomuceno, a

¹⁰⁴ Cartas de Nepomuceno datadas de 9/8 e 15/11/1915, 16/2/1916 e mais um documento sem data. Cartas da Schirmer datadas de 5/1, 3/9, 14/9, 7/10 e 9/10/1915, 4/4/1916, 26/4/1917 e 15/3/1918 (AFAN).



editora o consultou sobre a possibilidade de fazer que as edições Schirmer fossem utilizadas com exclusividade pelo INM e remeteu a Nepomuceno uma coleção de edições de obras de Granados e de José Rolón, as quais, no caso de serem adotadas pelo INM, teriam um desconto de 60% sobre o preço de capa. A editora é particularmente insistente quanto à possibilidade da adoção das obras pelo INM ao que Nepomuceno responde explicando que, por se tratar o INM de uma entidade oficial, não dependia exclusivamente dele uma decisão de tal seriedade com relação às obras utilizadas.

De todos os manuscritos enviados por Nepomuceno o único que teve aceitação foi o citado *Noturno para a mão esquerda*. A recusa das outras peças para piano foi justificada pelo fato destas serem muito difíceis, segundo a editora, comprometendo assim a sua popularização, e as missas pelo fato de a religião católica ser minoritária nos Estados Unidos. Consideramos este episódio particularmente importante na medida em que expõe a probidade moral de Nepomuceno, já que um esforço de sua parte em fazer adotar oficialmente as obras de Schirmer no INM poderia representar uma maior boa vontade de parte da editora a fim de publicar suas obras, e para evidenciar que o mérito da edição de uma obra sua por tão importante casa deu-se por intermédio de negociações feitas diretamente entre o compositor e os editores.¹⁰⁵ Mais tarde, em março de 1918, A Schirmer mandou um representante, o Sr. Charles H. Voigt, o qual a editora recomendou a Nepomuceno, insistindo novamente na adoção de suas obras no INM: “le aseguramos que cualquier cortesía que se sirva extender será apreciada por nosotros, en su justo valor”.¹⁰⁶ Naturalmente, a editora não

¹⁰⁵ Consideramos de particular importância expor estas informações a respeito da maneira como ocorreram as publicações de obras de AN no exterior por considerarmos perigosa a tendência a romancear as relações de nossos compositores com seus contemporâneos estrangeiros. Já tomamos contato com versões orais destes episódios segundo as quais as obras de AN teriam sido editadas na Noruega por influência de Grieg e nos EUA por influência de Granados.

¹⁰⁶ Carta de 15/3/1918 (AFAN).

estava informada do afastamento de Nepomuceno de suas funções de diretor do INM.

Em 1903, Nepomuceno compõe o *Hino do Ceará* a pedido do barão de Studart, em comemoração do tricentenário daquele estado. Em carta ao barão, Nepomuceno explica os procedimentos melódicos utilizados na elaboração desse hino, os quais evidenciam seu conhecimento das estruturas da música folclórica brasileira.¹⁰⁷

Na noite de Natal desse ano, é apresentada a estréia da *Pastoral* de Coelho Neto no teatro São Carlos de Campinas, sob a regência de Nepomuceno. Essa apresentação foi promovida pelo Clube Livro Azul (vinculado à Casa do Livro Azul — livraria-tipografia). O libreto de Coelho Neto estava dividido em quatro partes: *Prólogo* (com música de Santana Gomes), *Anunciação* (Henrique Oswald), *A Visitação* (Francisco Braga) e *Em Belém, episódio de Natal* (Alberto Nepomuceno). Foram feitas três récitas com enorme sucesso.¹⁰⁸

Foi a partir desse ano que começaram as reuniões semanais (às vezes mais freqüentes) em casa do Dr. Chagas Leite, médico e amigo de Nepomuceno, na rua Muratori. Dessas reuniões participava o círculo de amigos mais próximos de Nepomuceno. Esse hábito manter-se-ia até a morte de Frederico Nascimento, ou seja, mesmo após a morte de Nepomuceno. Entre os participantes das reuniões estavam: Frederico Nascimento, Otávio Bevilacqua, Luís de Castro, Fernandes Figueira e José Rodrigues Barbosa. Em 1917 os jantares semanais, interrompidos durante algum tempo, foram retomados, desta vez na casa de Frederico Nascimento à rua Teresina nº 39 (no bairro do Curvelo, em Santa Teresa), devido à

¹⁰⁷ Este tópico será tratado mais detalhadamente na Parte II deste trabalho.

¹⁰⁸ BN. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964. p.27.



dificuldade de Nascimento em andar sozinho e desacompanhado à noite.¹⁰⁹ Nessa época Nepomuceno já estava bastante doente e participava das reuniões por conselho de seu médico, Dr. Chagas Leite, como distração necessária. O assunto mais freqüente nas reuniões eram os fenômenos espíritos: Nascimento (também já bastante doente nessa época) estudava-os diligentemente e os comentava aos amigos.¹¹⁰

O ano de 1904 é marcado por alguns concertos particularmente importantes. A 10 de junho é realizado um 'Grande Festival com Orquestra' no Teatro Lírico, com a participação de Harold Bauer, Pablo Casals, Ernest Schelling e Arthur Napoleão. Nessa ocasião foram apresentadas em primeira audição as *Valsas Humorísticas* de Nepomuceno, executadas pelo pianista americano Ernest Schelling, aluno de Paderewsky, com regência de Nepomuceno.¹¹¹ A 29 de junho é realizado um festival em benefício das vítimas da seca no Nordeste, com a participação de Nepomuceno e Francisco Braga na direção da orquestra.¹¹² Em concerto inicialmente marcado para o dia 20 de outubro e adiado para o dia 28 do mesmo mês, Nepomuceno rege em primeira audição o prelúdio de *O Garatuja*, comédia lírica em 3 atos baseada na novela de José de Alencar. O libreto de *O Garatuja* foi preparado e concluído por Nepomuceno com base no romance homônimo, mas a parte musical ficou inacabada, além do prelúdio existem apenas alguns trechos avulsos do primeiro ato.¹¹³ Segundo José Rodrigues Barbosa, Nepomuceno apresentava, nas reuniões da rua Muratori, idéias musicais para passagens da obra e, não contente com seu desfecho,

¹⁰⁹ Nascimento perdeu gradualmente a visão.

¹¹⁰ BARBOSA, J.R., op. cit., p.33.

¹¹¹ BN. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964. p.28.

¹¹² BN. Divisão de Educação Extra-Escolar. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento de Francisco Braga (1868-1945)*. Rio de Janeiro, 1968. p.39.

¹¹³ ENM. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964. p.10.



projetava concluir a obra de maneira diversa do original de Alencar.¹¹⁴ Ainda nesse ano, Nepomuceno é designado pelo corpo docente do INM para recepcionar Saint-Saëns em sua vinda ao Brasil.

Em 1904 aparece também a publicação de doze canções em português com acompanhamento de piano de Nepomuceno pelas Edições Vieira Machado e Moreira de Sá. Existe uma carta desta época de Nepomuceno à editora C.G. Röder de Leipzig dando indicações a respeito da edição de um volume de doze canções suas, indicando ainda que parte dos volumes editados deveriam ser mandados para Moreira de Sá no Porto e outra parte para Vieira Machado & Cia. no Rio. Nepomuceno dá ainda detalhes sobre o pagamento que lhes remete.¹¹⁵ Isto nos leva a concluir que as obras lançadas pela Vieira Machado foram impressas no exterior e que o pagamento dessas impressões foi provavelmente feito por Nepomuceno.

Ainda nos anos de 1905 e 1906 encontramos concertos em que são estreadas obras de Nepomuceno. A 18 de fevereiro de 1905, Nepomuceno realiza um concerto no Clube dos Diários, no qual apresenta em primeira audição: o *Tema e variações* op. 28, *Devaneio* e *Improviso* op. 27 e *Folhas d'Álbum*, que o autor interpretou ao piano; e as canções *Turquesa*, *Hidrófana* (versos de Luís Guimarães Jr.) e *Trovas* (versos de Osório Duque Estrada e Magalhães Azevedo). Em concerto realizado a 27 de agosto de 1906, são apresentadas as *Valsas Humorísticas*, a *Suíte Brasileira*, as canções *Amor indeciso*, *Turquesa* e *Trovas* sobre versos de Frota Pessoa, Luís Guimarães Filho e Magalhães Azevedo com acompanhamento de orquestra, regida por Nepomuceno e o *Prelúdio* de *O Garatuja*.¹¹⁶ Entre 23 de julho e 26 de agosto de 1906 Nepomuceno realiza uma série de concertos sinfônicos por ocasião do Congresso Pan-americano,

¹¹⁴ BARBOSA, J.R., op. cit., p.33.

¹¹⁵ Cartas de 6/12/1903 e 10/5/1904 (Obras raras da DMAS/BN).

¹¹⁶ BARBOSA, J.R., op. cit., p.28.



a convite do barão do Rio Branco. Ainda em outubro de 1906 a *Pastoral* é apresentada no Rio de Janeiro, no Parque Fluminense.¹¹⁷

Após o pedido de demissão de Henrique Oswald, Nepomuceno reassume a direção do INM a 22 de outubro de 1906. Manter-se-á nesse posto até 1916. Esta segunda administração do INM foi marcada por uma atividade intensa e resultados importantes. Uma de suas preocupações constantes foi a organização da biblioteca, em cujo proveito promoveu intercâmbios, fez aquisições, muitas vezes pagando ele próprio por elas. Chegou a trabalhar na elaboração de um catálogo temático e na conservação das obras, marcando o início do acervo dessa biblioteca, que recebeu seu nome em homenagem.¹¹⁸ Segundo *A Noite* (24/10/1920), Nepomuceno planejava editar uma revista chamada *Arquivos Musicais*, na qual tencionava publicar trechos que havia traduzido de Riemann e Bellermann. Ainda de acordo com esse artigo, ele lia muito e conhecia perfeitamente todas as obras que havia na biblioteca. Segundo Octaviano,¹¹⁹ ele conseguiu que se realizasse a construção do edifício em que passaram a funcionar as aulas e lutou para que fosse construído o salão de concertos (concluído, porém, apenas dois anos depois de sua morte).

Em 1907, realiza a reforma no *Hino Nacional Brasileiro*, que seria oficializada mais tarde. A oficialização da letra de Osório Duque Estrada deu-se por decreto de 6 de setembro de 1922, e — pela lei de 1º de outubro de 1936 — foi adotada a versão para canto na tonalidade de fá maior, trabalho de Nepomuceno. Há ainda outras versões oficiais: para orquestra, de Miguez; e a instrumentação para banda realizada pelo segundo-tenente

¹¹⁷ BN. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964. p.28.

¹¹⁸ ENM, op. cit., p.3.

¹¹⁹ OCTAVIANO, J. Esboço biográfico de Alberto Nepomuceno. *Revista da Associação Brasileira de Música*. n.6, p.57-65, 1933. p.61.

Antônio Pinto Júnior, em si bemol maior, tonalidade original.¹²⁰ A 25 de agosto, Nepomuceno faz colocar uma lápide em homenagem a Francisco Manuel da Silva no INM, durante as comemorações do jubileu de Arthur Napoleão.¹²¹

No ano de 1908 Nepomuceno apresenta novos indícios da debilidade de sua saúde. Em carta de 17 de março a seu filho Eivind,¹²² fala de seus sofrimentos físicos e morais, e em bilhete de 19 de julho a Bevilacqua queixa-se de ter passado mal e pede ao colega que o substitua nas aulas do INM.¹²³

Nesse mesmo ano é nomeado Diretor Musical e Regente Principal dos Concertos Sinfônicos da Praia Vermelha (Exposição Nacional de 1908 na Praia da Saudade), comemorativa do Centenário de Abertura dos Portos e inaugurada a 11 de agosto de 1908. Os concertos foram realizados entre 13 de agosto e 10 de outubro, regidos por Nepomuceno, Francisco Braga e Assis Pacheco. Apesar de anunciada a participação desses dois outros regentes, conta Luiz Heitor que essa participação foi mínima, a ponto de seus nomes não mais constarem nos programas dos últimos concertos.¹²⁴ O projeto da série de concertos foi ambicioso: 26 concertos, com primeiras audições no Brasil de compositores franceses e russos: Debussy, Dukas, Roussel, Glazunow, Rimsky-Korsakov e Rebikov, entre outros, e primeiras audições de compositores brasileiros: Araújo Viana, Barroso Neto, Edgardo Guerra, F. Nunes, Francisco Valle, Francisco Braga, Alexandre Levy, Henrique Oswald, Carlos Gomes, Ernesto Ronchini e outros, incluindo um festival Leopoldo Miguez. Os programas continham notas explicativas escritas por Luís de Castro a respeito das obras e dos autores, e os concertos

¹²⁰ ALMEIDA, R. op. cit., p.351.

¹²¹ CERNICCHIARO, V. op. cit., p.149-150.

¹²² AFAN.

¹²³ AFAN.

¹²⁴ AZEVEDO, L.H.C. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956. p.186.



eram realizados às terças, quintas e sábados, a preços populares, uma vez que o seu objetivo era popularizar a música de concerto. O projeto de Nepomuceno, de acrescentar essa parte artística à exposição, custou-lhe grandes esforços, já que aparentemente os organizadores não estavam muito interessados nesse aspecto. Segundo Aires de Andrade, Nepomuceno era conhecido por sua dedicação à divulgação da música, não poupando esforços nesse sentido e teria dedicado dois meses à preparação dos concertos.¹²⁵ Essa mesma tenacidade seria evidenciada ainda pela promoção do concerto de violão com Catulo da Paixão Cearense no INM nesse mesmo ano, o qual provocou uma forte reação do corpo docente e da crítica; pelo envio do projeto de lei ao Congresso Nacional com o objetivo de criar uma orquestra sinfônica subvencionada pelo governo (em 1909) e pela inauguração de uma série de cinco concertos no INM (a 9 de setembro de 1909), inserindo o instituto nessa modalidade de participação da vida artística da cidade.

Aires de Andrade reproduz a espirituosa crônica feita por Rodrigues Barbosa sobre o primeiro concerto da série apresentada na Exposição Nacional de 1908, regido por Francisco Braga, no qual foi apresentado o *Prelude à l'après midi d'un faune* de Debussy em primeira audição no Brasil: chuva, frio, falta de luz, sem cadeiras para os músicos, público pouco numeroso (60 pessoas na platéia e uma orquestra de 63 músicos), evidenciando a falta de apoio e de boa vontade da organização do evento com relação à parte musical da Exposição.¹²⁶ Aires de Andrade reproduz também a crônica de um outro jornalista, Roberto Gomes, que ilustra duas atitudes típicas do público carioca com relação à música moderna: dificuldade em aceitá-la e interesse em aderir à 'última moda':

¹²⁵ ANDRADE, A. Da estréia no Brasil de duas obras de Debussy. *Revista de Música Brasileira*, OMB, n.2, p.11-35, 1962. p.11.

¹²⁶ ANDRADE, A., op. cit., p.12 e segs.



O comendador Jota Moreira - Olhem! Entro aqui para conhecer o tal Sr. Debussy. Quando o Braguinha agarra a batuta, eu me reclino confortavelmente na cadeira — como é hábito meu — para baloiçar a cabeça em cadência, marcando o compasso — como costume fazer. Começam... continuam... e eu sempre de cabeça no ar, esperando. Imaginem, meus amigos: não há compasso! (Estupefação geral) Ou se há, eu não percebi e, neste caso, não há. Mas não há mesmo! Não há compasso, não há melodia, não há nada! Um guinchinho de harpa... pin... tin... tin... tin... tin... pronto, nada! Ah, meu velho Puccini! Eu fiquei pasmado! (Todos pasmam) Imaginem! Não pude marcar um compasso! E o compasso na vida...

... O ilustre crítico — Esta é a música do futuro! Já não suporto Wagner!
(Gomes apud Andrade, 1962b, p. 20)

Em 1910, comissionado pelo governo brasileiro, Nepomuceno viaja à Europa onde rege programas de compositores brasileiros em Bruxelas, Genebra e Paris. Visita Debussy em sua residência em Neuilly-sur-Seine, de quem recebe a partitura autógrafa de *Pelléas et Mélissande*.¹²⁷ Na Bélgica, rege dois concertos na Exposição de Bruxelas. Outros concertos estavam programados, mas um incêndio no pavilhão brasileiro da exposição impede que estes sejam realizados. O programa constava da protofonia do *Guarani* de Carlos Gomes, *Sinfonia* em sol menor e prelúdio de *O Garatuja* de Nepomuceno, *Ave Libertas!*, *Suite Antique* e *Scène Dramatique* de Miguez, Concerto para piano e orquestra de Oswald,¹²⁸ interpretado por Alfredo Oswald (filho do compositor), *Tiradentes* de Elpídio Pereira e o *Episódio Sinfônico* de F. Braga. Em Genebra, Nepomuceno rege um concerto no dia 7 de setembro no *Parc des Eaux Vives*, a respeito do qual o Sr. Henri Kamm, primeiro regente e um dos diretores da Ópera de Genebra escreveu na *Tribuna* um artigo entusiástico.¹²⁹ Em Paris regeu a orquestra dos concertos

¹²⁷ CORRÊA, S.A., op. cit., p.11.

¹²⁸ No catálogo da exposição Nepomuceno da BN (1964, p.32) é feita referência à apresentação de um concerto para violino e orquestra de Henrique Oswald.

¹²⁹ Existe, no AFAN, um extenso artigo manuscrito deste crítico no qual relata sua surpresa e entusiasmo com a qualidade da música de concerto de compositores brasileiros.

Colonne, na *Salle Gaveau* a 17 de setembro de 1910, sendo elogiado pelo *Le Monde Musical* e do *Le Guide Musical*.¹³⁰

Em 1911, compõe a opereta *La Cicala* sob o pseudônimo de João Valdez com texto de Eduardo Rivas (Luís de Castro). Em agosto do mesmo ano, toma parte da comitiva, juntamente com Rui Barbosa e Roberto Gomes, que recepciona o pianista Paderewsky. Ainda nesse ano, a casa editora Castro Lima do Rio publica uma coleção de *Cantos Eucarísticos* de Nepomuceno.

A 3 de junho de 1912 é preparada uma petição endereçada ao Congresso Nacional solicitando a concessão de uma pensão para que Glauco Velasquez pudesse ir à Europa. Renato de Almeida apresenta o texto integral dessa petição, o qual transcrevemos:

Srs. membros do Congresso Nacional — Não fora extraordinário o fenômeno intelectual que a todos nós impressiona e enche de admiração, e não viríamos por certo ante vós solicitar uma providência legislativa, que aproveitará grandemente ao nome brasileiro, porque permitirá se torne conhecido do mundo civilizado um compositor nacional que pela genialidade faz juz a um brilhante renome.

Brasileiro, com 28 anos de idade, ex-aluno do Instituto Nacional de Música, que lhe foi a fonte de saber, o Sr. Glauco Velasquez tem se revelado um compositor de admirável fecundidade e o que é mais — de uma originalidade maravilhosa.

Em boa hora apresentado ao público por um dos mais abalizados órgãos da imprensa carioca, o jovem brasileiro tem causado verdadeiro assombro com as suas produções que se realçam na literatura musical pela transparência da idéia, assim como pela intensidade do sentimento.

Preso até agora no círculo do nosso mundo musical, as composições do Sr. Glauco Velasquez não se ressentem, entretanto, da estreiteza do meio, antes refletem a vida de um grande centro febril de atividade ideológica.

Por isso mesmo que se não encontra uma relação íntima entre as condições normais do momento estético nacional e as faculdades criadoras do jovem brasileiro,

¹³⁰ BARBOSA, J.R., op. cit., p.29.



invadiu-nos a convicção de que urge colocar o espírito do jovem compositor no ambiente propício à sua completa eclosão para a glória do nome brasileiro, para o engrandecimento da arte nacional.

Animados dessa convicção, solidários nessa corrente de sentimentos, vimos ante os representantes da nação trazer-lhes a ciência desse fato extraordinário e solicitar-lhes um auxílio de vinte e cinco contos de réis ao Sr. Glauco Velasquez, para que ele possa ir à Europa fazer ouvir suas composições já em grande número e valiosíssimas, e produzir outras com o sossego de espírito que atualmente não tem e sem as preocupações materiais de subsistência.

Não se trata de um candidato a estudos de aperfeiçoamento, pois ao Sr. Glauco Velasquez são familiares os segredos da composição: trata-se de um artista que merece os recursos que lhe faltam para tornar conhecidas na Europa as suas obras originalíssimas.

Solicitando ao Congresso Nacional aquele auxílio que será uma semente de glórias para a arte brasileira, julgamos ter cumprido um dever que a consciência nos ditou, a nós que fomos todos grandes admiradores do jovem compositor.

Rio de Janeiro, 3 de junho de 1912.

Assinam: Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Godofredo Leão Veloso, Roberto Gomes, Helena de Figueiredo, Silvia de Figueiredo, Carlos de Carvalho, Humberto Milano, Celeste Jaguaribe de Matos Faria, Frederico Nascimento, entre outros. (apud Almeida, 1942, p.407-8)

Nesse ano ainda, duas obras suas, *Prélude* e *Fugue* (Sol M e Sol m) e *Offertoire* (Ré m), aparecem no álbum *Les Maîtres Contemporains de l'Orgue*¹³¹ nos volumes VI e VII, respectivamente.¹³² Em carta de 10 de julho de 1912,¹³³ o abade Joubert, editor da obra, cobra de Nepomuceno uma resposta com relação ao envio dessas publicações e lhe solicita que colabore com a continuação da publicação, que a recomende no Brasil e que lhe envie nomes e endereços de outros compositores brasileiros para

¹³¹ *Pièces inédites pour orgue ou harmonium. Recueillis et publiées par l'abbé Jos. Joubert.* Paris: Ed. M. Senart.

¹³² BN. Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno. Rio de Janeiro, 1964. p.33.

¹³³ Obras raras da DMAS/BN.

colaborarem na sequência da publicação com obras suas. Nepomuceno responde ao abade em carta de 1º de agosto de 1912,¹³⁴ dizendo que demorou para responder por ter estado doente, com relação ao compositores, envia peças de Oswald, Braga, Velasquez, Barroso Neto e Sílvio Fróis.

7. 1913-1915: A ópera *Abul*

 ano de 1913 foi marcado pela estréia da opera *Abul*, segundo Azevedo, “uma obra-prima” (1938, p.25). Antes de falar especificamente da estréia do *Abul*, faremos um pequeno histórico da elaboração dessa ópera.

Em 1899 Nepomuceno teve a idéia da redação de um libreto para uma ópera, baseado no romance *Pela fé* de H.C. Ward. O primeiro título da ópera projetada era o mesmo do romance, que depois passou a chamar-se *Pelo Amor* para finalmente receber o nome de *Abul*.¹³⁵ Nesse mesmo ano, Nepomuceno começa a trabalhar no libreto.

Nos jantares da rua Muratori, durante a elaboração da ópera, os convivas discutiam apaixonadamente o libreto elaborado por Luís de Castro e à medida em que Nepomuceno ia compondo a obra, a levava para mostrá-la aos amigos.¹³⁶ Em 1903, depois de várias alterações, é concluído o libreto

¹³⁴ Obras raras da DMAS/BN.

¹³⁵ Programa da temporada da ópera *Abul*, 1913.

¹³⁶ Existem algumas diferenças nas fontes consultadas com relação à autoria do libreto da ópera *Abul*. Segundo Barbosa (1940, p.31) o libreto foi elaborado por Luís de Castro, trabalho que era apresentado à medida em que era realizado nas reuniões da rua Muratori, AN sugeria alterações que resultavam freqüentemente em acalorados debates. O programa da temporada do *Abul* (1913) refere-se ao fato de AN ter feito tantas intervenções e alterações no libreto, que este poderia ser considerado obra sua.

da obra e ainda no final desse ano Nepomuceno começa a composição da parte musical, que seria concluída em 1905. A instrumentação da ópera foi realizada entre março e agosto desse mesmo ano. A 27 de agosto de 1906, em concerto sinfônico no INM é realizada a primeira audição de fragmentos do terceiro ato do *Abul*.¹³⁷ Em cartas a seu filho Eivind do ano de 1907,¹³⁸ Nepomuceno comenta a possibilidade de montarem *Abul* nesse mesmo ano, por ocasião da visita dos reis portugueses, mas o projeto acaba não acontecendo.¹³⁹

A estréia da ópera fica adiada para o ano de 1913. No primeiro semestre desse ano, Nepomuceno vai a São Paulo para reger um grande concerto sinfônico por ocasião da inauguração do monumento a Feijó. Nepomuceno chega a São Paulo no dia 16 de maio e o concerto acontece no dia 24 do mesmo mês, quando lhe são oferecidas uma rica batuta pela orquestra e uma medalha de ouro comemorativa pelo Centro Musical de São Paulo, do qual foi intérprete o professor Veríssimo Glória. O Dr. Bernardino de Campos dirige-lhe palavras de aplauso e de agradecimento, e a imprensa é unânime em ressaltar o mérito do compositor.¹⁴⁰ O programa do concerto, que contou com a participação de Antonieta Rudge interpretando o concerto para piano de Grieg, incluía também o prelúdio de *O Garatuja*, a *Cena Dramática* de Miguez, o prelúdio e uma ária de *Lo Schiavo* de Carlos Gomes.

Um mês mais tarde, Nepomuceno vai a Buenos Aires para a estréia mundial de *Abul*. Chega a essa cidade no dia 21 de junho e assiste ao primeiro ensaio geral no dia 24 do mesmo mês. Às vésperas da estréia os

Segundo Corrêa (1985, p.19), o libreto é de AN, a versão italiana foi feita por Carlo Parlagreco, a versão francesa por B.H. Gauseron e a versão alemã pelo compositor.

¹³⁷ BN. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964. p.30.

¹³⁸ Cartas de 8/10, 25/11 de 1907 (AFAN).

¹³⁹ A única referência feita com relação a esse projeto que encontramos é a citada carta a Eivind, não existindo nenhuma referência posterior ao motivo da não realização dessa apresentação. É interessante lembrar que o rei português, D. Carlos I, foi assassinado em 1908.

¹⁴⁰ BARBOSA, J.R., op. cit., p.29.



jornais cariocas publicavam notas diárias participando o público brasileiro do prosseguimento dos ensaios. A estréia ocorreu no Teatro Coliseo a 30 de junho, com a regência do maestro Gino Marinuzzi. A julgar pelo material publicado nos jornais da época, tanto argentinos como brasileiros, *Abul* foi um sucesso estrondoso. O ministro do Brasil em Buenos Aires, Dr. Luís Martins de Souza Dantas ofereceu um banquete em homenagem a Nepomuceno no dia 10 de julho de 1913 no qual estavam presentes várias autoridades. No discurso que fez em homenagem a Nepomuceno, Souza Dantas saudou Nepomuceno dizendo “ser ele atualmente o primeiro músico brasileiro, continuador do nome glorioso do Brasil no mundo das artes”, e depois o classificou como “digno sucessor de Carlos Gomes” (*A Época*, 11/7/1913). Esse tipo de comentário, que aparece com alguma frequência nos jornais da época, leva-nos a acreditar que o alvoroço ao redor da figura de Nepomuceno nesse momento de estréia de sua ópera fosse ainda um reflexo da figura representada por Carlos Gomes. Talvez os contemporâneos de Nepomuceno, carentes de um representante da música brasileira que recebesse internacionalmente o mesmo reconhecimento que recebera Carlos Gomes, esperavam que ele se tornasse o novo mestre da música brasileira com repercussão semelhante à do mestre de Campinas. Nepomuceno talvez tentasse manter-se impermeável aos apelos da vaidade que essa grande concentração de admiração à sua pessoa suscitava, mantendo uma posição crítica com relação ao seu trabalho como percebemos em carta escrita a José Rodrigues Barbosa após a estréia do *Abul*: “Há efeitos bons e justos. Alguns pontos pareceram-me necessitar de uma revisão na instrumentação e hei de fazê-la” (Barbosa, 1940, p.35).

Abul foi apresentada depois no dia 15 de julho em Rosario (Argentina), obtendo um sucesso tão grande quanto aquele que obtivera em Buenos Aires. O ministro Souza Dantas acompanhou o compositor a Rosario, de

onde retornaram a Buenos Aires no dia seguinte ao da apresentação da ópera para que Nepomuceno pudesse começar os ensaios do concerto sinfônico com obras de compositores brasileiros que seria realizado no dia 21 de julho sob sua regência. Do programa constaram peças de Carlos Gomes (*Intermezzo de Lo Schiavo*), Oswald, Miguez (*Ave Libertas*), e a *Sinfonia em sol menor* do próprio Nepomuceno. Esse concerto, realizado em benefício de associações de caridade de Buenos Aires, esteve prestes a ser cancelado em virtude de problemas de orçamento. Em carta a Bevilacqua (24 de junho de 1913)¹⁴¹ Nepomuceno lamenta não ter levado composições de F. Braga. O compositor expressa várias vezes em cartas a esse amigo¹⁴² que pretendia com a apresentação na Argentina abrir as portas para que os artistas brasileiros pudessem apresentar suas obras lá.

No dia 22 de julho realizou-se na *rotisserie 'Sportman'* um banquete oferecido a Nepomuceno pelos membros da colônia brasileira, quando Luís Dantas esteve presente, e no dia 24 de julho de 1913 Nepomuceno embarcou de volta para o Rio de Janeiro. Na partida, foi acompanhado por um grupo de admiradores brasileiros e argentinos que foram despedir-se dele nas docas do Norte. Nepomuceno chega ao Rio de Janeiro no dia 28 de julho de 1913 às 8 horas da manhã, enquanto um grupo de amigos e admiradores prepara-se para recebê-lo no cais do porto, na Praça Mauá. No dia 29 de julho lhe é oferecido, no Bar Assírio do Teatro Municipal, um banquete de 150 talheres, quando Luís de Castro se faz porta-voz da alegria de receber de volta o maestro. Nesse mesmo dia foi-lhe preparada uma recepção pelos alunos do INM.

¹⁴¹ AFAN.

¹⁴² Cartas de 24/6, 3 e 10/7/1913 (AFAN).

A apresentação do *Abul* em Montevideu ocorreu no dia 21 de agosto de 1913 no teatro Solis. Segundo telegrama enviado a Nepomuceno por Muniz de Aragão, a récita especial foi dedicada à confraternidade brasileiro-uruguaia e não houve tempo para comunicar a sua realização ao compositor com antecedência, de modo que ele pudesse estar presente. A crítica uruguaia não foi tão generosa com Nepomuceno como o fora a crítica argentina. Eles evidenciam a ligação de Nepomuceno com a estética wagneriana, sua habilidade como orquestrador, grande conhecedor da harmonia e a beleza de algumas poucas passagens da ópera, mas como todo, consideram-na obra menor, falta de vigor. Um dos críticos sugere que Nepomuceno estaria dividido entre seus mestres europeus e o seu temperamento meridional (*La Razón*). A ópera, no entanto, foi recebida calorosamente pelo público. O crítico de *La Razón* menciona também Carlos Gomes como referência da música brasileira.

A 10 de setembro de 1913 o *Abul* é apresentado no Teatro Municipal do Rio, sob regência de Nepomuceno.¹⁴³ Ainda nesse ano o *Abul* é apresentado em São Paulo em outubro.¹⁴⁴ Nepomuceno descreve as reações de Luigi Chiaffarelli em carta a Rodrigues Barbosa:

No final do primeiro ato o Chiaffarelli disse-me simplesmente: "É um trabalho bem feito". No fim do segundo ato levantou-se, apertou-me as mãos ambas e abraçou-me. No fim do terceiro ato fez-me os mesmos cumprimentos, pedindo-me para voltar lá e tocar de novo o nosso Abul. Dizia: "Acho tudo muito claro, harmonia simples, sem bizarras modernas, se bem que haja, encadeamentos e combinações harmônicas audazes, que demonstram a capacidade técnica do compositor, mas que não fazem nenhum contraste violento com o que está feito. Isso mostra que tudo está dentro do quadro do Abul". (Nepomuceno apud Barbosa, 1940, p.35)

¹⁴³ BARBOSA, J.R., op. cit., p.29.

¹⁴⁴ BN. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964. p.36.



