DOI 10.20504/opus2017c2306

Sinos de Nepomuceno: intertextualidade em *Cloches de Noël*

Thiago Plaça Teixeira
(Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR)

Resumo: O presente artigo propõe a realização de uma análise musical da peça para piano *Cloches de Noël* (*Sinos de Natal*, 1915), do compositor brasileiro Alberto Nepomuceno (1864-1920), procurando encontrar relações intertextuais. A análise demonstra uma aproximação estilística da peça com a obra religiosa de Franz Liszt (1811-1886), principalmente no que concerne a quatro aspectos: (1) a utilização explícita de melodias gregorianas; (2) a harmonização de tais melodias com emprego exclusivo de consonâncias; (3) a referência extramusical e idiomática ao som dos sinos das igrejas e (4) a estrutura formal baseada na intercalação de episódios musicais entre os trechos de transcrição gregoriana.

Palavras-chave: Musicologia. Alberto Nepomuceno. Música religiosa. Intertextualidade musical.

Bells of Nepomuceno: Intertextuality in *Cloches de Noël*

Abstract: This article aims to analyze *Cloches de Noël* for piano (1915) by Alberto Nepomuceno (1864-1920) in an attempt to identify intertextual relationships. The analysis demonstrates a stylistic affinity between *Cloches de Noël* and Franz Liszt's religious pieces, mainly in what concerns four aspects: (1) explicit use of Gregorian melodies; (2) harmonization of melodies with the sole use of consonances; (3) extramusical and idiomatic reference to the sound of church bells and (4) a formal structure based on the insertion of musical episodes between sections of Gregorian transcription.

Keywords: Musicology; Alberto Nepomuceno; religious music; musical intertextuality.

TEIXEIRA, Thiago Plaça. Sinos de Nepomuceno: intertextualidade em *Cloches de Noël*. *Opus*, v. 23, n. 3, p. 109-141, dez. 2017. http://dx.doi.org/10.20504/opus2017c2306

Submetido em 04/09/2017, aprovado em 06/10/2017.

Alberto Nepomuceno (1864-1920), comumente considerado um dos grandes expoentes da música erudita do Brasil no período marcado pelo início do regime político republicano, dedicou-se, como compositor, a diferentes gêneros musicais, dentre os quais a música sacra e religiosa. Algumas de suas obras corais, principalmente os motetos e a *Missa*[1], claramente expressam a sua proximidade com os ideais estéticos cecilianistas[2] e o alinhamento às diretrizes expostas nos documentos eclesiásticos da época visando regulamentar a música na liturgia católica.

No presente artigo analisaremos, contudo, uma obra de Nepomuceno para piano: *Cloches de Noël* (*Sinos de Natal*), datada de 1915. Trata-se de uma de suas últimas obras para o instrumento e é, sem dúvida, uma peça bastante peculiar. Primeiramente, porque se trata de uma obra composta para um jornal carioca, *O Imparcial,* e, em segundo lugar, pelo seu caráter religioso. Com efeito, no repertório para piano produzido por Nepomuceno encontram-se diversas formas musicais – mazurcas, valsas, noturnos, suítes, sonata, tema e variações etc. –, mas *Cloches de Noël* é a única com clara conotação religiosa. Tal caráter é sugerido pelo título, mas é evidenciado pelo uso explícito de um canto gregoriano – o *Hodie Christus natus est* – e pela alusão que o compositor faz à sonoridade dos sinos.

Na edição de 1° de janeiro de 1916 (Oitava do Natal) do jornal *O Imparcial*, a partitura manuscrita de *Cloches de Noël* foi publicada em uma seção especialmente dedicada à música (Fig. 1).

Nepomuceno dedicou a peça aos príncipes Leopoldo e Carlos e à princesa Maria José, filhos do rei Alberto I da Bélgica. O mesmo jornal *O Imparcial,* em edição do ano seguinte à publicação da peça, tornou pública a resposta que Nepomuceno recebeu da nobreza belga em razão da dedicatória aos príncipes:

> Caro senhor: por meio de uma carta do último dia 27 de janeiro, tivestes a gentileza de enviar ao senhor ministro da Bélgica no Rio de Janeiro uma composição musical, exprimindo o desejo de oferecê-la aos Infantes Reais da Bélgica. Sua Majestade o Rei [...] agradece sinceramente pela amável atenção que tivestes por seus filhos. Suas Altezas Reais ficaram muito sensíveis à vossa graciosa homenagem[3] (O IMPARCIAL, 1917a, tradução nossa).

[1] O título completo da obra, conforme consta na sua edição da época, é *Missa duabus vocibus aequalibus quam in honorem Virginis Immaculatae concinnavit et Eminentissimo Domino Cardinali Arcoverde dicavit* (*Missa a duas vozes iguais composta em honra da Virgem Imaculada e dedicada ao Sr. Eminentíssimo Cardeal Arcoverde*).

[2] O Cecilianismo foi um movimento do século XIX centrado inicialmente na Alemanha, mas posteriormente espalhado por diversos países de tradição católica, direcionado à restauração de uma música sacra subordinada à Liturgia e que prezasse a inteligibilidade do texto, ainda que em detrimento da individualidade artística. O nome provém de Santa Cecília, padroeira dos músicos, e das antigas Congregazioni Ceciliani, do século XV (GMEINWIESER, 2001).

[3] "O maestro Alberto Nepomuceno, cujo talento magistral cada vez se afirma com mais brilho e vigor, escreveu a convite, uma adorável página musical, 'Les cloches de Noel', que 'O Imparcial' teve a fortuna de incluir no seu número de Natal de 1915. Tendo o ilustre maestro dedicado a sua produção aos Infantes Reais da Bélgica imortal, e enviado aos jovens príncipes alguns exemplares, por intermédio do sr. A. Delcoigne, ministro da Bélgica, recebeu ele da legação deste país os dois autógrafos que seguem: [...] 'Monsieur – Par une lettre du 27 Janvier dernier, vous avez bien voulu faire parvenu á M. le ministre de Belgique á Rio de Janeiro, une composition musicale que vous exprimez le désir d'offrir aux Enfants Royaux de Belgique. Sa Majesté le Roi, qui n'ignore pas les services que la situation acquise par votre talent, vous a permis de rendre á nos compatriotes, me charge de vous remercier bien sincérement de l'aimable attention que vous avez eu pour ses

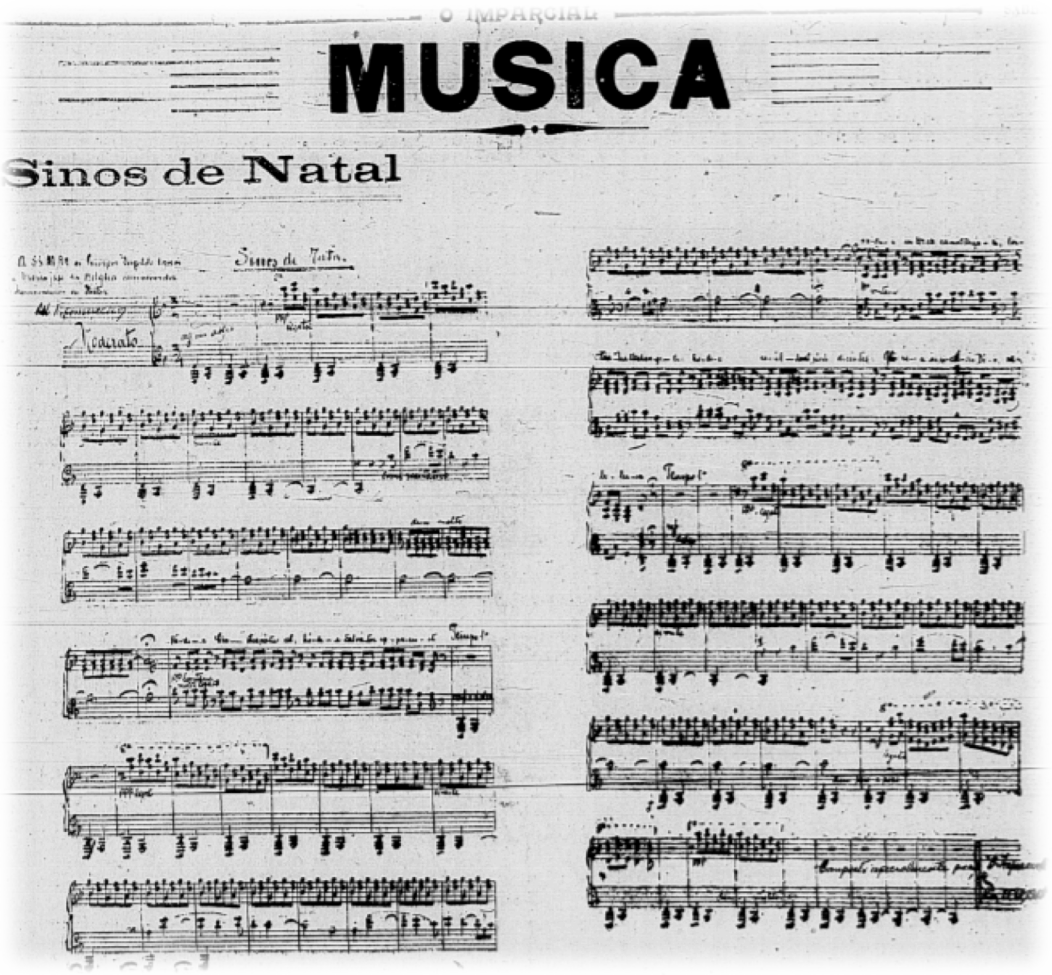


Fig. 1: Peça musical *Sinos de Natal* publicada no jornal *O Imparcial* (O IMPARCIAL, 1916).

Na mesma edição do jornal na qual se publicava a partitura de Nepomuceno, o crítico Rodrigues Barbosa (1857-1939) assinou uma coluna na qual fazia aos leitores uma breve descrição da obra, destacando o uso do canto gregoriano e, sobretudo, enfatizando a sonoridade dos sinos e todo o simbolismo que representa. Transcrevemos na íntegra tal texto em razão de que ele bem expressa o ambiente romântico em que a arte musical se desenvolvia na época e também por empenhar-se seu autor em informar aos leitores vários aspectos estruturais da obra de Nepomuceno bastante pertinentes. Primeiramente Barbosa escreve várias linhas sobre o papel dos sinos na vida católica:

> Atavia-se hoje *O Imparcial* com uma página musical de Alberto Nepomuceno intitulada *Sinos de Natal.* A poesia que se contém nesse título derrama-se fecunda, consoladora, por essa composição prenhe de alegrias, de saudades e de tristezas.

enfants. Leurs Altesses Royales ont eté fort sensibles á votre gracieuse hommage. Veuilez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération trés disginguée.
Pour le chef du Cabinet du Roi, a. i. – L'officier d'ordonnance du Roi. – Prend'hommui. Monsieur Alberto Nepomuceno, rua Humaytá 246, Rio de Janeiro.'" (O IMPARCIAL, 1917a).

> Sinos! Quem lhes não conhece o som emotivo, que se amolda ao nosso estado d'alma, exprimindo-o com sentimento! Eles bimbalham alegremente no batismo dos recém-nados; enchem os ares de rumores festivos nas cerimônias esponsalícias; debulham sonoridades epitalâmicas ao desfilar dos cortejos; chamam os fiéis ao templo para os ritos litúrgicos e, finalmente, badalejam, numa lentidão de tristezas fúnebres, gemidos e adeuses aos que partem para o repouso derradeiro!
> Quem ainda não acompanhou um enterro pelos campos, longe das cidades, desconhece a funda melancolia, a mágoa dolorosa que o dobre a finados infunde à cerimônia mortuária.
> Os sinos balbuciam, falam, clamam, riem e choram. A sua missão misteriosa está bem definida na epígrafe do canto do poeta alemão sobre o sino: *Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango* [chamo os vivos, choro os mortos e afugento os raios]. Na sua linguagem universal, a voz dos sinos exprime melhor que qualquer outra, todos os sentimentos da humanidade, traduzindo-lhes as alegrias e os pezares.
> É principalmente aos domingos e dias de festa que os sinos derramam alegrias desde as primeiras horas matinais, inundando o espaço com as suas vozes penetrantes.
> É manhã. O sol desponta; os primeiros raios ferem o ápice da montanha e vão se derramando pela encosta envolvendo num halo a capelinha branca, até inundar o vale onde o fumo azulado surge das casinhas caiadas e sobe espiralando-se para o céu translúcido. Soa o sino da capelinha espargindo no ar fresco ondas de alegria, emoções em tropel; todos os corações palpitam no mesmo ritmo de vida expansiva contente, no mesmo anceio de amor (BARBOZA, 1916).

Em seguida, trata da presença do som dos sinos na noite de Natal:

> É noite. A gaze sombria de escuridão envolve a natureza e os pingos de luz das estrelas multiplicam-se no manto celeste. Véspera de Natal. Em todos os lares, a alegria sopra o seu hálito festivo; as crianças tremem de impaciência ante as maravilhas da árvore deslumbrante, ante a cena pitoresca do presépio fascinante.
> As mães rejubilam revendo-se nos filhos; os pais enternecem-se com as venturas do lar; os avós choram entre risos pela tristeza do fim próximo e pela alegria de se verem reviver nos anjinhos que tagarelam ruidosamente.
> A noite caminha. Sentam-se todos à mesa atufada de guloseimas para a consoada da tradição. Em meio à refeição um som estranho, dominador e pacífico, impõe silêncio e todos ouvem emudecidos (BARBOZA, 1916).

Finalmente, o crítico descreve a obra de Nepomuceno, indicando a seção introdutória, a referência sonora aos sinos, a melodia acompanhada e a intercalação com um cantochão harmonizado. Barbosa demonstra um fácil reconhecimento de qual melodia gregoriana exatamente o compositor utiliza, o que indica, no que tange à recepção da obra, que certamente Nepomuceno realiza aqui não um simples emprego de material temático ou uma remota releitura estilística, mas, sim, uma verdadeira citação literal do cantochão em questão:

> São os Sinos de Natal. Alternando-se em ritmo ternário, dois sons graves, o primeiro desdobrando em oitava, o segundo prolongando-se nos dois últimos tempos de compasso, o primeiro na fundamental, o segundo na dominante, formam um pedal que se estende por doze compassos. Desde o terceiro compasso muitos outros sinos, de vozes mais agudas, desfiam arabescos sonoros sobre o pedal de sons calmos, tranquilos, graves. Uns alternam com outros, em terças e sextas, maiores e menores, outros desfiam sons diatônicos, descordantes, ao passo que outros ainda do sexto compasso em diante marcam insistentemente os tempos do compasso num desenho melódico que passa da quarta à segunda e desta à terceira da tônica. Com estes últimos, ao cessar o primeiro pedal, se ouve, durante cinco compassos, um canto simples, como um recitativo, que termina numa terceira, prolongando-se esta num segundo pedal.
> Param os sinos e ao longe se ouve um canto, de feitio gregoriano, de unção religiosa, em que as vozes se harmonizam no hino:
> *Hodie Christus natus est. Hodie Salvator apparuit.*
> As vozes emudecem e recomeça, em sons diferentes, o pedal de duas notas alternadas, a primeira desdobrada em oitava, no primeiro tempo do compasso; a segunda, prolongando-se nos dois últimos tempos. Voltam os arabescos de harmonias estranhas pelo sabor da tonalidade; repetem-se os cantos insistentes de três sons, a que sucede o recitativo, desta vez com um pedal de um só som que se prolonga para morrer num sopro, como se o vento conduzisse para pontos opostos ou paragens distantes aquele misticismo sonoro de perturbadora opulência de harmônicos.
> Depois de uma pausa, as vozes humanas, em estilo gregoriano, cantam de novo:
> *Hodie in terra canunt Angeli, laetantur Archangeli. Hodie exsultant justi, dicentes: Gloria in excelsis Deo. Alleluia.*
> Calam-se as vozes e os sinos recomeçam a sua glorificação ao menino Jesus, que acaba de nascer; os sons vão morrendo no ar ... Ouve-se ainda o pedal inicial, mas também ele se vai extinguindo numa saudade infinda, numa melancolia dulcíssima ...
> E aí está o que se lê e o que se ouve nessa página de Alberto Nepomuceno, de tão suave poesia ... RODRIGUES BARBOZA (BARBOZA, 1916).

Outro ponto a se destacar sobre o contexto histórico da obra *Cloches de Noël* é que em pelo menos duas ocasiões Nepomuceno inseriu-a como peça de concerto em apresentações públicas. Em julho de 1917, o mesmo periódico *O Imparcial* noticiava que seria realizado no *Jornal do Commercio* um "concerto organizado pelo ilustre maestro Alberto Nepomuceno, em homenagem ao professor Manoel Faulhaber". No programa do concerto constava, então, entre outras peças musicais: "Nepomuceno – *Cloches de Noël* e *Folha d'Album,* para piano, pelo autor" (O IMPARCIAL, 1917b) Alguns dias antes, Nepomuceno também incluiu *Cloches de Noël* em uma apresentação que fez ao piano por ocasião de uma reunião de artistas:

> Foi particularmente brilhante a recepção que se realizou, domingo, em casa do casal Sampaio Araújo, onde se reúnem duas vezes por mês, os nossos mais brilhantes artistas e os mais finos representantes do mundanismo carioca. [...] O Sr. Alberto Nepomuceno foi inexcedível em duas composições da sua lavra: *Cloches de Noël* e *Variações* (JORNAL DO COMMERCIO, 1917).

