
Uma análise de *Desirs d'Hiver* de Nepomuceno utilizando uma teoria de parcimônia cromática com dissonâncias

Rodolfo Coelho de Souza
Universidade de São Paulo
rcoelho@usp.br

Resumo

Este artigo tem um duplo propósito: o primeiro é propor um modelo teórico de análise que considere a parcimônia cromática entre acordes levando em conta consonâncias e dissonâncias. Esse modelo observa as operações concretas que um compositor realiza ao compor no estilo cromático, reconhece suas possibilidades combinatórias e propõe uma taxonomia para seu reconhecimento na análise; o segundo propósito é aplicar esse modelo na análise da canção *Desirs d'Hiver* (1894) de Nepomuceno, sobre texto de Maeterlinck, que emprega intensivamente dissonâncias, parcimônia cromática de diversos tipos e modulações para centros tonais distantes, um problema que é abordado pela teoria neo-Riemanniana. A principal conclusão da análise é que Nepomuceno combina eficientemente a lógica convergente da funcionalidade harmônica tonal e os processos divergentes da parcimônia cromática. Esses processos são usados para organizar a forma da peça e representar musicalmente as sugestões expressivas do poema.

Palavras-chave: Parcimônia cromática; análise neo-Riemanniana; cromatismo com dissonâncias; canções de Nepomuceno

Chromatic Parsimony including Dissonances: an analysis of Alberto Nepomuceno's *Désir d'Hiver*

Abstract

This paper aims two purposes: the first one is to develop a theoretical model of analysis to deal with the problem of chromatic parsimony of chords considering consonances and dissonances. This model observes the concrete operations realized by composers

who use chromatic styles, recognizes its combinatorial possibilities e proposes a taxonomy for its recognition in an analytical process; the second purpose is to apply the model to the analysis of Nepomuceno's song *Desirs d'Hiver* (1894) on a poem by Maeterlinck, which intensively employs dissonances, different kinds of chromatic parsimony and modulation to distant tonal centers, a problem that is approached by the neo-Riemannian theory. The main conclusion is that Nepomuceno combines efficiently the convergent functionality of the tonal harmony and the divergent processes of the chromatic parsimony. These processes are used to organize the form of the piece and musically represent the expressive suggestions of the poem.

Keywords: Chromatic parsimony; neo-Riemannian analysis; chromaticism with dissonances; Nepomuceno's songs

Introdução

O estudo analítico das obras musicais da segunda metade do século XIX e começo do século XX que utilizaram inventivamente harmonias cromáticas, recebeu um novo impulso com a teoria neo-Riemanniana desenvolvida por pesquisadores norte-americanos, entre os quais pode-se mencionar David Lewin (2010), David Kopp (2009), Daniel Harrison (2010) e Richard Cohn (2012). Lembremos, entretanto, que teorias harmônicas que levavam em conta problemas de cromatismo já haviam sido propostas por Moritz Hauptmann (1792-1868) e Hugo Riemann (1849-1919) mas essas teorias não despertaram novas proposições durante um hiato de muitas décadas até serem retomadas por aquela geração de teóricos americanos. O propósito dessas teorias do século dezenove, principalmente as de Riemann, havia sido estender a compreensão da lógica da harmonia tonal aos novos repertórios que passaram a utilizar rotineiramente um tipo de cromatismo que não era do tipo decorativo, ainda que muito apreciado pelo gosto da época, como no caso de peças como a ária *Casta Diva* de Bellini, mas outro tipo de cromatismo, que afetava a estrutura tonal do discurso musical. O alvo mais visível do desconforto causado pelo cromatismo era a música de Richard Wagner, embora problemas semelhantes já ocorressem ocasionalmente na música de Beethoven, Schubert, Berlioz, Schumann e Chopin, entre muitos outros.

Ou seja, problemas para o conceito de tonalidade causados por cromatismos estavam de fato presentes nas obras da maioria dos compositores românticos, mas naquelas obras os danos ainda pareciam estar sob controle das forças mais poderosas da harmonia tonal, aquela consolidada nos tratados desde o de Rameau (1722).

Riemann, a rigor, era um conservador. Sua obscura produção como compositor revela a dimensão restrita dos limites da sua criatividade. O propósito de sua teoria funcional da harmonia foi consolidar a lógica tonal, não a subverter. Uma das dificuldades do sistema tonal era acomodar o modo menor dentro dos princípios físicos da natureza. Recorreu para isso ao princípio do dualismo, que Hauptmann aventara. Como a ciência não confirmou a validade da teoria do dualismo harmônico, ao final do século dezenove Riemann desistira desse princípio. Mesmo assim a teoria da harmonia funcional resistiu ao golpe, e continua tendo adeptos do seu uso até hoje. Quanto ao cromatismo, inicialmente Riemann propôs que alterações cromáticas, mesmo algumas muito arbitrárias, poderiam não afetar as funções tonais. Acontece que a percepção contrariava essa hipótese, que além do mais tornava seu sistema caótico. Por isso, já no século vinte, propôs os mecanismos das transformações cromáticas, numa tentativa de salvar seu edifício teórico funcionalista dentro do domínio da harmonia cromática. Talvez tenha sido uma batalha perdida, mas a ideia foi proveitosa.

A essência do problema está que na lógica harmônica coexistem duas forças antagônicas. A primeira lógica é a funcional derivada da linha do baixo que impõe arquétipos de progressões cadenciais que, em última instância, estão vinculados aos ciclos de quintas gerados a partir da séria harmônica. Essa força é centrípeta, isto é, aponta para o centro, ou seja, o centro tonal. Mas existe outra força, que é derivada da condução de vozes. É uma força local que tem raízes na lei da boa continuidade da psicologia da Gestalt. Ela pode agir no sentido centrífugo, neutralizando a atração para o centro tonal. Na verdade, isso não é novidade. Sempre se soube que para realizar satisfatoriamente um exercício de harmonia não basta escolher corretamente as notas dos acordes, é preciso conduzir as vozes adequadamente, sem afetar a funcionalidade tonal, por exemplo, quando “resolvemos corretamente” a nota da sensível da escala.

Os problemas causados pelo cromatismo começam quando a condução de vozes arregaça as mangas e começa a ter vida própria, criando seus próprios

caminhos para as progressões harmônicas. Paradoxalmente, Riemann ao propor certos princípios transformacionais, como as hoje muito conhecidas operações P, L e R, com o intuito de conciliar as duas forças ainda sob a égide da harmonia funcional, acabou trabalhando contra seu próprio desejo. A teoria neo-Riemanianna parte do ponto em que Riemann deitou sua pena, mas se tornou herética no ponto da conciliação funcional. Nascida no ambiente acadêmico em que prosperava a teoria dos conjuntos de Forte, e em certos aspectos sendo também um subproduto dela, os neo-Riemannianos não tinham compromissos sólidos com a teoria tonal. Ao destacar o papel de ciclos cromáticos que não definem uma centralidade, a teoria abriu as portas para uma harmonia essencialmente divergente, e não convergente como devia ser uma harmonia tonal. Por exemplo, a progressão circular Dó maior – Lá bemol maior – Mi maior, que é parte do ciclo hexatônico (Cohn, 2012, p. 17) em que os acordes se concatenam mantendo uma nota comum e deslizando duas de suas notas cromaticamente, pode ser interrompida em qualquer dos acordes, como se fosse o centro tonal da passagem.