A montagem da ópera *Abul* fora realizada pela companhia *La Teatral* empresariada por Walter Mocchi. A mesma companhia trouxera ao Brasil as montagens de *As Valquírias* e do *Parsifal* de Wagner na mesma temporada. Segundo Cernicchiaro, as óperas de Wagner, que não obtiveram sucesso, foram praticamente destruídas pela montagem mal realizada. O mesmo autor critica ainda a política das temporadas de Mocchi: apresentar o maior número possível de récitas no menor período de tempo para ganhar muito dinheiro.¹⁴⁵ Nepomuceno teve grandes desentendimentos com o empresário evidenciados em carta de 14 de março de 1914 a Sansone (representante de Mocchi e administrador das temporadas líricas no Teatro Municipal do Rio de Janeiro), em que Nepomuceno se queixa das inúmeras vezes que Mocchi quebrara os termos do contrato para a apresentação do *Abul*. O centro da discórdia teria sido o descumprimento de Mocchi do compromisso assumido com o compositor de fazer apresentar o *Abul* na Itália na temporada 1913-4, além de cortes não autorizados na partitura, escolha do elenco não aprovada pelo compositor e problemas de encenação. Esta carta é o único dos documentos a que tivemos acesso em que Nepomuceno evidencia o peso de suas amizades influentes para o desenvolvimento de um projeto:

*Apesar de tudo, resolvi jogar a cartada, pois do contrário a minha ida a Buenos Aires teria ficado sem objeto. Além disso, prejudicando-me a mim mesmo com a não representação, eu prejudicava o Sr. Mocchi, que bem sabia que o apoio encontrado junto de meus amigos era devido exclusivamente ao meu contrato para as representações do *Abul*.*

... O contrato continuava a não ser cumprido e eu continuava a não exigir o pagamento da multa e obtinha que meus amigos continuassem a apoiar o Sr. Mocchi, tão grande é a ilusão de um artista que tem amor à sua obra!

... Pois bem, apesar de tudo quanto acabo de expor e que trazido a público, teria pelo menos dificultado a renovação de seu contrato com a prefeitura, o Sr. Mocchi

¹⁴⁵ CERNICCHIARO, V., op. cit., p.282-3.



*não só não viu a sua pretensão dificultada pelos meus amigos, como estes até o auxiliaram. É que eles, como eu, confiávamos que o Sr. Mocchi cumprisse ao menos uma vez o seu contrato fazendo cantar o Abul na atual estação em Roma.*¹⁴⁶

Acreditamos que esta evidência nos permita avaliar quanto o compositor estava desesperado com relação ao adiamento da apresentação de sua ópera em Roma, prova de fogo da qualidade e aceitação de sua obra depois do sucesso obtido na América, e até mesmo o peso que as personalidades políticas tinham na determinação dos rumos das realizações no ambiente musical.

Finalmente, a ópera de Nepomuceno estréia em Roma em 1915. Segundo carta citada por Barbosa: “A demora da representação do *Abul* estragou-me a Semana Santa” (Nepomuceno apud Barbosa, 1940, p.37). Nessa mesma carta ele cita as igrejas que visitou e onde assistiu a cada uma das missas, descrevendo detalhes dos ofícios.

Um artigo publicado em Roma pouco antes da estréia do *Abul* nos dá o tom da expectativa com relação ao compositor brasileiro, o jornalista diz ter Nepomuceno uma alma de artista deliciosamente italiana e comenta que ele, não satisfeito com o sucesso obtido na América do Sul, espera a consagração do público italiano.¹⁴⁷

A estréia ocorre no dia 15 de abril no teatro Costanzi. No elenco encontram-se Aureliano Pertille, Rosa Raiza, Mariano Stabile, Giuseppe de Lucca. A apresentação é um fracasso. Uma crítica publicada após a estréia enumera: o primeiro ato foi bem recebido, o segundo menos e o terceiro foi um fiasco, recebido com “desaprovação geral”. Os críticos evidenciam o domínio de Nepomuceno da harmonia e do contraponto, “que não machuca

¹⁴⁶ AFAN.

¹⁴⁷ Jornal não identificado, publicado em Roma a 11/4/1915 (DMAS/BN).



os ouvidos” com dissonâncias e com a busca de novidades. Segundo eles, trata-se de um trabalho bem feito, mas sem inspiração. A crítica arrasa a ópera, o libreto e a encenação.¹⁴⁸ Acreditamos que Nepomuceno, depois de todos os esforços feitos para levar sua ópera em Roma tenha recebido um golpe profundo com o insucesso, especialmente se lembrarmos dos termos que negociara com Mocchi para a apresentação de sua ópera em Roma, os quais evidenciam suas grandes expectativas com relação à reação do público italiano: “Representação do Abul no Costanzi de Roma até fins de fevereiro de 1915, devendo a ópera ser mantida enquanto as receitas excederam as despesas; sendo que, em qualquer caso, não poderá ser representada menos de três vezes.” (Carta a Sansone de 14/03/1914)¹⁴⁹

Rodrigues Barbosa, por outro lado, refere-se a carta a ele dirigida escrita por Nepomuceno em Roma a 24/4/1915:

Ed or che importa? Avanti! Há muita coisa a fazer, muito caminho que abrir para o mesmo ponto, que se eleva acima de tudo, e onde fulgura a Arte. Há os caminhos diretos, os há cheios de urzes graciosas e há os de linhas quebradas, em zig-zag. Continuarei o meu, deixando a inspiração escolher entre os dois primeiros, de acordo com os pontos de vista ocasionais e como a situação aconselhar. Atingir a Arte com os bons processos para a sua própria dignificação — é o que almejo. O esforço que faço é sincero, há de ser útil, muito embora não seja apreciado pela turba. Se tu, se os meus amigos ficarem satisfeitos, ficarei contente. É a mais alta compensação. A do público, que é inestimável, virá, embora tarde, reconhecer a minha sinceridade, pois essa, real como é, há de sobrenadar. Questão de tempo.
(Nepomuceno apud Barbosa, 1940, p.35)

Rodrigues Barbosa responsabiliza a falta de escrúpulos do empresário pelo fracasso do *Abul* em Roma, além do despeito do jornalista Afranco Raineri, que, segundo ele, costumava atacar tudo o que era brasileiro.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Jornal não identificado, sem data (DMAS/BN).

¹⁴⁹ AFAN.

¹⁵⁰ BARBOSA, J.R., op. cit., p.35.

Acreditamos que a grande expectativa criada em torno do possível surgimento de um ‘novo Carlos Gomes’ tenha aumentado o impacto do insucesso da ópera. Observamos que na maior parte dos necrológios dedicados a Nepomuceno nos jornais da época ele é lembrado como “o compositor do *Abul*”, fato que nos sugere quanto o culto à ópera, cor marcante na atividade musical do período imperial ainda se fazia sentir no começo do século XX no Brasil.

Alguns fatos ocorridos entre 1913 e 1915 merecem ainda menção. Em 1914, as editoras Vieira Machado e Bevilacqua publicam uma série de canções em português de Nepomuceno (*Numa concha* e *Olha-me*, poesia de Olavo Bilac; *Ocaso*, do álbum de S.M. a Rainha de Portugal D. Amélia, poesia de Tomás Lopes; *Canto Nupcial*, do livro de Ruth, cap. I, versículos 16 e 17) e a versão para piano a quatro mãos da *Série Brasileira* e da *Sinfonia em sol menor*.

A 11 de junho de 1914, Elpídio Pereira realiza um concerto de Música Brasileira por ocasião do 50º Congresso da Sociedade Internacional de Música, na Sala Erard em Paris. Junto com o programa foi elaborado um resumo histórico sobre música no Brasil. Nessa ocasião foi apresentada a *Prière* de Nepomuceno, orquestrada por Elpídio Pereira. Nepomuceno mandou uma nota a Elpídio Pereira a 7/7/1914, na qual dizia:

*Entristeceu-me profundamente que V. se tenha servido de uma velha composição minha, sem minha expressa autorização, para um concerto em Paris... lamento também ter de manifestar-lhe meu desapontamento com a leitura da “Monografia sobre a Música no Brasil” que, além do mais, não se compadece com a verdade histórica.*¹⁵¹

A 8 de agosto de 1914, Nepomuceno envia uma carta a Oscar Lopes, então presidente da Sociedade de Homens de Letras, concitando-o a

¹⁵¹ Obras raras da DMAS/BN.



protestar, em nome dos intelectuais brasileiros, pelo bombardeamento por aviões alemães de igrejas, universidades e teatros em Liège (Bélgica). Esta atitude revela a preocupação de Nepomuceno com os rumos da I Guerra Mundial. Sua posição como defensor da estética alemã provavelmente serviu de inspiração aos seus detratores para associar sua simpatia à cultura germânica com os eventos políticos então em curso na Europa. Rodrigues Barbosa comenta que a guerra européia causava a Nepomuceno as maiores indignações, mas que ficou também indignado com a proposição de boicote à música alemã sugerida por Saint-Saëns.¹⁵² O necrológio publicado em *A Noite* (24/10/1920), por outro lado, ressalta que Nepomuceno era “um aliado extremado” ao justificar o seu interesse pela escola alemã. É interessante lembrar que a obra *Cloches de Noël* para piano, publicada por *O Imparcial* a 1º de janeiro de 1916, é dedicada a Suas Altezas Reais Léopold, Charles et Maria José da Bélgica (filhos do rei Alberto I). Na ocasião da visita dos monarcas belgas ao Brasil em 1920, Nepomuceno seria condecorado, a 22 de junho, com uma medalha de ouro Rei Alberto da Bélgica e o respectivo diploma pela “devoção que fez prova durante a guerra pela causa belga”.¹⁵³ O *Jornal do Comércio* publicaria, por ocasião da morte de Nepomuceno a seguinte nota de Osório Duque Estrada:

Agora que tanta gente se “condecora” com o título de “aliado” ou, pelo menos, de “amigo da grande causa”, não esqueça o Jornal do Comércio, que tantos servidores dela teve no seu seio, o nome do saudoso musicista, que foi dos primeiros e mais ardorosos colaboradores com que contou a “Liga pelos aliados”.

Dos cinco festivais que realizei no Teatro Lírico, dois tiveram a sua parte artística dirigida por Nepomuceno. A meu pedido e com versos meus, compôs o Hino da Alsácia-Lorena, e em uma só noite escreveu, para efeitos diversos, três orquestrações da Marselhesa. (Jornal do Comércio, 17/10/1920)

¹⁵² BARBOSA, J.R., op. cit., p.33.

¹⁵³ CORRÊA, S.A., op. cit., p.11.

8. 1916-1920: Os últimos anos

No ano de 1916, Nepomuceno inicia tradução do tratado de harmonia de Schönberg, com o intuito de implantá-lo no INM. Aparentemente, ele apenas deu início à empreitada, não tendo concluído a tradução.¹⁵⁴ Segundo Luiz Heitor, Frederico Nascimento, na ocasião professor de harmonia do INM, interessara-se pelo tratado de Schönberg, mas, não conhecendo a língua alemã, pedira a Nepomuceno que lhe traduzisse passagens do tratado (Nepomuceno, por sua vez, também dedicava-se ao seu estudo), sendo assim que algumas partes do livro foram traduzidas.¹⁵⁵ Renato de Almeida cita um depoimento de Oscar Lorenzo Fernandes, em que este diz que Nascimento, do qual fora aluno, “obrigava os alunos a harmonizarem até Schönberg” (Almeida, 1926, p.134).

A 8 de fevereiro de 1916,¹⁵⁶ Nepomuceno escreve ao maestro Smido,¹⁵⁷ queixando-se de ter estado doente.

O trio Barroso-Milano-Gomes¹⁵⁸ apresenta no dia 31 de agosto de 1916 em um concerto no salão do *Jornal do Comércio* a primeira audição do *Trio em fá sustenido menor* para piano, violino e violoncelo de Nepomuceno.¹⁵⁹

¹⁵⁴ BN. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964. p.41.

¹⁵⁵ AZEVEDO, L.H.C. Frederico Nascimento (1852-1924): um músico português no Brasil. *Revista Goiana de Artes*, v.2, p.116-33, 1983. p.124.

¹⁵⁶ AFAN.

¹⁵⁷ Luigi Maria Smido, maestro italiano que permaneceu durante vários anos no Brasil. Editou um livro de “ciência musical” — harmonia, contraponto e fuga. Compositor de música sacra e de uma ópera, *A última noite*, apresentada no Rio de Janeiro em 1915. (CERNICCHIARO, V., op. cit, p.578). Não encontramos maiores referências a respeito deste músico, nem as datas de nascimento e morte. Existe abundante correspondência enviada a ele por Nepomuceno entre 1913 e 1919 (Obras raras da DMAS/BN e AFAN), inclusive com recomendações de nosso compositor com relação a detalhes do livro de Smido.

¹⁵⁸ Esse mesmo trio apresentaria em 1917 o trio de Oswald, que também lhe foi dedicado.

¹⁵⁹ De acordo com carta datada de 11 de dezembro de 1919, este trio foi apresentado na Associação Wagneriana de Buenos Aires. Nesta carta, assinada pelo presidente e o secretário de dita sociedade, comunicam a Nepomuceno a apresentação do trio em um programa dedicado apenas a compositores brasileiros, falam do sucesso da apresentação e parabenizam Nepomuceno “pela beleza da obra”.

André Messager¹⁶⁰ e Xavier Leroux¹⁶¹ estiveram presentes nesse concerto. Henrique Oswald teria mencionado não conhecer “na moderna literatura de trio nenhuma obra que lhe seja superior” (BN, 1964, p.40). No dia 16 de setembro é realizada uma audição especial de trios de Nepomuceno e Oswald no salão do *Jornal do Comércio* que recebe comentários elogiosos de Messager e Leroux.

Em outubro deste mesmo ano, 1916, ocorre o fato que aceleraria o processo de deterioração do moral e da saúde de Nepomuceno. Ele presidiu um concurso para catedrático de solfejo no INM, o qual foi anulado em virtude de um recurso apresentado por um candidato desclassificado. Melindrado com os termos em que o despacho ministerial fora proferido, demite-se para não cumpri-lo. Como existia uma acusação de irregularidades na realização do concurso, Nepomuceno pediu várias vezes ao ministro da Justiça e Negócios do Interior, Carlos Maximiliano, e depois ao presidente da República para que fosse realizado um inquérito, o qual nunca foi feito. O candidato aprovado no concurso fora Otávio Bevilacqua, chamado de “amador” de música pela candidata repudiada (ex-aluna do INM), Roberta Gonçalves de Souza Brito, a qual encaminhou ao ministro o requerimento de anulação. Um agravante do problema foi o fato de um ofício do ministro só ter sido encaminhado a Nepomuceno depois de o despacho ter sido amplamente divulgado pela imprensa. Nepomuceno, magoado e sentindo-se desprestigiado pela atitude do ministro, encaminha-lhe um documento no qual explica detalhadamente a realização de todas as etapas do concurso e conclui:

¹⁶⁰ André Messager (1853-1929), compositor, regente, pianista organista e crítico francês, aluno de Fauré e Saint-Saëns.

¹⁶¹ Xavier Leroux (1863-1919), compositor francês, aluno de Dubois e Massenet, professor de harmonia do Conservatório de Paris.

À vista do exposto não posso dar cumprimento ao despacho que destes ao recurso a que aludo, e hoje publicado, por isso tenho a honra de apresentar-vos a minha demissão de diretor do Instituto Nacional de Música. Saúde e fraternidade. — O diretor, Alberto Nepomuceno. (A Época, 27/10/1916)

Após o afastamento de Nepomuceno, Ábdon Milanez assumiu a diretoria do INM. Um bilhete de 2 de novembro de 1916 de Nepomuceno a Milanez sugere um estremecimento: “Não estranhe não o procurar no Instituto, nem fora dele, a não ser em objeto de serviço que diga respeito às minhas funções de professor de órgão e harmonia ...”¹⁶²

É difícil avaliar com precisão a natureza do desentendimento, uma vez que a carta manuscrita está cortada desse ponto em diante, mas há vários indicadores de que o relacionamento de Nepomuceno com Milanez não fosse dos mais amigáveis. Em um bilhete enviado por J. Octaviano a Nepomuceno datado de 23 de dezembro de 1917 — referindo-se a um concurso do qual participara no INM — Octaviano transmite a Nepomuceno um recado mandado por Milanez: “diga ao Sr. Nepomuceno que é um ingrato”.¹⁶³ Esse bilhete foi anexado, a 6 de novembro de 1919, à documentação enviada por Nepomuceno para a comissão de inquérito nomeada pelo Ministro da Justiça, Alfredo Pinto, para apurar irregularidades na administração do INM. Essa comissão de inquérito parece ter sido originada por uma acusação feita por Milanez por intermédio dos jornais e pela qual Nepomuceno sentiu-se atingido. Milanez publicara uma nota dirigida a Nepomuceno datada de 26 de março de 1919,¹⁶⁴ em que refere o fato de, ao ter mandado reparar os pianos do INM, ter ouvido da pessoa encarregada que dentro dos preços por ele dirigidos seria impossível “dar a

¹⁶² AFAN.

¹⁶³ Obras raras da DMAS/BN.

¹⁶⁴ Pela diagramação do jornal, não identificado, acreditamos tratar-se do *Jornal do Comércio* (DMAS/BN).

comissão habitual”, Milanez alega, no entanto, que com essa declaração não tencionava aludir a ninguém. Nepomuceno, em resposta, publica uma nota no *Jornal do Comércio* de 28 de março de 1919 em que diz manter de pé “o repto de honra lançado ao Sr. Milanez”. Ele diz ter-se sentido atingido por essa acusação pela maneira como ela foi colocada. O compositor comunica ter pedido ao Ministério da Justiça inquérito e devassa dos atos de sua administração como diretor do INM, pedido autorizado pelo então ministro da Justiça, Urbano Santos.

Em outubro desse ano, 1916, é realizada a representação de *Iriel* de Luís de Castro, para a qual Nepomuceno escreveu um número para a cena da sedução do terceiro ato. A música incidental da peça era composta de obras de vários compositores, entre eles, Massenet e Fauré.

Em 1917, escreve a pedido de Jacques D’Avray (José Freitas Valle) a cantata *Miracle de la semence* para barítono e orquestra, dedicada à Cultura Artística de São Paulo, apresentada em abril e editada na Europa em edição de luxo. A primeira audição da obra foi feita na residência do casal Sampaio Araújo, interpretada por Frederico Nascimento filho e com Nepomuceno ao piano. A primeira audição com orquestra foi realizada dias depois pela Sociedade de Cultura Artística, no teatro Municipal de São Paulo.

No dia 27 de dezembro de 1917 foi publicada por *A Época Teatral* uma entrevista com Nepomuceno, “o autor de *Abul*, o mestre querido e invejado”. É interessante perceber que o redator da entrevista refere-se à sua preocupação com “o passado, o presente e o futuro da **ópera** nacional” (grifo nosso) reforçando a necessidade que julgamos existia na imprensa e eventualmente no público de uma produção lírica para coroar a grandeza de um compositor.¹⁶⁵

¹⁶⁵ O conteúdo da entrevista será tratado mais detalhadamente na parte II de nosso trabalho.



Ainda em 1917, rege obras de Villa-Lobos no Teatro Municipal do Rio, entre elas a *Elegia* e a *Marcha Religiosa*. Segundo Rodrigues Barbosa, Nepomuceno e Nascimento teriam sido os descobridores de novos talentos como Glauco Velasquez e Heitor Villa-Lobos.¹⁶⁶ A filha de Nepomuceno, Sigrid, diz — em entrevista concedida a *O Globo* em 16 de junho de 1964 — que Nepomuceno intercedeu junto a Sampaio Araújo para que editasse as obras de Villa-Lobos, e fez apresentar um concerto para piano de Villa-Lobos por sua aluna Yvette Janson. Segundo ela, Nepomuceno também auxiliara outros compositores como Luciano Gallet e Lorenzo Fernandes, além de ser admirador de Ernesto Nazareth, Marcelo Tupinambá e Catulo da Paixão Cearense, o qual deu o seu primeiro concerto de violão no INM graças a Nepomuceno, que por isso sofrera fortes críticas.

No dia 26 de agosto de 1917,¹⁶⁷ Darius Milhaud escreve a Nepomuceno agradecendo-lhe a inclusão de sua *Sinfonia* em um dos concertos da Sociedade. Nessa carta, Milhaud elogia Nepomuceno como chefe de orquestra e demonstra grande respeito pelo compositor brasileiro.

Em 1919, Nepomuceno rege seus últimos concertos sinfônicos no Teatro Municipal do Rio e em maio desse ano, revela o *Concerto para violoncelo* de Villa-Lobos, entre outras obras. A 25 de junho, escreve duas cartas, uma à diretoria e outra aos colegas da Sociedade de Concertos Sinfônicos, pedindo demissão do cargo de regente da orquestra:

Forçado por motivo de saúde a deixar as funções de regente da Sociedade de Concertos Sinfônicos, venho trazer-vos as minhas despedidas.

Penaliza-me na resolução que fui forçado a tomar, a falta do vosso convívio nessas reuniões semanais que eram os nossos ensaios, nos quais nos entregávamos, animados pelo amor à grande Arte, ao estudos dos nossos programas. Digo-vos mais, esses ensaios eram por mim esperado com certa ansiedade, tal o prazer que eu

¹⁶⁶ BARBOSA, 1940, p.34.

¹⁶⁷ AFAN.

tinha de estar em vossa companhia. É preciso não ver nessas palavras a menor lisonja, mas sim ver apenas uma vaga expressão dos sentimentos de gratidão de que vos fizestes credores, meus colegas, pelas mostras de respeito, de simpatia que de vós recebi, e pelas provas de sã e boa disciplina que mantivestes no tempo em que juntos trabalhamos.

Tendes a minha gratidão e com ela a minha amizade.

Perdoai qualquer falta em que eu tenha incorrido para convosco. Vosso amigo e colega

*[Ass.] Alb. Nepomuceno*¹⁶⁸

No dia seguinte, 26 de julho de 1919, foi homenageado com a colocação de um retrato seu no salão do teatro José de Alencar, Fortaleza, por iniciativa de amigos e admiradores.¹⁶⁹ Nessa ocasião foi proferida uma alocução por Antônio Sales e foi realizado um concerto com obras de Nepomuceno. Nessa alocução, Sales fala de sua amizade com Nepomuceno, na época em que ambos viviam no Rio e cita, naquilo que pode ser uma lembrança fiel ou um exagero ufanista que “em suas palestras (de Nepomuceno) as lembranças do Ceará o assaltariam sempre, e ele não esquece uma só dessas histórias, um só desses episódios que caracterizam a vida de nossa gente” (Sales, 1919, p.1).

No verão de 1919-20, Nepomuceno vai para a casa de Frederico Nascimento para passar a estação, mas — com o agravamento de seu estado de saúde — o amigo não o deixa partir. Acredita-se que as condições de seus afastamento do INM o tenham abalado de maneira tão intensa a acelerar o processo de deterioração de sua saúde já delicada.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Obras raras da DMAS/BN.

¹⁶⁹ SALES, A. *Alocução proferida por ocasião de inaugurar-se o retrato do maestro Alberto Nepomuceno no salão do teatro José de Alencar*. Fortaleza, s.n., 1919. p.1.

¹⁷⁰ AZEVEDO, L.H.C. Frederico Nascimento (1852-1924): um músico português no Brasil. *Revista Goiana de Artes*, v.2, p.116-33, 1983. p.128.



No dia 23 de setembro de 1920, Richard Strauss, à frente da Grande Companhia Lírica Bonetti apresenta o Prelúdio de *O Garatuja*. O programa contava ainda com peças de Beethoven e do próprio Strauss.

Nepomuceno, já desenganoado, escreve sua última composição, *A Jangada* sobre versos de Juvenal Galeno. Recebe visitas de Lorenzo Fernandes e Luciano Gallet em casa de Frederico Nascimento, onde também é visitado por Filinto de Almeida, presidente da Academia Brasileira de Letras.

No início do mês de outubro, as crises de Nepomuceno agravam-se e tornam-se mais freqüentes, ele só as suporta graças a injeções de ópio. De 15 para 16 de outubro o estado piora com a “manifestação da uremia”.¹⁷¹ Três meses antes de sua morte, Nepomuceno se confessara ao Padre Natuzzi, jesuíta, portador de uma carta da Superiora do *Sacré Coeur*, onde Nepomuceno lecionava. Nos últimos dias foi assistido por Monsenhor André Arcoverde, vigário da matriz de São João Batista, o qual lhe ministrou a extrema unção.

A 16 de outubro de 1920, morre aos 56 anos em casa de Frederico Nascimento. Nepomuceno foi enterrado no dia 16 de outubro de 1920 no cemitério S. João Batista às 17 horas.

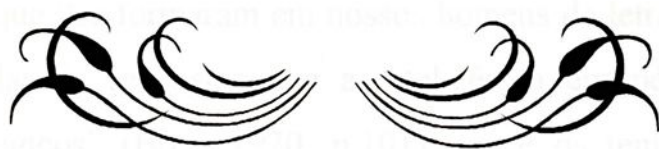


¹⁷¹ *Jornal do Comércio*, 17/10/1920.



PARTE II

NEPOMUCENO E O NACIONALISMO MUSICAL



1. Antecedentes

A estratificação social brasileira no século XIX estava estruturada de modo tal que a formação da *intelligentzia* nacional — basicamente jovens que iam estudar na cidade, filhos de latifundiários fixados no campo — dava-se em São Paulo, Rio de Janeiro e Recife (quando realizada no Brasil), onde absorviam os “padrões culturais europeus refletidos na Corte e nas capitais provincianas” (Bosi, 1970, p.100). Assim, o nacionalismo literário europeu acaba servindo de matriz para o seu semelhante brasileiro, na medida em que “se formaram em nossos homens de letras configurações mentais paralelas às respostas que a inteligência européia dava a seus conflitos ideológicos” (Bosi, 1970, p.101). Entre os temas eleitos pelos escritores românticos europeus encontramos fortemente presente aquele da nação, tema romântico por excelência, refletindo o grande número de povos que encontra nesse momento sua oportunidade de afirmação nacional: Grécia, Itália, Bélgica, Polônia, Hungria, Irlanda, nações nórdicas e eslavas, e povos americanos: “Esse é o momento em que se constróem as pátrias européias e em que poetas estrangeiros morrem por pátrias alheias” (Martins, 1978, v.2, p. 353).¹

Nas letras brasileiras já na década de 1830 vemos dar-se início ao processo de busca da afirmação nacional — com raízes no século XVIII e intensificada com a vinda da família real em 1808. As mudanças decorrentes da presença da família real estimulam o desenvolvimento de um sentimento antilusitano que se reflete, na literatura, pela busca da criação de obras

¹ A Revolução de 1848, na França, funciona como estopim para o movimento conhecido como “Primavera dos Povos”, quando em várias partes da Europa — basicamente Grécia, Hungria, Polônia, Alemanha e Itália — eclodem revoltas em busca da independência e da afirmação da identidade nacional.

tipicamente brasileiras.² A busca pelo peculiar e específico de cada nação e a busca de um passado idealizado, traços marcantes da estética romântica, levam os autores brasileiros à tematização do indígena. Alfredo Bosi destaca como a busca das raízes nacionais se desenvolve paralelamente àquela ocorrida na Europa:

O romance colonial de Alencar e a poesia indianista de Gonçalves Dias nascem da aspiração de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país, assim como — mutatis mutandis — as ficções de W. Scott e de Chateaubriand rastream na Idade Média feudal e cavaleiresca os brasões contrastados por uma burguesia em ascensão. (Bosi, 1970, p.101)

O marco cronológico inicial da literatura romântica brasileira tradicionalmente aceito é a publicação em 1836 dos *Suspiros poéticos e saudades* de Gonçalves de Magalhães, o qual promoveria — por intermédio de *Niterói, revista brasiliense*, fundada nesse mesmo ano e posteriormente da *Minerva brasiliense*, fundada em 1843 — os seus ideais românticos: “nacionalismo mais religiosidade”.³ O grupo formado em torno de Magalhães defendia a já existência de uma literatura nacional brasileira caracterizada pelo retrato dos elementos típicos brasileiros — natureza, costumes — enfatizando a potencialidade da contribuição do elemento indígena para a cultura nacional.

Na música culta brasileira, contaminada por esse espírito de nacionalização que tomava conta das letras, procura-se encontrar um caminho no mesmo sentido. É interessante observar que as primeiras

² É interessante observar que o desenvolvimento dessa literatura, por outro lado, é viabilizado justamente pelas medidas tomadas quando da vinda da família real: a fundação da imprensa, o lançamento do primeiro jornal, a impressão dos primeiros livros e a criação dos primeiros cursos superiores.

³ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970. p.107.

manifestações do nacionalismo na música erudita brasileira são marcadas por uma traço fortemente literário — mais literário que musical.⁴

O grande marco desse intuito será realizado por José Amat.⁵ Graças a seus esforços e com o apoio do imperador, D. Pedro II, cria-se a 25 de março de 1857 a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional,⁶ cujo programa consistia em promover “a representação de cantatas e idílios, de óperas italianas, francesas e espanholas, sempre no idioma nacional, e a montar, uma vez por ano, uma ópera nova de compositor brasileiro” (Andrade, 1967, v.2, p.91).

Bruno Kiefer ressalta o fato de as manifestações do ideário romântico nacionalista musical desse movimento serem de caráter extramusical, manifestando-se por intermédio da “valorização da língua nacional nos textos da música cantada” e da utilização de assuntos da história brasileira, das vertentes indianista e abolicionista.⁷

Julgamos importante considerar, porém, que nesse momento a nacionalização dos temas e a utilização da língua portuguesa constituíam, para o período, uma nacionalização considerável, talvez até mesmo o nível de nacionalização possível. O programa da Academia, de 13 de abril de 1857, nos permite perceber quanto aqueles que o elaboraram julgavam estar produzindo uma arte nacional:

⁴ Resultante até mesmo do desconhecimento de outros traços musicais de nacionalidade.

⁵ D. José de Zapata y Amat (1848-1865), espanhol que chegou ao Rio de Janeiro em 1848, onde se estabeleceu como professor de canto e composição. Musicou versos de poetas brasileiros, principalmente de Gonçalves Dias.

⁶ A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada a 25 de março de 1857, foi extinta por decreto de 12 de maio de 1860. A 17 de junho desse mesmo ano foi criada a Empresa de Ópera Lírica Nacional, também sob a direção de Amat, a qual foi extinta em 1865.

⁷ KIEFER, B. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1971. p.77-8.



A música não é absolutamente a mesma em todas as nações: sujeita às grandes regras da arte, ela se modifica no estilo e no gosto em cada nação, segundo as inspirações na natureza do país, os costumes, a índole e as tendências do povo. O Brasil tem a sua música: as imitações do canto italiano vão pouco a pouco destruindo a sua originalidade: o teatro lírico nacional deve regenerá-lo aproveitando com os conselhos da arte nessa originalidade e dando ao Brasil a sua música própria, cultivada e digna do grau de civilização a que já tem chegado o nosso povo. (apud Cernicchiaro, 1926, p.202)⁸

Ressaltamos desse programa os elementos apontados como determinantes da individualização da música de uma nação: “as inspirações na natureza do país, os costumes, a índole e as tendências do povo”, elementos claramente vinculados ao ideário de Gonçalves de Magalhães, e que pautarão não apenas as manifestações do incipiente nacionalismo musical do século XIX, como também a abordagem dada à questão ainda em nosso século.⁹

É sob os auspícios dessa organização¹⁰ que são realizadas as apresentações das primeiras óperas de Carlos Gomes: *A noite do castelo*, na noite de 4 de setembro de 1861, e *Joana de Flandres*, a 15 de setembro de 1863. Luiz Heitor observa a respeito de *Joana de Flandres* que “há reflexos da musicalidade brasileira, esparsa na espantosa floração de modinhas da época, em muitas páginas da partitura que o compositor escreveu para o sombrio dramalhão imaginado por Salvador de Mendonça”¹¹ (Azevedo, 1965, p.75). O autor sugere que essa tendência que pode ser percebida na segunda ópera de Carlos Gomes se vê diluída com sua viagem para a Itália, onde acaba por assumir as premissas estéticas da lírica italiana. Sua próxima

⁸ Esta citação, atribuída por Cernicchiaro ao programa da Academia é atribuída por Luiz Heitor à publicação feita no *Jornal do Comércio* de 3 de abril de 1857 (Azevedo, 1938, p.106).

⁹ DUPRAT, R. Evolução da historiografia musical brasileira. *Opus 1* (Revista da ANPPOM), n.1, p.32-36, 1989.

¹⁰ Nesta época já em sua segunda fase, como Empresa de Ópera Lírica Nacional.

¹¹ É interessante lembrar que Carlos Gomes foi compositor de modinhas e lundus.



obra, *O Guarani* (1870), guarda de brasileiro o assunto, assim como *Lo Schiavo*¹² (1888). Luiz Heitor aponta lucidamente para as limitações das possibilidades de nacionalização da música de Carlos Gomes:

Em sua vida, como em sua música, ele ficara encerrado no dilema que não cabia aos de sua geração resolver: de um lado as vozes da terra natal, que sempre o seduziram; de outro, as influências da cultura européia, haurida com os primeiros passos no caminho da arte, robustecida pelo glorioso exercício de suas faculdades criadoras.