Nota-se, portanto, que mesmo sendo uma obra de caráter não virtuosístico e de clara conotação religiosa, Nepomuceno não via obstáculos em considerá-la apta para concertos.

Tal é, em linhas gerais, o contexto de composição e execução da obra *Cloches de Noël* de Alberto Nepomuceno. Procederemos agora à análise propriamente dita do material musical da peça.

Forma musical

A peça de Nepomuceno divide-se em seções claramente distintas. Do compasso 1 ao 12 tem-se um pedal de Fá (em oitava) articulado com a sua 5ª, Dó, na mão esquerda em *mezzo-forte* acompanhando, nos compassos 3 a 6, um perfil descendente em *piano-pianissimo* de sequências de terças e sextas desde a região aguda até a região central do piano, sendo que nos compassos 3 e 4 há basicamente um arpejo descendente de Fá maior, enquanto que nos compassos 5 e 6 tem-se um movimento descendente das sextas perfazendo a escala de Fá maior (Fig. 2). Nos compassos 7 a 11, esse pedal no registro grave acompanha um ostinato a duas vozes na mão direita: Sol-Lá-Si♭ juntamente com a figuração Sol-Fá (com a terça inferior, Ré), formando-se, assim, uma clara sonoridade com função de subdominante [Gm7(9)] (Fig. 3). Entre os compassos 12 a 18 tem-se a continuação deste ostinato na mão direita, mas aqui com o papel de acompanhamento para uma melodia executada pela mão esquerda, a qual, por sua vez, finalizando-se na nota Lá – V grau de Ré menor –, aponta para a relativa menor, de certa forma antecipando, assim, a mudança harmônica explicitada no compasso 19 (Fig. 4). Harmonicamente, não se tem outros acordes além daqueles próprios de Fá maior e somente nos compassos 19 e 20 surge um Dó♯, configurando uma tonicização na relativa menor até o compasso 24. O compositor conduz, assim, a passagem de Fá maior para sua relativa menor por meio tanto da melodia como do acompanhamento.

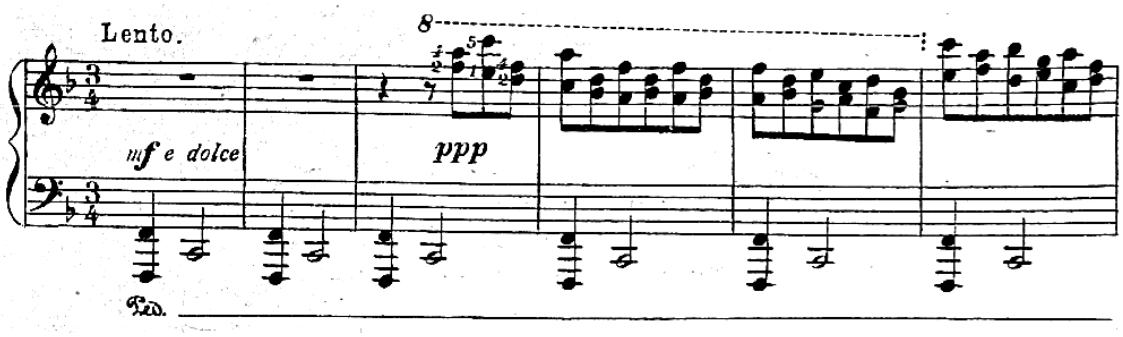


Fig. 2: *Cloches de Noël*, compassos 1 a 6 (NEPOMUCENO, [s.d.]).

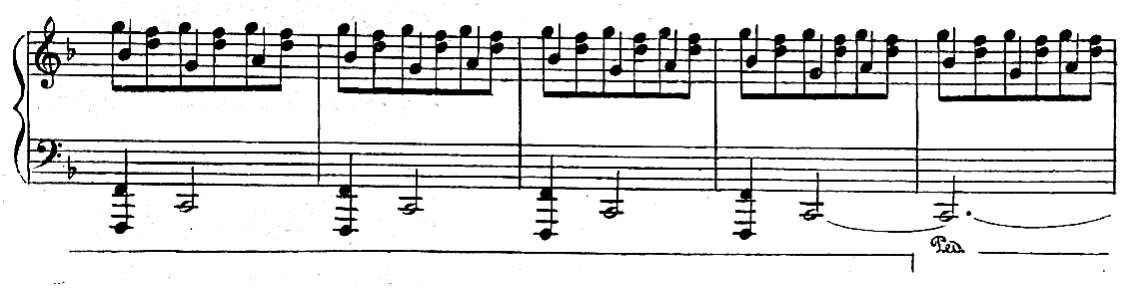


Fig. 3: *Cloches de Noël*, compassos 7 a 11 (NEPOMUCENO, [s.d.]).

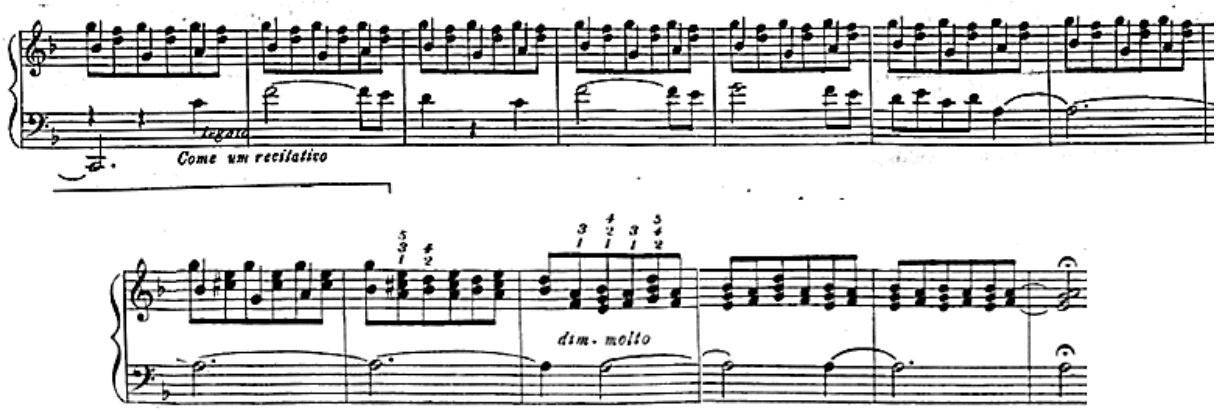


Fig. 4: *Cloches de Noël*, compassos 12 a 23 (NEPOMUCENO, [s.d.]).

O compasso 24, iniciado com um acorde de sétima sobre Lá com terça omitida (III de Fá maior ou v de Ré menor), constitui um trecho de ritmo livre. O compasso 3/4, indicado no início da peça, aqui não vigora. Trata-se simplesmente de uma melodia gregoriana acompanhada, e Nepomuceno faz questão de indicar acima da melodia o texto em latim, explicitando, assim, seu intuito de tornar claramente identificável o cantochão católico utilizado (Figs. 5 e 6). A melodia em questão é a antífona *Hodie Christus natus est,* do *Magnificat* do ofício de segundas vésperas do dia 25 de dezembro (Nascimento do Senhor)[4]:

Hodie Christus natus est; hodie Salvator apparuit; hodie in terra canunt Angeli, lætantur Archangeli; hodie exsultant justi, dicentes: Gloria in excelsis Deo, alleluja.

Hoje nasceu Cristo; hoje apareceu o Salvador; hoje cantam na Terra os Anjos; alegram-se os Arcanjos; hoje exultam os justos e dizem: Glória a Deus nas alturas, aleluia[5].

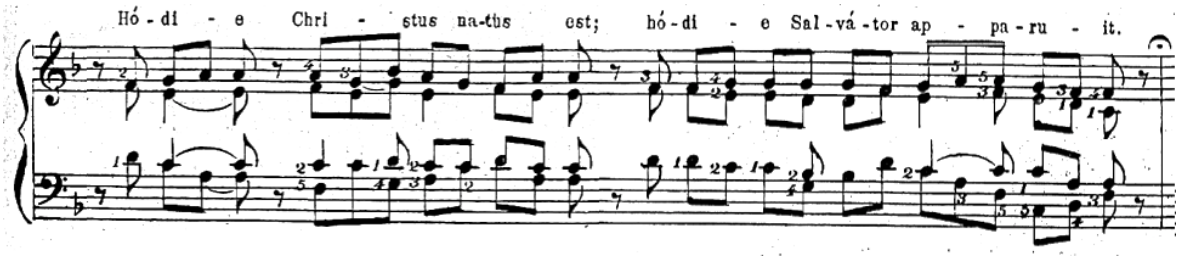


Fig. 5: *Cloches de Noël,* compasso 24: primeira parte do cantochão harmonizado (NEPOMUCENO, [s.d.]).

[4] Entende-se por ofício a oração pública que os clérigos fazem em nome da Igreja. Divide-se em ofício da noite e ofício do dia, cada qual contendo diferentes orações a serem feitas em horas específicas do dia ou da noite. As vésperas, juntamente com as laudes, constituem as chamadas horas maiores do ofício do dia. Como o nome indica, as vésperas constituem o ofício da tarde e correspondem ao sacrifício que os judeus no Antigo Testamento ofereciam no Templo de Jerusalém ao declinar o dia. Estruturalmente, as vésperas contêm: cinco salmos com antífonas, um capítulo, um hino, um versículo, um responsório e o Magnificat. Em muitos lugares, é comum que os fiéis católicos assistam regularmente, nos domingos e dias santos, ao canto das vésperas (BOULENGER, 1949: 362-368. COELHO, 1941: 383-385). A melodia utilizada por Nepomuceno é cantada como antífona antes e depois do Magnificat.

[5] Tradução retirada de LEFEBVRE, 1956: 112.

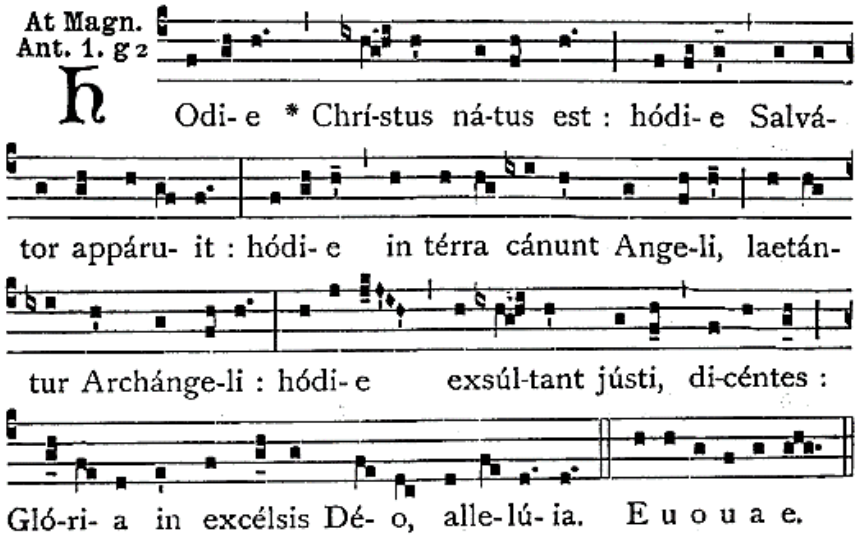


Fig. 6: Antífona gregoriana *Hodie Christus natus est* (LIBER USUALIS, 1961: 413).

Nepomuceno, entretanto, não apresenta integralmente a melodia gregoriana neste ponto de sua obra. Logo após este primeiro cantochão, tem-se, entre os compassos 25 a 46, um trecho que repete basicamente a mesma estruturação formal da primeira seção (compassos 1 a 24). A diferença reside no fato de que o primeiro pedal, na mão esquerda, ao invés de Fá (em oitava)-Dó, como ocorre no início, apresenta aqui as notas Ré (em oitava)-Lá (Fig. 7). A mão direita, por sua vez, apresenta nesta segunda seção o mesmo gesto musical de descida com terças e sextas alternadas seguido pelo mesmo ostinato a duas vozes, o qual acompanha uma nova melodia, entre os compassos 35 a 43, de feição melódica similar à da primeira seção. Retoma-se também neste ponto da obra o motivo Sol-Lá-Si♭ na mão direita, o qual, pela semelhança com a figuração melódica inicial da melodia gregoriana (Fá-Sol-Lá acompanhando a palavra *Hodie*), mostra-se como um motivo estruturalmente importante para a composição (Fig. 8).

Parece, pois, que, ainda que Nepomuceno não visasse conferir um caráter estritamente tonal à sua obra, ao inserir o Dó♯ (terça do acorde de dominante A7) no final da primeira seção e iniciar esta nova seção com o ostinato Ré-Lá, busca conferir unidade pela repetição da estrutura inicial, mas, ao mesmo tempo, vale-se da relativa menor, procedimento padrão no tonalismo, para conferir um elemento de variedade ao conjunto. O enfraquecimento da sensação tonal, contudo, realiza-se tanto pela ausência, no compasso 23, da terça do acorde de dominante, como também pela interrupção da divisão por compassos e a inserção que o compositor faz do trecho com o cantochão claramente modal.

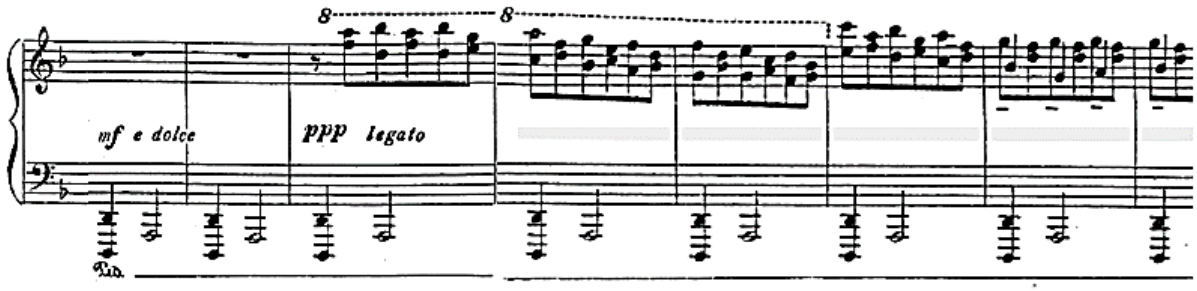


Fig. 7: *Cloches de Noël,* compassos 25 a 31 (NEPOMUCENO, [s.d.]).

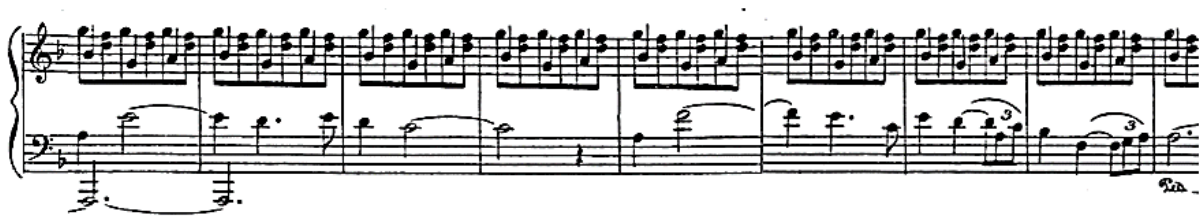


Fig. 8: *Cloches de Noël,* compassos 35 a 43 (NEPOMUCENO, [s.d.]).

No compasso 47, novamente após uma fermata, Nepomuceno apresenta a segunda parte da antífona gregoriana *Hodie Christus natus est* (Fig. 9). O procedimento é o mesmo que ocorre no compasso 24, ou seja, a melodia é harmonizada, e o compositor insere o texto latino sobre a voz principal. Em seguida, dos compassos 48 ao 59 tem-se simplesmente a repetição dos compassos 1 a 11. Nos compassos 59 a 64 há novamente uma melodia na mão esquerda acompanhada pelo ostinato da mão direita, mas, desta vez, de forma mais abreviada que nas duas seções anteriores e com a peculiaridade de finalizar-se com a nota Dó (V grau de Fá maior), e não mais como as anteriores, que se encerravam com Lá (V grau de Ré menor) (Fig. 10). Do compasso 65 ao final repete-se o pedal Fá (em oitava)-Dó na mão esquerda em *forte,* acompanhando quatro ideias musicais distintas: (1) ostinato da mão direita em *piano* (compassos 65 a 68); (2) desenho melódico em oitavas com terças em *mezzo-forte* (compassos 69 a 72) e (3) novamente a alternância de terças e sextas descendentes em *piano-pianissimo,* tal como no início. Nos compassos 77 a 82, finalmente, ouve-se simplesmente o ostinato da mão esquerda em *diminuendo* e *calando* (Fig. 11).