Uma das ironias da empreitada neo-Riemanianna é perseguir um ponto de vista que anda no sentido contrário a um dos conceitos centrais de Riemann. Onde Riemann buscou expandir os limites teóricos da tonalidade para acomodar amplos aspectos do cromatismo do século dezanove, este modelo moderno, desenvolvido um século depois dele e em seu nome, efetivamente recuou essas fronteiras. Para explicar o cromatismo na música do século dezanove que coloca desafios a modos mais tradicionais de análise, a teoria neo-Riemanniana propõe mecanismos de coerência estrutural nos quais as relações harmônicas de quintas e mesmo a presença de uma tônica são alheias (Kopp, 2011, p. 400).

O esforço inicial dos neo-Riemannianos foi, por necessidade óbvia, estudar o cromatismo entre formações consonantes, isto é, todas as tríades maiores e maiores, deixando de lado o conceito de funcionalidade harmônica e substituindo-o pelo conceito de transformação. Essa teoria demonstrou sua eficácia na análise de amplos segmentos do repertório romântico, desde Franz Schubert até Hugo Wolf, revelando na estrutura tonal dessas obras malhas de relações que escapavam aos modelos clássicos baseados no ciclo de quintas, para desvelar, especialmente, as relações entre medianas alteradas, tão caras aos compositores do romantismo.

A abordagem dessas teorias dedicou inicialmente pouca atenção ao papel dos acordes dissonantes, apesar deles desempenharem um papel relevante em muitas composições desse estilo. Note-se que é muito frequente encontrarmos progressões de estilo ultracromático que não resolvem suas dissonâncias em tríades consonantes pois essas progressões podem ser interrompidas em suspensões sobre funções dissonantes, como dominantes complexas, ou deslizam cromaticamente para outras dissonâncias de maneiras que parecem ser imprevisíveis ou arbitrárias.

A despeito dessa limitação inicial, alguns teóricos procuraram, a seguir, incorporar à teoria neo-Riemanniana outras formações com quatro ou mais notas, portanto incluindo dissonâncias. Destaco especialmente o trabalho pioneiro de Douthett e Steinbach (1998) que abriu uma avenida de novas possibilidades que paulatinamente tem sido explorada, como por exemplo por Callender, Quinn e Tymoczko (2008). Essas abordagens seguiram o modelo de Lewin, no sentido de buscar ciclos e *Tonnetz* que revelassem estruturas abstratas subjacentes. Recentemente, no Brasil, Ciro Visconti Canellas, em tese orientada por Paulo de Tarso Salles, com a contribuição de Joseph Straus como co-orientador, utilizou com sucesso essas teorias recentes para dar conta da análise dos *Estudos* para violão de Villa-Lobos (Visconti, 2020).

Essas novas e elegantes generalizações permitem uma compreensão em profundidade do problema, mas via de regra penso que não se relacionam diretamente com a maneira como os compositores raciocinam durante o processo composicional. A percepção é o que regula o processo da composição, validando ou rejeitando as alternativas que vão sendo testadas, enquanto o procedimento composicional, propriamente dito, consiste em fazer escolhas numa palheta de possibilidades a priori.

Em vista disso, preferimos usar um método analítico diferente das transformações neo-Riemannianas, e que atente para o papel dos acordes dissonantes, não mais relegados ao papel de formações de passagem, embora muitas vezes sejam eles os principais protagonistas da sintaxe das progressões, além de serem as sonoridades que moldam o caráter expressivo da peça. Nosso propósito foi, primeiramente, sistematizar os deslizamentos cromáticos possíveis e organizar sua taxonomia. Subsequentemente aplicar essa teoria elementar na análise de uma canção de Nepomuceno, não só para

demonstrar a eficácia do modelo, mas para desvelar aspectos da composição que não seriam visíveis sob outra ótica.

Proposições teóricas

O problema que nos propomos a estudar é o da progressão de acordes, incluindo dissonâncias, quando comandada por parcimônia cromática como processo concorrente e coexistente com a funcionalidade tonal. Nosso ponto de partida, tem duas vertentes complementares. A primeira parte da observação que o princípio da parcimônia é tanto um problema de condução melódica quanto um problema gestual.

O início do Prelúdio Opus 28 Nº 4 de Chopin (Figura 1) é paradigmático para ilustrar nossa proposição.



Figura 1: Redução harmônica do início do *Prelúdio* opus 28 nº 4 de Chopin.
As notas em negrito progridem cromaticamente em relação à nota anterior.

As que conservam a mesma altura permanecem como mínimas

A única representação triangular indica a adição de uma voz

Indicamos na figura 1 as qualidades dos acordes, mas não levamos em conta suas inversões. Nosso objetivo foi mostrar que, a cada passo, a movimentação cromática implica numa alteração de sonoridade. Nada nessa passagem parece obedecer a uma lógica de funcionalidade harmônica, mesmo que seja sempre possível fazer um esforço analítico para conciliar a progressão dentro de uma lógica harmônica tradicional. A lógica que de fato parece prevalecer é a dos dedos da mão que ficam estáticos ou se movem para uma tecla vizinha do piano, como se estrangidos por uma lei de mínimo esforço físico. O percurso parece ser arbitrário e nenhuma das dez dissonâncias resolve como convencionalmente seria esperado. Esse é o tipo de lógica gestual a que nos referimos.

Por outro lado, a segunda vertente da nossa proposição parte do ponto de vista estritamente teórico. Assim como no resgate neo-Riemanniano de Lewin, usamos a teoria dos conjuntos de Forte (1973). Um detalhe a mencionar é que consideramos também a parcimônia estrutural de classes de conjunto (vide Figura 2) conforme difundida por Joseph Straus nas edições recentes do seu livro didático.

