UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANA CAROLINA MANFRINATO

Aspectos intertextuais, formais e de humor nas *Valsas Humorísticas* de Alberto Nepomuceno

São Paulo
2019

ANA CAROLINA MANFRINATO

Aspectos intertextuais, formais e de humor nas *Valsas Humorísticas* de Alberto Nepomuceno

Versão corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Música.

Área de Concentração: Musicologia

Linha de Pesquisa: Teoria e Análise Musical

Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Manfrinato, Ana Carolina
Aspectos intertextuais, formais e de humor nas Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno / Ana Carolina Manfrinato ; orientador, Rodolfo Nogueira Coelho de Souza. -- São Paulo, 2019.
207 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Nepomuceno 2. Análise Musical 3. Tópicas de Valsa 4. Intertextualidade em Música 5. Humor em Música I. Coelho de Souza, Rodolfo Nogueira II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

Nome: MANFRINATO, Ana Carolina.

Título: Aspectos intertextuais, formais e de humor nas *Valsas Humorísticas* de Alberto Nepomuceno.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutora em Música.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A Giancarlo,

com amor.

AGRADECIMENTOS

A Deus por esta tese e, pela fé que professo, ofereço à Virgem Santíssima todas as páginas que aqui estão.

Ao meu orientador, Professor Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza, pela confiança em aceitar meu projeto e pelo encaminhamento e atenção que deu ao meu trabalho.

Ao Professor Dr. Norton Eloy Dudeque, meu orientador de Mestrado na Universidade Federal do Paraná, por sempre me ajudar quando lhe peço auxílio.

Aos membros da minha banca de qualificação, Professor Dr. Marco Antonio da Silva Ramos e Professor Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira, pelo direcionamento que deram à minha pesquisa.

Ao Professor Dr. Luiz Guilherme Duro Goldberg por gentilmente me permitir anexar trechos da sua edição das *Valsas Humorísticas* nesta tese.

Ao amigo Felipe Augusto Vieira da Silva pelas inúmeras viagens que compartilhamos no trajeto de 800 Km semanais entre Curitiba/PR e São Paulo/SP para cumprirmos os créditos presenciais do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Ao amigo Robison Poreli Moura Bueno, exímio músico e pesquisador, que tanto contribuiu para que esta tese crescesse em conteúdo.

Ao querido Fernando de Oliveira Magre, meu amigo desde a graduação na Universidade Estadual de Londrina, pela fiel parceria, tanto nos momentos de alegria como também nos de dificuldades que tivemos para concretizar nossas pesquisas.

Ao amigo autor do site Euterpe – Blog de Música Clássica, Leonardo Teixeira de Oliveira, pelas várias dicas e sugestões.

Ao amigo flautista Jussival Rocha dos Santos por sua gentil escuta das *Valsas Humorísticas.*

Aos meus pais, Maria e Advino, por tudo o que fizeram – e fazem – para que eu tenha êxito nos projetos que me proponho realizar.

Ao meu irmão e à minha cunhada, José e Lucimara, pelo imensurável apoio de sempre.

Ao meu amor, Giancarlo Striuli, pela cumplicidade e companheirismo no tempo desta tese e em todos os dias da vida.

Sou eu o homem que, com a maior ousadia, descobriu aquilo que já fora descoberto muito antes.

(Gilbert Keith Chesterton)

RESUMO

MANFRINATO, Ana Carolina. **Aspectos intertextuais, formais e de humor nas *Valsas Humorísticas* de Alberto Nepomuceno.** 209 p. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

Através de elementos musicais passíveis de serem comparados, isto é, por meio de elementos intertextuais, tivemos a intenção de exemplificar as referências à tópica de valsa vienense (relacionada as valsas de Joseph Lanner e Johann Strauss II), compará-las as valsas de Frédéric Chopin compostas após sua estada em Viena – em especial a *Grande Valse Brillante, Op. 18 – e* cotejá-las às seis *Valsas Humorísticas Op. 22* de Alberto Nepomuceno. Uma peculiaridade que se revelou comum as valsas acima mencionadas é a forma musical que possuem: um formato *medley*, enquanto que as valsas de Chopin compostas em Varsóvia, por exemplo, apresentam forma ternária *da capo.* Por meio da análise realizada, mostramos semelhanças formais que há entre elas a fim de compreender a valsa enquanto tópica musical e como essa tópica se apresenta nas *Valsas Humorísticas Op. 22* e constatamos que ela acontece por meio da tropificação de estilos: a tópica de valsa se justapõe ao estilo concertante, ao estilo pianístico e ao estilo pianeiro (relacionado aos pianistas populares cariocas). Tanto o formato *medley*, que pode ser visto como uma técnica composicional de bricolagem, quanto a justaposição dos estilos mencionados evidenciam que as *Valsas Humorísticas* possuem elementos progressistas para a época em que foram compostas. Além disso, mostramos as intertextualidades explícitas que Nepomuceno realiza ao citar o *Danúbio Azul,* de Strauss II e a *Valsa do Minuto,* de Chopin e elucidamos que tanto a tropificação de estilos como o uso de citações são mecanismos geradores de humor musical. Para chegarmos a essa conclusão foi necessário verificar e perceber quais são os elementos musicais que geram humor nas *Valsas Humorísticas* visto que elas possuem um título que direciona os ouvintes para uma possível escuta jocosa, ou seja, foi necessário verificar o que musicalmente se apresenta como humor.

Palavras-chave: Nepomuceno, Análise Musical, Tópicas de Valsa; Intertextualidade em Música, Humor em Música.

ABSTRACT

MANFRINATO, Ana Carolina. **Intertextual, formal and humorous aspects on Alberto Nepomuceno's *Valsas Humorísticas*.** 209 p. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

Alberto Nepomuceno handles four topical styles in order to evoke humor in his *Valsas Humorísticas Op. 22* for piano and orchestra: the waltz, concertante, pianistic and pianeiro (related to popular pianists from Rio de Janeiro) styles. Meaning tropification of these styles, namely, their overlap creates musical humor. By means of these intertextual elements, present research had the intent to show references related to the topical vienense waltz (associated with Johan Strauss II and Joseph Lanner's waltzes) and compare them to Frédéric Chopin's Works composed after his stay in Vienna – in particular the *Grande Valse Brillante, Op. 18* – and analogize them with the six *Valsas Humorísticas*. Medley format revealed itself as a peculiarity in this musical form and a common ground between the mentioned above waltzes. Chopin's compositions, in contrast, shows *da capo* ternary form as an example. Present thesis based its analysis on Klein (2005) in order to comprehend intertextuality as an aesthetical phenomenon, whose relations are given by the recipient's perception. McKee's studies (2012) were also took into analysis to understand the waltz genre as a topical music. Both medley format, seen as a compositional technique of *do it yourself*, and the overlapping of mentioned styles show that *Valsas Humorísticas* had progressive elements by the time they were created. Besides, present research shows the explicit intertextualities Nepomuceno performs when citing Strauss II's *Blue Danube* and Chopin's *Minute Waltz* and elucidates that both tropification of styles and usage of citations are mechanisms to create musical humor. Current thesis takes Casablancas (2014) studies in order to comprehend, verify and describe how humor manifests itself in music and how many musical elements evoke humor on Alberto Nepomuceno's *Valsas Humorísticas*.

Keywords: Nepomuceno, Music Analysis, Waltz Topics, Intertextuality in Music, Humor in Music.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Valsas de Chopin (KK = *Kobylańska Katalog*). Traduzido de McKee (2012, p. 47).....53

Tabela 2 – Semelhanças e diferenças entre as valsas vienenses, as valsas polonesas de Chopin, a *Op. 18* e as *Valsas Humorísticas*.....80

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Agentes e processos da semiologia tripartite de Nattiez.....29

Figura 2 – Dicotomia saussuriana.....33

Figura 3 – Gráfico formal de uma valsa de Jósef Stefani. Traduzido de McKee (2012, p.140).....50

Figura 4 – Relações entre dança e música. Baseado em McKee (2012, p. 108)..... 66

Figura 5 – Hipermetro entre 3/4 e 6/4: ambiguidade métrica da valsa.....68

Figura 6 – Tendência de padrão temático das valsas vienenses de 1830 a 1835. Traduzido de McKee (2012, p. 120).....74

Figura 7 – Gráfico formal da *Redout Carneval Tänze, Op. 42,* de Joseph de Lanner. Extraído de McKee (2012, p. 121).....76

Figura 8 – Gráfico formal das *Valsas Humorísticas, Op. 22,* de Alberto Nepomuceno.....76

Figura 9 – Estrutura formal da *Op. 18*, de Chopin, e das *Valsas Humorísticas*, de Nepomuceno.....87

Figura 10 – Resumo estrutural da *Valsa Humorística n. 4.* Extraído de Goldberg (2000, p. xiii).....124

Figura 11 – Quadrado Semiótico. Extraído de Discini (2004, p. 24).....144

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Melodias com ritmo de chamada de trompas. Extraído de McKee (2012, p. 188).....82

Exemplo 2 – Melodia com ritmo de chamada de trompas no tema “k” da *Valsa Humorística n. 6.* c. 14-20.....82

Exemplo 3 – Melodias com terças ou sextas dobradas. Extraído de McKee (2012, p. 188).....82

Exemplo 4 – Melodias com terças dobradas no tema “c” da *Valsa Humorística n. 2.* c. 8-14.....83

Exemplo 5 – Variação do motivo inicial com terças dobradas no tema “d” da *Valsa Humorística n. 2.* c. 26-30.....83

Exemplo 6 – Melodias com ritmo de valsa de padrão vienense. Extraído de McKee (2012, p. 188).....83

Exemplo 7 – Citação do *Danúbio Azul*, de Strauss II no tema “j” da *Valsa Humorística n. 5*. c. Melodia com ritmo de valsa de padrão vienense. c. 104-110.....84

Exemplo 8 – Melodias com apogiaturas (*“Lach”-Walzer)*. Extraído de McKee (2012, p. 188).....85

Exemplo 9 – Melodias *cantabiles ("Liebes"-Walzer*). Extraído de McKee (2012, p. 188).....85

Exemplo 10 – Melodia *cantabile* no tema “c” da *Valsa Humorística n. 2*. c. 8-14.....85

Exemplo 11 – Quebra em silêncio da coda das *Valsas Humorísticas* antecedida por dominante e sucedida por tônica. Mudança de textura, orquestração e dinâmica. Contraste rítmico e melódico em relação a parte antecedente. Repetição de acordes que realçam o nível métrico da semínima. c. 246-251.....91

Exemplo 12 – Últimos compassos das *Valsas Humorísticas,* de Nepomuceno. Características semelhantes ao final do *Danúbio Azul*, de Strauss II. c. 252-257.....92

Exemplo 13 – Últimos compassos do *Danúbio Azul*, de Strauss II. Características semelhantes ao final das *Valsas Humorísticas,* de Nepomuceno.....93

Exemplo 14 – Últimos compassos da *Grande Valse Brillante, Op. 18*, de Chopin. Características semelhantes ao final das *Valsas Humorísticas*, de Nepomuceno, e do *Danúbio Azul*, de Strauss II.....94

Exemplo 15 – Motivo inicial apresentado no tema “a” da *Valsa n.1*. Primeira aparição nos violinos. c. 14-20.....96

Exemplo 16 – Motivo inicial transposto nos fagotes. c. 14-20.....96

Exemplo 17 – Motivo inicial transposto nos oboés e clarinetas. c. 21-27.....96

Exemplo 18 – Motivo inicial e seus intervalos.....97

Exemplo 19 – Introdução com s*tatus* promissório que antecipa o tema. Notas promissórias: Mi bemol, Fá e Sol. c. 1-6.....97

Exemplo 20 – Início do tema "a": desenvolvimento do *status* promissório a partir das notas Mi bemol, Fá e Sol. Resumo do motivo inicial: Sol – Fá (sétima menor). c. 7-13.....98

Exemplo 21 – Fragmentos do motivo inicial.....98

Exemplo 22 – Tema "b" da *Valsa n. 1.* Destaque para as variações dos fragmentos do motivo inicial. c. 47-58.....99

Exemplo 23 – Semelhança intervalar com o motivo inicial (exemplo 18) e com o resumo desse motivo (exemplo 20): Sol – Fá (sétima menor). c. 47- 52.....99

Exemplo 24 – Tema "c" da *Valsa n. 2.* Destaque para as variações dos fragmentos do motivo inicial. c. 1-13.....100

Exemplo 25 – Semelhança intervalar entre a motivo inicial (tema "a" da *Valsa n.1*) e início do tema "c" da *Valsa n. 2.*.....100

Exemplo 26 – Oboés no início do tema "d" da *Valsa n. 2*. Intervalos semelhantes ao motivo inicial (exemplo 18). c. 28-29.....101

Exemplo 27 – Acompanhamento *um-pa-pa*. c. 32-35.....101

Exemplo 28 – Semelhança rítmica e intervalar com o motivo inicial (exemplo 18). A sétima menor se compara ao resumo do motivo inicial (exemplo 20): Sol – Fá. c. 32-33.....102

Exemplo 29 – Início do tema "e" da *Valsa n. 3*. c. 5-6. Semelhanças com o motivo inicial. (exemplos 18 e 21).....102

Exemplo 30 – Início do tema "f" da *Valsa n.3 – Tutti* orquestral. Destaque às semelhanças com o motivo inicial. c. 37-41.....103

Exemplo 31 – Resposta ao *tutti.* Piano solista. Destaque às semelhanças com o motivo inicial. c. 41-45.....103

Exemplo 32 – Variação motívica do tema "g" da *Valsa n. 4*. As extremidades do motivo inicial foram invertidas. Segunda maior descendente se tornou ascendente.....104

Exemplo 33 – Fragmento da introdução da *Valsa n. 1* (c. 3-4). Motivo inicial do tema "a" da *Valsa n.1* e citação de *Danúbio Azul* na introdução da *Valsa Humorística n. 5* (c. 1-4).....105

Exemplo 34 – Tema “i” da *Valsa n. 5* (c. 16-18). Comparação com o tema “g” da *Valsa n.4* (c. 1-3). Ambas são intertextuais à *Valsa do Minuto* (c. 1-3).....106

Exemplo 35 – Tema “j” da *Valsa n. 5.* Comparável aos fragmentos do motivo inicial (exemplo 21). c. 54-57.....106

Exemplo 36 – Semelhança entre o início o tema “k” *Valsa n. 6* e o motivo inicial (exemplos 18 e 21).....107

Exemplo 37 – Intertextualidade com a *Valsa do Minuto.* Variação semelhante aos temas “g” e “i” das *Valsas n. 4* e *5* (ver exemplo 34).....107

Exemplo 38 – Início do tema “l” da *Valsa n. 6*. Material melódio semelhante ao usado nas madeiras do tema “j” da *Valsa n. 5* (exemplo 40). Fragmento “b” é comparável ao *Danúbio Azul* (exemplo 33). c. 53-68.....108

Exemplo 39 – Madeiras que adensam o tema “j” da *Valsa n. 5*. O tema é realizado pelas cordas. c. 172-178.....108

Exemplo 40 – Transição entre tema “k” e o retorno do tema “a”. Retorno das notas do *status* promissório utilizadas na introdução da *Valsa n. 1* (exemplo 19). c. 146-152.....108

Exemplo 41 – Coda. Destaque para as demarcações: motivo inicial sem variações. Mão direita do piano intertextual a *Valsa do Minuto.* c. 228-233.....109

Exemplo 42 – Coda. Motivo inicial transposto nas madeiras. (ver exemplo 17). c. 228-233.....110

Exemplo 43 – Primeira aparição do motivo inicial acompanhado pela sonoridade do piano. Tema “a” da *Valsa n. 1.* c. 14-20.....111

Exemplo 44 – Passagem virtuosística. Trecho da *cadenza* do primeiro movimento do *Primeiro concerto para piano e orquestra,* de Franz Liszt.....112

Exemplo 45 – Passagem virtuosística. Seção cadencial do tema “a” *Valsa n. 1* (c. 131-137). Comparável a *cadenza* do primeiro movimento do *Primeiro Concerto* de Liszt (exemplo 44).....112

Exemplo 46 – Passagem virtuosística. *Cadenza ad libitum* no fim da recapitulação do tema “a” da *Valsa n. 1.* c. 138-141.....112

Exemplo 47 – Fim do tema “d” e preparação para o tema “c” da *Valsa n. 2.* Cadência virtuosística no quinto grau. c. 65.....113

Exemplo 48 – Retorno do tema “c” da *Valsa n. 2*. Piano virtuosístico solista com caráter de *cadenza.* c. 66-68.....114

Exemplo 49 – Tema “f” da *Valsa n. 3.* Trecho inicial de transição. Passagem virtuosística no piano solista. c. 23-36.....114