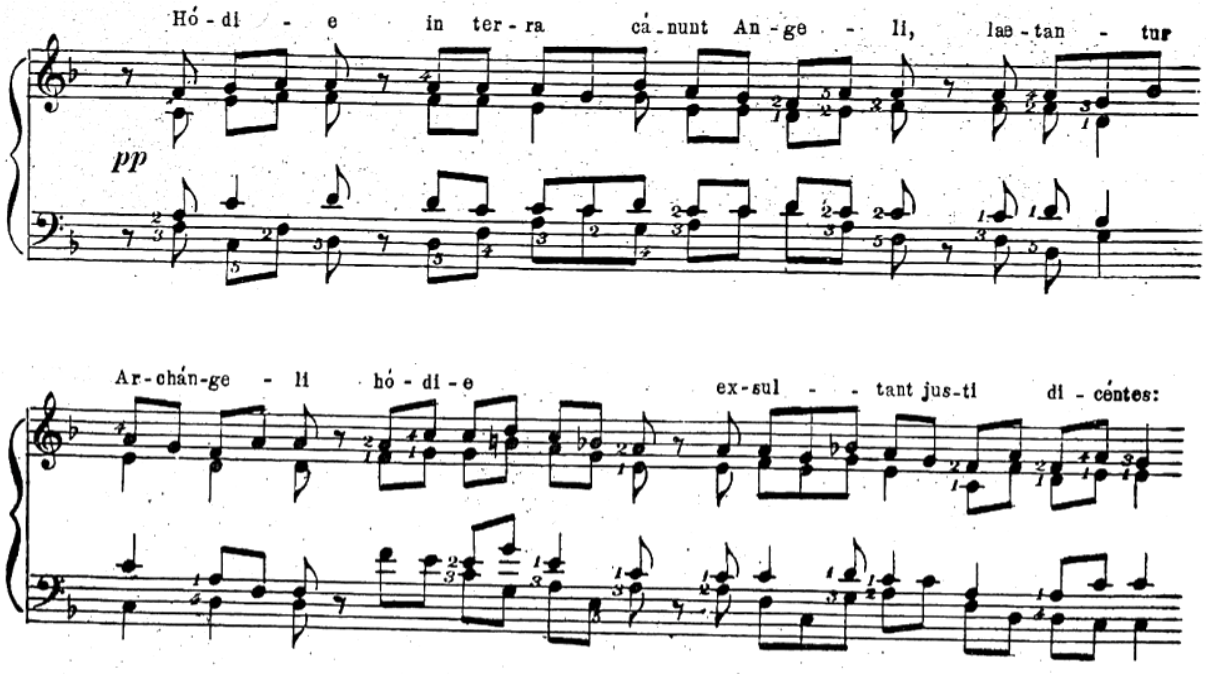


Fig. 9: *Cloches de Noël,* compasso 47: segunda parte do cantochão harmonizado (NEPOMUCENO, [s.d.]).

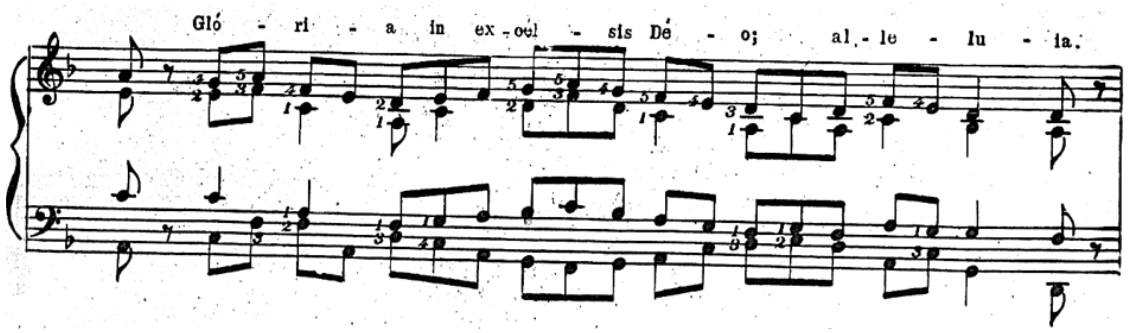


Fig. 9: *Cloches de Noël,* compasso 47: segunda parte do cantochão harmonizado (cont.) (NEPOMUCENO, [s.d.]).

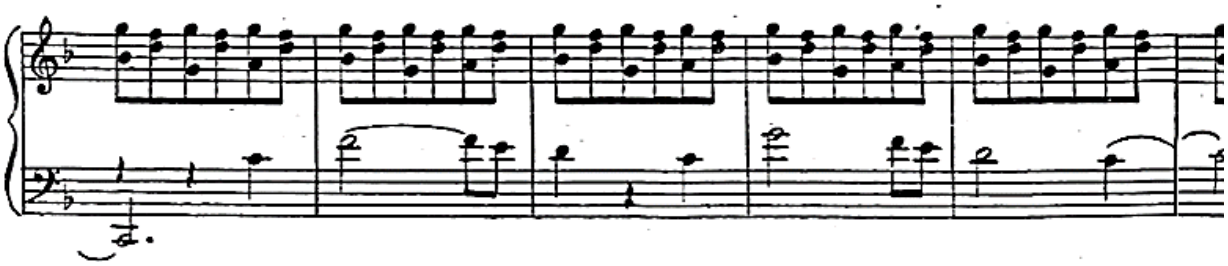


Fig. 10: *Cloches de Noël,* compassos 59 a 64 (NEPOMUCENO, [s.d.]).

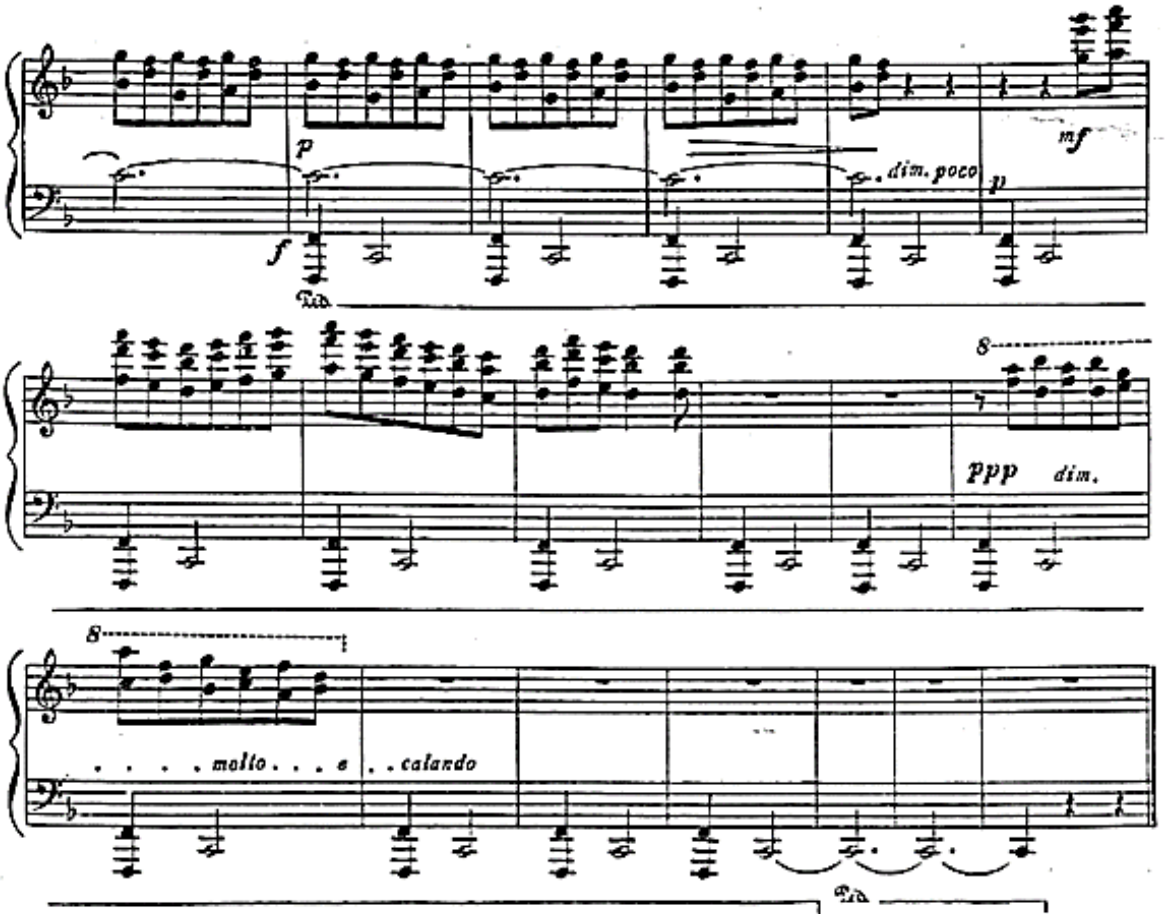


Fig. 11: *Cloches de Noël,* compassos 64 a 82 (final) (NEPOMUCENO, [s.d.]).

No Quadro 1 apresentamos uma síntese da estrutura formal de *Cloches de Noël.*

Seção A (compassos 1 a 24)	Pedal 1 (mão esquerda) + Alternância terças/sextas descendentes (mão direita)	Compassos 1 a 6
	Pedal 1 (mão esquerda) + Ostinato 1 (mão direita)	Compassos 7 a 12
	Ostinato 1 (mão direita) + Melodia 1 (mão esquerda)	Compassos 13 a 23
Seção B1 (compasso 24)	Melodia gregoriana harmonizada (antífona *Hodie Christus natus est*): *Hodie Christus natus est; hodie Salvator apparuit*	
Seção A' (compassos 25 a 46)	Pedal 1' (mão esquerda) + Alternância terças/sextas descendentes (mão direita)	Compassos 25 a 30
	Pedal 1' (mão esquerda) + Ostinato 1 (mão direita)	Compassos 31 a 34
	Ostinato 1 (mão direita) + Melodia 2 (mão esquerda)	Compassos 35 a 46
Seção B2 (compasso 47)	Melodia gregoriana harmonizada (antífona *Hodie Christus natus est*): *Hodie in terra canunt Angeli, lætantur Archangeli; hodie exsultant justi, dicentes: Gloria in excelsis Deo, alleluja.*	
Seção A'' (compassos 48 a 82)	Pedal 1 (mão esquerda) + Alternância terças/sextas descendentes (mão direita)	Compassos 48 a 53
	Pedal 1 (mão esquerda) + Ostinato 1 (mão direita)	Compassos 54 a 59
	Ostinato 1 (mão direita) + Melodia 3 (mão esquerda)	Compassos 60 a 68
	Pedal 1 (mão esquerda) + Ostinato 1 (mão direita) + Melodia em oitavas (mão direita) + Alternância terças/sextas descendentes (mão direita)	Compassos 65 a 82

Quadro 1: Divisão formal de *Cloches de Noël.*

A partir desta análise estrutural da peça de Nepomuceno, trataremos agora mais detalhadamente de três características essenciais da obra: o emprego de uma melodia gregoriana, o tipo de harmonização empregada por Nepomuceno para tal melodia e, finalmente, a temática religiosa dos sinos.

O canto gregoriano pianístico

Certamente, o elemento central de *Cloches de Noël* é a inserção que Nepomuceno faz de uma melodia gregoriana. Este tipo de procedimento sugere-nos duas coisas: uma certa erudição do compositor em relação à música sacra e uma proximidade ao tipo de música religiosa romântica e moderna que faz uso deliberado de antigas melodias como uma espécie de símbolo musical. Analisaremos estes dois aspectos.

Nepomuceno e o canto gregoriano. Pode-se dizer que o contato de Nepomuceno com a música sacra católica se deu fundamentalmente em quatro âmbitos:

(1) Na sua formação musical na Europa, especialmente na Schola Cantorum de Paris, uma instituição de ensino musical fundada em 1894 por Charles Bordes (1863-1909), Alexandre Guilmant (1837-1911) e Vincent d'Indy (1851-1931). Tendo sido nomeado, pelo presidente da República, professor de órgão do Instituto Nacional de Música, Nepomuceno procurou aperfeiçoar-se neste instrumento em Paris, onde estudou com Guilmant, renomado organista da

época. Sabe-se também que os três fundadores da Schola Cantorum nutriam o ideal de recuperar a música religiosa gregoriana e que o ensino promovido pela instituição incluía, entre os cursos de áreas diversas, o canto gregoriano (KIEFER, 1976: 112. VIRET, 2015: 60).

(2) Na sua atuação em prol da recuperação da obra sacra do compositor brasileiro Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Entre 1896 e 1898, por exemplo, Nepomuceno trabalhou na redução (para órgão, piano e harmônio) de algumas obras do Pe. José Maurício (*Requiem*, *Missa em Si♭* e *Missa de Santa Cecília)* e, por ocasião das cerimônias de inauguração da famosa Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, em 10 de julho de 1898, coube a Nepomuceno a regência da *Missa de Santa Cecília* (GOLDBERG, 2006: 24-31)

(3) Nas suas próprias composições musicais. O catálogo das obras de Alberto Nepomuceno (CORRÊA, 1996: 49; 52-53) indica dez peças musicais elaboradas sobre algum tipo de texto litúrgico católico: *Miserere mei* (2 vozes *a cappella*, 1896), *O salutaris hostia* (canto e harmônio, 1897?), *Tantum ergo* (coro feminino *a cappella,* 1898), *Ingemisco* (canto e piano, 1899?), *Panis angelicus* (2 vozes e harmônio ou órgão, 1909), *Ecce panis angelorum* (2 vozes e harmônio ou órgão, 1911), *O salutaris hostia* (coro para vozes femininas e harmônio, 1911), *Tantum ergo* (coro e harmônio ou órgão, 1911), *Ave Maria* (canto e piano, 1911) e *Missa* (coro a 2 vozes e harmônio ou órgão, 1915).

(4) Na sua atuação em prol da regulamentação da música sacra na arquidiocese do Rio de Janeiro. Em 1895, o crítico musical do *Jornal do Commercio,* Rodrigues Barbosa, iniciou uma campanha para restaurar a música sacra católica no Brasil, e Nepomuceno mostrou-se ativo em tal movimento, vindo a ser membro da Comissão de Música Sacra, nomeada em 1898 pelo Arcebispo Dom Joaquim Arcoverde de Albuquerque Cavalcanti (1850-1930) para estudar e elaborar um regulamento para a música sacra no Rio de Janeiro. O projeto de regulamento aprovado pela comissão foi justamente o de Nepomuceno e, logo no primeiro artigo deste documento, lê-se:

> A musica sacra admittida e aceita pela Igreja, é aquella que inspirando-se no caracter da cerimonia sagrada e correspondendo ao sentido do rito e palavras lithurgicas, é apta para despertar a devoção dos fieis e, portanto, digna da casa de Deus. O canto gregoriano, mais que todos reune taes dotes e é por isso que a Igreja o considera como seu, sendo o único que ella adopta em seus livros lithurgicos (apud GOLDBERG, 2006: 3-14).

Algumas das intervenções de Nepomuceno durante os trabalhos da referida Comissão se fizeram conhecer por publicação do *Jornal do Commercio.* Em uma delas, o maestro apresenta ao presidente da Comissão, Mons. Luiz Raymundo da Silva Brito, uma série de motivos que justificariam a criação de uma escola de música sacra no Rio de Janeiro. Verifica-se, então, o grande apreço de Nepomuceno pelo canto gregoriano:

> Reverendíssimo Senhor:
> Uma das causas principais da decadência da música sacra é a deficiência de pessoal habilitado para a execução nas igrejas do imenso repertório sacro digno desse qualificativo. Já no primeiro quartel deste século o erudito A. E. Choroa

> (+1834) e fundador do Conservatório de música clássica e religiosa em Paris, atribuía, entre outras coisas, a decadência da música sacra na Itália, à falta desse pessoal habilitado, de artistas capazes de interpretar o acervo impresso da música religiosa, que constitui a glória mais pura desse país.
> **A necessidade, portanto, de uma escola de música religiosa urge. A formação de cantores capazes, de massas corais – modelos educados nos princípios severos do canto gregoriano, não pode ser feita rapidamente. Exige tempo, perseverança, e muito devotamento, não só de quem ensine, como de quem aprenda. O conhecimento completo do canto gregoriano impõe-se, não só para as necessidades do serviço divino, como para a formação de um senso estético delicado, do gosto e compreensão dos tesouros de música sacra que nos foram legados pelos compositores dos séculos XVI e XVII.**
> Músicos educados nestes princípios serão as sentinelas avançadas em defesa dos princípios honestos da música sacra recomendados pelo Concílio de Trento.
> Sendo o órgão o instrumento eclesiástico por excelência, torna-se imprescindível um curso deste instrumento na referida escola.
> **A educação musical nesse estabelecimento de ensino deverá basear-se no canto gregoriano: nada mais natural, porque a Igreja possui nele uma arte exclusivamente sua; é parte do seu culto, é parte de sua história, de sua liturgia, portanto uma parte mesmo da ciência teológica, e como tal deve ser ele estudado.**
> Concluindo, fazemos votos para a pronta criação de um estabelecimento como a escola de canto litúrgico e música sacra que tomamos a liberdade de propor a V. Rvdma., e pedimos a vossa benevolência para o nosso trabalho caso ele não corresponda aos desejos de V. Rvdma. e ao fim a que se propõe, sendo causa disto a grandeza da tarefa que V. Rvdma. nos cometeu, mas não a falta de boa vontade e esforço. Fevereiro, 18 de 1898. Alberto Nepomuceno (JORNAL DO COMMERCIO*,* 1898b, grifo nosso).