... tratou assuntos brasileiros, mas ficou encerrado nas fórmulas operísticas que o seu país de adoção lhe ensinara a amar e a cultivar. (Azevedo, 1956, p.89)

Por outro lado, é também de Carlos Gomes a *Cayumba*¹³ (1857) para piano, apresentada por Bruno Kiefer como marco da evolução do “sentimento nativo” na música brasileira,¹⁴ seguida cronologicamente pela *Sertaneja*¹⁵ (1869) de Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), pelo *Tango Brasileiro* e pela *Suíte Brasileira*¹⁶ (1890) de Alexandre Levy (1864-1892).

O dilema da nacionalização da música vivido e ‘resolvido literariamente’ por Carlos Gomes, ou seja, vivido e resolvido pelo compositor de Campinas de acordo com as possibilidades dos de sua geração, vai novamente ser vivido e resolvido por Nepomuceno, também de acordo com as

¹² Convém lembrar que esta obra, que no libreto original do Visconde de Taunay se passava no século XVIII e tratava dos negros escravizados, acaba sendo transportada para o século XVI e passa a tratar de índios em virtude das “exigências cênicas” da ópera italiana, “nenhum diretor se atreveria a pôr negros em cena cantando ópera” (Azevedo, 1956, p.84).

¹³ Esta peça teria sido anunciada no *Correio Paulistano* como “A Cayumba, dança dos negros, música original e de um gosto todo novo para piano” (Ruberti apud Kiefer, 1977, p.99). A obra, editada e gravada pela FUNARTE, é um saboroso rondó aparentado com as peças de salão da época e onde o elemento “negro” apontado em sua apresentação é bastante neutralizado pela sua expressão europeizada.

¹⁴ KIEFER, B., op. cit., p.99.

¹⁵ Em *A Sertaneja* Itiberê emprega o tema folclórico *Balaio, meu bem, balaio* e fórmulas rítmicas sincopadas características da música popular brasileira. Béhague (1979, p.117) aponta para o fato de esta peça, porém, não ter influenciado o desenvolvimento posterior do nacionalismo musical brasileiro, mas considera-a como um sintoma daquilo que estaria por vir.

¹⁶ Na *Suíte Brasileira*, encontramos características nacionais no *Prelúdio*, baseado na canção folclórica *Vem cá, Bitu*, e no *Samba*, que Béhague (1979, p.118) aponta como o primeiro passo decisivo no sentido da nacionalização da música brasileira. O *Samba* emprega o tema *Balaio, meu bem, balaio*, anteriormente empregado por Itiberê em *A Sertaneja* e a canção *Se eu te amei* de José de Almeida Cabral.

possibilidades dos de sua geração. Após as experiências de Itiberê e de Levy, que tiveram um caráter episódico, Nepomuceno vai procurar uma nacionalização da música brasileira de maneira mais sistemática. A maneira como o fez e o seu alcance serão discutidos adiante.



2. Historiografia musical: alguns comentários

Antes de discutir propriamente o que Nepomuceno se propôs e o que ele efetivamente realizou tendo em vista a nacionalização da música culta brasileira, julgamos necessário abrir um parêntese para discutir a questão da historiografia musical brasileira e o tratamento que nela encontramos dado à questão da nacionalização da música brasileira de concerto.

O material com o qual trabalhamos pode ser dividido em três grandes seções: a bibliografia musical brasileira tradicional, as fontes documentais e as obras musicais propriamente ditas.

No primeiro grupo incluímos quatro obras básicas de referência da história da música brasileira: *Storia della musica nel Brasile* de Vincenzo Cernicchiaro (1926); *História da música brasileira* de Renato de Almeida (1ª edição de 1926 e 2ª edição de 1942);¹⁷ *150 anos de música no Brasil* de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956) e *História da música no Brasil* de

¹⁷ A segunda edição da obra, revista e ampliada, é muito mais desenvolvida que a primeira, mas mantivemos as duas edições em nossa bibliografia em virtude da importância histórica da primeira edição, publicada poucos anos após a morte de Nepomuceno e que consideramos permeada do espírito musical desse momento.



Vasco Mariz (1994). Este material está complementado com outras obras, artigos publicados em revista e em jornal após a morte do compositor.

O segundo grupo é composto de artigos publicados durante a vida do compositor ou por ocasião de sua morte, uma entrevista dada por Nepomuceno em 1917 e a correspondência do compositor.

O terceiro grupo é formado pela integral de suas obras para piano a duas mãos, parte de sua obra selecionada para o presente trabalho, e que será tratado na Parte III de nossa dissertação.

Consideramos Historiografia como o conjunto daquilo que foi escrito sobre o que se pensa ter sido a História, ou seja, uma interpretação. Assim, gostaríamos de ressaltar que a produção bibliográfica elaborada após a morte de Nepomuceno foi produzida concomitantemente com o crescimento da importância dada ao nacionalismo na música brasileira, como consequência, as ‘histórias da música’, como não poderia deixar de ser, interpretarão a obra de Nepomuceno e o seu papel com base em uma estrutura de valores que privilegiará justamente esse aspecto nacionalista. Deste modo, verificamos que o fator que pesou de maneira determinante para a permanência destacada de Nepomuceno em nossa historiografia musical foi o papel por ele desempenhado de precursor do nacionalismo musical brasileiro. Esse aspecto, que será verificado no próximo segmento, serviu de tônica à avaliação de sua obra, seja pela aproximação ou pelo afastamento do ideal de realização de uma música nacional. Chamamos então a atenção para o fato de que a resposta à questão ‘o que é necessário para que uma obra possua caráter nacional?’ é evidente para nós e para os ilustres historiógrafos aos quais recorreremos ao longo de nosso trabalho se considerarmos que esses princípios ficaram basicamente estabelecidos a partir da publicação do *Ensaio da Música Brasileira* publicado por Mário

de Andrade em 1928. Para a geração de Nepomuceno, porém, era uma pergunta cuja resposta ainda estava sendo procurada. Julgamos importante, então, procurar estabelecer o que era a meta de nacionalização da música para eles e até mesmo qual era a realização possível dessa meta nesse momento.

Acatamos a interpretação tradicional do papel de Nepomuceno como precursor do nacionalismo musical brasileiro,¹⁸ mas, por outro lado, procuramos evidenciar a especificidade de sua atuação em concordância com o momento em que viveu e produziu. Deste modo, veremos aflorar uma personalidade artística complexa que desempenhará, entre outras coisas, o papel de precursor do nacionalismo musical brasileiro, ou até mesmo o de um compositor integralmente nacionalista dentro das possibilidades de seu momento.

3. Bibliografia musical básica

 extensa *Storia della musica nel Brasile* (1926) de Vincenzo Cernicchiaro expõe detalhadamente a atividade musical no Brasil no período que abrange (1549 a 1925), mas a questão do nacionalismo não é tratada pelo autor como característica qualificativa das obras, particularmente no que se refere à obra de Nepomuceno. Para Cernicchiaro,

¹⁸ Mantemos o termo 'precursor', tradicionalmente utilizado para definir o papel de Nepomuceno e do grupo de compositores que experimentou a utilização de elementos musicais de caráter nacional no final do século XIX, apesar das ressalvas que lhe fazemos. Julgamos que o risco potencial da utilização do termo reside na possibilidade de reforçar uma interpretação da música culta brasileira a partir de marcos: José Mauricio, Carlos Gomes e Villa-Lobos, entre os quais se sucederia uma série de compositores de menor importância.

tanto Carlos Gomes, como Henrique Oswald ou Alberto Nepomuceno produziram uma arte nacional:¹⁹

La storia del sesto ed ultimo periodo comincia l'anno 1890. In sino allora l'arte musicale nostra, secondo si venne accenando nel precedente periodo, era stata brillante; aveva progredito molto, e se ne ritrasse una musica veramente nazionale. Cominciò con Henrique Gurjão e quindi seguitò con Carlos Gomes, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, che la portarono al sommo grado, in relazione al nostro ambiente. (Cernicchiaro, 1926, p.568)

Acreditamos que Cernicchiaro, italiano radicado no Brasil mas com fortes vínculos com a estética clássico-romântica européia e particularmente a italiana, não abraçasse o sentimento nacionalista brasileiro a ponto de considerá-lo um elemento diferencial. Suas restrições à escola operística wagneriana e às tendências modernistas (de que trataremos adiante) têm um peso maior em suas avaliações que a questão do nacional.

Já na *História da música brasileira* de Renato de Almeida, cuja primeira edição saiu no mesmo ano que aquela do mestre italiano (1926), a questão da nacionalização da música é tópico de preocupação evidente. Nessa primeira edição, o autor considera que o Brasil encontrava-se ainda em um estágio de busca de sua expressão musical característica: “A nossa música ainda está adormecida, será preciso despertá-la e ouvir o seu canto de liberdade.” (Almeida, 1926, p.113)

Almeida atribui a Nepomuceno o papel de “mais alta figura” da geração de compositores firmada em 1890, a qual iniciara o esforço pela busca do nacional. Essa atribuição é justificada pelo fato de Nepomuceno ter combatido “as imitações estrangeiras”, procurando criar uma música que “sem se enquadrar no regionalismo” fosse nascida “do ambiente magnífico

¹⁹ É um fato bastante interessante, se lembrarmos que Oswald é geralmente considerado como um dos compositores brasileiros do período mais afastados do ideal nacionalista.



de nossa natureza, e com aquele tom melancólico”, consequência da “fusão misteriosa das raças”. Almeida ainda avalia que a formação européia e a cultura musical de Nepomuceno não lhe tolheram “a originalidade nativa”, nem lhe estancaram “a veia natural da inspiração, vibrante e colorida”.²⁰

O autor situa Nepomuceno como um “precursor, deixando em sua obra a gênese desse esforço ousado e trágico”. Esse *status* de ‘precursor’ lhe seria dado em virtude de não ter levado a nacionalização da música até às últimas consequências em razão do momento em que viveu, uma “época de fraco brasileirismo”, em que se produzia refletindo os cânones ditados pela música européia e quando a apresentação de uma música brasileira e a utilização do português provocavam reações de resistência e de riso.²¹

Com relação às obras de Nepomuceno propriamente ditas, Renato de Almeida avalia que têm “o sentido da natureza exorbitante que melancoliza o homem” e aponta que a “nota pictural domina mais que a psicológica”, mas que essa nota psicológica se manifestaria “na sentimentalidade de muitas músicas” e indica especificamente as canções, que despertariam a lembrança do “espírito da terra”, no que ele chama “a fantasia graciosa dos motivos”.²²

Verificamos nesta avaliação a presença de um grande número de elementos subjetivos — e que encontraremos muitas vezes em outras obras — que caracterizariam o ‘espírito’ brasileiro a ser emanado pela música. Identificando esses elementos na obra do compositor, essa emoção nacional, o autor aponta, porém, as suas limitações: o procurar ser brasileiro “apenas

²⁰ ALMEIDA, R. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briquet & Comp, 1926. p.114.

²¹ Idem, p.114-6.

²² Idem, p.116.



pelos motivos e pela inspiração”, utilizando-se desses elementos dentro de “velhos moldes”, os moldes europeus, que “sacrificariam a intenção”.²³

A segunda edição de sua *História da música brasileira* (1942) é muito mais desenvolvida e precisa em suas indicações, perde-se, porém, a paixão da primeira edição, apesar de os pontos de vista serem basicamente os mesmos. O autor indica o ano de 1897, quando Nepomuceno apresenta suas canções em português e a *Série Brasileira*, como a “grande fase” da obra do compositor, mas avalia que ele não criara “uma forma adequada” para a manifestação da música brasileira apesar da “inspiração [que] vinha espontânea do fundo lírico brasileiro”. E apresenta o veredicto: Nepomuceno “teve a grandeza de um precursor e a sua música é uma das primeiras vozes que se afinam com a sensibilidade da nossa gente”.²⁴

Depois de referir e valorizar os esforços feitos por Nepomuceno tendo em vista a utilização de textos em português nas canções, o autor conclui que sua obra “tem calor e vibração, o sentido da natureza e um sentimentalismo muito nosso”, isto tudo fundido em uma arte de características européias que fora “ora influenciada por Wagner, ora pelos franceses”, não conseguindo alcançar um “caráter definido e marcado”. Segundo Almeida, o compositor revelara “na parte brasileira” a inspiração da terra, “embora com a nota pitoresca dominando a intensidade psicológica”. Nepomuceno teria sido dos primeiros a sentir “a magia dessa deusa dos trópicos, sensual, ardente e melancólica”.²⁵

Vemos aqui estabelecidos os elementos que serviriam para fixar no repertório e na memória brasileira, de acordo com o cânone nacional modernista, a figura de Nepomuceno: um ‘sentimento’ nacional que não

²³ Idem, p.119.

²⁴ ALMEIDA, R. *História da música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briquet & Comp, 1942. p.431.

²⁵ Idem, p.435.



encontra forma de expressão apropriada e, portanto, manifesta-se por intermédio das estruturas musicais européias, com a ressalva da realização concreta que foram as canções em português. Nepomuceno teria sido um nacionalista que não conseguiu realizar seu nacionalismo musicalmente em virtude do momento em que vivera.

Percebemos em Almeida um ‘projeto’ de nacionalização da música que se confunde com o próprio curso da história da música brasileira. Se Nepomuceno foi a figura mais importante de sua geração, o foi por ter combatido as influências alienígenas, resistindo à voz de sua formação européia e de sua erudição para manter viva a inspiração nativa que pulsava dentro de si. Esta oposição ao estrangeiro e esta consideração da sobrevivência do espírito nativo ‘apesar’ da erudição, remetem-nos ao ideário de Gonçalves de Magalhães em que encontramos a mitificação do que é da terra em contraposição ao estrangeiro e a ‘erudição estrangeira’ como elemento descaracterizador da pureza nativa e verdadeiramente brasileira. Para Almeida, Nepomuceno foi apenas um precursor por não ter conseguido realizar o ideal de nacionalização musical integralmente, não por sua culpa, uma vez que era brasileiro em espírito, mas por ter sido vítima de sua época.

A exposição que Luiz Heitor faz de Nepomuceno em *150 anos de música no Brasil* (1956) é mormente biográfica, mas evidencia o ponto de vista do autor sobre o compositor. Luiz Heitor aponta que Nepomuceno, a partir de 1897, se vira completamente tomado pela preocupação de voltar-se para os elementos da terra, não fazendo mais sentido “inventar melodias sobre textos poéticos em língua estrangeira ou, mesmo, construir tempos de Sinfonias inteiramente alheios à sensibilidade específica da gente de sua terra” (Azevedo, 1956, p.165), mas ressalta que a realização desse propósito

se efetivaria, na prática, apenas com relação à primeira parte do enunciado: Nepomuceno raramente voltaria a tomar textos estrangeiros para suas canções, mas as peças de caráter nacionalista continuariam a conviver dentro da produção de Nepomuceno com aquelas de vinculação européia.²⁶

Dentro da produção instrumental do compositor, Luiz Heitor ressalta a ‘brasilidade’ da *Série Brasileira*, considerada por ele “marco inicial da orientação nacionalista” caracterizada pelo emprego “de temas brasileiros ou os tipos de melodias e de ritmos que caracterizam a nossa música”;²⁷ e no prelúdio do *Garatuja* que “se desenvolve numa ambiência inconfundivelmente brasileira, evocadora dos cenários do Rio de Janeiro seiscentista sobre os quais devia abri-se a cortina” (Azevedo, 1956, p.171). Luiz Heitor, concluindo sua exposição, situa Nepomuceno como um compositor de transição entre o século XIX, “que era o da servidão à Europa”, de do século XX, “que era o da libertação” (Azevedo, 1956, p.174). Segundo o autor, Nepomuceno desaparecera justamente na década decisiva para a orientação da música e das outras artes no Brasil.²⁸

Vasco Mariz, que em sua *História da música no Brasil* (1994) inclui Nepomuceno no capítulo dos “Precursores do nacionalismo musical”, julga que a mais importante contribuição de Nepomuceno para a música brasileira encontra-se no campo da canção, “como ardente defensor da canção brasileira e do canto em português” (Mariz, 1994, p.121). O autor reconhece que o prelúdio do *Garatuja* seja a “obra de caráter nacional ... melhor estruturada”, mas chama a atenção especialmente para os “proveitosos esforços em prol do canto em idioma nacional e aos primeiros ensaios da canção brasileira baseada em constâncias do folclore musical” (Mariz, 1994, p.122).

²⁶ AZEVEDO, L.H.C. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956. p. 166-7.

²⁷ Idem, p. 166.

²⁸ Idem, p.174.

Valorizando a importância da produção de canções de Nepomuceno, para a fixação o gosto pelo canto em português o autor ressalta, porém, que o “brasileirismo” de Nepomuceno “ainda se mostra bastante tímido”, percebendo-se apenas “resquícios da melódica popularesca, um ou outro ritmo característico” (Mariz, 1994, p.123).

A quatro obras referidas, guardadas as diferenças evidentes de sua abordagem, fruto do momento e da perspectiva em que foram escritas, concordam na atribuição a Nepomuceno do papel de um precursor que realiza a nacionalização por intermédio do aproveitamento de material nacional em algumas obras (*Série Brasileira*, Prelúdio de *O Garatuja*, *Galhofeira*, *Brasileira*) e especialmente do empenho para fixar o hábito de cantar em português. Verificamos, porém, que a obra de Nepomuceno é também (sobretudo) rica em obras que não têm um compromisso com a nacionalização. A única modalidade na qual ocorre uma mudança de curso evidente é precisamente na produção de canções com textos em português, que ocorre de maneira sistemática a partir de 1896.²⁹ Em sua produção para piano, por exemplo, observamos que as obras de caráter nacional foram produzidas de forma esparsa, em períodos diferentes e sem coerência cronológica.³⁰

O meio encontrado por Nepomuceno para a nacionalização da música, sem trair sua erudição, foi sobretudo literário — pelo uso dos textos em português — fato que já causava um grande estranhamento no público da época. Mais violenta ainda seria a reação de seus contemporâneos tradicionalistas com relação à utilização de material musical nacional.

²⁹ Das 44 obras para canto com acompanhamento de piano escritas a partir desse ano, apenas duas não são em português: *Aime-moi* (1911) e o ciclo *Le miracle de la semence* (1916/7).

³⁰ A *Dança de Negros* é de 1887, a *Galhofeira* é de 1913, e a *Brasileira* não está datada, mas em algumas fontes aparece com data de 1919.



4. O vínculo de Nepomuceno com o espírito nacionalista

Acreditamos que a aproximação de Nepomuceno de uma preocupação com a nacionalização da música possa ser justificada por um conjunto de motivos que vão desde o seu patriotismo e o fato de ser nordestino, até a resposta à estética européia da busca do nacional que ecoava no Brasil, o qual vivia um momento fértil para esse tipo de busca.

O patriotismo de Nepomuceno se mostra evidente especialmente em algumas passagens de sua correspondência com o filho Eivind. O compositor enviara o filho para estudar na Europa em 1907, fato que causara profundo sofrimento ao rapaz em virtude das dificuldades de adaptação e das saudades que sentia do Brasil. Esse fato acaba resultando em sua volta para o Brasil antes de findo o período de dois anos e meio programado para seus estudos no exterior (ele sai da escola suíça em julho de 1908).

Observamos nos seguintes excertos de sua correspondência a evidência do apego de Nepomuceno à pátria e quanto ele estimula esse sentimento no filho. Carta de 15 de outubro de 1907:³¹

Não esqueças o português. Mandar-te-ei sempre bons livros para entreteres-te nas tuas horas vagas aperfeiçoando os teus conhecimentos da nossa bela língua. A língua do nosso povo, língua da nobre força, [???] latina, dessa raça gloriosa que é a nossa. Dessa raça que deu ao mundo a grande civilização de que se frui os benefícios até hoje, e talvez, especialmente hoje. Como vês, devemos ser orgulhosos por sermos latinos, e dos latinos devemos ser orgulhosos por sermos latinos americanos, porque, segundo diz o grande historiador romano, Guglielmo Ferrero, nós como herdeiros dos latinos seremos os portadores da luz e do progresso no mundo. É belo isto, não é? Basta para isto ver o papel brilhante e a preponderância do Brasil na Conferência de Haia.

³¹ Esta e as demais cartas encontram-se no AFAN.

Carta de 5 de novembro de 1907: “Estive com o Dr. Villela dos Santos que tem um filho aí. Unam-se, vocês brasileiros aí, pois é tão bonito ouvir — os brasileiros! “É um grande país aquele em que reina tanta concordância entre seus filhos.”

Carta de 12 de novembro de 1907: “Estuda portanto para mostrar lá na Europa que tu aprendeste alguma coisa na tua cara pátria, e saberás honrá-la no estrangeiro estudando, aprendendo e assimilando o que aprendes.”

Carta de 25 de novembro de 1907: “Aprende as línguas depressa, filhinho, procura saber bem inglês, francês, italiano, alemão, mas sempre em primeiro lugar a tua língua. Alegra-me muito o teu patriotismo, serás um digno brasileiro.”

Carta de 17 de dezembro de 1907: “Trabalha, meu filho, para honrando-te, honrares os teus e a pátria.”

Carta de 14 de janeiro de 1908: “Recebi a semana passada o teu Zeugniss ou Certificado de Exames que muito me satisfez. Vejo que bem compreendes os teus deveres para com teus pais, mestres, colegas, amigos e para com tua pátria.”

Como podemos ver, estas cartas evidenciam não apenas o amor dedicado por Nepomuceno à pátria, mas também a importância por ele dada à língua portuguesa, que já manifestava sistematicamente na composição de canções em português desde 1896.

Por outro lado, consideramos que o fato de Nepomuceno ter nascido no Ceará, Nordeste do país, lhe permitira ter um contato próximo com a tradição folclórica da região, segundo muitos autores, uma das mais ricas do país. Dulce Lamas ressalta o estado do Ceará pelo fato de possuir “um dos

melhores celeiros de folclore nacional”³² e Renato de Almeida inicia a sua referência a Nepomuceno com as seguintes palavras:

Por singular coincidência, o primeiro grande músico brasileiro que nos veio do nordeste, a fonte mais abundante do folclore musical do país, deveria ser aquele que abriria as mais largas perspectivas às tendências nativistas da nossa música. Se Alberto Nepomuceno não foi o primeiro, foi, sem dúvida, o que deu diretivas mais seguras para a criação da música brasileira. (Almeida, 1942, p.429)

É também no Ceará que no final do século passado aparece uma série de escritores realizando levantamentos das tradições da cultura popular, fato ressaltado por Dulce Lamas (1964, p. 14). Nesse texto, a autora enumera uma série de obras de preocupação nativista: *Lendas e canções populares* (Fortaleza, 1865) e *Cenas cearenses* (Fortaleza, 1871), ambas de Juvenal Galeno; *Perfis sertanejos* (1887) de José de Carvalho; *Usos e superstições cearenses* do barão de Studart, publicada em 1892 em Lisboa na *Revista da Academia Cearense*; e *Cancioneiro do Norte* (1903) de Rodrigues de Carvalho.³³

É também nesse estado que Nepomuceno recebe uma crítica interessante, quando faz uma *tournee* de recitais pelo Norte e Nordeste do país com Frederico Nascimento em 1888:

Havíamos dito que o distinto amador afastara-se grandemente da música, que nos legara a geração passada, entre nós. Aquele tom choroso das músicas brasileiras, modinhas e chulas, desapareceu nas mãos do jovem mestre. Se como músico erudito, procura colecionar e assimilar as canções, as árias, as melodias populares, como se fazia na Alemanha com o rigaudon da Provence, ... como os alemães não lhes dá Nepomuceno aquela fisionomia particular que relembra a

³² LAMAS, D.M. Nepomuceno: sua posição nacionalista na música brasileira. *Revista Brasileira de Folclore*. Ano IV n. 8/10, p.13-27, 1964. p.14.

³³ Mantivemos nesta relação de obras as indicações apresentadas pela autora complementadas com dados encontrados na *História da inteligência brasileira* de Wilson Martins. Acreditamos que os nomes de José de Carvalho e Rodrigues de Carvalho se refiram a um mesmo autor, José Rodrigues de Carvalho, não tendo encontrado informações suficientes que nos permitam confirmar essa correção, deixamos apenas indicada nossa suspeita.

indole, os gostos, os costumes da sua terra, mas faz ele essa operação como se fosse de Wiesbaden ou de Weimar. Só são brasileiros o motivo e o artista, tudo o mais é alemão: o estilo, o modo de sentir, etc. ... A sua dança de negros (supomos que é este o nome) é uma peça do gênero que apontamos. É um motivo brasileiro visto, ou antes sentido, através dos grandes sinfonistas alemães. Tudo isto todavia nada quer dizer em desabono do engenho de Nepomuceno. Muito no contrário, significa que a flexibilidade de sua indole artística amolda-se perfeitamente às lições dos mestres dominadores; e, moço ainda como ele é, educado e fortalecido na convivência desses grandes espíritos, virá, quando conquistar a sua independência artística, a construir uma arte nossa, que nem será alemã com toda aquela majestosa tristeza que relembra as geleiras, os castelos feudais, nem essa ligeira e cantante música meridional que faz o encanto dos assobiadores. Não será Lohengrin, ou Tannhäuser com que tão dificilmente tem se acostumado o público latino, nem "Orfeu nos infernos" que faz as delícias dos cafés e dos boulevards. (Gazeta do Norte, 11/5/1888)

Curioso é que essa crítica se refira justamente à *Dança de Negros* — futuro *Batuque da Série Brasileira* — que seria considerada com unanimidade um marco da música nacionalista brasileira dentro da produção de Nepomuceno. Na atitude de fé paciente do crítico, que acredita que mais tarde Nepomuceno encontraria o caminho para uma música verdadeiramente brasileira, percebemos a importância dada à questão. Deste artigo podemos perceber também que, além da riqueza de elementos existentes, na província, a distância entre culto e popular não era tão rigorosa como na Corte.

Procurar imaginar exatamente o quê teria levado Nepomuceno a compor uma 'dança de negros' seria um exercício arriscado de especulação, mas consideramos que dois fatores tenham tomado parte no complexo da formação de Nepomuceno para levá-lo a compor essa peça: por um lado, seu envolvimento com o movimento abolicionista³⁴ e, por outro lado, essa

³⁴ É interessante lembrar que a abolição da escravidão aconteceu no Ceará antes que no resto do país, a 24 de março de 1884.



possibilidade de aproximação não preconceituosa com a cultura popular em seu estado de origem.

Associado a estas particularidades que dizem respeito especificamente ao caso de Nepomuceno, consideramos também que o período de permanência na Europa tenha dado ao compositor a possibilidade de tomar contato intenso com a produção dos compositores europeus de orientação nacionalista. Assim, vemos que Nepomuceno apresenta pela primeira vez no Brasil composições de autores do “Grupo dos cinco”,³⁵ entre as quais destacamos as *Danças polovetzianas* de *O príncipe Igor* (13/8/1908, na Exposição Nacional) e *Nas estepes da Ásia Central* (27/8/1908, na Exposição Nacional) de Borodin (1833-1887); a *Abertura sobre temas russos* (10/5/1919, Teatro Municipal do RJ) de Balakirev (1837-1910); *Sheherezade* (10/8/1908, na Exposição Nacional), a Suíte de *O galo de ouro* (11/6/1914, Teatro Municipal do RJ) e suíte da ópera *Os contos de fadas* (5/12/1918, Teatro Municipal do RJ) de Rimsky-Korsakov (1844-1908) ou obras do compositor nacionalista tcheco Bedrich Smetana (1824-1884) como *Vysehrad* (1/10/1908, na Exposição Nacional).³⁶ Além disso, tem sido apontada a proximidade de Nepomuceno com o compositor norueguês Edvard Grieg, com quem nosso compositor teria mantido contato próximo.³⁷

À música brasileira, porém, faltava encontrar uma expressão apropriada para esse sentimento do nacional. Nepomuceno, como já vimos, vai se aproximar desse ideal utilizando basicamente dois procedimentos: a utilização de texto em português em suas canções e a incorporação de alguns elementos da música folclórica e da música popular urbana (ou de inspiração folclórico-popular) em algumas de suas obras.

³⁵ Grupo de compositores russos composto por Balakirev, Borodin, Cui, Mussorgsky e Rimsky-Korsakov que formaram uma corrente de música nacionalista.

³⁶ Os compositores e obras, além dos locais e datas das apresentações estão indicados de acordo com sua apresentação no *Catálogo geral* de Sérgio Alvim Corrêa (1985).

³⁷ As relações de Nepomuceno com Grieg foram tratadas na Parte I de nosso trabalho.



5. A resistência à idéia do nacional

O primeiro documento em que Nepomuceno é tratado como “fundador da música brasileira” foi provavelmente um artigo publicado no *Jornal do Comércio* de 30 de agosto de 1906, onde se pode ler com relação ao Prelúdio de *O Garatuja*:

A propósito deste trecho já dissemos que ele só poderia ter sido escrito pelo fundador da “Música Brasileira” — e esse é o título devido a Alberto Nepomuceno, de todos os nossos compositores o mais original, e principalmente o mais brasileiro senão o único. (apud Barbosa, 1940, p.28)

Por outro lado, esse mesmo prelúdio render-lhe-ia comentários bem menos elogiosos de parte de Oscar Guanabarro:

Quando a arte musical produz gargalhadas — o belo transforma-se em ridículo e o resultado da partitura do Sr. Alberto Nepomuceno foi esse — o público riu-se com aqueles lundus requebrados, que o povo adotou aos versos: “Quando eu morrer/ Quero ir em fraldas de camisa”. Aparecendo, também, a “chula” que os palhaços dançam nos circos de feira, dando a toda compilação o tom chulo, baixo, ordinário que por associação de idéias se liga à música. (publicado em outubro de 1904, apud Lamas, 1964, p.21)

Estas duas posições sintetizam o que acreditamos tenha sido a problemática central do estabelecimento de um nacionalismo musical no Brasil do século XIX: por um lado o desejo de ser nacional, até mesmo como eco das tendências românticas nacionalistas surgidas da Europa cujos cânones ditavam aquilo que era realizado em termos de criação musical no Brasil; por outro lado, a resistência a essa nacionalização na medida em que para sua efetivação era necessário recorrer a material vindo do povo.

O distanciamento entre a música culta e a música popular no final do século XIX se torna cada vez mais amplo, os compositores de música culta

se afastam cada vez mais dos compositores populares “cuja musa velada tinha a irresistível atração das coisas proibidas” (Azevedo, 1956, p.138). Esse distanciamento cada vez mais amplo polariza cada uma das tendências em seus aspectos mais peculiares:

Ao dar-se o divórcio entre a música de escola e a música do povo os compositores que cultivam a primeira passam a desdenhar ostensivamente os motivos nacionais. Nem mesmo títulos em português eles se permitem conferir às suas composições; e muito menos textos vernáculos às canções ou óperas que produzem. Acentua-se a imitação do estrangeiro nas camadas altas da arte, em oposição à música dos compositores populares, que se torna ... cada vez mais combativamente nacional. Os autores de um gênero não freqüentam o outro; e é provavelmente esse isolamento dos antagonistas que revigora as respectivas características, tornando indiscutivelmente antinacional a música de escola, e desassombradamente nossa, ostensivamente popularesca, a que provinha de compositores menos sisudos, autores de música para dança, para teatros ligeiros ou para serenatas boêmias. (Azevedo, 1956, p.139-40)

Essa separação entre a música de escola e a música popular reforça a existência de cada um dos dois gêneros com características específicas. A tendência nacionalista vinda da Europa, por outro lado, estimula os compositores a se voltarem para os elementos de características populares. As classes consumidoras de arte culta, no entanto, sentiam grande dificuldade em aceitar a presença desses elementos, sobretudo em virtude de algumas das características mais típicas de nossa música popular derivarem dos negros (a Abolição da Escravatura se dera recentemente).³⁸

Mesmo autores como Ernesto Nazareth (1863-1934), que até hoje não se viu incorporado no elenco dos compositores eruditos brasileiros, mantendo-se em um terreno limítrofe entre o erudito e o popular, rejeitava a idéia de que seus ‘tangos brasileiros’ fossem chamados de maxixes, pois, teria ele

³⁸ MARIZ, V. *História da música no Brasil*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p.115



explicado a Mário de Andrade, “os tangos não são tão baixos como os maxixes”.³⁹

A proximidade de Nepomuceno da produção musical popular urbana e a resistência do público e dos críticos da época na aceitação desses elementos são evidenciados no depoimento dado pela filha do compositor, Sigrid:

[Nepomuceno] não escondia sua admiração pelos músicos autênticos como Ernesto Nazareth, Tupinambá e Catulo da Paixão Cearense que deu seu primeiro recital de violão, no antigo Instituto Nacional de Música, que papai dirigia e que, por isso, suportou fortes críticas. Considerava-se, então, uma insuportável excentricidade permitir uma audição de violão no Instituto Nacional de Música.