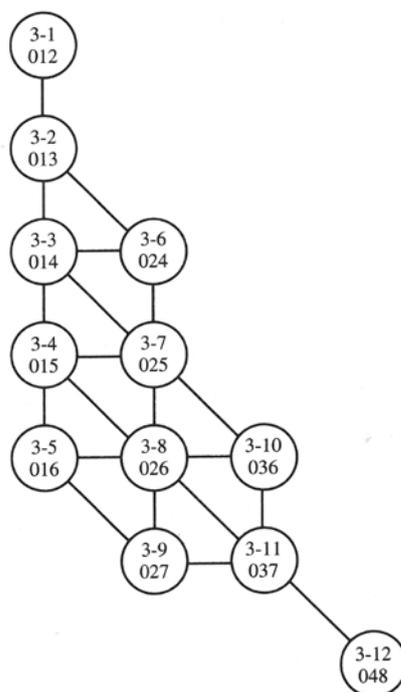


Figura 2: Espaço de conduções parcimoniosas em classes de altura de tricordes (Straus 2016, p.180)

Na análise do *Prelúdio* opus 28 nº 4 de Chopin exibida na Figura 1, as parcimônias correspondiam às conduções de vozes efetivamente ouvidas na música. A Figura 2 mostra outra possibilidade. É possível que, em certa música, dois acordes de três notas não apresentem nenhuma condução de voz cromática mas tenham uma relação parcimoniosa estrutural. Por exemplo, numa progressão entre os acordes {C-Db-F} e {Eb-G-A} não é possível realizar nenhuma condução cromática de vozes. Entretanto, considerando os conjuntos de classes de notas a que pertencem – o primeiro sendo do tipo 3-4 (015) e o segundo do tipo 3-8 (026) – o gráfico da figura 2 mostra que no espaço abstrato existem dois cromatismos. Por outro lado, obviamente toda parcimônia real é também parcimoniosa no espaço de classes de conjunto. Quando necessário,

diferenciaremos os dois casos chamando o primeiro de parcimônia real e o segundo de parcimônia estrutural.

No que se refere à harmonia da música tonal cromática, apenas a porção inferior da Figura 2 é relevante, pois as demais classes de conjuntos são características da música pós-tonal, como esclarecem as tipologias mencionadas na Figura 3.

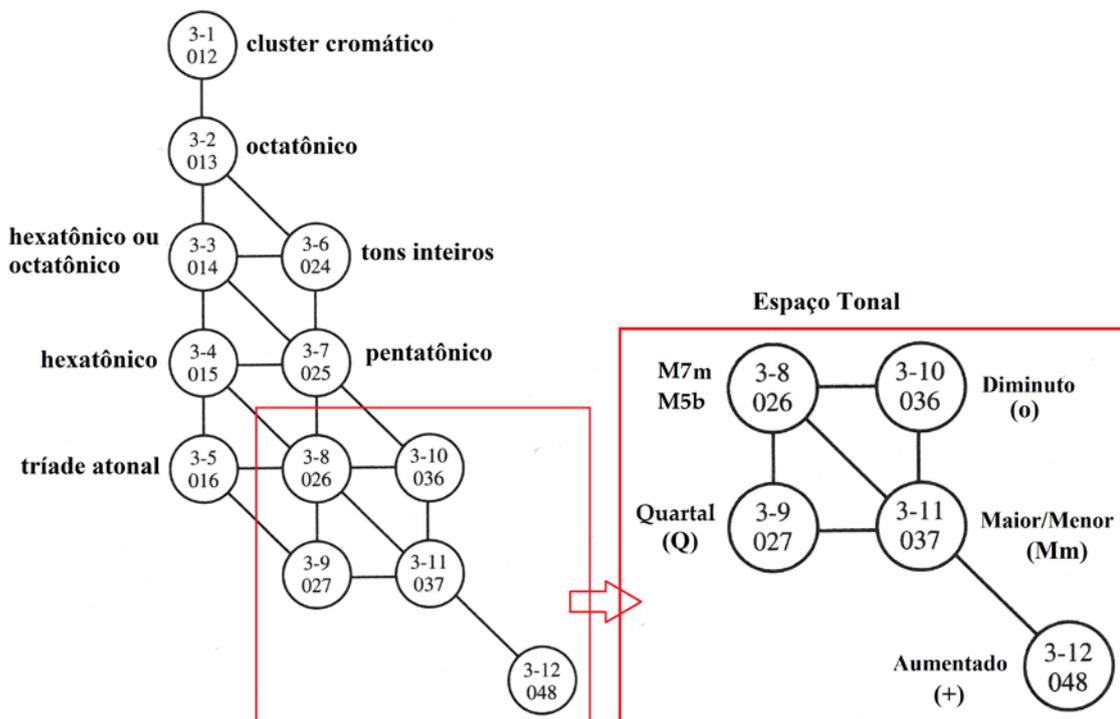


Figura 3: Espaço de conduções parcimoniosas em classes de altura de tricordes

Com base no gráfico da Figura 3, podemos construir uma progressão que percorra os caminhos parcimoniosos que ligam os nós que representam as classes conjuntos. A Figura 4 mostra um exemplo dessa ideia. Note-se que todos os acordes executam deslizamentos cromáticos de primeira ordem (isto é, uma nota se move cromaticamente e as outras duas permanecem fixas) enquanto apenas em um caso o deslizamento é de segunda ordem (do sexto para o sétimo acorde duas notas cromaticamente se movem, em direção contrária, enquanto a terceira permanece fixa; conferindo a trajetória na Figura 5 percebemos que isso equivale a passar por dois nós).

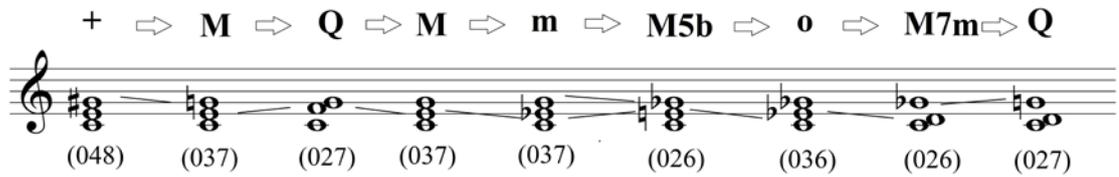


Figura 4: Exemplo de progressão com condução parcimoniosa de tricordes gerados pela figura 3

O gráfico da Figura 5 esquematiza sistematicamente os tipos possíveis de deslizamentos cromáticos entre os acordes de cardinalidade 3 mais comuns na música tonal, considerando que apenas uma voz pode se mexer, e sempre por um semitom.

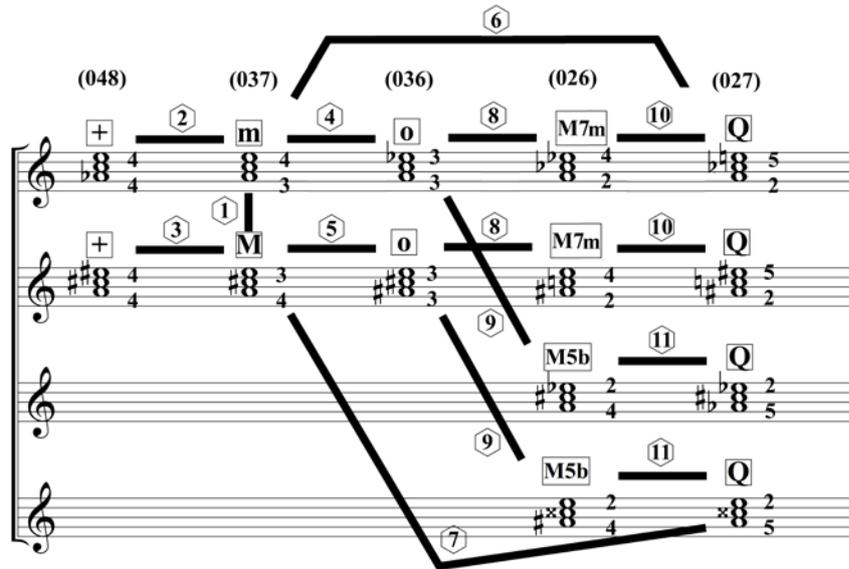


Figura 5: Esquema de possíveis deslizamentos cromáticos entre os tipos de tríades usados na música tonal

