

***Valsas Humorísticas op.22* de Alberto Nepomuceno - Breve Análise dos Elementos de Humor**

Patricia Marinho Mol¹

UNIRIO/PPGM-D

SIMPOM: *Teoria e Prática da Interpretação Musical*

tita_mol@hotmail.com

Resumo: Este artigo, que é parte de uma tese de doutorado em andamento, propõe uma pequena análise sobre as *Valsas Humorísticas op.22* (1902) de Alberto Nepomuceno, sua única peça para piano e orquestra, a fim de identificar os elementos utilizados pelo compositor que podem caracterizar a obra como *humorística*. Como referencial teórico, será utilizado o livro *Comedy in Music: A Historical Bibliographical Resource Guide* (2001) de Enrique Alberto Arias.

Palavras-chave: Música e humor; *Valsas Humorísticas op.22*; Alberto Nepomuceno;

***Valsas Humorísticas op.22* by Alberto Nepomuceno - Brief Analysis of the Elements of Humor**

Abstract: This paper, which is part of an ongoing doctoral thesis, proposes a small analysis of Alberto Nepomuceno's *Valsas Humorísticas op.22* (1902), in order to identify the elements used by the composer that can characterize the work as humorous. As a theoretical framework, will be used. the book: *Comedy in Music: A Historical Bibliographical Resource Guide* (2001) by Enrique Alberto Arias.

Keywords: Music and humor; *Valsas Humorísticas op.22*; Alberto Nepomuceno

¹ Orientadora: Laura Rónai. Co-orientadora: Ingrid Barankovski. Agencia de Fomento: CAPES

1. Música e Humor

O repertório da música ocidental está repleto de exemplos em que a música pretende ser um veículo de condução de ideias, imagens e sentimentos. Especialmente a partir da *Teoria dos Afetos*, a música passou a ter um papel ainda mais importante no sentido de reforçar o significado das palavras e de conduzir o ouvinte a determinada emoção ou estado de espírito. Em 1854, Eduard Hanslick escreveu o livro *Do Belo Musical: Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons*, em que questiona a maneira de se analisar a estética musical. Hanslick propõe que a análise realizada a partir dos sentimentos e sensações que uma obra de arte causa seja substituída pela análise racional do objeto belo em si, não do sujeito senciante. Entretanto, independentemente das correntes que defendem ou não esta capacidade da música "pintar" acontecimentos extra musicais, compositores e intérpretes insistem nesta possibilidade.

Segundo a teoria da Incongruência, nosso senso de cômico é despertado por acontecimentos inesperados e incongruentes, por interrupções incomuns e repentinas da ordem natural dos fatos (GILBERT, 1926). O choque resultante de tais acontecimentos, se não muito severo, nos diverte, fazendo-nos ao menos sorrir, como uma piada, em que o final é sempre inesperado e surpreendente, um trocadilho que nos dá um significado ambíguo em uma frase ou simplesmente um susto. “Nosso equilíbrio mental habitualmente saudável e sóbrio é momentaneamente perturbado e, como resultado, nossa risibilidade é afetada” (GILBERT, 1926, p.41). Qualquer mudança psicológica súbita e aprazível pode despertar a comicidade, sendo ela acidental ou não. Ao falarmos sobre música, seguimos a mesma linha de raciocínio: O surgimento de elementos musicais inesperados tem um teor de comicidade.

É importante ressaltar que o termo “humor” também pode ter outros significados que vão além do engraçado e, ainda, que o riso nem sempre está ligado ao cômico. Uma peça musical humorística, portanto, também pode ser uma representação de possíveis estados de espírito. Neste caso, nem sempre encontraremos o ridículo, pelo contrário, a música provavelmente será extremamente bela ao representar a felicidade ou a melancolia, por exemplo. Seguindo este sentido de humor, podemos categorizar praticamente todas as obras musicais. Entretanto, as que possuem títulos como *Humoresques* ou *Humorísticas* geralmente

estão repletas de representações de humor em todos os sentidos, tanto no de estados de espírito como no de comicidade.

