DOI 10.20504/opus2019a2501

Anjos e pastores: tópicas e intertextualidade no oratório de Alberto Nepomuceno

Thiago Plaça Teixeira
(Universidade Federal do Paraná / Universidade Estadual do Paraná – Curitiba, PR)

Resumo: O presente artigo propõe a realização de uma análise da peça *Em Bethleem*, para coro e orquestra, de Alberto Nepomuceno (1864-1920). Tal obra emprega textos da obra *Pastoral*, do escritor brasileiro Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934), e foi composta para ser encenada no Natal de 1903 na cidade de Campinas/SP, cabendo a Nepomuceno também a regência na estreia. Procurou-se considerar neste artigo os aspectos estilísticos gerais da obra e identificar elementos de tópicas e de intertextualidade musicais. A análise demonstra o emprego de procedimentos compositivos típicos da tópica pastoril no *Prelúdio*, elementos representativos no *Coro dos Anjos* e categorias de intertextualidade musical na *Cantilena.*

Palavras-chave: Análise musical. Alberto Nepomuceno. *Em Bethleem*. Tópicas e intertextualidade musical.

Angels and Shepherds: Topics and Intertextuality in Alberto Nepomuceno's Oratory

Abstract: This article aims to analyze *Em Bethleem* for choir and orchestra by Alberto Nepomuceno (1864-1920). This work employs texts drawn from *Pastoral*, a literary work by the Brazilian writer Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934). Composed to be staged for Christmas in 1903 in the city of Campinas, São Paulo; Nepomuceno being also the conductor of the premiere. This article attempts to consider the general stylistic features of the piece and to identify elements of musical topics and intertextual relationships. The analysis demonstrates the use of typical compositional procedures from the pastoral topic in the *Preludio,* representative qualities in *Coro dos Anjos,* and musical intertextual categories in *Cantilena.*

Keywords: Musical analysis; Alberto Nepomuceno; *Em Bethleem;* topics and musical intertextuality.

TEIXEIRA, Thiago Plaça. Anjos e pastores: tópicas e intertextualidade no oratório de Alberto Nepomuceno. *Opus*, v. 25, n. 1, p. 1-39, jan./abr. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2501

Submetido em 08/10/2018, aprovado em 07/01/2019.

No *Catálogo geral* das obras de Alberto Nepomuceno (1864-1920) encontra-se uma única obra classificada como **oratório**. Trata-se da peça ali intitulada *A pastoral*, composta em 1902 durante estadia do compositor em Petrópolis/RJ e descrita como "episódio de Natal […] auto religioso em um prólogo e três atos", com duração de aproximadamente 35 minutos. A mesma fonte indica a instrumentação e as vozes exigidas para a execução da peça: tenor, soprano, contralto, baixo, declamador, coro misto, orquestração (madeiras a 2:2, trompas, cordas), além de tímpanos, harpa e órgão (harmônio). A estreia da peça é apontada como sendo o dia de Natal (25 de dezembro) do ano de 1903, no Teatro São Carlos, em Campinas/SP, tendo como intérpretes Antônio Andrade, Souza Brito, Lucila Andrade, Ondina Maia, Eliza Rezende, Euclides Andrade, Dina Pereira, coro e orquestra, regentes Alberto Nepomuceno e Francisco Braga. Quanto à partitura, o catálogo aponta que há apenas o manuscrito e uma versão para canto e piano da Editora Bevilacqua & Cia. Por fim, indica que a obra completa teve "música composta por Sant'Ana Gomes (Prólogo), Henrique Oswald (Anunciação), Francisco Braga (A Visitação) e Alberto Nepomuceno (Em Belém)" (CORRÊA, 1996: 51).

Alguns historiadores da música brasileira, tal como Almeida (1942) e Azevedo (1948), fazem menção a esta obra de Alberto Nepomuceno, mas se carece ainda de um exame mais aprofundado sobre os aspectos intrínsecos da referida obra, bem como sua inserção no contexto mais amplo da produção de oratórios nos séculos XIX e XX. Para contribuir por lançar maior luz sobre tal obra, considerá-la-emos sob o viés das **tópicas** e da **intertextualidade musical.**

O conceito de **tópicas** foi introduzido por L. Ratner em seu estudo *Classic Music*, no qual procura elaborar um léxico utilizado pelos compositores do Classicismo. Trata-se basicamente de identificar aqueles padrões referenciais que funcionam em tal repertório como um símbolo ou uma representação de algo. As tópicas seriam, portanto, a "matéria para o discurso musical", representando afetos ou ideias específicas claramente reconhecíveis aos ouvintes contemporâneos à obra considerada (RATNER, 1980: 9). López Cano considera as tópicas como um tipo de intertextualidade, definindo-as como referências feitas em uma obra específica a um estilo, gênero, tipo ou classe de música diferente, não a uma obra específica, mas a tipologias musicais sem autor reconhecível (LÓPEZ CANO, 2007: 35-36).

Em *Posibilidades intertextuales del dispositivo musical*, O. Corrado descreve a **intertextualidade** como um termo oriundo da teoria literária do russo M. Bakhtin (1895-1975), que a define como um 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 fazer referência. No caso da música, Corrado distingue duas grandes áreas: a (1) área **intrassemiótica**, que contém os elementos produzidos com meios estritamente musicais; e a (2) área **intersemiótica**, que reúne fenômenos derivados de relações com outros discursos (linguagem verbal imagem etc.) (CORRADO, 1992: 34). A intertextualidade musical propriamente dita diria respeito à área intrassemiótica, na qual Corrado identifica três possibilidades: (1) Citação de materiais geradores ou de esquemas formais (CORRADO, 1992: 34-35); (2) Citação estilística, falsa citação ou citação sintética; e (3) Citação textual (CORRADO, 1992: 36-40), a qual se desdobraria em quatro tipos: (a) autocitação, (b) transcrição criativa, (c) empréstimo temático e (d) citação com intenção referencial (CORRADO, 1992: 35-36).

Contexto e libreto

Segundo Smither, os libretos dos oratórios alemães do século XIX podiam ser de três tipos: (1) **épico**, em que o poeta narra grandes eventos em um passado distante; (2) **lírico**, em que o poeta expressa seus sentimentos imediatos e intensos sobre um assunto ou evento no presente; e (3) **dramático**, em que o poeta se mistura aos personagens, cujos diálogos revelam a ação dirigida a um objetivo inexorável. O épico retrata o evento que se desenvolve no passado, o drama retrata a ação que se dirige ao futuro e o lírico retrata o sentimento que é anexo ao presente (2000: 64).

O libreto utilizado por Alberto Nepomuceno para a composição de seu oratório *Em Bethleem* é o 3° quadro da obra *Pastoral* do escritor brasileiro Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934), composta em 1903 para ser encenada no Natal do mesmo ano na cidade de Campinas/SP. Na edição portuguesa da referida obra, datada de 1923, o próprio autor assim descrevia o contexto em que o texto foi elaborado:

> Este "evangelho", escrito em dois dias para a vigília do Natal que pretendíamos celebrar na casa do Presidente do Club Livro Azul, com a colaboração artística que lhe deram, a meu pedido, Henrique Oswaldo, Francisco Braga e Alberto Nepomuceno e o corpo de coros da sociedade aleman Eintracht, tanto avultou que foi necessário levá-lo para o teatro S. Carlos, onde foi representado na noite de 25 de Dezembro de 1903.
> Os cenários dos 2° e 3° quadros foram desenhados respectivamente por Henrique Bernardelli e Julião Machado; o do 1° foi esboçado por Alfredo Norfini, que os desenvolveu, a todos, na cenografia.
> Deram figurinos para os personagens Rodolpho e Henrique Bernardelli, Aurelio de Figueiredo e Alfredo Norfini.
> A orquestra, de amadores, na qual havia desde um deputado Federal (2° violino) até um sapateiro (trombone), foi ensaiada por um guarda-livros, Olegário Ribeiro. Os coros da Eintracht foram dirigidos pelo professor Iahn, tipo a Hans Sachs. Francisco Braga e Alberto Nepomuceno foram expressamente a Campinas para reger a orquestra nas duas primeiras noites. A montagem foi luxuosíssima (COELHO NETTO, 1923: 7-8).

Coube a Nepomuceno o trabalho de compor música à terceira parte da *Pastoral*, justamente o trecho que tem como tema o nascimento de Cristo. Coelho Neto utiliza como personagens Maria Santíssima, São José e um pastor de ovelhas chamado Dathan, dono da gruta em que nasce o Menino Jesus em Belém. Além deles, insere um idoso cego, Eleazar, sempre acompanhado por sua filha, Dina. Há ainda os pastores que trazem presentes a Jesus, o coro dos emoritas (pastores pagãos da região montanhosa vizinha) e o coro dos anjos que cantam *Glória* nos céus, anunciando o nascimento do Redentor. O enredo, os diálogos e a ação cênica consituem uma verdadeira peça teatral, podendo-se classificar a música de Nepomuceno mais como uma **música incidental** do que propriamente como um **oratório**. Com efeito, era característico dos oratórios europeus, com exceção de algumas regiões em determinadas épocas, o fato de não ser encenado, ou seja, de se constituir como uma peça de concerto (cf. SMITHER, 2000: 29-61).

Durante o ano de 1903, Coelho Neto e Nepomuceno trocam correspondências tratando tanto da obra musical a ser composta como da ocasião em que seria executada. Em 2 de outubro, Coelho Neto dá a Nepomuceno as diretrizes gerais sobre o trabalho a ser feito:

> O trabalho que te peço é pequeno: 1° Coro de pastores selvagens, "Aschtoreth, Aschtoreth etc."; 2° Coro dos anjos – "Glória a Deus nas alturas etc."; 3° Berceuse de Maria (mezzo-soprano); 4° Coro dos pastores. Uma frase motivo pastoril. Não me atrevo a pedir-te um pequenino prelúdio porque é necessário que o teu gênio venha a nós até 20 de novembro para que possamos ensaiar limpamente (apud GOLDBERG, 2012: 59).

Em cartas seguintes, Coelho Neto escreve novamente a Nepomuceno agradecendo e descrevendo melhor a orquestra e o coro disponíveis, assim como elogiando a música composta e descrevendo a sua boa acolhida entre os músicos.

Além da estreia em Campinas, ocasião em que coube ao próprio Nepomuceno a regência da orquestra, em 1906 a mesma obra viria a ser executada no Rio de Janeiro, em evento beneficente do monumento à Imaculada Conceição da nova torre da então Catedral do Rio. Novamente Nepomuceno regeu a orquestra (UMA FESTA PIA, 1906: 4).

A solução musical que Nepomuceno deu à encomenda de Coelho Neto é uma obra para coro e orquestra dividida em seis peças: (1) *Prelúdio* orquestral; (2) Peça para coro a 4 vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) *a cappella*, aqui denominada *Coro dos Emoritas*; (3) Peça para coro feminino a 4 vozes (soprano 1 e 2; contralto 1 e 2), aqui denominada *Coro dos Anjos*; (4) Ária para mezzo-soprano e orquestra, aqui denominada *Cantilena*; (5) Peça para coro masculino e orquestra, aqui denominada *Coro dos Pastores*, à qual se segue imediatamente um interlúdio orquestral e uma recapitulação do *Coro dos Anjos* acompanhado pela orquestra; e (6) *Peça final* para coro e orquestra, com recapitulação de trechos dos coros anteriores (Quadro 1).

(1) Prelúdio	Orquestra (Duração: 5 min.)
(2) Coro dos Emoritas	Coro a 4v. (S-A-T-B) (Duração: 4 min.) Antes da Cena 1 (sem cena)
(3) Coro dos Anjos	Coro feminino (S1-S2-C1-C2) (Duração: 2 min.) Cena 3 (2 vezes)
(4) Cantilena	Ária para mezzo-soprano e orquestra (Duração: 3 min) Final da Cena 3
(5) Coro dos Pastores	Coro masculino (T-B) (Duração: 7 min.) Início da Cena 4
(6) Final	(Duração: 2 min.) Final da Cena 4 (Encerramento da obra)

Quadro 1: Divisão formal de *Em Bethleem*.

Analisaremos a seguir a obra não em suas partes individuais, mas conforme os três grupos temáticos principais que a organizam: o canto dos pastores, o sono de Jesus e o canto dos anjos.

Prelúdio: os pastores

Entre as solicitações de Coelho Neto a Nepomuceno, por ocasião da montagem do auto de Natal, estava a de um "motivo pastoril". De fato, no texto de Coelho Neto encontram-se dois trechos em que o autor menciona a execução em cena do referido motivo. Ao final da Cena I, lê-se que Maria, contemplando Jesus enternecidamente, diz "Deus!" e, em seguida indica o texto: "Motivo pastoril. Dina aparece ao fundo conduzindo Eleazar". Já no início da Cena II, em meio a um diálogo entre Dina e seu pai Eleazar, exige-se novamente que se execute o referido motivo pastoril. Nota-se, portanto, que Coelho Neto solicita a Nepomuceno alguma frase musical de caráter pastoral que tivesse uma função cênica, uma espécie de *Leitmotiv* ou motivo reminiscente.

Na última página do manuscrito de Nepomuceno para sua obra *Em Bethleem* encontra-se explicitamente a resposta do compositor à solicitação recebida. Sob o título de "motivo pastoril" há uma pequena frase musical para instrumentos de sopros, com apogiaturas e tercinas sobre um baixo a modo de bordão com um intervalo de quinta justa (Fig. 1).

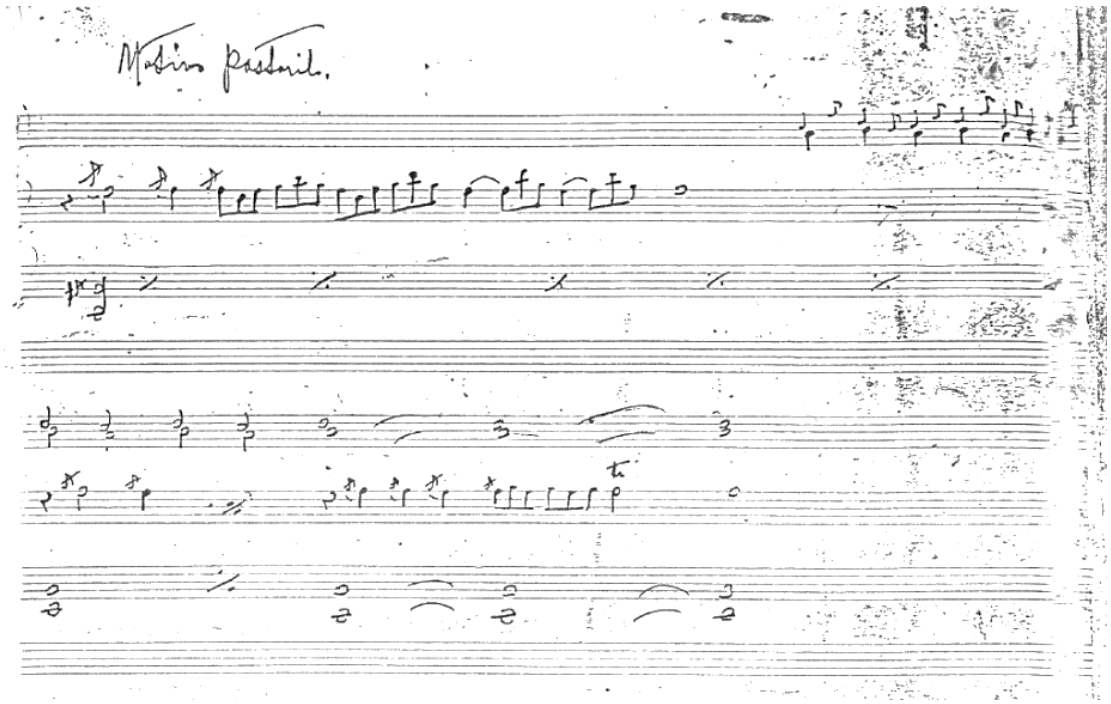


Fig. 1: Motivo pastoril no manuscrito de *Em Bethleem* (NEPOMUCENO, [1903]).

O mesmo motivo é inserido por Nepomuceno no início da obra, no *Prelúdio* para orquestra. Os primeiros seis compassos são uma única frase com solo de oboé em compasso quaternário, mas com predomínio de tercinas, gerando um aspecto de compasso composto, remetendo-se, assim, à siciliana pastoral. Nos compassos 7 a 9 tem-se um solo de clarinete, com o Ré como nota pedal, gerando intervalos de quinta justa nos tempos fortes deste trecho. Em seguida, entre os compassos 9 e 13, retorna o mesmo tema do oboé solo, com o diferencial da

terminação. Do início até o compasso 10, Nepomuceno trata a peça sem considerar os acidentes próprios da tonalidade, Mi♭ maior, centrando todo o desenho melódico em torno da nota Ré, com o âmbito de uma sexta (do Si ao Sol) entre os compassos 1 a 6; e centrando em torno da nota Ré, com âmbito melódico de uma quinta entre os compassos 7 a 9. Nos compassos 11 e 13, o compositor insere um Mi♭, distinguindo esta frase da inicial e dando um colorido modal preparatório ao trecho seguinte que, enfim, evidencia a tonalidade de Mi♭ maior da peça (Fig. 2).

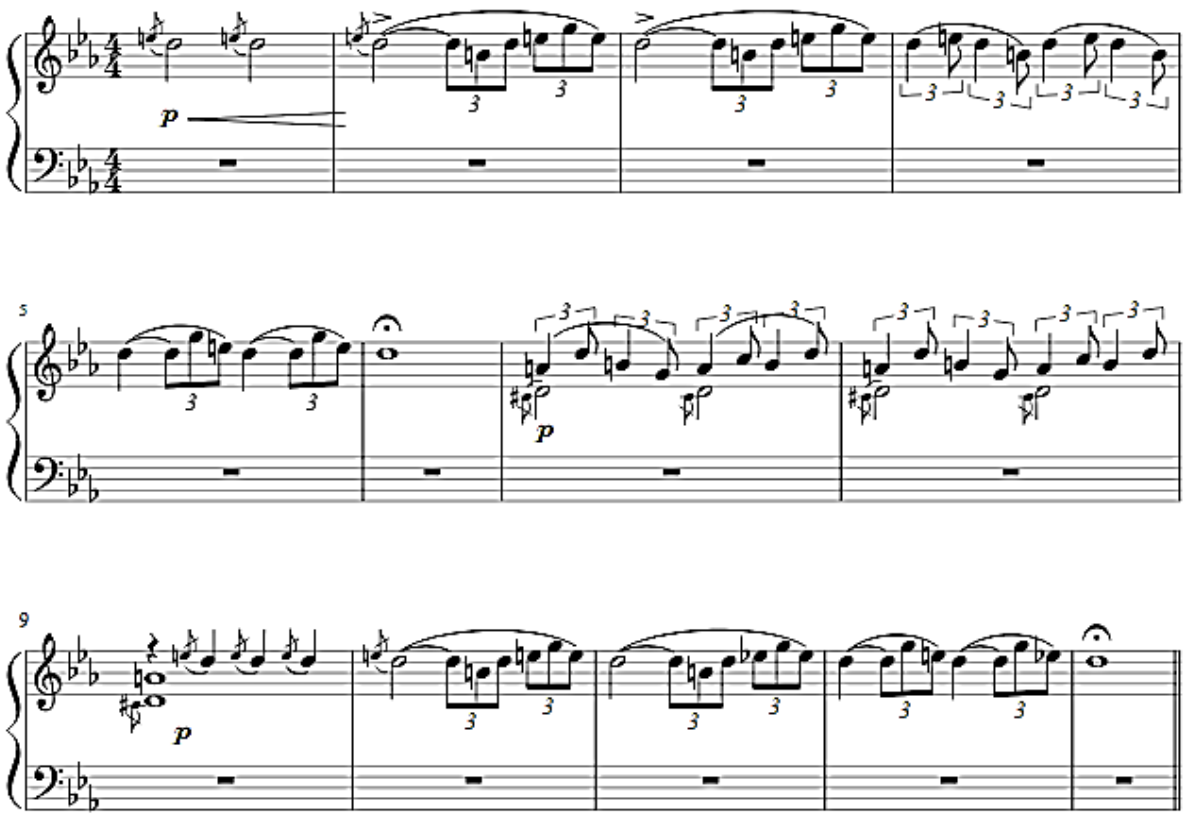


Fig. 2: *Prelúdio* de *Em Bethleem*, compassos 1 a 13. Elaborado pelo autor.