Não sei se exagero, ao dizer que foi papai quem introduziu o português no canto clássico. O que sei é que por causa de suas composições para canto com versos em português, sofreu sérias campanhas, principalmente do crítico Oscar Guanabarro. (O Globo. 16/06/1964)

6. A posição de Nepomuceno e de seus contemporâneos

Tornou-se conhecido o mote “não tem pátria um povo que não canta em sua língua”,⁴⁰ atribuído a Nepomuceno, mas não localizamos nos documentos que analisamos a existência de um ‘programa’ explícito de Nepomuceno quanto à nacionalização da música brasileira a não ser justamente essa utilização da língua portuguesa nas canções.

Na entrevista concedida à revista *A Época Teatral*⁴¹ encontramos, entretanto, a opinião do compositor a respeito da questão da música

³⁹ AZEVEDO, L.H.C., op. cit., p.148.

⁴⁰ CORRÊA, S. A. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Projeto Memória Musical Brasileira, 1985. p.10.

⁴¹ Publicada a 27 de dezembro de 1917.



nacional. Nessa entrevista, Nepomuceno diz serem a marca da música popular brasileira as notas indicativas de sua origem “indígena, africana e peninsular, tal como na poesia popular foi verificado pelos nossos *folkloristas*, como Sílvio Romero, Mello Moraes Filho e outros”. Segundo ele, a parte musical dos estudos folclóricos ainda não fora estudada, “provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto” e diz que, apesar de nunca ter se dedicado ao assunto, possui como diletante uma coleção de aproximadamente oitenta cantos populares e danças, estudados e classificados.

É possível, porém, que a aproximação de Nepomuceno do material folclórico com objetivo de pesquisa se tenha dado por intermédio da influência de Sílvio Romero, em cuja *História da literatura brasileira* podemos ler:

Ainda hoje ... nos lembramos dos tons da maior porção dos nossos cantos populares. Temos feito esforços por conseguir músico de saber e talento capaz de as tomar por escrito. Não nos tem sido possível. Há não muito, por influência do nosso amigo Osório Duque-Estrada, entramos em relações como o ilustre maestro Alberto Nepomuceno, que escreveu diversas canções. Por seus muitos afazeres, não pode continuar. Devem estar em seu poder as peças que escreveu. De novo exprimimos o voto de que seria para desejar que algum sabedor se apresentasse para escrever a nossa música popular. Nós ficamos às ordens para cantar o que sabemos; nós e as pessoas de nossa família, onde o elemento nortista predomina. (Romero, 1943, p.141)⁴²

Continuando a entrevista, Nepomuceno diz ter encontrado nesse material — independentemente de sua origem — uma modalidade que se distancia daquelas da tríplice origem étnica, modalidade essa “de ordem melódica e

⁴² É importante observar que a edição consultada da obra de Sílvio Romero é de 1943, mas a sua primeira edição apareceu em 1888 e a segunda edição em 1901, antes, portanto, da entrevista concedida por Nepomuceno em 1917.



harmônica ... produzida pelo abaixamento do sétimo grau sempre que o canto tenda para o sexto, como função do 2º ou do 4º graus”.

Continua Nepomuceno:

*Outra modalidade característica verificada em grande número de cantos é a da nota final ser o 3º grau e, por vezes, o 5º, ou 2º como função do 5º o que dá lugar, na harmonização desses cantos, ao emprego das cadências finais do terceiro e sétimo modos gregorianos, respectivamente.*⁴³

Mário de Andrade aponta semelhanças entre os cantos folclóricos e o canto gregoriano⁴⁴ e José Maria Neves indica também que a existência desses modalismos na música folclórica brasileira possa ser fruto da utilização de canto gregoriano no período de catequese.⁴⁵ Além dessas semelhanças com o cantochão, Nepomuceno diz, ainda na entrevista, ter encontrado nos “aboitados” (sic) vocalizes que se lhe assemelham e lamenta o não aproveitamento desse material para a elaboração de música culta:

*Esses elementos ainda não estão incorporados ao patrimônio artístico dos nossos compositores. Será por culpa da nossa educação musical européia, refinada, que impede a aproximação do artista — flor de civilização — e da alma simples dos sertanejos, que hoje — por criminosa culpa dos governos — não passam de retardatários, segundo a classificação justa de Euclides da Cunha; ou será por não ter ainda aparecido um gênio musical sertanejo, imbuído de sentimentos regionalistas, que, segregando-se de toda influência estrangeira, consiga criar música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão.*⁴⁶

Este parágrafo de Nepomuceno nos permite entender a essência, que já apontamos anteriormente, do drama da nacionalização da música brasileira

⁴³ Entrevista concedida à revista *A Época Teatral*.

⁴⁴ “O próprio canto gregoriano ainda se manifesta, não só em vários arabescos melódicos conservados até agora pelo povo, como também por sua rítmica livre e de origem oratória se apresenta com alguma constância na criação de nossos cantadores.” (Andrade, 1963, p.18)

⁴⁵ NEVES, J.M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981. p.14.

⁴⁶ Entrevista concedida à revista *A Época Teatral*.

durante o seu período: ele evidencia sua crença na necessidade da criação de uma música culta que utilizasse os elementos da música folclórica, mas julgava que a educação musical européia afastasse os compositores dessa realização. Nepomuceno não assume o papel de criador dessa música, apesar de talvez desejar sê-lo, provavelmente considerando-se ele mesmo um “artista — flor de civilização”.

O compositor sugere então a busca na literatura dos elementos que ajudariam a música em sua nacionalização:

Na lenda e na literatura também não nos faltam elementos como aliás se pode verificar lendo, entre outros, Bernardino [sic] Guimarães, José de Alencar, Franklin Távora, Rodolfo Teófilo, Juvenal Galeno, Virgílio Várzea, Afonso Arinos e Coelho Neto, leiam-se também os estudos de Gustavo Barroso sobre a natureza e os costumes do Nordeste na “Terra do Sol”, “Praias e Várzeas” e “Heróis e bandidos”, e não esqueçamos os retratos e as comparações entre o gaúcho e o sertanejo que Euclides da Cunha fez ... em “Os Sertões”. Eis aí elementos seguros da inspiração para os dramaturgos e poetas, para depois o serem para os músicos.

Um outro documento em que Nepomuceno evidencia o seu conhecimento de algumas constâncias da música folclórica do nordeste é a carta em que fala do *Hino do Ceará*, a ele encomendado pelo barão de Studart:

... o meu intuito foi escrever um hino para o povo e para as escolas. Em primeiro lugar é minha opinião que a aceitação do um povo, de um canto comemorativo de fatos históricos ou que simbolize as aspirações de raças ou regionais, depende de um dado momento histórico. Em segundo lugar, um canto será aceito, ainda, quando a etnologia tenha fornecido ao artista compositor os elementos de tal ordem, que o povo aceite o canto como um produto seu. Foi nessa última parte do segundo enunciado que baseei o meu hino. Tive de desprezar o ritmo e aproveitei, então, uma modificação da escala musical, que encontrei em três melodias de origem cearense e que consiste no abaixamento do 7º grau da escala, sempre que o motivo melódico tende a repousar no 4º, 6º ou 2º grau.

Se for feliz, terei vencido uma campanha, especialmente por isso, que será o cearense o único povo da comunhão brasileira, que canta uma canção patriótica. Será o começo de uma regeneração de costumes; será uma prova de amor à língua e à nacionalidade. Será mesmo um direito a essa. (Nepomuceno apud Lamas, 1964, p.14-5)⁴⁷

Percebemos nestes comentários de Nepomuceno a necessidade que ele julgava existir do aproveitamento de material folclórico na composição erudita, no entanto, esse material, ainda não suficientemente estudado, era uma fonte distante e pouco provável para aproveitamento nesse momento. Em suas composições de caráter nacional veremos utilizado o abaixamento do sétimo grau que ele aponta, mas, mais freqüentemente, a fonte de inspiração para esse tipo de composição serão as formas da música popular urbana, por exemplo, o lundu e o maxixe.

Outro aspecto que consideramos de importância é o fato de Nepomuceno vincular a nacionalização da música a um caminho apontado pelos poetas, ou seja, para ele, esse processo passaria pela literatura, pelos textos, e foi o que realizou em sua obra.

Com relação ao posicionamento de seus contemporâneos ante seu trabalho, as fontes mais abundantes foram os necrológios publicados em jornal por ocasião da morte do compositor.⁴⁸ Nesses artigos podemos verificar avaliações feitas em perspectiva nas quais fica evidente o peso dado a um ou outro aspecto de sua produção.

Um dos poucos artigos, entre aqueles a que tivemos acesso, publicado ainda em vida do compositor foi redigido por Vianna da Motta e editado na revista *Amphion*, portuguesa:

⁴⁷ A carta citada pela autora não apresenta referências com relação à data que em foi redigida, mas provavelmente o foi em 1903, quando da encomenda do hino pelo barão de Studart.

⁴⁸ Uma avaliação que esgotasse o material impresso em vida do compositor seria impraticável dentro das proporções deste trabalho.

Este artista de aspirações elevadas conseguiu no Rio de Janeiro o que eu não consegui em Portugal: vulgarizar o canto em português. As suas melodias sobre versos de João de Deus e outros, são muito apreciadas no Rio pela sua excelente declamação, forma larga do Lied e sentimento poético. De entre as suas composições para piano recomendo aos pianistas a sua Galhofeira, peça de cor nacional tratada com arte. (Amphion, 30/9/1896)

E aqui vemos levantado o principal elemento que fez que Nepomuceno fosse considerado um importante compositor nacionalista ainda em vida: a composição de canções utilizando textos em português. É esse aspecto que veremos considerado em praticamente todos os necrológios. Um documento típico é o voto de pesar da Academia Brasileira de Letras enunciado por Filinto de Almeida, seu presidente:

Terá o Brasil ... consciência do que perdeu com a extinção desse seu filho ilustre entre os mais ilustres? É provável que não. Nepomuceno morre com cinquenta e seis anos na idade em que os servidores da sua nobre arte produzem as obras mais robustas e mais perfeitas, filhas do talento amadurecido pelo tempo, pelo estudo e pela experiência. Não é, entretanto, pouco o que ele deixa ao nosso parco patrimônio de arte. Nem pouco nem banal, e tudo caracterizado pela apreciável virtude do sentimento pátrio. Todas as suas composições são brasileiras, bem brasileiras.

O seu gênio feito de limpidez e de clareza não sabia nem queria exorbitar do ambiente nativo. E honra-o ter sido o primeiro, ou um dos primeiros a firmar pelo fato que a língua portuguesa ou “a língua utilizada pelos brasileiros” perfeitamente se adaptava à música, e que não era indispensável recorrer à mais próxima das suas irmãs latinas — a italiana, a pedir-lhe letra para o canto, e muito menos descer à nasalização monótona da francesa para pôr em música os temas nacionais: os versos dos nossos poetas, em que a nossa língua portuguesa ostenta uma riqueza de sonoridade, uma perfeição e uma variedade de ritmos que em vão se procura nas outras de procedência ou predominância latina. O ouvido educado de Nepomuceno sabiamente explorou esse filão quase virgem, sentindo que os versos dos nossos poetas — artistas a par dos que mais o sejam em outras línguas, — eram já música por si mesmos, em si mesmos continham fortes, variadas, originais modulações melódicas, e que para os fazer cantar o trabalho do compositor musical se reduzia a estudar-lhes o ritmo e a procurar na sua própria sonoridade o motivo adequado ao

assunto poético que eles tratavam e ao movimento da sua cadência métrica.

*Nessa campanha da germinação da nossa poesia à nossa música por que tanto se esforçou Nepomuceno, teve ele a seu lado Francisco Braga e outros compositores de talento. Outros virão ainda até que alcancemos a definitiva vitória.*⁴⁹

Vemos aqui que o fato de utilizar textos em português do Brasil — cuja fixação literária era uma das questões das letras brasileiras — torna-se a garantia de nacionalidade de sua obra. O fato de o orador ser justamente presidente da Academia Brasileira de Letras, poderia nos levar a crer que é esse o motivo da importância dada por ele ao aspecto literário, mas vejamos outra manifestação publicada na mesma época:

É preciso notar que Nepomuceno, apesar da sua longa residência na Europa, guardou no peito amor imenso à sua pátria e às coisas da sua terra. Convencido de que não tem pátria o povo que não canta na sua língua, conhecendo bem que o brasileiro é uma língua muito musical, e possui qualidades para adaptar-se ao canto, ele não se limitou a sustentar uma tese, robustecendo-a de argumentos — fez mais do que isso, porque nos deu documentos da sua convicção numa brilhante campanha em prol do canto na nossa língua vernácula, destruindo preconceitos, afrontando e esmagando o ridículo com que o ameaçaram, lutando todos os dias, escrevendo essa preciosíssima coleção de belas canções com que venceu, afinal, impondo o canto em brasileiro, no Instituto Nacional de Música, tornando-o obrigatório, oficializando-o e levando o seu triunfo até os salões, onde, graças a ele e à sua vitoriosa campanha, hoje domina o canto em vernáculo, não só das suas peregrinas composições, como das de quantos lhe seguiram os passos, trilhando a estrada que ele abria a golpes de talento, a força de audácia, à custa de muitos desgostos, igualmente.

Hoje canta-se em brasileiro em todo o Brasil, mas, se essa manifestação d'alma, se essa expressão do sentimento é feita geralmente na nossa terra, até nos mais aristocráticos salões, a Nepomuceno e a mais ninguém, o devemos. Se a campanha foi árdua, foi rude, foi áspera e difícil, a vitória cabe a Nepomuceno. A ele, pois, a nossa gratidão, por ter integrado e dignificado na Arte essa parte do nosso ser, que é a língua que falamos desde o berço. (O Jornal, 17/10/1920)

⁴⁹ Material publicado em jornal não identificado e sem data (provavelmente publicado poucos dias após o falecimento do compositor a 16/10/1920). Este material encontra-se nas pastas de recortes de jornal referentes a Alberto Nepomuceno na DMAS/BN.

Existe ainda um texto que, utilizando-se basicamente da argumentação já apresentada, vai servir de padrão para a publicação em diversos jornais diferentes:

Em 1896 fundou-se sob sua direção a Sociedade de Concertos Populares, sendo em 1897 que o emérito compositor, ao celebrar um grande concerto sinfônico destinado à apresentação de seus trabalhos novos, acentuou a sua campanha em prol da música brasileira, baseada em motivos brasileiros, sobre poesias escritas na língua usada pelos brasileiros. ... A grande campanha que maiores amarguras causou a Alberto Nepomuceno foi a por ele corajosamente sustentada para dar à música brasileira um lugar na consideração dos brasileiros, e hoje, quem escuta nas salas mundanas, nos salões de concertos, nos palcos dos teatros, música brasileira, evocativa dos aspectos brasileiros acompanhando versos cantados em português, não imagina, ou não recorda as lutas, os dissabores, os ridículos, as chufas e os doestos afrontados pelo erudito restaurador das composições de José Maurício.

(A Noite, 16/10/1920; O País, 17/10/1920; Jornal do Brasil, 17/10/1920; Gazeta de Notícias, 17/10/1920; O Imparcial, 17/10/1920)

Essa constatação da importância da utilização de textos em português na música de Nepomuceno cede lugar a avaliações em que esse aspecto é generalizado de modo tal que essa particularidade das canções é extrapolada para toda a sua obra, mesmo para a sua produção que dispensa texto:

A obra deixada pelo morto de ontem é uma das mais grandiosas, abrangendo diversas esferas: foi o artista admirável da ópera, das valsas, das canções e outras músicas nacionais a que sempre imprimiu o brilho de encantadora harmonia.

... sendo em 1897 que o emérito compositor, ao celebrar um grande concerto sinfônico destinado à apresentação de seus novos trabalhos, acentuou a sua benemérita campanha em prol da fixação de uma música brasileira no nosso meio musical. (A Pátria, 17/10/1920)

Ou:

tendo sido, durante toda a sua vida artística, um grande batalhador em prol da música genuinamente brasileira. (A Razão, 17/10/1920)

Outros argumentos, como o que apresentamos abaixo, evocam a realização de uma música nacional por Nepomuceno por intermédio de estados de espírito:

Ao mesmo tempo Nepomuceno escrevia e procurava fixar as linhas de uma música nova, alicerçada em bases rigorosamente estéticas. Essas bases são universais, e Nepomuceno não tinha e nem poderia ter, a pretensão de as refundir. O que nos pertence, o que ele procurou refundir em muitas de suas composições, foi o sentimento de nossas poesia, a alma dos nossos sonhos, o lirismo triste das nossas cismas, a melancolia emocional, entrecortada de audácias de surtos, algo de nesgas azuis de céu iluminado, entre nuvens bruscas. As próprias indefinições do nosso espírito, as incertezas do nosso destino, a nossa inconstância, as fugas de entusiasmo e o recolhimento apreensivo se refletem e vibram em suas páginas mais características. (Jornal do Comércio, 17/10/1920)

É importante destacar, porém, que essa nacionalização não era o único aspecto observado na obra de Nepomuceno. O discurso proferido por Antônio Sales, por ocasião da inauguração de um retrato de Nepomuceno no salão do teatro José de Alencar de Fortaleza a 26 de julho de 1919 é um exemplo. Nesse discurso, o autor ressalta inicialmente os vários cearenses de destaque na arte e na cultura brasileiras — José de Alencar, Clóvis Bevilacqua, Otto de Alencar, Farias Brito e Nepomuceno. Fala do aprendizado da arte, por Nepomuceno, por intermédio das forças da natureza do Ceará, mas evidencia a filiação estética de Nepomuceno com a escola wagneriana. Sales fala então da oposição apresentada por vários países europeus à hegemonia musical alemã, antepondo compositores como Chopin, Liszt e Grieg, em um trabalho de resistência à invasão germânica e da situação da música brasileira nesse contexto:

Nós tínhamos apenas Carlos Gomes, italiano por educação artística, para criar em nosso país o núcleo protogênico da música brasileira. O glorioso filho de Campinas portou-se heroicamente nessa tremenda campanha, e suas óperas, em que a técnica italiana se pôs a serviço do sentimento brasileiro, são verdadeiros

monumentos de arte nacional.

Mas foi principalmente Alberto quem melhor e mais resolutamente deu impulso a esse belo movimento reintegrador da alma do Brasil na sua música. Em toda a sua obra sinfônica, tão perfeita na sua técnica, oriunda por assim dizer de um parnasianismo musical, em toda essa música, ora dolente, ora graciosa e sempre viva, cálida e original, sente-se iniludivelmente o nosso coração, o nosso sol, a nossa vida.

E não é só a vida brasileira em geral: é a vida cearense, é a terra do Ceará, a que ele vota amor entranhado e da qual não se esquece um só momento. (Sales, 1919, p.9)

Entre as peças com esse tom o autor cita: *A Suíte Brasileira*, o *Batuque* e a *Galhofeira*, além de “tantas outras delicadas páginas de concerto ... jóias de inspiração haurida no tesouro sentimental de nossa raça”. Estas três peças referidas, juntamente com o repertório para canto com textos em português serão sempre as peças apontadas como indicadores do nacionalismo de Nepomuceno.

Percebemos, nos artigos de seus contemporâneos, que Nepomuceno não era considerado simplesmente um precursor que determinara os caminhos a serem seguidos. Para eles, Nepomuceno era o ‘pai da música brasileira’ por que havia conseguido realizar o ideal de nacionalizar a música por intermédio da utilização do português e do retrato de cenas brasileiras. Nos artigos dos quais extraímos os excertos citados acima, Nepomuceno não é apenas louvado por essa realização, mas também pela criação da ópera *Abul*, pela divulgação de compositores brasileiros no exterior, pela introdução em nosso país de um repertório — em particular moderno — ainda inédito. Ou seja, a convicção de que Nepomuceno encontrara o meio de se expressar musicalmente de maneira brasileira não eliminava a importância de outros tipos de manifestação em sua obra e não era necessariamente o aspecto mais destacado. Se observarmos as manchetes

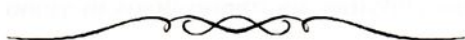
dos necrológios nos quais são citados títulos de obras suas perceberemos para que lado pende o peso:

Morreu Alberto Nepomuceno — Quem era o autor de 'Abul' (A Noite, 16/10/1920)

Maestro Alberto Nepomuceno — O falecimento, ontem, do compositor de "Abul" (O Jornal, 17/10/1920)

Alberto Nepomuceno — Faleceu ontem o autor de "Abul" (O Imparcial, 17/10/1920)

Alberto Nepomuceno — Os últimos momentos do artista da "Suite Bresiliène" (A Noite, 24/10/1920)



7. A rivalidade entre as escolas italiana e alemã

Como verificamos, o aspecto da nacionalização da música não era a preocupação exclusiva na música brasileira da segunda metade do século XIX. Outra questão que concentrava as atenções era a rivalidade entre as escolas alemã e italiana na música lírica.

Já nos referimos, na primeira parte deste trabalho, à maneira como o gênero lírico continuava a ter o *status* de gênero maior, mesmo com o grande enriquecimento do repertório sinfônico e camerístico no Brasil do final do século passado. Acreditamos que era aí que residiam os grandes debates apaixonados, além da resistência apresentada pelos críticos mais conservadores quanto ao advento da utilização de recursos modernos nas composições.

Um exemplo bastante ilustrativo da postura de resistência contra elementos modernos em música é a atitude de Vincenzo Cernicchiaro. Sua *Storia della musica nel Brasile* (1926) deixa patente o conceito de

qualidade artística que o autor tem como premissa: uma obra de arte calcada na estética clássico-romântica, distante das inovações modernistas, as quais o autor critica duramente. A obra é crivada de preconceitos, os quais têm, no entanto, o mérito de serem explícitos e transparentes, não se percebe por parte do autor qualquer tipo de comprometimento por interesse.⁵⁰ Existem exemplos abundantes de críticas de Cernicchiaro à “escola moderna de composição”:

Ma le sue dita, fatte per eseguire le cose angeliche, cerca di preferenza impiegarle a fare onore ai rivoluzionari ed anarchici maestri dell'arte pianistica del momento, credendo di giungere così al più alto grado di eccellenza con la propaganda di un'arte assurda e detestabile. (Cernicchiaro, 1926, p.437)

Il suo ideale si apriva alla luce del momento: taglio nello stile delle nuove forme wagneriane, di cui tutti i giovani del suo tempo seguirono le traccie. Debussy non era ancora apparso con la sua arte bizzarra e nevrastenica. (Cernicchiaro, 1926, p.439-40)

Para ele, o referencial da ‘bela arte’ entre os brasileiros é Carlos Gomes:

Carlos Gomes possedeva il sacro dono delle leggiadre ispirazioni musicali, quelle, cioè, considerate figlie legittime del bello ideale, che i moderni spiriti dell'arte dei suoni vanno tentando invano di voler far sparire, per mancanza in essi di quel divino raggio, che feconda nell'anima dei veraci genii la magnificenza della natura, la poesia con l'ideale, il sentimento con l'ispirazione. (Cernicchiaro, 1926, p.348)

O autor, por outro lado, tanto na apreciação da ópera *Abul* de Nepomuceno, quanto naquela de *Os Saldunes* de Leopoldo Miguêz, aponta de maneira crítica a ligação dessas obras com a estética wagneriana chegando a acusar Miguêz de plágio: “*Da cima a fondo è plagio manifesto*” e referindo-se à obra de Nepomuceno: “*il distinto maestro esprime una*

⁵⁰ Consideramos que, apesar das imprecisões da obra e da atitude emocional de seu autor com relação a seus contemporâneos, a *Storia della musica nel Brasile* de Cernicchiaro é um documento importante, escrito por uma testemunha ocular — e auditiva — de boa parte dos eventos que narra, testemunha essa com sólida formação musical.

certa gratitudine verso Wagner” (Cernicchiaro, 1926, p.329-30). Basicamente os comentários de Cernicchiaro com relação a Nepomuceno se desenrolam no campo da ópera, evidenciando a antipatia do autor pela escola alemã, defensor que era da escola italiana. É importante, porém, evidenciar que Cernicchiaro reconhecia e admirava o valor da obra de Wagner, o que ele se recusava em aceitar eram os wagnerianos.⁵¹

Entre os coetâneos de Nepomuceno, encontramos também a opinião de Sales o qual afirma que:

Alberto é um wagneriano, modificado, aliás, pela influência dos mestres franceses, como também pela ação inevitável de seu temperamento de filho de uma terra de clima ardente e céu luminoso

Mas sua técnica é toda característica da Escola que nasceu com o mestre [de] Bayreuth. E foi por isso que sua ópera ABUL não obteve êxito entre os italianos ... que esperavam encontrar na ópera de nosso maestro a inspiração da vida e da natureza do nosso país, como encontraram nas melodias sensuais e eloqüentes de Carlos Gomes. (Sales, 1919, p.7-8)

Rodrigues Barbosa, outro coetâneo e amigo do compositor, fala de Nepomuceno como “estrênuo propagandista wagneriano e o primeiro que nos revelou as obras primas da moderna escola francesa e os esplendores da música russa da escola fundada pelos cinco” (Barbosa, 1940, p.24).

Também na imprensa musical vemos referências freqüentes à filiação wagneriana de Nepomuceno ou sugestões — mesmo que pela negação — da rivalidade das duas escolas. No ano de 1913, quando das apresentações da ópera *Abul*, verificamos que a questão das escolas vem à tona:

Abul é um trabalho novo que impressiona grandemente. Os wagnerianos não vêem nela nenhuma das picuinhas musicais que desmoralizaram os Puccinis atuais. E todas as platéias cultas, que ainda decifram Wagner, têm no Abul uma formosa

⁵¹ CERNICCHIARO, V. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925). Milano: Riccioni, 1926. p.356.



música de intensa arte moderna, que comove e se faz entender admiravelmente.

Foi Alberto Nepomuceno quem nos falou, ao partir de Buenos Aires, na sua querida ópera:

— Fiz Abul sem preocupação alguma de forma e de 'escola musical'. O libreto é místico; procurei naturalmente imprimir à música todo o espírito do libreto, que é meu e foi pensado ao mesmo tempo que a música. (A Notícia, 26/7/1913)

Mesmo a crítica uruguaia, após a apresentação da ópera em Montevideu, destaca a mesma questão:

La página más hermosa, para nosotros, es el intermezzo del último acto, en el cual se nota la influencia wagneriana, de la que no ha podido librarse el músico brasileño. (El Siglo, 22/8/1913)

La influencia que visiblemente han ejercido y ejercen aún en el temperamento del maestro Nepomuceno las ideas y procedimientos del inmensurable Wagner — en quien ha educado su espíritu y nutrido su cerebro, y a quien admira de forma noble y resuelta, se adivina sin esfuerzo a través de su obra, que aquí y allá, en motivos y fórmulas, conserva recuerdos de la largueza de línea y de amplitud de concepción que distinguió la producción de aquel coloso. (La Razón, 22/8/1913)

Por ocasião da morte de Nepomuceno, encontramos, além de repetidas referências à sua filiação wagneriana, tentativas de neutralização desse aspecto:

O seu pretendido desprezo pela escola italiana e que, talvez, muito tenha contribuído para o insucesso de uma de suas obras [Abul] na Itália nunca passou de mera fantasia, de má interpretação de seu entusiasmo pelos autores alemães, especialmente por Wagner. Admirava a boa escola italiana, como a francesa, procurando desta divulgar entre nós os autores modernos. (A Noite, 24/10/1920)

Vemos então delinear-se a imagem de Nepomuceno entre seus contemporâneos não exclusivamente como a de um compositor nacionalista, mas também como um defensor da escola wagneriana em detrimento da

tradicional escola italiana, um introdutor de compositores modernos, e um estimulador de jovens talentos.

Em sua entrevista ao jornal *O Globo*, Sigrid (filha de Nepomuceno) comenta:

Papai era um homem de alma pura e tinha imensa alegria em descobrir talentos artísticos, que ele auxiliava como podia. Lembro, por exemplo, o caso de Villa-Lobos, cujas primeiras composições foram impressas graças a um pedido pessoal seu a Sampaio Araújo. E fez mais: promoveu a execução de um concerto de piano de Villa-Lobos, com uma sua aluna Yvette Janson. E àquela altura, muito poucos haviam vislumbrado a genialidade do autor das "Bachianas Brasileiras". Mas, além de Villa-Lobos, papai ajudou outros jovens de talento como Luciano Gallet e Lorenzo Fernandes. (O Globo, 16/6/1964)

Também Barbosa fala de Nepomuceno como incentivador de novos talentos:

Nascimento tinha essa especialidade: pai de artistas, era também um descobridor de talentos musicais. Glauco Velasquez e Heitor Villa-Lobos encontraram nos dois grandes espíritos de Nepomuceno e Nascimento, os melhores alentos, os mais ardorosos prosélitos. (Barbosa, 1940, p.34)



8. A posição dos modernistas

Sulgamos que para os contemporâneos de Nepomuceno, o objetivo de criação de uma música de caráter nacionalista estava satisfeita por intermédio basicamente da utilização de textos em português. Paralelamente, e provavelmente com mais ênfase, discutiam-se a rivalidade entre as escolas líricas alemã e italiana e a introdução de elementos modernos. Era essa a *grosso modo* a situação por ocasião da morte de Nepomuceno.

Verificamos porém que, não muito tempo depois acontece uma radicalização desses elementos centralizando as atenções sobre o aspecto nacional. Nepomuceno passa a ser lembrado como ‘pai da música nacionalista brasileira’, exclusivamente por esse motivo e observamos que de seu amplo leque de obras as atenções se concentram apenas em suas — poucas — obras com elementos nacionalistas: *Dança de Negros (Batuque)*, *Galhofeira* e *Brasileira* no caso das obras para piano.

É surpreendente imaginar que em tão pouco tempo a rejeição dos elementos oriundos do povo fosse dar lugar à utilização desse mesmo material como matéria-prima ideal de uma nova corrente artística e musical. Existe praticamente uma inversão radical de posição e podemos dizer que Nepomuceno encontra-se mais ou menos no eixo dela. Criticado que era pela inclusão dos elementos populares ou nacionais em suas obras, sua obra resiste durante o modernismo graças à existência desses elementos, sempre com a restrição feita ao seu tratamento europeizante.

Um exemplo interessante é uma entrevista concedida pela então diretora da Escola Nacional de Música — Leda Coelho de Freitas — na qual se fala

das canções de Nepomuceno. A ‘grande novidade’ são as canções que não foram escritas em português.

Todavia, Nepomuceno no início se viu na contingência de explorar outras línguas na criação da canção de câmara, deixando igualmente de lado qualquer intenção baseada no nacionalismo musical.

Leda Coelho de Freitas nos mostrou algumas páginas dessa época, inspiradas nos poetas franceses e onde a melodia vagueia indecisa à margem de outros autores cujos estilos mais ou menos seguiu levado pelo convívio e pelo meio em que vivia.

Outro Nepomuceno, porém, iríamos sentir na segunda parte do programa quando apenas ouvimos as conhecidas canções em português e que tão bem nos falam do estro do maestro brasileiro. (jornal não identificado, 14/8/1964)⁵²

É com Mário de Andrade, no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, escrito em 1928, que encontramos a sistematização do raciocínio que levaria à interpretação dos compositores românticos brasileiros com base em uma cronologia evolutiva na qual a música brasileira progrediria de um estágio mais primitivo a outro mais evoluído, nas palavras do autor “o critério legítimo de música nacional que deve ter uma nacionalidade evolutiva e livre” (Andrade, 1962, p. 17). Essa ótica, na medida em que pressupõe uma evolução, passa a ser adotada também retrospectivamente, na interpretação da produção dos compositores que antecederam esse período, fonte da hipervalorização do aspecto nacionalista na obra de Nepomuceno.⁵³

No *Ensaio* encontramos a avaliação feita por Mário de Andrade dos compositores brasileiros do final do século anterior:

O que importa é saber se a obra desses artistas [do século passado] deve ser contada como valor nacional. Acho incontestável que sim. Esta verificação até parece ociosa mas pro meio moderno brasileiro sei que não é.

⁵² DMAS/BN.

⁵³ É interessante observar, que, apesar de o *Ensaio* só ser publicado em 1928, já em 1924 encontramos artigos de Mário de Andrade em que ele se refere a constâncias rítmicas e melódicas da música brasileira. Cf. *Música, doce música* (Andrade, 1963, p.116-7).