A aplicação do humor em música conta com técnicas específicas, elaboradas e complexas, com elementos musicais e não musicais. Devo dizer que essas técnicas não garantem a percepção do humor pelo ouvinte, pois muitas vezes depende de um conhecimento prévio (o reconhecimento de uma paródia depende do conhecimento prévio da música original, por exemplo). Geralmente elas são utilizadas pelos compositores em combinações, o que torna o efeito do humor mais nítido, visto que também podem ser utilizadas sem esse objetivo. É importante ressaltar que muitas vezes, na música moderna e contemporânea, tais técnicas são utilizadas sem o efeito cômico, pois a linguagem se expande, de forma que os sons “diferentes” como contrastes e dissonâncias, por exemplo, passam a não ser mais uma incongruência, mas sim justamente o esperado. Também não significa que elas são completamente ineficientes quando aplicadas à música moderna e contemporânea, mas podemos dizer que são muito mais eficazes quando nos referimos à música tonal do século XIX ou anterior. A partir de agora discutiremos sobre algumas dessas técnicas, as quais servirão como referencial teórico deste artigo, com base no livro *Comedy in Music: A Historical Bibliographical Resource Guide* (2001) de Enrique Alberto Arias.

1.1 Através do uso de descrição musical: A descrição musical pode ser entendida como a imitação de sons a partir da música, como vozes de animais, ruídos batalhas ou do cotidiano, como um objeto se quebrando. Como exemplo, temos o famoso *Carnaval dos animais* (1886) de Saint Saëns, no qual são emuladas diversas vozes de animais. A obra se torna ainda mais cômica ao retratar como animais os pianistas iniciantes, em uma execução desajeitada.

1.2 Através do uso de incongruência: Mudanças de estilo dentro da mesma peça e mudanças bruscas de dinâmica ou andamento podem ser exemplos de incongruências musicais. Um exemplo bastante conhecido é a Sinfonia nº 94, *Sinfonia Surpresa* (1791), de Haydn, na qual um acorde em fortíssimo é tocado subitamente, antecedido e seguido por dinâmica *piano*. Outra peça cheia de contrastes incongruentes de dinâmica e textura é a obra *Sarcasmos op.17* de Sergey Prokofiev.

1.3 Através de referência a estilos passados: Esta técnica foi muito utilizada no século XX com o surgimento do neoclassicismo, em que o compositor utiliza elementos tradicionais, como forma e instrumentação, porém inseridos no contexto moderno. Muitas vezes estes

elementos são apresentados de forma humorística: quando utilizados em exagero, como uma caricatura, ou também quando utilizados de forma tradicional, porém em tonalidades diferentes concomitantes (politonalismo), como uma cadência tipicamente clássica feita em politonalismo. Siegfried Ochs, compositor alemão, compôs uma obra na forma de *tema e variação* (1879) baseado no tema de uma canção infantil *Kommt ein Vogel Geflogen*. Nesta obra, de forma bem humorada, Ochs nomeia cada variação com o nome de um compositor, seguindo suas características de orquestração, terminando com uma marcha militar. Os nomes são: Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, W.A.Mozart, Johann Strauss, Giuseppe Verdi, Charles Gounod, Frédéric Chopin, Richard Wagner, Richard Wagner, Ludwig van Beethoven, Felix Mendelssohn-B, Robert Schumann, Johannes Brahms, Giacomo Meyerbeer, Militair Marsch.

1.4 Através de Citações de Vários Materiais Musicais: Essa técnica, atualmente denominada como *Pot-pourri* ou *Medley*, consiste na sobreposição horizontal ou vertical de pequenos trechos musicais. A técnica foi muito utilizada em aberturas de óperas, nas quais comumente eram mesclados os seus próprios temas. Entretanto, ela existe desde a Renascença, com o nome de *quodlibet*, um gênero que combina várias melodias diferentes em contraponto. Outro termo também utilizado é o *Mashup*, que consiste numa espécie de *quodlibet* moderno. O compositor Californiano Grant Woolard escreveu diversas peças neste sentido, das quais uma delas, seu primeiro *Mashup*² publicado em 2016, consiste em um agrupamento de 57 citações de 33 compositores eruditos.

1.5 Através de títulos de movimentos: O exemplo humorístico mais utilizado dessa técnica é o famoso título em italiano *scherzo*, muito utilizado por grandes compositores como Beethoven, Mozart e Chopin, que significa *piada* ou *brincadeira*. Outros títulos também muito utilizados são *Burlesque* e *Humoresque*.