Sobre esta estima de Nepomuceno pelo canto gregoriano, pode-se ainda acrescentar que, independentemente de sua atuação profissional, Nepomuceno – que, nas palavras de Rodrigues Barbosa, era "um artista e um crente de valor"[6] – tinha no canto da Igreja um objeto de especial

[6] "Interrompemos hoje a série dos artigos que temos escrito sobre este assunto [Música Sacra], para, depois de agradecer as amáveis referências do Debate de ontem, abrir espaço a uma missiva do maestro Alberto Nepomuceno que, a uma competência incontestada reúne os sentimentos da fé católica. O apoio de um artista e de um crente do seu valor, dão-nos coragem para prosseguirmos com entusiasmo nesta campanha [...]" (JORNAL DO COMMERCIO, 1898a, grifo nosso). Sabe-se que o pai do compositor, Victor Augusto Nepomuceno, era violinista e organista na Catedral de Fortaleza e que foi com ele que Nepomuceno iniciou-se nos estudos musicais (KIEFER, 1976: 110). Sabe-se também que, tendo nascido em 6 de julho de 1864, foi batizado em 15 de janeiro de 1865 na Catedral da cidade de Fortaleza. De fato, na Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Alberto Nepomuceno, promovida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e pela Universidade do Ceará em 1964, foi exposta a certidão de Batismo de Nepomuceno (EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA, 1964: 11). De algumas dedicatórias de obras musicais de Nepomuceno também se depreende que procurou dar educação católica à família. Ele dedicou seu Panis angelicus "à minha filha Maria Sigfrid no dia de sua 1ª Comunhão em 2 de outubro de 1909 na Capela do Sacré Coeur no Alto da Boa-Vista-TIJUCA". O Ecce panis angelorum, por sua vez, dedicou "à minha filha Maria Astrid no dia de sua 1ª Comunhão em 25 de março de 1911 na Capela do Sacré Coeur no Alto da Boa-Vista-TIJUCA" (NEPOMUCENO, 1926). Finalmente, sabe-se que morreu católico. Assim um dos periódicos cariocas noticiava o falecimento de Alberto Nepomuceno em outubro de 1920: "Vitimado pela arterio-sclerose, faleceu

afeição, a tal ponto que teve forças para ainda entoar um cantochão em seus últimos momentos de vida:

> Certa tarde, voltava eu a Santa Teresa [...] quando, galgada a escada de pedra de acesso ao jardim, ouvi uma voz a cantar. Era a de um barítono, mas não a de Nascimento Filho, tão nossa familiar em casa de seu pai.
> A porta da casa me foi aberta por Frederico Nascimento que, diante do meu espanto, declarou:
> – É, é ele... Desde a hora do almoço que assim canta. [...]
> Ouvia-o cantar um Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis [...] em bom estilo gregoriano, com voz firme, mais do que firme, forte. [...]
> Assim foi todo o transcorrer da tarde. Noite adentro os cantos foram enfraquecendo e sumindo as palavras. Permaneci em Santa Teresa e testemunhei o *diminuendo* e o *rallentando* até a madrugada. A cadência final foi realizada já em pleno dia, na manhã de 16 de outubro de 1920 (BEVILACQUA, apud PEREIRA, 2007: 341, grifo nosso).

O canto gregoriano como citação. A inserção de uma melodia gregoriana em uma obra instrumental de caráter religioso, tal como feito por Nepomuceno em *Cloches de Noël,* é um traço marcante da obra religiosa de Franz Liszt (1811-1886), não apenas a pianística, mas também a vocal e orquestral[7]. Não se trata, contudo, do uso do gregoriano como *cantus firmus,* isto é, como um simples material temático utilizado para construções polifônicas, tal como comumente se fazia na Idade Média e na Renascença. Trata-se, muitas vezes, de uma citação deliberada, isto é, a melodia gregoriana é apresentada em um novo contexto, mas preserva-se suas características de tal modo que continua sendo plenamente identificável[8].

Liszt, contudo, não confina o uso do cantochão simplesmente à sua música sacra coral. O primeiro uso do canto gregoriano em obra sua já se encontra em *De profundis (Psaume instrumentale)* para piano e orquestra, de 1834-35, obra inacabada, mas cujo tema religioso irá

---

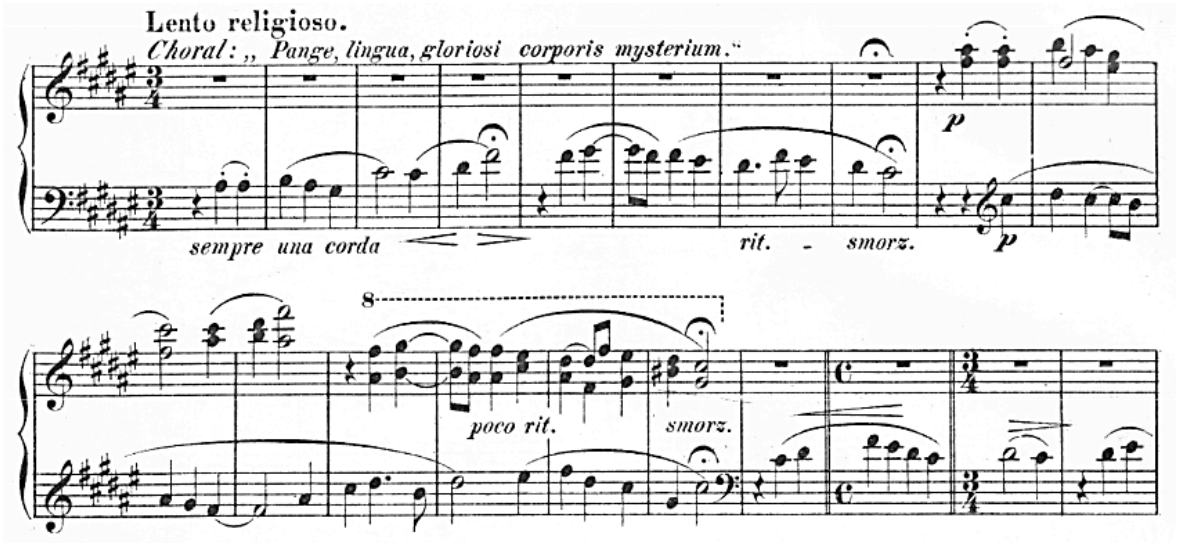
sábado nesta cidade o conhecido e admirado compositor e maestro Alberto Nepomuceno. Foi em vida um dos nossos melhores e mais acatados musicistas. [...] Foi Nepomuceno um artista de fôlego, correto, de larga inspiração e, ao mesmo tempo, cavalheiro de fino trato. A arte nacional perde nele um dos mais esforçados e conscienciosos colaboradores. O grande músico brasileiro morreu confortado com os sacramentos da Igreja Católica. Há três meses o revmo. Padre Natuzzi, da Companhia de Jesus, portador de uma carta da superiora de Sacré Coeur, onde Nepomuceno era professor, estivera em Santa Teresa e aí ouvira em confissão o nosso maestro. Nestes últimos dias, o enfermo foi assistido pelo monsenhor André Arcoverde, vigário da matriz de S. João Batista, que lhe ministrou os últimos sacramentos" (A UNIÃO, 1920).

[7] A referência a melodias religiosas tradicionais em obras de piano não é exclusiva de Liszt. Pode-se citar, a título de exemplo, os *Tre preludi sopra melodie gregoriane*, de O. Respighi (1879-1936). Em um contexto de específica referência à festa de Natal, pode-se citar *Quatre tableaux pour le piano* op. 41, do russo S. Lyapunov (1859-1924), obra esta que, à semelhança de *Weihnachtsbaum* de Liszt, constitui-se em uma pequena suíte com peças de inspiração natalina: *Nuit de Noël*, *Cortége des mages*, *Chanteurs de Noël* e *Chant de Noël*. Logo na primeira peça há um trecho em que o compositor insere uma melodia na mão esquerda e a identifica na partitura como "melodie de l'eglise orthodoxe russe". Neste último caso, trata-se, evidentemente, não do cantochão gregoriano católico, mas de algum cântico da igreja ortodoxa russa.

[8] Em alguns estudos de intertextualidade musical, designa-se este procedimento como extrato: citação ou inserção literal de um trecho musical, sem qualquer intervenção no referido trecho (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003: 133).

aparecer novamente em *Pensée des morts,* escrito entre 1847-52. Em 1838, tem-se a *Totentanz,* que é uma série de variações para piano e orquestra sobre o tema do *Dies Irae* gregoriano. O hino gregoriano *Crux fidelis* é usado em *Hunnenschlacht* (*Poema Sinfônico nº 11*), planejado em 1855, ano em que Liszt também iniciou a música orquestral do seu oratório *Santa Elisabeth,* fazendo uso, então, de um cantochão associado à festa de Santa Isabel. Liszt utiliza o *Magnificat* na sua *Sinfonia Dante,* de 1855-6; o *Pange lingua,* no primeiro *Episode aus Lenau's Faust,* de 1860 (Fig. 12); o *Te Deum,* em *Die Glocken des Strassburger Münsters,* de 1874. O *Te Deum II* de Liszt, datado de 1853, é simplesmente um harmonização de um *Te Deum* gregoriano. A sua *Missa* para vozes masculinas, de 1848, cita um dos *Credos* gregorianos. Na sua *Missa choralis,* de 1865, o *Kyrie* é baseado na antífona gregoriana *Sacerdos in aeternum.* A sua obra coral *Die heilige Cäcilia,* de 1874, é baseada em um canto da festa de Santa Cecília, *Cantantibus organis.* Finalmente, no seu grande oratório *Christus,* muito da música orquestral é baseada em melodias gregorianas, especialmente no intróito *Rorate cæli* (Figs. 13, 14 e 15).

(a)



(b)

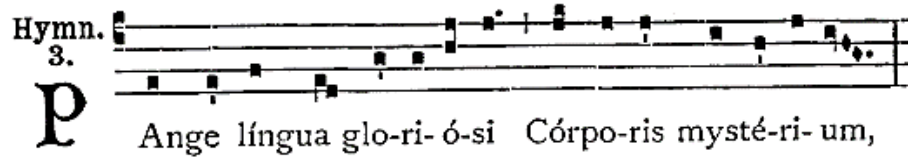


Fig. 12: (a) Primeiro *Episode aus Lenau's Faust,* de Liszt, movimento *Lento religioso* e (b) melodia gregoriana *Pange lingua* (LISZT, 1913. LIBER USUALIS, 1961: 957).

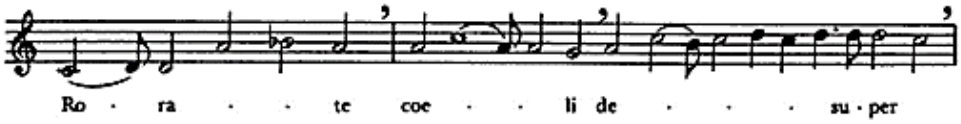


Fig. 13: Canto *Rorate cæli* no *Graduale Romanum* de Liszt (MERRICK, 1987: 188).

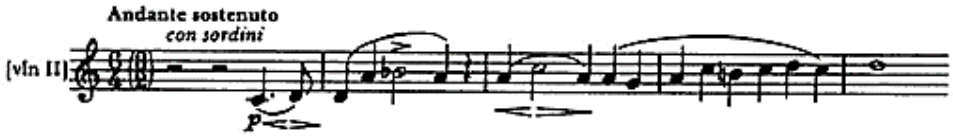


Fig. 14: Melodia do *Rorate cæli* na introdução de *Christus* (MERRICK, 1987: 188).

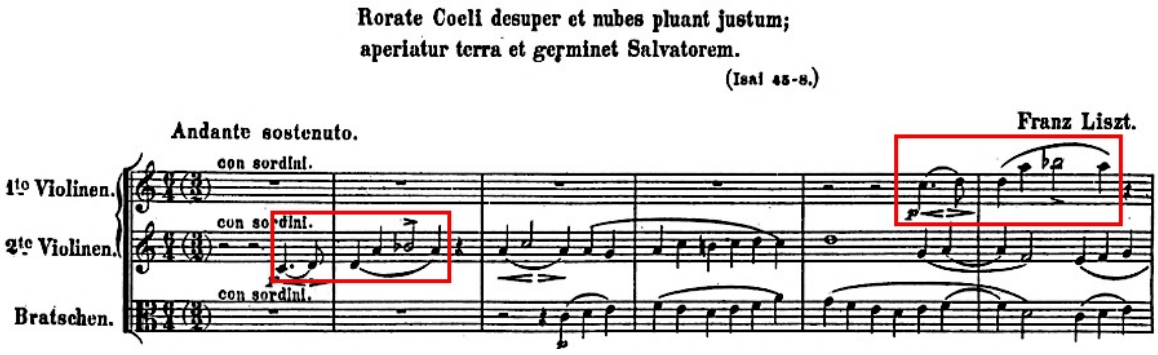


Fig. 15: Melodia do *Rorate cæli* na introdução de *Christus* (LISZT, 1872).

No caso específico do repertório pianístico, podem-se citar pelo menos duas peças em que o tratamento formal que Liszt confere às obras assemelha-se bastante ao de Nepomuceno em *Cloches de Noël: Stabat Mater* e *Vexilla Regis Prodeunt*. Nessas peças verifica-se: título com temática religiosa; inserção de melodia gregoriana, claramente identificável, harmonizada ao modo de cantochão; e episódios musicais diversos circunscrevendo os trechos com a transcrição gregoriana.

Em *Stabat Mater,* tem-se: (1) uma pequena introdução (c. 1 a 6), a qual é, por sua vez, a mesma introdução do *Stabat Mater* de Rossini, também transcrita por Liszt em outra obra sua; (2) o primeiro trecho do cantochão harmonizado (c. 7 a 18), com a inserção do texto latino sobre a melodia na partitura: *Stabat Mater dolorosa* / *Juxta crucem lacrimosa* / *Dum pendebat Filius;* (3) a repetição transposta da introdução (c. 19 a 24); (4) a repetição transposta do primeiro trecho do cantochão harmonizado (c. 25 a 36); (5) um pequeno trecho de caráter modulatório baseado sobre motivos da introdução (c. 37 a 44); (6) primeira variação sobre o cantochão: registro agudo, *pianissimo*, trêmolos e melodia original na voz superior (c. 45 a 70); (7) segunda variação sobre o cantochão: melodia *forte* em oitavas na região média, acordes no registro grave e arpejos na região aguda (c. 71 a 97; 8), finalização com acordes em *forte* em cadência plagal (Fig. 16).

Em *Vexilla Regis Prodeunt,* o procedimento é diferente. Liszt coloca ao longo de toda a peça a melodia gregoriana original (incluindo a letra latina correspondente na partitura) e apenas intercala os trechos do cantochão com alguns episódios (arpejos, oitavas etc.) de caráter marcadamente rítmico e com função de ligação entre as frases (Fig. 17).