É comum entre nós [modernos] a rasteira derrubando da jangada nacional não só as obras e autores passados como até os que atualmente empregam a temática brasileira numa orquestra européia ou no quarteto de cordas. Não é brasileiro, se fala. (Andrade, 1962, p.13)

Percebemos então que Mário de Andrade contextualiza, sempre dentro de seu sistema interpretativo, a atividade desses compositores e ele mesmo aponta para o excessos cometidos pelos modernistas na ‘censura’ à música que não fosse nacional e prossegue:

Por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda a música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico. O padre José Mauricio, I Salduni, Schumanniana são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica.

As escolas étnicas em música são relativamente recentes. (Andrade, 1962, p.16-7)

O autor propõe então a existência de uma linha evolutiva partindo de José Mauricio, Carlos Gomes, Alexandre Levy, Glauco Velasquez e Leopoldo Miguez, nos quais já se sente “uma primeira fatalidade de raça badalando longe”. Quando em Nepomuceno, Braga, Oswald, Barroso Neto, entre outros já se sente “um parentesco psicológico bem forte já” (Andrade, 1962, p.17).

O autor prossegue então na exposição de sua postura com relação ao papel da música brasileira composta em sua época:

Mas nesse caso um artista brasileiro escrevendo agora em texto alemão sobre assunto chinês, música da tal chamada de universal faz música brasileira e é músico brasileiro. Não é não. Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. (Andrade, 1962, p.17-8)

O critério de música brasileira pra atualidade deve existir em relação à atualidade. O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação



musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflète as características musicais da raça.

Onde que estas estão? Na música popular. (Andrade, 1962, p.20)

As diretrizes traçadas por Mário de Andrade no *Ensaio da Música Brasileira* serão apresentadas na prática por Villa-Lobos, “compositor que escapará totalmente da visão nacionalista então difundida, criando-se um idioma musical que deveria tornar-se, sobretudo a partir da eclosão do Movimento Modernista, o protótipo do novo nacionalismo” (Neves, 1981, p.24).

Villa-Lobos considera o “primeiro nacionalismo brasileiro” (de Levy e Nepomuceno) essencialmente diferente de sua concepção, eles teriam falsificado as características nacionais no intuito de manter-se obedientes à ordem estabelecida pela música européia, “eram lindas bonecas de biscuit, barro chinês, celulóide ou de massa, com olhares ternos de brasilienses, mas muito bem vestidas à maneira e costumes estrangeiros” (Villa-Lobos apud Neves, 1981, p.27).

Encontramos a caracterização dessa atitude nacionalista exacerbada, por exemplo, em *A música no Brasil* (1953) de Eurico Nogueira França, obra na qual o autor coloca que “pela sua riqueza criadora e importância técnica, a escola brasileira de composição musical, com seus caracteres próprios e nítidos, prepondera hoje em todo o continente” (França, 1953, p.13). E referindo-se aos compositores do século anterior:

A consciência musical, entretanto, capaz de se espelhar em uma escola brasileira de composição, só foi, a rigor, plena e largamente atingida neste século. É um nacionalismo artístico que se esboça no século XIX, com Brasílio Itiberê, com Alexandre Levy, tendo em Alberto Nepomuceno o seu ilustre mestre precursor. E que hoje marca, no domínio da música, uma sensível autonomia brasileira, mais de inspiração do que de técnica. (França, 1953, p.14)

Percebe-se então claramente que a atitude nacionalista passa a determinar a abordagem dada aos compositores do século XIX e mesmo a determinar o destino da execução de suas obras. Luiz Heitor, por exemplo, comenta, a respeito de Glauco Velasquez que, após o entusiasmo com que suas obras foram recebidas nos seus últimos dias de vida, foram posteriormente esquecidas:

Sabia-se que o malogrado compositor existira, mas jamais se tinha a ocasião de ouvir a sua música. E isso porque era música que nada tinha a ver com a estética nacionalista imperante, professada por todos os compositores brasileiros dessa época. (Azevedo, 1983, p. 125)

Naturalmente, não procuramos aqui questionar a importância e as contribuições do movimento modernista e de sua atitude apaixonada e combativamente nacionalista, mas julgamos que as interpretações dadas pelos modernistas da fase mais ardente aos compositores brasileiros do século XIX fixaram-se de maneira tão persistente que resulta hoje difícil resgatar a inocência necessária para contemplar as obras desses compositores com isenção. Essa fixação da atitude modernista com relação aos compositores do século passado, acabou resultando em um filtro pelo qual passaram apenas alguns compositores e destes, apenas algumas obras.

Uma vez feito um levantamento geral do que se considerou nacional na obra de Nepomuceno em sua época e posteriormente, verificando inclusive a postura do próprio compositor nesse sentido por intermédio de seus depoimentos, uma observação — mesmo superficial — de sua produção musical surpreende pela falta de exemplos de obras tipicamente nacionais. Com exceção das canções, nas quais a presença do texto em português caracteriza-se como o traço mais evidente de nacionalização, verificamos que em sua produção instrumental e sinfônica os exemplos são pouco numerosos.

Em sua época, Nepomuceno foi considerado um marco do nacionalismo musical sobretudo pela utilização de textos em português, extrapolando-se esse “nacionalismo” para toda sua obra. Depois de sua morte, com a estruturação propriamente dita e o crescimento do movimento nacionalista, ele foi lembrado em razão dessa nacionalização parcial de música como precursor. Nepomuceno era um nacionalista, apesar de não ter feito do nacionalismo uma opção única em sua produção musical, mas a observação de sua produção e das outras questões problematizadas pelos críticos e compositores de sua época nos levam a colocar Nepomuceno entre os compositores românticos em que o nacionalismo é um dos traços de sua produção, coerente com o núcleo de materiais tematizados pelos românticos. Assim, consideramos que Nepomuceno foi um compositor ligado à linguagem romântica que também incorporou em sua obra elementos nacionalistas, além de ter experimentado, de maneira não sistemática, técnicas modernas de composição.



PARTE III

A MÚSICA PARA PIANO A DUAS MÃOS DE ALBERTO

NEPOMUCENO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE ARTE E ARQUITETURA
LABORATÓRIO DE ARTE E ARQUITETURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE ARTE E ARQUITETURA
LABORATÓRIO DE ARTE E ARQUITETURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE ARTE E ARQUITETURA
LABORATÓRIO DE ARTE E ARQUITETURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE ARTE E ARQUITETURA
LABORATÓRIO DE ARTE E ARQUITETURA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE ARTE E ARQUITETURA
LABORATÓRIO DE ARTE E ARQUITETURA

1. As obras para piano a duas mãos

ma aproximação da produção para piano a duas mãos de Nepomuceno exigiu que em um primeiro momento estabelecêssemos um catálogo deste conjunto de suas obras. Existe um *Catálogo Geral* da obra do compositor, elaborado por Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa,¹ mas o trabalho com diversas fontes, primárias e secundárias, evidenciou a existência de uma série de discrepâncias que fizeram necessária sua revisão.

Nossa referência básica foi o citado *Catálogo Geral* de Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, o qual foi compatibilizado com o verbete “Alberto Nepomuceno” e o “Registro de Músicas” da *Enciclopédia da Música Brasileira*,² os catálogos das exposições comemorativas do centenário de nascimento de Nepomuceno realizadas na Biblioteca Nacional³ e na Escola Nacional de Música,⁴ um esboço de *curriculum vitae* do punho do próprio compositor⁵ do qual consta uma lista de suas composições com excertos da crítica, e uma segunda lista elaborada por um membro da família de Nepomuceno,⁶ além de consultas ao Sr. Sérgio N. Alvim Corrêa, a artigos de jornal e programas de concerto da época das primeiras audições das obras, e às diferentes edições da gravação da obra para piano de Nepomuceno realizada pelo pianista Miguel Proença.

¹ CORRÊA, S.A. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Projeto Memória Musical Brasileira, 1985. Esta obra será tratada simplesmente como *Catálogo Geral* daqui em diante.

² MARCONDES, M. A. (Ed.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art, 1977. 2v.

³ BIBLIOTECA NACIONAL, UNIVERSIDADE DO CEARÁ. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, Fortaleza, 1964.

⁴ ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE DO BRASIL *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964.

⁵ AFAN.

⁶ AFAN.

A análise desse material nos permitiu identificar alguns pontos carentes de retificação no catálogo. Apuramos, por exemplo, que duas obras são na verdade entradas repetidas de peças já incluídas com outro nome. Tal é o caso da *Berceuse* e do *Ninna Nanna*,⁷ os dois títulos referem-se a uma única peça. Este fato é justificado por existirem referências à mesma obra ora com um nome, ora com outro. O *Catálogo Geral* fornece-nos dados sobre as duas obras que se complementam, por exemplo, data e local de estréia da *Berceuse*⁸ e dados sobre a edição do *Ninna Nanna*,⁹ mas não há referências à edição da primeira ou à estréia da segunda. Na EMB aparecem duas informações diferentes: no verbete “Alberto Nepomuceno”, a obra é apresentada como *berceuse Ninna nanna*, e no catálogo de obras (no final do verbete) e no “Registro de Músicas” aparecem as duas obras com entradas distintas, ambas datadas de 1890. No catálogo da exposição da BN a única referência a uma *berceuse* aparece da seguinte forma: “*Nina Nana (Berceuse)* para piano”.¹⁰ No catálogo manuscrito de Nepomuceno encontramos uma *Berceuse*, mas o nome em si dá margem a confusão, pois *ninna nanna*, em italiano, ou *berceuse*, em francês, referem-se ambas a uma cantiga de ninar. Na gravação da obra integral para piano de Nepomuceno por Miguel Proença encontramos o *Ninna Nanna*, mas a *Berceuse* não aparece. Há ainda uma referência a uma *Berceuse* de Nepomuceno na “Alocução” de Antônio Sales,¹¹ na qual o autor a identifica com a canção *Jardineiro de meu pai* do folclore nordestino. Essa canção coincide, porém, com o tema de *Sesta na Rede*, da *Série Brasileira* para orquestra, que o

⁷ A grafia deste título aparece de duas maneiras, como *Ninna Nanna* e como *Nina Nana*. Mantivemos a primeira versão, de acordo com a grafia constante da edição da obra.

⁸ Segundo Corrêa (1985) a *Berceuse* foi estreada a 21/7/1887 no Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro pelo autor. Tratar-se-ia de um manuscrito.

⁹ Segundo Corrêa (1985) o *Ninna Nanna* opus 8 n° 1 está editado pela Genezio Venturini de Florença e Carisch & Janichen de Milão.

¹⁰ A introdução deste catálogo da BN (1964), escrita por Mozart de Araújo, menciona o fato de a exposição reunir “a obra completa do mestre”, em ordem cronológica. Com base nesta indicação, acreditamos que o desdobramento da obra em duas deva-se a um mal-entendido posterior.

¹¹ SALES, A. *Alocução proferida por ocasião de inaugurar-se o retrato do maestro Alberto Nepomuceno no salão do teatro José de Alencar*. Fortaleza, s.n., 1919.

autor do texto identifica com uma cantiga de ninar, não se tratando portanto de uma *berceuse* para piano. Interpretamos o fato de a *Berceuse* aparecer desdobrada no *Catálogo Geral* em razão do aparecimento da obra com dois nomes diferentes nos documentos da época: nas críticas dos concertos de Nepomuceno aparece como *Berceuse*, na edição aparece como *Ninna Nanna*. Acreditamos que Nepomuceno tenha utilizado inicialmente o título francês, de acordo com a prática então corrente, e que o título tenha sido vertido para o italiano quando da edição pela casa italiana.

Outras duas peças com as quais se deu o mesmo fato são a *Romança* em mi bemol e *Une Fleur*. A *Romança* aparece no *Catálogo Geral* como manuscrito sem edição, mas sem referência a um eventual extravio do mesmo (fato especificado no caso do *Scherzo Fantastico*, por exemplo). A *Romança* não consta do catálogo da EMB, nem dos catálogos manuscritos ou das gravações de Miguel Proença. Acreditamos que esta obra e *Une Fleur*, também sejam uma única obra, idéia reforçada em virtude do subtítulo da segunda obra coincidir com o nome da primeira (*Une Fleur - romance*), ambas terem sido escritas na mesma época e *Une Fleur* encontrar-se em mi bemol, tonalidade que identifica a *Romança*. A crítica da época tratou a peça ora por um nome, ora por outro.

Outra obra que julgamos de existência duvidosa é a *Melodia* de 1894. Não encontramos nenhuma referência a esta composição, seja gravação, partitura editada ou manuscrito. A única indicação que temos é aquela do *Catálogo Geral*, no qual é apresentada como obra editada pela Castro Lima. A *Melodia* em lá maior, porém, apresentada pelo *Catálogo Geral* como editada pela Carlos Wehrs foi também editada pela Castro Lima (uma cópia dessa edição encontra-se na DMAS/BN). Esta obra é particularmente passível de causar confusão, em razão de encontrarmos no *Catálogo Geral*



três obras com o mesmo título: a *Melodia* de 1894, a *Melodia* em lá maior (sem data, manuscrito) e a *Melodia* em fá menor (sem data, editada postumamente). Na EMB é feita referência a apenas duas *Melodias*, uma de 1906 e a outra sem data; no catálogo manuscrito de Nepomuceno há referência a apenas uma *Melodia* e no catálogo da família há referência a uma *Melodia*, aparentemente editada por Carlos Wehrs e por Bevilacqua (é importante lembrar, porém, que as informações deste catálogo apresentam várias imprecisões). A peça também não consta das gravações de Miguel Proença. Consideramos que a inclusão desta peça no catálogo seja devida a alguma confusão com uma das duas outras “melodias” sem data de Nepomuceno.

Outra obra constante do *Catálogo Geral* e que julgamos não pertencer a este grupo de peças é a *Prece*, por se tratar de uma transcrição para piano a duas mãos de uma obra originalmente escrita para violoncelo e piano, transcrição essa realizada por Barroso Neto, elaborada e estreada em 1934 (14 anos depois da morte de Nepomuceno), não justificando sua inclusão no catálogo de obras para piano.

De modo semelhante consideramos que *A Cigarra*, obra composta em 1911 no Rio de Janeiro, não deve ser incluída no catálogo de obras para piano por se tratar de uma redução, não de obra originalmente escrita para piano (nem mesmo consta que a redução tenha sido feita pelo autor). É constituída de quatro peças da opereta *A Cigarra* (*Valsa*, *Cake-walk*, *Entreato-valsa* e *Marcha*), escrita por Nepomuceno com o pseudônimo de João Valdez.

Uma outra retificação realizada no catálogo diz respeito às tonalidades das duas mazurcas compostas por Nepomuceno. A *Mazurka nº 1* aparece no *Catálogo Geral* na tonalidade de ré menor, quando na verdade essa



tonalidade corresponde à *Mazurka* opus 8 nº 2. No manuscrito original, a primeira é identificada como “opus 1 nº 2”, numeração que provavelmente tenha dado origem à troca de tonalidades. Existe, porém, um artigo de Oscar Guanabarro publicado a 24/7/1887 em *O País* no qual o crítico comenta a apresentação de uma *Mazurka* em ré menor de Nepomuceno. Caso a identificação da tonalidade da peça no artigo esteja correta, a *Mazurka* em ré menor (número 2) teria sua data de composição antecipada, uma vez que a data a ela atribuída no *Catálogo Geral* é 1889.

Outra obra que apresenta dúvidas é a *Dança de Negros* para piano (esta recebeu o nome de *Batuque* na *Série Brasileira* para orquestra). No *Catálogo Geral* consta que a obra tenha sido orquestrada pelo autor em 1891, para fazer parte da *Série Brasileira*, existindo ainda uma transcrição de J. Octaviano para piano solo. No catálogo manuscrito de Nepomuceno, esta peça não consta entre as composições para piano e no catálogo da família, ao lado da *Série Brasileira* aparece a indicação “piano x orchestra” e mais adiante aparece *Batuque* “V. piano”. A edição que consta do *Catálogo Geral* (Arthur Napoleão & Cia.) traz escrito em sua primeira página “Reducção para piano pelo auctor” levando-nos a crer que seja a edição de uma versão para piano posterior ao aparecimento da *Série Brasileira*, não havendo notícias do paradeiro de uma primeira versão para piano, seja publicada ou manuscrita. De qualquer modo, a versão para piano já existia em 1888, fato comprovado por notícia de jornal publicada na *Gazeta do Norte* de 11/5/1888,¹² que faz referência a ela.

¹² “A sua ‘dança de negros’ (supomos que este é o nome) é uma peça do gênero que apontamos.” (Gazeta do Norte, 11/5/1888).



A dedicação de Nepomuceno à composição de obras para piano não foi constante nem homogênea ao longo de sua vida, há períodos de produção mais abundante intercalados com períodos em que essa modalidade é completamente abandonada. É importante notar que de um total de 24 peças escritas para piano a duas mãos,¹³ 14 foram escritas até 1895 (com lapsos nos anos de 1888 e 1890). Como foi justamente em 1895 que Nepomuceno voltou da viagem de estudos à Europa, relacionamos então as peças produzidas nesse período com sua fase de formação musical. Outras 4 peças não estão datadas,¹⁴ e as 5 restantes são de: 1901, 1902-1912, 1904 (três delas) e 1915, caracterizando uma produção bastante esporádica a partir de 1895. Consideramos que muitas das peças escritas entre 1891 e 1895 possam ter sido compostas com fins específicos: exigências de caráter acadêmico ou para efeito de participação de concursos, fato citado em carta de Nepomuceno de 30/5/1890 a Frederico Nascimento:

Nada concluí para o concurso Rubinstein! Tinha que fazer um Concertstück para piano e orquestra, uma suíte de pequenas peças para piano e uma Sonata para piano só, ou piano e violino e violoncelo. Tudo iniciado e não acabado! A razão é que os trabalhos para Berlim, o alemão e um tempozinho perdido com as minhas tonteiras e um cansaço exorbitante ... não me davam calma e nem repouso para meditar e pensar bem no desenvolvimento de meus trabalhos.¹⁵

O autor refere-se provavelmente à *Sonata* em fá menor e às *Peças Líricas*.

As primeiras peças para a mão esquerda aparecem em 1906, quando sua filha Sigrid contava 8 anos. Essas peças foram compostas especialmente

¹³ Consideramos aqui as peças incluídas em nossa versão do catálogo.

¹⁴ Algumas das peças que constam sem data no *Catálogo Geral*, aparecem datadas em outras fontes; tal é o caso de: *Peças Infantis* (1903 na EMB), *Melodia em fá menor*, (1906 na EMB), *Brasileira* (1919, nas gravações de Miguel Proença), em razão de várias imprecisões encontradas nas datas da EMB e da não seguridade das informações encontradas nos encartes dos discos de Miguel Proença, preferimos mantê-las com o registro de data ignorada, indicando a existência dessas datações apenas como referência.

¹⁵ Obras raras da DMAS/BN.

para ela, pois, em virtude de um problema de nascença, ela não tinha a mão direita.

Observamos que a composição de peças para canto (em todas as suas modalidades) tem uma homogeneidade muito maior, sofrendo interrupções apenas em 1901 e 1910, períodos em que Nepomuceno viajou à Europa, e em 1905.



2. Os números de opus

Chamou-nos a atenção o fato de poucas das obras para piano de Nepomuceno possuírem números de opus. Uma averiguação nesse sentido nos obrigou a verificar a distribuição desses números no conjunto de sua obra. Nosso objetivo foi entender a ordem que teria determinado a atribuição de números de opus às suas obras, ajudando-nos, talvez, a datar aquelas de data desconhecida.

Dessa verificação percebemos que:

- Grande parte das obras não tem número de opus;
- Entre as obras que receberam numeração aparecem obras manuscritas e obras editadas, não indicando que essa numeração tenha sido feita para efeito de edição;



- No caso das obras editadas, a sequência dos números não corresponde à sequência cronológica rigorosa das edições;¹⁶
- Há lacunas, números de opus sem que obra alguma lhes seja atribuída;
- E há um caso de numeração repetida, o opus 29 é atribuído às *Variações sobre um tema original*, para piano e às canções *Trovas* nº 1 e nº 2.

Constatamos então que não existe uma norma de atribuição de números de opus na obra de Nepomuceno, não tendo havido cuidado ou preocupação permanente de parte do compositor com relação a esse item. Pode-se observar que a ordem dos números de opus corresponde aproximadamente à ordem cronológica da composição das peças, mas fora essa regularidade, ainda assim imprecisa, não pudemos observar nenhum padrão suficientemente seguro que pudesse servir de base, seja para datar obras, seja para entender qual foi o princípio que regulou a atribuição desta numeração.

Apresentamos abaixo a lista de obras de Nepomuceno à quais foi atribuído número de opus. As datas, números de opus e demais referências estão apresentadas de acordo com as informações encontradas no *Catálogo Geral*.

¹⁶ A verificação detalhada deste item fica dificultada por não termos as datas de edição das peças para canto (nem mesmo o número de chapa de edição que poderia nos ajudar a chegar a datas aproximadas).



Opus	Obra	Data (comp.)	Edição - data da edição ¹⁷
opus 1 nº 1	<i>Prece</i> , violoncelo e piano	1887	manuscrito, as edições das versões para piano solo e violino e piano são póstumas.
opus 1 nº 2	<i>1ª Mazurka</i> , piano	1887	edição anterior a 1890.
opus 6	<i>Quarteto em sol menor</i> , quarteto de cordas	1889	manuscrito do 1º movimento
opus 8 nº 1	<i>Ninna Nanna (Berceuse)</i> , piano	1887	edição italiana sem data.
opus 8 nº 2	<i>2ª Mazurka</i> , piano	1889	edição italiana sem data.
opus 9	<i>Sonata em fá menor</i> , piano	1893	manuscrito.
opus 11	<i>Suíte Antiga</i> , piano	1893	edição brasileira de 1907.
opus 12 nº 1	<i>Ora dize-me a verdade</i> , canto e piano	1894	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 12 nº 2	<i>Amo-te muito</i> , canto e piano	1894	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 13	<i>Quatro peças líricas</i> , piano	1894	edição brasileira posterior a 1921.
opus 14 nº 1	<i>Mater dolorosa</i> , canto e piano	1894	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 14 nº 2	<i>Tu és o sol</i> , canto e piano	1894	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 17 nº 1	<i>Medroso de amor</i> , canto e piano/ canto e orquestra	1894	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 17 nº 2	<i>Madrigal</i> , canto e piano	1894	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 18 nº 1	<i>Coração triste</i> , canto e piano	1899	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 18 nº 2	<i>Filomela</i> , canto e piano/canto e orquestra	1899	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.

¹⁷ As datas aproximadas das edições foram obtidas com base no número de chapa da edição, utilizando as tabelas de numeração e datas do verbete "Impressão Musical no Brasil" da EMB.



opus 19 n° 1	<i>Sonhei</i> , canto e piano	1899	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 19 n° 2	<i>Canção de Amor</i> , canto e piano	1899	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 20 n° 1	<i>Xácara</i> , canto e piano/canto e orquestra	1899	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 20 n° 2	<i>Oração ao diabo</i> , canto e piano/canto e orquestra	1899	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 21 n° 1	<i>O sono</i> , canto e piano	1901	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 21 n° 2	<i>Dolor supremus</i> , canto e piano/canto e orquestra	1901	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 21 n° 3	<i>Soneto</i> , canto e piano/canto e orquestra	1901	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 26 n° 1	<i>Turquesa</i> , canto e piano/canto e orquestra	1901	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 26 n° 2	<i>Hidrófana</i> , canto e piano	1901	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 27 n° 1	<i>Devaneio</i> , piano	1904	edição de 1904.
opus 27 n° 2	<i>Improviso</i> , piano	1904	edição de 1904.
opus 28	<i>Tema e variações em lá menor</i> , piano	1901	editada entre 1915 e 1925.
opus 29	<i>Variações sobre um tema original</i> , piano	1902-12	editada entre 1915 e 1925.
opus 29 n° 1	<i>Trovas</i> , canto e piano/canto e orquestra	1901	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 29 n° 2	<i>Trovas</i> , canto e piano/canto e orquestra	1901	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 30 n° 1	<i>Coração indeciso</i> , canto e piano/canto e orquestra	1903	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 30 n° 2	<i>Canção</i> , canto e piano/canto e orquestra	1903	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 31 n° 1	<i>A grinalda</i> , canto e piano	1903	editada, mas sem indicações

			quanto à data da edição.
opus 31 nº 2	<i>A despedida</i> , canto e piano/canto e orquestra	1903	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 32 nº 1	<i>Sempre</i> , canto e piano/canto e orquestra	1904	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 32 nº 2	<i>Dor sem consolo</i> , canto e piano/canto e orquestra	1904	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 33	<i>Noturno</i> , piano	1904	editada entre 1915 e 1925
opus 34 nº 1	<i>Ao amanhecer</i> , canto e piano/canto e orquestra	1904	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.
opus 34 nº 2	<i>Anoitece</i> , canto e piano/canto e orquestra	1904	editada, mas sem indicações quanto à data da edição.

3. Características pianísticas das obras

Um primeiro aspecto que gostaríamos de observar nas obras para piano é a maneira como ele utiliza o instrumento. De modo geral, suas obras não apresentam uma grande complexidade técnica, com exceção dos dois ciclos de variações, nos quais esse aspecto representa até mesmo um caráter estruturador. Apesar da falta de homogeneidade em sua produção, podemos encontrar algumas características mais freqüentes, presentes praticamente em todas as suas obras e que poderíamos considerar como constantes nesse compositor.

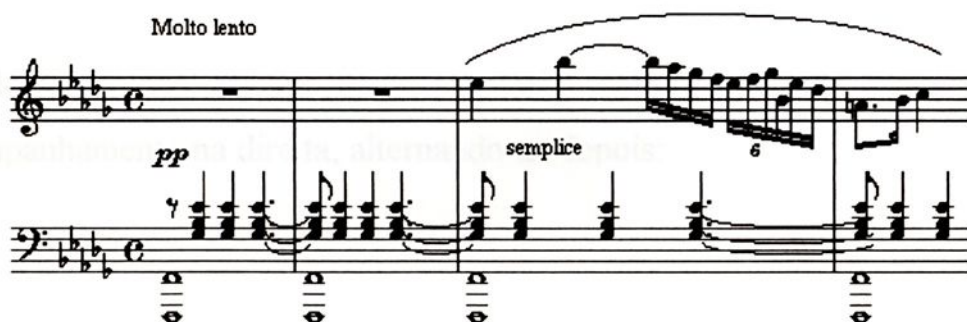
Verificamos uma certa semelhança no tratamento dado à divisão do material musical entre as duas mãos. A maioria das peças consta de melodia e acompanhamento, e cada um dos papéis é atribuído a uma das mãos. Em

grande parte das peças encontramos a seguinte divisão: mão direita, melodia; mão esquerda, acompanhamento. Esse acompanhamento é, por sua vez, constituído de baixo contra acorde ou acordes arpejados. Esta modalidade de tratamento é encontrada na *1ª Mazurka*, na *Dança de Negros*, em *Une Fleur*, na *2ª Mazurka*, no terceiro movimento da *Sonata* e de maneira mais diluída no primeiro movimento da mesma obra, no *Minueto*, *Air* e *Rigaudon* da *Suíte Antiga* (ressalvando-se o *Prelúdio* e as passagens de caráter essencialmente contrapontístico, consequência da proposta da obra de fazer uma homenagem às sonatas barrocas), na *Valse-impromptu*, na *Pastoral*, nas quatro *Peças Líricas* op. 13, em *Líricas nº 2*, *Devaneio*, *Noturno*, *Brasileira*, *Melodia em lá maior* e na *Melodia em fá menor*. A descrição desse tratamento aqui apresentada poderia sugerir uma escrita homofônica primária, mas outros fatores, que descreveremos adiante, propiciam um resultado mais elaborado.

Exemplo (1) - *1ª Mazurka*

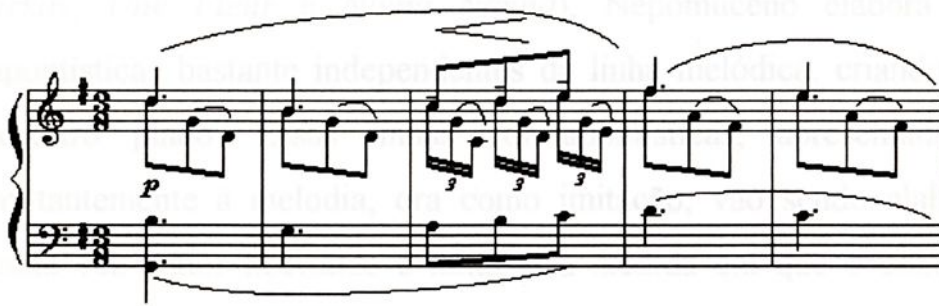


Exemplo (2) - *Noturno*



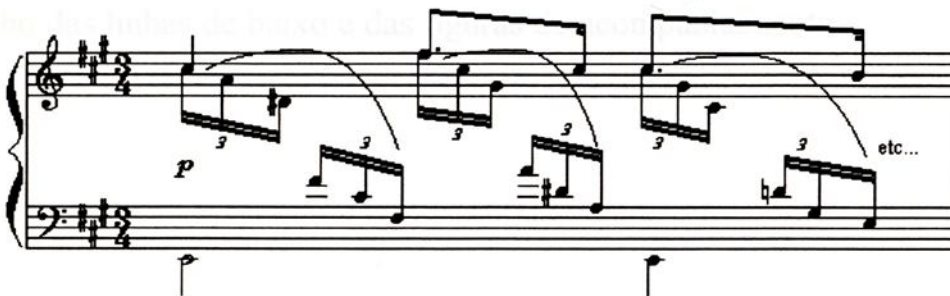
Em algumas peças encontramos uma maior elaboração desse esquema básico. Tal é o caso, por exemplo, do *Ninna Nanna*, no qual a mão esquerda é constituída de um baixo que é um contraponto à melodia apresentada pela mão direita, e no qual a figura arpejada de acompanhamento fica a cargo da mão direita. O mesmo procedimento é encontrado nas *Folhas d'álbum nº 2* e 3, no segundo movimento da *Sonata* e em *Líricas nº 1*.

Exemplo (3) - *Ninna Nanna*



Na *Folha d'álbum nº 1*, no entanto, a figura arpejada de acompanhamento é dividida entre as duas mãos e os baixos são mais estáticos.

Exemplo (4) - *Folha d'álbum nº 1*



No *Improviso*, ele apresenta o material melódico na mão esquerda e o acompanhamento na direita, alternando-os depois:

Exemplo (5) - Improviso



Enriquecendo esse modelo de apresentação, desde as primeiras obras (*Mazurkas*, *Une Fleur* e *Ninna Nanna*), Nepomuceno elabora linhas contrapontísticas bastante independentes da linha melódica, criando assim um terceiro plano. Essas linhas contrapontísticas, apresentadas ora concomitantemente à melodia, ora como imitação, vão sendo elaboradas com cada vez maior liberdade e fantasia à medida em que o compositor amadurece sua escrita, dando às peças maior profundidade e interesse. É digno de nota que essa escrita ‘em vozes’ é cuidadosamente evidenciada na escrita, com a utilização de hastes em direções diferentes. Acreditamos que na obra de Nepomuceno o aspecto contrapontístico tem uma importância de relevo desde suas primeiras obras. Mesmo nas peças em que não vemos caracterizada uma escrita em vozes, verificamos sempre um cuidado no desenho das linhas de baixo e das figuras de acompanhamento.

Exemplo (6) - 2ª Mazurka

pp scherzando

rit.

come prima

p

Exemplo (7) - Diálogo, nº 3 das Peças Líricas opus 13

pp um pouco mais depressa

p

rall. molto

p

Esse desenho contrapontístico, um cuidado com as linhas bem torneadas, é uma constante que encontramos em todas as obras de Nepomuceno e se ele aparece de maneira algo ingênua nas primeiras obras, com o amadurecimento da escrita do compositor vai proporcionar um tratamento mais requintado. Por outro lado, essa preocupação com o desenho de linhas

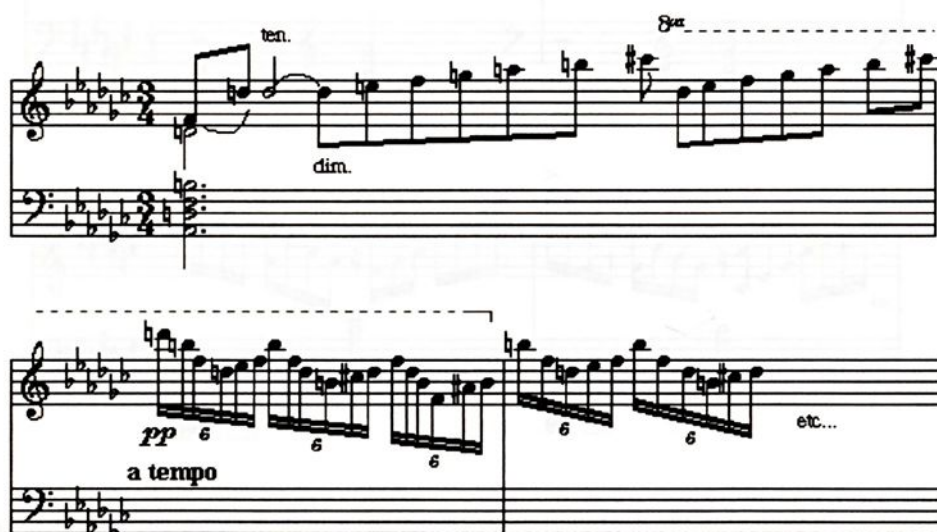
melódicas diferentes em alguns casos resulta em um encavalamento das mãos, constituindo passagens desconfortáveis para o intérprete.