1.6 Através de modificações no tempo: Historicamente, os andamentos indicados na partitura não se referem apenas à velocidade da pulsação, mas também ao caráter e humor da peça, com designações como: *vivace*, *vivo*, *andante*, *pesante*, *allegro*, *scherzo*... sendo esses dois últimos indicações de espírito brincalhão e bem humorado. Ainda, as mudanças abruptas de andamento, ou as trocas contínuas e rápidas, nos dão a sensação de incongruência, já vista

² disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7OYkWSW7u4k>

anteriormente como possível material cômico, já que habitualmente se mantém o andamento de cada movimento, ou poucas mudanças são sugeridas.

1.7 Através de paródia musical: O compositor usa peças ou estilos originalmente sérios de forma irônica, algumas vezes inclusive zombando destes. Temos como o exemplo o *Caneon a seis vozes* de Mozart, que faz uso de um gênero tradicionalmente utilizado na música religiosa, mas utilizando uma letra obsena, com o título pouco nobre: *Leck mich im arsch* (que significa *lamba minha bunda*).

2. Análise das *Valsas Humorísticas op.22* de Alberto Nepomuceno

As *Valsas Humorísticas* op. 22 (1902) para piano e orquestra é a única obra de Alberto Nepomuceno para esta formação. Estas valsas estão repletas de humor de vários tipos. Podemos identificar elementos que denotam diferentes estados de espírito e sentimentos, bem como elementos humorísticos no sentido cômico. José Maria Neves, em seu livro *Música Contemporânea Brasileira* escreve que as *Valsas Humorísticas* são uma “espécie de sátira da valsa vienense, com leve toque de valsa urbana brasileira” (NEVES, 2008, p.35). Alguns críticos musicais também escreveram sobre o humor na peça de Nepomuceno: Carlos Meyer, em 30 de agosto de 1906, escreveu sobre o humor e o virtuosismo das *Valsas*, na apresentação no Instituto Nacional de Música:

Essa composição, já familiar ao nosso publico, é o humorismo endiabrado de um homem sério que perde a tramontana e amontoa quanta dificuldade lhe acode aos dedos ageis, sem cuidar si neste mundo sublunar, há outros dedos que aguentem essas cabriolas musicaes, que põem tonto um pobre pianista. (MEYER, 1906).

No mesmo dia, o crítico do *Jornal do Commercio*, também escreveu sobre o humor da obra:

É uma collecção de pequeninas caricaturas, em cada uma das quaes o traço leve e feliz revela um grande artista que vai buscar, onde ninguém o suspeita ao menos, o episódio e o linho caricaturáveis e os torna evidentes torcendo-os, exagerando-os ou tornando-os grotescos ou burlescos, como se os desfigurasse com um piparote. (THEATROS E MÚSICA, 1906).

Pode-se dizer que a principal característica da *Valsa n°1*, em lá bemol maior, é a variação da agógica e a irregularidade métrica. A sensação obtida é de que o andamento é indefinido. Pelas indicações de andamentos e caráter tão variadas já podemos perceber esta

oscilação de humor e o efeito cômico principalmente quando feito de forma brusca (tópico 1.6 do referencial teórico). Os momentos em que essas características aparecem são: a) A Valsa se inicia com a indicação *Allegro con spirito*. A introdução com pequenos fragmentos melódicos em *piano*, intermediado por diversas pausas, já cria certa instabilidade métrica (exemplo 1)³.

Exemplo 1: *Valsas Humorísticas* op.22 n.º1 de Alberto Nepomuceno, compassos 1 a 7.

b) A oscilação de tempo continua: *allargando* no compasso 40, *ritenuto* seguido de *rápido* e a *tempo* nos compassos seguintes, como uma transição. c) Já no segundo tema temos a indicação *scherzando* (c. 47) e *scintillante* (c. 65). Aqui, o compositor mantém o compasso ternário da valsa mas escreve como se estivesse em alternâncias com compassos binários, criando hemíolas (exemplo 2).

³ Os exemplos musicais serão apresentados na versão para dois pianos, de modo que facilite a leitura do artigo.

Exemplo 2: *Valsas Humorísticas* op.22 n°1 de Alberto Nepomuceno, compassos 47 a 52.

d) No compasso 69 indica *con slancio* (com impulso) seguindo de um *rallentando* (compasso 77), culminando em *tempo I* (compasso 79).