Exemplo 50 – Exemplo 54 – Fim do tema “f” da *Valsa n. 3.* Semelhança com o *Primeiro Concerto* de Lizst (exemplo 44). c. 61-65.....115

Exemplo 51 – Tema “e” da *Valsa n. 3*. Contraponto entre violino e violoncelo. Linha melódica fragmentária no piano. c. 5-22.....116

Exemplo 52 – Trecho do retorno do tema “e” da *Valsa n. 3*. Contraponto entre violino 1 e violoncelo mais linha de piano virtuosístico composto a partir do piano fragmentário da exposição. c. 96-97.....117

Exemplo 53 – Exemplo 57 – Final do tema “h” da *Valsa n.4*. Semelhança com o *Primeiro Concerto para Piano e Orquestra* de Lizst (exemplo 44). c. 61-64.....117

Exemplo 54 – Exemplo 58 – Final da reexposição do tema “h” da *Valsa n. 4*. Semelhança com o *Primeiro concerto para piano e orquestra* de Lizst (exemplo 44). Detalhe para o *ad libitum* (como exemplo 46). c. 61-64.....118

Exemplo 55 – Final do tema “i” da *Valsa n. 5* e início de sua repetição. Semelhança com o *Primeiro Concerto* de Lizst (exemplo 44). c. 27-32. Repete em: c. 133-138.....118

Exemplo 56 – Final do tema “i” da *Valsa n. 5*, antes da citação da *Valsa do Minuto*. Comparável ao *Primeiro Concerto para Piano e Orquestra* de Lizst (exemplo 44). c. 150-153. Repete em: c. 264-267.....118

Exemplo 57 – Tema “g” da *Valsa n. 4.* Demarcação das repetições motívicas. c. 1-21.....120

Exemplo 58 – Figuras pontuadas precedidas por anacruse. *Odeon.* c. 1-4.....120

Exemplo 59 – Prolongamento cadencial da *Valsa n. 4.* c. 134-139.....122

Exemplo 60 – Repetição constante de um motivo rítmico. *Chôros n.1*, de Villa-Lobos. c. 1-9.....122

Exemplo 61 – Harmonia do início do tema “g” da *Valsa n. 4.* c. 1-7.....123

Exemplo 62 – Harmonia do início de *Brejeiro.* c. 1-8.....123

Exemplo 63 – Substituiçao dos motivos z (compassos 1-7 do exemplo 57) por um gesto de piano virtuoso (comparar com exemplo 49). Tema “h” da *Valsa n.4.* c. 37-41.....124

Exemplo 64 – Tema “h” da *Valsa n. 4.* c. 41-48. Primeira variação dos motivos z’ do tema “g” (comparar com compassos 8-15 do exemplo 57).....125

Exemplo 65 – Repetição do tema “h” da *Valsa n. 4.* c. 48-64. Segunda substituiçao dos motivos z e segunda variação dos motivos z’ do tema “g”. Variação da expansão cadencial em estilo pianístico (ver exemplo 44). Relação intertextual com a *Valsa do Minuto*, de Chopin (ver exemplo 67).....125

Exemplo 66 – Introdução para o retorno do tema “g” da *Valsa n. 4.* c. 65-68. Estilo pianístico.....126

Exemplo 67 – Expansão da função cadencial feito pelo violoncelo. c. 84-87. Relação intertextual com a *Valsa do Minuto*, de Chopin.....127

Exemplo 68 – Retorno so tema “h” da *Valsa n. 4.* c. 85-100. Terceira substituiçao dos motivos z e terceira variação dos motivos z’ do tema “g”. Função cadencial em estilo pianístico. Início da quarta subestituição dos motivos z.....127

Exemplo 69 – Simultaneidade dos materiais z e z’ no fim do segundo tema “h” da *Valsa n.4*. c. 101- 110.....128

Exemplo 70 – Expansão da função cadencial do tema “h” da *Valsa n. 4.* c. 111- 117. Estilo pianístico. Relação intertextual com a *Valsa do Minuto*.....129

Exemplo 71 – Último retorno do tema “g” da *Valsa n. 4.* Destaque para linha de clarinete e trinado nas flautas. c. 116-122.....129

Exemplo 72 – Repetição do tema “h” da *Valsa n. 4.* c. 48-64. Segunda substituiçao dos motivos z e segunda variação dos motivos z’ do tema “g”. Variação da expansão cadencial em estilo pianístico (ver exemplo 47). Relação intertextual com a *Valsa do Minuto*, de Chopin (ver exemplo 59).....130

Exemplo 73 – Primeiros compassos da primeira valsa do *Danúbio Azul*, de Strauss II. c. 45-52.....131

Exemplo 74 – Introdução da *Valsa n. 5*. Citação de *Danúbio Azul.* c. 1-8.....131

Exemplo 75 – Introdução da *Valsa n.1*. Fragmento da citação de *Danúbio Azul* que ocorre na *Valsa n. 5.* c. 1-8.....132

Exemplo 76 – Cadência da introdução da *Valsa n. 5.* c. 14-15. Estilo pianístico.....132

Exemplo 77 – Citação da *Valsa do Minuto* na codeta do tema “i” da *Valsa n. 5.* c. 48-53.....133

Exemplo 78 – *Valsa do Minuto*, de Chopin. c. 85-92.....133

Exemplo 79 – Tema “j” da *Valsa n.5.* Caráter saltitante. c. 54-67. Mesma nota (Fá) em registros diferentes.....133

Exemplo 80 – Tema “j” da *Valsa n. 5.* Caráter saltitante. c. 54-75. Comparável ao perfil melódico da valsa 2 de *Danúbio Azul* (exemplo 81).....134

Exemplo 81 – Início da valsa 2 de *Danúbio Azul,* de Strauss II.....134

Exemplo 82 – Piano da repetição do tema “j” da *Valsa n. 5* (a melodia está nas trompas). c. 78-82. Repetição constante de segundas ascendentes. Comparável a gestos sonoros da *Valsa n. 4* (comparar com exemplos 63, 65 e 68).....134

Exemplo 83 – Exemplo 87 – Piano da transição. Linha independente com estilo pianístico e desconexa da citação de *Danúbio Azul.* c. 96-103.....135

Exemplo 84 – Flautas e obóes no retorno do tema “j”. Mesmo material do exemplo 82. c. 160-165.....135

Exemplo 85 – Clarinetes que remetem a *Valsa n. 4.* c. 197-202. (ver exemplo 71).....135

Exemplo 86 – Harmonia inalterada da transição. c. 210-223.....136

Exemplo 87 – Coda da *Valsa n. 5.* Citação de *Danúbio Azul.* c. 281-289.....137

Exemplo 88 – Uso de notas repetidas. Tema “a” da *Valsa n. 1* e demarcação de notas muito agudas. c. 124-130.....146

Exemplo 89 – Uso de notas repetidas. Tema “g” da *Valsa n. 4*. c. 130-133.....147

Exemplo 90 – Uso de notas repetidas. Tema “i” da *Valsa n. 5* e demarcação de notas muito agudas. c. 255-260.....147

Exemplo 91 – Uso de *ostinati* com sonoridade mecânica. Tema “j” da *Valsa n. 5*. c. 78-82.....147

Exemplo 92 – Uso de *pizzicati* no acompanhamento do tema “h” da *Valsa n. 4*. c. 53-60.....148

Exemplo 93 – Mudanças constantes de dinâmica no tema “a” da *Valsa n. 1*. c. 7-13.....150

Exemplo 94 – Mudanças constantes de dinâmica no tema “b” da *Valsa n. 1* e demarcação de notas muito agudas. c. 57-64.....150

Exemplo 95 – Mudanças repentina de dinâmica no tema “g” da *Valsa n. 4*. c. 124-133.....150

Exemplo 96 – Mudanças constantes de dinâmica no tema “i” da *Valsa n. 5* e demarcação de notas muito agudas. c. 33-38.....150

Exemplo 97 – Desvio tonal introduzido de surpresa no tema “b” da *Valsa n. 1.* c. 78-83.....152

Exemplo 98 – Desvio tonal introduzido de surpresa no tema “d” da *Valsa n. 2* e demarcação de notas muito agudas. c. 44-48.....152

Exemplo 99 – Acompanhamento com emulação percussiva no tema “j” da *Valsa n. 5.* c. 88-92.....153

Exemplo 100 – Motivos repetidos no piano que se intercalam em *Aquarium.* c. 1.....156

Exemplo 101 – Motivos repetidos no piano que se intercalam no tema “d” nas *Valsas n. 2.* c. 28-31.....156

Exemplo 102 – Perfil rítmico e melódico do piano da parte B de *Aquarium.* Sonoridade mecânica gerada pelo uso de *ostinati.* c. 9-12.....157

Exemplo 103 – Perfil rítmico e melódico do piano da resposta do tema “d” da *Valsa n. 2.* Sonoridade mecânica gerada pelo uso de *ostinati.* c. 32-35.....157

Exemplo 104 – Intervalos de segunda que ascendem e descendem melodicamente no início de *Aquarium.* c. 1-2.....157

Exemplo 105 – Intervalos de segunda que ascendem e descendem por meio de apogiaturas no início da segunda parte da *Valsa n.2.* Destaque para o efeito onomatopéico de riso (*“Lach”-Walzer*). c. 28-31.....158

Exemplo 106 – Introdução de *L’éléphant,* de Saint-Saëns. c. 1-4.....159

Exemplo 107 – Introdução da *Valsa n. 3,* de Nepomuceno. c. 1-4.....159

Exemplo 108 – Introdução da valsa de *Masquerade,* de Khachaturian. c. 1-13.....160

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....19
1.1 Semiótica e intertextualidade na Musicologia brasileira.....32
1.2 *Valsas Humorísticas*: intertextualidades estilísticas e humor.....37
2 MÚSICA, DANÇA E SOCIEDADE.....39
2.1 Valsas: música e dança em Viena.....42
2.2 Chopin: música e dança em Varsóvia.....45
2.2.1 Diferenças e semelhanças entre as valsas vienenses e as valsas polonesas.....49
2.2.2 Características das valsas de Chopin em Varsóvia.....51
2.2.3 Características das valsas de Chopin pós Viena.....54
2.3 Valsas brasileiras e pianeiros cariocas.....56
3 *VALSAS HUMORÍSTICAS* E SUAS INTERTEXTUALIDADES.....64
3.1 Categorias estéticas das valsas vienenses: tópica de valsa.....65
3.1.1 Continuidade repetitiva: acompanhamento *um-pa-pa*.....67
3.1.2 Temas independentes 69
3.1.3 Beleza feminina, Nepomuceno e valsas vienenses.....70
3.1.4 Variedade temática: formato *medley*.....73
3.2 *Valsas Humorísticas* e *Op. 18*, de Chopin: relações intertextuais com a valsa vienense.....79
3.2.1 Estilos melódicos.....81
3.2.2 Variedade temática.....86
3.2.3 Estrutura tonal e repetição temática.....88
3.2.4 Silêncio: ponto de crise na coda.....89
3.3 Unidade motívica: estilo concertante.....94
3.4 Passagens virtuosísticas: estilo pianístico.....110
3.5 Balanço sincopado: estilo pianeiro na *Valsa Humorística n. 4*.....119
3.6 Citações explícitas: ápice intertextual na *Valsa Humorística n. 5*.....130
3.7 Intertextualidades não lineares: progressismo musical nas *Valsas Humorísticas*.....137
4 *VALSAS HUMORÍSTICAS* E TEORIAS DO HUMOR.....140
4.1 Tropificação de estilos como recurso gerador de humor irônico.....143
4.2 Elementos musicais que caracterizam humor nas *Valsas Humorísticas*.....146

4.2.1 Disposições incomuns de textura: o uso de *pizzicati* e *staccati*.....148
4.2.2 Desarranjo temático e caricatura melódica.....149
4.2.3 Alternância de dinâmicas.....149
4.2.4 Anacruses e ligações inacabadas.....151
4.2.5 Prolongamento de ligações.....151
4.2.6 Constantes repetições.....151
4.2.7 Começo centrífugo.....152
4.2.8 Ambiguidades tonais.....152
4.2.9 Uso de registros muito agudos.....153
4.2.10 Acompanhamentos com emulação percussiva.....153
4.2.11 Distorção de parâmetros e expressão grotesca: o uso de trinados e contrapontos.....154
4.2.12 O uso de citações como mediação irônica.....154
4.3 Exemplos de intertextualidades humorísticas.....155
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....161
REFERÊNCIAS.....165
ANEXOS.....172
ANEXO A – Disposição incomum de textura: intercalação entre *pizzicati* e arco no tema “a” da *Valsa n. 1*.....173
ANEXO B – Disposição incomum de textura: intercalação entre *pizzicati* e arco na repetição do tema “a” da *Valsa n. 1*.....178
ANEXO C – Disposição incomum de textura: intercalação entre *pizzicati* e arco no retorno do tema “a” da *Valsa n. 6*.....184
ANEXO D – Disposição incomum de textura: intercalação entre *staccati* e *non legato* no tema “k” da *Valsa n. 6*.....189
ANEXO E – Disposição incomum de textura: intercalação entre *staccati* e *non legato* na repetição do tema “k” da *Valsa n. 6*.....194
ANEXO F – Tema “e” da *Valsa n. 3*.....199
ANEXO G – Desarranjo temático e caricatura melódica do tema “e” da *Valsa n. 3*.....202
ANEXO H – Anacruse e ligação inacabada no retorno do tema “a” na coda.....207

1 INTRODUÇÃO

Analysing a piece of music is an act of faith[1]*.*
(Deborah Stein, 2005, p. 77)

A presente tese trata das *Valsas Humorísticas Op. 22* para piano e orquestra de Alberto Nepomuceno (1864-1920) cuja principal característica é a presença de temas e sonoridades que nos remetem às valsas vienenses.

Em relação às *Valsas Humorísticas Op. 22* apresentaram-se algumas questões: como um compositor faz – ou pode fazer – referências a outras obras ou estilos musicais? Quais são as referências às valsas vienenses presentes nas *Valsas Humorísticas*? A obra ao ser intitulada *Valsas Humorísticas* direciona o ouvinte para uma possível escuta jocosa, contudo, o que musicalmente se apresenta como humor?

Foi com intenção de explorar estes questionamentos que o presente trabalho se realizou: o objetivo foi analisar as *Valsas Humorísticas* a fim de reconhecer as possíveis referências que o compositor faz a outras obras e estilos. A partir dessa análise foi possível responder, de alguma forma, as questões acima expostas.

Por serem os únicos trabalhos acadêmicos publicados a respeito das *Valsas Humorísticas*, nossa pesquisa partiu da dissertação de Luiz Guilherme Goldberg, *As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno: uma edição crítica,* e dos artigos que dela advieram.

De acordo com Goldberg (2000, p. vi-vii), o piano teve posição central na vida de Nepomuceno e sua produção para esse instrumento pode ser agrupada em:

a) música para piano solo – a duas mãos ou para mão esquerda: sendo 24 obras compostas para duas mãos e 7 para mão esquerda;
b) música para piano e orquestra: neste grupo encontram-se unicamente as *Valsas Humorísticas,* objeto de estudo desta tese;
c) redução para dois pianos da *Série Brasileira* e da *Sinfonia em Sol Menor.*

Sobre estes últimos, é importante pontuar que Goldberg usa a terminologia arranjo ao que chamamos de redução. Naquele contexto, como ainda não existiam gravações, era uma prática corrente a redução de obras sinfônicas para dois pianos, para que se pudesse ter uma audição da obra antes e depois das raríssimas

[1] Tradução nossa: Analisar uma peça uma peça musical é um ato de fé.

execuções ao vivo com orquestra. Portanto, não são arranjos no sentido que compreendemos hoje ao empregar o termo, mas reduções para dois pianos.

Embora seja relevante a produção para piano de Alberto Nepomuceno, seu trabalho composicional para piano e orquestra se limita a uma única obra: as *Valsas Humorísticas.* Sobre essas, não sabemos com exatidão quando foram compostas, pois a informação sobre sua data de estreia é alvo de discordâncias: no Catálogo Geral de Alberto Nepomuceno (CORRÊA, 1996, p. 45), encontra-se a informação de que as *Valsas* teriam sido compostas em 1902 e estreadas em 10 de junho de 1904 pelo pianista Ernest Schelling no Theatro Lyrico Fluminense. No posfácio da redução para dois pianos das *Valsas Humorísticas* feita por Arthur Napoleão e publicada em 1910, a informação é de que as *Valsas* teriam sido compostas em 1904 originalmente para piano e pequeno conjunto instrumental (madeiras aos pares, trompas, tímpanos e cordas), teriam sido dedicadas à pianista Fanny Guimarães e estreadas em 09 de junho de 1904, pelo pianista Ernest Schelling. Diferentemente do Catálogo Geral que nos remete ao Theatro Lyrico, nessa fonte as *Valsas* teriam sido estreadas em Petrópolis num concerto do qual também participaram o pianista Harold Bauer e o violoncelista Pablo Casals, ambos em sua primeira estada no Brasil.