Exemplo (8) - *Galhoeira*, nº 4 das *Peças Líricas* opus 13



Outro recurso que encontramos utilizado por Nepomuceno é a inclusão de pequenas cadências geralmente para introduzir uma nova seção dentro de uma peça ou a reexposição de material anteriormente apresentado:

Exemplo (9) - *Devaneio*



Um aspecto que chama muito a atenção, porém, é o uso restrito que em geral o compositor faz da mão esquerda. Mesmo conseguindo como resultado final um discurso mais elaborado, a mão esquerda permanece quase invariavelmente encarregada das figuras de acompanhamento sem que lhe sejam feitas maiores exigências técnicas. Mesmo nos ciclos de

variações, nos quais o elemento técnico-pianístico é mais complexo, a participação da mão esquerda é mais modesta e simples que a da mão direita.

Exemplo (10) - *Dança de negros*



Exemplo (11) - *Variações sobre um tema original*



Consideramos esse fator potencialmente revelador dos recursos técnicos do próprio compositor. Imaginamos ser muito provável que a música que ele escrevia para piano, seu instrumento principal, se ressentisse de limitações que ele teria no domínio técnico do instrumento.

Algumas críticas de Guanabaro, escritas em momentos diferentes, reforçam essa hipótese. Por ocasião do concerto de estréia de Nepomuceno

como pianista no Rio de Janeiro, por exemplo, Guanabaro publicou uma crítica na qual elogia o talento do pianista e adverte que “não lhe falta mais que tempo e continuado estudo”.¹⁸ Em outra crítica, publicada quase dois anos mais tarde encontramos novamente grandes elogios à musicalidade e expressividade de Nepomuceno, mas duras críticas ao seu domínio técnico do instrumento. Após fazer considerações sobre a dedicação necessária para alcançar o virtuosismo no piano, o crítico sugere que ninguém conseguiria de Nepomuceno esse esforço pois ele já teria descoberto “o meio de suprir pelo talento o que não quer conquistar pelo trabalho físico”.¹⁹

Cernicchiaro, ao contrário, refere-se elogiosamente ao talento pianístico de Nepomuceno em sua *Storia della musica nel Brasile*,²⁰ seja como solista,²¹ ou como pianista acompanhador.²² Ambos os pareceres, porém, devem ser considerados com cautela, pois Guanabaro é conhecido por ter assumido sempre uma atitude muito rigorosa e crítica com relação a Nepomuceno (ambos sustentaram uma polêmica nos jornais da época), e Cernicchiaro tende a uma abordagem emocional quando avalia seus contemporâneos.

Apesar de o piano ter sido basicamente o instrumento de Nepomuceno, o compositor não desenvolveu propriamente uma carreira como pianista. Durante sua juventude encontramos registros de concertos e recitais por ele realizados, mas percebemos que ao longo de sua vida sua participação como pianista passa a ter um caráter mais de divulgação de suas obras que propriamente como solista. Notadamente depois de sua volta da Europa

¹⁸ Crítica publicada na *Gazeta de Notícias* a 1/11/1885.

¹⁹ Crítica publicada em *O País* a 24/7/1887.

²⁰ CERNICCHIARO, V. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (1549-1925). Milano: Riccioni, 1926.

²¹ Idem, p.414.

²² Idem, p.454.

(1895) sua atividade como regente passa a ter um papel mais importante dentro de suas atividades como intérprete.

Se Nepomuceno chegou ou não a ser um pianista brilhante é algo que hoje fica difícil comprovar, mas da sua escrita pianística fica evidente que ele conhecia e utilizava bem o instrumento. Desde as suas primeiras obras verificamos uma utilização de toda a extensão do piano. Na maioria das peças não encontramos a utilização de recursos como glissando, trêmolo ou ornamentos, mas verificamos uma utilização freqüente de acordes chapados, arpejados e quebrados, e de oitavas, seja em figuras de acompanhamento ou na exposição melódica. Sua escrita, de modo geral, não tem um resultado virtuosístico, mas alcança um discurso enxuto e elegante.

Uma exceção com relação a esse perfil do piano de Nepomuceno será encontrado, no entanto, nos dois ciclos de variações. Todos os recursos aos quais nos referimos estão presentes nessas obras e podemos identificar que em cada uma das variações o compositor se utiliza de um recurso pianístico específico, como se tivesse determinado conscientemente a utilização do leque de possibilidades do piano.

O *Tema e variações em lá menor* opus 28 é composto de um tema de dezessete compassos e 13 variações. O material temático é apresentado em terças e oitavas:

Exemplo (12) - *Tema e variações em lá menor*



Ao longo das variações, Nepomuceno utilizará os mais variados recursos do instrumento: terças em uma mão contra oitavas na outra em movimento contrário; arpejos simples e em sextas; acordes quebrados; glissandi; longos trinados; oitavas chapadas e quebradas; e em uma variação (10^a) encontraremos a linha melódica desenhada em décimas na mão direita, intervalo que Nepomuceno apenas utiliza nos baixos em suas outras obras e, ainda assim, de modo esporádico.

Exemplo (13) - *Tema e variações em lá menor*

O mesmo nível de elaboração técnico-pianística será encontrado nas *Variações sobre um tema original* opus 29.



4. Perfil geral das obras

A produção para piano a duas mãos de Alberto Nepomuceno é passível de ser abordada com base em diferentes pontos de vista. Considerando-se, por exemplo, a extensão das peças, podemos dividi-las basicamente em dois grandes grupos: um de obras curtas e outro de obras de maior envergadura. Das 24 obras consideradas, julgamos que apenas três peças poderiam ser incluídas no segundo grupo: a *Sonata* e os dois ciclos de variações; todas as outras obras disponíveis são de proporções mais modestas. É importante lembrar que o *Scherzo Fantastico*, apesar de ter sua existência evidenciada por notícias de jornal, teve seu manuscrito extraviado, sendo então impossível avaliá-lo.

O grupo das peças curtas é formado, em sua grande maioria, de miniaturas de caráter lírico na forma de canção. Apenas em três peças (que serão tratadas à parte) encontramos elementos que caracterizam uma abordagem nacionalizante, fazendo-nos observar como essa prática é pouco freqüente na obra de Nepomuceno para piano a duas mãos. Outro aspecto relevante são as experiências do compositor com recursos composicionais modernos, como é o caso da bitonalidade e da escala de tons inteiros, que serão tratados adiante.

Dividimos o grupo de peças curtas em subgrupos: um grupo numeroso de miniaturas e outros subgrupos com características específicas. Entre as peças que pertencem ao grupo de miniaturas encontramos *Une Fleur* (1887), *Ninna Nanna* opus 8 n° 1 (1887), *Folhas d'Álbum* n° 1, 2 e 3 (1891), o *Anhelo*, a *Valsa* e o *Diálogo* das *Quatro Peças Líricas* op. 13 (1894), *Líricas* n° 1 (1895), as *Duas Peças* op. 27, *Devaneio* e *Improviso* (1904), o



Noturno op. 33 (1904), a *Melodia em lá maior* (s/d) e a *Melodia em fá menor* (s/d). Todas estas peças seguem a estrutura de canção com a repetição geralmente idêntica da seção inicial, em alguns casos com uma pequena coda. Entre estas peças aquela que apresenta uma forma um pouco mais extensa é a *Folha d'álbum nº 2*, na qual observamos uma forma ternária (*aababa ccdcdc aba coda*).

Ainda entre as peças deste grupo, a *Melodia em fá menor* é uma das poucas ainda não editadas. Nela observa-se a interessante alternância de compassos 2/4 e 3/4. É um caso raro entre as obras de Nepomuceno, embora o compositor muitas vezes utilize quiálteras e alternâncias entre divisões binárias e ternárias, em especial nos compassos de 6/8. Entre as peças manuscritas é a única a apresentar indicações minuciosas de dinâmica e fraseado (as *Líricas nº 1* e 2 e a *Pastoral* não têm nenhuma indicação e a *Sonata* e a *Valse-impromptu* apresentam pouquíssimas indicações).

Exemplo (14) - *Melodia em fá menor*

The musical score for "Melodia em fá menor" is presented in two systems. The first system contains four measures: two in 2/4 time and two in 3/4 time. The second system also contains four measures: two in 2/4 time and two in 3/4 time. The melody is written in the right hand, and the bass line is in the left hand. The score includes dynamic markings such as "cres" (crescendo), "cresc. e string." (crescendo and string), and "cresc. con passione" (crescendo with passion). There are also markings for "3" (triplets) and "9" (nines).

Exemplo (15) - *Folha d'álbum nº 2*

O *Noturno* op. 33 (1904) destaca-se como uma das melhores realizações de Nepomuceno. Foi composto no mesmo ano que as *Duas Peças* op. 27 (*Devaneio e Improviso*), em um período em que as composições para piano a duas mãos já eram raras (as composições anteriores datam de 1902 e ele só viria a escrever novamente para piano em 1915). A sessão *A* deste *Noturno* apresenta longos pedais dissonantes de baixo (por exemplo fá em uma harmonia de mi bemol menor) e tem uma harmonização muito rica e densa, com freqüente emprego de cromatismos.

Entre as obras que destacamos do grande grupo de peças curtas, encontramos a *Valse-impromptu* (1893), uma peça característica em forma ternária (Valsa e Trio, com repetição ligeiramente variada da primeira seção). Difere um pouco das peças apresentadas acima, notadamente pelo caráter mais brilhante e pela interseção freqüente de cadências.

Em *Cloches de Noël*, Nepomuceno utiliza procedimentos que não aparecem em nenhuma de suas outras obras para piano a duas mãos. Aqui podemos observar dois momentos bem caracterizados, um deles em que verificamos um *ostinato* no baixo enquanto a mão direita faz um desenho imitando um carrilhão, seguido da intervenção do baixo em uma linha com caráter de recitativo. O outro momento é um coral a quatro partes no qual aparece sobredito um texto latino de comemoração da natividade. As duas seções não diferem apenas pela diversidade de textura e de tratamento

instrumental, mas especialmente quanto ao ritmo, a primeira apresenta ritmo métrico e a segunda ritmo prosódico, regido pelo texto apresentado.

Exemplo (16) - *Cloches de Noël* - “carrilhão”



Exemplo (17) - *Cloches de Noël* - “coral”



Outras duas peças que tratamos separadamente são a *Pastoral* (1894) e *Líricas nº 2* (1895). A *Pastoral* parece-nos ser apenas um esboço não plenamente desenvolvido pelo compositor. O principal motivo é o tipo de textura que podemos verificar nessa peça, não condizente com o tipo de resolução observável em outras peças contemporâneas de Nepomuceno. *Líricas nº 2*, por sua vez, é uma peça inacabada, na qual a escrita é interrompida no meio de uma frase.

A *Suite Antique* opus 11 (1893) é uma suíte de peças no estilo barroco que nos remete à *Suíte Holberg* op. 40 (1884) de Edward Grieg (1843-1907). A coincidência entre as duas suítes não se limita ao propósito de

escrever um conjunto de danças antigas, mas também pelo fato de as duas possuírem versões para orquestra de cordas feitas pelo próprio compositor e mesmo os movimentos serem semelhantes, na suíte de Grieg *Praeludium, Sarabande, Gavotte, Air e Rigaudon* e naquela de Nepomuceno *Prelude, Menuet, Air e Rigaudon*. Nepomuceno seguramente conheceu a obra de Grieg, se não no decorrer de seus estudos na Europa, certamente por intermédio de sua mulher, a pianista norueguesa Walborg Bang, ex-aluna de Grieg que incluía freqüentemente obras desse compositor em seu repertório. É interessante lembrar que a *Suite Antique* foi composta em Bergen, Noruega, cidade natal de Grieg. Os movimentos da suíte de Nepomuceno seguem a forma tradicional das danças referidas.

As *Peças infantis* (*Canção, Manobra Militar, Minueto e Insistência*) se destinam evidentemente à execução infantil — não se trata de peças evocativas de elementos do mundo infantil a serem executadas por pianistas com profundo domínio do instrumento. As quatro peças apresentam indicação cuidadosa de articulação, dinâmica e até mesmo dedilhados (indicação rara nas peças de Nepomuceno, mesmo naquelas editadas), sugerindo um objetivo didático. Esse propósito é confirmado ainda pelo tratamento formal das peças, pela tessitura empregada nas mesmas (estas restringem-se ao âmbito de três oitavas) e pela harmonização simples utilizada.



Exemplo (18) - *Canção das Peças infantis*

Ainda entre as obras curtas encontramos outras duas peças com caráter ligeiramente diferenciado, a *1ª Mazurka* (1887) e a *2ª Mazurka* (1889), constituídas de uma seção principal intercalada com dois episódios, o segundo deles contrastante, resultando em um pequeno rondó (*A-B-A-C-A*). É interessante notar que ambas aproximam-se muito da estrutura tradicional de Mazurka-Trio, já que o material temático de *A* e *B* é aparentado, quase levando-nos a considerá-lo como uma só seção dentro de uma estrutura ternária, contrastando com o *C*, mas a repetição final apenas de *A* aproxima-as mais do rondó.

Ao lado das obras curtas, encontramos três obras de maior fôlego, a *Sonata em fá menor* op. 9 (1894) e dois ciclos de variações, as *Variações em lá menor* op. 28 (1901) e as *Variações sobre um tema original* op. 29 (1902-1912). A *Sonata* é composta de três movimentos que obedecem à estrutura tradicional, o primeiro, *Allegro con fuoco*, em forma de sonata, o segundo, *Andante expressivo*, em forma de canção e o terceiro, *Allegro con spirito*, em forma de rondó. É provável que esta obra tenha sido escrita visando à participação em um concurso de composição ou mesmo ao cumprimento de créditos acadêmicos pelo autor durante seu período de estudos em Berlim, onde foi composta. Esta é a única incursão de

Nepomuceno em uma forma mais complexa e rigorosa e parece-nos que nela o compositor não teve o mesmo êxito no domínio do *métier* que nas obras mais breves, esse fato pode ser justificado pela identificação do autor com obras de menor porte e pela coerência dos conteúdos musicais a serem expressados com formas mais sintéticas. Trata-se, de qualquer modo, de uma obra importante, sobretudo se levarmos em consideração o fato de ser provavelmente a primeira sonata para piano solo escrita por compositor brasileiro.

Os dois ciclos de variações, referidos na parte anterior de nosso trabalho, constituem também obras de caráter bastante específico. O primeiro deles, *Tema e variações em lá menor* opus 28, foi escrito por Nepomuceno em 1901, depois de aproximadamente seis anos sem ter escrito para piano solo. É constituído de um tema e 13 variações que apresentam cada uma delas aspectos específicos da abordagem pianística. É uma peça que requer um certo virtuosismo e representa um dos poucos exemplos desse gênero na obra para piano a duas mãos de Nepomuceno. O segundo ciclo, *Variações sobre um tema original* opus 29 juntamente com o op. 28 são duas das únicas cinco peças escritas para piano a duas mãos por Nepomuceno no período entre 1896 e sua morte em 1920. De acordo com as referências de data encontradas, esta peça teria sido iniciada 1902 e concluída em 1912, não podemos afirmar se a obra foi trabalhada permanentemente durante esse longo período ou se ela foi iniciada em 1902, abandonada e retomada para conclusão mais tarde. Apesar das semelhanças existentes entre esta obra e a anterior, esta é uma obra mais complexa tanto do ponto de vista musical como do ponto de vista pianístico, incluindo inclusive uma variação em escala de tons inteiros (nº 8) e uma variação bitonal (nº 10).



Exemplo (19) - *Variações sobre um tema original* - nº 8Exemplo (20) - *Variações sobre um tema original* - nº 10

A observação da produção de Nepomuceno para piano a duas mãos como um todo leva-nos ainda à constatação de alguns pontos. O período de estudos na Europa pode ser considerado como um divisor de águas na escrita musical de Nepomuceno. As obras posteriores a esse período, começando pelas *Folhas d'álbum*, são caracterizadas pela aquisição de uma escrita mais segura, abandonando uma certa ingenuidade sensível em algumas de suas primeiras peças. De modo geral, porém, é possível verificar uma repetição sistemática de padrões rítmicos tanto em melodias como em

figuras de acompanhamento, mesmo quando ocorrem alterações em outros elementos e a ocorrência de frases e seções que fogem pouco da quadratura tradicional de múltiplos de 8 compassos em grande parte das obras. Os manuscritos do compositor são muito limpos, não havendo correções, entretanto, não podemos afirmar seguramente se isso deve-se ao fato de serem cópias passadas a limpo ou se trata-se do *modus operandi* do compositor. Parece-nos que a segunda hipótese seja a mais provável pois em *Líricas n° 2* podemos observar uma partitura sem correções e apresentando um resultado que condiz com o de outras peças de Nepomuceno do mesmo período, por se tratar de uma obra inacabada, acreditamos pouco provável que se trate de uma cópia. Na *Valse-impromptu*, por exemplo, verifica-se apenas uma correção de dois compassos no final da peça. Uma prática que observamos nos manuscritos de Nepomuceno é a identificação dos compassos com letras e na ocasião da reexposição do mesmo material a indicação apenas das letras referentes aos compassos a serem repetidos. Em virtude dessa prática, podemos observar repetições absolutamente idênticas dos trechos reexpostos, mesmo quando eles são apresentados por extenso nas edições, ao passo que é freqüente observar pequenas modificações no texto quando o autor reescreve os mesmos no manuscrito.



5. As obras com caráter nacional

A *Dança de Negros* (1887), a *Galhofeira*, nº 4 das *Quatro Peças Líricas* op. 13 (1894) e a *Brasileira* (s/d) são as únicas peças de Nepomuceno (dentro do grupo ao qual nos estamos dedicando) a apresentar um caráter nacional evidente. Nas três, Nepomuceno utiliza-se basicamente dos mesmos recursos para conseguir essa ambientação, especialmente o aspecto rítmico marcante, com uso constante de sínkopas e a utilização da escala maior com o quarto grau elevado, característica dos modos utilizados freqüentemente na música popular, especialmente do Nordeste.

A *Dança de Negros* é dividida em duas grandes seções, a primeira delas é constituída de uma introdução e de um tema (de caráter mais marcadamente rítmico que melódico) que vai sendo reexposto em tonalidades diferentes. Na segunda seção é apresentado novo material temático, também de caráter rítmico marcante, e que recebe tratamento semelhante ao da primeira seção. Em praticamente toda a extensão da peça os baixos apresentam um pedal de primeiro e quinto graus alternados.

Exemplo (21) - *Dança de Negros* - Introdução



Exemplo (22) - *Dança de Negros* - material temático da primeira parteExemplo (23) - *Dança de Negros* - tema da segunda parte

Neste último exemplo podemos observar o emprego do 4º grau aumentado que caracteriza o modalismo tão freqüente na música nordestina. É interessante observar que nesta peça Nepomuceno emprega, em substituição às tradicionais expressões italianas, expressões em português tais como: “bem ritmado e devagar”, “com energia”, “marcado” e “movimento dobrado”, por exemplo. Ainda assim, Nepomuceno não deixa de utilizar termos italianos, produzindo uma certa mistura, como quando verificamos a utilização de uma expressão uma vez em português (“cresc. muito”, compasso 119) e outra vez em italiano (“cresc. molto”, compasso 184).

A *Galhofeira* difere substancialmente das outras peças da série opus 13 da qual faz parte: a expressão intimista das outras peças é substituída por uma expressão mais brilhante e mesmo harmonicamente, sua tonalidade (lá

maior) é mais afastada das tonalidades das demais (fá maior, si bemol menor e si bemol maior). Assim como na *Dança de Negros* aqui o elemento rítmico também é o fator preponderante na caracterização nacional: a presença abundante de síncopas e o desenho característico do acompanhamento na mão esquerda, também sincopado. Por outro lado, o longo impulso melódico em figuras iguais, no caso semicolcheias, somado à figura de acompanhamento evidencia a identidade desta peça com o maxixe, representante característico da música popular urbana carioca da segunda metade do século XIX. Com relação à forma, esta peça difere um pouco daquela apresentada anteriormente. Acreditamos que sua estrutura permitiria que fosse interpretada como um rondó, mas julgamos que o esquema seguido pelo compositor não se ajuste rigorosamente a um esquema tradicional. A peça possui um material temático básico *A*, o qual é reapresentado em modulações sucessivas.

Exemplo (24) - *Galhofeira* - material temático *A*



Intercalado com *A* encontramos o material temático *B* (ver exemplo 8) e um episódio *C* resultando no seguinte modelo formal: *A* (lá maior, dó sustenido menor), *B* (dó sustenido maior), *A* (dó sustenido menor, mi maior, lá maior, fá sustenido maior), *C* (fá sustenido maior / menor), *A* (fá sustenido menor, lá maior), *B* (lá maior), *A* (lá maior), aproximando-se da estrutura da sonata.

Exemplo (25) - *Galhofeira* - material temático C



Nesta peça também encontramos indicações em português: “com vivacidade e espírito” e “murmurando”, por exemplo.

A *Brasileira*,²³ comparada com as outras duas peças deste grupo, é uma obra mais complexa do ponto de vista instrumental. Nela, o compositor utiliza um material temático básico que vai sendo reapresentado sucessivamente recebendo a cada vez um tratamento diferente.

Exemplo (25) - *Brasileira*



²³ Foi durante os concertos da Exposição Nacional (1908) que Guiomar Novaes, na época com doze anos, fez a sua estréia como pianista no Rio de Janeiro, no pavilhão de São Paulo (no ano seguinte ela iria para Paris). Guiomar tocou na solenidade de abertura do pavilhão, recital em que também foi apresentada uma canção de AN cantada por Carlos de Carvalho (*Dor sem consolo*). Guiomar volta a tocar no Teatro Municipal do Rio, agora artista consagrada, a 25 de junho de 1914. No dia 14 de julho de 1914, volta a se apresentar no Rio, desta vez no Teatro Lírico e em um terceiro recital no mesmo teatro a 23 de julho de 1914, além do 17º concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa comentou em entrevista que a peça *Brasileira* de AN teria sido dedicada pelo compositor a Guiomar Novaes, presenteando-a com o manuscrito único da obra. Segundo ele, a jovem pianista teria perdido o manuscrito durante uma viagem de navio, obrigando Nepomuceno a reescrever toda a obra de memória. Acreditamos que tal fato possa ter-se dado em uma dessas duas passagens de Guiomar pelo Rio de Janeiro, sugerindo a data de composição dessa peça de Nepomuceno.

Exemplo (26) - *Brasileira*Exemplo (27) - *Brasileira*

A caracterização nacional da peça, mais uma vez encontra-se efetivada basicamente por intermédio de recursos rítmicos (figuras sincopadas), mas entre as peças nacionais é aquela mais estilizada. A obra soa mais como uma homenagem ao nacional do que propriamente como algo nativo. Consideramos que o próprio título da peça reforce esse caráter de homenagem feita por alguém que observa a alguma distância.

É no esquema harmônico da peça que encontramos uma elaboração interessante. Após a apresentação do tema na tonalidade principal (do maior), ocorre uma ponte modulatória e o material é reapresentado no tom da subdominante (fá maior). Chega-se à próxima tonalidade, a da dominante (sol maior), não por intermédio de uma ponte, mas por uma neutralização da tonalidade por intermédio de um trecho bitonal (baixos em escala de tons inteiros, figura da mão direita em do maior), no final do qual irrompe a dominante da dominante (ré maior) e o tema é exposto no tom da dominante. A próxima modulação, para a tônica relativa maior (lá maior), será realizada utilizando o mesmo recurso, seguido da exposição do tema em lá maior. A

volta para o tom da tônica é realizada por intermédio de recurso semelhante: mão direita escala de tons inteiros; mão esquerda, escala cromática.

Exemplo (28) - *Brasileira* - passagem para o tom da dominante



Exemplo (29) - *Brasileira* - volta para o tom da tônica



É interessante observar que em nenhuma das três peças de caráter nacional de Nepomuceno a curva tonal seja estruturada na região da subdominante, característica importante da música nacional. Em todas elas o elemento de nacionalização preponderante é o caráter rítmico e apenas na *Dança de Negros* encontraremos passagens melódicas impregnadas do modalismo do folclore nordestino que, pela precocidade da composição da obra, acreditamos que se deva mais ao registro inconsciente de Nepomuceno

desse elemento do cancioneiro de sua terra do que a um propósito estabelecido conscientemente pelo compositor.

6. Nepomuceno e o romantismo musical

 conjunto das peças mais curtas de Nepomuceno, de que já falamos anteriormente, está constituído basicamente de miniaturas de carácter lírico e os títulos escolhidos pelo autor nos dão uma idéia clara da natureza das peças. A ampla dedicação de Nepomuceno a essas miniaturas — levando-se ainda em conta o fato de sua obra não ser muito volumosa — considerando não apenas a extensão e a forma dessas peças, mas também o tipo de expressão que elas manifestam, leva-nos a considerar quanto Nepomuceno estava afinado com os grandes compositores europeus que também se dedicaram ao gênero. Esse tipo de manifestação marca a coerência dessa produção com o espírito romântico. É interessante notar que a dedicação de Nepomuceno à composição de canções de câmara, a parte mais volumosa de sua produção, confirma esse espírito, a busca por esse tipo de expressão tão caracteristicamente romântica.

Basicamente a produção para piano a duas mãos de Nepomuceno se constitui de peças características: danças, como as duas *Mazurkas* e a *Valse-impromptu*; uma *berceuse*, o *Ninna Nanna*; um *set* de peças ao estilo antigo, a *Suite Antique*; uma peça descritiva, *Cloches de Noël*, e um grande número de peças evocativas de estados de espírito ou de carácter livre, *Une*

Fleur, Folhas d'álbum, Pastoral, Líricas, Devaneio, Improviso, Noturno e Melodias.

Acreditamos que mesmo as peças de caráter nacional possam ser incluídas nesse grupo. Suas peças nacionais o são, segundo nossa opinião, como peças românticas, revestidas desse espírito também tão característico do romantismo que é o voltar-se para o nacional.

Apesar do brilhantismo da realização das séries de variações opus 28 e 29 e da *Sonata em fá menor*, a produção de Nepomuceno para piano é essencialmente a de um miniaturista. Esse fato aproxima-o de seu coetâneo Henrique Oswald. De um cotejamento realizado entre os títulos das peças para piano de Nepomuceno, Oswald, Miguez e Alexandre Levy pudemos verificar o grande índice de coincidência na titulação das peças entre esses compositores, muito especialmente entre Nepomuceno e Oswald. Consideramos que a coincidência de títulos, mais que simples acaso, diz respeito ao modo de pensar destes autores, às características estilísticas do romantismo e, pela presença marcante de certos títulos, ao romantismo musical brasileiro de modo particular.

Acreditamos que Nepomuceno, ao ser consagrado o mais importante precursor do nacionalismo musical brasileiro, teve a parcela de sua produção de caráter nacional (bastante reduzida, como pudemos verificar) colocada em destaque, fazendo assim que sua grande produção de miniaturas fosse relegada ao papel secundário de “obras de características européias”. Igualmente importante são, em nossa opinião, as incursões que Nepomuceno fez na utilização de recursos modernos, bitonalidade e escalas de tons inteiros, e que, se não têm uma presença muito volumosa em sua produção para piano, evidenciam a preocupação que o compositor tinha com a

atualização de sua linguagem musical e a sua disposição para a experimentação de novos recursos composicionais.

7. Catálogo revisado

Este catálogo revisado das obras para piano a duas mãos de Nepomuceno agrupa as alterações que julgamos pertinentes e que foram justificadas anteriormente. Apresentamos a seguir algumas explicações com relação a sua elaboração e estrutura:

- a) O número de edição das peças foi incluído no item “edição” pois esta informação mostrou-se importante na medida em que nos permite datar, mesmo que de maneira não muito precisa, a época em que a peça foi editada. Para isso foram utilizadas as tabelas que relacionam o nº da edição com ano da mesma publicado na EMB no verbete “Impressão musical no Brasil”.
- b) No item “indicações do autor” encontramos o tipo de indicações que foram usadas pelo autor e em que idioma.
- c) As durações das peças foram tomadas das gravações de Miguel Proença, no caso das peças que não foram gravadas por ele anotamos a indicação apresentada no *Catálogo Geral*.
- d) As informações sobre local e data da composição, estréias, primeiras edições e histórico foram tomadas do *Catálogo Geral*, caso outras fontes tenham sido utilizadas, o fato está indicado.

e) As dedicatórias foram tomadas das próprias partituras, salvo indicação contrária.

f) No item “localização” apresentamos as fontes seguras onde as peças podem ser encontradas e em quais versões. Não é, decididamente, uma referência exhaustiva, trata-se apenas de uma indicação para facilitar o acesso às obras.

g) A “discografia” foi elaborada com base nas gravações às quais tivemos acesso e complementada a com as referências encontradas na 2ª edição do *Catálogo Geral* (1996).

1. 1ª Mazurka

Local e data da comp.	Rio de Janeiro, 1887
Opus	no manuscrito consta “opus 1 nº 2”
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	109
Tonalidade	fã menor
Fórmula de compasso	3/4
Indicações do autor	indicações em italiano, sem pedalização, sem indicação metronômica.
Duração	3'24
Estréia	29/10/1887, Clube do Engenho Velho (RJ), interpretação do autor
Edição	1ª edição como “ <i>Première mazurka</i> ” pela I. Bevilacqua & Cia. (RJ) Edição posterior da E.S. Mangione, (SP), nº 2383.
Data da edição	anterior a 1890
Localização	manuscrito no AFAN microfilme na BN, nº M-12 (5) N/ cópia da edição na DMAS/BN nº M 787.3/N.I.3
Discografia	Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, 3 CD, s/n, 1993

	Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994
Comentários	Há alguma confusão nas referências a esta peça. A <i>Mazurka</i> que aparece no <i>Catálogo Geral</i> como nº 1, seria na tonalidade de ré menor, tonalidade essa que corresponde à <i>Mazurka</i> opus 8 nº2. É provável que seja apenas de um erro de revisão, pois na EMB consta apenas como 1ª <i>Mazurka</i>, diferenciada da <i>Mazurka</i> em ré menor. No apêndice “Registro de Músicas” da EMB a data da composição aparece como 1897. Em crítica publicada em <i>O País</i> de 24/7/1887, Guanabario comenta uma <i>Mazurka</i> em ré menor de Nepomuceno, é possível que o crítico se refira a esta mazurca com a tonalidade trocada (fato que se verificará novamente mais tarde, como comentamos acima). Caso esse artigo se refira realmente à <i>Mazurka</i> em ré menor (de número 2), anteciparia a data de sua composição, registrada como 1889 no <i>Catálogo Geral</i>.