O mesmo tema de caráter modal, com seu efeito de compasso composto em razão das tercinas e com o timbre peculiar do oboé e do clarinete, é usado por Nepomuceno no *Prelúdio* também entre os compassos 24 a 28 e ao final da peça, a partir do compasso 65 em diante (Quadro 2 e Fig. 3).

Motivo pastoril	Tema Mi♭ M	Motivo pastoril	Tema Dó M	Trans. FáM / Si♭M	Tema Mi♭ M	Tema Si M	Tema Ré M	Tema Sol M	Motivo pastoril
c. 1 a 13	c.14 a 24	c. 24 a 28	c. 29 a 33	c. 34 a 48	c. 49 a 51	c. 52 a 54	c. 55 a 58	c. 59 a 65	c. 66 a 82

Quadro 2: Divisão formal do *Prelúdio* de *Em Bethleem*.

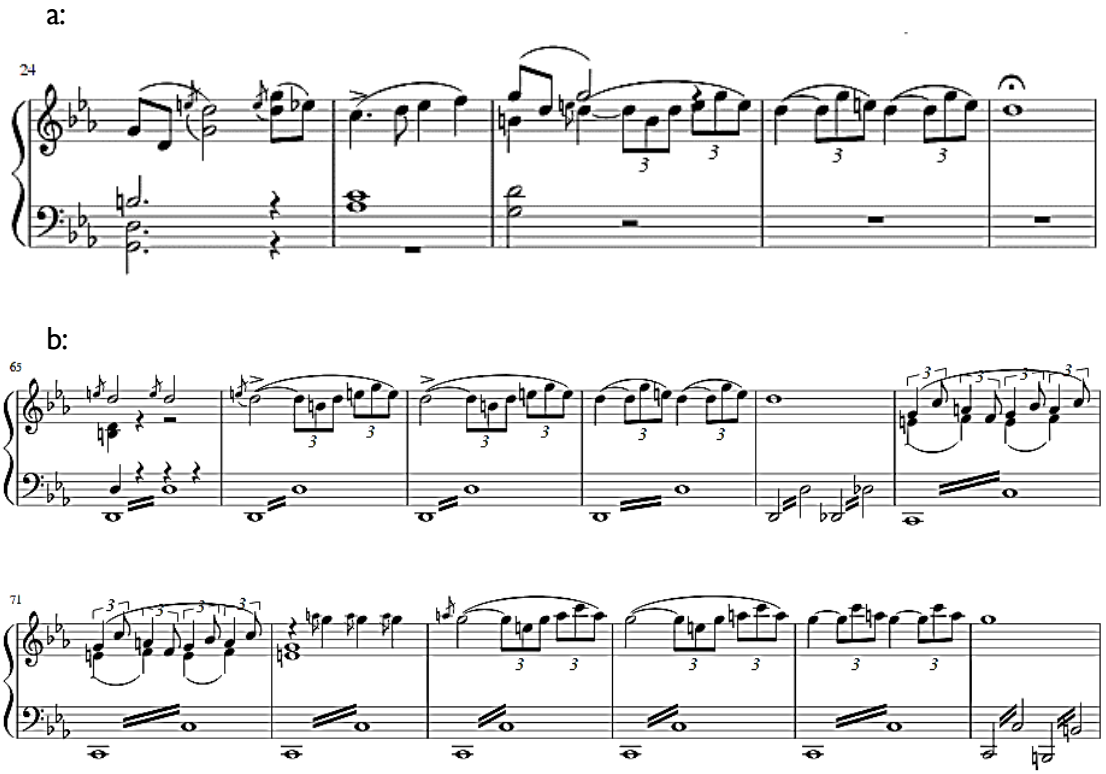


Fig. 3: *Prelúdio* de *Em Bethleem,* compassos 24 a 28 (a) e 65 em diante (b). Elaborado pelo autor.

O chamado **motivo pastoril**, assim denominado pelo próprio Nepomuceno no manuscrito e também por Coelho Neto na encomenda da peça, é claramente um uso de uma das tópicas musicais mais recorrentes no repertório ocidental: o **pastoralismo**. Segundo Monelle (2006: 185), trata-se dos mais antigos gêneros literários e culturais, já encontrado na poesia de Hesíodo (século VIII a.C.) até a de Verlaine (1844-96). No caso específico da música, tem-se o tema pastoril desde as *pastourelles* dos trovadores medievais até canções de Debussy, passando-se pelos madrigais e óperas antigos, além do movimento arcadiano e romântico de culto à natureza.

A temática pastoral em sentido religioso surge naturalmente do próprio fato de que na Sagrada Escritura há diversas referências a ela. No Antigo Testamento tem-se Jacó, Isaac e Abraão descritos como pastores; Saul e Davi como pastores; e, enfim, o próprio Cristo se denomina o Bom Pastor e tem seu nascimento revelado primeiramente aos pastores (MONELLE, 2006: 198). A aproximação entre a temática pastoral e a festa específica do Natal se dá, pois, pelo próprio relato do Evangelho sobre o nascimento de Cristo, mas há ainda um outro aspecto que corrobora este caráter pastoril da música natalina. Trata-se de algumas tradições musicais sobretudo italianas que envolviam os festejos religiosos da época do Natal:

> Uma vez que os pastores são tradicionalmente considerados como sendo também músicos, assume-se que eles celebraram o nascimento [de Cristo] com músicas e danças, cantando canções de ninar ao Menino.
> Os italianos também celebravam o Natal deste modo [com músicas e danças festivas], cantando e dançando em torno do presépio durante os ofícios da Natividade. Tais ocasiões eram particularmente notáveis pelos *suoni pastorali*, o barulho das flautas, charamelas e gaitas de fole tocadas pelos pastores, que

> vinham dos Abruzzi a Roma, e das montanhas da Calábria a Nápoles, para apresentarem-se diante de igrejas, nos santuários à beira da rua e nas hospedarias[1] (MONELLE, 2006: 198, tradução nossa).

Entre os procedimentos concretos utilizados pelos compositores ao longo de diferentes períodos estão, segundo Monelle, os chamados significantes pastorais: os instrumentos característicos, a siciliana e a simplicidade rural.

Os **instrumentos musicais** que imediatamente remetem à temática pastoril são alguns instrumentos de sopro, o que decorre de algumas referências que se têm acerca da música na Antiguidade. Com efeito, autores clássicos falam várias vezes da gaita pastoril, utilizando o termo grego *aulós* e o latino *tibia*, os quais foram erroneamente traduzidos como "flauta". Segundo Monelle (2006: 207-208), os instrumentos mais próximos destes antigos instrumentos pastoris seriam o oboé e a charamela. O *aulós* era tocado pelo povo do campo, mas era também um instrumento artístico na Grécia antiga, sendo usado em cerimônias religiosas e em apresentações teatrais.

Juntamente com o *aulós* e a flauta de Pã, há também a gaita de foles como um significante pastoril com seu efeito sonoro característico: o bordão. Segundo Monelle (2006: 209), o baixo sustentado é o significante mais difundido da tópica pastoril. Na Europa moderna, a gaita de foles sempre esteve relacionada com o pastoralismo.

> Uma ilustração da Anunciação aos Pastores no Livro das Horas de Jeanne d'Evreux (~1325) mostra, no canto esquerdo inferior, um pastor tocando algum tipo de gaita de boca, e no início da palavra "Deus", outro pastor tocando uma gaita de foles. Este instrumento particular tinha apenas o tubo melódico, sem bordão, mas outra ilustração no mesmo manuscrito mostra uma gaita de foles com um longo tubo melódico e um grande bordão com campanela na ponta. Foi possivelmente uma inovação naquele tempo; não havia referência aos bordões de gaita de foles antes de 1300. Assim, a conexão está estabelecida, em antiga data, entre tal instrumento e o pastoreio, e de fato aparece a associação convencional entre o pastor tocador e a cena da Natividade. Também o bordão duplo – epítome da tópica pastoril posterior – já é existente[2] (MONELLE, 2006: 209, tradução nossa).

[1] "Since shepherds were traditionally considered to be musicians, it came to be assumed that they celebrated the birth with music and dance, singing lullabies to the infant. […] Italians also celebrated Christmas in this way, singing and dancing around the crib during the Nativity services. These occasions were particularly notable for the 'suoni pastorali', the racket of flutes, shawms, and bagpipes played by shepherds, who came down from the Abruzzi to Rome, and from the Calabrian highlands to Naples, to perform before the churches and wayside shrines, and in the inns" (MONELLE, 2006: 198).

[2] "An illustration of the Annunciation to the Shepherds in the Book of Hours of Jeanne d'Evreux (about 1325) shows, in the bottom left corner, a shepherd playing a reed pipe of some description, and within the initial of the word 'Deus', another shepherd playing a bagpipe. This particular instrument has only a chanter, without drones, but another illustration in the same manuscript shows a bagpipe with a long chanter and an enormous drone ending in a huge bell. This was, perhaps, an innovation at the time; there is no reference to bagpipe drones before about 1300. So the connection is established, at this early date, between the bagpipe and shepherding, and indeed the conventional association between the piping shepherd and the Nativity is

No aspecto rítmico, o significante pastoral mais frequente é o compasso composto típico da chamada **siciliana**, ainda que a origem histórica de tal conexão da cultura da Sícilia com o pastoralismo não seja evidente:

> Os delicados ritmos 12/8 ou 6/8 da siciliana parecem fundamentais ao espírito pastoril. Seria satisfatório mostrar que os compositores adotaram uma fórmula de dança da cultura tradicional da Sicília, onde nasceu Teócrito, poeta líder do pastoralismo, e encontrar no lânguido ritmo da siciliana uma sugestão de ares quentes e costumes sensuais desta bela ilha. Infelizmente, é extremamente difícil traçar a origem deste estilo ou de associá-lo de forma confiável com a Sicília. Por volta da era dos grandes compositores barrocos, todos sabiam o que constituía uma siciliana, mas sua emergência como significante tópico é quase impossível de definir[3] (MONELLE, 2006: 215, tradução nossa).

Os exemplos de tal utilização da siciliana com significação pastoril são inúmeros no repertório tradicional já desde o início do Barroco. Parece ainda que o ritmo característico da siciliana era um possível refinamento da música dos *pifferari,* como eram conhecidos os músicos de rua que desciam dos Abruzzi a Roma por ocasião dos preparativos ao Natal, tocando, então, instrumentos de sopro, tais como a gaita de foles e os *pifferi* (espécie de oboé).

Finalmente, o terceiro significante pastoril seria, segundo Monelle, a **simplicidade rural**. Com efeito, a simplicidade está comumente associada ao aspecto pastoril, já que se entende que pessoas do campo se expressam com palavras simples e, eliminando-se a rudeza e a trivialidade próprias também do povo simples, muitos eruditos idealizavam uma pretensa inocência campestre e a tinham como algo a ser cultivado pela gente culta (MONELLE, 2006: 220). No aspecto estritamente musical, esta simplicidade idealizada se manifesta, segundo Monelle, em seis caracteres já contidos no estilo pastoril do *Orfeu* de Monteverdi: (1) gama da linha vocal raramente excedendo uma quinta; (2) melodia desenvolvendo-se por graus conjuntos, raramente por saltos; (3) preferência por frases cantantes e melodiosas; (4) ritmo limitado a padrões constantemente repetidos e esquemas dançantes, geralmente em ritmo ternário com efeitos pontuados; (5) harmonia não expressiva, evitando-se graus distantes da escala; e 6) preferência pela tonalidade maior nos números instrumentais e vocais (MONELLE, 2006: 221-222).

Estes três elementos, a saber, (1) instrumentos de sopro e efeitos de bordão, (2) compasso composto e (3) rusticidade/simplicidade musical, encontram-se em diferentes períodos históricos como elementos musicais associados não só com o pastoralismo em geral, mas com o Natal em particular. No *Concerto de Natal* de Corelli, há o *pastorale ad libitum* em Sol maior, com bordões e compasso 12/8. Na *Pifa* do *Messias* de Handel e em *Harold en Italie* de Berlioz (*Serenade*

---

apparent. Even the drone bass—epitome of the later pastoral topic—is already in existence" (MONELLE, 2006: 209).

[3] "The gentle 12/8 or 6/8 meter of the siciliana seems fundamental to the pastoral spirit. It would be satisfying to show that composers adopted a dance measure from the traditional culture of Sicily, the birthplace of pastoralism's leading poet Theocritus, and to find in the languorous rhythm of the siciliana a suggestion of the warm airs and sensual mores of this beautiful island. Unfortunately, it is extremely hard to trace the origin of this style, or to associate it reliably with Sicily. By the era of the great baroque composers, everyone knew what constituted a siciliana, but its emergence as a topical signifier is almost impossible to trace" (MONELLE, 2006: 215).

d'un Montagnard des Abbruzes ...) há o uso da métrica 6/8, bordões, oboés e clarinetes, além do aspecto de rusticidade da melodia no oboé e no *piccolo* sendo harmonizada com violas. Na parte 4 do *Oratório de Natal* de Bach, há uma clara referência ao significado tópico dos instrumentos de sopro, com a utilização, na descrição da cena da Natividade, de dois oboés *d'amore* e dois oboés *da caccia* (MONELLE, 2006: 233). Já no Classicismo, encontram-se estes mesmos elementos da tópica pastoral em diferentes obras de Haydn, tais como no recitativo de *Schöpfung* na descrição da criação dos animais e principalmente no dueto e coro *Von deiner Güt*, nº 30; no 2º movimento da *Sinfonia nº 27*; no movimento lento da *Sinfonia nº 31*; e no segundo movimento da *Sinfonia nº 89*. Na *Sinfonia nº 6* de Beethoven, ainda que com uma semiótica dominante no âmbito da lógica estrutural e não da representação, também se encontram pastoralismos típicos, tais como os pontos de pedal, os ritmos de dança, o compasso 12/8 etc. Também em *Enfance du Christ*, de Berlioz, feita sobre uma obra coral natalina, a *Adieu des Bergers* há elementos tradicionais do caráter pastoril: efeitos de gaita de fole, executados por oboés e clarinetes, siciliana em 3/8, nota pedal etc. (MONELLE, 2006: 229-247).

Estes mesmos três significantes pastoris se encontram claramente no *Prelúdio* de Nepomuceno. Primeiramente pelos solos de oboé e clarinete, pelo uso de tercinas e pelo efeito de bordão no solo de clarinete (Fig. 2). Em segundo lugar, também por algumas características do próprio tema que o compositor apresenta a partir do compasso 14, tema este construído basicamente sobre as notas da tríade da tônica (Fig. 4).

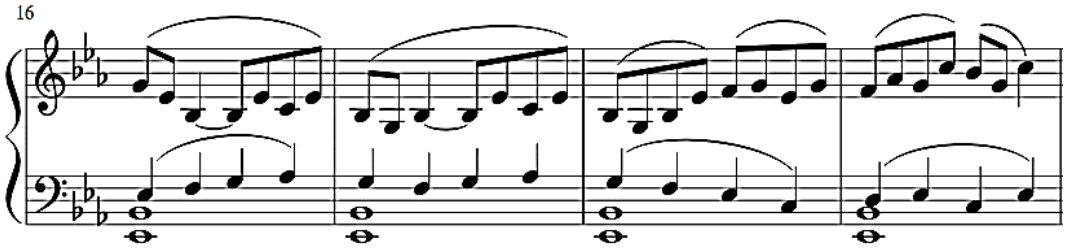


Fig. 4: Tema do *Prelúdio* de *Em Bethleem*. Elaborado pelo autor.

Este tema é apresentado em diferentes centros tonais à distância de uma terça entre si sempre na tonalidade maior (Mi♭ maior, Dó maior, Mi♭ maior, Si maior, Ré maior e Sol maior), o que, segundo Meyer (1996), é uma característica da música romântica do século XIX, que, assim, afastava-se das relações de quinta própria do Classicismo e passava a valorizar, em detrimento da sintaxe tonal, o colorido harmônico das progressões sem mudança de modo, principalmente o efeito da modulação por nota comum.

Nepomuceno mantém também neste tema principal o uso do bordão com notas pedais no baixo em intervalo de quinta. Além disso, insere nas violas uma linha melódica basicamente com graus conjuntos, o que parece enquadrar-se na simplicidade melódica apregoada por Monelle como um dos possíveis significantes musicais para o pastoralismo (Fig. 5).