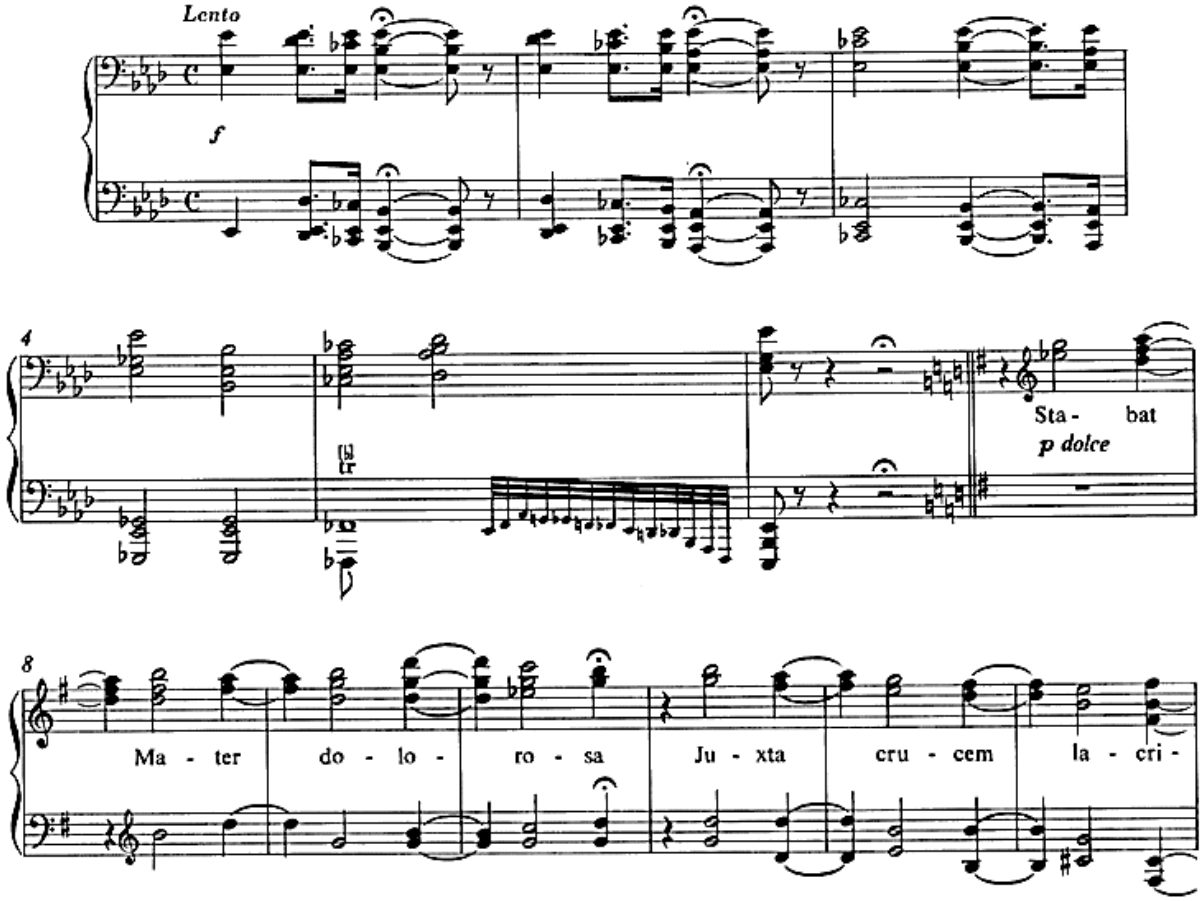


Fig. 16: Liszt: trecho de *Stabat Mater,* c. 1-16 (LISZT, 1978a).

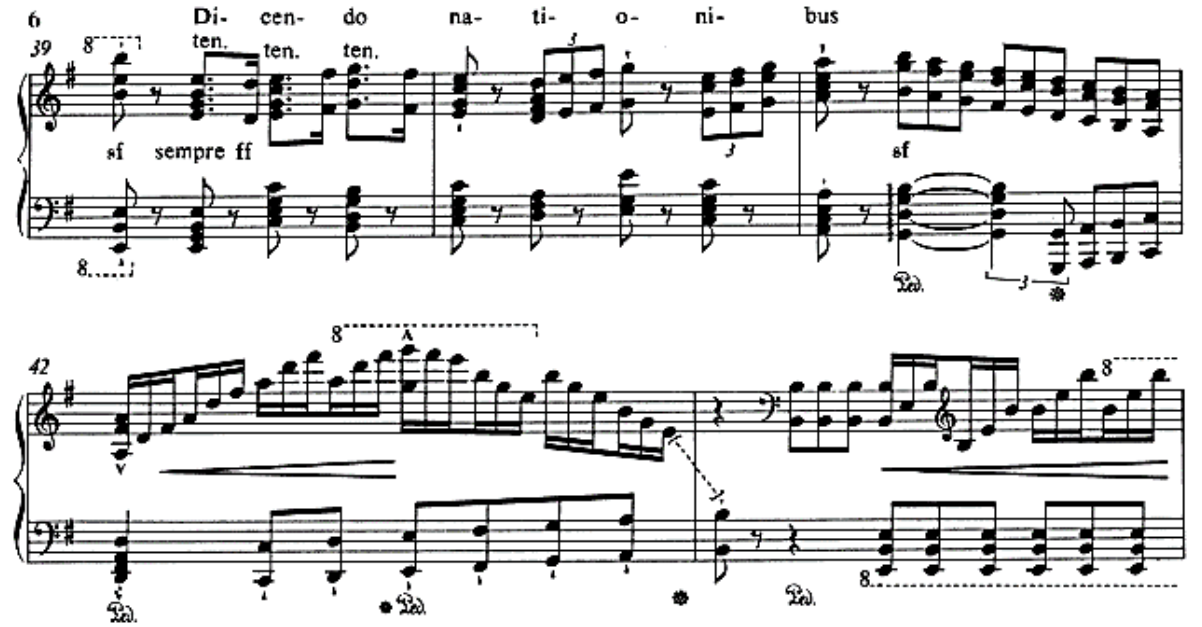


Fig. 17: Liszt: trecho de *Vexilla Regis Prodeunt,* c. 39-43 (LISZT, 1978b).

Nepomuceno, portanto, ao construir *Cloches de Noël* como uma alternância de trechos de escrita pianística com outros em que simplesmente harmoniza uma melodia gregoriana, aproxima-se da estruturação formal recorrente em algumas obras instrumentais religiosas de Liszt.

Harmonização da melodia gregoriana

Nos dois trechos de *Cloches de Noël* em que Nepomuceno insere a melodia da antífona gregoriana, o acompanhamento é feito com acordes sob cada nota da melodia. Parece-nos bastante provável que o compositor aqui se utilize de uma das técnicas em voga no final do século XIX e início do século XX para acompanhamento ao órgão do canto gregoriano: a cada nota do cantochão corresponde ao órgão um acorde com notas pertencentes ao modo da peça gregoriana, preferencialmente em estado fundamental. É, em suma, o procedimento proposto no *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* de Louis Niedermeyer e Joseph d'Ortigue, publicado em 1856. Este tratado apresenta algumas poucas regras fundamentais para o acompanhamento do cantochão (NIEDERMEYER; D'ORTIGUE, 1905: 14-16):

(1) Usar exclusivamente em cada modo as notas da escala.

(2) Usar frequentemente as tríades da nota finalis e da dominante de cada modo.

(3) Usar exclusivamente as fórmulas harmônicas próprias às cadências de cada modo.

(4) Não usar no acompanhamento do cantochão outro acorde senão as tríades consonantes e sua primeira inversão.

(5) As leis que governam a melodia gregoriana [p. ex.: uso do Si♭] devem ser observadas também em cada uma das quatro vozes do acompanhamento instrumental.

(6) Sendo a melodia o mais essencial do cantochão, ela deve sempre estar na voz superior do acompanhamento instrumental.

É possível que tais regras propostas por Niedermeyer tenham chegado a Nepomuceno de forma indireta, por meio da obra de outros compositores. Sabe-se, por exemplo, que Liszt tinha conhecimento do referido tratado e em algumas de suas obras pode-se notar o emprego das técnicas ali expostas:

> Outro livro trazendo sinais de uso por Liszt é o *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* de Louis Niedermeyer e Joseph d'Ortigue publicado em 1859. D'Ortigue conhecia Liszt desde sua juventude em Paris. Liszt escreveu de Weimar a ele em 1850:
> "A obra que você menciona concernente à liturgia tomará parte certamente entre as coisas mais conscienciosas e valorosas, e agrada-me ainda mais saber sobre isto, pois se trata de um assunto caro ao meu coração. Você não pensa que poderia incluir alguns textos musicados que poderiam ser escolhidos entre os mais amáveis cantos católicos?"[9] (MERRICK, 2008: 91, tradução nossa).

[9] "Another book bearing signs of use by Liszt is the Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant by Louis Niedermeyer and Joseph d'Ortigue, published in 1859. D'Ortigue had known Liszt since his adolescent years in Paris. Liszt wrote to him from Weimar in 1850: 'The work you mention concerning the liturgy will assuredly take its place amongst things most conscientious and valuable, and it pleases me even

No prefácio de D'Ortigue ao *Traité théorique,* datado de 1856 em Paris, ele destacava as duas primeiras regras fundamentais defendidas por Niedermeyer para a harmonização do gregoriano: (1) empregar exclusivamente as notas da escala no acompanhamento do cantochão; e (2) atribuir aos acordes da finalis e da dominante de cada modo as funções análogas àquelas exercidas por estas notas essenciais da melodia. A primeira destas regras, segundo D'Ortigue, fornece a lei da tonalidade geral no cantochão, enquanto a segunda fornece a lei da modalidade, em virtude da qual os vários modos podem distinguir-se entre si (NIEDERMEYER; D'ORTIGUE, 1905: v-xii). Estas duas regras parecem ter deixado impressão também em Liszt: "Marcações foram feitas por Liszt na margem ao lado das duas 'regras' em sua própria cópia do *Traité*"[10] (MERRICK, 2008: 91-92, tradução nossa).

Este tipo de harmonização do cantochão se tornou corrente na época e, nas obras religiosas de Liszt, aparece frequentemente[11]. Em umas delas, especialmente, tal abordagem é marcante. Trata-se de *Responsorien und Antiphonen*, uma série de harmonizações a quatro vozes (eventualmente a três vozes) de cantos gregorianos para o Natal, Semana Santa e Ofício de Defuntos (Fig. 18), datada de 1860 e não publicada até 1936. É parte de uma obra mais ampla planejada por Liszt, a *Liturgie catholique liturgie romaine,* demonstrando diretamente o interesse do compositor pela situação da música sacra católica em sua época:

> *Responsorien und Antiphonen* para coro masculino e órgão *ad lib.* de 1860 inicia nossa discussão do período em que Liszt estava indo para Roma, preparando-se e recebendo ordens menores na Igreja. Nesta obra, Liszt fornece harmonizações para o cantochão de cinco ocasiões incluindo Natal e Ofício de defuntos. Liszt interessou-se pela reforma da música sacra desde seu anterior contato com Lamennais, mas seu interesse foi renovado em Roma. Em 24 de Julho de 1860 ele escreve à Princesa Carolyne pedindo-lhe que envie a ele uma cópia de uma correspondência de 1839 de Spontini ao Papa Gregório XVI na qual Spontini começou a tratar de como se poderia purificar a música de igreja, particularmente retirando-lhe as influências operísticas. **Liszt também mencionou que ele mesmo estava concebendo algo para enviar ao Papa, nomeadamente melodias em cantochão que pudessem ser universalmente adotadas na Igreja.** Somente o *Responsorien und Antiphonem* de 1860 sobreviveu, talvez parte de uma concepção litúrgica mais ampla; não foi publicada até 1936.
>
> *Responsorien und Antiphonen* são composições homofônicas, incluindo judicioso uso de algumas harmonias cromáticas. Tal como outros reformadores da música sacra nos anos 1850 e 60, **Liszt geralmente alinhou-se com a tradição do século XIX de harmonizar cantos ao invés de retornar simplesmente à execução puramente monofônica. Todos os acordes são escritos**

more to know about it as this matter is dear to my own heart. Do you not think you could include some musical texts which might be chosen from the most lovely among the Catholic plainchants?"' (MERRICK, 2008: 91).

[10] "Markings were made by Liszt in the margin beside the two 'rules' in his own copy of the Traité" (MERRICK, 2008: 91-92).

[11] "Quando é dado tratamento de tutti do Coro e da Orquestra, como em algumas partes do [Oratório] Christus, por exemplo, o efeito pode ser impressionante." ["When given full choral and orchestral treatment, as in parts of Christus for example, the effect can be electrifying."] (MERRICK, 2008: 92, tradução nossa).

em todas as notas da melodia sem divisão de compassos[12] (PESCE, 2005: 223-248, tradução e grifo nossos).

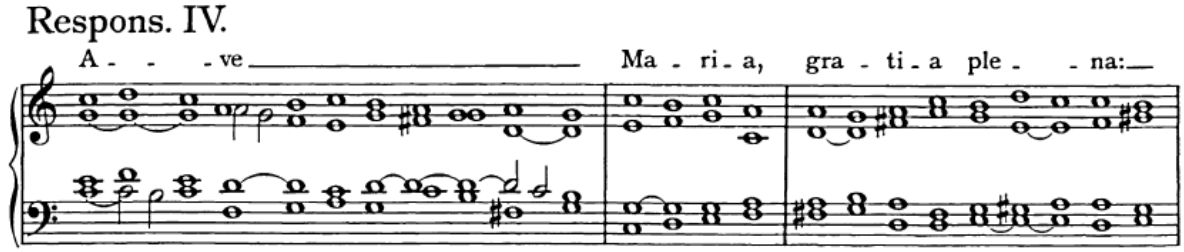


Fig. 18: Liszt: exemplo de harmonização do cantochão em *Responsorien und Antiphonen* (LISZT, 1936a).

Considerando-se exclusivamente o repertório pianístico de Liszt, podem-se encontrar também várias passagens em que ele faz uma citação literal de alguma melodia gregoriana e a harmoniza seguindo esta concepção de uma nota por acorde e usando somente consonâncias. Podem-se citar três exemplos: (1) o início da versão para piano da *Via Crucis* em que Liszt harmoniza o hino gregoriano *Vexilla Regis* (Fig. 19); (2) a versão para piano de *Vexilla Regis Prodeunt* em que Liszt harmoniza o mesmo cantochão (Fig. 20); (3) o início de *Stabat Mater* em que Liszt harmoniza o cantochão homônimo. Note-se que em tais casos Liszt insere a letra original em latim sobre a melodia, evidenciando, assim, a citação literal que procura fazer.

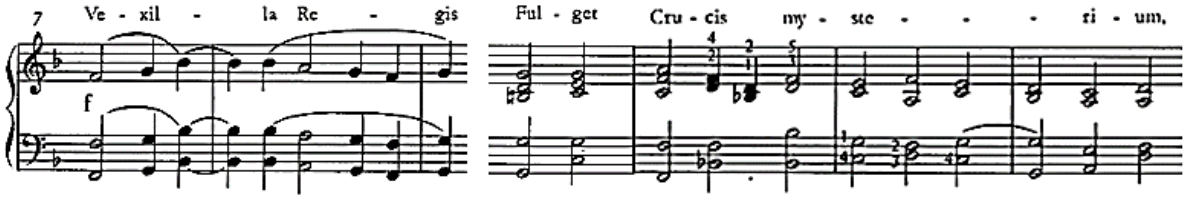


Fig. 19: Liszt: exemplo de harmonização do cantochão em *Via Crucis* (LISZT, 1936b).

[12] "Responsorien und Antiphonen for men's chorus and organ ad lib. of 1860 begins our discussion of this period when Liszt was about to move to Rome, prepare for and take minor orders in the Church. In this work, Liszt provides harmonised plainchant settings for five occasions including Christmas and the Office of the Dead. Liszt had been interested in reforming church music since his earlier involvement with Lamennais, but his interest in doing so was renewed in Rome. On 24 July 1860 he wrote to Princess Carolyne asking her to send to him a copy of an 1839 report by Spontini to Pope Gregory XVI in which Spontini had begun discussing how to clean up church music, particularly by ridding it of operatic influences. Liszt also mentioned that he himself was conceiving something to send to the Pope, namely plainchant settings that could be universally adopted in church use. Only the Responsorien und Antiphonen of 1860 survive, perhaps intended as part of his larger liturgical concept; they were not published until 1936. Responsorien und Antiphonen are homophonic settings, including judicious use of some chromatic harmony. Like some other church music reformers in the 1850s and 1860s, Liszt generally stayed with the nineteenth-century tradition of harmonising chants rather than returning to their proper monophonic performance. All chords are written in whole notes with no bar lines imposed" (PESCE, 2005: 223-248).

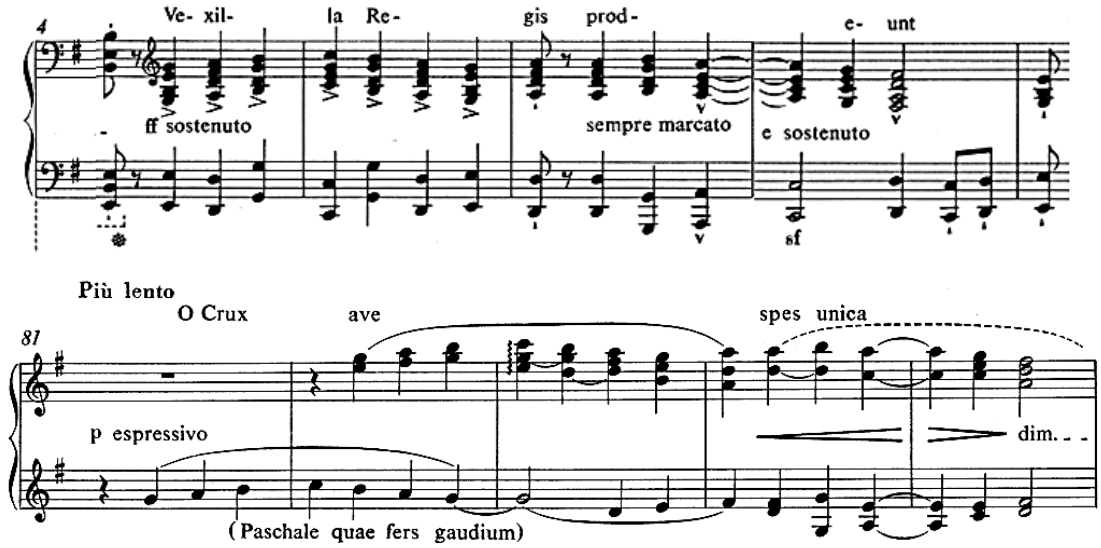


Fig. 20: Liszt: exemplo de harmonização do cantochão em *Vexilla Regis Prodeunt* (LISZT, 1978b).