2. Dança de Negros

Local e data da comp.	Rio de Janeiro, 1887
Opus	sem indicação
Dedicatória	sem indicação (a <i>Série Brasileira</i> foi dedicada a Henrique Bernardelli)
Número de compassos	170
Tonalidade	dó maior
Fórmula de compasso	2/4
Indicações do autor	Parte das indicações aparece em italiano, parte em português. Há presença curiosa das duas línguas nas indicações do autor, por exemplo, nos compassos 98-99 ele indica “a 2ª vez cresc. muito”, já nos compassos 166-167 aparece “cresc. molto”. É interessante observar que no manuscrito da partitura de orquestra as indicações estão em italiano e francês. Sem pedalização, sem indicação metronômica.
Duração	3'59
Estréia	concerto realizado no Clube Iracema de Fortaleza a 9/5/1888, em benefício das obras da Matriz do Patrocínio, interpretado pelo autor. É possível que tenha sido executada em um concerto anterior, no dia 25/4/1888, no mesmo local, dentro da <i>tournee</i> que Nepomuceno fez

	pelo Nordeste com Frederico Nascimento.
Edição	Redução para piano pelo autor da Casa Arthur Napoleão (RJ) nº 3669, na qual a obra é apresentada como: “A. Nepomuceno/ I^{re} Suite Brézilienne/ IV Batuque/ (Dansa de Negros)/ Reducção para piano pelo auctôr”. Existe uma outra edição de uma versão para piano solo de J. Octaviano editada pela Casa Arthur Napoleão nº AN - 163
Data da edição	redução do autor, entre 1893 e 1913
Localização	não localizamos o manuscrito da obra para piano, nem qualquer referência a este. cópia da redução para piano editada no AFAN e na Escola de Música da UFRJ. manuscrito da versão para orquestra no AFAN microfilme desse manuscrito na BN sob o nº M-13 (12) N/. cópias do manuscrito de orquestra e da edição para piano a 4 mãos na DMAS/BN
Discografia	Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994
Comentários	No <i>Catálogo Geral</i> consta que esta obra teria sido orquestrada pelo autor em 1891, para fazer parte da <i>Série Brasileira</i>, existindo ainda um arranjo de J. Octaviano para piano solo. A edição que consta do catálogo (Arthur Napoleão & Cia.) e que é aquela que utilizamos para o trabalho, traz escrito em sua primeira página “Redução para piano do autor” levando-nos a crer que seja uma edição posterior à <i>Série Brasileira</i>, não havendo notícias do paradeiro de uma primeira versão para piano, seja publicada, seja manuscrita. No <i>Catálogo Geral</i>, a data da primeira audição consta como 25/4/1888 no Clube Iracema, Fortaleza, mas uma notícia do concerto e uma crítica publicadas na <i>Gazeta do Norte</i> a 8 e 11/5/1888, respectivamente, nos permitem datar essa audição no Clube Iracema como 9/5/1888.

3. Une Fleur *intimista*

Local e data da comp.	Rio de Janeiro, 1887
Opus	sem indicação
Dedicatória	“À ma Soeur”
Número de compassos	64
Tonalidade	mi bemol maior
Fórmula de compasso	2/4
Indicações do autor	Indicações em italiano. Sem pedalização, sem indicação metronômica.
Duração	1'59
Estréia	21/7/1887, Imperial Conservatório de Música (RJ), pelo autor
Edição	1ª edição I. Bevilacqua (RJ) posteriormente editado por E. Bevilacqua & Cia. (RJ) depois por E.S. Mangione (SP) nº 2382, como <i>Une Fleur</i> (romance).
Data da edição	anterior a 1890
Localização	cópia da partitura editada na Escola de Música da UFRJ
Discografia	Roberto Szidon,- Kuarup, KLP 3, 1982 Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983
Comentários	No apêndice “Registro de Músicas” da EMB a data da composição consta como 1891. Acreditamos que a informação esteja equivocada pois em artigo publicado em <i>O País</i> a 24/7/1887 Guanabaro já faz referência a esta peça. Cernicchiaro (1926, p.328) refere-se à estréia da peça a 29/10/1887. Esta peça identifica-se com a <i>Romança</i> em mi bemol, com entrada diferente no <i>Catálogo Geral</i> . Após consultar o autor do catálogo e de avaliar a documentação relativa às duas peças, concluímos que se trata de uma só peça, tendo essa entrada dupla no catálogo em razão de seu aparecimento em críticas de concertos com dois nomes diferentes.



4. Scherzo Fantastico

Local e data da comp.	Rio de Janeiro, 1887
Opus	sem indicação
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	—
Tonalidade	—
Fórmula de compasso	—
Indicações do autor	—
Duração	—
Estréia	22/7/1887, Instituto Nacional de Música, pelo autor
Edição	manuscrito extraviado
Data da edição	—
Localização	—
Discografia	—
Comentários	Apesar de não possuímos nenhuma cópia da partitura, sua existência é confirmada pela referência a ela feita pelo crítico Oscar Guanabarro em artigo publicado a 24/7/1887 em <i>O País</i> . Ele assim se manifesta: “Deu fim ao magnífico sarau musical o <i>Scherzo fantastico</i> de Nepomuceno, executado pelo autor. É uma peça largamente desenvolvida, mas cujo sentido não se percebe logo na primeira audição, mas que deixa boas e agradáveis impressões”.

5. Ninna Nanna

Local e data da comp.	Rio de Janeiro, 1887.
Opus	opus 8 n°1
Dedicatória	“Al. Signor J. Irineo”
Número de compassos	93
Tonalidade	sol maior
Fórmula de compasso	3/8
Indicações do autor	Indicações em italiano, pedalização e indicação metronômica.

Duração	2'11
Estréia	21/7/1887, Conservatório de Música, Rio de Janeiro, pelo autor
Edição	Sob o título “ <i>Deux Morceaux pour piano</i> par A. Nepo” pela editora “Carisch & Jänichen - Editori - Milano; Edizioni Genezio Venturini - Firenze”, nº 3961. Esta peça foi editada juntamente com a <i>Mazurka</i> em ré menor.
Data da edição	não consta
Localização	manuscrito no AFAN cópia editada na Escola de Música da UFRJ
Discografia	Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994
Comentários	No apêndice “Registro de Músicas” da EMB a data da composição consta como 1890, segundo crítica de Oscar Guanabarro publicada em <i>O País</i> de 24/7/1887, a peça foi apresentada em concerto realizado nesse ano e mês. Esta obra é provavelmente a <i>Berceuse</i> , que aparece desdobrada no <i>Catálogo Geral</i> em razão do aparecimento da obra com dois nomes diferentes: nas críticas dos concertos de Nepomuceno aparece como <i>Berceuse</i> , na edição aparece como <i>Ninna Nanna</i> . Acreditamos que o autor tenha utilizado inicialmente o título francês, de acordo com a prática então corrente e que o título tenha sido vertido ao italiano quando da edição. No verbete “Alberto Nepomuceno” da EMB, a obra é apresentada como <i>berceuse Ninna nanna</i> .

6. 2ª Mazurka

Local e data da comp.	Roma, 1889
Opus	opus 8 nº 2
Dedicatória	“Al Sig. José R. Barbosa”
Número de compassos	64
Tonalidade	ré menor
Fórmula de compasso	3/4

Indicações do autor	Indicações em italiano, pedalização, indicação.
Duração	1'46
Estréia	21/7/1887, Imperial Conservatório de Música (RJ), pelo autor
Edição	com o título " <i>Deux Morceaux pour piano</i> par A. Nepo" pela editora "Carisch & Jänichen - Editori -Milano; Edizioni Genezio Venturini - Firenze" nº 3962. Esta peça foi editada juntamente com o <i>Ninna Nanna</i> .
Data da edição	não consta
Localização	manuscrito no AFAN manuscrito microfilmado na BN sob o nº M-12 (5) N/
Discografia	Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994
Comentários	No apêndice "Registro de Músicas" da EMB a data da composição consta como 1890. Ver "Comentários" da 1ª <i>Mazurka</i> .

7. Folhas d'Álbum nº 1, 2 e 3

Local e data da comp.	Berlim, 1891
Opus	sem indicação
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	nº1 41 nº2 114 nº3 56
Tonalidade	nº1 lá maior nº2 ré bemol maior nº3 si bemol menor
Fórmula de compasso	nº1 3/4 nº2 6/8 nº3 6/8
Indicações do autor	nº1 <i>Con molto sentimento/ canto sempre legato</i> . Indicações em italiano, pedalização, indicação metronômica.

	nº2 <i>Con moto</i> Indicações em italiano, salvo pela indicação “sempre igual” que aparece algumas vezes na pedalização; indicação metronômica. nº3 <i>Andante Mosso</i>. Indicações em italiano, pedalização, sem indicação metronômica.
Duração	nº1 2'05 nº2 4'34 nº3 1'26
Estréia	nº 1 e 2: 25/2/1892, Elizabeth Hals, Christiania (Oslo) - Noruega, por Walborg Bang nº 3: 13/9/1892 na Hochschule, Viena - Áustria, por Theodor Leschetitzky
Edição	nº1 1ª edição no suplemento da revista <i>Arte Musical</i> (RJ) de 15/12/1891 Bevilacqua (Editorial Mangione - SP) nº 2858 nº2 1ª edição no suplemento da revista <i>Renascença</i> (RJ) nº2 de 1904 Bevilacqua & Cia. nº 7713 nº3 Bevilacqua & Cia. nº 7809
Data da edição	1ª 1892 2ª 1916 3ª 1917
Localização	cópia da partitura editada na biblioteca da Escola de Música da UFRJ
Discografia	Roberto Szidon, Deutsche Gramophon, 2584025, 1978 Cláudio de Brito, Estúdio Eldorado, 22.80.0354, 1980 Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994
Comentários	As <i>Folhas d'Álbum</i> nº 4, 5 e 6 teriam sido compostas entre 1891 e 1892 em Berlim, mas os manuscritos nunca foram encontrados. Na capa da edição de uma obra de Nepomuceno constam as seis <i>Folhas d'Álbum</i> com número de catálogo único para todas elas e com o título em alemão, <i>Albumblätter (sechs klavierstücke)</i>, mas nem manuscritos, nem versões editadas dessas obras foram encontradas. De acordo com o catálogo da BN (1964, p.16) “a nota que

	acompanha a música refere-se a seis <i>Folhas d'Álbum</i> enviadas da Europa pelo compositor. Só temos conhecimento de três”. No catálogo manuscrito de Nepomuceno as peças estão incluídas, mas sem especificação de seu número.
--	--

8. Sonata em fá menor

Local e data da comp.	Berlim, 1893 Na partitura manuscrita consta 1894, acrescentado posteriormente por Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, revisor. (Ver “Edição”)
Opus	opus 9
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	1º movimento - 210 2º movimento - 60 3º movimento - 274
Tonalidade	1º movimento fá menor 2º movimento si bemol maior 3º movimento fá menor
Fórmula de compasso	1º movimento; 6/8 2º movimento; 4/4 3º movimento; 6/8
Indicações do autor	1º movimento: <i>Allegro con fuoco</i> . Em todo este extenso movimento há apenas quatro indicações de dinâmica, todas elas nos 17 primeiros compassos. Sem pedalização, sem indicação metronômica. 2º movimento: <i>Andante espressivo</i> . Nenhuma indicação adicional 3º movimento: <i>Allegro con spirito</i> . Há apenas uma indicação de dinâmica (ff) no primeiro compasso do movimento
Duração	1º movimento - 5’30 2º movimento - 3’56 3º movimento - 6’06
Estréia	4/8/1895, Instituto Nacional de Música (RJ), pelo autor
Edição	O manuscrito que se encontra na BN está em papel timbrado da “Casa de Músicas Mário Montenegro, Rua Barata Ribeiro, 810-C. tel: 236-6271 - Rio”. Acreditamos — especialmente pelo número de telefone que aparece nesse timbre (de sete dígitos), improvável para a

	década de 1890 — que esse manuscrito não seja de Nepomuceno, mas uma cópia posterior. É curioso observar que essa cópia tem muitas correções, fato atípico nos outros manuscritos de Nepomuceno que observamos. No catálogo da exposição da BN, a <i>Sonata</i> aparece datada de 1892.
Data da edição	—
Localização	manuscrito doado pela família do compositor à DMAS/BN, catalogada com o nº MS/N-IV-21 cópia microfilmada na BN sob o nº M-13 (11) N/
Discografia	Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994 Inês Guimarães, Marco Polo, CD, 8.223548, 1994
Comentários	há referência a uma <i>Sonata</i> começada pelo autor em carta a Frederico Nascimento, escrita por Nepomuceno em Capri, 30/5/1890

9. Suite antique opus 11

- I. Prélude
- II. Air
- III. Menuet
- IV. Rigaudon

Local e data da comp.	Bergen, 1893
Opus	opus 11
Dedicatória	A Henrique Bernardelli
Número de compassos	I 46 II 57 III 34 IV 112 (Edição Bevilacqua) / 69 (Edição Brödrene Hals)
Tonalidade	I sol menor II sol maior III sol menor IV sol menor

Fórmula de compasso	I a marcação é C, mas a indicação metronômica é dada pela mínima, pensamos que deva considerar-se então como 2/2. II 3/4 III 3/4 IV 2/2 (idem ao I)
Indicações do autor	I <i>Allegro comodo.</i> Indicações em italiano, pedalização, indicação metronômica. II <i>Minuetto I, Allegro con spirito, Minuetto II.</i> Indicações em italiano, pedalização, indicação metronômica. III <i>Andante espressivo.</i> Indicações em italiano, pedalização, indicação metronômica. IV <i>Allegro con brio.</i> Indicações em italiano, pedalização, indicação metronômica
Duração	I 1'21 II 3'56 III 4'03 IV 3'59
Estréia	No 2º semestre de 1893, em sarau na residência de Grieg em Bergen, Noruega.
Edição	Edição Bevilacqua (viúva Bevilacqua - RJ, depois Editorial Mangione - SP), nº 6146 Edição Brødrene Hals (Oslo) - C.G. Röder -Leipzig nº B.H.M. 549
Data da edição	Edição brasileira de 1907
Localização	manuscrito no AFAN manuscrito da versão de orquestra microfilmado na BN sob o nº M-14 (3) N/
Discografia	Roberto Szidon - Deutsche Gramophon, 2584025, 1978 Amaral Vieira (Rigaudon), Concertos, s/n, 1993 Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Belkiss Carneiro de Mendonça, Polygram, 992127, 1987 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994 Inês Guimarães, Marco Polo, CD, 8.223548, 1994
Comentários	existe uma diferença entre o <i>Rigaudon</i> da edição norueguesa e da

	edição brasileira. A edição brasileira apresenta 43 compassos a mais, na verdade o acréscimo real é de 11 compassos no final do movimento (a diferença de 43 compassos no total deve-se ao fato de na edição brasileira a repetição da primeira seção estar escrita por extenso, fato que não ocorre na edição norueguesa). Todas as gravações de que dispomos seguem a versão do <i>Rigaudon</i> da Edição brasileira. O <i>Air</i> também apresenta diferenças entre as duas edições. Na edição brasileira, metade do movimento está escrita em três sistemas, com um resultante aumento da densidade do material musical. Neste caso encontramos apenas essa diferença no tratamento, o número de compassos é o mesmo. Transcrita em 1894 para orquestra de cordas pelo autor.
--	--

10. Valse-impromptu

Local e data da comp.	Bergen, 1893
Opus	sem indicação
Dedicatória	An Frl. Dagmar Walle-Hanssen
Número de compassos	211
Tonalidade	ré bemol maior
Fórmula de compasso	3/4
Indicações do autor	uma indicação em alemão (<i>zögernd</i>) e três em italiano (<i>a tempo</i> , <i>cresc.</i> e <i>dolce</i>). Sem pedalização, sem indicação metronômica.
Duração	6'35
Estréia	1893 em Bergen - Noruega, por Dagmar Walle-Hanssen (a quem foi dedicada)
Edição	manuscrito
Data da edição	—
Localização	manuscrito doado pela família do compositor à DMAS/BN, nº MS/N-IV-15 cópia do manuscrito na DMAS/BN nº M 786.1/N.I.25 manuscrito microfilmado na BN o nº M-13 (7) N/
Discografia	Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991

	Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994
Comentários	Não consta em nenhum dos catálogos manuscritos.

11. Pastoral

Local e data da comp.	Paris, 1894
Opus	sem indicação
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	42
Tonalidade	fá maior
Fórmula de compasso	3/4
Indicações do autor	nenhuma
Duração	2'00 (<i>Catálogo Geral</i>)
Estréia	sem indicações
Edição	manuscrito com o título <i>Pastoral im Weihnacht</i>
Data da edição	—
Localização	manuscrito com a família do compositor
Discografia	nenhuma
Comentários	As únicas referências que constam do <i>Catálogo Geral</i> são a duração (2'00) e o fato de ser um manuscrito. Trata-se de uma obra não plenamente desenvolvida pelo autor. A anotação <i>Pastoral in Weihnacht</i> feita a lápis com caligrafia do autor nos remeteu ao episódio da Pastoral escrito por Nepomuceno. Essa <i>Pastoral</i> foi estreada em Campinas em 1902 e é composta de quatro episódios sobre texto de Coelho Neto, os quais foram musicados por Santana Gomes, Henrique Oswald, Francisco Braga e Nepomuceno. Justamente a seção de Nepomuceno chama-se <i>Em Beethleem, episódio de Natal</i>. A comparação das duas obras, porém, não evidencia nenhum parentesco musical. Há possibilidade de ser um esboço de uma obra para piano a 4 mãos, já que também está anotado na partitura “4 handig”. Não consta do catálogo da EMB, nem dos catálogos manuscritos,

tampouco foi gravada por Miguel Proença.

12. Quatro Peças Líricas

- I. Anhelo
- II. Valsa
- III. Diálogo
- IV. Galhofeira

Local e data da comp.	Paris, 1894
Opus	opus 13
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	I 71 II 72 III 53 IV 187
Tonalidade	I fã maior II si bemol menor III si bemol maior IV lá maior
Fórmula de compasso	I 4/4 II 3/8 III 2/4 IV 2/4
Indicações do autor	I <i>Gracioso e com capricho</i>. Como no caso da <i>Dança de Negros</i>, encontramos a curiosa combinação de indicações em português e em italiano. Indicação metronômica, sem pedalização. II Indicações em italiano, com duas únicas indicações em português: “graciosamente” e “cantando o baixo”. Sem pedalização, com indicação metronômica. III <i>Carinhosamente e com muita expressão</i>. A maioria das indicações é em português. Aparece, como já vimos na <i>Dança de Negros</i> o uso da mesma expressão, uma vez em português, outra vez em italiano: “rall. muito” (compasso 11) e “rall. molto” (compasso 44). Sem pedalização, indicação metronômica IV <i>Com vivacidade e espirito</i>.

	Indicações em português. Sem pedalização, com indicação metronômica
Duração	I 2'28 II 2'05 III 2'54 IV 3'07
Estréia	4/8/1895, no Instituto Nacional de Música (RJ), pelo autor
Edição	E. Bevilacqua & Cia. - RJ (viúva Bevilacqua depois Editorial Mangione S.A. - SP) nº8778
Data da edição	posterior a 1921
Localização	manuscrito na Escola de Música da UFRJ cópia da edição brasileira na biblioteca do Instituto de Artes/UNESP
Discografia	Homero Magalhães (<i>Galhofeira</i>), Decca-Sinter, SLP 1511, 1955 Arnaldo Estrela (<i>Valsa e Galhofeira</i>), Festa, 6747313, 1959 Cristina Ortiz (<i>Galhofeira</i>), Som Livre, 4036102, 1976 Roberto Szidon, Deutsche Gramophon, 2584025, 1978 Denis Mirhib Akel, Tapeçar/Museu Villa-Lobos, MVL 29, 1981 Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Regina Schlochauer (<i>Valsa</i>), "Brasil - Álbum de Sons e Formas", 1989 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994 Inês Guimarães, Marco Polo, CD, 8.223548, 1994

13. Líricas nº 1

Local e data da comp.	Paris, 1895
Opus	sem indicação
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	39
Tonalidade	dó maior
Fórmula de compasso	3/4
Indicações do autor	nenhuma

Duração	2'00 (<i>Catálogo Geral</i>)
Estréia	sem indicações
Edição	manuscrito
Data da edição	—
Localização	manuscrito no AFAN
Discografia	nenhuma
Comentários	Não consta dos catálogos manuscritos, não foi gravada por Miguel Proença. Na EMB aparece como <i>Lírica</i> nº 1.

14. Líricas nº 2

Local e data da comp.	Paris, 1895
Opus	sem indicação
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	48 (obra inacabada)
Tonalidade	dó maior
Fórmula de compasso	3/8
Indicações do autor	nenhuma
Duração	1'30 (<i>Catálogo Geral</i>)
Estréia	sem indicações
Edição	manuscrito
Data da edição	—
Localização	manuscrito no AFAN
Discografia	nenhuma
Comentários	Não consta dos catálogos manuscritos, não foi gravada por Miguel Proença. Na EMB aparece como <i>Lírica</i> nº 2.

15. Tema e Variações em lá menor opus 28

Local e data da comp.	Petrópolis, 1901
Opus	opus 28
Dedicatória	A Arthur Napoleão
Número de compassos	409 (total)
Tonalidade	lá menor
Fórmula de compasso	3/4 (tema) - ver indicações completas abaixo
Indicações do autor	Indicações em italiano, pedalização, sem indicação metronômica
Duração	16'14
Estréia	18/2/1905, Clube dos Diários (RJ), pelo autor
Edição	No manuscrito original consta <i>Variações sobre um Tema Original</i> op. 28 n° 1 (<i>Catálogo Geral</i>) Edição Sampaio Araújo (Arthur Napoleão), com título em francês " <i>Thème et variations/ en La mineur</i> ", n° 7853
Data da edição	entre 1915 e 1925
Localização	manuscrito no AFAN cópia da partitura editada no AFAN e na Escola de Música da UFRJ O manuscrito microfilmado encontra-se na BN, M-13 (1) N/
Discografia	Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Belkiss Carneiro de Mendonça, Polygram, 992127-1, 1987 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994
Comentários	de acordo com correspondência entre Nepomuceno e a Editora Schirmer, Nepomuceno teria mandado para essa editora em 1915 os dois ciclos de variações e o <i>Noturno</i> opus 33, entre outras obras, para que estas fossem avaliadas para uma eventual publicação. A editora não se interessou pela edição das peças por considerá-las muito difíceis, o que seria um entrave para a sua venda. A única peça de Nepomuceno publicada pela Schirmer foi o <i>Noturno em dó maior</i> para a mão esquerda. Cabe ressaltar que o contato entre Nepomuceno e a Schirmer deu-se por intermédio de Otto Muhm Agüero, enviado pela Schirmer ao Brasil para travar relações com as personalidades do meio musical, no intuito de ingressar no mercado local. Não consta do

	catálogo manuscrito de Nepomuceno, na gravação de Miguel Proença a obra aparece datada de 1905, na EMB a data é 1902.
--	---

Informações a respeito de cada uma das variações:

Tema	17 compassos	lá menor	3/4	<i>Allegretto</i>
Variação 1	24 compassos	lá menor	2/4	<i>Vivace</i>
Variação 2	17 compassos	lá menor	3/4	<i>Con spirito</i>
Variação 3	30 compassos	lá maior	10/8	<i>Meno mosso</i>
Variação 4	44 compassos	lá menor	2/4	<i>Allegro</i>
Variação 5	29 compassos	lá menor	2/4	<i>Più mosso</i>
Variação 6	22 compassos	lá menor	3/4	<i>Con molto fuoco e presto</i>
Variação 7	32 compassos	lá menor	3/4	<i>Lento/espressivo</i>
Variação 8	32 compassos	la menor	4/8	<i>Allegro scintillante</i>
Variação 9	27 compassos	lá menor	2/4	<i>Allº energico</i>
Variação 10	26 compassos	lá menor	3/4	<i>Dolente e molto espressivo</i>
Variação 11	30 compassos	lá menor	3/4	<i>Scherzando</i>
Variação 12	54 compassos	lá maior	3/4	<i>Giojoso</i>
Variação 13	25 compassos	lá menor	2/4	<i>Presto</i>

16. Variações sobre um tema original opus 29

Local e data da comp.	Petrópolis, 1902-1912
Opus	opus 29
Dedicatória	A Alfredo Oswald
Número de compassos	652 (total)
Tonalidade	fá sustenido maior
Fórmula de compasso	2/2 (tema) - ver indicações completas abaixo.
Indicações do autor	<i>Moderato</i> . Indicações em italiano e francês, indicação metronômica em cada uma das variações, pedalização.
Duração	23'11
Estréia	26/5/1919, no Salão do Jornal do Comércio (RJ), por Irene Nogueira da Gama
Edição	Sampaio Araújo e Cia (Arthur Napoleão). com título em francês "Variations/ sur un thème original", nº 904
Data da edição	entre 1915 e 1925.

Localização	manuscrito original na DMAS/BN nº N-IV-1 manuscrito microfilmado na BN sob o nº M-13 (1) N/ cópia da partitura editada com a família do compositor
Discografia	Miguel Proença, Ársis, AR 008, 1983 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, Ársis, 1993
Comentários	ver “Comentários” das <i>Variações em lá menor</i> . em carta de 14/4/1919, Alfredo Oswald agradece a Nepomuceno o envio de um exemplar destas variações a ele dedicadas, citando o fato de a dedicatória ter sido omitida nessa primeira edição. Não consta dos catálogos manuscritos, a EMB refere-se apenas à data de 1902 e na gravação de Miguel Proença a data é 1905.

Informações a respeito de cada uma das variações:

Tema	20 compassos	fã sust. maior	2/2	<i>Moderato</i>
Variação 1	49 compassos	fã sust. maior	2/2	<i>Animato</i>
Variação 2	26 compassos	fã sust. menor	2/2	<i>Con spirito</i>
Variação 3	28 compassos	fã sust. menor	2/2	<i>Assai animato</i>
Variação 4	52 compassos	fã sust. maior	3/4	<i>Lento</i>
Variação 5	54 compassos	fã sust. menor	2/2	<i>Scherzando</i>
Variação 6	56 compassos	fã sust. menor	2/2	<i>Allº Moderato</i>
Variação 7	50 compassos	fã sust. maior/menor	2/2	<i>s/ indicação</i>
Variação 8	50 compassos	fã sust. maior	2/4	<i>Misterioso e con molta fantasia</i>
Variação 9	44 compassos	fã sust. maior	3/4	<i>Iº Tempo ma più lento</i>
Variação 10	50 compassos	fã sust. maior/ do maior	2/4	<i>Vivacissimo</i>
Variação 11	173 compassos	fã sust. maior	2/2	<i>Allº marcato</i>

17. Devaneio

Local e data da comp.	Rio de Janeiro, 1904
Opus	opus 27 n° 1
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	52
Tonalidade	sol bemol maior
Fórmula de compasso	3/4
Indicações do autor	<i>Placidamente e com lentidão.</i> Há também nesta peça indicações tanto em português como em italiano, às vezes usando uma língua, às vezes a outra para expressar a mesma idéia. Curiosamente, no compasso 41, aparecem as indicações francesas m.d./m.g. (<i>main droite, main gauche</i>). Pedalização, sem indicação metronômica.
Duração	3'40
Estréia	18/2/1905, Clube dos Diários (RJ), pelo autor
Edição	publicado no 17º suplemento Musical da revista <i>Renascença</i> de jul. 1905 Edição E. Bevilacqua & Cia. RJ (depois Editorial Mangione SP) - "Systema Tachygraphico Tessaro"
Data da edição	1904
Localização	cópia da edição Bevilacqua na DMAS/BN n° M 787.1/N.I.4 e na Escola de Música da UFRJ
Discografia	Roberto Szidon, Deutsche Gramophon, 2584025, 1978 Miguel Proença, Ársis, AR 008, 1983 Miguel Proença, Alcoa, ATR 001, 1992 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, Ársis, 1993
Comentários	Não constam do catálogo manuscrito de Nepomuceno.

18. Improviso

Local e data da comp.	Rio de Janeiro, 1904
Opus	opus 27 n° 2
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	77
Tonalidade	ré menor
Fórmula de compasso	2/4
Indicações do autor	<i>Non tanto presto, ma con passione.</i> Indicações em italiano, sem pedalização, com indicação metronômica.
Duração	2'08
Estréia	18/2/1905, Clube dos Diários (RJ), pelo autor
Edição	publicado no 10º Suplemento Musical da revista <i>Renascença</i> de dez. 1904 Edição E. Bevilacqua & Cia. - RJ (depois Editorial Mangione - SP), n° 5745, "Systema Tachygraphico Tessaro" A edição da Casa Bevilacqua apresenta a seguinte inscrição na capa: "Improviso/ Musica de Alb. Nepomuceno/ 1º premio/ 1º Concurso de musica da 'Renascença'"
Data da edição	1904
Localização	cópia da edição Bevilacqua na Biblioteca do Instituto de Artes/UNESP e na Escola de Música da UFRJ
Discografia	Roberto Szidon, Deutsche Gramophon, 2584025, 1978 Cláudio de Brito, Estúdio Eldorado, 22.80.0354, 1980 Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994 Inês Guimarães, Marco Polo, CD, 8.223548, 1994
Comentários	Não consta do catálogo manuscrito de Nepomuceno.



19. Noturno

Local e data da comp.	Rio de Janeiro, 1904
Opus	opus 33
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	77
Tonalidade	si bemol menor
Fórmula de compasso	4/4
Indicações do autor	<i>Molto lento.</i> Indicações em italiano, pedalização, sem indicação metronômica.
Duração	5'34
Estréia	13/1/1913, Beethoven Saal, Berlim - Alemanha, por José Vianna da Motta
Edição	Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araújo & Cia.) sob o título " <i>Deux pièces pour le piano</i> ", juntamente com <i>Cloches de Noël</i> , nº 7751. Outra edição da mesma casa — com título em português — apresenta o nº AN - 169.
Data da edição	entre 1915 e 1925
Localização	cópia da peça feita pelo autor em 19/6/1907 encontra-se na DMAS/BN nº MS/N-IV-6 cópia da partitura editada na DMAS/BN nº M 786.1/N.I.18
Discografia	Ana Cândida, FUNARTE, MMB 81021, 1961/68 Cláudio de Brito, Estúdio Eldorado, 22.80.0354, 1980 Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994 Inês Guimarães, Marco Polo, 8.223548, 1994
Comentários	No apêndice "Registro de Músicas" da EMB a data da composição consta como 1907 No manuscrito original consta opus 33 (<i>Catálogo Geral</i>). Não consta do catálogo manuscrito de Nepomuceno, na EMB e na gravação de Miguel Proença é datado de 1907. Ver "Comentários" das <i>Variações em lá menor</i> .

20. Cloches de Noël

Local e data da comp.	Rio de Janeiro, 1915
Opus	sem indicação
Dedicatória	À L.L. A.A. R.R. Léopold, Charles et Maria José de Belgique (filhos do rei Alberto I da Bélgica)
Número de compassos	82
Tonalidade	fá maior
Fórmula de compasso	3/4
Indicações do autor	<i>Lento.</i> Indicações em italiano, pedalização, sem indicações metronômicas
Duração	3'41
Estréia	sem indicações
Edição	Sampaio Araújo (Arthur Napoleão) nº7762
Data da edição	entre 1915 e 1925
Localização	manuscrito na DMAS/BN nº MS/N-IV-3
Discografia	Miguel Proença, Ársis, AR 008, 1983
Comentários	No apêndice “Registro de Músicas” da EMB a data da composição consta como 1916 Composto para <i>O Imparcial (Catálogo Geral)</i> . Não consta do catálogo manuscrito de Nepomuceno, a data que aparece na EMB é 1916.

21. Brasileira

Local e data da comp.	sem data
Opus	sem indicação
Dedicatória	sem indicação (ver “Comentários”)
Número de compassos	252
Tonalidade	dó maior
Fórmula de compasso	2/4
Indicações do autor	<i>Allegro Moderato</i> Indicações em italiano, sem pedalização, com indicação metronômica.
Duração	6'00
Estréia	sem indicações

Edição	Sampaio Araújo (Arthur Napoleão) n° 7981
Data da edição	entre 1915 e 1925
Localização	cópia do exemplar editado na DMAS/BN n° M 786.1/N.I.8 e na Escola de Música da UFRJ
Discografia	Isabel Mourão, Discos Marcos Pereira, MPL 9382, 1978 Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994
Comentários	Na gravação de Miguel Proença aparece datada de 1919 (essa mesma data aparece no catálogo da BN). Segundo Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, a idéia original de Nepomuceno teria sido dedicar esta peça a Guiomar Novaes, a quem ele ofereceu o manuscrito original. Durante uma viagem de navio, a jovem pianista teria perdido esse manuscrito, obrigando Nepomuceno a reescrevê-la de memória.