Contrastando com essas informações, Goldberg (2000, p. vii), com base em uma publicação jornalística de 2 de março de 1902, encontrada no acervo de Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, neto de Alberto Nepomuceno, cujo periódico e autor não puderam ser identificados, afirma que as *Valsas* foram estreadas em 29 de fevereiro de 1902 no Club dos Diários de Petrópolis, tendo a pianista Walborg Bang Nepomuceno – esposa de Alberto Nepomuceno – como solista e o próprio Alberto Nepomuceno como regente. Entretanto, em uma busca aos calendários de 1902, constatamos que tal ano não foi bissexto, logo, 29 de fevereiro de 1902 – como sugere Goldberg – não existiu e as *Valsas*, por essa óbvia razão, jamais poderiam ter sido estreadas nesse dia. Em meio a essas incongruências, optamos por não afirmar uma data fixa para quando as *Valsas Humorísticas* foram compostas ou estreadas. Com base nas fontes históricas disponíveis, a única presunção razoável é de que as versões orquestral e reduzida foram terminadas e estreadas entre 1902 e 1904.

Como já mencionado, originalmente as *Valsas* foram compostas para piano e pequena orquestra. Goldberg (2000, p. viii) acredita que a ampliação da orquestração com mais duas trompas, dois trompetes, *tamburo,* prato e triângulo tenha ocorrido entre 1902 e 1906 e é sobre essa versão ampliada que, nesta tese, nos atentamos.

Quanto à partitura, a única edição existente até o ano 2000 era a versão para dois pianos feita por Arthur Napoleão e publicada pela *Sampaio Araújo & Cia* em 1910. Goldberg, por meio de comparação entre partituras e registros históricos, realizou a primeira edição das *Valsas Humorísticas* para piano e orquestra, no ano 2000. O autor fez uma edição que procura resgatar uma versão bem-acabada da obra, ainda que não seja a única possível. Para ele (2002, p. 90), o objetivo primordial de sua edição é prover uma partitura útil ao musicólogo e ao intérprete.

Nesta pesquisa, tomamos essa edição crítica como referência. Informamos que o Professor Luiz Guilherme Duro Goldberg, gentilmente, nos autorizou a anexá-la ao final desta tese. Os trechos selecionados foram extraídos de sua dissertação (2000); contudo, essa mesma edição foi posteriormente publicada pela Goldberg Edições Musicais, em 2005.

Para tal edição, o referido autor se utilizou de seis diferentes fontes das *Valsas Humorísticas*: 1) autógrafo de Alberto Nepomuceno da primeira versão para piano e orquestra; 2) manuscrito das partes cavadas da segunda versão para piano e orquestra, de autoria indefinida; 3) manuscrito da compilação das partes cavadas, realizada pelo neto do compositor; 4) autógrafo de Arthur Napoleão da versão para dois pianos; 5) edição da versão para dois pianos; 6) autógrafo de João Octaviano Gonçalves da versão para piano e orquestra de cordas. Ou seja, Goldberg fez um minucioso trabalho de reconstrução das partituras primárias em busca de uma partitura coesa para piano e orquestra das *Valsas Humorísticas.* Para ele (2000, p. 12), as *Valsas* são uma obra significativa de Nepomuceno, mas fatores estético-ideológicos condenaram-na ao esquecimento.

Outro fator que corrobora para que percebamos que o foco de interesse nessa obra tenha sido tardio, são as poucas e recentes gravações: existe apenas três versões. Uma é a que utilizamos como referência nesta tese, a gravação realizada em 2016 pelo Selo Sesc, que a produziu com a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, tendo Fábio Mechetti como regente e Cristina Ortiz ao piano; esse trabalho é vendido em CD pelo Sesc São Paulo há cerca de apenas três anos. O CD tem alta qualidade e foi produzido para comercialização da obra; ou seja, diferencia-se das outras gravações que foram gravadas diretamente em salas de concertos.

Outra gravação é de 1999, feita pela Orquestra Sinfônica do Paraná, sob regência de Roberto Duarte e com Heitor Alimonda ao piano; todavia, gravaram apenas as *Valsas 2, 3, 4, 5* e *6*; não há áudio da primeira. Tais gravações encontram-

se em um CD produzido pela Lei de Incentivo à Cultura juntamente com a Secretaria da Cultura do Governo do Paraná.

E há a gravação realizada em 2002 pela Orquestra Sinfônica da Rádio de Varsóvia, tendo a regência de Henrique Morelenbaum e Rosana Diniz como solista; novamente, é uma gravação realizada durante um concerto e o áudio encontra-se disponível no *YouTube.*

Desde sua estreia até a edição da versão para piano e orquestra realizada por Goldberg e as recentes gravações que mencionamos, percebemos que as *Valsas Humorísticas* levaram aproximadamente um século para ressurgirem como objeto de interesse.

É inegável a contribuição dos estudos de Mário de Andrade (1893–1945) para a Musicologia brasileira e concomitantemente evidente que o cânone musical brasileiro – isto é, as obras e compositores vistos como modelos ideais de representatividade da música brasileira – foi gerado, sobretudo, pela ótica desse autor. Além disso, é importante lembrar que Renato Almeida (1895–1981), em sua *História da música brasileira*, e Guilherme de Melo (1876–1932), com *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, também contribuíram com a formação desse cânone. Todavia ressaltamos que o cânone gerado por Mário de Andrade, Renato Almeida e Guilherme Melo pode ter encoberto grande parte das obras dos compositores brasileiros da virada do século XIX para XX, dentre os quais destacamos Alberto Nepomuceno.

Rodolfo Coelho de Souza (2006) em seu artigo, *Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do Harmonielehre de Schoenberg*, tenta desmistificar o rótulo mal gerado em torno da figura de Nepomuceno. De acordo com o autor (2006, p. 68),

> o papel histórico de Nepomuceno foi muitas vezes reduzido ao de precursor de Heitor Villa-Lobos. Morrendo em 1920, pouco antes da Semana da Arte Moderna de 1922, Nepomuceno seria então uma espécie de Moisés que apenas anteviu a terra prometida sem nela pisar.

Para Coelho de Souza (2006, p. 65), ser chamado de precursor é uma das categorias mais ingratas que se pode enquadrar um compositor. Os precursores estariam na

> prateleira dos João Batistas, lembrados somente como arautos de um messias. Quando afirmamos que uma obra é precursora de outra, não nos damos conta de que estamos fazendo um juízo de valor histórico velado.

> Trata-se, quase sempre, de uma adjetivação colocada a serviço da sacralização de um vulto histórico. O esquema desse tipo de argumento encadeia-se sutilmente. Haveria, por um lado, os precursores que intuíram partes da verdade que estava por vir; suas obras forneceram fragmentos de um modelo que contribui para a formação do gênio; de outro lado, há a obra do gênio, em que se realiza a profecia da grandeza; portanto é somente através da obra do gênio que a obra do precursor encontraria justificativa (COELHO DE SOUZA, 2006, p. 65).

Nesse sentido, "a obra do precursor não é vista em sua totalidade. Seleciona-se nela apenas o fragmento que reflete o gênio, enquanto todo o resto é descartado". (COELHO DE SOUZA, 2006, p. 66). Além disso, Coelho de Souza reafirma a ideia de que

> quase todos os textos que utilizamos foram escritos no século XX sob fortíssima influência ideológica do movimento modernista, que se empenhou bravamente em enfatizar a ilusão de uma ruptura radical do modernismo em relação ao passado. Portanto, a história da nossa música aparece, quase que invariavelmente, filtrada através das lentes da ideologia modernista (COELHO DE SOUZA, 2006, p. 66).

Avelino Romero Pereira (2007), em seu livro *Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical,* trata da mesma questão. Para Pereira (2007, p. 21), se a expressão "precursor" parece valorizá-lo, por outro lado, compromete a compreensão do papel real do compositor em seu tempo, visto que a palavra "precursor" o atrela ao nacionalismo *modernista*. Nas palavras do autor, um bom exemplo dessa má compreensão é que,

> como compositor, Nepomuceno esteve atento às tendências gerais de seu mundo e foi um homem de seu tempo, o que destoa da ideia que o epíteto de "precursor" cola em sua trajetória, somente para retirá-lo e à sua obra do contexto em que viveu e deslocá-lo para perto dos modernistas, posição em que será visto com certa condescendência, nunca com a convicção de quem olha para um grande nome da música. Musicalmente falando, o *Batuque* da *Série Brasileira* de Nepomuceno pode soar como um anão ao lado do *Miudinho* das *Bachianas nº4* de Villa-Lobos. Mas ao lado do *Prometeu* de Miguéz, sua *Sinfonia em sol* menor será sempre um verdadeiro titã. Ao perder de vista o sentido do que Nepomuceno efetivamente viveu, a versão biográfica oficial mata a riqueza e a diversidade de sua luta pela música brasileira, da mesma forma como se quis matar o valor nacional de Leopoldo Miguéz, condenado sumariamente por seu "estrangeirismo". Igualmente, os modernistas queriam "descoelhonetizar" a literatura brasileira, no dizer de Oswald de Andrade (PEREIRA, 2007, p. 360).

De modo semelhante, Rogério Soares de Moura, em sua dissertação *Recompondo o Passado: Alberto Nepomuceno sob a Batuta Modernista,* escrita para a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2008, tem como pilar a compreensão dos três autores retrocitados – Mário de Andrade, Renato Almeida e

Guilherme de Melo – em relação a Nepomuceno. O nome de sua dissertação exemplifica muito bem o que é abordado: Nepomuceno foi colocado sob o olhar exclusivo dos modernistas e o fruto disso é que houve uma constante relocação dos compositores da passagem do século XIX para o XX. Pode- se concluir que Mário de Andrade, por exemplo,

> não chegou a definir um lugar de memória para esta geração de compositores além da consideração de passadistas. Em sua preocupação com a afirmação do modernismo, Mário de Andrade, dependendo da temática e do contexto, deslocava arbitrariamente os compositores deste período. O combate ao passadismo e a afirmação do modernismo como movimento e marco inaugural da cultura nacionalista determinam este enfoque na obra de Mário (MOURA, 2008, p. 147).

Luiz Guilherme Duro Goldberg, em seu livro *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno,* de 2011, fruto de sua tese que foi Menção Honrosa no Prêmio Capes de Teses 2008, também traz Nepomuceno e sua obra sob um honesto olhar para História da Música Brasileira e, por meio de análise musical, comprova aspectos de modernidade – em contradição ao rótulo passadista – em três peças de Nepomuceno: na *Variations sur um Thème Original Op. 29* (1902), no *Trio em Fá sustenido menor* (1916) e em *La Miracle de la Semence* (1917). Essas são as obras analisadas pelo autor, porém, a partir do *Alberto Nepomuceno – catálogo geral*, de Sérgio Alvim Corrêa (1996), e de apontamentos dos críticos musicais dos jornais cariocas da época de Nepomuceno, Goldberg (2011) estabeleceu um conjunto de dezessete obras de Alberto Nepocumeno potencialmente vinculadas ao modernismo musical, dentre as quais as *Valsas Humorísticas* fazem parte. Para o autor (2011, p. 147),

> a tradição na historiografia musical brasileira baseada em uma visão estreita e unilateral a respeito dos vínculos de Alberto Nepomuceno com o nacionalismo musical, ou mesmo de seus laços com o Romantismo, tem acobertado algumas obras que não só representam como contribuíram para o desenvolvimento do Modernismo musical no Brasil.
> Mesmo as suas atividades profissionais como compositor, professor e administrador, que já mereceram atenção na literatura sobre este compositor, se valem daquele pano de fundo agregado a uma corrente visão que associa o Brasil da Primeira República ou da *Belle Époque* ao prisma de assimilação passiva de correntes estéticas europeias.
> Tal tipo de concepção, gerada pelo mito do nacionalismo, fez com que se desenvolvesse a crença de uma suposta concepção acrítica por parte dos compositores do período aqui abordado, visto que seus referenciais provinham de terras alienígenas para, panfleteia-se, serem aqui copiados.

Outro trabalho com essa preocupação é *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre recepção e intertextualidade,* publicado em 2014 por

João Vidal. André Cardoso[2] na apresentação desse livro (VIDAL, 2014, p. 9) afirma que os

> escritos de Mário de Andrade, foram determinantes na avaliação da obra de Nepomuceno e de seu papel no contexto da vida musical brasileira (...). A maior ou menor utilização de elementos nacionais nas obras passou a ser determinante no posicionamento de cada compositor frente aos ditames modernistas. Musicólogos e críticos, não sem exceções pontuais, estabeleceram seus critérios de avaliação a partir das teorias expressas por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira.*

Adiante Vidal (2014, p. 43) acrescenta: “mais que julgamentos estéticos, o modernismo disparou julgamentos ideológicos contra a música brasileira do século XIX”.

Partindo deste levantamento bibliográfico, a justificativa para a realização da presente pesquisa se deu pelo anseio de ampliar a literatura crítica a respeito das obras e estética composicional de Alberto Nepomuceno, visto que, com frequência, sua produção musical é circunscrita como “precursora” do nacionalismo musical brasileiro, escrevendo música de “caráter nacional” (PEREIRA, 2007, p. 21). Para Pereira (2007, p. 22), “o resultado disso é que Nepomuceno passou a ser ouvido com os ouvidos de quem ouve Villa-Lobos e deseja ouvir de Nepomuceno o que ele não quis, não soube ou não pôde cantar”. Coelho de Souza (2010, p. 49), ao tratar das óperas de Nepomuceno, afirma que embora Alberto Nepomuceno seja “celebrado por muitos historiadores da música brasileira como um precursor do nacionalismo modernista, nenhuma das duas óperas terminadas exibem indícios claros de comprometimento com os ideais do nacionalismo musical”. O autor acrescenta que, “a despeito da vivência de Nepomuceno do ambiente alemão, trata-se em grande parte de um wagnerismo filtrado pelo gosto francês, o que em termos artísticos significa simplesmente a adesão ao movimento simbolista”. Nesse sentido, a realização da presente pesquisa procura contribuir com o processo de desmitificar os rótulos mal gerados sobre a obra de Nepomuceno.

Em sentido estrito, a concretização desta pesquisa colabora academicamente em dois aspectos:

1) pelas peças analisadas: as *Valsas Humorísticas* para piano e orquestra ainda carecem de olhar analítico. Como visto, somente agora, cerca de

[2] Presidente da Academia Brasileira de Música e Diretor da Escola de Música da UFRJ quando se publicou o referido livro.

um século após sua estreia, temos uma edição oficial e execuções desse ciclo de obras; até então, ela havia sido esquecida;

2) pela análise musical intertextual que será utilizada: abordagem que a cada dia ganha mais espaço no ambiente de pesquisa acadêmico brasileiro, que tem se consolidado como ferramenta para o estudo e entendimento musical, mas que necessita de exemplos concretos de como utilizá-la.

A partir do aprofundamento a respeito do segundo aspecto – a intertextualidade – entramos no campo da significação musical para que se confiram significados aos elementos intertextuais existentes na obra e para que esta pesquisa não se torne uma análise musical vazia para a nossa literatura, mas sim uma análise que contribua com os estudos brasileiros de teoria e análise[3]. Ademais, seria interessante que nós, academia de música brasileira, nos atentássemos a essas perspectivas de análise musical que, em termos artísticos, são mais orgânicas que as formas de análise que se atêm somente à sintaxe das composições.

Além disso, quando pensamos intertextualmente, compreendemos que

> a arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como a realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam caminhos da arte de hoje e seus descaminhos (PLAZA, 1987, p. 2).

Sobre intertextualidade, sabemos que as discussões a respeito dela estão em constante desenvolvimento no campo da linguística textual e da crítica literária, que

---

[3] Sob o título “Análise, Musicologia, Positivismo”, Régis Duprat faz um panorama da história da Análise Musical. Em suas primeiras páginas há uma explicação histórica para a questão da defasagem dos estudos musicológicos brasileiros em relação aos estudos dos Estados Unidos. O artigo é de 1996, embora, desde lá, tenhamos crescido em quantidade de produção acadêmica musical, quando adentramos, especificamente, no campo da significação, a questão de qualidade e profundidade dos estudos brasileiros, embora exista, ainda é superficial e pequena quando posta em comparação com a produção de países de língua inglesa. Esse artigo, há 23 anos, já direcionava seus leitores para a importância de uma análise musical significativa. Corroborando com a temática das pesquisas acerca da significação musical, Coelho de Souza (2012) em seu artigo “Para além da análise das tópicas na relação entre estrutura e significado”, retrata o ambiente de dispersão acrítica e não teleológica no qual se encontra as pesquisas em Teoria e Análise Musical no Brasil. Para o autor (2012, p. 58), os estudos brasileiros de significação musical começaram a ser alvo de críticas na década de noventa por não ter-se percebido que as questões de semiótica não são um campo de estudo isolado, mas caminham em paralelo com estudos de história, teoria e análise formal. Ou seja, foi por essa visão múltipla e interdisciplinar que os estudos de Ratner, Monelle, Hatten, Agawu, por exemplo, se desencadearam e os nossos se atrofiaram.

são, originalmente, a base de todo o estudo intertextual da contemporaneidade[4]. Este estudo, todavia, difundiu-se para as mais diferentes áreas – artes visuais, cinema, *design,* propaganda, música, etc. –, por estas serem manifestações culturais e, consequentemente, não serem algo isolado de construção; mas, sim, terem estreita ligação com toda a criação anterior. Essas áreas, por sua vez, não são capazes de explicar com suas próprias terminologias esse fenômeno de inter-relações entre produções, e uma maneira de resolver esse problema é recorrendo aos estudos acerca da intertextualidade.