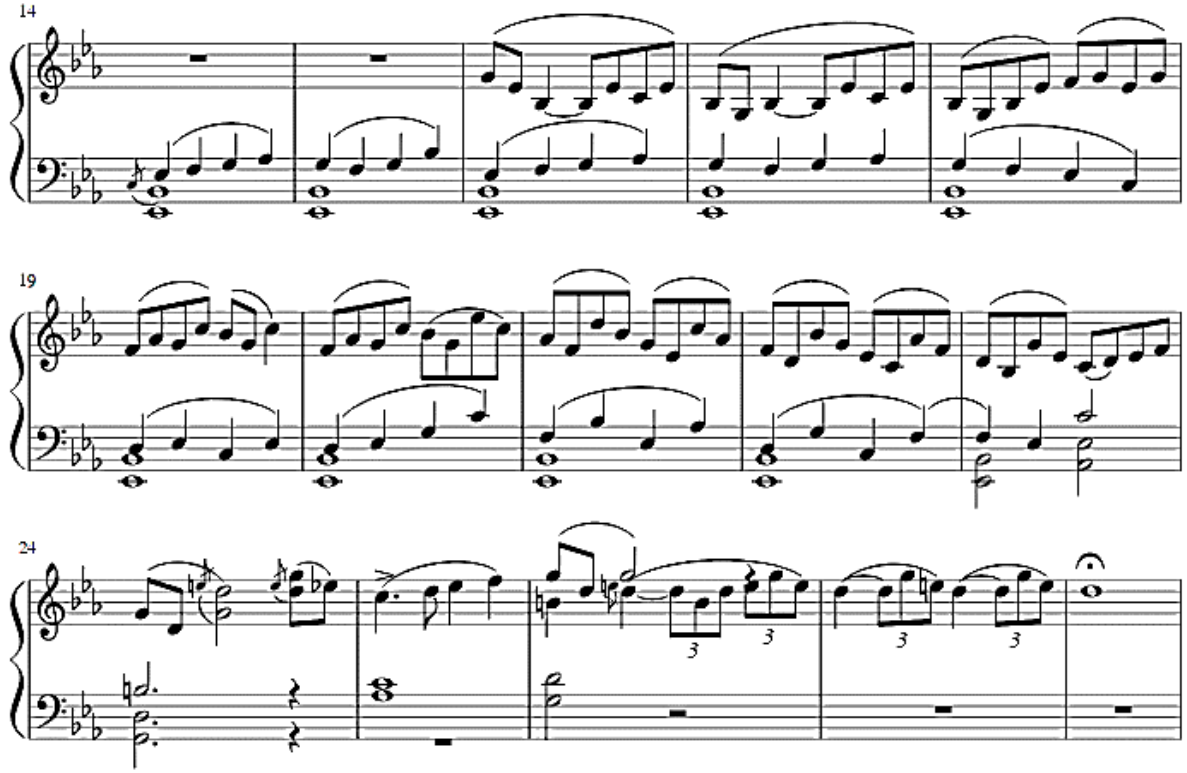


Fig. 5: *Prelúdio* de *Em Bethleem*, compassos 14 a 28. Elaborado pelo autor.

Esta mesma linha passa para os segundos violinos no compasso 29, com o tema em Dó maior (Fig. 6). Após uma seção de transição (Fig. 7), entre os compassos 37 e 48, com um contínuo aumento de tensão harmônica (pelo acorde de sétima da dominante), dinâmica (*crescendo*), tímbrica (aumento da gama de instrumentos empregados), rítmica (aceleração das figuras) e melódica (escalas, cromatismos etc.), a voz central com o tema em graus conjuntos passa para os violinos no compasso 52, com o tema em Si maior. Na sequência, passa para as trompas no compasso 55, com o tema em Ré maior; e, enfim, novamente para os violinos no compasso 59, com o tema em Sol maior (Fig. 8 e Fig. 9).

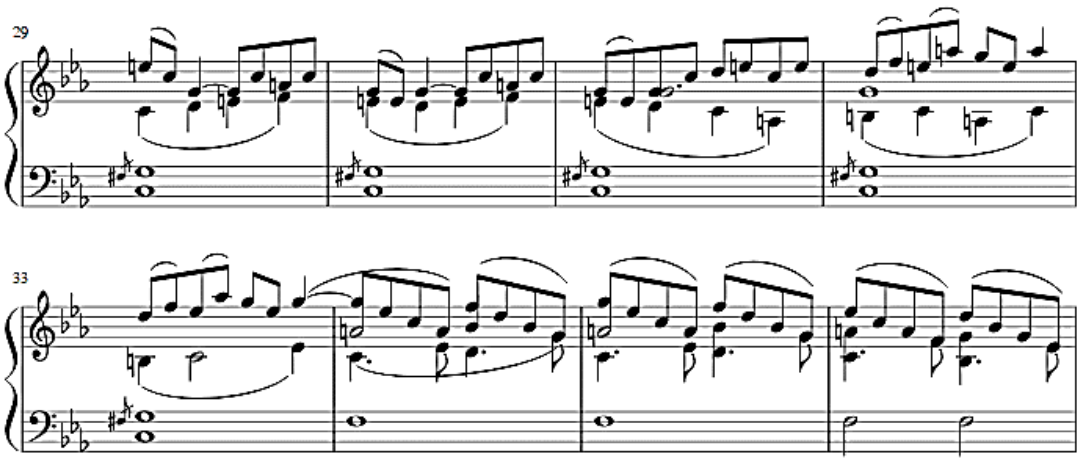


Fig. 6: *Prelúdio* de *Em Bethleem*, compassos 29 a 36. Elaborado pelo autor.

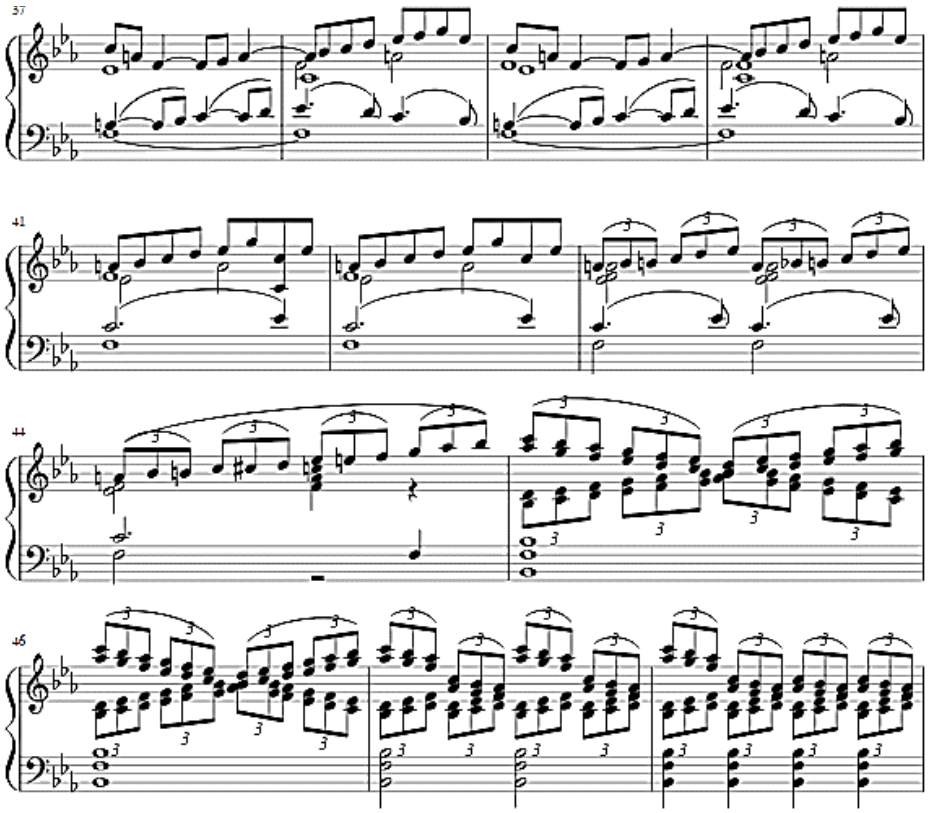


Fig. 7: *Prelúdio* de *Em Bethleem*, compassos 37 a 48. Elaborado pelo autor.

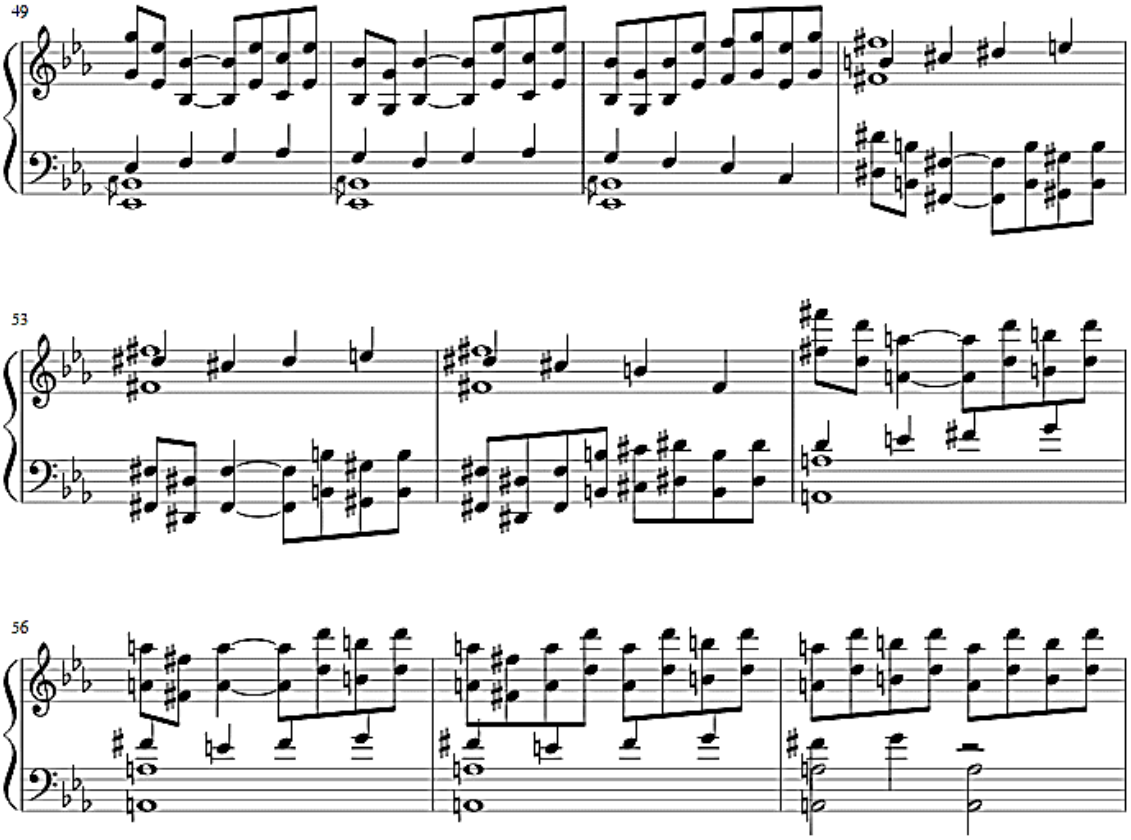


Fig. 8: *Prelúdio* de *Em Bethleem*, compassos 49 a 58. Elaborado pelo autor.

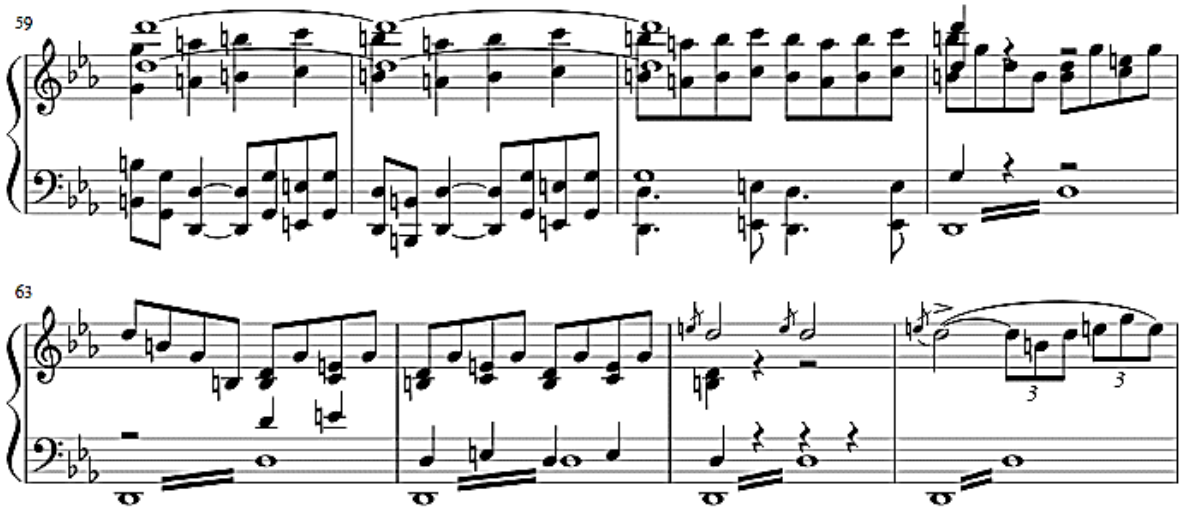


Fig. 9: *Prelúdio* de *Em Bethleem*, compassos 59 a 66. Elaborado pelo autor.

O mesmo motivo com os graus conjuntos, empregado por Nepomuceno como uma das vozes dentro do tema do *Prelúdio*, é por ele utilizado como tema do *Coro dos Pastores*, com a alteração de Mi♭ maior para Ré maior e após uma introdução com o mesmo motivo pastoril do *Prelúdio* (Fig. 10). Neste *Coro dos Pastores*, o uso predominante das vozes masculinas em uníssono unido às progressões harmônicas totalmente convencionais, ao uso dos bordões no baixo e à relativa simplicidade do tema com predomínio de graus conjuntos, parecem indicar que se trata de um dos significantes pastoris que Nepomuceno adota para conferir o caráter desejado à peça em seu contexto de obra religiosa de Natal (Fig. 11).

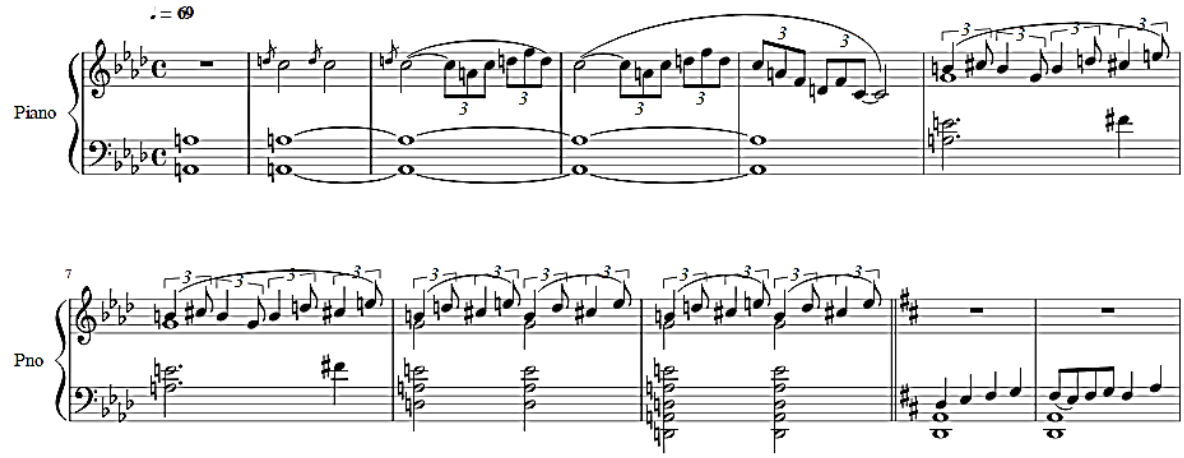


Fig. 10: *Coro dos Pastores* de *Em Bethleem*, compassos 1 a 11. Elaborado pelo autor.

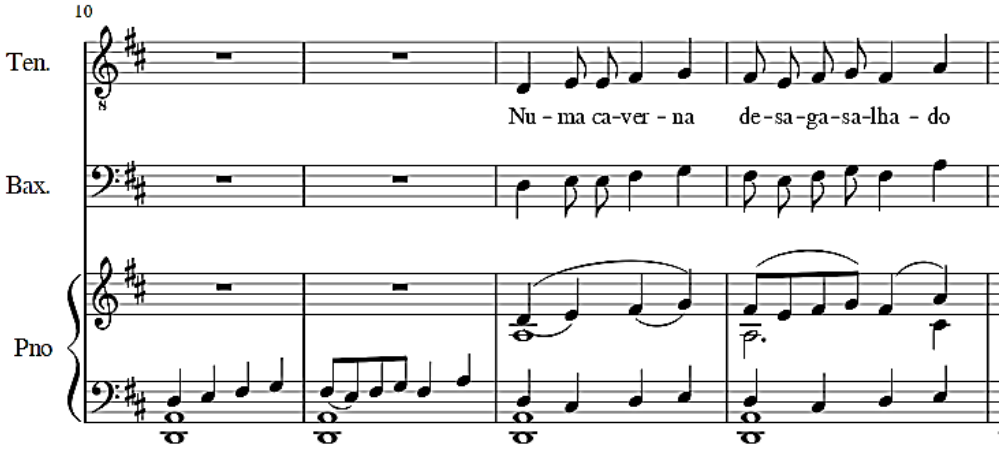


Fig. 11: *Coro dos Pastores* de *Em Bethleem*, compassos 10 a 13. Elaborado pelo autor.

Finalmente, a título de análise comparativa, o *Prelúdio* de Nepomuceno e suas tópicas pastoris assemelham-se a procedimentos compositivos encontrados em três oratórios natalinos relevantes na produção de tal gênero musical na Alemanha, na França e na Itália, países estes que estão mais diretamente relacionados à formação musical de Nepomuceno. No n° 4 do seu oratório *Christus*, na peça orquestral chamada *Hirtengesang an der Krippe*, Liszt (1811-1886) realiza a típica música pastoral religiosa, empregando a métrica 6/8, utilizando na introdução da peça unicamente solos de oboé e clarinete, bem como, a partir da linha melódica temática que é realizada pelo clarinte do compasso 26 em diante, o efeito de notas sustentadas com os intervalos de quinta entre as notas do oboé e do fagote (Fig. 12).

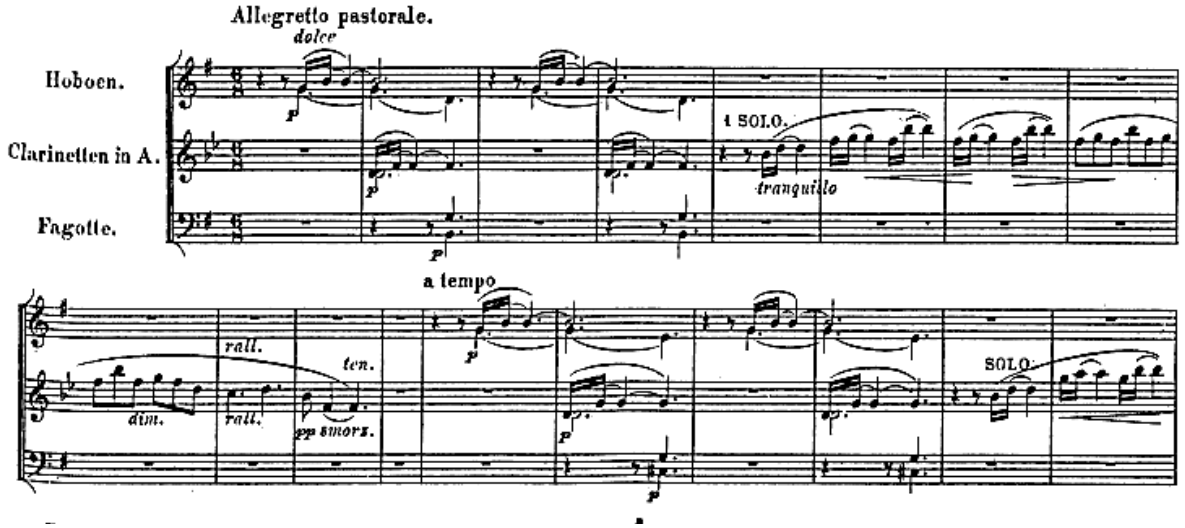


Fig. 12: Início do *Hirtengesang an der Krippe* do oratório *Christus* de Liszt (LISZT, [1872]).