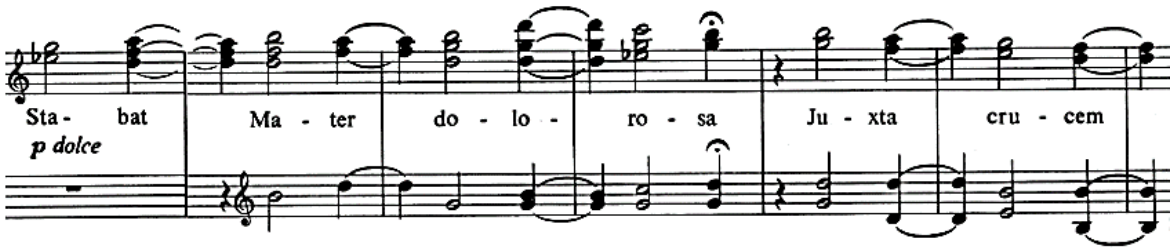


Fig. 21: Liszt: exemplo de harmonização do cantochão em *Stabat Mater* (LISZT, 1978a).

Pode-se encontrar este tipo de harmonização de cantos gregorianos também na obra sacra de Lorenzo Perosi (1872-1956), *maestro perpetuo* do Coro da Capela Sistina e, possivelmente, o mais influente compositor sacro de sua época[13]. Na *Missa De Beata,* por exemplo, que, além de algumas peças originais para órgão, consiste basicamente em uma versão harmonizada de uma missa completa (ordinário extraído da Missa IX gregoriana e o próprio da Missa do Dia de Natal), Perosi apresenta a mesma concepção para a harmonização do cantochão: acordes consonantes, um para cada nota da melodia. Não há dissonâncias (Fig. 22).

[13] Sobre a influência de Perosi em Nepomuceno, cf. Teixeira e Dudeque (2017). Perosi nasceu em Tortona, na Itália, em 1872, e morreu em Roma, em 1956. Iniciou seus estudos musicais com seu pai, Giuseppe Perosi (1849-1908), que era *maestro di cappela* da Catedral de Tortona. Estudou com Michele Saladino no Conservatório de Milão, onde se diplomou em 1892. Após seus estudos em Milão, passou um ano de estudo na Kirchenmusikschule, em Regensburg, na Alemanha, com Franz Xaver Haberl, grande musicólogo, pioneiro editor das obras de Palestrina e Lassus. Em seguida, assumiu o trabalho de professor e diretor de música sacra em Imola, na Itália, entre 1892 e 1894, ano em que visitou a famosa Abadia de Solesmes, na França, onde estudou canto gregoriano com Dom Mocquereau e Dom Pothier. Entre 1894 e 1907, Perosi assumiu o cargo de *maestro da capella* Marciana na Basílica de São Marcos em Veneza, cujo então Patriarca era Dom Giuseppe Sarto, futuro Papa São Pio X, com quem Perosi cultivou grande amizade e por quem foi ordenado sacerdote em 1895. Em 1898, Perosi foi indicado para o posto de *maestro perpetuo* da Capela Sistina, no Vaticano, cargo que manteve, ainda que com algumas interrupções, até sua morte, em 1956. Particularmente famoso por seus oratórios, Perosi também compôs várias missas e obras sacras menores, além de música secular, como, por exemplo, concertos e peças para música de câmara (CIAMPA, 2006: 41-151).

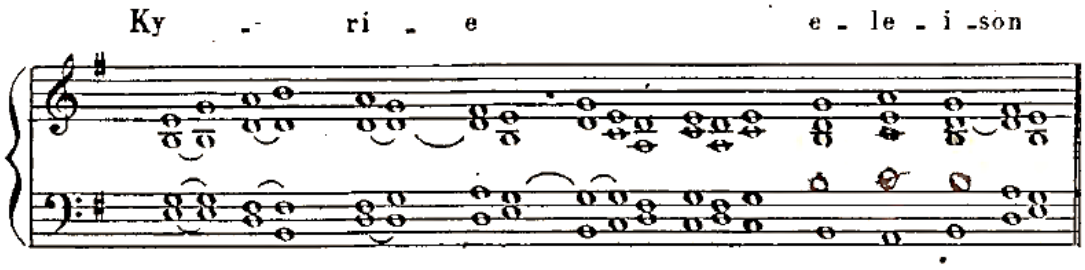


Fig. 22: Perosi: exemplo de harmonização do cantochão na *Missa De Beata* (PEROSI, [s.d.]).

Em *Cloches de Noël*, a harmonização do cantochão segue os mesmos princípios e pode-se perceber que as regras apresentadas por Niedermeyer para o acompanhamento do canto gregoriano encontram-se aplicadas no procedimento compositivo de Nepomuceno. Com efeito, considerando-se que a antífona gregoriana *Hodie Christus natus est* está no modo I (dórico ou *protus* – Fig. 23), facilmente se verifica que Nepomuceno se atém às tríades pertencentes a tal escala e usa frequentemente os acordes sobre a nota finalis (Ré) e sobre a dominante (Lá) (Fig. 24).

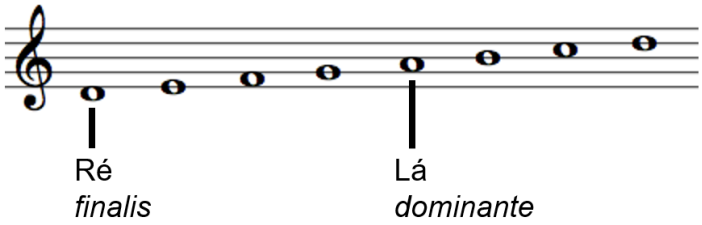


Fig. 23: Modo I eclesiástico (dórico ou *protus*).

Ao inserir um acorde para cada nota da melodia gregoriana, a harmonização de Nepomuceno resulta em um total de 86 acordes, sendo que aqueles formados sobre Ré e sobre Lá somam 36, ou seja, mais de 40% do total. Merece destaque, contudo, o fato de que o acorde mais utilizado é a tríade de Dó, que ocorre 21 vezes (Tab. 1). Parece-nos que este fato se explica por uma dupla função de tal acorde na peça: (1) como "acorde de passagem", isto é, servindo como ligação entre pontos estruturais da melodia, justificando-se, assim, sua ausência como acorde inicial ou final das frases musicais; e (2) como "função cadencial", na medida em que, segundo Niedermeyer e D'Ortigue (1905: 21-24), o acorde de Dó é indicado como harmonia imediatamente antecedente ao acorde final (Fig. 25).

	Acordes sobre:					
	RÉ (finalis)	FÁ	SOL	LÁ (dominante)	DÓ	Soma:
Compasso 24	6	3	3	6	7	*25*
Compasso 47	13	14	9	11	14	*61*
TOTAL:	19	17	12	17	21	*86*

Tab. 1: Número de acordes utilizados por Nepomuceno na harmonização de *Hodie Christus natus est.*

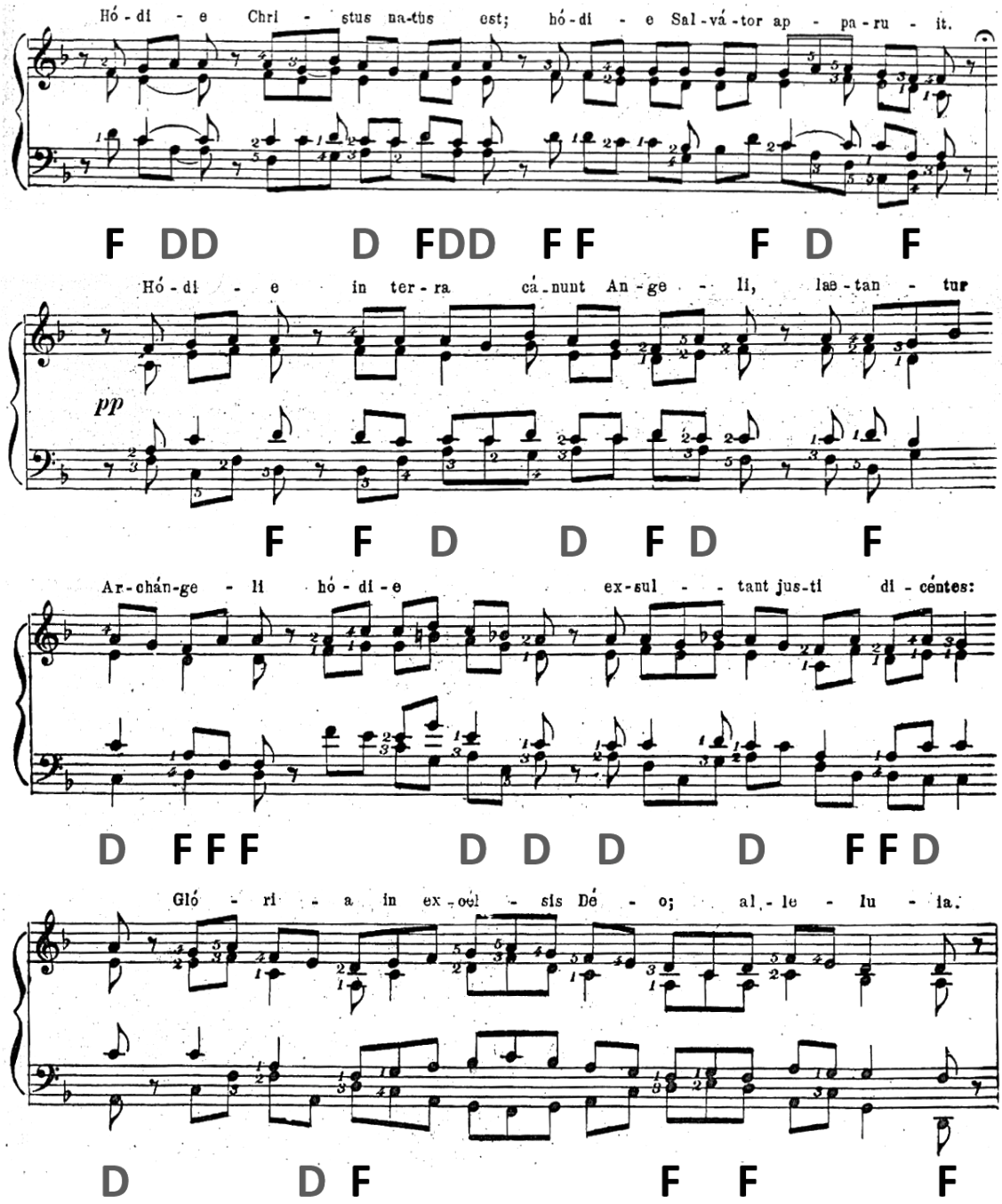


Fig. 24: Melodia gregoriana harmonizada em *Cloches de Noël* – acordes sobre a nota finalis (F) e sobre a dominante (D) (NEPOMUCENO, [s.d.]).

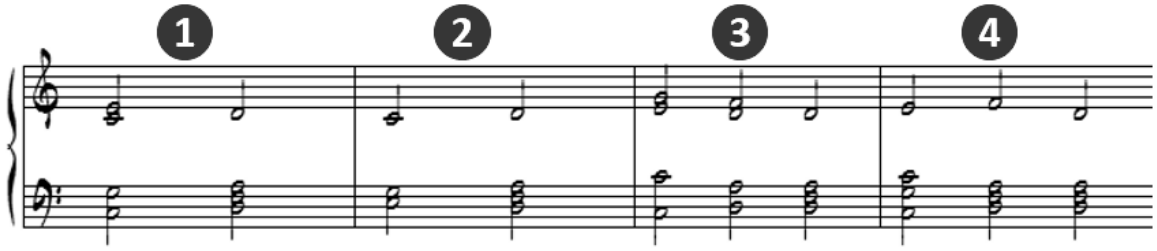


Fig. 25: Quatro fórmulas cadenciais para o modo I (NIEDERMEYER; D'ORTIGUE, 1905: 23).

E que, enfim, este tipo de harmonização do canto gregoriano marcadamente diatônica e consonante seja uma decisão compositiva deliberada de Nepomuceno pode-se deduzir pela comparação com outras harmonizações da mesma antífona gregoriana *Hodie Christus natus est.* A título de exemplo, destaque-se o acompanhamento para órgão escrito por Giulio Bas (1874-1929). Nesta versão, o número de acordes é menor que as notas da melodia, de modo que Bas opta por inserir acordes apenas em pontos estruturais da melodia, o que naturalmente resulta em notas estranhas aos acordes (notas de passagem, bordaduras, apogiaturas etc.), conferindo à peça, assim, um maior grau de tensão harmônica (Fig. 26).

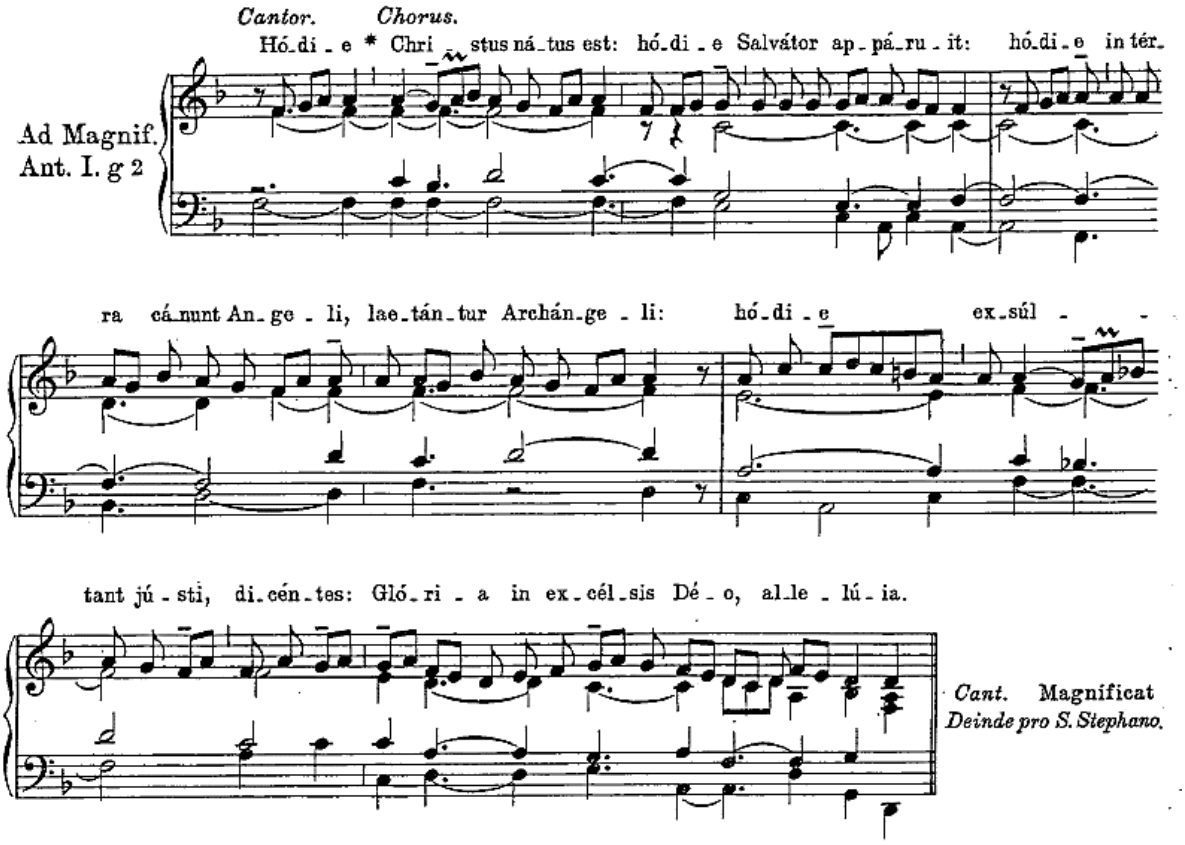


Fig. 26: Antífona gregoriana *Hodie Christus natus est* harmonizada por G. Bas (BAS, 1928: 26).

Temática dos sinos

Como visto anteriormente, o crítico musical Rodrigues Barbosa, em sua coluna no jornal *O Imparcial*, por ocasião da publicação de *Cloches de Noël* de Nepomuceno, relacionou alguns elementos musicais da referida obra com a sonoridade dos sinos das igrejas católicas. Nota-se que o que de fato o crítico reconhece como evocativo dos sinos são duas coisas: a "regularidade" dos movimentos sonoros e a "alternância de consonâncias"[14]. Na peça de Nepomuceno, isto se dá

[14] "São os Sinos de Natal. **Alternando-se em ritmo ternário** [...]. Desde o terceiro compasso **muitos outros sinos**, de vozes mais agudas, desfiam arabescos sonoros sobre o pedal de sons calmos, tranquilos, graves. **Uns alternam com outros, em terças e sextas, maiores e menores,** outros desfiam sons diatônicos, descondantes, ao passo que outros ainda do sexto compasso em diante **marcam**

por meio de três elementos: (1) pedal na mão esquerda com notas a intervalos de 5ª justa (Fá-Dó ou Ré-Lá); (2) alternância de 3ª e 6ª harmônicas no registro agudo do piano e o (3) duplo ostinato na mão direita (Sol-Lá-Si♭ + Sol-Fá-Sol-Fá etc.) (Fig. 27).