No caso desta tese, somente com a análise musical tradicional e formalista não temos argumentos para comparar, justificar e exemplificar as utilizações de temas e estilos alheios que ocorrem nas *Valsas Humorísticas*; com um referencial teórico intertextual, entretanto, isso se tornou possível. Porém, o estudo a respeito da intertextualidade é tomado de uma gama de confluências e divergências entre autores; aqui, tratamos de como esse assunto fora sendo compreendido na elaboração desta pesquisa.

Sabemos, por exemplo, que a visão pós-moderna de intertextualidade que apresentamos pode soar incompreensível aos pares, visto a onipresença da tradição de influência histórica nos estudos musicais. A influência, nesse sentido, está relacionada a uma linearidade de acontecimentos: o que vem antes pode influenciar o que vem depois e, quase nunca, se pensa o inverso. Todavia, "com o advento da crítica pós-moderna e sua recusa em endossar a linearidade da história, o conceito de intertextualidade passou a reivindicar a possibilidade de uma nova perspectiva que afrontaria o método histórico" (COELHO DE SOUZA, 2006, p. 26); em outras palavras, "na pós-modernidade, o conceito de intertextualidade rejeita essa perspectiva positivista de que as interpretações só podem ser feitas em conformidade com uma rígida ordenação cronológica da história" (COELHO DE SOUZA, 2006, p. 19).

Michael Klein (2005), em seu livro *Intertextuality in Western Art Music,* se utilizou da visão pós-moderna e diferenciou influência de intertextualidade pela

---

[4] A intertextualidade ressurge como conceito relevante em meados do século XX; contudo, como descreve Coelho de Souza (2009, p. 53), "a intertextualidade não é uma novidade dos tempos pós-modernos. Já Aristóteles afirmava que Homero havia sido, não só o primeiro, mas também o *último* poeta. Segundo Aristóteles, todos os poetas posteriores estavam condenados a escrever sob a sombra de Homero, tomando sua poesia como referência. Portanto, na visão de Aristóteles, todos os autores da cultura ocidental, de épocas posteriores à era mítica de Homero, estão inevitavelmente condenados a trilhar o caminho da intertextualidade em todo e qualquer processo criativo que empreenderem". Adiante, Coelho de Souza acrescenta que "a intertextualidade é um fenômeno arcaico, onipresente, e que permeia, de modo complexo, as artes de todos os tempos em nossa cultura ocidental".

inversão do vetor histórico. Em termos práticos, Klein (2005, p. 4-11) exemplificou que a intertextualidade pode ser não linear ao mostrar que podemos ouvir o *Estudo em C Maior, Op. 10, n. 1* de Frédéric Chopin (1810-1849) no *Primeiro Prelúdio* de *O Cravo Bem Temperado* de Johann Sebastian Bach (1685-1750), por exemplo.

Logo, a postura pós-moderna de intertextualidade não respeita o vetor histórico,

> uma leitura intertextual não é, portanto, o mesmo que uma influência historicamente determinada.(...) Na relação com obras do passado, a leitura intertextual de uma obra pode confundir-se com a descoberta de uma influência, mas sua relação com as obras futuras ao momento de sua gênese, fará o texto continuar a crescer pela atribuição de novas significações que nascem do próprio jogo de significações sígnicas. É sintomático, por exemplo, que a aura de monumentalidade das Sinfonias de Beethoven tenham crescido fenomenalmente tempos depois de sua morte, enquanto em vida elas provocavam mais estranhamento do que apreciação. Foi necessário que as gerações futuras, a partir da de Schumann e Mendelssohn, constatassem a inviabilidade da *imitação* das sinfonias de Beethoven para que elas ganhassem um pedestal que nunca cessou de crescer. Do mesmo modo, a *Nona Sinfonia* de Beethoven ganhou nova dimensão quando se reconheceu sua influência na formação da linguagem de Wagner. Em outras palavras, uma obra cresce na descendência que gera ou que degenera (COELHO DE SOUZA, 2006, p. 28).

Dessa maneira, ao compreender que a intertextualidade não depende de um fluxo histórico, antecipamos que pela nossa escuta atual é possível ouvir compositores posteriores a Alberto Nepomuceno, por exemplo: Francisco Mignone (1897-1986), Maurice Ravel (1875-1937) e Charles-Camille Saint-Saëns (1935-1921) nas *Valsas Humorísticas.* A escuta, na prática, é anti-histórica e sempre está influenciada retroativamente por obras posteriores. Além disso, as estruturas de um texto[5] musical podem ser significados dele próprio em relação a outros textos[6] (KLEIN, 2005, p. 36), a análise, aqui proposta, se justifica pelas estruturas musicais comparadas em que "as estruturas de um texto musical se projetam em outro texto musical" (COELHO DE SOUZA, 2006, p. 32).

Como ancoragem para a compreensão da escuta nesse processo analítico, trazemos o modelo da semiologia tripartite proposto por Jean Molino e desenvolvido

---

[5] Neste trabalho, a obra musical é considerada um texto: "Texto, em sentido *lato*, designa toda e qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (quer se trate de um poema, quer de uma música, uma pintura, um filme, uma escultura etc.), isto é, qualquer tipo de comunicação realizado a partir de um sistema de signos". (FÁVERO; KOCH, 1983, p.25). Corroborando, Kirwan (2004/2015, p. 223) ressalta que texto se refere a qualquer produto cultural que se oferece à interpretação.

[6] Klein (2005, p. 36) se apropriou do aforisma "o significado de um poema só pode ser um outro poema", de Harold Bloom (1973/1991, p. 106-107), e o adaptou à música.

por Jean Jacques Nattiez, comumente mencionado nas pesquisas em música no Brasil. O modelo apresenta três níveis, cada um correspondendo a um enfoque analítico descrito por Nattiez (2003, p. 15-16):

a) *Nível poiético:* está relacionado aos aspectos referentes ao processo de produção, visto que uma forma simbólica resulta de um processo criador;
b) *Nível neutro:* está relacionado ao material, é um *vestígio* acessível à observação, ou seja, é a manifestação física da forma simbólica;
c) *Nível estésico:* está relacionado aos aspectos referentes ao processo de recepção de uma forma simbólica.

A figura 1 exemplifica esses níveis como agentes e adiciona os possíveis processos analíticos que se desencadeiam desses níveis, por meio de vetores que se direcionam ao nível neutro.

Figura 1 – Agentes e processos da semiologia tripartite de Nattiez.

Para Nattiez (2003, p. 15), o nível poiético parte do pressuposto de que ele está destituído de qualquer significação intencional, pois não há garantia de que as intenções do produtor sejam percebidas pelo receptor. Por se atentar apenas ao nível neutro, Nattiez desconsideraria o nível poético. Nesta tese, quando levantamos os aspectos do gênero valsa no Rio de Janeiro – ambiente que Nepomuceno estava inserido ao compor as *Valsas Humorísticas* – estamos, de certa forma, tentando cumprir a lacuna do nível poiético e descobrir algo que possa ter contribuído para a composição de tal obra; porém, a real intenção do compositor é – e sempre será – impossível de se saber, a menos que o próprio compositor nos diga ou escreva a sua intenção. Sabemos, entretanto, que o discurso do autor sobre uma obra nem sempre é o que ele pensou no momento da criação, muitas vezes é apenas propaganda (ficção) para aumentar a divulgação da obra ou, mesmo, de seu próprio nome.

As intenções do compositor – se é que existiram univocamente –, por outro lado, podem ser facilmente mudadas por escutas posteriores. Coelho de Souza (2006, p. 26-27) exemplifica essa problemática ao recordar que no século XX a obra de

Richard Wagner (1813–1883) foi relacionada à apologia dos ideais nazistas, sendo que não há nada de explícito nas composições de Wagner que leve a esse significado. Ou seja, essa interpretação foi construída posteriormente, não nasceu junto com a criação das obras. Para o autor (2006, p. 27), “este é, portanto, um exemplo característico de como a intertextualidade pode afetar os significados de uma obra na contramão da cronologia histórica”.

A dimensão neutra, por sua vez, está relacionada à música escrita na partitura (ou gravada) e é o foco, único e exclusivo, das análises formais de música das quais estamos acostumados e é o que Nattiez propõe com sua teoria: a análise paradigmática do nível neutro. Nattiez, e os adeptos dessa linhagem, acreditam que tudo o que possa ser revelado sobre a música está no vestígio material dela e não acreditam em uma análise poiética ou estésica.

Em relação ao nível neutro, neste trabalho, compreendemos que o vestígio material – a música analisada – é música em potencial, ou seja, a concretização só ocorre quando há interação entre o vestígio material e o receptor; logo, embora autor (produtor) e obra (vestígio material) sejam considerados e, aparentemente, exista um equilíbrio e distinção entre eles, quando pensamos intertextualmente, o foco dos estudos está no ouvinte (receptor), no nível estésico, visto que cabe ao receptor dar o sentido final à obra que se propõe a ouvir ou a analisar. Esta tese, portanto, é uma análise de processo estésico, pois “uma teoria da intertextualidade não existe separada de uma teoria da recepção.” (VIDAL, 2014, p. 100). Nesse sentido, não analisamos música como Nattiez – que propõe três níveis mas se abdica de dois, ficando apenas com o neutro – pelo contrário, trouxemos sua teoria para mostrar que consideramos os três níveis em nossa análise e, em especial, o quanto o nível estésico de sua semiologia tripartite nos é relevante.

Resumidamente, quando nos atentamos às questões de influência histórica e de fatores que possam ter contribuído para que o compositor criasse tal obra, estamos tratando do produtor e, consequentemente, do nível poiético; a análise, propriamente dita, se utiliza do vestígio material, está no nível neutro; já as questões em torno da intertextualidade são um fenômeno da recepção, do nível estésico.

Aos quem optam pelo caminho da estese, já conhecemos a maior crítica levantada: estará essa análise musical partindo das subjetividades pessoais do analista? A resposta é: sim e não. Sim, porque a peneira das escolhas é toda do analista, e essa peneira tem maior ou menor eficácia de acordo com a bagagem de

conhecimento em relação ao material pesquisado que este tem. Todas as referências auditivas que o analista possui, anteriores ou posteriores, podem gerar intertextualidades em relação à obra analisada; a linearidade histórica, como visto, é indiferente à escuta. E não, porque tudo é justificado por elementos não subjetivos, ou seja, elementos sintáxicos e/ou semânticos que advêm do nível neutro.

Em relação a essa postura,

> nós não acreditamos que muitos aceitariam a ideia de que uma obra musical pode ser totalmente **compreendida** (...) ou completamente **explicada:** talvez até mesmo o maior entusiasta analítico da explicação até hoje, Heinrich Schenker, considere o efeito da organização musical essencialmente misterioso (DUNSBY; WHITTALL, 2011, p. 11-15, negrito nosso).

Logo, temos consciência de que a análise musical que propomos não é a única possível ou, mesmo, a mais correta. Uma análise serve para ser complementada por outra ou, mesmo, refutada a partir dela. Em relação às *Valsas Humorísticas,* este trabalho é a primeira tentativa de análise musical sobre essa obra. Nesta tese estão justificadas coerências intertextuais a partir do processo estésico dos presentes autores; quiçá, no futuro, a estesia dos analistas que virão mostre ou "desmostre" muitas outras. Caso isso aconteça, compreenderemos que, de fato, as *Valsas Humorísticas* são obras dignas de estarem no cânone da História da Música Brasileira, isso porque "a música que sempre diz a mesma coisa tende necessariamente a gastar mais depressa o seu poder expressivo, enquanto a música cujo significado oscila a cada audição tem melhores chances de permanecer viva". (COPLAND, 2011/2014, p.27-28).

1.1 Semiótica e intertextualidade na Musicologia brasileira

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. (Antoine Compagnon, 1979/2007, p. 41)

Um dos primeiros a levantar uma teoria embrionária da intertextualidade musical no Brasil foi Willy Corrêa de Oliveira em seu livro *Beethoven: proprietário de um cérebro,* em 1979. Nesse livro, Corrêa de Oliveira – compositor e docente da Universidade de São Paulo – abordava o tema sob a perspectiva de metalinguagem.

Mendes (1975, p.137) descreve que, dentre as obras recentes de Willy Corrêa de Oliveira (referindo-se, naquele contexto, a obras da década de 70), destacava-se o "Madrigal 'LIFE', composto com base num poema concreto de Décio Pignatari, uma verdadeira reflexão metalinguística sobre o fazer a música madrigalesca, remontando a Gesualdo". Vemos nessa citação como o recurso da metalinguagem não era apenas acadêmico, mas, sim, reflexo prático nas obras de Corrêa de Oliveira e termo utilizado por outros compositores e autores da época, como o caso de Gilberto Mendes[7] na citação anterior.

Enquanto o trabalho de Corrêa de Oliveira era realizado na USP, na mesma década, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Maria Lucia Santaella Braga começava a divulgar a semiótica e o pensamento de Charles Peirce no Brasil.

Para falar de semiótica, lembramos que o suíço Ferdinand Saussure (1857-1913) – considerado o pai da linguística – se baseava em uma dicotomia entre significante e significado, sendo o significante uma "imagem acústica" do signo, relacionada ao plano da forma, e o significado o conceito, relacionado ao plano do conteúdo. Conjuntamente, significante e significado formam o signo. Logo, idiomas diversos escolhem significantes diferentes para o mesmo significado. A figura 2 ilustra a dicotomia saussuriana onde a elipse é o signo; a palavra "árvore" é o significante (forma) e a "imagem da árvore" é o significado (conteúdo).

[7] Compositor e professor do Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Ao lado de Willy Corrêa de Oliveira, foram pioneiros da música concreta brasileira e signatários do *Manifesto Música Nova.*

Figura 2 – Dicotomia saussuriana.

O estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914), diferenciando-se de Saussure, propõe uma visão triádica da semiótica: para ele há o objeto, o signo[8] e o interpretante. O signo é a interpretação gerada a partir do objeto com o observador. Na semiótica peirciana é o interpretante quem atribui signos aos objetos, ou seja, o interpretante é o mecanismo de atribuição de significados.

Em termos práticos, podemos afirmar que não há intertextualidade sem o interpretante. É por essa razão que a semiótica peirciana favorece os estudos de análise musical. Em outras palavras, a intertextualidade é um fenômeno que depende do receptor, se o receptor interpretante não tiver a informação *a priori*, não reconhecerá o texto original; logo, não poderá apreciar um recurso intertextual como tal (NOGUEIRA, 2003, p.4).

Voltando a Willy Corrêa de Oliveira (1979), trazemos os conceitos da semiótica peirciana que ele abordou ao tratar de metalinguagem e que nos darão suporte para compreender a intertextualidade adiante.

Corrêa de Oliveira (1979, p. 45) trata da Tricotomia de Peirce, isto é, a classificação de signos peirciana que leva em conta o referente. Nessa classificação há o símbolo, o ícone e o índice. Sendo que o símbolo é “a relação entre o significante e o significado”, é uma convenção culturalmente aceita. O ícone é quando “o

[8] “De acordo com Peirce, signo é algo que substitui algo, para alguém, em certa medida e para certos efeitos; define-se como ‘qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente, *ad infinitum*’. É de se notar que o termo “interpretante” refere, na nomenclatura semiótica peirceana, o signo equivalente que se cria na mente da pessoa a quem o signo se dirige. A cadeia infinita de signos revela, então, o traço que permite caracterizar o ser humano como um incansável produtor de signos, presentes em todas as civilizações e culturas, até porque, ocorrendo no seio de um grupo social, o signo é um fato culturalizado. Não terá fim a capacidade semiótica do *homo significans*. Por conseguinte, o significado de um signo é um outro signo”. Trecho extraído do verbete Signo do E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em: < http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6115/signo/> Acesso em: 19/12/2017.

significante se relaciona com o significado pela semelhança que se mostra entre ambos". E o índice é quando "a contiguidade existente entre o significante e o significado é direta".