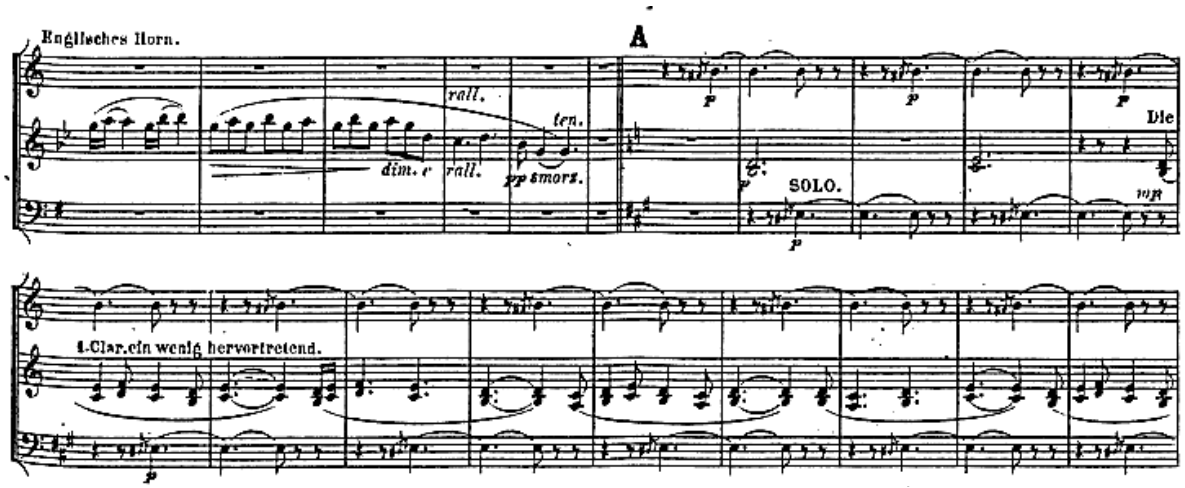


Fig. 12 (cont.): Início do *Hirtengesang an der Krippe* do oratório *Christus* de Liszt (LISZT, [1872]).

Em *Il Natale del Redentore*, L. Perosi (1872-1956) reserva um número orquestral específico ao momento em que os anjos anunciam aos pastores o nascimento de Cristo. Durante tal peça, denominada *Notte tenebrosa*, assim como em Nepomuceno e Liszt, também se encontra a tradicional referência aos instrumentos significantes, por meio aqui de um solo de oboé, em fugato, seguido por linhas do flautim e do corne inglês (Fig. 13).

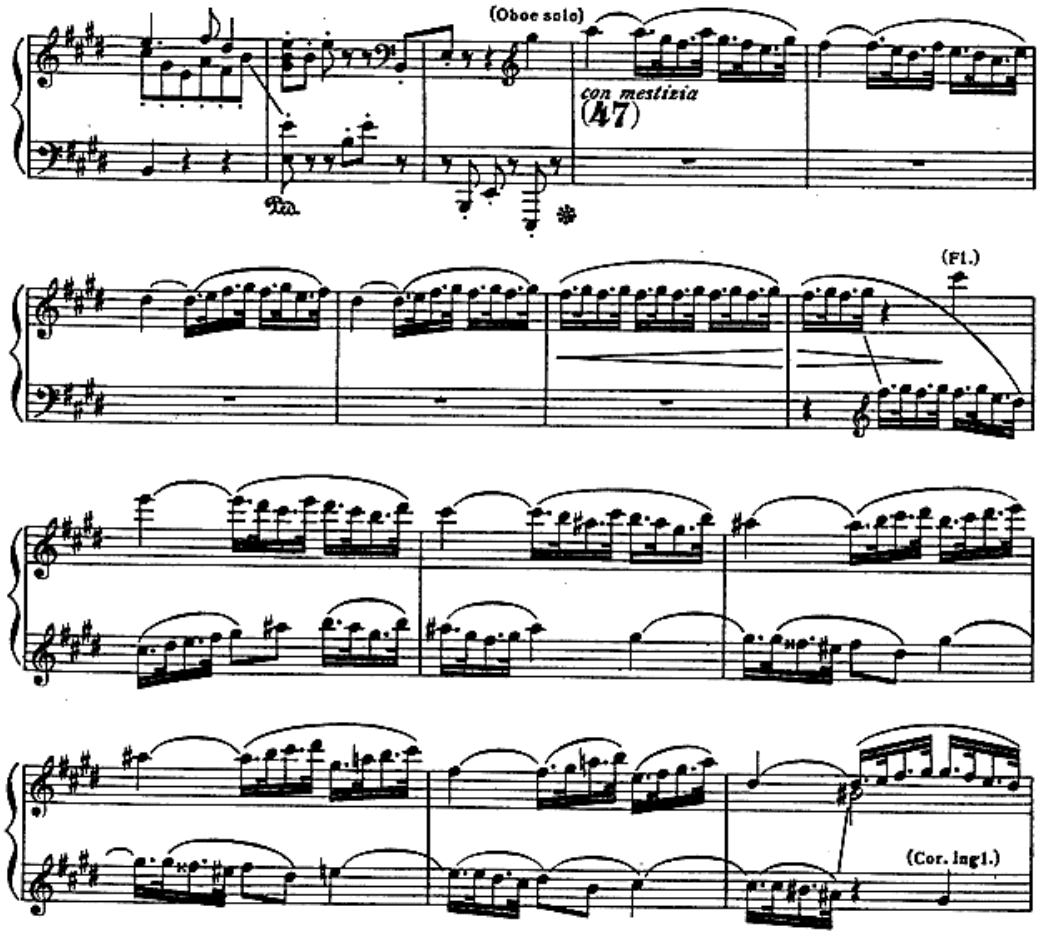


Fig. 13: Trecho da *Notte tenebrosa* do oratório *Il Natale del Redentore* de Perosi (PEROSI, 1899).

Enfim, no *Prélude* do *Oratorio de Noël* de Saint-Saëns (1835-1921), prelúdio este denominado pelo próprio compositor como *dans le style de Séb. Bach*, escrito para orquestra de cordas e órgão *obbligatto*, tem-se o típico compasso pastoril, o 12/8, com decorrentes figuras pontuadas e desenhos melódico-rítmicos próprios da siciliana (Fig. 14). Em termos de extensão e de função representativa por meio da tópica pastoril, é a este prelúdio de Saint-Saëns que o de Nepomuceno mais se aproxima.

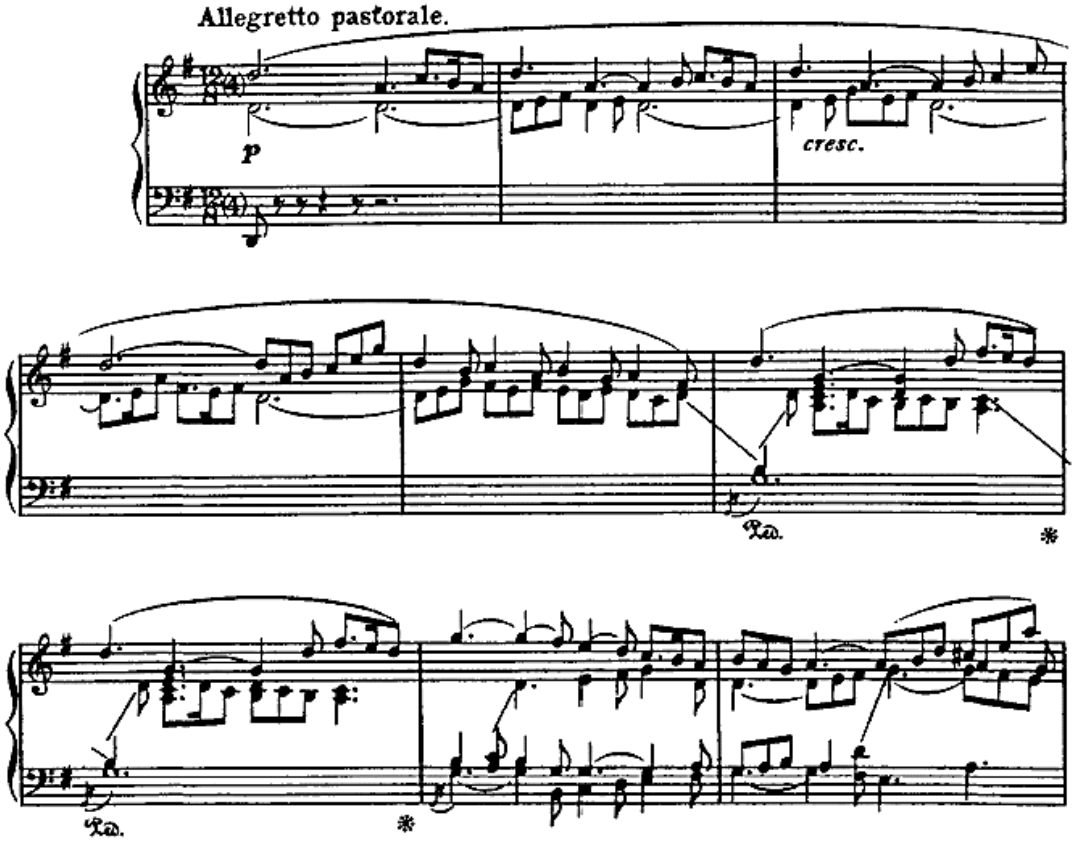


Fig. 14: *Prelúdio* do *Oratório de Natal* de Saint-Saëns (SAINT-SAËNS, 1891).

Coro dos Anjos

Após o *Prelúdio*, tem-se, ato contínuo, o *Coro dos Emoritas*. Segundo a indicação de Coelho Neto, ele é cantado antes de se levantar o pano, dando-se, assim, o efeito de um som ao longe (COELHO NETO, 1923: 83). O texto em questão manifesta o culto pagão de um povo das montanhas próximas à Judeia, os amoritas, também chamados amorreus na Sagrada Escritura, os quais, no referido texto, invocam Aschtoreth, antigo ídolo dos cananeus.

O texto de Coelho Neto assim descreve o cenário para a primeira cena, que se inicia logo após o *Coro dos Emoritas*:

> Em Belém. À esquerda, caverna arestosa e profunda, alumiada por uma fogueira vasquejante. À direita, curriça em ruínas. Perspectiva de campos ondulados sob a doçura da noite constelada e mística.

> Na caverna, sentada sobre palha, Maria debruça-se, com enlevo, sobre o Menino Jesus, que dorme bafejado pelo boi, sob o olhar contemplativo e meigo do jumento, com ovelhas em volta num círculo de mansidão. José e Dathan, sentados no limiar da caverna, fitam os olhos no rumo das vozes montanhesas. Aulidos soam no gélido silêncio (COELHO NETO, 1923: 84).

Iniciando-se a primeira cena, tem-se um diálogo de Dathan, um velho pastor, e São José, que, ao perguntar sobre o que seriam as vozes do *Coro dos Emoritas*, recebe do pastor a explicação de que são pastores de cabras que cantam, adorando a lua. São José lhe diz: "Adoram a lua... Mas a lua é uma criatura d'Aquele que tudo criou e vale tanto aos seus olhos magníficos como o lírio que florece n'água, como a abelha que esvoaça nos ares recolhendo o mel das corolas, como o pequenino grão de areia que rutila ao sol, nas dunas" (COELHO NETO, 1923: 84-85). Na sequência, toda a primeira cena desenvolve-se com diálogos de Dathan, São José e Nossa Senhora, que cuida do Menino Jesus, recém-nascido. A parte musical desta primeira cena restringe-se ao *Coro dos Emoritas* e ao **motivo pastoril** ao final, já como preparação à segunda cena.

Musicalmente, o *Coro dos Emoritas* é uma peça para coro a 4 vozes na formação típica S-C-T-B, *a cappella*, com forma A-B-A. A seção A é de escrita inteiramente homofônica e declamação silábica, em compasso quaternário simples. A seção B, entre compassos 25 e 41, é contrastante em relação à seção A. Em primeiro lugar, altera-se a tonalidade de Mi♭ maior para Lá♭ maior e o compasso passa a ser ternário simples. Em segundo lugar, a escrita deixa de ser homofônica no compasso 25, as vozes masculinas atuando como um simples vocalize e dando suporte harmônico às vozes femininas, às quais cabe a declamação do texto em uma escrita claramente imitativa (Fig. 15).

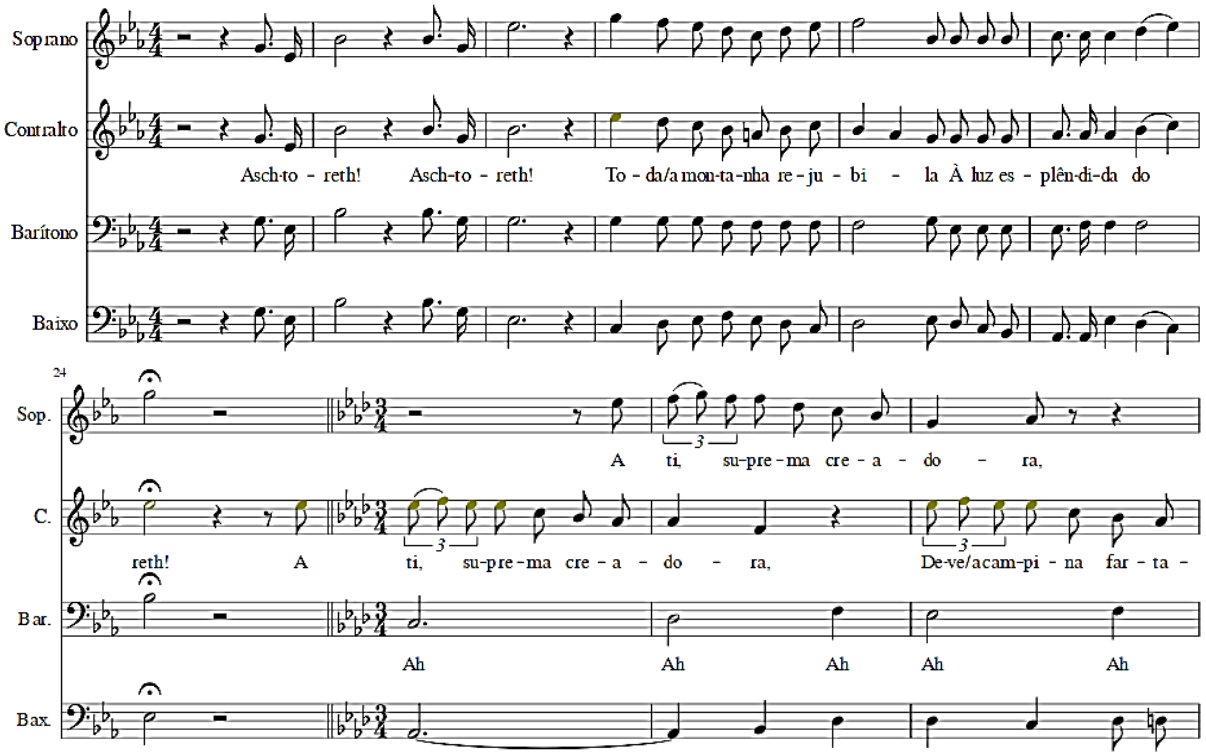


Fig. 15: *Coro dos Emoritas*, início da seção A e da seção B. Elaborado pelo autor.

Após o **motivo pastoril**, Coelho Neto indica que aparecem em cena Eleazar, um velho cego, e sua filha Dina, que conduz o pai à gruta em que nasceu Jesus. Trava-se um breve diálogo entre ambos e soa novamente o **motivo pastoril** de Nepomuceno, enquanto Dina vê que alguém, o pastor Dathan, aproxima-se. Encerra-se, assim, esta breve Cena 2.

Inicia-se a Cena 3 com o encontro de Dathan com Dina e Eleazar. O pastor lhes dá as boas vindas e a moça lhe pergunta se foi ali que se cumpriu a promessa das profecias. Dathan lhe responde que não sabe de que promessa ela fala. Dina, então, explica-lhe: "Da [promessa] que assegura aos homens a vinda do Messias. Não foi aqui que nasceu o infante, filho de Deus?" (COELHO NETO, 1923: 98-99). Dathan demonstra ignorância e responde: "Em verdade aqui nasceu um infante e dorme o seu primeiro sono entre os pais, que ali vedes, vindos de longe para alistar-se em Belém. Se é Deus, não sei" (COELHO NETO, 1923: 99). Neste momento, Coelho Neto insere a indicação "Vozes de anjos: Glória a Deus nas alturas. Paz na terra aos homens de boa vontade" (COELHO NETO, 1923: 99). Dina explica a Dathan que ela havia ouvido o canto dos anjos e narra também que um anjo lhe havia dito: "Vai e adora O que nasceu na humildade para exaltar os humildes. Leva contigo teu pai Eleazar e logo que ele transpuser a entrada da caverna recobrará a vista" (COELHO NETO, 1923: 100). A moça prossegue dizendo que, ao ouvir tais palavras, lançou-se com o pai pelos caminhos e, notando ambos que algo de extraordinário ocorria naquela noite, ouviram uma nova voz do céu que dizia: "É o Messias, o único e verdadeiro Deus que acaba de nascer por amor dos homens" (COELHO NETO, 1923: 101). Dathan impressiona-se com o relato, mas novamente expressa sua ignorância, afirmando que apenas procurou dar acolhida àqueles pobres que vinham de Nazaré e que não achavam hospedagem em outro local (COELHO NETO, 1923: 103).

Neste ponto, ouve-se novamente o canto dos anjos. Dathan convida os visitantes a entrarem na gruta: "Vinde, mas mui de passo, devagarinho, que o menino dorme" (COELHO NETO, 1923: 104). Ao passar o limiar da gruta, Eleazar recupera milagrosamente a vista, extasia-se pela graça recebida e diz à filha: "Aqui, minha filha, e juntos adoremos o único e verdadeiro Deus! […] Bendita seja a noita sacrossanta! O anjo que te anunciou o Advento não saiu do teu sonho, baixou mesmo do céu como emissário divino" (COELHO NETO, 1923: 107). E Dina lhe responde: "Bendito seja o Senhor que nos traz a misericórdia!" (COELHO NETO, 1923: 108).