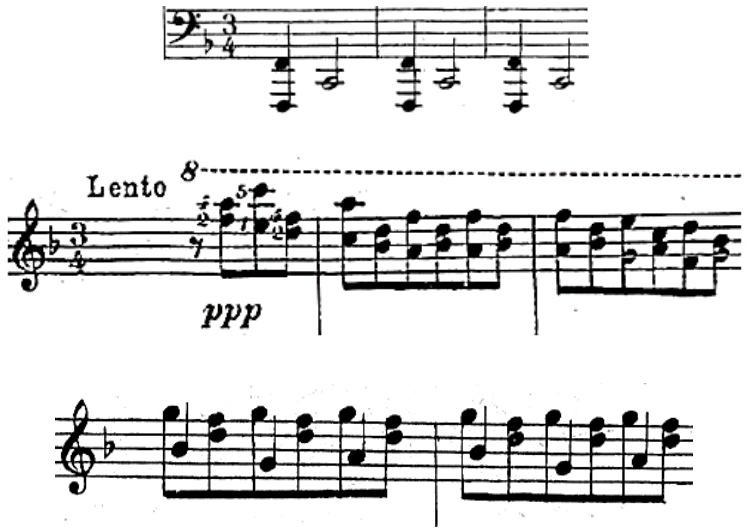


Fig. 27: Evocação à sonoridade dos sinos em *Cloches de Noël* (NEPOMUCENO, [s.d.]).

Nepomuceno faz uso, assim, da escrita idiomática pianística para evocar, de certa forma, a impressão sonora causada pela audição dos sinos das igrejas. Ora, este procedimento, longe de ser exclusivo ao compositor brasileiro, é algo especialmente notório em algumas obras para piano de Liszt. Com efeito, no catálogo das obras de Liszt, encontra-se pelo menos onze peças cujos títulos contêm alguma referência ao som de sinos (francês: *cloches;* alemão: *Glocken*)[15]. Uma outra peça ainda poderia ser incluída em tal relação: trata-se da primeira peça dos *Annés de Pèlegrinage (troisième anné): Angelus! Prière aux anges gardiens*[16]. Ainda que seu título não mencione

insistentemente os tempos do compasso num desenho melódico que passa da quarta à segunda e desta à terceira da tônica." (BARBOZA, 1916, grifo nosso)

[15] (1) *Grande fantaisie di bravura sur La clochette de Paganini*, para piano, composta em 1832-4 e publicada em 1834; (2) Les cloches de Genève, 3ª peça do ciclo de peças para piano *Années de Pèlerinage* (*1re année, Suisse*), composto em 1837-8 e publicado em 1841; (3) transcrição para piano da canção de Schubert chamada *Das [Zügen Glöcklein] Sterbeglöcklein* (*La cloche des agonisants*), composta em 1844 e publicada no mesmo ano; (4) *La cloche sonne*, para piano, composta em 1850 e publicada somente em 1958; (5) *Ave Maria für die grosse Klavierschule von Lebert und Stark* (*Die Glocken von Rom*), para piano, composta em 1862 e publicada em 1863; (6) transcrição para piano da canção de Schumann chamada *Die wandelnde Glocke*, composta em 1874 e publicada em 1875; (7) duas peças da *Suíte Weihnachtsbaum*: a n° 6, chamada *Carillon* e a n° 9, chamada *Abendglocken*, para piano, compostas em 1874-6 (revisadas em 1879-81) e publicadas em 1882; (8) *Excelsior!* (*Preludio zu den Glocken des Strassburger Münsters*), para piano a 4 mãos (há versão também para órgão), composta em 1874 e publicada em 1876; (9) *Die Glocken des Strassburger Münsters*, contendo três peças: *Vorspiel, Excelsior* e *Die Glocken*, para coro e orquestra, composta em 1874-5 e publicada em 1875; (10) *Heil! Unsrer Glocke heil*!, para coro em uníssono masculino, composto em 1843 e não publicado; (11) *Ihr Glocken von Marling*, canção para canto e piano, composta em 1874 e publicada em 1879.

[16] O ciclo completo é composto por sete peças: (1) *Angelus! Prière aux anges gardiens*, (2) *Aux Cyprès de la Villa d'Este* [1], (3) *Aux Cyprès de la Villa d'Este* [2], (4) *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, (5) *Sunt lacrymae rerum en mode hongrois*, (6) *Marche funèbre* e (7) *Sursum corda*. Este conjunto, publicado em 1883, é certamente uma das principais obras de Liszt no seu último período de vida. Diferentemente dos dois primeiros volumes de seus *Années de pèlerinage*, os quais foram compostos quase quarenta anos antes e correspondiam ao período da vida Liszt com Marie d'Agoult na Suíça e a suas viagens pela Itália, este terceiro não parece ter sido concebido

explicitamente o som dos sinos, sabe-se que a inspiração de Liszt para tal obra foram os sinos de Roma.

Em seus últimos anos, Liszt encontrava tranquilidade em Villa d'Este[17], mas mesmo lá ainda recebia alguns visitantes casuais. O inglês Hugh Reginald Haweis (1838-1901) foi um deles e pôde assistir o próprio Liszt ao piano explicar que o seu *Angelus* fazia referência aos sons dos campanários italianos. Tendo soado o sino da igreja de Santa Croce, Haweis assim descreve sua impressão de ver Liszt, em meio a uma conversa sobre os sinos, chamar seus convidados para dentro e sentar-se ao piano:

> "Já que estamos falando em sinos", disse ele [Liszt], "eu gostaria de mostrar-lhe um 'Angelus' que acabei de compor"; e, abrindo o piano, sentou-se. Era o momento pelo qual eu tão frequentemente e em vão aguardava...
> "Você sabe", disse Liszt, voltando-se para mim, "na Itália toca-se o Angelus sem muito cuidado; os sinos soam irregularmente, param e as cadências, então, frequentemente fragmentam-se": e ele começou uma pequena passagem ondulante na parte aguda – tal como sinos badalando no alto ao ar noturno; cessou, mas tão suavemente que até o meio compasso de silêncio fez-se sentir, e o ouvido atento ainda carregava o ritmo quebrado por meio da pausa. O *abbé* mesmo parecia dentro de um sonho; seus dedos eram sentidos levemente de novo sobre o teclado, e os sinos continuavam parando no meio de uma frase. Então elevou-se do baixo o som do *Angelus*, ou melhor, parecia como que a vaga emoção de alguém que, enquanto passa, ouve nas ruínas de algum claustro pelo caminho os espíritos de velhos monges cantarolando suas lentas melodias, tal como o sol se põe e as sombras púrpuras da Itália estendem-se furtivamente sobre a terra, além do oeste alaranjado!
> Sentamos imóveis – o discípulo [Pholig] de um lado, eu no outro. Liszt estava quase imóvel: seus dedos pareciam quase independentes, meros ministros de sua alma. O sonho interrompeu-se por uma pausa; então retornou a ondulante passagem dos sinos, ressoando ao alto no ar noturno, o meio compasso de silêncio, o ritmo quebrado – e o toque do Angelus"[18] (WALKER, 1997: 394-396, tradução nossa).

---

inicialmente como um ciclo. Duas peças foram compostas em 1877 e as outras duas anteriormente. Certamente a concepção das peças como uma coleção foi algo posterior (BAKER, 2005: 120-151).

[17] Palácio com grandes e belos jardins situado em Tivoli, próximo de Roma, na Itália.

[18] "'As we were talking of bells,' he said, 'I should like to show you an 'Angelus' which I have just written'; and, opening the piano, he sat down. This was the moment which I had so often and so vainly longed for ... 'You know,' said Liszt, turning to me, 'they ring the Angelus in Italy carelessly; the bells swing irregularly, and leave off, and the cadences are often broken up thus': and he began a little swaying passage in the treble – like bells tossing high up in the evening air: it ceased, but so softly that the half-bar of silence made itself felt, and the listening ear still carried the broken rhythm through the pause. The Abbate himself seemed to fall into a dream; his fingers fell again lightly on the keys, and the bells went on, leaving off in the middle of a phrase. Then rose from the bass the song of the Angelus, or rather, it seemed like the vague emotion of one who, as he passes, hears in the ruins of some wayside cloister the ghosts of old monks humming their drowsy melodies, and the sun goes down rapidly, and the purple shadows of Italy steal over the land, out of the orange west! We sat motionless – the disciple [Pholig] on one side, I on the other. Liszt was almost as motionless: his fingers seemed quite independent, chance ministers of his soul. The dream was broken by a pause; then came back the little swaying passage of bells, tossing high up in the evening air, the half-bar of silence, the broken rhythm – and the Angelus was rung" (WALKER, 1997: 394-396).

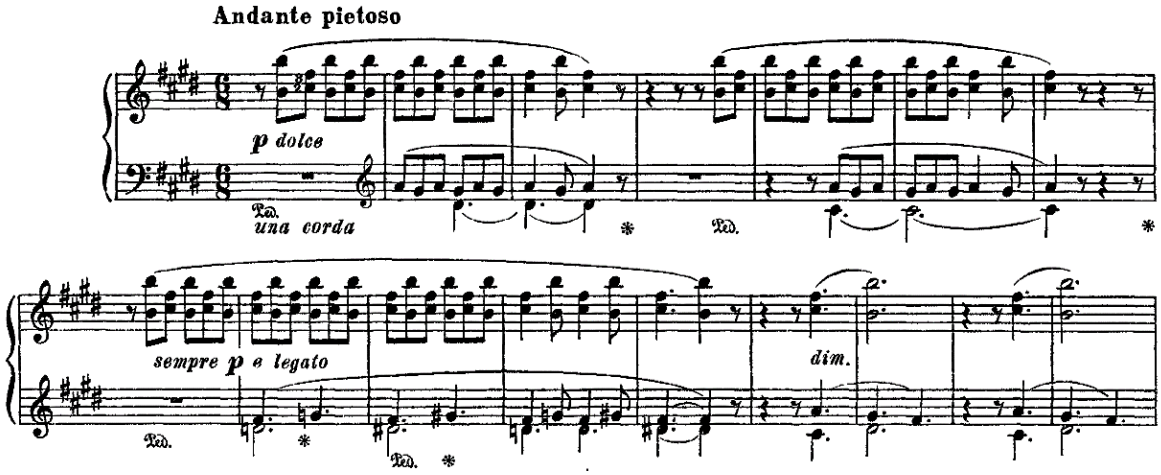


Fig. 28: Liszt: primeiros 16 compassos de *Angelus!* (LISZT, 1916).

Nota-se em tal descrição da obra de Liszt uma impressão semelhante àquela exposta por Barbosa em seu texto sobre a peça de Nepomuceno. Também Haweiss reconhece na sequência alternada de oitavas, quartas, sextas e terças uma evocação da sonoridade dos sinos: "pequena passagem ondulante na parte aguda – tal como sinos badalando no alto ao ar noturno" (WALKER, 1997: 394-396, tradução nossa). E, de fato, é este tipo de sequência repetitiva de acordes diatônicos que será usado por Liszt em outras peças para piano nas quais o caráter religioso é claramente manifesto.

Outra peça pianística de Liszt que merece especial atenção no que tange a possíveis aproximações estilísticas com a obra presentemente analisada de Nepomuceno é *Weihnachtsbaum* (*Árvore de Natal*), uma coleção de doze pequenas peças para piano, algumas mais simples e outras com exigência de maior envergadura técnica, mas, de qualquer forma, mais apropriadas para pequenos públicos do que propriamente para salas de concerto. Liszt as dedicou à sua neta, Daniela von Bülow, e da seguinte forma ele próprio as via: "Elas não serão músicas para ensino ou para exibição, mas simples ecos de minhas emoções juvenis – elas permanecem intocadas ao longo das provações dos anos!"[19] (BAKER, 2005: 120-122, tradução nossa).

A nona destas doze peças merece especial destaque para os fins da presente argumentação. Trata-se de *Abendglocken*, ou seja, *Sinos da noite*, título este que, considerando-se a

[19] "They [*Weihnachtsbaum* e *Via Crucis*] will by no means be works of learning, or of display, but simple echoes of the emotions of my youth – these remain indelible through all the trials of the years". As primeiras quatro peças de *Weihnachtsbaum* são transcrições de canções natalinas tradicionais: (1) *Psalitte,* baseada em um coral de Natal de Michael Praetorius (1571-1621); (2) *O heilige Nacht*!, baseada em um canto tradicional; (3) *Die Hirten an der Krippe*, baseada em *In dulci jubilo*; e (4) *Adeste fideles*, baseada no famoso hino latino de mesmo nome. A quinta e a sexta peça, *Scherzoso* e *Carillon*, são de maior virtuosidade, em razão dos tempos rápidos, da exploração do registro agudo do piano, das terças duplas e oitavas abertas na primeira peça e do quasi trillo com terças e quartas alternadas na segunda. A sétima peça, *Schlummerlied*, tem, como indica seu título, o caráter de música de ninar, mas apresenta grande atividade rítmica, amplo contraponto, passagens de mão e modulações. A oitava peça, *Altes provenzaliches Weihnachtslied*, em forma ABA e com frases de três compassos em um andamento *allegro*, configura-se como uma peça contrastante com a anterior. A nona peça, *Abendglocken* (*Sinos da noite*) apresenta certa atmosfera impressionista, com padrões de ostinato tranquilos e suspensos. A décima peça, *Ehemals!*, é peculiar pela sua introdução esparsa e melancólica, pelo interlúdio e pela conclusão em notas simples e segundas em notas longas. As duas últimas peças, finalmente, são nacionalistas, a modo de bravura: *Ungarisch*, espécie de marcha com notas pontuadas e motivos repetitivos; e *Polnisch*, que, em certos pontos, apresenta-se como uma *mazurka di bravura* (ARNOLD, 2002: 165-166).

inserção de tal peça no ciclo chamado *Weihnachtsbaum* (*Árvore de Natal*), imediatamente remete ao mesmo tipo de temática utilizada por Nepomuceno em *Cloches de Noël,* a saber, os sinos como alfaia da igreja[20] e como símbolo sonoro da festa de Natal. A proximidade, contudo, não se dá unicamente por este elemento extramusical, mas principalmente pelo fato de que também Liszt, com o intuito de evocar a sonoridade dos sinos, utiliza procedimentos análogos àqueles encontrados em Nepomuceno: a "regularidade" rítmica e a "alternância de sonoridades consonantes". Assim, por exemplo, tem-se a partir do compasso 23 uma sequência de tríades maiores e menores, invertidas e alternando posição aberta e fechada. E sobretudo no *andante quieto,* a partir do compasso 99 até o final, tem-se uma explícita evocação à sonoridade dos sinos por meio de uma tríplice textura musical: oitavas regulares (semibreves) no grave, ostinato em oitavas (semínimas) no registro médio e "sinos" com oitavas (mínimas) em Si♭ no registro agudo (Figs. 29 e 30).

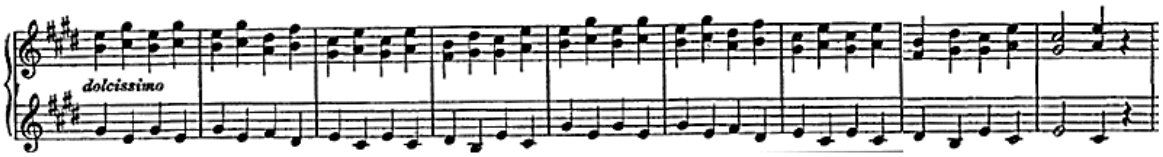


Fig. 29: Liszt: compassos 23 a 31 de *Abendglocken* [n. 9 de *Weihnachtsbaum*] (LISZT, 1927).

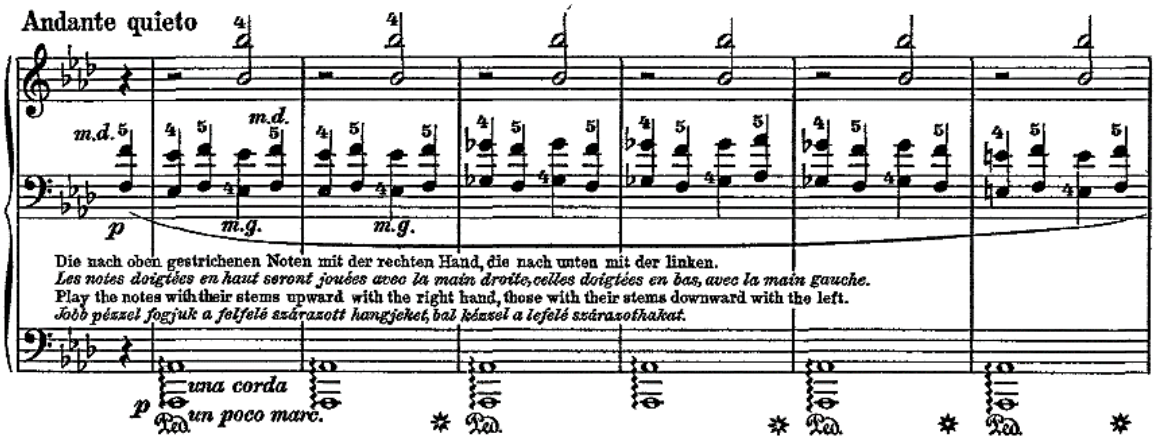


Fig. 30: Liszt: compassos 99 a 104 de *Abendglocken* [n. 9 de *Weihnachtsbaum*] (LISZT, 1927).