Corrêa de Oliveira (1979, p. 46-51) relaciona essa tricotomia à música e nos traz exemplos: Hinos religiosos, Hinos Nacionais, toques militares, *jingles* publicitários, vinhetas musicais, etc. são exemplos de símbolos musicais. Ícones, por outro lado, são aqueles que propõem imitações por instrumentos musicais por sons oriundos de fenômenos não musicais: o tímpano se fazendo passar por trovão ou o flautim passando por pássaro, por exemplo.

Para o autor (1979, p. 49), as categorias acima – simbólicas e icônicas – são irrelevantes para a definição de uma semântica musical. O que importaria, na verdade, seria o índice.

> O índice, estabelecendo uma contiguidade de fato, abeira-se sumamente da complexidade do signo musical. Por mais inconcebível que possa parecer, estamos nos referindo ao acontecimento musical como significante! Mesmo consciente de que a música não é senão um projeto que só se realiza em decorrência da execução. Se não se relaciona o fluxo das figuras sonoras com o significado das estruturas que as tornam inteligíveis, que as movimentam, o evento musical não ultrapassa o nível de um significante sem significado. Se o fenômeno musical é compreendido como inter-relações dos componentes de uma estrutura orgânica, o significante se autorrevela como significado (CORRÊA DE OLIVEIRA, 1979, p. 50).

Nesse ponto, o autor subdivide o índice em duas classes: o interíndice e o extraíndice. O primeiro se refere a elementos exteriores, mas de mesma natureza (outra música), enquanto que o segundo se refere a elementos exteriores que não pertencem ao código musical. Ou seja, como interíndice compreendem-se as relações intertextuais mais óbvias: as citações, as paráfrases e as paródias e, como extraíndice, compreendem-se os fatos de natureza extramusical: manifestações etnomusicais, marchas militares e danças, por exemplo.

A proposta de Corrêa de Oliveira de concentrar a interpretação das significações musicais como índices não foi plenamente encampada pela literatura de análise musical brasileira. A visão da semiótica musical mais aceita é que não se deve atribuir maior valor aos índices pois ícones, índices e símbolos existem em todos os signos e, do ponto de vista hierárquico, todo índice depende de um ícone. Por exemplo: um motivo musical é um ícone e tema musical é uma proposta icônica; ou seja, enquanto Corrêa de Oliveira diz que os ícones remetem a fenômenos

extramusicais, percebe-se que a música é formada substancialmente por ícones intrasemióticos (COELHO DE SOUZA, 1983). Logo, atentar-se apenas aos índices não foi uma tese que se difundiu. Apesar disso, o autor – ao classificar os interíndices em citações, paráfrases e paródias – antecipa o que viria a ser uma prática de análise musical intertextual. A proposta de metalinguagem trazida por Corrêa de Oliveira é precursora da intertextualidade sob a ótica da abordagem taxonômica, isto é, uma abordagem que busca classificar as semelhanças intertextuais em categorias.

Barbosa e Barranechea (2003), por exemplo, são pesquisadores brasileiros – baseados em Harold Bloom (1973), Joseph Straus (1990), Kevin Korsyn (1991) e Charles Rosen (1980) – que, ao tratar de intertextualidade musical, se utilizam de sete taxonomias: motívica ou entidades orgânicas elementares, extrato, idiomática, paráfrase, estilo, paródia e reinvenção.

Nogueira (2003), de forma semelhante, com artigo publicado no mesmo ano que Barbosa e Barranechea, opta por se apropriar das quatro categorias utilizadas por Affonso Romano de Sant'Anna no livro *Paródia, Paráfrase & Cia,* de 1985; nesse livro as categorias intertextuais são: apropriação, paródia, estilização e paráfrase.

Na minha dissertação *Bachianas Brasileiras n.4, de Heitor Villa-Lobos: um estudo de intertextualidade*, defendida em 2013, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, mostrei citações, alusões e estilizações encontradas nas *Bachianas Brasileiras n.4* em relação à música de Johann Sebastian Bach e à música carioca do início do século XX. Ou seja, utilizei-me de taxonomias para tratar das intertextualidades existentes. Na ocasião, baseei-me no linguista José Luiz Fiorin (1994, p. 29-36) onde a intertextualidade, tanto em sentido amplo[9] como em sentido estrito[10], apresenta três categorias básicas: citações, alusões e estilizações[11]. "Essa escolha veio pelo fato de tais categorias conseguirem classificar, de modo simples e direto, os elementos e estruturas musicais observados na *Bachianas Brasileiras n.4*" (MANFRINATO, 2013, p. 14-15), visto que a partir de cada

---

[9] A intertextualidade, relacionada a todo e qualquer discurso, compreende um aspecto intertextual em sentido amplo, o que Koch, Bentes e Cavalcante (2007/2012, p.85-86) denominam intertextualidade em sentido *lato sensu.*

[10] A intertextualidade *stricto sensu* é aquela que se caracteriza pela necessária presença de um intertexto, ou seja, "é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação." (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2007/2012, p.17).)

[11] O autor se utiliza da expressão: "Há de haver três processos de intertextualidade" (FIORIN, 1994, p.30). Ou seja, o autor abre espaço para outras abordagens, entretanto, para ele, a intertextualidade ocorre por meio desses três processos básicos.

linguista pesquisado encontravam-se distintas categorias, com funções relativamente semelhantes.

Todas essas categorias resolvem, de alguma forma, aquilo que se nota de comparativo entre obras; sobretudo, quando se pensa a intertextualidade como influência: o que há de um compositor na obra de outro. Isto é,

> por abranger tanto o fenômeno local da citação direta, quanto modalidades mais gerais como a alusão estilística e o uso de convenções, a perspectiva da intertextualidade lida com todo o espectro de formas através das quais uma obra musical refere-se ou baseia-se em outras obras (VIDAL, 2014, p. 107).

Percebe-se, contudo, que cada autor propõe categorias diferentes para tratar da intertextualidade, não há um consenso; uma explicação plausível para essa não convergência é o fato de que as próprias categorias se misturam. Na verdade, a intertextualidade, mais do que taxonomias prontas, "é um processo de incorporação de um texto em outro, seja para produzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo" (FIORIN, 1994, p.30). Por essa razão, nesta tese, não pretendemos usar taxonomias de determinado autor, mas mostrar como se dá a incorporação de outros textos nas *Valsas Humorísticas.*

Aqui, tivemos a intenção de compreender o trajeto histórico da semiótica e a intertextualidade na Musicologia brasileira; contudo, vale lembrar que a partir das noções de dialogismo e polifonia formuladas por Mikhail Bakhtin[12] (1895 – 1975), foi a pesquisadora Júlia Kristeva[13] (1941 –) que, na década de 60, introduziu a expressão intertextualidade em seu trabalho *Introdução à Semanálise* (1969) e a autora não tratava as relações intertextuais como taxonomias.

> Em *Introdução à Semanálise* (1969), Kristeva propõe a intertextualidade como trabalho de transposição e absorção de vários textos na constituição de todo texto literário. Apresenta o texto como um mosaico de citações, trabalho de absorção e transformação de um texto em outro. A linguagem poética surge como um diálogo de textos, sendo que toda sequência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro corpus (CHRISTOFE, 1996, p. 62).

---

[12] "Filósofo russo e pesquisador da linguagem humana. Seus escritos, em uma variedade de assuntos, inspiram trabalhos de estudiosos em diversas áreas, por exemplo: marxismo, semiótica, estruturalismo e crítica religiosa. Foi líder intelectual de estudos científicos e filosóficos desenvolvidos por um grupo de estudiosos russos que ficou conhecido como o 'Círculo de Bakhtin'." (MANFRINATO, 2013, p. 20)

[13] "Búlgara que vive na França desde os anos 60 se tornando uma das representantes do estruturalismo (corrente de pensamento que apreende a realidade social como um conjunto formal de relações). É professora e seus trabalhos abordam intertextualidade, semiótica, teoria e crítica literária, psicanálise e análise política e cultural da sociedade." (MANFRINATO, 2013, p. 20)

1.2 *Valsas Humorísticas*: intertextualidades estilísticas e humor

> *Os compositores nunca tiveram de esperar pelos teóricos para saber o que podiam ou não fazer. Ao contrário, tem sido sempre o oposto – os teóricos explicam a lógica de um pensamento musical depois que o compositor já o transformou em realidade. (COPLAND, 2011/2014, p. 64)*

Mais do que citações explícitas a outras obras, nas *Valsas Humorísticas* Nepomuceno repete e parafraseia a valsa enquanto estilo, ou seja, além das intertextualidades evidentes que o uso de citações gera, também podemos observar a presença de intertextualidades estilísticas.

Para a linguística, a intertextualidade estilística

> ocorre, por exemplo, quando o produtor do texto, com objetivos variados, repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas: são comuns os textos que reproduzem a linguagem bíblica, um jargão profissional, um dialeto, o estilo de um determinado gênero, autor ou segmento da sociedade (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2007/ 2012, p. 19).

Compreende-se, então, que existe uma cadeia de relações que está mais para o nível da retórica discursiva do que da alusão propriamente dita; em outras palavras, há convenções presentes em todo estilo e essas convenções podem ser utilizadas em outros estilos. A análise musical trazida nesta tese apresenta os aspectos estilísticos das *Valsas Humorísticas* em relação às convenções do estilo valsa, do estilo concertante, do estilo pianístico e do estilo pianeiro.

Nesse sentido, Nepomuceno repete e imita os estilos mencionados e ao utilizá-los de maneira justaposta ele gera tropificações de estilos tópicos. Para compreender esse processo, no capítulo *Música, Dança e Sociedade* abordaremos as relações entre dança e música nos salões de baile da Europa e como esses aspectos se apresentaram, posteriormente, no Brasil – mais especificamente no Rio de Janeiro.

No capítulo *Valsas Humorísticas e suas Intertextualidades*, veremos como a valsa vienense é utilizada por Nepomuceno e, para efeito comparativo, por Frédéric Chopin em sua *Grande Valse Brillante, Op. 18.* Por meio de análise musical mostraremos o que há de estilo concertante, de estilo pianístico e de estilo pianeiro, além de evidenciar as citações explícitas, as intertextualidades não lineares e os aspectos progressistas dessa obra.

Para explicitar o estilo concertante usaremos análise de variação motívica, para compreender o estilo pianístico nos atentaremos aos gestos sonoros idiomáticos do piano, enquanto que as peculiaridades relativas a maneira de repetir um motivo, a forma e a harmonia serão os elementos utilizados para atestar a presença do estilo pianeiro na *Valsa n. 4*.

Se há convenções que caracterizam as singularidades de cada estilo, o mesmo se aplica ao humor, isto é, há recursos musicais que, se utilizados de determinada maneira, possuem predisposição a serem humorísticos. Dessa forma, o capítulo *Valsas Humorísticas e Teorias do Humor* versará sobre os aspectos de humor a fim de verificar e descrever quais são os elementos musicais que geram humor nas *Valsas Humorísticas* de Alberto Nepomuceno.

2 MÚSICA, DANÇA E SOCIEDADE

No momento mesmo de capturar o presente nos damos conta de que ele é passado e já foi substituído. (Roger Scruton, 2009/2015, p. 180)

A dança sempre esteve presente em todas as culturas, integrando-se em diversas esferas, desde religiosas até sociais e artísticas. No caso particular da Viena nos séculos XVIII e XIX, com uma cultura musical que marcou a Europa, algumas danças se destacaram entre os diferentes ambientes e classes sociais.

Para tratar dessas danças, tomamos como base o livro *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz*, de Eric McKee. O autor aponta que há inúmeras pesquisas sobre os aspectos históricos, sociais ou coreográficos dos salões de dança, mas, ao mesmo tempo, há uma carência em pesquisas que façam relação entre música e dança executadas nos salões na primeira metade do século XIX. Para ele (2012, p. 10), uma possível justificativa para as relações entre dança e música terem sido negligenciadas é que, durante muito tempo, os críticos desvalorizaram textos musicais associados ao prazer, ao corpo humano, à função utilitária e ao entretenimento social popular, como seria o caso da valsa[14].

Quando se fala de música e dança, McKee interliga as duas manifestações em uma única arte, ele afirma acreditar que a música dançada é um dos componentes de uma forma de arte multimídia, que envolve interações mútuas de emoção psicológica, atitude mental, música, arquitetura e vestimentas. Participar de um baile, nesse sentido, abarca uma dinâmica de modalidades – ver, ouvir, consciência corporal, tato e cheiro –, que podem ser experimentadas de diferentes perspectivas: como um dançarino, como um espectador ou como um músico.

A dança era a principal atividade social durante o inverno e épocas de carnaval na Europa. Servia como função social para todas as classes: para as baixas, dançar proporcionava diversão após os dias de trabalho; enquanto que para as classes altas a dança era uma maneira de definir a individualidade dentro da própria classe e a coletividade desse grupo em relação às classes mais baixas. De todo modo, para todas as classes, a atividade de dançar era sempre um veículo para socialização.

[14] A lacuna é referente ao período em que danças populares emergiram nos salões nobres.

Compositores como Joseph Haydn (1732–1809) e Wolgang Amadeus Mozart[15] (1756 – 1791), por exemplo, tinham uma relação profissional com as danças de salão; para ser sucesso, precisavam conhecer o que estava em voga nos salões de dança e como escrever música que fosse aceita e eficaz para esses ambientes.

Sobre esse aspecto social, Ratner (1980, p. 9) afirma que o protocolo e a formalidade do tipo de vida das pessoas do século XVIII era refletido nas danças. O minueto, a sarabanda e a gavota representavam um estilo "alto", por estarem estritamente relacionadas à alta sociedade, e se caracterizavam por serem danças elegantes e delicadas; o *bourrée* e a giga, agradáveis e joviais, representavam o estilo "médio" e, consequentemente, as classes medianas; enquanto as contradanças e o *Ländler* eram o estilo "baixo", rústicas e alegres, estando relacionadas às classes mais baixas.

Como dança representante da classe mais alta, a aristocracia, temos o minueto, advindo da França, cujos movimentos e atitudes da dança não se limitavam aos salões. Os mestres de dança utilizavam o minueto como modelo de vida para o dia-a-dia: todos os aspectos comportamentais da aristocracia eram prescritos pela dança. O minueto era um gênero familiar tanto enquanto dança, como enquanto música.

Musicalmente, o minueto era a forma mais utilizada para se ensinar elementos básicos de composição musical, devido ao fato de oferecer vantagens pedagógicas: por ser relativamente curto – não mais que 16 compassos – e com melodia e harmonia simples, os estudantes de composição começavam com algo menor, mas que, ao mesmo tempo, continha os elementos essenciais de uma composição maior. Em outras palavras, o minueto era apropriado como modelo idealizador para composições maiores e mais complexas[16]. A relação entre simples e complexas formas e gêneros musicais do século XVIII pode sugerir, inclusive, que o minueto e outras danças de salão contribuíram com a consolidação do estilo clássico[17] vienense. J. S. Bach, Mozart e Chopin, são exemplos de compositores que se utilizaram da dança como

---

[15] De acordo com Ratner (1980, p. 9) Mozart compôs mais de trezentos minuetos e contradanças, Beethoven e Haydn compuseram um número comparável.

[16] Ratner (1980, p. 9) faz essa afirmativa em relação a danças de um modo geral e não só a minuetos.

[17] Provavelmente, a dança não é a única contribuição para o estilo clássico. Música vocal – tanto folclórica como artística – também pode ter influenciado a formação do estilo clássico. Além disso, muitas danças funcionais da primeira metade do século XVIII exibiam frases irregulares de organização, isso quebra a ideia de que a dança foi o principal modelo para o desenvolvimento da organização das frases da música clássica. (MCKEE, 2012, p. 16)

parte de sua pedagogia composicional, tanto como estudantes ou como professores (MCKEE, 2012, p. 2-5).

De modo semelhante, outro exemplo de estilo alto são as polonesas, danças similares ao minueto em função e posição com a hierarquia social, só que em outro país: a Polônia. Tanto o minueto, como as polonesas eram usadas cerimonialmente como danças de bailes e em ambas a ordem dos casais era determinada pela posição social: os mais elevados casais dançavam primeiro, no caso do minueto; ou conduzindo outros casais, no caso da polonesa. Contudo, as polonesas eram mais livres e menos teatrais que os minuetos franceses.

O minueto – estilo alto – e a valsa – estilo baixo – são frequentemente definidos em oposição um do outro em relação à sua coreografia e em seus significados expressivos e culturais. Nascida na corte de Luís XIV e conhecida como a "rainha" das danças, o minueto era uma celebração do movimento de todos os trajes e gestos corporais da nobre sociedade. O minueto identificava a pessoa que dançava como parte da uma classe específica – a aristocracia – e mostrava sua posição hierárquica dentro dela – visto que os mais importantes dançavam primeiro[18].