O canto dos anjos em questão, "Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade", é mais uma das partes musicais encomendadas por Coelho Neto a Nepomuceno. São as palavras que iniciam o canto litúrgico do *Gloria* da missa católica e que constituem a frase cantada pelos anjos na noite de Natal, anunciando aos pastores de Belém o nascimento de Cristo, conforme descrito nos Evangelhos (Cf. Lc 2, 8-15).

Nepomuceno elabora uma peça coral para tal texto a partir de um motivo que utiliza em outros trechos da mesma obra. Trata-se do perfil melódico ascendente construído sobre o acorde de Mi♭ maior com tempos fortes na tônica, no V grau e na tônica superior. Melodicamente, corresponde ao 1° padrão sugerido por D. Cooke em *The Language of Music*, a saber, 1-(2)-3-(4)-5 [graus] em modo maior, e ao qual corresponderia a característica expressiva de ativa e assertiva emoção de alegria, triunfo, aspiração, exuberância (Fig. 16).

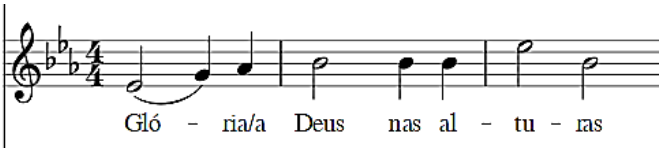
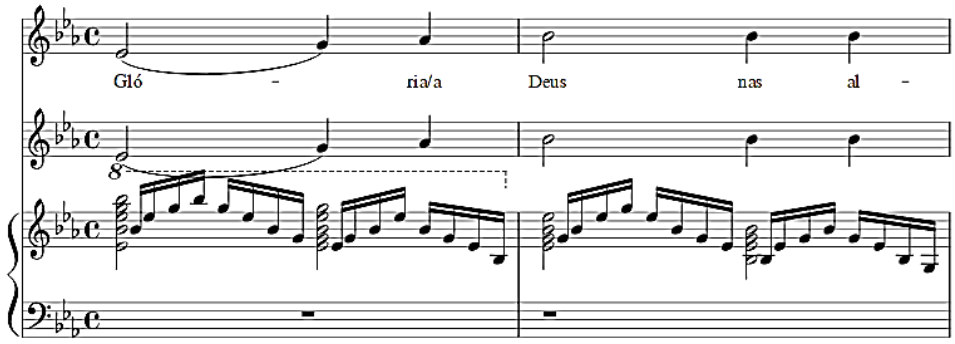


Fig. 16: Frase inicial do *Glória*. Elaborado pelo autor.

Este mesmo motivo, que poderia ser classificado como **angélico** no contexto da peça, uma vez que remete diretamente ao canto dos anjos, aparecerá no interlúdio instrumental do *Coro dos Pastores* (Fig. 17a); no final da mesma peça (Fig. 17b), com a linha vocal do coro sendo acompanhada por harpa e harmônio; e ao final da obra (Fig. 17c), com o coro acompanhado pela orquestra.

a:

b:



c:

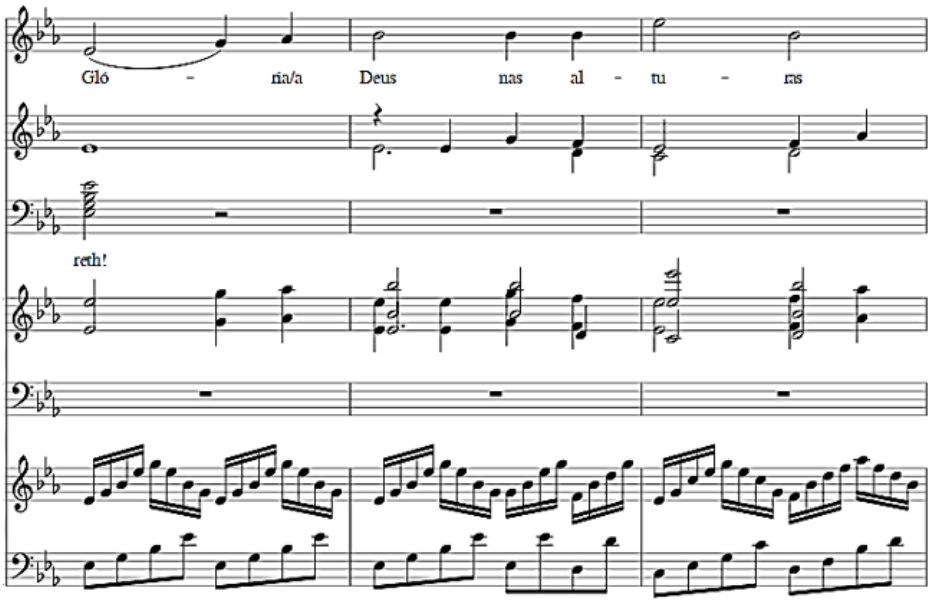


Fig. 17: Usos do **motivo angélico** em *Em Bethleem*. Elaborado pelo autor.

O aqui denominado *Coro dos Anjos* constitui-se por dois períodos musicais, sendo o primeiro direcionado harmonicamente da tônica para a dominante (c. 1 ao 11), com o texto "Glória a Deus nas alturas" repetido três vezes, formando-se, assim, três frases musicais: (1) entre c. 1 e 4 (Fig. 18); (2) entre c. 4 e 7 (Fig. 19) e (3) entre c. 7 e 11 (Fig. 20). O segundo período parte da dominante e retorna à tônica (c. 11 a 16) (Fig. 21). A declamação do texto é quase inteiramente silábica, com exceção de algumas sílabas tônicas em que Nepomuceno coloca duas notas. De modo geral, o compositor procura adequar o perfil melódico à prosódia do texto, no sentido de dispor as notas mais agudas ou mais longas do perfil melódico (seja pelo valor rítmico, seja pelo uso de um grupo de notas) sobre as sílabas tônicas de cada palavra.

Harmonicamente, a peça em questão é totalmente diatônica, estando as notas e os acordes estranhos à tonalidade apenas restritos a eventuais dominantes individuais. O contraponto utilizado por Nepomuceno é totalmente tonal, de modo geral com alternância entre 1ª e 2ª espécie, com amplo predomínio de sonoridades consonantes e restringindo dissonâncias a acordes de passagem ou a figurações contrapontísticas nos dois pontos cadenciais da peça (c. 10-11 e 15-16).

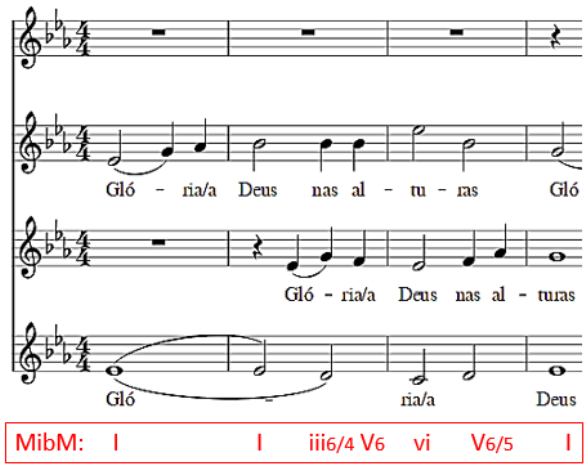


Fig. 18: *Coro dos Anjos*, compassos 1 a 4. Elaborado pelo autor.

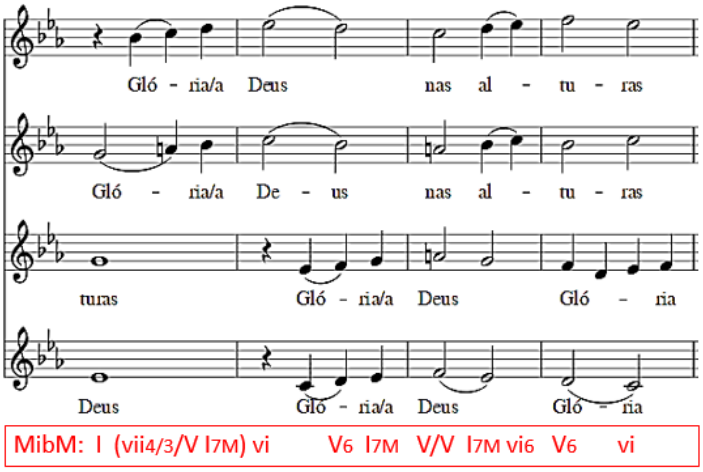


Fig. 19: *Coro dos Anjos*, compassos 4 a 7. Elaborado pelo autor.

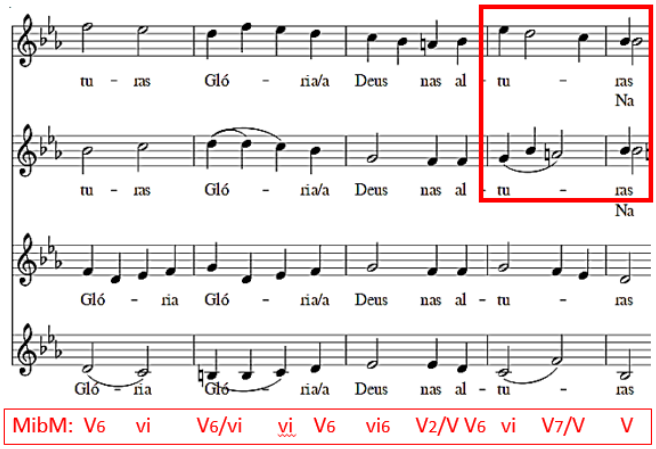


Fig. 20: *Coro dos Anjos*, compassos 7 a 11. Elaborado pelo autor.

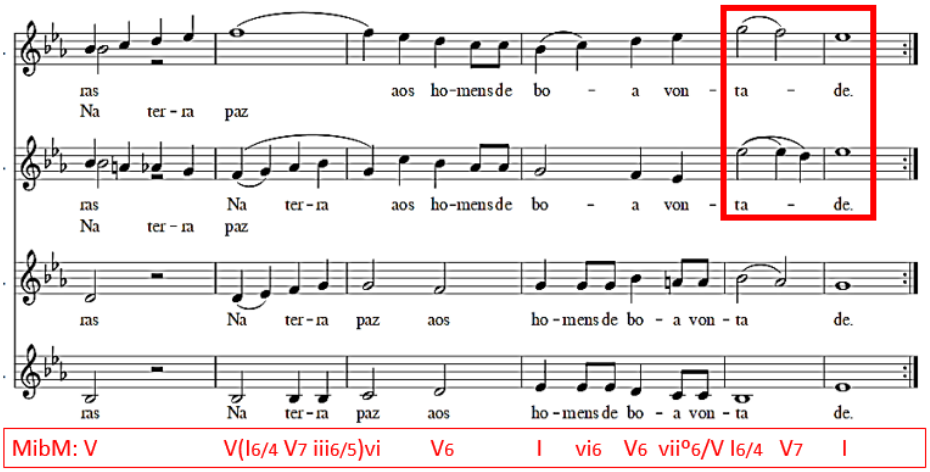


Fig. 21: *Coro dos Anjos*, compassos 11 a 16. Elaborado pelo autor.

O fato de Nepomuceno optar nesta peça coral pelo uso exclusivo de vozes agudas, femininas, *a cappella* e em uma escrita contrapontística, se justifica pelo caráter representativo que certamente pretendia dar à obra. Com efeito, o compositor se insere, assim, numa tradição musical já consolidada, de se representar musicalmente personagens espirituais, dentro de um oratório, por meio de procedimentos compositivos que remetam o ouvinte à polifonia clássica contrapontística (SMITHER, 2000: 110-113). Particularmente o texto aqui empregado por Nepomuceno, o "Glória a Deus nas alturas", é comumente musicado por meio de polifonia para vozes agudas e, por vezes, com orquestração que favoreça o caráter sublime de tal passagem musical, tal como ocorre no emprego de instrumentos de sons mais agudos (flautas), delicados (harpa) ou aqueles ordinariamente empregados na música religiosa (órgão, harmônio etc.).

Citamos aqui três oratórios de Natal já antes mencionados e que são claro exemplo deste procedimento padrão empregado pelos compositores no trecho em que os anjos louvam a Deus por ocasião do nascimento de Cristo.

No n° 2 do oratório *Christus*, após um solo de soprano com o cantochão *Angelus ad pastores*, Liszt insere o *Gloria in excelsis Deo* em uma escrita musical próxima àquela utilizada por Nepomuceno: coral feminino (soprano e contralto) a 4 vozes e quase *a cappella*, já que a orquestração prevê basicamente um dobramento das notas do coro por instrumentos de sopro. Liszt opta, contudo, por uma textura homofônica (Fig. 22).

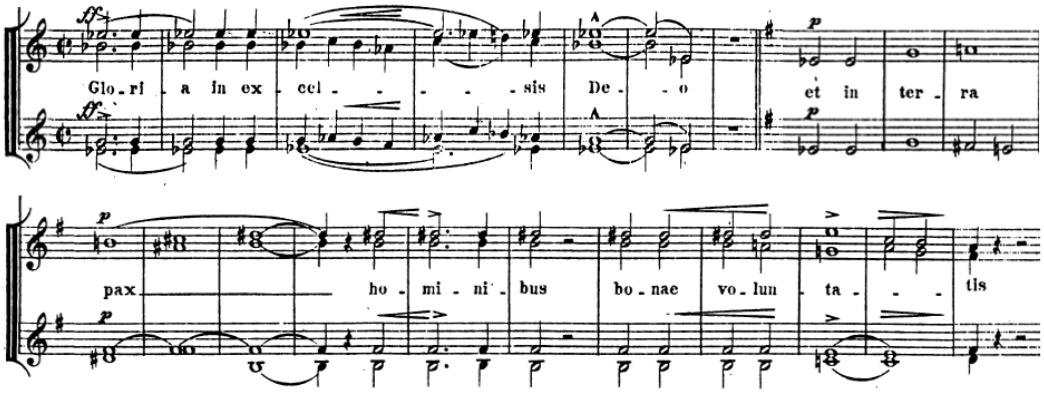
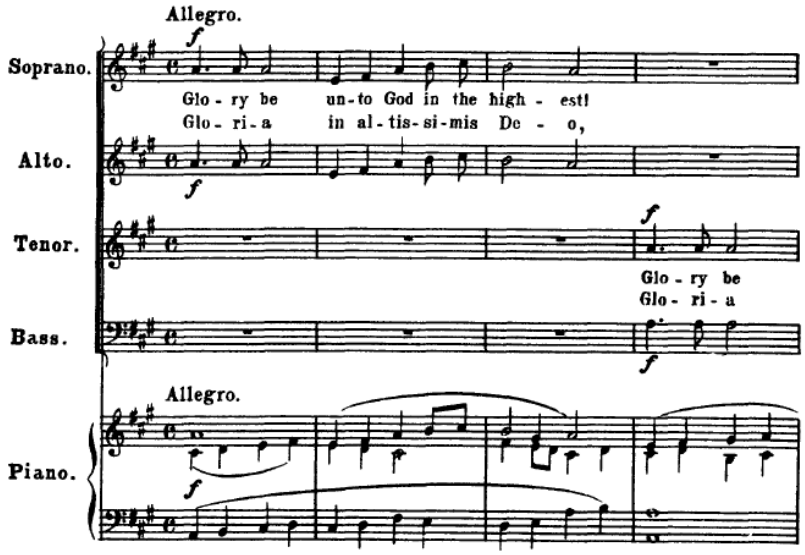


Fig. 22: Oratório *Christus* de Liszt, n, 2 (LISZT, [1872]).

Saint-Saëns, no n° 2 do seu *Oratorio de Noël*, insere o *Gloria in altissimis Deo* após uma série de solos, à maneira de recitativos ariosos de tenor, contralto, soprano e barítono, também em escrita coral, intercalando trechos de homofonia (Fig. 23a) com trechos imitativos entre as diferentes vozes (Fig. 23b).

a:



b:

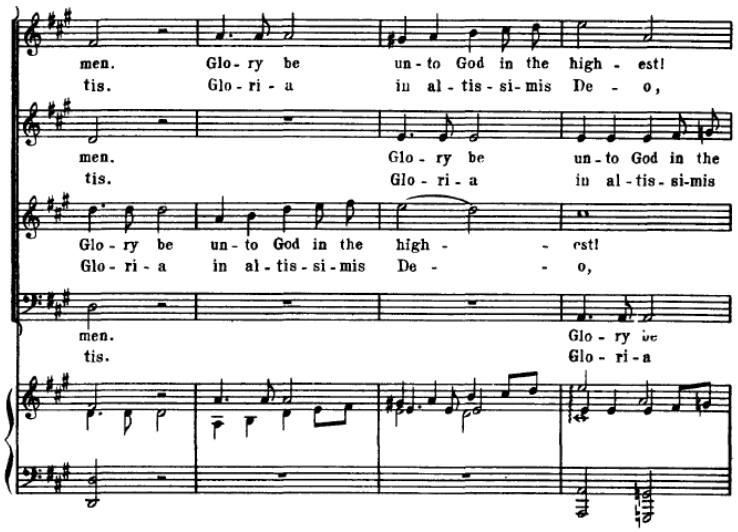


Fig. 23: *Oratório de Natal* de Saint-Saëns, n° 2, c. 1 a 4 (a) e c. 22 a 25 (b) (SAINT-SAËNS, 1891).

Finalmente, em *Il Natale del Redentore*, Perosi dá a seu *Inno Angelico* tratamento vocal semelhante ao empregado por Nepomuceno: coro feminino a quatro vozes (2 sopranos e 2 contraltos). A textura é totalmente homofônica, e a declamação do texto é silábica. O compositor italiano opta, contudo, por uma ampla orquestração no sentido de, como já mencionado, reforçar o caráter sublime de tal passagem, o que se dá sobretudo pelo trilo das cordas, pelo timbre da harpa e pelas figurações melódicas do flautim entre as frases corais (Fig. 24).