Nota-se, pois, que há procedimentos semelhantes tanto na obra de Liszt como na de Nepomuceno no que concerne ao modo de se evocar ao piano o timbre dos sinos das igrejas: ostinatos, contrastes de registro, regularidade rítmica e alternância repetitiva de acordes consonantes.

[20] Constituem as alfaias da igreja: o altar com os respectivos acessórios, o púlpito, os confessionários, o órgão e os sinos. Entende-se por sino o instrumento de bronze, ou qualquer metal, percutido por uma vara chamada badalo e cujo som serve para convidar os fiéis às cerimônias. Os sinos destinados ao culto têm que ser consagrados ou benzidos pelo Bispo ou por seu representante. O uso dos sinos é da alçada exclusiva da autoridade eclesiástica (BOULENGER, 1949: 272-3).

Intertextualidade

A partir da análise realizada, especialmente da identificação de elementos intertextuais em *Cloches de Noël* (citações, referências extramusicais, semelhança de procedimentos com outros compositores etc.), proceder-se-á à síntese das conclusões dentro da terminologia própria de alguns estudos de intertextualidade musical. Entende-se por "intertextualidade" o conjunto de relações demonstráveis no interior de um dado texto que o aproximam a outros textos do mesmo autor ou a modelos literários aos quais pode-se fazer referência[21].

No caso específico da música, vários autores têm se dedicado a elencar diferentes categorias intertextuais. Straus (1990: 17), por exemplo, apresenta algumas estratégias que teriam sido utilizadas pelos compositores do século XX para a reinterpretação de antigas formas ou elementos estilísticos do passado: motivização, generalização, marginalização, centralização, compressão, fragmentação, neutralização e simetrização. Barbosa e Barrenechea (2003: 133-134), por sua vez, indicam sete categorias de intertextualidade musical: entidades orgânicas elementares, extrato, idiomática, paráfrase, estilo, paródia e reinvenção. Para o presente estudo, entretanto, julgamos mais conveniente a sistematização proposta por Corrado (1992: 34), que distingue duas grandes áreas: (1) a "intrassemiótica", que contém os fatos produzidos com meios estritamente musicais; e 2) a "intersemiótica", que reúne fenômenos derivados de relações com outros discursos (linguagem verbal, imagem etc.). Estritamente falando, a "intertextualidade musical" diz respeito à área "intrassemiótica" e, nesta área, Corrado distingue várias possibilidades:

(1) "Citação de materiais geradores" ou de esquemas formais (ex: missas ou motetos medievais construídos a partir de um *cantus firmus*) (CORRADO, 1992: 34-35).

(2) "Citação estilística", falsa citação ou citação sintética: reconstituição de gestos formais e expressivos dominantes de um estilo, mas sem referência a uma obra em particular, com diferentes graus de fidelidade (ex: paródia estilística, pastiche, neoclassicismo do início do século XX etc.) (CORRADO, 1992: 35-36).

(3) "Citação textual": incorporação de materiais temáticos reconhecíveis (melodias ou complexos polifônicos) tomados de uma determinada obra preexistente, podendo ser: (1) uma "autocitação" (aproveitamento que um compositor realiza de material temático de outras obras suas); (2) uma "transcrição criativa" (elaboração de nova obra a partir da transcrição explícita de uma obra preexistente); (3) um "empréstimo temático" (utilização de um tema alheio que serve de ponto de partida para elaborações de caráter original); ou (4) uma "citação com intenção referencial" (utilização de fragmentos de obras de repertório folclórico ou popular com intenção evocativa de determinada cultura, fins autobiográficos, homenagem a outros compositores, ou mesmo citação de hinos nacionais ou religiosos) (CORRADO, 1992: 36-40).

Utilizando-se de tal nomenclatura, aliada à tradicional tríplice divisão dos níveis de abordagem analítica de uma obra musical (macro, médio e micro) (LARUE, 1989: 3-5), apresentamos no Quadro 2 uma síntese das relações intertextuais implicita ou explicitamente encontradas no processo de análise da obra *Cloches de Noël* de Alberto Nepomuceno.

[21] Inicialmente, a noção de intertextualidade foi aplicada no âmbito musical para se tratar de semelhanças entre obras musicais cuja conexão histórica não podia ser inequivocamente demonstrada (BURKHOLDER, 2001).

INTERSEMIÓTICA	
Cloches de Noël tem em seu título uma referência à sonoridade dos sinos das igrejas, especificamente na festa de Natal. Esta referência resulta em certa expectativa de que o compositor se utilize de tal forma das possibilidades do piano que seja perceptível pelo ouvinte uma referência a tal timbre.	
INTRASSEMIÓTICA	
MACRO - nível das distintas seções (ou movimentos)	
Citação de materiais geradores	*Cloches de Noël* apresenta a forma A-B1-A'-B2-A", sendo B1 e B2 diferentes trechos da melodia gregoriana *Hodie Christus natus est* harmonizada. Trata-se de uma estruturação análoga à que Liszt utiliza em peças pianísticas de cunho religioso, tais como *Vexilla Regis* e *Stabat Mater.* Diz-se análoga porque há em comum a intercalação de trechos de cantochão harmonizado com trechos de livre composição do autor; mas há diferença quanto ao modo como estes trechos livres são tratados, quanto à extensão e quanto à identidade temática.
MÉDIA - nível das frases musicais	
Citação estilística	*Cloches de Noël* apresenta nas seções A, A' e A" sempre melodias na mão esquerda acompanhadas por um ostinato na mão direita. Tais melodias, ainda que não sejam identificadas como uma melodia preexistente conhecida, são construídas de tal forma que remetem ao tipo de desenho melódico característico do cantochão: âmbito restrito (uma sexta ou uma oitava), predomínio de graus conjuntos, saltos de quarta ou quinta seguidos por movimento contrário em grau conjunto, ritmo regular em andamento lento e direcionamento não tonal das frases (ausência de relação sensível ou algum tipo de cromatismo).
Citação textual com intenção referencial	*Cloches de Noël* apresenta uma transcrição literal da melodia da antífona gregoriana *Hodie Christus natus est,* do *Magnificat* do ofício de vésperas da festa de Natal. A intenção referencial é explicitada pelo fato de que o compositor insere na partitura a própria letra do cantochão original, mesmo se tratando de uma obra exclusivamente pianística.
MICRO - nível dos motivos ou compassos individuais	
Citação estilística *textural* e *tímbrica*	*Cloches de Noël* apresenta nas seções A, A' e A" um tipo de escrita que claramente explora as possibilidades do piano para evocar a sonoridade típica dos sinos de igreja: acordes consonantes regulares, ostinato e diferentes registros de altura. É procedimento semelhante àqueles empregados por Liszt em obras para piano com cunho religioso e/ou especificamente relacionadas à mesma temática dos sinos ou do Natal, tais como *Angelus!* e *Abendglocken*.
Citação estilística *harmônica*	*Cloches de Noël* apresenta nas seções B1 e B2 a melodia gregoriana harmonizada ao modo como alguns tratadistas o entendiam no final do século XIX, a saber, utilizando só notas da escala, acordes correspondentes a cada nota da melodia e preferencialmente em posição fundamental, dando-se também especial destaque para os acordes formados sobre a finalis (Ré) do modo I (dórico ou *protus*) e sobre a dominante (Lá). Há, assim, uma clara referência à sonoridade harmônica ouvida no acompanhamento do gregoriano durante os ofícios religiosos. Tal prática de harmonização é encontrada também em obras pianísticas religiosas de Liszt, tais como *Via Crucis, Vexilla Regis Prodeunt* e *Stabat Mater.*

Quadro 2: Categorias de intertextualidade em *Cloches de Noël.*

Assim, pois, verifica-se distintas categorias intertextuais em *Cloches de Noël*, de Alberto Nepomuceno. O seu título já indica uma referência textual a um tipo específico de sonoridade (área "intersemiótica"). No nível mais amplo da organização formal da peça, nota-se a sua proximidade com esquemas utilizados por Liszt em obras de igual caráter religioso ("citação de materiais geradores"). No nível das frases musicais, há tanto uma "citação estilística" em linhas melódicas que remetem diretamente ao canto gregoriano, como também uma "citação literal" de

uma antífona em cantochão, *Hodie Christus natus est*. Finalmente, há ainda no nível motívico uma dupla citação estilística. Em primeiro lugar, o compositor vale-se de procedimentos compositivos próprios à escrita pianística para se referir à sonoridade dos sinos das igrejas, evocada já no título da obra. Em segundo lugar, tem-se a harmonização empregada por Nepomuceno como acompanhamento à antífona gregoriana, destacando, assim, o caráter modal do cantochão empregado.

Conclusão

O presente artigo procurou considerar a obra *Cloches de Noël* de Alberto Nepomuceno primeiramente dentro do contexto mais amplo da relação do compositor com a música sacra/religiosa e, especificamente, com o canto gregoriano. Em seguida, analisando-se formalmente a referida peça, foi possível identificar a presença da clara referência à música litúrgica católica por meio da citação literal da antífona *Hodie Christus natus est* e a sua harmonização segundo procedimentos comuns na época para o acompanhamento do cantochão ao órgão. Considerando-se ainda a inserção de tal obra no repertório pianístico, a tal ponto que o próprio Nepomuceno a executava em concertos, procurou-se identificar possíveis relações intertextuais com a obra instrumental de temática religiosa de Franz Liszt, chegando-se, então, à conclusão de que há uma proximidade estilística com a obra de Nepomuceno no que concerne especialmente a quatro aspectos: (1) utilização explícita de melodias gregorianas; (2) harmonização de tais melodias com emprego exclusivo de consonâncias; (3) referência extramusical e idiomática ao som dos sinos das igrejas e (4) estruturação formal com intercalação de episódios musicais entre os trechos com transcrição gregoriana.

A peça *Cloches de Noël* é certamente um dos raros exemplos – e talvez o único – em que Nepomuceno transpõe para a música de concerto a sua particular afeição ao canto gregoriano e às questões inerentes à música sacra católica.

Referências

A UNIÃO. Rio de Janeiro, 21 out. 1920, Uma grande perda, p. 1.

ARNOLD, Ben (Ed.) *The Liszt Companion.* Westport: Greenwood Press, 2002.

BAKER, James M. Liszt's Late Piano Works: Larger Forms. In: HAMILTON, K. (Org.). *The Cambridge Companion to Liszt.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 120-151.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per musi:* Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 8, p. 125-136, jul.–dez. 2003.

BARBOZA, Rodrigues. Sinos de Natal. *O Imparcial,* Música, Rio de Janeiro, p. 6, 1° jan 1916.

BAS, Giulio. *Proprium de tempore pro Vesperis:* ab Adventu usque ad ultimam dominicam post Pestecosten ad exemplar editionis Vaticanae / Cantum Gregorianum harmonice modulavit Julius Bas ad normam editionis rhythmicae a Solesmensibus monachis exaratae. Tournai: Société Saint Jean l'Évangéliste, 1928.

BOULENGER. *Doutrina católica:* manual de instrução religiosa para uso dos ginásios, colégios e catequistas voluntários. v. 3. São Paulo: Francisco Alves, 1949.

BURKHOLDER, J. Peter. Intertextuality. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2001.

CIAMPA, Leonardo A. *Don Lorenzo Perosi.* Bloomington: AuthorHouse, 2006.

COELHO, Antônio. *Curso de liturgia romana.* Tomo 1: Liturgia Fundamental – Liturgia Laudativa – Liturgia Sacramental. Braga: Livraria Litúrgica, 1941.

CORRADO, Omar. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. In: CORRADO, O; KREICHMAN, R.; MALACHEVSKY, J. (Eds.). *Migraciones de sentidos:* tres enfoques sobre lo intertextual. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones, 1992. p.33-51.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral.* 2. ed.. Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA do centenário do nascimento de Alberto Nepomuceno. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1964.

GMEINWIESER, Siegfried. Cecilian Movement. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* London: Macmillan, 2001.

GOLDBERG, Luis Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., Juiz de Fora, 2004. *Anais...* Juiz de Fora, 2006. p. 138-172.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 9 jan. 1898a, Theatros e Música, p. 2.

_____. Rio de Janeiro, 23 fev. 1898b, Theatros e Música, p. 2.

_____. Rio de Janeiro, 17 jul. 1917, Theatros e Música, p. 6.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira:* dos primórdios ao início do séc. XX. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical:* pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal. Barcelona: Labor, 1989.

LEFEBVRE, Gaspar. *Missal Quotidiano* e *Vesperal.* Paris: Desclée de Brouwer, 1956.

LIBER USUALIS. Tournai: Desclée Company, 1961.

LISZT, Franz. *Christus.* Leipzig: Schuberth & Co., [s.d.] [1872]. Partitura.

_____. *Episode aus Lenau's Faust* [Musikalische Werke. Serie I, Band 10]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. Partitura.

_____. *Années de pèlerinage III* [Musikalische Werke. Serie II, Band 6, p.148-95]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1916. Partitura.

_____. *Weihnachtsbaum* [Musikalische Werke. Serie II, Band 9, p. 111-158]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. Partitura.

_____. *Responsorien und Antiphonen* [Musikalische Werke. Serie V, Band 7]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1936a. Partitura.

_____. *Via Crucis* [Musikalische Werke. Serie V, Band 7, p. 125-149]. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1936b. Partitura.

_____. *Stabat Mater* [Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 12, p. 28-34]. Budapest: Editio Musica/Kassel: Bärenreiter, 1978a. Partitura.

_____. *Vexilla Regis Prodeunt* [*Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 12,* p. 3-11]. Budapest: Editio Musica/Kassel: Bärenreiter, 1978b. Partitura.

MERRICK, Paul. *Revolution and Religion in the Music of Liszt.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

NEPOMUCENO, Alberto. *Cloches de Noël.* Rio de Janeiro: A. Napoleão, [s.d.]. Partitura.

_____. *Sinos de Natal.* Manuscrito autógrafo, 1915. Partitura.

_____. *Álbum Eucarístico.* Rio de Janeiro: Sampaio Araújo & Cia, 1926. Partitura.

NIEDERMEYER, Louis; D'ORTIGUE, Joseph. *Gregorian Accompaniment:* A Theoretical and Practical Treatise upon the Accompaniment of Plainsong. London: Novello, Ewer & Co., 1905.

O IMPARCIAL. Rio de Janeiro, 1° jan. 1916, Música, p. 6.

_____. Rio de Janeiro, 22 abr. 1917a, Notas Sociaes, p. 6.

_____. Rio de Janeiro, 27 jul. 1917b, Notas Sociaes, p. 8.

PEREIRA, Avelino R. *Música, sociedade e política:* Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PEROSI, Lorenzo. *Missa De Beata:* col proprio della Messa "Puer" secondo la lezione dei Codici, com accompagnamento ed interludi d'organo, dedicata ai Seminaristi d'Italia. Milão: A. Bertarelli, [s.d.]. Partitura.

PESCE, Dolores. Liszt's Sacred Choral Music. In: HAMILTON, K. (Ed.). *The Cambridge Companion to Liszt.* Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 223-248.

STRAUS, Joseph. *Remaking the Past:* Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

TEIXEIRA, Thiago Plaça; DUDEQUE, Norton. O Sanctus de Alberto Nepomuceno: um caso de intertextualidade musical. *Musica Theorica.* Salvador, v. 2, p. 18-46, jan. 2017.

VIRET, Jacques. *Canto gregoriano:* uma abordagem introdutória. Trad. Paulo Valente. Curitiba: Editora UFPR, 2015.

WALKER, Alan. *Franz Liszt.* v. 3: The Final Years, 1861-1886. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

Thiago Plaça Teixeira, nascido em Curitiba, é graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); bacharel em Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap); mestre em Música e doutorando em Música (área de Musicologia) pela UFPR. Desenvolve atividades profissionais na área de Música como docente e como pianista, solista e acompanhador. Foi premiado no VI Concurso de Piano Prof. Edna Bassetti Habith, V Concurso Nacional de Piano da Embap e Concurso Internacional de Piano Honorina Barra. Como pianista acompanhador, trabalhou em montagens de óperas, coros, séries de concertos e festivais de música. Como pesquisador, direciona seus estudos principalmente à música sacra católica. Publicou recentemente o artigo "O *Sanctus* da Missa de Alberto Nepomuceno: um caso de intertextualidade musical" e o livro (no prelo) *Estética musical em Santo Tomás De Aquino*. thiagoplacateixeira@gmail.com