A Valsa n° 2, também em lá bemol maior, possui dois tipos de caráter predominantes e contrastantes entre si, como se descrevesse dois tipos diferentes de pessoas: a primeira emotiva, suscetível e sonhadora, e a segunda cheia de energia e sarcasmo (tópico 1.1 do referencial teórico). Os momentos em que essas características aparecem são: a) O primeiro tema *Lento*, com indicação *expressivo*, possui melodias sinuosas repletas de cromatismos, síncofes e quialteras, criando instabilidade rítmica e harmônica. Além disso, é acompanhado principalmente pelas cordas, que acrescentam mais suavidade e sinuosidade, características que descrevem a primeira pessoa (Exemplo3).

Exemplo 3: *Valsas Humorísticas* op.22 n°2 de Alberto Nepomuceno, compassos 16 a 20.

a) No segundo, *Vivo*, tem-se semicolcheias descendentes na parte do piano que nos remetem a uma risada (tópico 1.1 do referencial teórico), enquanto os sopros fazem, de forma seca e incisiva, o acompanhamento de valsa. No compasso 55 também encontramos as colcheias que denotam risadas, desta vez ainda mais longas e cheias de notas, praticamente uma gargalhada. Já estas características descrevem bem a segunda pessoa (Exemplo 4).

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '13', features a piano accompaniment with semicolcheias in the right hand and a vocal line in the left hand. The tempo is marked 'Vivo' and the dynamic is 'mf'. The second system, labeled '15', continues the piano accompaniment and vocal line. The tempo remains 'Vivo' and the dynamic is 'p'. The vocal line includes lyrics in Portuguese: '13' '8' '15' '13' '15'.

Exemplo 4: *Valsas Humorísticas* op.22 n^o2 de Alberto Nepomuceno, compassos 26 a 31 e 55 a 57.

Essa personalidade segue por todo o trecho, tendo seu ápice nos compassos 55 a 65.1, retornando ao tema inicial *Lento* (e à personalidade 1), com indicação *molto legato* (sic), após uma transição ao piano nos dando indícios de seu retorno. Nesta re-exposição (compasso 66), o compositor acrescenta notas em cromatismo deixando a melodia ainda mais languida, caricaturando a pessoa 1, e segue dessa maneira até o final da peça.

A Valsa n^o 3, em fá menor, também possui caracteres diferentes, porém, neste caso, as passagens de um “estado de espírito” a outro são abruptas, quase sempre sem transições, como uma espécie de colagem (tópicos 1.2 e 1.4 do referencial teórico), como nos exemplos a seguir: a) Os primeiros quatro compassos são em *f* e com indicação *pesante*. A sensação que dá ao ouvinte é de que se iniciará uma valsa densa e séria. Entretanto, no quinto compasso, já em *piano*, com indicação *dolente*, se inicia uma conversa suave entre piano e violino solo, uma conversa sedutora e misteriosa (Exemplo 5).

Exemplo 5: *Valsas Humorísticas* op.22 n°3 de Alberto Nepomuceno, compassos 1 a 6.

b) Subitamente se inicia o tema *brillante* no compasso 23 completamente contrastante em ré bemol maior. Este tema possui um caráter vitorioso e virtuosístico. Nele o pianista mostra suas habilidades como se fosse uma brincadeira (Exemplo 6).

Exemplo 6: *Valsas Humorísticas* op.22 n°3 de Alberto Nepomuceno, compassos 25 a 30.

A Valsa n°4, em La bemol maior mais uma vez, ao contrário das anteriores, possui como característica a insistência do mesmo tema (tópico 1.2 do referencial teórico), que é mostrado logo no início, onde compositor o escreve repetidamente por oito compassos (Exemplo musical 8), seguindo com uma sequencia de colcheias descendentes que também se repetem.

Exemplo 8: *Valsas Humorísticas* op.22 nº4 de Alberto Nepomuceno, compassos 1 a 6.

Este tema é apresentado insistentemente, em trechos separados por pequenas transições que nos dá a impressão de que liga dois trechos diferentes, porém quase sempre intermediando o mesmo tema (às vezes com pequenas variações mas facilmente identificável), como nos exemplos a seguir: No compasso 41, depois do trecho *vivo*, o tema aparece em sol maior com uma pequena variação melódica, mas mantendo o mesmo padrão rítmico (Exemplo 9).