Esclarecemos ainda que, na Figura 5, os símbolos representam: (+) acorde aumentado; (m) acorde menor; (M) acorde maior; (o) acorde diminuto; (Q) acorde quartal; (M7m) acorde maior com sétima menor; (M5b) acorde maior com a quinta diminuta. As cifras ao lado dos acordes representam os intervalos, contados em semitons, entre as notas dos acordes (por exemplo, são 4 e 4 no caso do acorde aumentado). Em cada coluna todos os acordes pertencem à mesma classe de conjuntos de Forte: por exemplo, os dois acordes aumentados da primeira coluna pertencem à classe (048).

Reconhecemos que são onze as possibilidades de deslizamento entre tríades usais na música tonal, numeradas na Figura 5 dentro de um octógono, porque algumas delas, as do tipo 8 ao tipo 12, se repetem em outra transposição. A tabela da Figura 6 resume essas operações e enfatiza seu caráter não direcional, visto que se pode inverter, sem nenhum prejuízo, o vetor entre os dois acordes do mesmo tipo de deslizamento.

deslizamento	→	←
1	m → M	M ← m
2	+ → m	m ← +
3	+ → M	M ← +
4	m → o	o ← m
5	M → o	o ← M
6	m → Q	Q ← m
7	M → Q	Q ← M
8	o → M7m	M7m ← o
9	o → M5b	M5b ← o
10	M7m → Q	Q ← M7m
11	M5b → Q	Q ← M5b

Figura 6: Onze tipos de deslizamentos cromáticos possíveis entre tríades usadas no tonalismo

Ressalto que o diagrama da Figura 5 a princípio esquematizaria apenas o tipo de deslizamento em que uma nota da tríade se move um semitom e as outras ficam paradas. Entretanto, do mesmo diagrama, pode-se deduzir os caminhos em que duas notas se movem e uma fica parada, bastando pular um nó. Assim, a combinação de dois tipos de deslizamento de 1 a 8 permite tabular as possíveis conexões com duas notas cromáticas entre os acordes mais comuns na música tonal, conforme mostra a Figura 7.

Figura 7: Deslizamentos entre tríades com duas notas cromáticas

Finalmente, seguindo um processo semelhante, podemos deduzir da Figura 5 outros quatro tipos de deslizamentos em que três notas se mexem cromaticamente, como é mostrado na Figura 8.

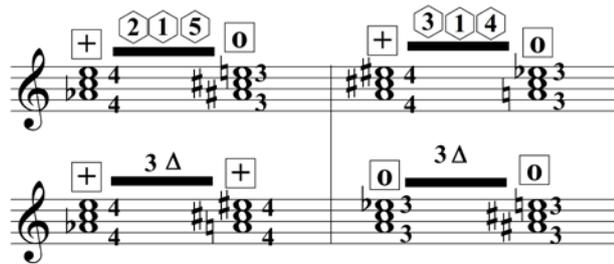


Figura 8: Deslizamentos entre tríades com três notas cromáticas

O mesmo princípio pode ser estendido às tétrades uma vez que podemos considerar quase todas as tétrades como sobreposições de duas tríades. A Figura 9 sistematiza esse tipo de análise, ainda que, em alguns casos, as formações resultantes desse processo combinatório sejam pouco frequentes no repertório (como o caso do acorde M5b7M). A principal exceção de tétrede usual no tonalismo que não pode ser produzido pela superposição de duas tríades é o acorde de Sexta Francesa. Na Figura 9 mostramos essas formações. Na parte inferior indicamos a qualidade da tétrede. Na parte superior aparecem as qualidades das duas tríades que superpostas, com duas notas em comum com a inferior, geram essas formações. Atente-se ainda que a ordem com que foram dispostos esses acordes não é fortuita. Podemos sempre nos mover de um para outro através da condução cromática de uma ou duas notas.

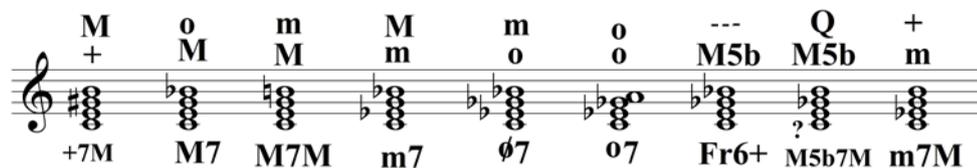


Figura 9: Principais tétrades tonais analisadas como superposição de duas tríades

Aliás haveria muitas outras movimentações cromáticas entre os tipos acordes da Figura 9. Um diagrama bidimensional com múltiplas linhas de conexão, e não um linear, seria mais adequado considerando acordes que tem a mesmo fundamental. Para deslizamento de acordes com mudança de fundamental, como na Figura 10, em

que as quatro notas se movimentassem cromaticamente, haveria necessidade de um outro modelo de diagrama, ainda mais complexo. Além disso há ainda o caso trivial do ponto de vista teórico, mas que se encontra no repertório, em que uma tétrede desliza cromaticamente todas as notas na mesma direção, em direção a outra da mesma espécie, como vemos na Figura11. Mas deixaremos tudo isso para outro trabalho, pois para o propósito da análise da canção de Nepomuceno este tanto de teoria já será suficiente.

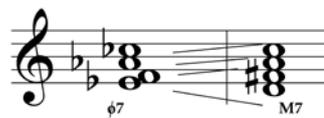


Figura 10: Deslizamento entre dois tipos diferentes de acorde com fundamentais diferentes



Figura 11: Deslizamento cromático de quatro notas entre acordes do mesmo tipo

Outro aspecto relevante da Figura 5 é que sempre encontramos na mesma coluna dois representantes do mesmo acorde (exceto no caso da coluna (037) com os acordes maior e menor). Obviamente, como são transposições do mesmo acorde, é possível usar esses acordes para se deslizar (ou seja, modular) de um centro tonal momentâneo para outro. Podemos observar na Figura 12 um exemplo singelo desse tipo de estratégia para compor uma progressão harmônica, intensamente cromática, e que usa diversos tipos de deslizamentos indicados nas figuras 5 e 7, para partir de uma tonalidade e chegar a outra um tom abaixo.