22. Melodia em lá maior

Local e data da comp.	sem indicações
Opus	sem indicação
Dedicatória	Ao amigo Ângelo Bevilacqua
Número de compassos	89
Tonalidade	lá maior
Fórmula de compasso	2/4
Indicações do autor	<i>Moderato.</i> Indicações em italiano, sem de pedalização na edição original, sem indicação metronômica
Duração	3'10
Estréia	sem indicações
Edição	edição póstuma de Carlos Wehrs & Cia. n° 1443 (revisão de Barroso Neto) - impressão C.G. Röder - Leipzig (edição oficial do Instituto Nacional de Música) C.L. & Cª n° 227
Data da edição	sem indicações, segundo o <i>Catálogo Geral</i> , edição póstuma

Localização	cópia do exemplar editado na DMAS/BN nº M 786.1/N-I-14 e na Escola de Música da UFRJ
Discografia	Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983 Miguel Proença, Scotch 3M, 7MB-001, 1991 Miguel Proença, Alcoa, CD, ATR 001, 1991 Miguel Proença, Governo do Estado do Ceará, CD, s/n, 1993 Miguel Proença, Leblon Records, CD, LB 018/19, 1994

23. Melodia em fá menor

Local e data da comp.	sem data
Opus	sem indicação
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	62
Tonalidade	fá menor
Fórmula de compasso	2/4
Indicações do autor	Indicações em italiano, sem pedalização, sem indicação metronômica.
Duração	2'57
Estréia	sem indicação
Edição	manuscrito
Data da edição	—
Localização	manuscrito no AFAN manuscrito microfilmado na BN sob o nº M-13 (8) N/
Discografia	Miguel Proença - Ársis - AR 008 - 1983

24. Peças Infantis

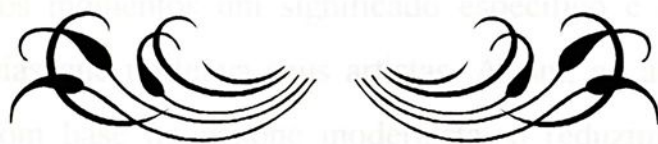
- I. Canção
- II. Manobra Militar
- III. Minueto
- IV. Insistência

Local e data da comp.	sem indicações
Opus	sem indicação
Dedicatória	sem indicação
Número de compassos	I 53 II 74 III 40 IV 49
Tonalidade	I dó maior II sol maior III sol maior IV lá menor
Fórmula de compasso	I 2/2 II 2/4 III 3/4 IV 3/4
Indicações do autor	I <i>Moderato</i> II <i>Marcial</i> III <i>Allegretto</i> . IV <i>Andantino</i> (sempre ligado)
Duração	I 1'25 II 1'33 III 1'43 IV 47"
Estréia	sem indicação
Edição	Sampaio Araújo & Cia. (Arthur Napoleão) - RJ (revisão de João Nunes - <i>Catálogo Geral</i>) I nº 7887 II nº 7888 III nº 8522 IV nº 8515

Data da edição	I entre 1915 e 1925 II entre 1915 e 1925 III entre 1925 e 1935 IV entre 1925 e 1935
Localização	manuscrito na Escola de Música da UFRJ cópia da partitura editada na DMAS/BN nº M 786.1/N-I-17; 16; 9; 15
Discografia	Miguel Proença, Ársis, AR 007, 1983
Comentários	No verbete Nepomuceno da EMB aparece datada de 1903. Não consta dos catálogos manuscritos.

É importante que venha tomado em consideração o aspecto da recepção, a que uma boa parte dos nossos compositores se tivesse emvidado alguns anos antes, como tem sido sua obra, qual quer, sido seu comprometimento com o público do cotidiano do Estado. A obra de Nepomuceno, na arte de alguns dos seus autores da Segunda da Arte Moderna, era uma situação especialmente propícia para esse tipo de especulação, especialmente se colocarmos a produção nacionalista como meio de comunicação entre o período de produção da *Nepomuceno* e o movimento nacionalista. Esse era, contudo, possível

CONCLUSÕES



ser cada um dos elementos um significado específico e coerente com o movimento de ideias e sentimentos que se refletia na obra de Nepomuceno, com base na abordagem dos elementos no papel de

liberdade e aspecto nacionalista na obra de Nepomuceno é, em nossa opinião, algo que deve ser realizado com extrema cautela. Por um lado, julgamos que seja importante avaliar o processo de nacionalização da música realizado por Nepomuceno com base nas premissas estéticas específicas que motivaram os artistas de sua geração. Assim, perceberemos que as críticas e seus esforços de nacionalização da música culta brasileira no aspecto literário, ou seja, por intermédio da utilização de textos em português, de seus canções. Nepomuceno revela sua coerência com o cenário então vigente. Por outro lado, é importante lembrar que o aspecto "nacionalização" não foi a tônica exclusiva da produção de Nepomuceno.

Nosso compositor é referido pelos seus contemporâneos também, na virtude de sua vinculação com a escola wagneriana — em oposição à escola italiana então vigente — e pela preocupação com a ampliação do repertório sinfônico apresentado no Rio de Janeiro em sua época, promovendo primeiras audições de um grande número de obras modernas. Esta

Freqüentemente nos vemos tomados pela curiosidade especulativa de imaginar o que teria sido de nossos compositores se tivessem vivido alguns anos mais: como teria sido sua obra, qual teria sido seu engajamento neste ou naquele movimento. A morte de Nepomuceno, ocorrida apenas dois anos antes da Semana de Arte Moderna, cria uma situação especialmente propícia para esse tipo de especulação, especialmente se colocarmos o aspecto nacionalista como eixo de comunicação entre o período de produção de Nepomuceno e o movimento que se seguiu. Esse eixo, contudo, possuiu em cada um dos momentos um significado específico e coerente com o universo de idéias que norteava seus artistas. Assim, ao avaliar a obra de Nepomuceno com base no cânone modernista, o reduzimos ao papel de ‘precursor’ do nacionalismo musical no Brasil.

Observar o aspecto nacionalista na obra de Nepomuceno é, em nossa opinião, algo que deve ser realizado com extrema cautela. Por um lado, julgamos que seja importante avaliar o processo de nacionalização da música realizado por Nepomuceno com base nas premissas estéticas específicas que nortearam os artistas de sua geração. Assim, perceberemos que ao concentrar seus esforços de nacionalização da música culta brasileira no aspecto literário, ou seja, por intermédio da utilização de textos em português em suas canções, Nepomuceno revela sua coerência com o ideário então vigente. Por outro lado, é importante lembrar que o aspecto ‘nacionalização’ não foi a tônica exclusiva da produção de Nepomuceno.

Nosso compositor é referido pelos seus contemporâneos também em virtude de sua vinculação com a escola wagneriana — em oposição à escola italiana então vigente — e pela preocupação com a atualização do repertório sinfônico apresentado no Rio de Janeiro em sua época, promovendo primeiras audições de um grande número de obras modernas. Essa

preocupação de Nepomuceno com a renovação é também sensível no apoio dado a jovens compositores brasileiros, notadamente os casos de Glauco Velasquez, Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet.

A não exclusividade da preocupação com a nacionalização da música em Nepomuceno é evidente não apenas nos comentários de seus contemporâneos de nosso compositor, mas também — especialmente — em sua obra. No caso específico de sua produção para piano a duas mãos, encontramos apenas três exemplos de peças com vínculo nacionalista evidente: a *Dança de Negros*, a *Galhofeira* e a *Brasileira*. Nessas três obras verificamos que o tom nacional é determinado basicamente pela utilização de elementos rítmicos oriundos da fonte popular. Essas obras, contudo, não representam um retrato típico do que foi sua produção para piano como um todo. Sua obra para piano é essencialmente composta de peças características, miniaturas líricas claramente vinculadas à estética romântica. Entendemos as manifestações nacionalistas em suas peças para piano também como um elemento típico da estética romântica, não caracterizando um direcionamento exclusivo do compositor nesse sentido. Nepomuceno era nacionalista na medida em que era romântico, e não especial ou exclusivamente nacionalista. Encontramos também dentro de sua produção experimentações com técnicas composicionais modernas, como a bitonalidade e a escala de tons inteiros, que também representam um elemento significativo que tem sido menos considerado em sua obra.

Concluimos que Nepomuceno foi um nacionalista de seu tempo, vinculado ainda a um modelo de nacionalismo diferente daquele que foi fixado pelo movimento modernista. Entendemos a observação prioritária ou exclusiva desse aspecto em sua obra como consequência da fixação de um padrão interpretativo estabelecido a partir do movimento modernista e que



tende a sacrificar a compreensão integral de uma obra rica e típica do período em que foi composta.

Julgamos da maior importância que conceitos que vêm sendo repetidos ao longo do tempo sejam revisados a partir do reestabelecimento do diálogo com as fontes documentais e com a produção musical de nossos compositores. Nesse sentido, o *Resumo biográfico*, o *Catálogo revisado* e a ordenação das obras a partir do número de opus foram incluídos em nosso trabalho com o intuito de se tornarem um ponto de referência, ainda que modesto e suscetível de revisões e complementações, para uma abordagem cada vez mais profunda da atividade e da obra de Nepomuceno.

Chegamos ao final desta dissertação conscientes do imenso volume de trabalho que ainda há por fazer: todos os aspectos aqui abordados guardam em si o germe de novos projetos. De tudo o que há por fazer, acreditamos que o mais urgente seja a divulgação da obra do compositor, criando assim a oportunidade de reavaliação da obra de um dos mais significativos compositores brasileiros.



BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

FONTES PRIMÁRIAS






BIBLIOGRAFIA

- ADERALDO, M.S. Alberto Nepomuceno: o fundador da música nacional. *Revista do Instituto do Ceará*, v.78, p.153-159, 1965.
- ALBERTO Nepomuceno foi pioneiro de nossa música. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 out. 1970.
- ALMEIDA, R. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briquet & Comp, 1926.
- ALMEIDA, R. *História da música brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briquet & Comp, 1942.
- ALMEIDA, Z. *Perfil biográfico do maestro Alberto Nepomuceno*. Niterói: Ed. do autor, 1964.
- ANDRADE, A. Da estréia no Brasil de duas obras de Debussy. *Revista de Música Brasileira*, OMB, n.2, p.11-35, 1962.
- ANDRADE, A. Apontamentos para uma biografia de Guiomar Novaes. *Revista de Música Brasileira*, OMB, n.3, p.23-40, 1962.
- ANDRADE, A. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2v.
- ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ANDRADE, M. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.
- ANDRADE, M. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.
- ANDRADE, M. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- AZEVEDO, L.H.C. *Relação das óperas de autores brasileiros*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- AZEVEDO, L.H.C. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria editora da casa do estudante do Brasil, 1950.
- AZEVEDO, L.H.C. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.
- AZEVEDO, L.H.C. Frederico Nascimento (1852-1924): um músico português no Brasil. *Revista Goiana de Artes*, v.2, p.116-33, 1983.
- BARBOSA, J.R. Alberto Nepomuceno. *Revista Brasileira de Música*. v.7, p.19-39, 1940. (Palestra proferida a 6/7/1924 e publicada nesse mesmo ano na revista *Brasil Musical*)
- BARRETO, T. Crítica Musical. In: _____. *Filosofia e crítica*. Governo do Estado de Sergipe, 1926.
- BÉHAGUE, G. *Music in Latin America*. New Jersey: Prentice-Hall, 1979.
- BÉHAGUE, G. Recursos para um estudo da música popular urbana latino-americana. *Revista Brasileira de Música*, v.20, p.1-17, 1992/1993.



- BIBLIOTECA NACIONAL. Divisão de Educação Extra-Escolar. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário do nascimento de Francisco Braga (1868-1945)*. Rio de Janeiro, 1968.
- BIBLIOTECA NACIONAL. Divisão de Publicações e Divulgação. *Catálogo da exposição comemorativa do segundo centenário do nascimento de José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830)*. Rio de Janeiro, 1967.
- BIBLIOTECA NACIONAL. Seção de Música e Arquivo Sonoro. *Catálogo da exposição Beethoven no Rio de Janeiro (1833-1889)*. Rio de Janeiro, 1970.
- BIBLIOTECA NACIONAL, UNIVERSIDADE DO CEARÁ. *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, Fortaleza, 1964.
- BLAKE, S. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1883-1902. 7v.
- BLUME, F. *Classic and Romantic Music: a comprehensive survey*. New York: Norton, s.d.
- BLUME, F. (Ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Basel: Bärenreiter Kassel, s/d.
- BOCCHINO, A. *Música e músicos do Brasil n.60*. Rio de Janeiro, 1960. (Apresentação das obras *Variações sobre um tema original* op. 29 para piano e *Sinfonia em sol menor* de Alberto Nepomuceno feitos para a Rádio Ministério da Educação e Cultura a 18 jan. 1960).
- BORBA, T., GRAÇA, F.L. *Dicionário de música*. Lisboa: Cosmos, 1963.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Atlas cultural do Brasil*. Rio de Janeiro, s.d.
- BURNS, E.McN. *História da civilização ocidental*. Porto Alegre: Globo, 3.ed., 1975, 2v.
- CAMÊU, H. *A obra completa para piano de Alberto Nepomuceno*. Encarte da gravação integral da obra para piano por Miguel Proença.
- CASTRO, E.F. O que é necessário ler para informar-se sobre a música brasileira. *Revista Brasileira de Música*, OMB, n.4, p.11-26, 1963.
- CERNICCHIARO, V. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Riccioni, 1926.
- CERQUEIRA, P.O.C. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: s/e, 1954.
- CORRÊA, S.A. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Projeto Memória Musical Brasileira, 1985.
- CORRÊA, S.A. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. 2.ed. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura/FUNARTE, 1996.
- DIMAS FILHO, N. *Jornal do Commercio: a notícia dia-a-dia (1827-1987)*. Rio de Janeiro: Fundação Assis Chateaubriand, s.d.
- DISCOTECA ONEYDA ALVARENGA. *Alberto Nepomuceno 130 anos: discografia, musicografia, bibliografia*. São Paulo, 1994.

- DUPRAT, Regis. Evolução da historiografia musical brasileira. *Opus 1* (Revista da ANPPOM), n.1, p.32-36, 1989.
- ENTREVISTA concedida por Sigrid Nepomuceno Alvim Corrêa. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 jun. 1964.
- ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE DO BRASIL *Catálogo da exposição comemorativa do centenário de nascimento de Alberto Nepomuceno*. Rio de Janeiro, 1964.
- FERNANDES, O.L. Música brasileira: expressão definida de um povo. *Revista Brasileira de Música*, v.9, p.52-61, 1943.
- FONSECA, R. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FRANÇA, E.N. Nepomuceno e Henrique Oswald. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 abr. 1947.
- FRANÇA, E.N. *A música no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.
- FREITAG, L.V. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1986.
- A GRANDE Fantasia sobre o Hino Nacional: uma obra proibida? *Folha da Tarde*, São Paulo, 29 set. 1981.
- KERMAN, J. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- KIEFER, B. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1971.
- LAMAS, D.M. Nepomuceno: sua posição nacionalista na música brasileira. *Revista Brasileira de Folclore*. Ano IV n. 8/10, p.13-27, 1964. Ministério da Educação e Cultura.
- LAROUSSE cultural: Brasil A/Z. São Paulo: Universo, s.d.
- LIMA, R.T. Músicos brasileiros: Alberto Nepomuceno. *Correio Paulistano*. São Paulo, 28 mai. 1944.
- LOVELOCK, W. *História concisa da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LUCA, J.B.A. Campinas: comemoração do 90º aniversário do Centro de Ciências, Letras e Artes. *Correspondência Musicológica*, n. 15, 1992.
- MARCONDES, M. A. (Ed.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art, 1977. 2v.
- MARIZ, V. *Dicionário biográfico musical*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.
- MARIZ, V. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- MARIZ, V. *História da música no Brasil*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MARTINS, J.E. *Henrique Oswald*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978. 7v.

- MATTOS, C.P. *José Maurício Nunes Garcia: Missa de Santa Cecília*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982. (encarte do disco)
- MAYER-SERRA, O. *Música y músicos de Latioamérica*. México: Atlante, 1947. 2v.
- MERCADANTE, P., PAIM, A. *Tobias Barreto na cultura brasileira*. São Paulo: EDUSP/Grijalbo, 1972.
- MURICY, J.C.A. et al. *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Pro-Memus, 1983.
- NATTIEZ, J-J. Semiologia musical e pedagogia da análise. *Opus 2* (Revista da ANPPOM), n.2, p.50-58, 1990.
- NEVES, J.M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- OCTAVIANO, J. Esboço biográfico de Alberto Nepomuceno. *Revista da Associação Brasileira de Música*. n.6, p.57-65, 1933.
- PAIM, A. Tobias Barreto e o neokantismo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 jul. 1989.
- PALHA, A. As grandes figuras da nossa historia: Alberto Nepomuceno. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 30 set. 1945.
- PICCHIO, L.S. *Literatura brasileira: das origens a 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 3ed., Rio de Janeiro: José Olímpio, 1943.
- RUBINSKY, S. *The life and piano works by Alberto Nepomuceno (1864-1920): a selective annotated bibliography*. New York, 1984. 15p. Monografia (Mestrado em Artes), Julliard School.
- SADIE, S. (Org.). *GROVE'S: dictionary of music and musicians VI*. Londres: Mac Millan, 1980.
- SCHLOCHAUER, R.B.Q. *A presença do piano na vida carioca no século passado*. São Paulo, 1992. 184p. Dissertação (Mestrado em Artes) — Departamento de Música da ECA, USP.
- SENISE, A.J. Três musicólogos brasileiros. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 04 ago. 1985.
- SMITH, C.S. Mário de Andrade, musicólogo. *Revista Brasileira de Música*. v.9, p.8-11, 1943.
- SODRÉ, N.W. *Raízes Históricas do nacionalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura - Instituto Superior de Estudos Brasileiros, 1960.
- SODRÉ, N.W. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- TREVISAN, J.S. *Ana em Veneza*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.
- WISNIK, J.M. *O coro dos contrários*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

FONTES PRIMÁRIAS

1. Artigos de jornal

ABUL. *El Siglo*, Montevideu, 22 ago. 1913.

ABUL del maestro Nepumceno al "Costanzi", Roma, s.d.

ALMEIDA, F. Nepomuceno. *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 out. 1920.

ALMEIDA, S. Crônica. *Diário Popular*, São Paulo, 20 out. 1920.

BARBOSA, J.R. Alberto Nepomuceno. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 17 out. 1920.

BEVILACQUA, O. Alberto Nepomuceno. *O Globo*, Rio de Janeiro, s/d.

BIOGRAFIAS: Alberto Nepomuceno. *Amphion*, Lisboa, 31 mai. 1896.

O CASO do Instituto de Música. Rio de Janeiro, 26 out. 1916.

CLUB Beethoven. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 01 nov. 1885.

CLUB Beethoven. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1886.

COELHO NETO, H.M. Alberto Nepomuceno. *A Noite*, Rio de Janeiro, 21 out. 1920.

UM CONCURSO de solfejo que acabou desafinado. *A Época*, Rio de Janeiro, 27 out. 1916.

ENTREVISTA concedida por Nepomuceno. *Época Teatral*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1917.

UM ESCÂNDALO no Instituto de Música. *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 out. 1916.

A Gazeta do Norte, crítica publicada a 11 abr. 1888.

A Gazeta do Norte, crítica publicada a 20 abr. 1888.

A Gazeta do Norte, crítica publicada a 23 abr. 1888.

A Gazeta do Norte, crítica publicada a 30 abr. 1888.

A Gazeta do Norte, crítica publicada a 7 mai. 1888.

A Gazeta do Norte, crítica publicada a 8 mai. 1888.

A Gazeta do Norte, crítica publicada a 11 mai. 1888.

GUANABARINO, O. Alberto Nepomuceno. *O País*, Rio de Janeiro, 24 set. 1887.

GUANABARINO, O. Alberto Nepomuceno. *O País*, Rio de Janeiro, 5 ago. 1895.

GUANABARINO, O. Pelo mundo das artes. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 19 out. 1920.

Correio da manhã, notícia publicada a 24 jun. 1913.

O MINISTRO brasileiro oferece um banquete ao maestro Alberto Nepomuceno. *A Época*, Rio de Janeiro, 02 jul. 1913.

MOTTA, J.V. Música no Brasil. *Amphion*, Lisboa, nº18, 30 set. 1896.

A Notícia, Rio de Janeiro, 26 jul. 1902.

Notícias da morte de Nepomuceno publicadas em *O Jornal*, *A Notícia*, *A Noite*, *A Pátria*, *O País*, *A Razão*, *Jornal do Comércio*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil* e *O Imparcial*.

Omega. L'opera di un maestro brasiliano. Roma, 11 abr. 1915.

SALES, A. *Alocução proferida por ocasião de inaugurar-se o retrato do maestro Alberto Nepomuceno no salão do teatro José de Alencar*. Fortaleza, s.n., 1919.

Teógenes. La undécima de la lírica. *La Razón*, Montevideu, 22 ago. 1913.

2. Programas de Concerto

Programas dos concertos do Clube Beethoven de: 5 mar. 1886, 27 jun. 1886, 30 jul. 1886, 22 dez. 1886, 12 ago. 1887, 2 set. 1887, 27 nov. 1887 e 18 dez. 1887.

Programas dos concertos no Cassino Fluminense de: 27 out. 1895, 24 mai. 1896, 7 jun. 1896, 15 out. 1902, 12 nov. 1903 e 19 ago. 1908.

Programa de concerto de Francisco Chiaffitelli no Clube dos Diários de 06 mai. 1903.

Programa de concerto no Palácio Presidencial de 30 nov. 1906.

Programa de concerto no Instituto Nacional de Música de 25 ago. 1908.

Programa do concerto realizado na Salle Gaveau a 17 set. 1910.

Programa do concerto de Nepomuceno em São Paulo de 24 mai. 1913.

Programa da temporada da ópera *Abul* em 1913 (São Paulo e Rio de Janeiro).

Programa do concerto comemorativo do 14 jul. 1917 (*Fête Nationale Française*) do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Programa da inauguração oficial do Teatro José de Alencar em Fortaleza, 26 jul. 1919.

3. Manuscritos

Lista de composições de Alberto Nepomuceno, manuscrito s.d.

Esboço de currículo de Alberto Nepomuceno com lista de composições e excertos da crítica escrito em alemão, manuscrito do autor s.d.

Esboço de carta em que Nepomuceno dispõe da distribuição dos direitos autorais da opereta *La Cicala* em favor do Conservatório Alberto Nepomuceno de Fortaleza, manuscrito do autor s.d.



Esboço de carta dirigida aos “Snrs. Professores da Orchestra de Concertos Symphonicos”, na qual Nepomuceno comunica seu afastamento dessa organização, manuscrito do autor s.d.

Correspondência ativa do compositor, sendo os destinatários:

Eivind Nepomuceno (filho de Nepomuceno)	-	32 documentos
Maria Astrid Nepomuceno (filha de Nepomuceno)	-	17
Maestro Smido	-	14
Maria Sigrid Nepomuceno (filha de Nepomuceno)	-	7
Otávio Bevilacqua	-	7
Schirmer Music Publishers	-	4
Eliseo Visconti	-	2
Emília Nepomuceno (irmã de Nepomuceno)	-	1
Félix Otero	-	1
G. Sansone	-	1
Walter Mocchi	-	1
César Sampaio Araújo	-	1
Não identificados	-	3

manuscritos datados entre 15 ago. 1895 e 2 mar. 1919

Correspondência passiva do compositor, sendo os remetentes:

Schirmer Music Publishers	-	8 documentos
Alfredo Oswald	-	2
Alexandre Guilmant	-	1
Machado de Assis	-	1
Maria Beatriz	-	1
Tomás Lopes	-	1
Abade Joubert	-	1
Muniz de Aragão	-	1
Chiaffitelli	-	1

Assis	-	1
Maria Farnesi	-	1
Darius Milhaud	-	1
Silvio Deolindo Fróis	-	1
Charley Lachmund	-	1
Carlos López Buchourdon	-	1
Luigi Maria Smido	-	1
Júlia Lopes de Almeida	-	1
Eivind Nepomuceno	-	1
Emma Carelli	-	1
Maurice Dumesnil	-	1
J. Octaviano	-	1
José Agripino Riginura Costa	-	1
General Joaquim Inácio Batista Cardoso	-	1
Convite para o chá com Suas Altezas Imperiais	-	1
Não identificado	-	1
Luigi Chiaffarelli (a Astrid Nepomuceno)	-	2
Luigi Chiaffarelli (a Sigrid Nepomuceno)	-	2

manuscritos datados entre 18 out. 1895 e 28 fev. 1920

4. Documentos

Diploma recebido por Alberto Nepomuceno do Clube Carlos Gomes de Pernambuco.

Título de sócio honorário da Sociedade Nova Emancipadora de Pernambuco.

Contrato para edição do *Noturno em do maior para a mão esquerda* pela Schirmer

Diploma do conservatório Stern de Berlim.

ANEXO



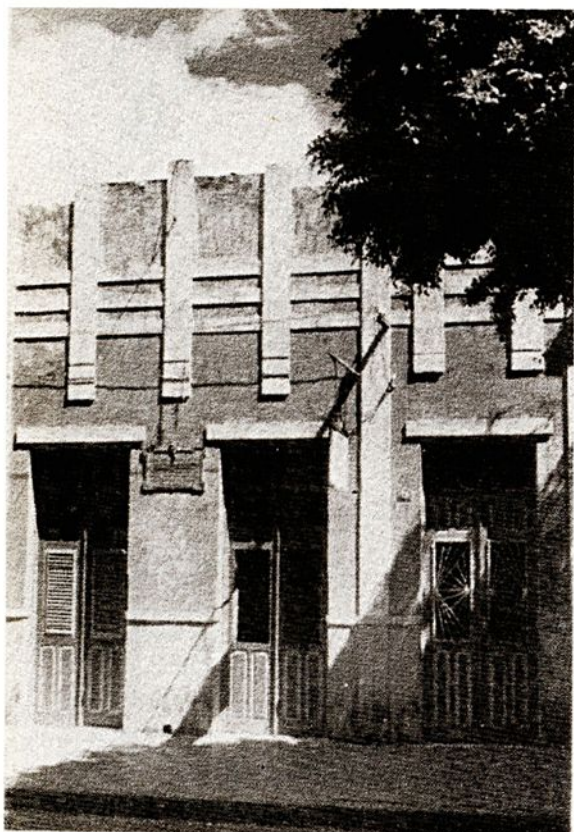
Casa em que nasceu Hegermann em
1804, em Friburgo (E. L.)

Detalhe da casa.



o Liberté Hegermann nasceu na cidade de Friburgo,
capital da então província de Graciosa em 6 de fe-
breiro de 1804. Com seu pai, o professor Frib. Heger-
mann, estudou sob o preceptor de piano em
1816, porém em 1817, quando seu pai morreu, ele
se mudou com sua família para Hamburgo,
onde iniciou seus estudos de harmonia, teoria
e composição, sob a orientação de seu pai.
Em 1820, quando a morte de seu pai
o fez desistir de sua ideia de se tornar
compositor, ele se mudou para Hamburgo, onde
se tornou professor de piano e compo-
sição, e se dedicou às necessidades de sua família.
Friburgo em 1804.

Parágrafo final do texto de
Hegermann



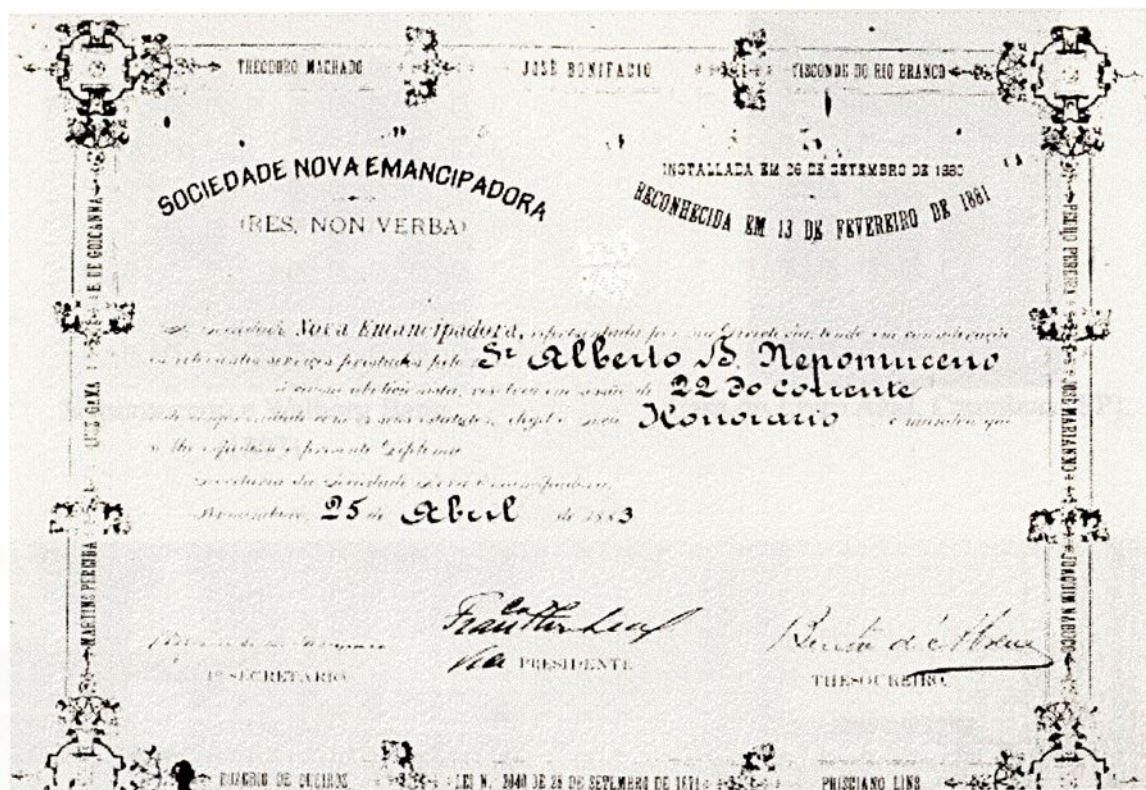
Casa em que nasceu Nepomuceno
em Fortaleza (CE).



Detalhe da casa.

Alberto Nepomuceno nasceu na cidade de Fortaleza,
capital da então provincia do Ceará em 6 de ju-
lho de 1864. Com seu pai, o professor Victor Augus-
te Nepomuceno, estudou solfejo e piano. Em
1872 partiu com sua familia para Pernambuco
co onde iniciou e terminou seus estudos
de humanidades; pretendia iniciar os estu-
dos superiores quando a morte de seu pai
o fez desistir dessa idea, apois de ocorrer
com o seu trabalho, como professor de
musica, as necessidades de sua familia.
Voltou ao Ceará.

Parágrafo biográfico do punho de
Nepomuceno.

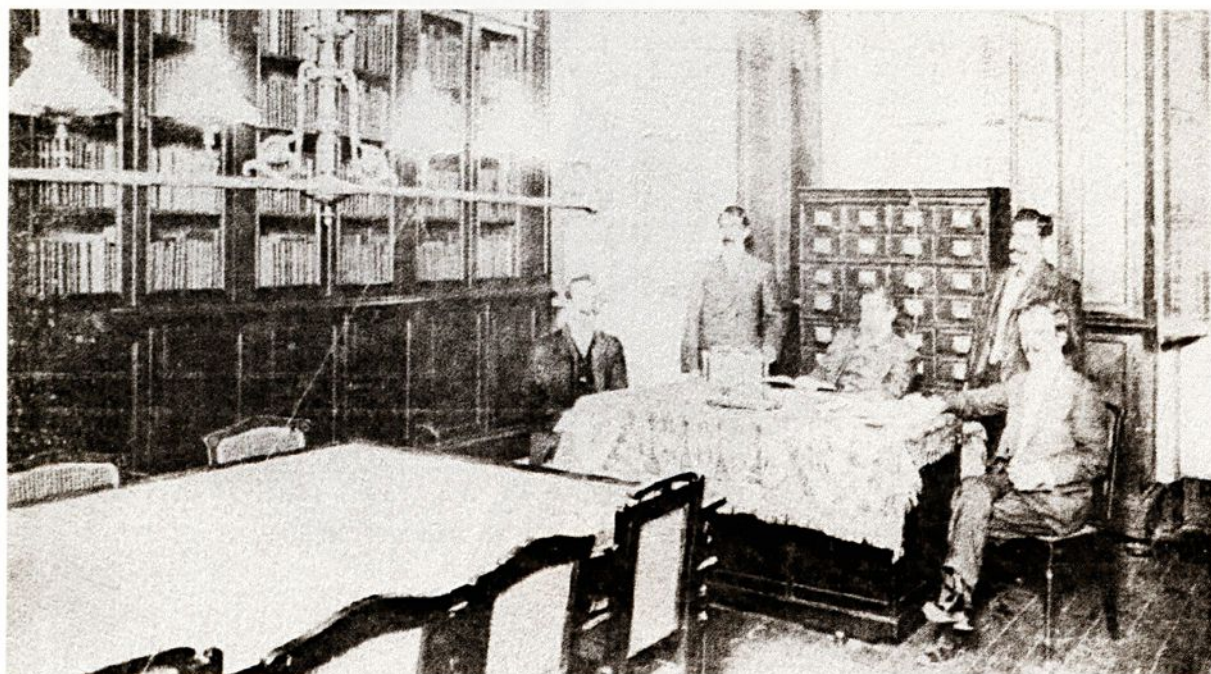




Nepomuceno e Walborg Bang.
(1893)



Casa do Livro Azul, Campinas (SP).



Nepomuceno em seu gabinete, no Instituto Nacional de Música.



Foto feita em São Paulo, na escadaria do Teatro Municipal.
(1914)



Fotografia de 1897.



Nepomuceno retratado por Eliseu Visconti.