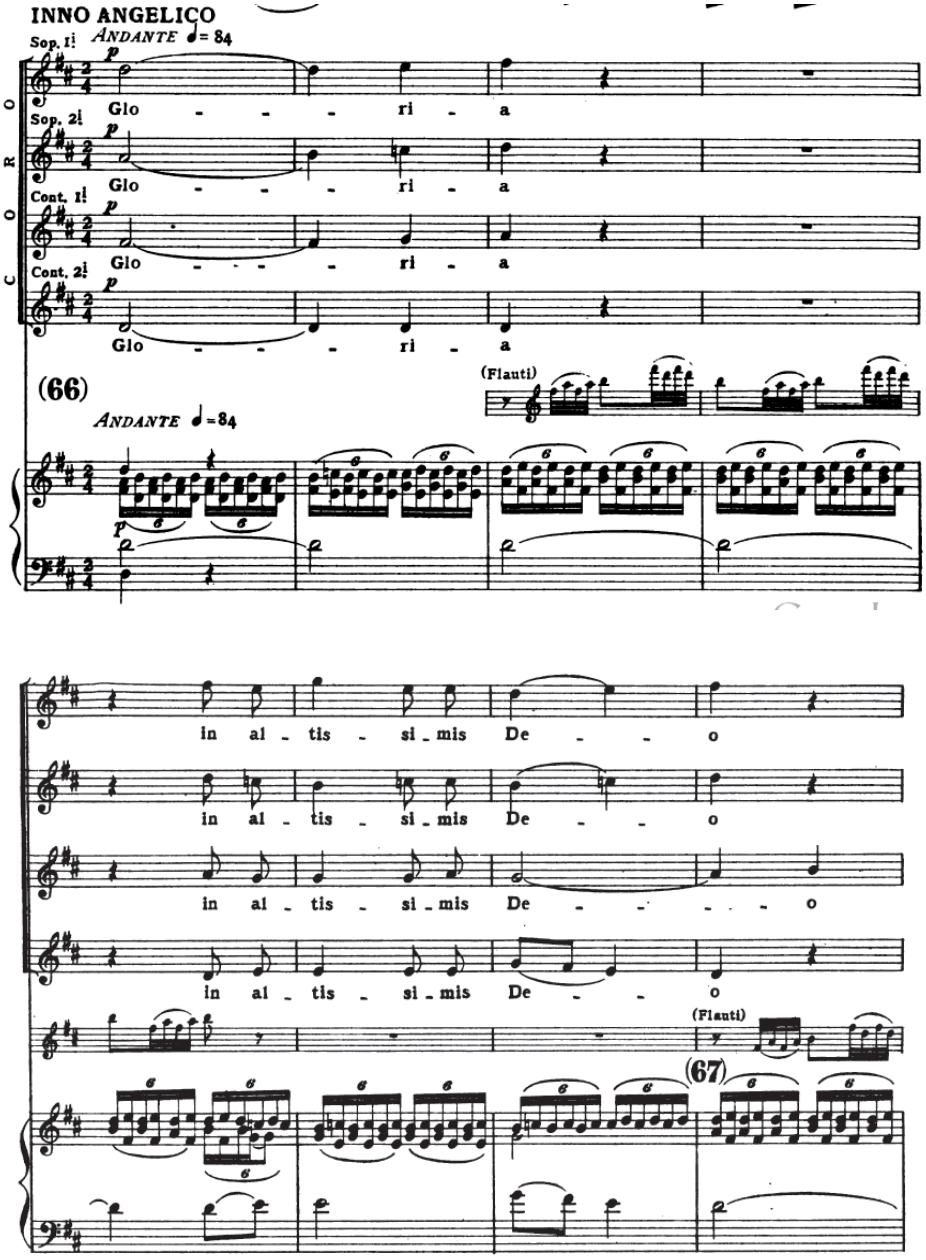


Fig. 24: Oratório *Il Natale del Redentore, Inno angelico* (PEROSI, 1899).

Assim, pois, verifica-se que a escrita polifônica com condução harmônica convencional típica da prática comum tonal, aliada à opção timbrística pelas vozes femininas e pela sonoridade *a cappella*, insere-se proximamente na ampla tradição do oratório europeu, sobretudo os de Natal,

que procuravam dar uma representação sonora à música celestial dos anjos. Remotamente, pode-se dizer que tais procedimentos remontam a uma concepção ainda mais antiga. Na Sagrada Escritura lê-se que no Céu ouvem-se os cânticos dos anjos (Sl. 83, 51), e os teóricos medievais, em suas classificações dos diferentes tipos de música (entendida no sentido amplo de proporção ou ordem), reservavam uma categoria à chamada música celeste, que seria o resultado da ordem sábia e proporcionada na hierarquia dos anjos e santos.[4] N'*A Divina Comédia*, por exemplo, escreve Dante: "Ao Pai e ao Filho o seu louvor entoava, e ao Espírito Santo, o Paraíso, num canto que a minha alma arrebatava. Era como se o mundo o seu sorriso abrisse ali, entrando-me vibrante pelos olhos e o ouvido, de improviso" (ALIGHIERI, [1321] 2006: 766). Na teoria musical medieval, após o advento técnico da polifonia musical, também se tornou comum estabelecer uma proximidade entre o efeito próprio do contraponto entre as vozes e o cântico celestial dos anjos. Escoto Erígena, irlandês do século IX, por exemplo, "para sugerir a inexprimível beleza do Universo, não encontra imagem mais sugestiva que a de um concerto polifônico"[5] (BRUYNE, 1994: 239, tradução nossa).

Este aspecto místico atribuído à polifonia coral é também fortalecido pela inserção de instrumentos como a harpa e o harmônio no oratório de Nepomuceno. Com efeito, se inicialmente o *Glória* é escrito para coro feminino *a cappella*, nas repetições posteriores o compositor insere o acompanhamento da orquestra e dá destaque à harpa, que tradicionalmente, pelo seu som delicado e agudo, é associada simbólica e iconograficamente aos cantos celestiais. Na peça final, enfim, insere algumas frases para o harmônio, instrumento este comumente utilizado nas igrejas católicas, como substituto, por razões econômicas, aos órgãos de tubos na execução das músicas litúrgicas na missa e em ofícios religiosos (Fig. 25).

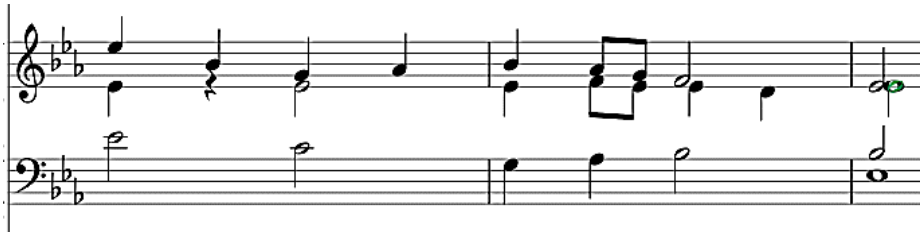


Fig. 25: Final de *Em Bethleem*, compassos 25 e 26. Elaborado pelo autor.

Cantilena: o sono de Jesus

Na cena prevista por Coelho Neto, após recobrar milagrosamente a vista, o velho Dathan, acompanhado por sua filha Dina, entra na gruta de Belém. São José lhes faz sinal para que pisem mansamente. Ajoelham-se para adorar a Jesus Cristo, que dorme, e neste instante se ouve o cântico de Nossa Senhora acalentando o Menino:

[4] Segundo Jacques de Liège (séc. XIV), por exemplo, a música se estende a todas as coisas, invisíveis ou sensíveis. A primeira classe de música de que trata é justamente a da música celeste, uma música metafísica e espiritual, objeto de contemplação e não de audição. Para Nicolás de Capua (séc.XV), por sua vez, a música angélica é analogicamente uma música real (cf. BRUYNE, 1959: 120, 128-129).

[5] "Un gran número de textos hacen alusión al placer extraordinario de la polifonia. Erígena, para sugerir la inexpresable belleza del Universo, no encuentra imagen más sugestiva que la de um concierto polifônico."

> Dormi, dormi tranquilamente
> Aconchegado ao meu amor.
> Tendes no colo um ninho quente
> Onde achareis sempre calor.
>
> Silve, rebrame o vento agreste
> Que muda em neve a água do rio ...
> Mais pode o amor do que o nordeste
> Que traz dos montes tanto frio.
>
> Meu coração arde e se inflama
> Para aquecer-vos, meu Senhor.
> Não há calor como o da chama
> Que nasce, esplêndida, do amor.
>
> Gia. Que importa! A noite é alta.
> O vento geme, uiva a torrente.
> Junto de mim nada vos falta.
> Dormi, dormi tranquilamente
> (COELHO NETO, 1923: 107-108).

A peça musical criada por Nepomuceno, intitulada *Cantilena*, é, pois, uma canção de ninar cantada por Maria a Jesus Cristo na noite de seu nascimento em Belém. Diferentemente, contudo, das canções de ninar em que o conteúdo expressivo centra-se sobretudo na ternura da mãe diante do sono tranquilo e inocente do filho pequeno, aqui parece Coelho Neto fazer eco a um tema caro à literatura ascética e mística católica. Trata-se não de uma simples ternura, mas também de um sofrimento de Cristo e de sua mãe diante da pobreza do estábulo e das consequentes incomodidades pelas quais passa o Menino. Citamos, a título de exemplo, um trecho de uma meditação de Santo Afonso de Ligório (1696-1787) e outra de D. Ildefonso Rodriguez Villar sobre o Natal, nas quais se faz menção ao frio da gruta de Belém e ao consolo que o Menino recebe nos braços de sua mãe:

> A pobre Virgem não possui penas nem lã a fim de preparar uma caminha para seu Filho. Por isso ajunta um pouco de palha numa manjedoura, onde o deitou. Apesar da dureza da cama e do rigor do frio, Jesus adormece no meio de tantas incomodidades, porque a necessidade vence a natureza. Mas nem por isso Maria descansa. Prostra-se diante daquele rude berço, contempla o rosto do divino Menino, adora-o, e não deixa de fazer continuamente atos de amor a seu Filho (CRISTINI, 1921: 135-135).
>
> Jesus vai a receber a primeira adoração e com ela as primeiras carícias de uma mãe ... Maria adora ao seu Deus, vivo ali […] Jesus não sente a pobreza do estábulo ..., nem o frio da noite ..., porque a primeira coisa que viram seus olhos ao abri-los à luz deste mundo, foi o rosto de sua Mãe. […] Com que respeito e devoção e ao mesmo tempo com que ternura e delicadeza iria a Santíssima Virgem envolvendo aquele corpinho de seu Filho nos brancos e pobres paninhos ... e com que dor e pena tão profundas, o colocaria nas palhas do presépio ... Ela

> foi a primeira que meditou nesta verdade que tinha diante dos olhos ...: Deus num presépio! ... Deus abraçado tão estreitamente com a pobreza, que nem casa nem habitação tem para nascer! ... Que será a pobreza quando assim aparece tão unida ao Filho de Deus! Pede a Maria que ta dê a conhecer, para que ames esta virtude (VILLAR, 1946: 186-187).

Musicalmente, a *Cantilena* é uma canção para voz feminina, mezzo-soprano, e orquestra. A sua estrutura é bipartite, com uma primeira seção entre os c. 1 e 21 e uma segunda seção entre os c. 21 e 42. A parte instrumental e a linha melódica são idênticas em ambas as partes, com exceção de alguns trechos pontuais em que a prosódia do texto exigiu algum ajuste na linha vocal. O andamento indicado pelo compositor é o *Moderato assai* (semínima=69). O tipo de compasso é o quaternário simples e a tonalidade é Fá menor.

A orquestra executa um acompanhamento que segue o mesmo padrão rítmico e harmônico ao longo de praticamente toda a peça. Entre os c. 1 a 17 tem-se sempre uma nota grave (uma semínima nos violoncelos/contrabaixos e uma mínima nas violas) nos primeiros e terceiros tempos do compasso. Nos tempos fracos, segundo e quarto de cada compasso, há sempre um acorde completo executado pelos primeiros e segundos violinos. Tal tipo de escrita configura o claro papel de acompanhamento à orquestra, pela ausência de uma linha melódica que se contraponha à linha vocal, e, ao mesmo tempo, uma condução harmônica bem-definida por meio da sequência de acordes. O ritmo harmônico empregado pelo compositor também contribui ao caráter de regularidade atribuído ao acompanhamento instrumental (Fig. 26). Há compassos com um único acorde (c. 1, 3, 7, 9 e 17) e outros em que se verificam dois (c. 2, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 13, 14, 15 e 16) ou no máximo três acordes (c. 12). A progressão de acordes nos trechos de acompanhamento à linha vocal não se afasta em momento algum daquelas típicas do modo menor tonal, encontrando-se em toda a peça apenas acordes do I grau, V grau, III grau, V/V grau, II grau, VII dim.

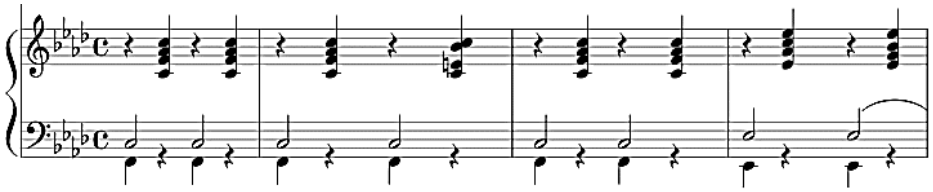


Fig. 26: *Cantilena*, compassos 1 a 4. Elaborado pelo autor.

Nos c. 17 a 21, e novamente nos c. 37 a 42 (final), há um trecho exclusivamente instrumental. Mantém-se o mesmo acompanhamento regular, com quatro compassos em que se executa no baixo (violas, violoncelos e contrabaixos) a quinta sobre a tônica de Fá, mas nos quais também se encontra uma linha ascendente executada por clarinetes e flautas nos compassos 20 a 23 simultaneamente a uma linha melódica ascendente em tercinas executada pelos violinos. Harmonicamente, há um contraste com a linha vocal anterior, pois o compositor opta neste trecho pela harmonia da homônima, Fá maior, com uma alternância entre subdominante (Si♭ maior)/tônica (Fá maior) sobre um pedal de Fá (Fig. 27).

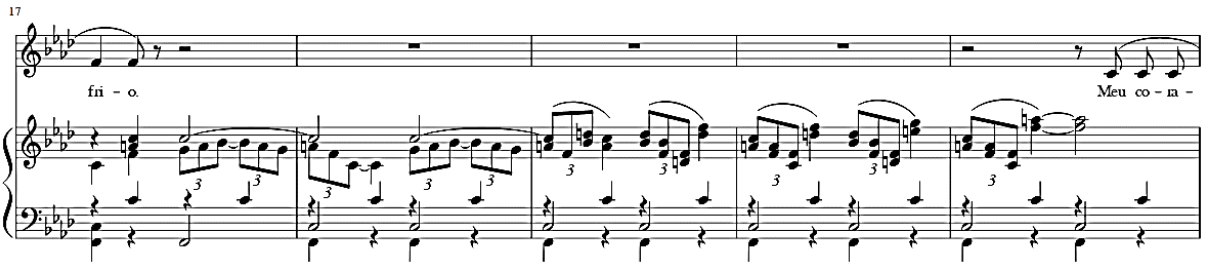


Fig. 27: *Cantilena*, compassos 17 a 21. Elaborado pelo autor.

A linha vocal na peça estrutura-se por meio de quatro frases de quatro compassos com uma condução tonal bem-definida: (1) c. 2 a 5 (tônica-dominante) (Fig. 28); (2) c. 6 a 9 (tônica-mediante [relativa maior]) (Fig. 29); (3) c. 10 a 13 (supertônica-dominante) (Fig. 30); e (4) c. 14 a 17 (supertônica-tônica) (Fig. 31). As quatro frases ordenam-se de forma simétrica, em esquema binário AA-BB.

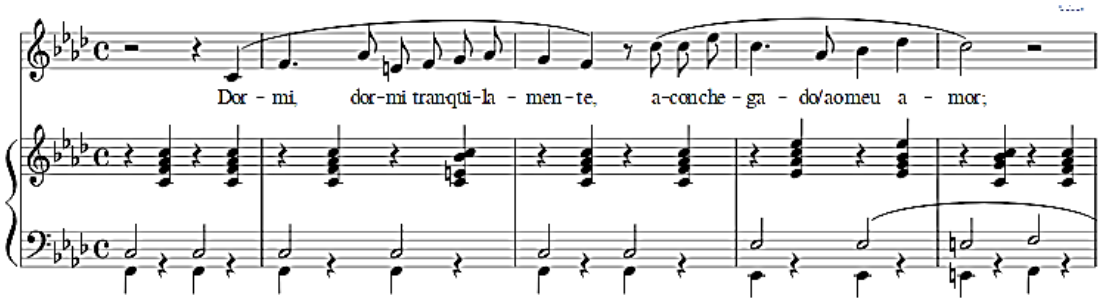


Fig. 28: *Cantilena*, compassos 1 a 5. Elaborado pelo autor.

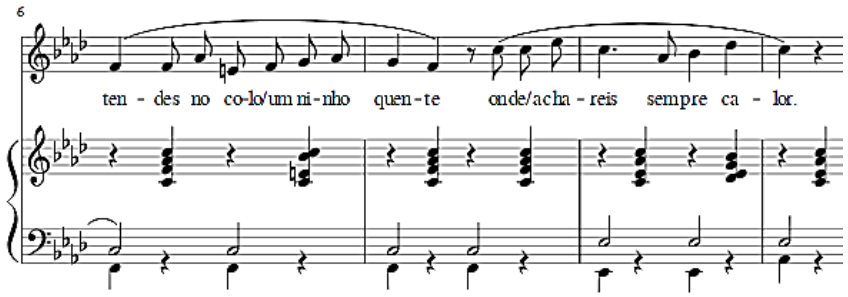


Fig. 29: *Cantilena*, compassos 6 a 9. Elaborado pelo autor.

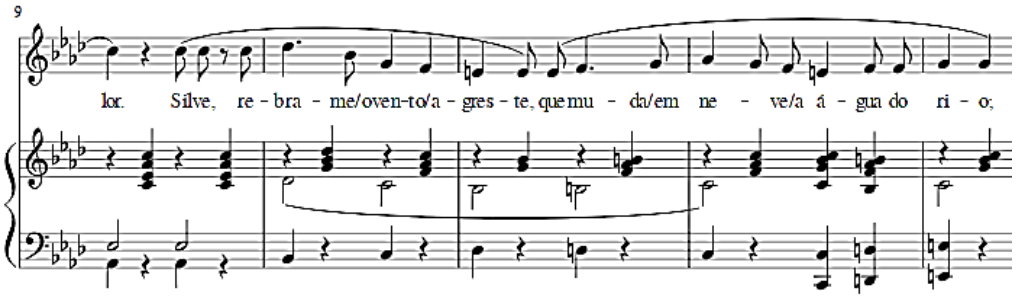


Fig. 30: *Cantilena*, compassos 9 a 13. Elaborado pelo autor.