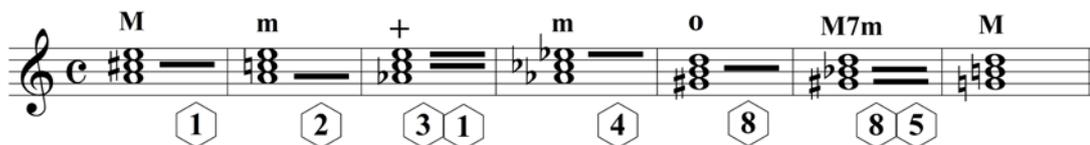


Figura 12: Progressão entre LáM e SolM, passando por tríades aumentadas e diminutas, conectadas unicamente por deslizamentos cromáticos, conforme possibilidades sugeridas pelas Figuras 5 e 7

O propósito deste estudo é mostrar uma alternativa à teoria neo-Riemanniana sobre a maneira de usar a harmonia cromática. Não se trata aqui de propor uma teoria estrutural, abstrata, mas mostrar que como compositores podem pensar de modo concreto suas escolhas criativas. Uma vez estudados os modelos possíveis com que duas tríades podem se conectar cromaticamente, configura-se um quadro de possibilidades combinatórias em que um compositor pode navegar ludicamente, utilizando a experimentação ao piano para testar resultados alternativos. Esse modelo mostra que as possibilidades combinatórias do sistema cromático são limitadas e podem ser mapeadas, formando um conjunto restrito de “deslizamentos” possíveis. Esse procedimento é comparável ao modo como a harmonia “tradicional” abordou a concatenação de acordes a partir das possibilidades combinatórias de tríades geradas sobre cada grau da escala.

Uma análise de *Desirs d'Hiver* de Alberto Nepomuceno

A canção *Desirs d'Hiver* foi escrita em maio de 1894 em Paris, para onde o compositor havia mudado, após receber o diploma do Conservatório Stern de Berlim onde estudou de 1890 a 1893. Buscou a França para fazer um estágio de estudos de órgão com Alexandre Guilmant, organista da *Église de la Saint-Trinité*, visando se preparar para assumir o cargo de professor desse instrumento no Instituto Nacional de Música ao voltar para o Rio de Janeiro.

Essa peça de Alberto Nepomuceno (1864-1920) foi composta sobre um poema de seu contemporâneo, o poeta belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) que era uma estrela ascendente na França após o sucesso de sua peça teatral *Pelléas et Mélisande* no ano anterior. Ela faz par com outra canção, *Oraison* que também pertence ao livro de poemas *Serres Chaudes* de 1889 com o qual Maeterlinck consolidara sua reputação de poeta simbolista no ambiente parisiense. Outros compositores, como Chausson e Debussy escreveram obras vocais com textos de Maeterlinck, mas pelo que podemos levantar, Nepomuceno o fez antes de todos eles, indicando que a escolha do poeta foi realmente sua e não por influência de outro compositor francês. O catálogo de Sergio Alvim Correa indica a existência de uma terceira canção de Nepomuceno com texto

de Maeterlinck cujo título seria *Chanson de Gelisette* mas que é considerada perdida. Observe-se que, tal como o fará muitas vezes ao longo da vida com poemas de diversos autores, Nepomuceno escreveu as duas canções com texto de Maeterlinck formando um par. Essa eventual terceira peça só poderia ter sido escrita depois, pois o livro do qual o texto seria tirado, *Aglavaine et Sélysette*, só foi publicado dois anos depois, em 1896. Por outro lado, considero improvável que essa canção de fato exista, não só porque seu título mencionaria Sélysette, e não Gelisette, mas principalmente porque o texto de Maeterlinck não é um livro de poemas, mas sim uma peça teatral em prosa poética, tal como o *Pélleas*. Terá Nepomuceno cogitado escrever uma ópera também com texto de Maeterlinck ao ter conhecimento do projeto de Debussy sobre o *Pélleas*? É possível.

Abaixo transcrevemos o poema de Maeterlinck com uma tradução publicada por Dante Pignatari na edição das canções completas de Nepomuceno pela Edusp (2004). Os versos da tradução foram numerados para facilitar a identificação dos comentários.

Desirs d'Hiver (Maurice Maeterlinck)

Je pleure les lèvres fanées
Où les baisers ne sont pas nés,
Et les désirs abandonnés
Sous les tristesses moissonnées.
Toujours la pluie à l'horizon !
Toujours la neige sur les grèves !
Tandis qu'au seuil clos de mes rêves,
Des loups couchés sur le gazon,
Observent en mon âme lasse,
Les yeux ternis dans le passé,
Tout le sang autrefois versé
Des agneaux mourants sur la glace.
Seule la lune éclaire enfin
De sa tristesse monotone,
Où gèle l'herbe de l'automne,
Mes désirs malades de faim.

Desejos de Inverno (Maurice Maeterlinck, tradução de Dante Pignatari)

- 1- Eu choro os lábios murchos
- 2- Onde os beijos não nasceram
- 3- E os desejos abandonados
- 4- Sob a colheita das tristezas.

- 5- Sempre a chuva no horizonte!
- 6- Sempre a nave nas praias,
- 7- Enquanto no umbral fechado dos meus sonhos,
- 8- Lobos deitados no gramado

- 9- Observam na minha alma cansada,
- 10- De olhos baços no passado,
- 11- Todo o sangue outrora derramado
- 12- Pelos cordeiros morrendo no gelo.

- 13- Só a lua enfim ilumina
- 14- Com sua monótona tristeza,
- 15- Onde a geada cresta a relva de outono,
- 16- Os meus desejos doentes de fome.

Como é regra, em todos as suas canções mais elaboradas, Nepomuceno muda seis vezes a fórmula de acompanhamento ao longo da recitação, para reagir ao significado do poema. Nos versos 1 a 4 o acompanhamento usa alternâncias sincopadas associadas ao sentido tópico da ansiedade. Na ponte para os versos seguintes e nos versos 5 e 6, Nepomuceno usa tercinas em formação acordal, e nos versos 5 e 6 as tercinas se tornam escalares. Nos versos 7 e 8, o acompanhamento é feito com acordes repetidos, mas ainda em subdivisão de tercinas. Nos versos 9 e 10, o compositor interrompe o movimento empregando acordes com durações de mínimas que congelam o fluxo (aliás, o verso fala em “gelo”, portanto um caso típico de *word painting*). Na estrofe final, nos versos 13 e 14, a música volta semelhante – mas não igual –, ao material inicial, e para os dois últimos versos, 15 e 16, Nepomuceno compõe um novo final para encerrar de modo apropriado a canção.

Não só pelos materiais e tonalidades que usou, mas também por colocar barras duplas ao final do primeiro verso e ao final do terceiro verso, fica evidente que Nepomuceno concebeu a forma dessa canção como um ternário A-B-A'. O contraste da parte B é baseado tanto na subdivisão rítmica em tercinas como na modulação da tonalidade de Si bemol menor da primeira parte para Sol Maior da parte central, uma relação de mediante alterada que por si só já definiria o vínculo da canção às estratégias tonais características do romantismo do fim do século dezenove.