Como dança, o minueto era tecnicamente difícil e requeria anos de instrução. Sua coreografia é caracterizada por um complicado passo em que os pares dançam em oposição um ao outro, o homem e a mulher nunca se abraçam. Por outro lado, a valsa é uma dança igualitária que emergiu da classe baixa da cultura camponesa. Menos técnica e mais fácil de aprender, a valsa se caracteriza por um movimento de rotação constante usando o mesmo passo do par. A constante rotação – que requer que o casal se abrace, tronco com tronco, durante toda dança – fez com que muitos a considerassem uma dança imoral.

A valsa celebrava prazer físico e liberdade das convenções da aristocracia (MCKEE, 2012, p. 12), essa ascendência do fim do século XVIII como a mais popular dança da Europa reflete a revolução política e social daquele tempo: a queda do antigo regime e a ascensão de uma política com poder da classe média.

Aparentemente a origem das valsas

> está nos subúrbios de Viena e na Alta Áustria, onde nasceu em meio à ascensão social e política da burguesia e se consolidou com as revoluções que puseram fim ao Absolutismo monárquico. O advento do capitalismo como

[18] Tipicamente, somente alguns convidados eram permitidos dançar nos bailes formais. Como parte da preparação um mestre de dança coreografava novas danças para o baile e as distribuía para os dançarinos designados. (MCKEE, 2012, p. 19)

> modo de produção dominante e as pretensões de conquista do poder político pela burguesia acarretaram grandes transformações em todas as esferas de ação do homem europeu da época. As manifestações artísticas e os costumes não constituíram exceção (...). A Valsa aparece, assim, como uma legítima representante, na dança, da concepção de vida burguesa (BARBEITAS, 1995, p. 9-10).

Para Barbeitas (1995, p.11) a valsa despertou muitas reações contrárias, inclusive a dos professores de dança que viram, pela primeira vez, um novo baile entrar na sociedade sem requerer sua responsabilidade enquanto mestres de dança.

Pelo exposto, compreende-se que músicas vinculadas a danças possuem uma função específica dentro de um contexto e reflexem as necessidades que esses contextos propõem. Nesse sentido, os gêneros musicais – com função utilitária – podem se remodelar a partir das demandas práticas de fatores externos: a dança e a sociedade. É com base na sobreposição desses aspectos – música, dança e sociedade – que adiante tratamos das valsas vienenses.

2.1 Valsas: música e dança em Viena

> *Le Congrès ne marche pas; il danse*[19]*. (Príncipe Charles Joseph de Ligne*[20]*)*

Tão incerta quanto a localização geográfica e datação da origem da valsa, é qual teria sido a dança camponesa que se desenvolveu e modificou para dar origem a essa música dançada. Alemães/austríacos e francesas costumam disputar o páreo. Para os alemães a valsa seria uma descendência evolutiva das danças *Drehtanz* e/ou *Ländler*. Do outro lado, franceses divulgam a versão que a valsa derivou da *Volta Provençal*, dança que teria migrado para Alemanha tornando-se a *Walzer*. Mas há, também, os que sustentam a hipótese de que a valsa teria se originado na Suíça.

Lamb (2001), no verbete *Waltz* do *New Grove Dictionary of Music*, diz que o termo valsa derivou do verbo germânico *walzen*, que conectado ao verbo latino *volvere,* significa girar ou rodar. Para ele, o mais antigo exemplo de valsa estaria no *Der auf das neue begeisterte und belebte Bernardon*, uma espécie de comédia musical (*Stegreifkomödie*), de 1754; todavia, em relação a qual seria a mais antiga

---

[19] Tradução nossa: O Congresso não funciona, ele dança.
[20] Marechal de Campo do Império Austríaco, referindo-se ao Congresso de Viena que ocorreu entre 1814 e 1815.

valsa, a literatura a respeito traz inúmeras possibilidades[21]. Apesar das incongruências históricas, há uma predileção em considerar a Alemanha, e seu *Ländler*, como origem.

Embora não seja claro o surgimento, é sabido que ocorrera uma popularização da valsa no século XIX que se espalhou pelo mundo, tendo como responsáveis Joseph Lanner (1801–1843) e a Família Strauss – Johann Strauss (1804–1899), Johann Strauss II (1825–1899) e Eduard Strass (1835–1916). Destes, descase-se Johann Strauss II conhecido, ainda em vida, como “Rei da Valsa”.

Como dança representante da classe alta, o minueto era a dança mais estimada do século XVIII, porém não era a mais popular. O requerimento técnico para dançá-la excluía muitos dos que participavam dos bailes públicos. Com o progresso do século XVIII, no entanto, a burguesia começou a ganhar espaço nos salões de bailes, mas esses novos integrantes não estudavam minueto desde a infância, logo, não tinham domínio técnico para performance. Para acomodar a diversidade de habilidades técnicas e classe sociais distintas que começaram a dividir o mesmo salão, tornou-se típico – na França, Alemanha e Áustria – começar os bailes com minuetos e continuar o restante da noite com contradanças francesas, que eram tecnicamente mais simples e permitiam que um maior número de participantes dançassem.

Junto com a imensa popularidade da contradança – que tem sido interpretada como uma análoga assunção da sociedade burguesa e declínio da aristocracia – está a valsa. Para Mckee (2012, p. 91) – autor referência para que compreendamos a valsa nesta tese – no fim século XVIII e início do XIX, novas danças em pares emergiram das classes baixas[22]: *Deutscher*, *Walzer*, *allemande*, *Schwäbische Tanz*, *Schleifer*, *Strassburger* e *Ländner* são termos geográficos, coreógrafos e rítmicos para se referir a elas. Na primeira década do século XIX, uma dessas simples e pouco sofisticadas danças – a *Walzer* (a valsa) – rapidamente se tornou a dança de salão mais popular da Europa.

A valsa era uma dança relativamente simples de se aprender e não requeria anos de lição de um mestre como era o caso do minueto. A valsa era dançada por um

---

[21] Aos interessados por um levantamento mais detalhado, sugerimos a leitura de Barbeitas (1995, p. 5-14) e Reis (2010, p. 20-52).

[22] McKee (2012, p. 92) recorda que Mozart captou esse momento de mudança histórica das danças de salão na conclusão do ato I de *Don Giovanni* (1787) onde o passado (minueto), presente (contradança) e futuro (*Deutscher*) estão presentes na mesma cena.

grande número de dançarinos e a sensação de girar era fonte de prazer físico e psicológico – para os participantes – e de escândalo – para a sociedade: foi a primeira dança a permitir que os dançarinos se abraçassem por um extenso período de tempo; além disso, para se executar os movimentos giratórios a dança requeria uma firme compressão desse abraço. Por causa da natureza sexual do abraço, muitos críticos da época diziam que a valsa não podia ser dançada por todos, apenas por casais casados (MCKEE, 2012, p. 91, 96-97).

Em contraste ao minueto, a valsa não era dançada para o prazer da aristocracia, mas para o próprio prazer dos dançarinos. Além disso, a uniformidade deslumbrante de movimentos dos casais que dançavam nos bailes encantava os espectadores da *valse à trois temps*.

A *valse à trois temps* – padrão de valsa do início do século XIX – requeria que os dançarinos atravessassem o salão fazendo grandes círculos em sentido anti-horário, ao mesmo tempo que faziam pequenos círculos em torno do eixo do casal em sentido horário; com todos os casais realizando os mesmos movimentos, gerava-se um efeito caleidoscópico para os espectadores, um efeito de continua repetição. Porém, por volta de 1840, a *valse à trois temps* foi abandonada em favor da *valse à deux temps*, padrão de valsa em que os dançarinos podem se mover livremente na direção que quiserem.

Nesse sentido, compreende-se que as pessoas não iam aos salões de baile apenas para dançar, mas também para apreciar o bonito efeito visual e, mais ainda, ver quem dançava: o foco da audiência estava diretamente relacionado a diversidade feminina que havia nos salões de baile, visto que a maior parte dos espectadores eram homens. A audiência podia apreciar uma imensa variedade de estilos, cores e materiais dos vestidos das mulheres; acessórios, tais como: flores, joias, enfeites para cabelos, etc; atributos físicos das dançarinas; maneiras de valsar (velocidade, estilo, habilidade); cheiros (perfumes e flores combinadas com os aromas pessoais); dinâmica pessoal de cada casal (casados, não casados , com afeição mútua, completamente desinteressados um pelo outro, etc.); enfim, todos essas características eram observadas, com prazer, pela audiência que ficava nas galerias – espécie de mezaninos – dos salões de baile (MCKEE, 2012, p. 95-106).

Subjacente a algumas dessas manifestações visuais que os espectadores observavam nos bailes de Viena, McKee (2012, p. 106) destaca:

a) a continua repetição da *valse à trois temps*;

b) a independência de cada casal de dançarinos;
c) a beleza feminina exposta nos salões de baile;
d) a grande variedade visual dos bailes.

Essas quatro categorias – relacionadas ao que um espectador de valsa apreciava visualmente nos salões de baile – são os pilares que McKee (2012) utiliza para entender as valsas vienenses de Lanner e Strauss II. Trataremos de cada categoria no capítulo *Valsas Humorísticas e suas Intertextualidades*, quando cotejarmos tais aspectos em relação às *Valsas Humorísticas* de Alberto Nepomuceno.

2.2 Chopin: música e dança em Varsóvia

> *(...) I don't pick up anything that is essentially Viennese. I don't even know how to dance a waltz properly; that's a sufficient instance! My piano has heard only mazury[23]. (Frédéric Chopin[24])*

De acordo com McKee (2012, p. 129), quase a metade das obras de Chopin são danças e parte dos trabalhos que não são, incorporam elementos da dança. Para o autor, apesar da proeminência da música de dança popular nas composições de Chopin e dentro de seu contexto social da época, musicologistas tem tido relutância para ver sua música sob a ótica da prática das danças que Chopin se baseava. Por essa razão, o autor analisa Chopin sob a luz das danças urbanas do início do século XIX na Europa – mais especificamente em Varsóvia – e se atenta ao envolvimento de Chopin com a dança social em seus dois aspectos: como dançarino e como músico de dança, ou seja, músico que tocava para os dançarinos.

É interessante ressaltar que as danças tradicionais da Polônia – como as mazurcas e polonesas – embora tenham suas raízes na dança folclórica, no tempo de Chopin elas foram estilizadas e eram danças urbanas da classe alta. Nesse contexto ocorriam as *redutas*, que eram pequenas festas dançantes feitas em salões ou palácios alugados e que aconteciam, no mínimo, três vezes por semana. É certo que

---

[23] Tradução nossa: Eu não capto nada que seja essencialmente vienense. Eu nem sei dançar uma valsa corretamente; esse é um exemplo suficiente! Meu piano ouviu apenas mazurcas.

[24] Trecho de uma carta escrita em Viena, datada de julho de 1831. In.: CHOPIN, Frédéric. *Chopin's Letters*. Coletado por Henryk Opiénski. Tradução dos originais em polonês e francês para o inglês de E. L. Voynich. New York: Dover Publications, 1988. p. 147. [Trabalho publicado originalmente em 1931].

os empresários ficavam conhecidos por suas *redutas*, pois além da dança estava incluído comidas, bebidas e jogos de azar (MCKEE, 2012, p. 130).

Além das *redutas*, aconteciam os bailes, que eram ocasiões maiores de dança e mais formais. Os bailes eram a forma mais comum de dança entretenimento em Varsóvia e existiam diversos tipos: bailes de caridade, bailes de amigos, bailes de crianças, bailes de idosos, bailes de aniversário, bailes para dias dos santos, bailes para estrangeiros dignitários, bailes para comemorar eventos históricos, bailes militares, bailes políticos e bailes especiais organizados pelas classes baixas. O baile de máscaras[25], por sua vez, era o baile favorito das classes altas.

Na década de 1820, Chopin se tornou ativo na vida social de Varsóvia onde bailes públicos eram mantidos regularmente em quatro *halls,* que eram os grandes salões de baile: o *Merchant's Resursa,* o *New Resursa*, o *Variaty Theater* e o *National Theater*. Além dos *halls* públicos haviam os *halls* privados de palacetes como o *Royal Palace*, o *Łazienki Palace* e o *Branicki Palace*. Nos meses de verão havia entretenimentos de dança em parques e jardins, assim como também havia dança em cassinos, piqueniques e concertos. Todavia, o principal local para dança social em Varsóvia, além dos *halls* públicos e privados, eram os *salons*, que eram entretenimentos em salas privadas das classes média e alta. Varsóvia possuía mais de quarenta significativos *salons*, somente para os suntuosos e socialmente refinados casais de Paris e com evidência direta da presença musical de Chopin na maioria deles (MCKEE, 2012, p. 131).

Um fator relevante a ser mencionado está relacionado as danças teatrais: por causa do Rei Stanisław August Poniatowski, o *ballet* francês estava visivelmente presente em Varsóvia no fim do século XVIII e início do XIX. Dessa forma, o *ballet* polonês – e a corte de dança dos primeiros anos do século XIX – era dominada por dançarinos coreógrafos e mestres do *ballet* francês. Gradualmente, no entanto, a emergência de um *ballet* polonês com costumes, música e dança foi sendo possível graças a inserção de nativos dançarinos, coreógrafos e compositores da Polônia. Além disso, durante o século XVIII, as danças sociais e teatrais eram muito próximas, a mesma técnica usada no palco era usada nos salões de dança e era comum que os

[25] De acordo com McKee (2012, p. 131) o baile de máscaras foi introduzido na Polônia pelo Rei Augusto II (1670–1733) na primeira metade do século XVIII e era o baile favorito das classes altas devido a atraente combinação entre música, dança, teatro, jogos de azar e a emoção dos participantes parecerem incógnitos.

mestres da dança ensinassem tanto o *ballet* profissional quanto as danças de bailes aos dançarinos. Todavia, durante as primeiras décadas do século XIX, o *ballet* se tornou mais virtuoso e ocorreu uma divisão entre a dança teatral e dança de salão.

Nesse contexto, a instrução à dança de salão fazia parte do currículo das escolas públicas de Varsóvia e das escolas de treinamento militar. Como reflexo dessa prática vemos que esses militares disseminaram a dança polonesa pela Europa oriental e ocidental, especialmente durante as campanhas militares napoleônicas onde os soldados poloneses serviram como o maior contingente estrangeiro para a França. Foram esses soldados, por exemplo, que introduziram a mazurca nos salões de baile de Paris (MCKEE, 2012, p. 134).

Um setor econômico que se beneficiou com a paixão de Varsóvia pela dança foi a indústria de publicação musical. Isso porque, tipicamente, primeiro as composições eram executadas por orquestras de dança em salões públicos e depois era necessário esperar um pequeno período até que os “hits” do salão se tornassem disponíveis como partitura para música de piano. As publicações de dança de Varsóvia dos primeiros anos do século XIX, traziam a capa em francês, língua usada pela alta cultura de Varsóvia naquele período[26].

As publicações de dança em polonês somente começaram a surgir em 1820, quando um sentimento nacionalista começou a crescer na Polônia. Como mencionado, foi também nesse período que músicos, dançarinos e coreógrafos nativos começaram a ingressar no *ballet* polonês.

Pelo exposto, a importância da dança entretenimento em Varsóvia durante a juventude de Chopin não pode ser subestimada: a dança era uma vibrante e profunda atividade da sociedade que Chopin fazia parte. Além disso, é importante reforçar que por causa dos laços culturais e políticos com a França – e da presença dos mestres de dança franceses – as danças de salão de Varsóvia eram extremamente influenciadas pelo gosto francês.

Ao contrário do que se possa imaginar – que Chopin tenha tido influência de camponeses para compor suas mazurcas – o tipo de dança que Chopin mais teve contato enquanto viveu em Varsóvia foram as danças urbanas dos salões das altas classes. Nesse ambiente, a dança era considerada uma parte essencial da educação cultural da elite e todas as crianças fisicamente hábeis tinham lições de dança. Assim

---

[26] Somente o francês era falado na Polônia, o polonês era utilizado apenas com crianças e em ambientes domésticos (MCKEE apud SMITH, 2012, p. 136).

como no minueto francês, a maneira como cada um se movimentava assinalava sua posição socioeconômica e permitia as altas classes se identificarem uns aos outros e excluírem aqueles que não tiveram tempo – nem dinheiro – para aprender os códigos sociais da elite. Chopin, por sua vez, aprendeu tais códigos muito jovem, ele era um cavalheiro e se movia confortavelmente nos círculos da aristocracia (MCKEE, 2012, p. 141).

As cartas de Chopin atestam que ele ativamente fazia parte dos bailes de Varsóvia, especialmente durante o carnaval. Um exemplo da notória presença de Chopin como dançarino é a festa improvisada na Szafarnia[27], onde ele abriu a dança com uma jovem prima do anfitrião. Costumeiramente, somente aos ótimos dançarinos era permitido esse privilégio.