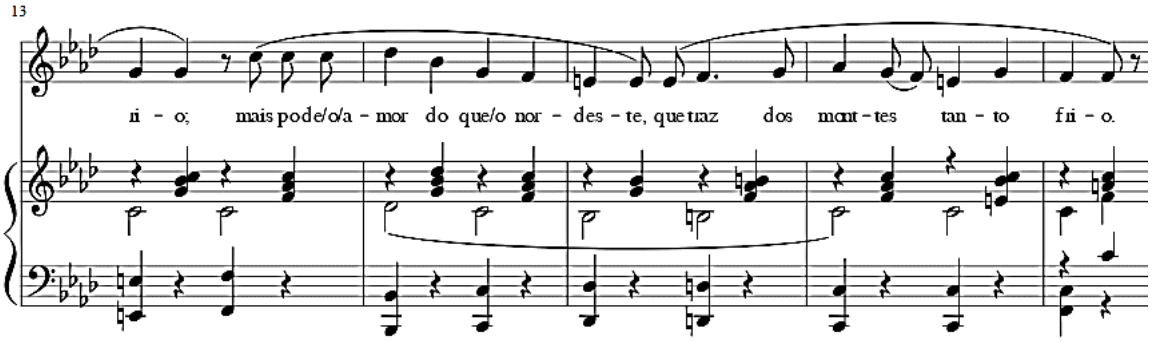


Fig. 31: *Cantilena*, compassos 13 a 17. Elaborado pelo autor.

O perfil melódico das duas primeiras frases caracteriza-se pela ascensão do V grau (Dó) à tônica (Fá) seguida por nova ascensão ao III grau (Lá♭), configurando, assim, o acorde de Fá menor em segunda inversão. Logo em seguida tem-se a descida por salto à sensível (Mi♮) e uma série de graus conjuntos até a finalização na tônica (Fá menor). Configura-se claramente, assim, o terceiro dos padrões melódicos sistematizados por Cooke (subida 5-1-(2)-3 modo menor) e por ele descrito como aquele cuja característica expressiva seria a emoção de dor, a pura tragédia e a coragem, por meio da subida da dominante inferior até a terça menor através da tônica:

> Se a versão maior de 5-1-3 enfatiza a pura e simples alegria, visando a terça maior, a versão menor expressa pura tragédia, visando a terça menor. E, para mover-se ascendentemente firme e decisivamente a partir da dominante inferior, via tônica, até a terça menor, fornece-se um forte sentimento de coragem, em que se reconhece corajosamente a existência da tragédia e lança-se em direção a ela[6] (COOKE, 1973: 124-125, tradução nossa).

Entre os diferentes exemplos dados por Cooke para a utilização deste padrão melódico na literatura musical, citamos uma ária da ópera *Idomeneo* de Mozart e um trecho de uma canção de Schumann (Fig. 32).

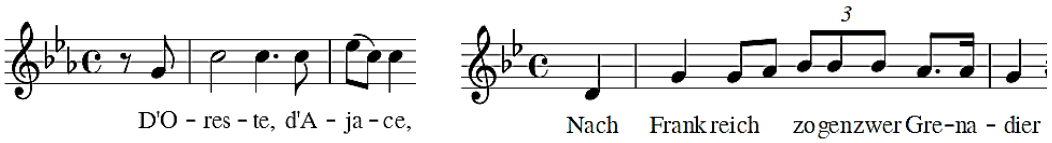


Fig. 32: Trechos da ópera *Idomeneo* de Mozart e de um Lied de Schumann (COOKE, 1973: 125).

A presença do Mi♮ no tempo forte, compassos 2 e 6, e o encaminhamento melódico à tônica (Fá com apogiatura no c. 3) também são descritos por Cooke na mesma linha de um determinado efeito expressivo: o VII grau como nota de passagem é emocionalmente neutro, mas

[6] "If the major version of 5-1-3 stresses joy pure and simple, by aiming at the major third, the minor version expresses pure tragedy, by aiming at the minor third. And, to move upward *firmly and decisively* from the lower dominant, *via* the tonic, to the minor third, gives a strong feeling of courage, in that it boldly acknowledges the existence of tragedy and springs onward (upward) into the thick of it, as composers have realized" (COOKE, 1973: 124-125).

como tensão de um semitom subindo à tônica denota um prolongamento violento, uma aspiração em um contexto de finalidade. Também nos compassos 11 e 15 encontra-se o Mi♮ em tempo forte e novamente como tensão semitonal preparatória à tônica menor. Nestes dois casos, chega-se ao Mi♮ por meio de um desenho melódico descendente que parte do Dó (dominante) e passa pelas notas da tríade do II grau, gerando um padrão melódico semelhante àquele indicado por Cooke como descida 5-(4)-3-(2)-1 em modo menor, o qual é descrito por ele como tendo a característica expressiva de chegada de uma emoção dolorosa, em um contexto de finalidade:

> Substituindo-se a terça maior pela menor na progressão 5-3-1 descendente, temos uma frase que foi muito utilizada para expressa a "chegada" de uma emoção dolorosa, em um contexto de finalidade: aceitação ou concessão ao luto; desencorajamento e depressão; sofrimento passivo; e o desespero conectado com a morte[7] (COOKE, 1973: 133, tradução nossa).

O próprio Cooke aponta que o acréscimo da sensível a este perfil melódico descendente confere um "sentimento mais amargo", tal como ocorre em alguns exemplos musicais por ele indicados: madrigal *Despiteful thus Unto Myself*, de Wilbye, e o lamento dos amigos de Seneca acerca de sua decisão de tirar sua própria vida em *L'Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi (COOKE, 1973: 135-136) (Fig. 33).

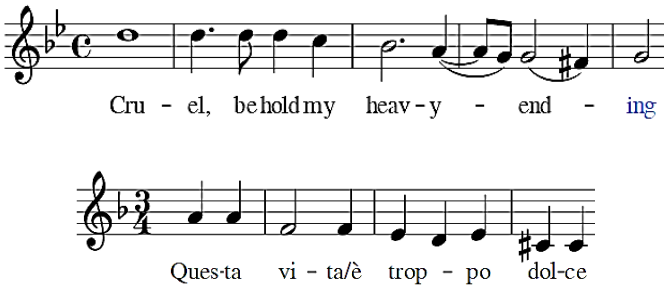


Fig. 33: Trechos vocais de Wilbye e Monteverdi (COOKE, 1973: 134-135).

Nos compassos 3-4 e 7-8 (Figs. 28 e 29) tem-se um mesmo padrão melódico construído basicamente sobre os graus da tríade da relativa maior da tonalidade. Neste pequeno elemento verifica-se que o giro melódico tem seu centro no III grau (terça maior) e movimenta-se para o V grau acima, constituindo, assim, um padrão próximo àquele que Cooke descreve como "canção de ninar", que aparece em obras como *Draw on sweet night*, de Wilbye; acompanhamento de *Komm süsser Trost*, de Bach; na canção *Des Baches Wiegenlied* em *Die schöne Müllerin*, de Schubert; e na canção de ninar de Brahms (COOKE, 1973: 167) (Fig. 34).

[7] "Substituing the minor for the major third in the descending 5-3-1 progression, we have a phrase which has benn much used to express na 'incoming' painful emotion, in a context of finality: acceptance of, or yielding to grief; discouragement and depression; passive suffering; and the despair connected with death" (COOKE, 1973: 133).

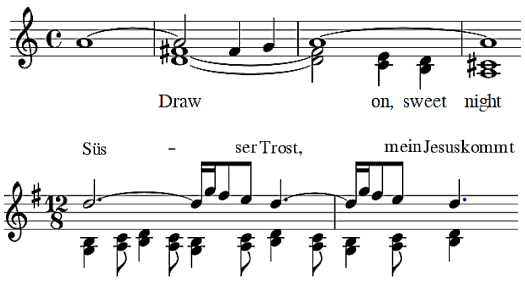


Fig. 34: Trechos vocais de Wilbye e Bach (COOKE, 1973: 160-161).

Certamente, não por acaso Nepomuceno insere nas quatro vezes em que este padrão melódico aparece as palavras que denotam maior ternura de Nossa Senhora em relação ao sono de Jesus: (1) "Aconchegado ao meu amor", (2) "Onde achareis sempre calor", (3) "Para aquecer-vos, meu Senhor" e (4) [Chama] "Que nasce esplêndida do amor".

Se, por um lado, as canções de ninar, mesmo no contexto da música de concerto, são relativamente frequentes e, como indicado por Cooke, costumam apresentar perfis melódicos característicos para conferir o caráter desejado, por outro lado, não é tão comum peças musicais sobre o tema específico do sono de Jesus, tal como a feita por Nepomuceno. Destacamos aqui, contudo, uma canção de Max Reger (1873-1916), a *Maria Wiegenlied* (op. 76, n° 52), que é feita sobre texto que expressa o cuidado de Nossa Senhora em ninar Jesus, bastante semelhante à proposta literária de Coelho Neto. Ali também, tal como nos exemplos de Cooke e nos trechos mencionados da canção de Nepomuceno, Reger faz uso de tema elaborado sobre os graus do arpejo da tônica maior e pontos de apoio no III e V graus (Fig. 35).

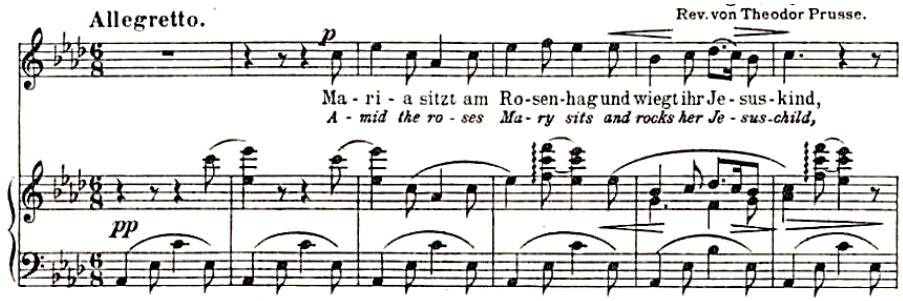


Fig. 35: Melodia inicial de *Maria Wiegenlied*, de M. Reger (REGER, 1912).

Estruturalmente, a peça de Nepomuceno apresenta a chamada forma binária de canção (Quadro 3), com um período musical único que é repetido em cada uma das duas partes que constituem o texto em questão:

> A concatenação de dois períodos ou estrofes pode produzir-se de duas maneiras, resultando, portanto, em dois esquemas, correspondentes a igual número de períodos ou estrofes: (1) A-A' e (2) A-B. Na primeira combinação, a segunda parte, período ou estrofe musical A' é igual ou similar à primeira, A. […] A forma mais simples deste gênero pode ser considerada um caso do tipo de canção ou de hino de estrofes iguais e se obtém mediante a repetição de um mesmo período musical. Produz-se, por exemplo, em cantos com texto de duas estrofes, ou ainda em composições instrumentais de um único e relativamente amplo período, que ao final se repete mediante o sinal usual do ritornelo (BAS, 1957: 156).

A				
c. 1 a 5	c. 6 a 9	c. 10 a 13	c. 14 a 17	c. 18 a 21
A	A	B	B	Instrumental
Fá m: i – V	i – III	ii – V	ii – i	Fá M
Dormi, dormi tranquilamente, aconchegado ao meu amor;	Tendes no colo um ninho quente onde achareis sempre calor.	Silve, rebrame o vento agreste, que muda em neve a água do rio;	Mais pode o amor do que o nordeste, que traz dos montes tanto frio.	

A'				
c. 22 a 25	c. 26 a 29	c. 30 a 33	c. 34 a 37	c. 38 a 41 [42]
A	A	B	B	Instrumental
Fá m: i – V	i – III	ii – V	ii – i	Fá M
Meu coração arde e inflama para aquecer-vos, meu Senhor;	Não há calor como o da chama que nasce esplêndida do amor.	Gea, que importa? A noite é alta, o vento geme, uiva a torrente;	Junto de mim nada vos falta. Dormi, dormi tranquilamente.	

Quadro 3: Estrutura formal da *Cantilena* de Nepomuceno.

A estrutura binária da *Cantilena* de Nepomuceno juntamente com o tratamento dado pelo compositor à linha melódica, ao acompanhamento orquestral e, enfim, aos padrões melódicos utilizados, assemelham-se a procedimentos empregados por E. Grieg (1843-1907) em uma bem conhecida canção sua, a *Solveigs sang* (Canção de Solveig). Em 1867 o dramaturgo norueguês H. Ibsen (1828-1906) publicou um poema dramático em cinco atos chamado *Peer Gynt.* A obra veio a ser interpretada pela primeira vez em Oslo (antiga Christiania) e em 1876 com música incidental composta por E. Grieg (1843-1907). Dentre as 23 peças compostas para a apresentação cênica, o compositor selecionou entre 1888 e 1891 oito delas e as organizou em duas suítes orquestrais. Uma destas peças, pertencente ao Ato IV da música incidental, e posteriormente colocada como obra puramente instrumental na Suíte II op. 55, é a referida canção (GROUT; PALISCA, 2007: 675. CSAMPAI; HOLLAND, 1995: 454-455).

Tal canção de Grieg tem por letra oito versos poéticos que Ibsen (Quadro 4) reserva à personagem feminina Solveig no momento em que ela expressa sua esperança em reencontrar seu amado Peer. Grieg confere uma estrutura musical bastante simples: a cada uma das quatro frases do texto, elabora uma frase musical de quatro compassos (a terceira possui três), organizadas na forma aa-bb' (Quadro 5). Após o canto dos primeiros quatro versos, Grieg insere um trecho de caráter dançante, com alteração da fórmula de compasso de quaternário simples para ternário simples e um simples vocalize da soprano (Fig. 41). Logo em seguida repete-se a mesma estrutura aa-bb com os quatro versos seguintes seguida do mesmo vocalize em 3/4. A obra inicia-se com sete compassos introdutórios com uma linha melódica executada pelas cordas, e Grieg encerra a peça com o mesmo tema inicial (Fig. 36).

Kanske vil der gå både Vinter og Vår Og naeste Sommer med, op det hele År Men engang vil du komme, det ved jeg visst. Her skal jeg nok vente, for det lovte jeg sidst.	Pode passar o inverno e desaparecer a primavera O próximo verão também partirá e depois o ano inteiro Mas asseguro-te que retornarás novamente E que como prometi outrora aqui me encontrarás te esperando.
Gud styrke dig, hvor du i Verden går Gud glaede dig, hvis du for hans fodskammel star Her skal jeg vente till du komme igjen Og vente du hisst oppe, vi traeffes der, min Ven!	Que Deus te auxilie enquanto perambulas a sós Que Deus te conceda fortaleza enquanto te ajoelhas perante Seu trono Se estás agora no Céu esperando-me Poderemos nos encontrar novamente e jamais nos separaremos.

Quadro 4: Texto da *Canção de Solveig* de Grieg.

Introdução	c. 1 a 7
A	c. 8 a 24 a (c. 10 a 13) a (c. 14 a 17) b (c. 18 a 20) b' (c. 21 a 24)
B	c. 25 a 39
A	c. 40 a 56 a (c. 42 a 45) a (c. 46 a 49) b (c. 50 a 52) b' (c. 53 a 56)
B	c. 57 a 71
Final	c. 72 a 78

Quadro 5: Estrutura da *Canção de Solveig* de E. Grieg.

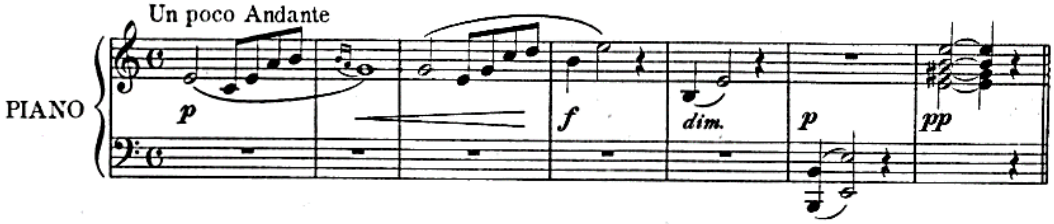


Fig. 36: *Canção de Solveig*, compassos 1 a 7 (Introdução) (GRIEG, 1908).

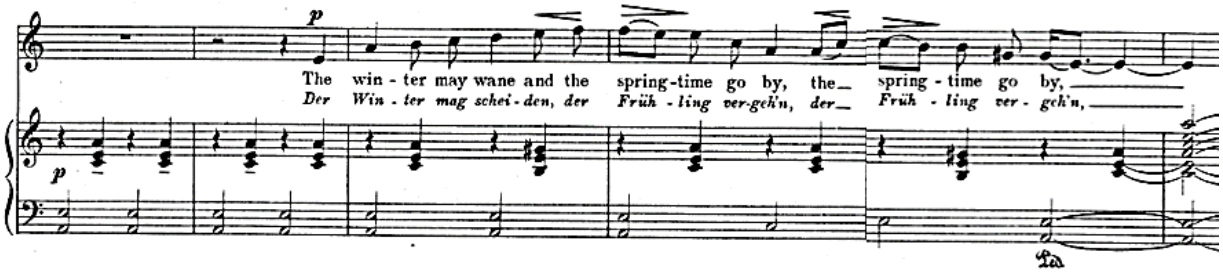


Fig. 37: *Canção de Solveig*, compassos 8 a 12 (GRIEG, 1908).

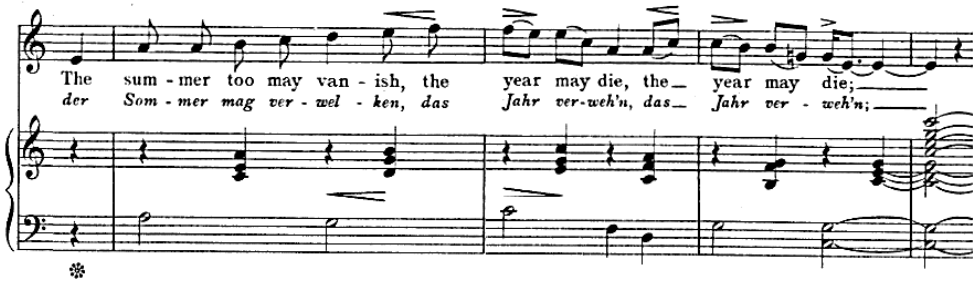


Fig. 38: *Canção de Solveig*, compassos 14 a 17 (GRIEG, 1908).

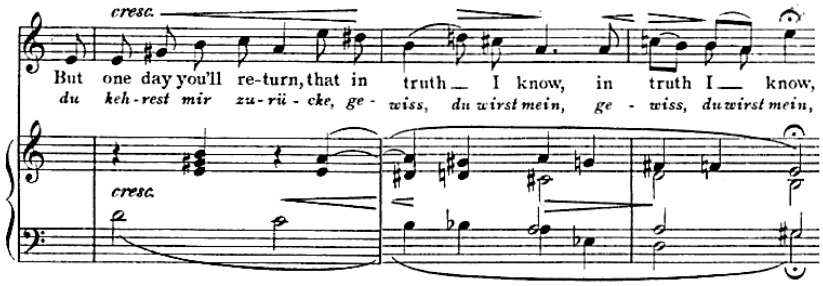


Fig. 39: *Canção de Solveig*, compassos 18 a 20 (GRIEG, 1908).