Entretanto não é só o uso de medianas que marca o estilo da peça. Tão ou mais relevante é a densidade de deslizamentos cromáticos que sugere uma filiação direta ao estilo do cromatismo wagneriano que Nepomuceno pode ter absorvido nos quatro anos anteriores em que esteve na Alemanha. Todavia é bom lembrar que também a música francesa estava sob forte influência germânica, o que se comprova facilmente comparando a peça de Nepomuceno com as canções de Chausson, Duparc e Debussy escritas no período. Portanto a canção de Nepomuceno, se tivesse sido executada em 1894, em Paris – o que não se tem notícia de ter ocorrido – não causaria estranhamento.

Nossa análise enfatiza o tratamento cromático da harmonia, mas isso não significa que a peça não tenha coerência tonal. Apresentamos no anexo, através de marcações na própria partitura, uma análise harmônica detalhada que atesta a lógica tonal da obra. Entretanto esse arcabouço tonal está impregnado de outra lógica concorrente que é baseada no relacionamento parcimonioso de condução de vozes e na constante presença de dissonâncias que conferem à peça um caráter expressionista.

A primeira frase da peça ilustra nossa afirmação sobre a relevância do papel do cromatismo na escritura da peça (vide Figura 13). Esse fragmento, na tonalidade de Si bemol menor, corresponde à primeira frase da música e ao primeiro verso do poema. A sonoridade característica da passagem, entretanto, são os acordes aumentados que executam uma função de dominantes de um modo engenhoso que envolve tanto enarmonia como parcimônia cromática. O acorde de dominante de Sibm seria Fá Maior. Nepomuceno altera o acorde aumentando sua quinta, que seria então um Dó#, mas que é enarmonizada como Réb. Desse modo a sucessão de tríades mantém duas notas em comum e apenas uma caminha cromaticamente, oscilando entre Lá e Sib. A seguir ele introduz a nota Mib que sugere a subdominante, mas a continuação

da sustentação da sétima Réb mantém-na como pedal. Note-se que esse pedal que não é nem de tônica nem de dominante, como usual. É a terça! A frase termina com uma semi-cadência que assegura ao discurso um fluxo similar à lógica tonal, mas dificilmente pode-se dizer que a invenção harmônica desta frase, tecida em estrita parcimônia cromática, sobre um pedal de mediantes, com uma passagem plagal pela subdominante, seja tributária dos convenções tonais habituais.

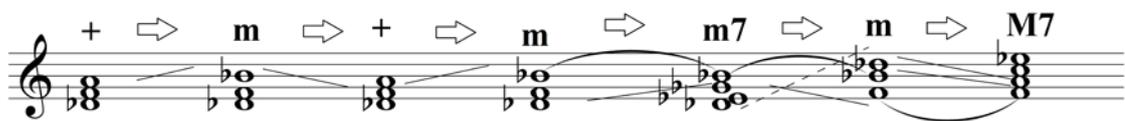


Figura 13: Redução harmônica do início de *Desirs d'Hiver* que mostra o uso intensivo de cromatismo e de dissonâncias (+, m7, M7), alternadas com a tônica Si bemol menor

O desenho tonal da peça passa pelas tonalidades de Sol Maior e Lá menor, que são distantes da tonalidade inicial Si bemol menor, e finalmente atingem Fá maior, a área da dominante (vide Figura 14). O projeto dessas áreas tonais coaduna-se com a prática de inúmeras outras canções do período romântico, como se observa nas canções de Hugo Wolf, Johannes Brahms e mesmo Schubert.

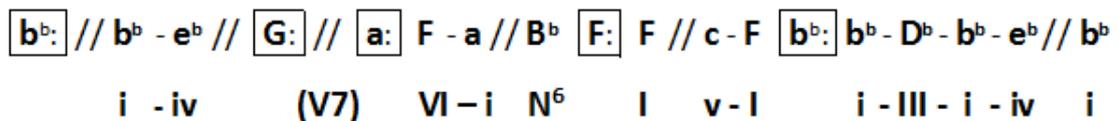


Figura 14: Desenho dos centros tonais e harmonias características de *Desirs d'Hiver*

Apesar de manter-se na tradição romântica é conveniente observar as relações entre esses centros tonais, porque não são relações clássicas, mas pertencem à prática romântica de favorecer relações de mediantes, muitas delas alteradas e outras em relações distantes. Esquematizamos a seguir como progridem essas modulações:

- Si bemol menor = tonalidade inicial
- Sol Maior = sub-mediantes alterada de Si bemol menor
- Lá menor = sub-dominante relativa de Sol Maior, mas distante do tom inicial
- Fá Maior = sub-mediantes de Lá menor, e dominante alterada de Sibm
- Si bemol menor = volta à tonalidade inicial

Podemos analisar essas modulações como transformações neo-Riemannianas, seguindo o modelo que Kopp emprega na análise da canção *In der Frühe* de Hugo Wolff (Kopp, 2009, p. 246-249) para se obter o diagrama abaixo.

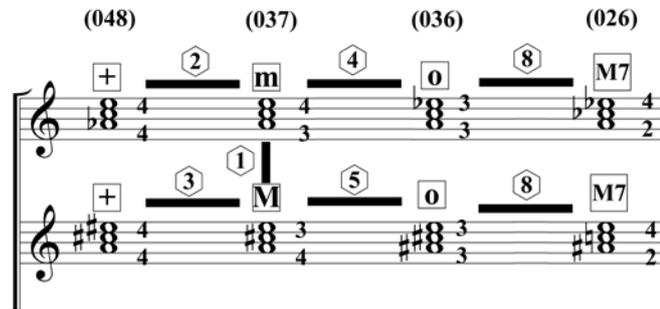
$$\begin{array}{ccccccc} \text{bb} & \rightarrow & \text{G} & \rightarrow & \text{a} & \rightarrow & \text{F} & \rightarrow & \text{bb} \\ & & \mathbf{m} & & \mathbf{DF} & & \mathbf{R} & & \mathbf{F} \end{array}$$

(onde m = mediante alterada; D = dominante; F = dominante com modo trocado; R = relativa;)

O ganho heurístico dessa análise transformacional é limitado não só porque são poucas as transformações, mas também porque elas seguem um padrão relativamente convencional dentro do estilo. Por outro lado, as funções empregadas revelam, nas seções A e B, o uso intensivo de mediantes e subdominantes (III, VI, N6, iv, v) e pouco uso de dominantes, o que confere à peça uma expressividade lúgubre que se coaduna adequadamente ao poema. Na volta A', a harmonia muda pois passa a ter um uso relevante de dominantes.