McKee (2012, p. 142) relata trechos das cartas em que Chopin se gaba por dançar com bonitas mulheres ou, mesmo, dançar após ter torcido o tornozelo. Em muitas ocasiões ele gastava metade do tempo da festa tocando e a outra metade dançando. Muito do que ele tocava era improviso para os dançarinos. McKee apud Samsom (2012, p. 142), afirma que duas das primeiras *Mazurkas* de Chopin foram, a princípio, improvisadas no salão de Samuel Linde[28] e só depois passadas para o papel.

Para McKee (2012), as evidências anteriores sugerem que a concepção da música de dança de Chopin está relacionada com a sua própria experiência com a dança urbana dos salões, tanto como dançarino quanto como músico de dança. Isto é, o autor acredita que uma importante fonte de inspiração para a música de Chopin pode ser encontrada nos gestos e práticas sociais da própria dança[29]. Isto é, Chopin não era apenas receptivo às necessidades dos dançarinos, mas também capaz de transmitir tais movimentos corporais para uma visão musical artística.

---

[27] Pequena aldeia situada na província polonesa de *Województwo kujawsko-pomorskie.* Em Szafarnia se encontra o *Chopin Center* (em polonês: *Szafarnia – Ośrodek Chopinowski*), um centro cultural em memória a Chopin, construído no pequeno palácio em que Chopin passou férias de verão. Para mais informações: http://www.szafarnia.art.pl/. Acesso em: 26/07/2018.

[28] Samuel Linde (1771–1847) foi linguista, bibliotecário e lexicógrafo. Foi o autor do primeiro dicionário monolíngue da língua polonesa.

[29] McKee (2012, p. 145) acrescenta que tanto Franz Liszt, quanto Robert Schumann – ao tratarem de Chopin – identificaram que a fonte de inspiração de Chopin para sua música de valsa estava relacionada às atitudes e movimentos corporais dos dançarinos dos salões de baile.

2.2.1 Diferenças e semelhanças entre as valsas vienenses e as valsas polonesas

As valsas foram introduzidas na Polônia durante a ocupação prussiana (1794–1806). Quando a Prússia tomou controle de Varsóvia, em 1794, somente germânicos foram colocados em posições governamentais. O fluxo das famílias prussianas acabou resultando em uma visível presença – e influência – dessa nova cultura na Polônia, incluindo suas danças favoritas, dentre elas a valsa.

A sociedade polonesa não aderiu imediatamente a valsa, McKee (2012, p. 138) informa que nos anos iniciais do século XIX, a polonesa era a dança favorita dos poloneses, constituindo um percentual de 96% das publicações de danças para piano. Durante os anos de 1815 a 1825, no entanto, a valsa gradualmente passou a popularidade da polonesa. Depois de 1820 a valsa se tornou preferência em Varsóvia e isso pode ser constatado pela quantidade de publicações de valsas em relação as outras danças.

Mckee (2012, p. 139) examinou valsas de piano publicadas em Varsóvia entre 1816 e 1830 e percebeu uma produção diversificada de obras, que vão desde publicações de baixa qualidade musical das classes altas até obras sofisticadas de compositores e intérpretes profissionais. O autor encontrou transcrições de piano de valsas de baile orquestrais, valsas de piano virtuosas, valsas de piano simples destinadas ao acompanhamento de dança no salão, valsas programáticas[30] e arranjos de valsas de música de concerto, não apenas de óperas populares – *Il barbiere di Siviglia* e *La gazza ladra*, de Rossini eram as favoritas – mas também de música instrumental.

De acordo com o autor (2012, p. 139-140), antes de 1830 os compositores de valsas vienenses tinham exercido pouca influência aos compositores de dança de Varsóvia. A mais notável diferença entre a valsa de Varsóvia e a valsa de Viena é que

---

[30] Por exemplo: pouco depois do início do Levante de Novembro de 1830, também conhecida como a Revolução dos Cadetes, que foi uma revolta armada contra o domínio russo na Polônia, Kasper Napoleon Wysocki (1810–1850) compôs e publicou uma representação musical intitulada *The Revolutionary Waltz.* A valsa é dividida em oito seções (abcdefa coda), cada uma representando um evento diferente da insurreição: 1) A revolta das mentes e suas ações corajosas; 2) Os Irmãos oprimidos e presos pedem ajuda; 3) Um ataque perto de Belweder e do Arsenal e a tomada do Arsenal; 4) Irmãos libertados das prisões; 5) Espanto e emoção do inesperadamente libertado; 6) Eles agem juntos conosco; 7) Comoção geral entre os cidadãos; 8) Lentidão para reestabelecer a ordem e a paz. Apesar do sucesso inicial que a valsa de Wysocki retrata a favor da Polônia, os poloneses acabaram sendo esmagados pelo exército russo no setembro seguinte (MCKEE, 2012, p. 235).

as valsas polonesas contêm menos conteúdo e variedade temática que a valsa vienense.

Enquanto Lanner e Strauss II desenvolveram em Viena uma valsa cíclica; os compositores profissionais de dança de Varsóvia – durante a juventude de Chopin – preferiam a forma ternário *da capo* (valsa – trio – valsa), que é a forma musical padrão de mazurcas e polonesas. Introduções e codas eram raramente utilizadas.

Além disso, enquanto as valsas vienenses podem conter doze ou mais temas distintos, as valsas de Varsóvia, tipicamente, não possuem mais que três ou quatro.

Outra diferença significativa que distingue as valsas polonesas das valsas de vienenses é a preferência dos compositores de Varsóvia pela forma binária recorrente (A: |||: BA) para as valsas individuais, em oposição à forma binária simples das valsas vienenses (A: |||: B).

Ademais, há maior variedade em padrões cadenciais nas valsas polonesas – incluindo o vasto uso de meias cadências – do que nas valsas vienenses.

Para Mckee (2012, p. 140), os mais prolíficos entre os compositores de dança de salão em Varsóvia durante a década de 1820 foram Józef Damse (1789–1852) e Jósef Stefani[31] (1800–1876). A figura 3 fornece um gráfico formal de uma transcrição para piano feita por Stefani de uma valsa orquestral que ele escreveu para um baile realizado no *Merchant's Resursa* durante a temporada de carnaval de 1830. Stefani segue a forma padrão de três partes *da capo*. Individualmente, a primeira valsa é organizada como uma forma binária recorrente com uma introdução e o trio como uma pequena forma ternária inserida na tonalidade da subdominante. A indicação “T” mostra se o trecho começa ou termina na tônica, “X” mostra quando o trecho começa fora da tônica e “D” exibe as meias cadências existentes; observe que quase metade dos temas terminam com meias cadências, essa é uma porcentagem elevada em relação as valsas vienenses.

	Valsa 1	Trio	Valsa 2
	12 (8+4)		12 (8+4)
	‖: Intro a a :‖: b a :‖	‖: c c :‖: d d :‖: c c :‖	‖: Intro a a :‖: b a :‖
	TT TT TD XD TT	TD TT XT TD TD TT	TT TT TD XD TT
G Maior:	I	IV	I

Figura 3 – Gráfico formal de uma valsa de Jósef Stefani. Traduzido de McKee (2012, p. 140).

[31] Jósef Stefani era colega de classe de Chopin no Conservatório (MCKEE, 2012, p. 140).

Além das diferenças acima mencionadas, há características genéricas que as valsas polonesas compartilham com as valsas vienenses, segundo McKee (2012, p. 140) tais características são:

a) preferência pelo modo maior;
b) uso frequente do padrão de acompanhamento *um-pa-pa;*
c) frases de oito compassos de comprimento organizadas em segmentos de dois compassos;
d) ritmo padrão de semínima/ duas colcheias/ semínima.

Em relação ao ritmo padrão, o autor (2012, p. 140) informa que um tipo comum e peculiar apenas às valsas de Varsóvia e as *mazurkas* é: tercinas de colcheias/ duas colcheias/ duas colcheias.

Para Mckee (2012, p. 140), apesar de existirem exceções, as valsas de Varsóvia não têm a engenhosidade e variedade melódica, a sofisticação tonal e a flexibilidade rítmica das valsas vienenses de Lanner e Strauss II. O posicionamento de McKee ficará esclarecido quando alisarmos as *Valsas Humorísticas* no capítulo 3 desta tese, onde as referências comparativas serão, principalmente, as valsas vienenses de Lanner e Strauss II e a *Op. 18* de Chopin, composta após sua estada em Viena, ou seja, uma valsa de Chopin que não segue o estilo polonês.

2.2.2 Características das valsas de Chopin em Varsóvia

McKee (2012, p. 172-180) compara a organização temática e tonal das valsas publicadas e não publicadas de Chopin e observa que há uma mudança radical na estrutura formal das valsas compostas antes de 1830, em Varsóvia, e das valsas compostas posteriormente. Para o autor as valsas subsequentes apresentam uma possível influência das valsas vienenses.

A tabela 1 fornece uma lista de todas as valsas conhecidas de Chopin e que, aqui, descrevemos: oito foram publicados pelo próprio Chopin; nove estavam completas mas Chopin intencionalmente as deixou de publicar; e onze são conhecidas por terem existido mas estão perdidas.

Dentro de cada categoria, a tabela agrupa as valsas de acordo com sua cronologia. McKee argumenta que as valsas que Chopin não quis publicar não são, na maioria dos casos, incompletas ou inferiores em qualidade ou concepção, mas

constituem uma categoria separada de valsas, que foram concebidas por motivações composicionais diferentes. Embora haja exceções, as valsas publicadas são mais virtuosas e extrovertidas que as que não publicadas, que são mais líricas e com caráter mais contido.

As cinco valsas de Varsóvia seguem a forma ternária (ABA), forma padrão das valsas polonesas dos compositores anteriores a 1830. Em comparação com a prática vienense, as valsas polonesas de Chopin são limitadas em seus conteúdos temáticos: cada uma contém apenas três ou quatro distintos temas. A seção de trio costuma estar na tonalidade da subdominante ou na homônima maior, resultando em estruturas tonais de de I – IV – I e i – I – i. Essas fechadas e simétricas funções harmônicas são típicas dos primeiros trabalhos de Chopin.

Por causa da combinação de tonalidades menores e melodias líricas, as valsas de Varsóvia de Chopin tomam um caráter melancólico que as diferencia de todas as valsas de Lanner e Strauss II que são em tonalidades maiores. O modo menor é apenas usado ocasionalmente em temas individuais (MCKEE, 2012, p. 174-175) e, ao contrário das valsas polonesas de Chopin, as valsas vienenses se caracterizam pelo caráter *allegro* e vibrante.

Outra característica acerca da forma das primeiras valsas de Chopin é a grande variedade cadencial. Suas valsas polonesas empregam uma gama completa de cadencias (meia cadências, cadências autênticas imperfeitas e cadências autênticas perfeitas) e sua organização segue os princípios clássicos da hierarquia tonal. Chopin aprendeu esses princípios com seu professor de composição, Józef Elsner (1769–1854), no Conservatório de Varsóvia, cuja pedagogia e abordagem composicional era fortemente enraizada na tradição clássica austro-germânica. É importante ter em mente que esse tratamento clássico para organização de frases é contrário à abordagem adotada por Lanner e Strauss II em que quase todo tema de valsa é articulado com uma cadência autêntica V – I e pontuações na dominante são raras de ocorrer. Como será visto no subitem 3.1.2 desta tese, o alto grau de fechamento tônico das frases de Lanner e Strauss II se correlaciona com a estética visual da independência e individualidade dos casais.

			COMPOSIÇÃO	PUBLICAÇÃO
Publicadas por Chopin				
Op. 18	Eb	*Grande valse brillante*	1831–1832	1834
Op. 31, n. 1	Ab	*Grande valse brillante*	1835	1838
Op. 34, n. 2	a	*Grande valse brillante*	1838	1838
Op.34, n.3	F	*Grande valse brillante*	1838	1838
Op. 42	Ab	*Grande valse (Valsa 2/4*)*	1840	1840
Op. 64, n. 1	Db	*Valse (Valsa do Minuto*)*	1847	1847
Op. 64, n. 2	c#	*Valse*	1847	1847
Op. 64, n. 3	Ab	*Valse*	1847	1847
Não publicadas por Chopin				
VALSAS DE VASÓVIA				
KK 1209–11	Ab	*Valse*	c. 1826–1830	1902
Op. 69, n. 2	b	*Valse (dolente)*	1829	1855
Op. 70, n. 3	Db	*Valse (dolce e legato)*	1829	1855
KK 1207–1208	E	*Valse*	1829 ou 1830	1861
KK 1213–14	e	*Valse*	1830	1868
VALSAS DE PARIS				
Op. 70, n. 1	Gb	*Valse*	1832	1855
Op. 69, n. 1	Ab	*Valse (Valsa do Adeus*)*	1835	1855
Op. 70, n. 2	f	*Valse*	1842	1855
KK 1238–38	a	*Valse*	1847	1955
Perdidas				
KK 1266	a	Somente descrição	1824	
KK 1248	C	Somente *incipit*	1824	
KK 1249	C	Somente *incipit*	1826	
KK 1250/1268	Ab	Somente *incipit*	1827	
KK 1252	d	Somente *incipit*	1828	
KK 1251/1267/1270	Ab	Somente *incipit*	1829	
KK 1253/1267/1270	Eb	Somente *incipit*	1829	
KK 1295		Somente descrição		
KK 1308		Somente descrição	1832	
KK 1316		Somente descrição	1845	
KK 1245	B	Somente descrição	1848	

Tabela 1 – Valsas de Chopin (KK = *Kobylańska Katalog*). Traduzido de McKee (2012, p. 147).

**Informações acrescentadas pelos autores desta tese.*

Em contrapartida, Chopin revela temas totalmente abertos em suas valsas de Varsóvia; além de vários temas terminarem em meias cadências – que dão um senso de continuidade tonal e rítmica para o início da próxima frase – os períodos paralelos, em que a frase antecedente é articulada com uma meia cadência, são o tipo favorito de organização de períodos de Chopin (MCKEE, 2012, p. 175). Nessa estrutura de períodos paralelos há uma ambiguidade inerente que permite uma maior gama de abordagens performáticas e interpretações de escuta. Nas valsas vienenses, por sua vez, não há dúvidas de onde uma frase termina e outra começa; ambiguidades não fazem parte da organização fraseológica das valsas de Viena.

Para McKee (2012, p. 180), a estética vienense de temas independentes e a variedade de sucessão de temas – assuntos que serão esmiuçados no capítulo 3 – não exprimem a mentalidade composicional de Chopin em suas valsas de Varsóvia. Nesse período, a gramática musical utilizada por Chopin estava enraizada em convenções tradicionais modelada pela forma *da capo* dos minuetos e polonesas.

Pelo exposto, considerando as diferenças estilísticas entre a prática da valsa de Varsóvia de Chopin e a de Lanner e Strauss II – período em que Chopin foi em grande medida isolado da prática da valsa vienense – podemos considerar que esse período composicional constitui seu estilo de valsa polonesa ou estilo polonês.

2.2.3 Características das valsas de Chopin pós Viena

McKee (2012, p. 180-181) expõe que Chopin esteve exposto a música de Lanner e Strauss II quando visitou Viena em duas ocasiões: no verão de 1823, ficando por aproximadamente três semanas e, depois, de 23 de novembro de 1830 até o meio do verão do ano seguinte.

Embora em sua primeira estada Chopin tenha visitado restaurantes e parques que Lanner e Strauss II com regularidade se apresentavam, não há nenhuma menção a isso em suas cartas. Contudo, em sua segunda permanência, há evidências que Chopin tenha tido direto envolvimento com a música de Lanner e Strauss II. Em uma carta para sua família, datada de 22 de dezembro de 1830, por exemplo, ele escreve: “os mais conhecidos entre os muitos entretenimentos vienenses são aquelas noites

nas cervejarias onde Strauss ou Lanner tocam valsas durante o jantar. Depois de cada valsa, o aplauso é fantástico[32]”

Chopin ativamente fez parte da vida social vienense e a atividade que melhor define o carnaval – período que Chopin esteve em Viena – era a valsa. Chopin, em outra carta, de 26 de janeiro de 1831, reclama que todo órgão de barril da cidade produz as valsas de Strauss e, na mesma carta, lamenta ao seu professor de composição, Jósef Elsner, que "só valsas sejam impressas[33]". Assim, onde quer que Chopin se voltasse – fosse para as avenidas, os restaurantes, as editoras, as cervejarias, os salões de casas particulares ou os salões de baile – ele não podia escapar das melodias ritmadas da valsa vienense (MCKEE, 2012, p. 181).

Em comparação com as valsas anteriores, as duas valsas compostas aproximadamente no período em que Chopin esteve em Viena – a *Valsa em Mi Menor, KK 1213-14* e a *Valsa em Mi bemol Maior, Op. 18*, que é a primeira valsa publicada de Chopin, também chamada de *Grande Valse Brillante*[34] – são marcadas por uma radical diferença na abordagem da estrutura das frases, no conteúdo temático e, especialmente no caso da *Op. 18*, na estrutura formal.