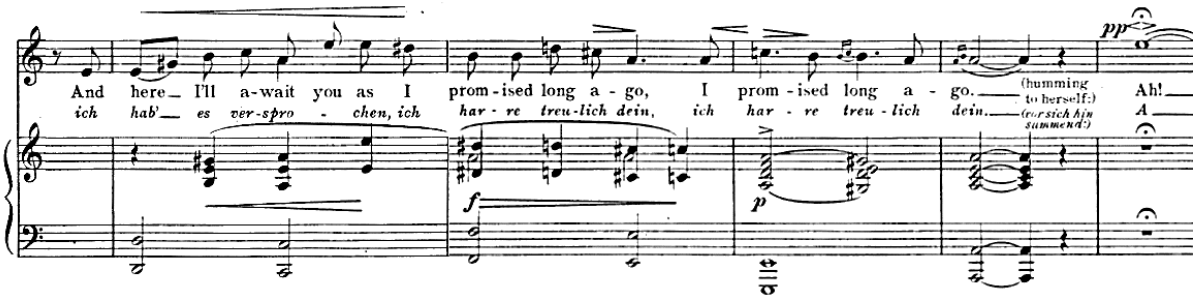


Fig. 40: *Canção de Solveig*, compassos 21 a 24 (GRIEG, 1908).

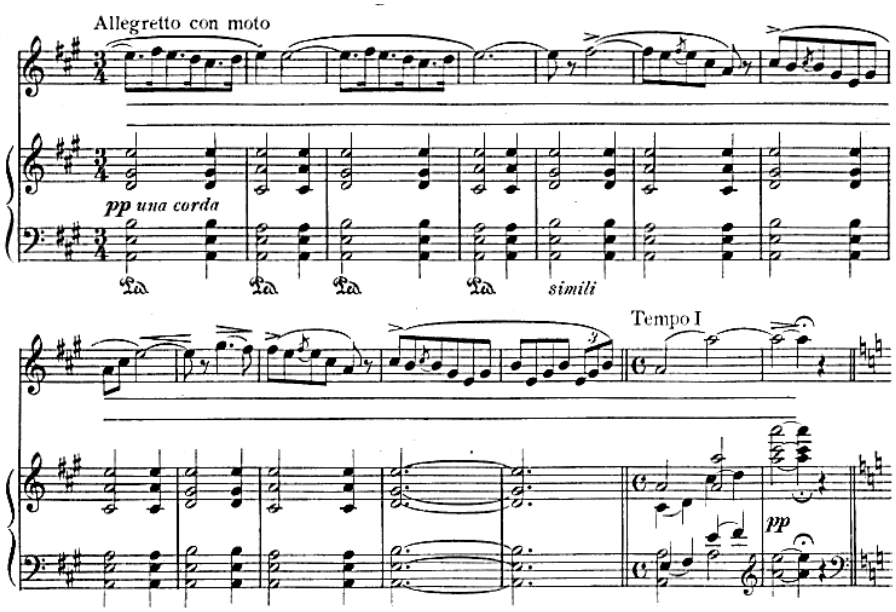


Fig. 41: *Canção de Solveig*, compassos 26 a 39 (GRIEG, 1908).

O trecho A é uma monodia: à linha vocal da soprano Grieg contrapõe um acompanhamento da orquestra baseado em baixos com bordões (violoncelos e contrabaixos) nos tempos fortes e tríades completas nos tempos fracos (violas e violinos). No trecho B mantém-se a função de acompanhamento à linha instrumental, mas com um padrão diferente, sem a ideia de bordões, mas sim simples acordes nos primeiros e terceiros tempos de cada compasso. Com um perfil melódico próprio exclusivamente instrumental, tem-se apenas a introdução e o final.

Harmonicamente: a primeira frase (a) é construída inteiramente sobre a base da tônica (Lá menor) (Fig. 37); a segunda frase (a'), apesar de melodicamente quase idêntica à primeira, é harmonizada sobre acordes da relativa maior da tonalidade (Dó maior) (Fig. 38). A diferença entre as duas frases reside em uma única nota: na primeira frase Grieg utiliza a sensível (Sol♯), enquanto, na segunda, o VII grau natural (Sol natural). As duas frases seguintes (b-b') organizam-se como um período (pergunta-resposta), com a primeira conduzindo à dominante (Mi maior), e a segunda encerrando na tônica (Lá menor) (Fig. 39 e 40). Logo em seguida inicia-se o trecho com ritmo ternário, caracterizando a inserção do elemento típico das danças norueguesas. Neste novo trecho, Grieg emprega a homônima maior da tonalidade (Lá maior) com simples alternância entre acordes da dominante e da tônica e ritmicamente emprega notas pontuadas e acentos nos segundos tempos (Fig. 41).

Melodicamente, Grieg utiliza no trecho A como tema o padrão que Cooke identifica como subida 5-1-(2)-3, modo menor e por ele descrito como aquele cuja característica expressiva seria a emoção de dor, a pura tragédia e a coragem, por meio da subida da dominante inferior até a terça menor através da tônica. No trecho B, em modo maior, encontra-se uma variação sobre o 9º padrão melódico de Cooke (5-6-5 em modo maior) e o 12º (1-(2)-(3)-(4)-5-6-5 em modo maior), nos quais se empregam "os elementos mais jubilosos da escala em um movimento ascendente como consequente afirmação de uma máxima alegria"[8] (COOKE, 1973: 154, tradução nossa), como ocorre na representação musical da inocência e da pureza dos anjos e das crianças, ou algum fenômeno natural com qualidades semelhantes (Fig. 42). Confere-se, assim, um caráter quase pastoral ao trecho, o que se coaduna bem com a influência que Grieg aqui teria recebido das danças típicas norueguesas.

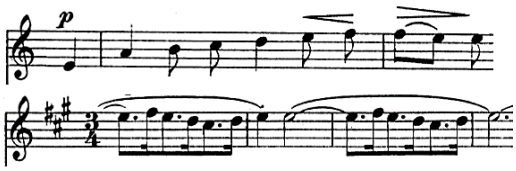


Fig. 42: Padrões melódico-expressivos nas seções A e B da *Canção de Solveig* (GRIEG, 1908).

Segundo Csampai e Holland, tem-se nesta canção de Grieg elementos característicos da música norueguesa de Grieg:

> A melancólica monodia em bemol das cordas que emoldura uma melodia que sobe e desce devagar em passos de quarta e segunda, com notas condutoras

[8] "[…] the phrase confines itself entirely to the joyful elements of the scale, and being an ascending one, it is consequently an affirmation of maxinum joy" (COOKE, 1973: 154).

> que se dissolvem para baixo no violino-solo, contrastada por cantilenas do violoncelo que terminam lentamente, com o estímulo elegíaco em harmonia alterada, a circunspecta melodia da dança estilizada, sobre borda em quintas e acordes, apenas um pouco pontilhada em seu tom central, o desfecho conduzido em quartas para cima, mudadas para oitavas (1995: 455).

Sabe-se também que a música de Grieg caracteriza-se em geral por uma conjunção de elementos de dupla origem: a música folclórica norueguesa e a sintaxe harmônica diatônica, recebida pelo compositor em seus estudos na Alemanha. De raízes nacionais pode-se citar as inflexões modais melódico-harmônicas (alternância entre terça maior e menor, quarta aumentada lídia etc.), linhas melódicas de raízes populares, bordões (referência a antigos instrumentos de corda noruegueses), ritmos de dança (3/4 e 6/8 nas *Slåtter* op. 72) e sons pastoris. Da formação clássica alemã, por sua vez, há a tendência do compositor em se pensar frases musicais de dois ou quatro compassos (GRIMLEY, 2006: 221-222. GROUT; PALISCA, 2007: 675).

Alguns autores já trataram da possível influência de Grieg na obra de Nepomuceno. Kiefer (1976: 112), por exemplo, menciona o período em que o compositor brasileiro hospedou-se na casa do norueguês e afirma que deste contato surge um claro direcionamento musical para Nepomuceno: "O compositor norueguês mostrou-lhe o caminho que deveria seguir: o de uma música brasileira por sua essência. O resultado foi que, no ano seguinte, Nepomuceno compõe as suas primeiras canções sobre textos em língua portuguesa". Esta mesma ideia é expressa por Azevedo (1948), que aproxima Nepomuceno, no que concerne à valorização do patrimônio musical nacional, a compositores estrangeiros como Glinka, Pedrell, Smetana e Grieg. Corrêa (1996) também indica que do contato com Grieg reanima-se em Nepomuceno o propósito de produzir um patrimônio musical propriamente nacional. Pereira (2007) menciona não só a influência direta que haveria da *Suíte Holberg* de Grieg sobre a *Suíte Antiga* de Nepomuceno, como procura encontrar um suposto paralelo da situação política da então Noruega com o clima político brasileiro decorrente do golpe republicano de 1889.

No que tange a aspectos estritamente musicais da eventual influência de Grieg sobre Nepomuceno, destacamos o artigo de Coelho de Souza, no qual, contudo, parece restringi-la unicamente à *Suíte Antiga:*

> Qual foi então a extensão da influência de Grieg sobre Nepomuceno? É o que nos propomos a examinar. A única sobre em que se reconheceu uma influência direta é a Suíte Antiga […]. A influência de Grieg sobre Nepomuceno, na única obra em que pode ser provada, não se deu, portanto, de maneira pessoal, mas através da partitura fornecida pela aluna de um, que se tornou a esposa do outro (2008: 56).

De nossa parte, entendemos que a *Cantilena* de Nepomuceno também pode ser considerada como um produto direto desta suposta influência de Grieg. Indicamos seis razões para tanto:

(1) A *Canção de Solveig* foi composta como música incidental, isto é, como música produzida para acompanhamento de uma obra teatral, *Peer Gynt*, de Ibsen. Tem como letra o trecho em que a personagem feminina principal, Solveig, canta para seu amado, Peer, expressando sua esperança em reencontrá-lo. A *Cantilena* de Nepomuceno foi composta como música incidental, isto é, como música produzida para acompanhamento de uma obra teatral, a *Pastoral*, de Coelho Netto. Tem como letra o trecho em que a personagem feminina principal, Maria Santíssima, canta para acalentar o Menino Jesus na fria noite de Belém. Tem-se, portanto, uma grande proximidade de contexto macromusical e de relação com o texto literário.

(2) A *Canção de Solveig* estrutura-se sobre um texto poético de oito versos, com cada um deles correspondendo a uma frase musical. A *Cantilena* estrutura-se sobre um texto poético de dezesseis versos, com cada um deles correspondendo a uma frase musical. Há, portanto, uma equivalência proporcional entre os dois procedimentos utilizados pelos compositores no que tange à relação música-texto no nível das frases musicais.

(3) A *Canção de Solveig* apresenta como forma geral o esquema binário de canção, ou seja, a repetição de um mesmo período musical. Após cada período, contudo, tem-se um trecho musical de caráter contrastante, sobretudo harmônica e ritmicamente, com simples vocalize e acompanhamento orquestral. A *Cantilena* está estruturada igualmente em uma forma binária de canção e, à semelhança da peça de Grieg, apresenta, ao final de cada um dos dois períodos cantados, um trecho puramente orquestral de caráter contrastante em termos melódicos e harmônicos.

(4) A *Canção de Solveig* tem como estrutura formal das quatro frases musicais correspondentes aos quatro versos de cada uma das duas partes o esquema a-a'-b-b'. A *Cantilena* possui o mesmo esquema.

(5) A *Canção de Solveig* possui como tema o padrão melódico 5-1-(2)-3 em modo menor (frases a e a'), conferindo o caráter emotivo de aceitação da dor, segundo a classificação proposta por Cooke. A *Cantilena* utiliza em seu tema inicial o mesmo padrão.

(6) A *Canção de Solveig* apresenta na seção B um caráter contrastante com o trecho anterior: ritmo ternário, vocalize acompanhado por acordes dominante-tônica na homônima maior (Lá maior) e perfil melódico ascendente. A *Cantilena* também possui uma seção B de caráter contrastante com a primeira seção: trecho puramente instrumental com melodia de perfil ascendente nos sopros acompanhado por alternância de acordes subdominante-tônica.

Assim, pois, verifica-se que tanto no nível macromusical (estrutura geral da canção e relação com a estrutura do texto) como no nível médio-musical (concatenação das frases e relações de semelhança e contraste entre as diferentes seções internas) e micromusical (utilização de motivos semelhantes para caracterização temática e para a escrita orquestral) há relações de intertextualidade musical plausíveis entre a *Cantilena* de Nepomuceno e a *Canção de Solveig* de Grieg. Como hipótese final, pode-se propor que o contato entre os dois compositores e a possível influência musical recebida por Nepomuceno em tal ocasião, fato já identificado por outros autores anteriormente, sugere que, no caso concreto da composição que lhe foi encomendada por ocasião da encenação da *Pastoral* de Coelho Neto, o compositor brasileiro recorreu a um modelo formal que lhe parecia adequado ao gênero musical em questão – música incidental – e ao conteúdo expressivo do texto empregado.

Conclusão

Das diferentes peças que compõem o chamado oratório de Nepomuceno, *Em Bethleem*, escrito como parte da obra teatral intitulada *Pastoral*, de autoria de Coelho Neto, verificou-se que o *Prelúdio*, peça orquestral, apresenta uso de tópicas pastoris, sobretudo na escolha da instrumentação e no perfil melódico-rítmico dos temas iniciais. Nepomuceno recorre a procedimentos-padrão amplamente empregados em músicas relacionados ao tema pastoril, em geral, e às cenas no nascimento de Cristo, em particular: caráter modal, instrumentos de sopro (clarinete/oboé), efeitos de bordão, compasso composto e simplicidade musical (melodia em graus conjuntos, tonalidade maior etc.).

No *Coro dos Anjos*, Nepomuceno opta igualmente por escolhas compositivas com amplo respaldo na literatura musical dos oratórios europeus, com um claro fim representativo: vozes femininas em escrita coral, perfis melódicos ascendentes em modo maior, acompanhamento de harpa e harmônio. Temática idêntica e procedimentos compositivos semelhantes encontram-se, por exemplo, no *Christus* de Liszt, no *Oratório de Natal* de Saint-Saëns e no *Il Natale del Redentore* de Perosi.

Na *Cantilena*, enfim, verificou-se possíveis relações de intertextualidade musical com a *Canção de Solveig,* de E. Grieg, tanto no nível temático como na opção pelo esquema formal estruturante. Levantou-se a hipótese de se tratar de mais uma obra em que se observa possível influência de Grieg em Nepomuceno, tema este já abordado por outros autores. Não apenas a análise comparativa de aspectos puramente musicais entre ambas as peças parece corroborar a hipótese, como também o gênero musical a que ambas as canções pertencem é o mesmo, a saber, o de música incidental.

Na obra como um todo, as conduções harmônicas não adentram no uso do cromatismo, sendo, ao contrário, totalmente diatônicas, com modulações e tonicizações próprias da chamada prática comum do tonalismo. A escrita instrumental e coral é amplamente homofônica e ritmicamente simples, possivelmente em decorrência das limitações que o próprio Coelho Neto expôs a Nepomuceno acerca dos meios que se tinham para a encenação do auto religioso em termos de coro e orquestra. De fato, não são explorados na obra os registros limítrofes na gama de sons das vozes ou dos instrumentos. Quanto à forma musical, restringe-se o compositor a frases simétricas e estruturas regulares e simples (A-B-A, AA-BB etc.) Pode-se dizer, portanto, que, tal como já indicado por Smither no que concernia à produção europeia de oratórios, também o único oratório de Nepomuceno é totalmente conservador, isto é, alinha-se aos procedimentos compositivos considerados comuns na prática musical erudita, sem pretensões de inovação estilística ou ideológica (nacionalismo, modernismo etc.), o que se deve à própria característica do gênero musical em questão. Com efeito, pela grande proximidade que apresenta em relação à música sacra, tradicionalmente conservadora e historicista, e pelo fato de que se dirigia a um público popular e a músicos amadores, o oratório desta época também na Europa é presumivelmente de perfil conservador.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, [1321] 2006.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira.* 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

AZEVEDO, Luíz Heitor Corrêa de. A *Música brasileira e seus fundamentos.* Washington: União Pan Americana, 1948.

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical.* Buenos Aires: Ricordi Americana, 1957.

BRUYNE, Edgar de. *La estética de la Edad Media.* Madrid: Visor, 1994.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Influência e intertextualidade na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno. *Música em Perspectiva,* Curitiba, v. 1, n. 2, p. 53-82, out. 2008.

COELHO NETTO, Henrique Maximiano. *Pastoral:* Evangelho em 1 Prólogo e 3 Quadros. Porto: Livraria Chardron, 1923.

COOKE, Derick. *The Language of Music.* Oxford: Oxford University Press, 1973.

CORRADO, Omar. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. In: CORRADO, O.; KREICHMAN, R.; MALACHEVSKY, J. (Ed.). *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.

CRISTINI, Thiago Maria. *Meditações:* para todos os dias e festas do ano tiradas das obras ascéticas de Santo Affonso Maria de Ligório. Tomo 1: desde o primeiro domingo do Advento até a Semana Santa inclusive. Friburgo em Brisgau: Herder & Cia., 1921.

CSAMPAI, Attila; HOLLAND, Dietmar. *Guia básico dos concertos:* música orquestral de 1700 até os nossos dias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno.* Porto Alegre: Movimento, 2012.

GRIEG, Edward. *Solvejg's Song.* Boston: Oliver Ditson Co., 1908. Partitura.

GRIMLEY, Daniel. M. *Grieg:* Music, Landscape and Norwegian Identity. Woodbridge: The Boydell Press, 2006.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. *Histórica da música ocidental.* 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

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

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

LÓPEZ CANO, Rubén. Música e intertextualidad. *Pauta.* Cuadernos de teoria y crítica musical, México, n. 104, p. 30-36, 2007.

MEYER, Leonard. *Style and Music:* Theory, History and Ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MONELLE, Raymond. *Musical Topic:* Hunt, Military and Pastoral. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

NEPOMUCENO, Alberto. *Em Bethleem.* [1903]. Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música e Arquivo Sonoro, M785.1. Partitura manuscrita. 42p.

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

PEROSI, Lorenzo. *Il Natale del Redentore.* Milano: G. Ricordi & C., 1899. Partitura.

RATNER, Leonard. *Classic Music:* Expression, Form and Style. New York: Schirmer Book, 1980.

REGER, Max. *Maria Wiegenlied.* Sydney: W.H. Paling & Co., 1912. Partitura.

SAINT-SAËNS, Camille. *Oratorio de Noël, Op. 12.* New York: G. Schirmer, 1891. Partitura.

SMITHER, Howard E. A *History of the Oratorio.* v.4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2000.

UMA FESTA PIA. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 19 out. 1906, Artes e Artistas, p. 4.

VILLAR, D. Ildefonso Rodriguez. *Pontos de meditação sobre a vida de Nossa Senhora.* Porto: [s.n.], 1946.

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 na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Campus I da UNESPAR) 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 artigos sobre a música religiosa de A. Nepomuceno e o livro *Estética musical em Santo Tomás De Aquino*. thiagoplacateixeira@gmail.com