Outra observação crucial é que apenas um terço dos acordes da peça é consonante, e cerca de dois terços é dissonante. Como a análise neo-Riemanniana preocupou-se com as tríades consonantes, é evidente que a maior parte das sonoridades da peça ficaram de fora da análise, embora participem decisivamente das estratégias de parcimônia cromática. Nossa análise busca equacionar esse aspecto.

Para lembrar, a Figura 15, que apresenta um recorte das Figuras 5 e 6, resume as categorias de deslizamento cromático que são usadas em *Desirs d'Hiver*. A análise detalhada das operações de deslizamento da Figura 16 mostra que o compositor usa parcimônias cromáticas de primeira, segunda, terceira e quarta ordem, ou seja, progressões em que uma voz, duas, três ou quatro vozes deslizam cromaticamente. Esse tipo de estratégia, que vigora no estilo wagneriano francês da época, não parece contribuir de modo claro para alguma teleologia específica, ainda que no plano global se ajuste à lógica de funcionalidade harmônica tonal.



deslizamento	→	←
1	m → M	M ← m
2	+ → m	m ← +
3	+ → M	M ← +
4	m → o	o ← m
5	M → o	o ← M
8	o → M7m	M7m ← o

Figura 15: Diagrama e tabela de deslizamentos cromáticos prevalentes em *Desirs d'Hiver*

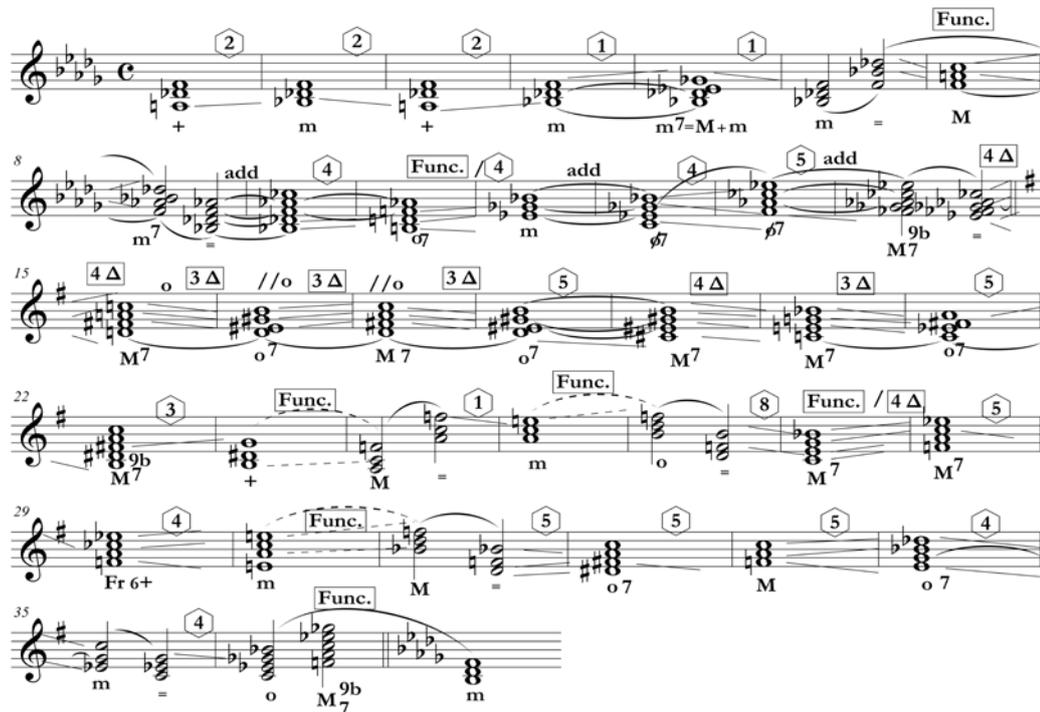


Figura 16: Análise dos deslizamentos cromáticos das seções A e B de *Desirs d'Hiver*

As operações marcadas com hexágonos correspondem aos deslizamentos definidos na Figura 15. As linhas retas indicam a parcimônia cromática. O rótulo “add” indica que uma nota é adicionada ao acorde anterior. As marcações com 3 ou 4 Delta enfatizam deslizamentos de 3ª e 4ª ordem.

A marcação “Func” indica que a progressão entre esses acordes é funcional e não cromática.

O principal ganho heurístico dessa análise é revelar como o compositor usa diferentes tipologias de deslizamento cromático para fazer a caracterização harmônica das diferentes estrofes do poema de Maeterlinck.

Nos versos 1 e 2, que correspondem à primeira frase da seção A, a parcimônia cromática prevalente é do tipo 2 (+ → m) e do tipo 1 (m → M).

Nos versos 3 e 4, que correspondem à segunda frase da seção A, a parcimônia cromática prevalente é do tipo 4 (o → m) e do tipo 5 (M → o).

Do ponto de vista da parcimônia cromática, o momento mais criativo da peça ocorre na transição entre os compassos 14 e 15, quando Nepomuceno modula abruptamente de Sib bemol menor para a tonalidade distante de Sol Maior. Ele o faz estabelecendo uma conexão entre as respectivas dominantes com sétimas e nonas acrescentadas através de um deslizamento cromático de quatro notas. É um belo achado.

Na parte B ocorrem diversos deslizamentos de ordem 3 e 4, alternados com deslizamentos do tipo 5 (M → o). Um deslizamento do tipo 3 (+ → M), que também não fora usado na parte A, demarca a segunda parte que funciona como inversão da primeira parte. Há ocorrências do tipo 1 (m → M) e do tipo 8 (o → M7m) mas o final é caracterizado pela alternância entre o tipo 4 (o → m) e o tipo 5 (M → o).

Por outro lado, na volta à seção A', como já mencionamos acima, predomina a harmonia funcional e a parcimônia cromática contribui menos para a poética da harmonização do texto de Maeterlinck.

Conclusões

Em um estudo publicado há uma década atrás (Coelho de Souza, 2010), procurei demonstrar a filiação das canções de Nepomuceno ao estilo do romantismo alemão, especialmente ao de Brahms. Nepomuceno conhecia a fundo os problemas estilísticos dos diversos autores com quem dialogou intertextualmente. Diversos estudos recentes têm mostrado isto, mas me abstenho de listá-los. Sabemos também que o período de estadia na França foi muito fecundo e levou Nepomuceno a interagir subsequentemente com obras de diversos compositores franceses como d'Indy, Saint-Saëns e Debussy. Entretanto as canções sobre poemas de Maeterlinck, um

importante fulcro histórico na produção de Nepomuceno em direção ao Modernismo, permaneceu para mim por longo tempo como desafio analítico. Este trabalho busca decifrar uma parte desse enigma.

A primeira constatação é que a primeira canção sobre poema de Maeterlinck composta durante sua primeira estadia em solo francês traz ainda uma forte carga de germanismo wagneriano, mesmo porque essa era a tendência dominante na estética da música francesa do período. Isso significa, suscintamente, um uso intensivo de cromatismos. Na análise da canção constatamos que, de fato, a parcimônia cromática da condução de vozes em muitas passagens sobrepuja a funcionalidade harmônica tonal, especialmente das seções A e B. Mas a funcionalidade harmônica não desaparece: não se deve cogitar que exista uma atonalidade incipiente nessa obra. As funções harmônicas, embora enfraquecidas, coexistem simbioticamente com o cromatismo.