Exemplo 9: *Valsas Humorísticas* op.22 nº4 de Alberto Nepomuceno, compassos 41 a 45.

b) Após esta variação, temos uma transição que culmina novamente no mesmo tema, agora com o *cello* solo, e o piano fazendo acompanhamento em arpejos, de volta para lá bemol maior. c) Nos compassos de 103 a 110 o piano realiza a variação do tema ao mesmo tempo em que a orquestra o apresenta na forma original, aqui na tonalidade de lá maior. d) Mais uma vez, temos uma transição, voltando ao tema nos compassos seguintes, trazendo de volta também a tonalidade de lá bemol maior. e) A insistência segue até o fim, quando, depois do último acorde, o oboé toca ainda um fragmento do tema para terminar a peça.

A principal característica da Valsa nº 5 em mi bemol maior é a colagem, feita por Nepomuceno, de temas de outros compositores (tópico 1.4 do referencial teórico). Pode ser considerada um tipo de paródia, na qual por toda a peça são citadas as valsas *Danúbio Azul* de Richard Strauss e *Valsa do Minuto op. 64 nº1*, de Frédéric Chopin, valsas popularmente conhecidas (tópico 1.7 do referencial teórico). O tema de Strauss aparece logo na introdução, na parte da orquestra, porém em um acorde menor. Também aparece nos compassos 99 a 121, 210 a 240 e 285 a 289.

Exemplo 10: *Valsas Humorísticas* op.22 nº5 de Alberto Nepomuceno, compassos 1 a 6.

A introdução do tema de Chopin aparece nos compassos de 48 a 53 e de 155 a 160. Apenas no fim da peça Nepomuceno coloca um trecho mais extenso do tema da valsa de Chopin, praticamente uma transcrição para a tonalidade de mi bemol maior, nos compassos 169 a 285 (Exemplo 11).



Exemplo 11: *Valsas Humorísticas* op.22 n°5 de Alberto Nepomuceno, compassos 269 a 283.

A Valsa n°6 *Allegro* pode ser considerada um fechamento do grupo de valsas, pois apresenta recapitulações das valsas n°1 e n°2. Entretanto, esta também apresenta um tema próprio e transições que possuem material humorístico: A peça se inicia em fá menor, com um tema sério e profundo, com indicação *marcato*. Este tema vai até o compasso 52, onde logo em seguida se inicia uma transição em *piano* e *grazioso*. Nesta transição começam a aparecer na peça os elementos bem humorados e cômicos, elementos que lembram as ações de uma criança: girar (com melodias com desenho circular, ascendente e descendente) e saltar (com ornamentos em notas *staccato*) (tópico 1.1 do referencial teórico) (Exemplo 12).

Exemplo 12: *Valsas Humorísticas* op.22 n°6 de Alberto Nepomuceno, compassos 53 a 58.

Como em qualquer análise musical, o resultado não é em si um objeto, mas apenas um meio para se observar aspectos estruturais que possam validar algum pressuposto. No caso deste artigo, a análise nos guia para observar em que medida é possível identificar os elementos que denotam a presença do humor. Ainda assim, é importante considerar que outro analista, partindo dos mesmos pressupostos, poderá chegar a outras considerações que não as aqui colocadas e isto será sempre positivo, uma vez que a obra, quanto presentificada para além da partitura, estará sempre sujeita ao mundo do analista e sua vivência artística.

Referências:

ANDRADE, Mário. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1933.

ARIAS, Enrique Alberto. *Comedy in music: a Historical Bibliographical resource guide*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2001.

GILBERT, Henry F.. *Humor in Music*. Oxford University Press: The Musical Quarterly, Vol. 12, No. 1, 1926. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/738506>

MEYER, Carlos. Correio dos Theatros – Música: Concerto Alberto Nepomuceno. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 30 ago. 1906.

MULL, Helen k.. A Study of Humor in Music. *The American Journal of Psychology*. University of Illinois Press, Vol. 62, No. 4, p. 560-566, 1949.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2a edição (primeira versão Ricordi Brasileira, 1981), 2008

PENA, Eder Wilker Borges. *Da Natureza da musica Humorística em Erik Satie*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Instituto de Artes. 2017.

SILVEIRA, Ronal Xavier. *Aurora para Piano e Orquestra de Almeida Prado e a Metáfora do Amanhecer*. Rio de Janeiro, UNIRIO. Tese de doutorado em Música. 2012

Theatros e Música. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 30 ago. 1906.