Percorremos um caminho que passou inicialmente pela análise das transformações neo-Riemannianas como método que poderia demonstrar como a estrutura dos centros tonais definidos pelas tríades consonantes organiza a obra. Revelou-se uma calculada estratégia do autor de associar centros tonais distantes entre si às estrofes do poema, como forma de desenhar o chamado *tone painting* da composição, um procedimento herdado do Lied germânico que remonta a Schubert. Nesse aspecto, a abordagem nossa análise não é muito original. Se há alguma novidade seria termos aplicado e discutido a técnica neo-Riemanniana no estudo obra de Nepomuceno, o que ainda não tem sido feito muitas vezes.

Nossa principal contribuição foi buscar reconhecer o papel da parcimônia cromática na condução de vozes para a organização da peça. O problema que se colocava é que a maior parte dos acordes usados na peça era dissonante e não tríades consonantes. A teoria neo-Riemanniana ainda tenta desenvolver métodos para levar em conta as dissonâncias no seu arcabouço teórico. Essas proposições, todavia, tendem a favorecer modelos abstratos complexos, cuja aplicação ainda é difícil e o resultado heurístico tende a ser hermético.

Em vista disso imaginamos uma estratégia analítica mais singela, baseada num pensamento mais concreto, que emulasse o modo do compositor interagir com seu instrumento. A parcimônia cromática entre acordes sugere que os dedos se mexem pouco

ou nada. Baseados nesse princípio montamos tabelas e tipologias para reconhecer a movimentação cromática mínima entre os diversos tipos de sonoridades dos acordes dissonantes e consonantes, inicialmente realizando um único deslocamento e depois combinando deslocamentos para gerar possibilidades de deslizamentos de segunda, terceira e quarta ordem, ou seja, de duas, três e quatro notas,

A virtude deste modelo é associar a parcimônia cromática à qualidade harmônica dos acordes. O estudo da condução de vozes foi feito com a estratégia de partir das qualidades dos acordes (M, m, o, +, M7, M5b, ...) e encontrar os possíveis caminhos cromáticos entre eles, que existem em quantidade limitada ao se fazer o deslizamento de uma ou duas vozes. Alguns tipos de acordes, como o acorde de sétima diminuta, são ocasionalmente empregados fazendo-se o deslizamento de quatro notas ou três delas.

Outra conclusão relevante foi perceber que as tipologias de deslizamento não se distribuíam uniformemente ao longo da peça. Pelo contrário, o compositor associou determinados tipos a determinadas passagens. Como resultado, a organização formal da peça não dependeu apenas dos centros tonais, como já era prática corrente na tradição do Lied alemão, mas também da qualidade dos acordes usados em cada seção e principalmente dos diferentes tipos de estratégia de parcimônia cromática empregada em cada trecho. Percebemos assim que o cromatismo teve uma função que sobrepujou os problemas puramente expressivos para se converter em pedra fundamental da organização formal da peça, em simbiose complementar à disposição dos centros tonais.

Referências

- CALLENDER, Clifton, QUINN, Ian e TYMOCZKO, Dmitri. (2008). "Generalized Voice-Leading Spaces". *Science* No.320, p. 346-48.
- COELHO DE SOUZA, Rodolfo. (2010) Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira (1a parte). *Música em perspectiva*, v. 3. n. 1, p. 33-53.
- COHN, Richard. (2012). *Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Second Nature*. Oxford: Oxford University Press.
- DOUTHETT, Jack e STEINBACH, Peter. (1998). "Parsimonius graphs: a study in parsimony, contextual transformations, and modes of limited transposition". *Journal of Music Theory*, Vol. 42, No.2, p. 241-263.

-
- FORTE, Allen. (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
- HARRISON, Daniel. (2010). *Harmonic Function in Chromatic Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- KOPP, David. (2009) *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KOPP, David. (2011). Chromaticism and the Question of Tonality. In: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. Edited by Edward Gollin and Alexander Rehding. Oxford: Oxford University Press.
- LEWIN, David. (2010). *Generalized Musical Intervals and Transformations*. Oxford: Oxford University Press.
- NEPOMUCENO, Alberto. (2004). *Canções para voz e piano*. (Ed. Dante Pignatari). São Paulo: EDUSP.
- RAMEAU, Jean-Philippe. (1722). *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Jean Baptiste Ballard.
- STRAUS, Joseph N. (2016). *Introduction to Post-Tonal Theory* (4th ed.). New York: W. W. Norton.

Anexo

Désirs d'hiver

Poésie de
Maurice Maeterlinck

(Serres chaudes)

Musique de
Alberto Nepomuceno

Très lentement

Chant *p* Je pleu-re les lè-vres fa - né - es OÙ les bai-sers ne sont pas

Piano *p* *f* *p*

V+⁶ i V+⁶ i V+⁶ i⁶ iv⁹⁻⁸

nés Et les dé-sirs a - ban-do - nés

i⁶ V⁷ i⁷ V^{9b}/_{iv} iv⁶

Sous les tris-tes-ses mois-son - né - es.

ii⁶/₅ v⁶⁷ V^{9b}/₇ v⁶⁷ V^{9b}/₇

Tou -

pp *G: V⁷ et⁰⁷ V⁷*

jours la pluie à l'ho-ri - zon! Tou - jours la nei-ge sur les
 grè - ves, Tan - dis qu'au seuil clos de mes rê - ves, Des
 loups cou-chés sur le ga - zon Ob - ser-vent en mon â - me
 las - se Les yeux ter - nis dans le pas -

V⁷ ct⁰⁷ Ger+6^b/IV IV⁷ ct⁰⁷
 V^{9b}/vi I+⁶ bVII⁶
 a: VI⁶
 i ii⁰ V⁷/VI
 VI⁶ Fr+6

sé, Tout le sang au-tre-fois ver - sé Des a - gneaux mou-rants sur la gla - ce.

f
i⁴ N⁶ ct⁰⁷ F: I⁶ vii⁰⁴/₃

Seu - le la lu-ne_é-claire en - fin

Très-lentement
ralentissez

p *f* *pp*
v⁶ ct⁰⁷ I bb: V i III⁶ i

De sa tris-tes-se mo-no - to - ne, OÙ gè-le l'her-be de l'au-

i V iv iv³ vii⁰⁴/₃ V⁷ vø⁷ V^{9b}/_{5/iv}

tom - ne, Mes dé - sirs ma-la-des de faim.

rall. *f* *en mourant* *mf*

V^{9b}/_{7/iv} iv V vii⁰⁷ V^{9b}/₇ i (v⁰) i⁴ idem i

(Paris, Maio 1894)