Foram nessas composições que, pela primeira vez, Chopin estruturou suas valsas com introdução e coda, uma característica marcante das valsas vienenses. Mas a maior influência de Viena, é que ele colocou em todas as frases cadências autênticas.

Além da grande quantidade de cadências autênticas, McKee (2012, p. 182) chama atenção para o fato de que na *Op. 18* há dois pontos de crise próximos ao fim da obra. Um é quando a reafirmação do tema é fraturada por dois compassos de silêncio, após os quais a segunda metade da frase é retomada. O outro é quando depois que a segunda metade atinge a dominante da cadência autêntica perfeita esperada, a música novamente se quebra em silêncio, deixando o ouvinte fornecer a tônica final. No subtitem 3.2.4 desta tese, veremos que esses pontos de crise – que perturbam a continuidade rítmica da música na entrada ou perto da coda – são uma

---

[32] No original: “Best known among the many Viennese entertainments are those evenings in the beer-halls where Strauss or Lanner play waltzes during supper. After each waltz the applause is terrific.” (MCKEE apud Chopin, 2012, p. 181).
[33] No original: “Only waltzes get printed.” (MCKEE apud Chopin, 2012, p.181).
[34] O título de *Grande Valse Brillante* foi igualmente atribuído por Chopin a três outras valsas: a *Op. 34 n. 1, n. 2 e n. 3*, publicadas em 1838 (ver tabela 1 desta tese).

técnica de Lanner e Strauss II. Tais silêncios não ocorrem nas valsas polonesas de Chopin, essas, como visto, nem mesmo possuíam codas.

McKee (2012, p. 186), comparando as duas valsas de Chopin compostas em datas próximas a sua estada em Viena – a *KK 1213-14* e a *Op. 18* – com as valsas compostas anteriormente em Varsóvia, percebe que a completa evitação de meias cadências (de 50% a 0%), a total evitação de sobreposições de frases (de 33% para 0%) e o aumento do uso de frases que não começam na tônica (de 29% para 78%) são fatores que evidenciam uma mudança de autoconsciência na prática composicional de Chopin. McKee acredita que a força motivadora por trás dessa mudança foi a experiência direta que Chopin teve com a valsa vienense.

Se aceitarmos a premissa de que a valsa de Lanner e Strauss II serviu de modelo para Chopin, a *KK 1213-14* e a *Op. 18* podem ser lidas como experiências composicionais, ou seja, Chopin não só incorpora aspectos característicos da valsa de Lanner e Strauss II, como limita-se intencionalmente a eles com um grau maior do que o encontrado nas próprias valsas vienenses. Por essa razão, os estudos de McKee a respeito da *Op.18* nos servirão de texto-base para algumas variantes intertextuais a respeito das *Valsas Humorísticas* que apresentaremos no capítulo 3 da presente tese.

2.3 Valsas brasileiras e pianeiros cariocas

Sim, valsa, é doce a alegria,
Mas ai! que eu não veja um dia
No meio de tantas galas –
Dos prazeres na vertigem,
A tua coroa de virgem
Rolando no pó das salas!...
(O Baile – Casimiro de Abreu, 1859)

Barbeitas (1995), em sua dissertação *Circularidade Cultural e Nacionalismo nas Doze Valsas para Violão de Francisco Mignone,* fez análise auditiva de uma coleção de fonogramas pesquisados e recolhidos através do arquivo de gravações de música brasileira do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ, no qual reunia gravações de diversos gêneros musicais realizadas no Rio de Janeiro entre 1907 e 1917. O autor selecionou cerca de vinte e cinco por cento de duzentas

gravações de valsas disponíveis no acervo partindo dos seguintes critérios por ele descritos (BARBEITAS,1995, p. 51):

a) não repetição de autores;
b) busca da maior variedade possível de gravadoras, visando evitar que se analisasse apenas a "tendência" de mercado abrangida por esta ou aquela gravadora;
c) considerando-se que as gravações foram feitas por bandas ou pequenos grupos instrumentais ou ainda, em menor número, por instrumentos solistas, metade do material selecionado foi representado pelas interpretações das bandas e a outra metade pela interpretação dos conjuntos instrumentais e também por alguns exemplos das interpretações de instrumentos solistas.

Essa análise auditiva foi realizada a fim de saber

> de que maneira eram/são tocadas as valsas de compositores populares e eruditos (que conjunto musical era utilizado; características de interpretação; etc.); como se apresentam os variados aspectos e elementos musicais propriamente ditos (morfologia, harmonia, fraseologia, etc.); **em que medida as características dessa "valsa brasileira" a diferenciam da valsa de tradição europeia** (BARBEITAS, 1995, p. 51, negrito nosso).

Para Barbeitas (1995, p. 44) a valsa, no Brasil, reuniu tanto elementos musicais vinculados às suas origens europeias quanto elementos associados às tradições da música popular brasileira dos fins do século XIX e início do século XX, ou seja, a valsa é uma concretização musical do fenômeno da circularidade cultural. Sobre essa circularidade a respeito da valsa, tema principal da pesquisa de Barbeitas, resumimos que a história da valsa não pode ser encarada como uma trajetória linear, mas sim uma circularidade que leva em conta a convivência simultânea de tempos e culturas no interior de uma sociedade (BARBEITAS, 1995, p. 37-38). Nesse sentido,

> da mesma forma que franceses e alemães se engalfinhavam para poder incorporar a origem da Valsa como patrimônio histórico e cultural próprio, também o nacionalismo brasileiro procurou extrair da passagem da Valsa no Brasil elementos tais que lhe permitissem explorar, num gesto de afirmação da própria identidade, a imagem de um país que tinha a sua contribuição a dar à história da grande música universal (BARBEITAS, 1995, p. 47).

Além disso, diferente da França ou Alemanha, em que a valsa se originou nas classes populares, no Brasil, curiosamente, a valsa chegou através da classe

dominante e somente depois passou para a classe popular, reafirmando essa ideia de circularidade artística entre as classes de uma sociedade (REIS, 2010, p. 35).

Contextualizando: acredita-se que a valsa tenha chegado ao Brasil junto com a família real portuguesa. Para Kiefer (1979/1990, p. 8), a primeira composição de valsas brasileiras está ligada aos nomes do Príncipe D. Pedro (1825–1891) e Sigismund von Neukomm (1778-1858). Neukomm, músico e compositor austríaco, teve grande importância no ambiente musical na Corte de D. João VI (1767–1826), viveu no Brasil de 1816 a 1821 e antes de sua estada por aqui, participou do Congresso de Viena (1814–1815), evento que reorganizou a Europa após as guerras napoleônicas e teve a valsa – então novidade nos salões aristocráticos – como dança protagonista das celebrações.

Como já mencionado no decorrer deste trabalho, no século XIX os sexos estavam separados por uma barreira física muito maior que a dos nossos dias. "A valsa, ao permitir que o casal se aproximasse fisicamente, e se isolasse dos outros, representava uma situação quase única na época" (LEITE, 1964/2007, p. 74) não somente à Europa, mas também ao ambiente brasileiro. *Senhora*, romance brasileiro publicado em 1875 por José de Alencar (1829-1877) retrata essa situação:

> Em *Senhora*, Alencar não apenas descreve uma valsa, mas também tece considerações a respeito de suas consequências para o par. Depois de lembrar a origem da valsa nas "brumas da Alemanha", diz que "talvez sobre essas regiões do gelo, com os doces esplendores da neve, o céu derrame alguma da serenidade e inocência de que fruem os bem-aventurados"; logo adiante, afirma que "em outra latitude, (a valsa) deve ser desterrada para os bailes públicos, onde os homens gastos vão buscar as emoções fortes, que o ébrio pede ao álcool". E por quê? Para Alencar, "as senhoras não gostam da valsa senão pelo prazer de sentirem-se arrebatadas no turbilhão. Há uma delícia, uma voluptuosidade pura e inocente, nessa embriaguez da velocidade. Aos volteios rápidos, a mulher sente nascer-lhe asas, e pensa que voa; rompe-se o casulo de seda, desfralda-se a borboleta. Mas é justamente aí que está o perigo. Esse enlevo inocente da dança entrega a mulher palpitante, inebriada, às tentações do cavalheiro, delicado embora, mas homem, que ela sem querer está provocando com o casto requebro de seu talhe e transpassando com as tépidas emanações de seu corpo[35] (LEITE, 1964/2007, p. 74-75).

O "abrasileiramento" da valsa, por sua vez, fora de responsabilidade da classe popular, mais especificamente dos chorões (BARBEITAS, 1995, p. 54). A modinha e a valsa, por exemplo, eram tocadas pelos mesmos grupos instrumentais fazendo com que um estilo influenciasse o outro (BARBEITAS, 1995, p. 24). Dessas influências,

[35] Leite (1964, p. 50-53) aponta que a visão de José de Alencar sobre a valsa também pode ser observada nos poemas *A Valsa* (1858) e *O Baile* (1859) de Casimiro de Abreu (1839-1860).

destaca-se o clima modinheiro e a presença quase constante do baixo cantante – que são linhas melódicas graves realizadas pelos violões seresteiros (KIEFER, 1979/1990, p. 15). A esse respeito, Reis (2010, p.35-36) acrescenta que “a modinha foi muito importante no processo de nacionalização da valsa europeia, influenciando a valsa e sendo por ela influenciado”.

Como resultado da análise auditiva que relatamos, Barbeitas (1995, p. 51) levantou aspectos quanto a morfologia, tonalidades e modos e caráter e construção melódica das valsas brasileiras.

Para Barbeitas (1995, p. 58-59) morfologia se refere a forma. De acordo com ele, a forma tradicional da valsa é uma forma rondó. Na valsa vienense, de Lanner e Strauss, há também uma introdução e uma coda que tinham funções importantes no baile, visto que essa valsa era idealizada para a dança. No Brasil, por sua vez, a valsa manteve a forma rondó mas sem a introdução e a coda. Em relação a estrutura de cada parte, o autor identificou a constância de períodos binários de 16 ou 32 compassos que podiam, ou não, ser repetidos.

Pelo exposto ao tratarmos das diferenças e semelhanças entre as valsas vienenses e as valsas polonesas no item 2.2.1 desta tese, elucidamos que a forma tradicional da valsa não é uma forma rondó como acredita Barbeitas, visto que não há o retorno de um tema-refrão; todavia, achamos pertinente trazer essa informação a fim de corrigi-la. No Brasil, em particular, tem-se uma predisposição a valsas em forma rondó como veremos no item 3.5 e essa é uma característica formal do “abrasileiramento” das valsas.

Relacionado as tonalidades e modos, Barbeitas (1995, p. 59-60) observou a incidência diferenciada de tons de acordo com a instrumentação que as valsas eram executadas. A maioria das valsas analisadas, tocadas por bandas e conjuntos de sopros, estão em tonalidade maior; enquanto que as tonalidades menores constituem a maior parte das valsas tocadas pelo trio tradicional de choro que compreende um instrumento de sopro (flauta, clarineta), violão e cavaquinho.

Das quarenta e nove valsas analisadas no total, constatou-se que trinta e uma eram em tonalidades maiores e dezoito em tonalidades menores.

Das quarenta e nove, vinte e quatro eram tocadas por bandas e, destas, seis eram menores e dezoito maiores.

Quinze valsas eram tocadas por sopro, violão e cavaquinho e, destas, onze eram menores e quatro maiores.

Sete valsas eram tocadas por conjunto de sopros e eram todas em tonalidades maiores.

Por fim, três valsas eram tocadas por um só instrumento ou com instrumento solista acompanhado pelo piano, sendo duas maiores e uma em tonalidade menor.

O autor enfatiza que em todas as valsas em tons menores há, pelo menos, uma seção em tonalidade maior, geralmente o tom relativo ou, com menor frequência, o homônimo maior ou o tom da subdominante. Nas valsas em tonalidades maiores, por sua vez, poucos exemplos apresentam alguma seção em tonalidade menor, as modulações são para subdominante ou dominante.

Quanto ao caráter e construção melódica, Barbeitas (1995, p. 60-61) percebeu que nas valsas com caráter mais sentimental e triste há predominância de melodias em graus conjuntos descendentes combinadas com arpejos ascendentes. Em contrapartida, as valsas com caráter brincalhão apresentam grandes saltos ascendentes e descendentes. Barbeitas também afirma que há valsas com caráter virtuosístico que misturam, em andamento rápido, saltos e graus conjuntos; e conclui que a construção da linha melódica depende, evidentemente, do caráter da valsa e este, assim como a tonalidade, também está relacionado a instrumentação. No trio tradicional de choro, as valsas tendem ou para a canção, no sentido de apresentarem uma melodia *cantábile* – no qual Barbeitas deduziu haver influência da seresta – ou para a movimentação típica do choro com um diálogo contrapontístico entre a melodia e o baixo do violão, ou mesmo uma mistura desses dois estilos. Já as valsas para bandas, apresentam caráter mais brilhante e dançante, ou mesmo brincalhonas e divertidas, como se fossem especialmente para bailes. É importante ressaltar que todas as valsas analisadas apresentaram a característica de manter, durante toda a peça, o andamento e o caráter.

Reis (2010, p. 44-52), baseado nos aspectos levantados por Barbeitas (1995) e em Bertoche (1996) elenca as características que mencionamos e acrescenta o ritmo como mais um elemento característico das valsas brasileiras: “ocorre a presença do pulso ternário regular em algumas valsas e perda do pulso regular em outras, através de acentuações, diluições do acompanhamento padrão e uso de rubatos. Ocorre também o predomínio de andamentos lentos”.

Considerando os aspectos abordados, Barbeitas (1995, p. 64-65) concluiu que:

a) não existe apenas um modelo de “valsa brasileira”, mas sim uma diversidade de estilos;
b) as características musicais das valsas examinadas mostram uma clara influência da modinha, do choro e da seresta;
c) diante de tantas modificações, a “valsa brasileira” manteve-se como valsa graças ao compasso ternário, que é a característica principal do gênero e traço marcante e imutável durante toda a sua história.

Reis (2010, p. 260) corrobora com essas considerações ao afirmar que

> a Valsa é caracterizada como uma dança com gênero musical de fácil adaptação a diferentes culturas e países. No Brasil, a Valsa adquiriu característica musical própria dentro da variedade de estilo das valsas brasileiras existentes, identificando-se a influência da modinha, dos pianeiros e do choro. Entretanto, as valsas brasileiras são formadas por vários estilos e caracteres, não sendo possível classificá-las num bloco único e homogêneo.

Devido ao nosso foco de estudo – as *Valsas Humorísticas* – tratamos, especificamente, das valsas brasileiras relacionadas ao Rio de Janeiro. Todavia, ao se referir ao termo “valsa brasileira” é importante lembrar que temos inúmeras singularidades em nosso território nacional e essas fazem com que a homogeneidade de um estilo único seja, como já visto, impossível. Alguns exemplos de valsas que nem tivemos oportunidade de comentar neste trabalho são:

> valsa de salão do tempo do Império, valsa lenta de salão, valsa lenta para piano, valsa de bravura para concerto como as compostas por Carlos Gomes, valsa rápida, valsa brilhante, valsa capricho, valsa de serenata, valsa seresteira, valsa caipira, valsa sestrosa das bandas de música das cidades do interior (REIS, 2010, p. 42-43).

Neste ponto, como as *Valsas Humorísticas* são para piano e orquestra, faz-se também necessário mencionar algumas características quanto à forma brasileira de execução de peças nesse instrumento solista: o piano.

Faria (1996) em sua dissertação *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do Século XIX,* diferencia o pianismo de concerto do pianismo de salão. Para o autor (1996, p. 5-6), o pianismo de concerto chegou no Rio de Janeiro em meados do século XIX e se caracterizava pelo enfoque solístico de caráter virtuose, associado à estética romântica, heroicizado na figurado do artista.

O pianismo de salão, por sua vez, caracterizava-se pela menor complexidade técnica, estava relacionado as danças de salão (valsas, polcas, *schottisch*, quadrilhas,

etc.), as modinhas e árias italianas e francesas, transcritas para piano ou piano e voz, e ouvidas nos saraus e teatros da época.

O pianismo de concerto, modificou-se aos poucos em formato e conteúdo e, ao final do século XIX, já se aproximava do que nos dias de hoje chamamos de concerto público de piano. Embora ambos os pianismos tenham coexistido, o pianismo de concerto, aos poucos, tendeu a suplantar a prática do pianismo de salão. (FARIA, 1996, p. 6)

Faria (1996, p. 161-169) elenca os pontos mais característicos do pianismo de concerto em contraste ao pianismo de salão da seguinte maneira:

a) obras de difícil execução com elevado padrão técnico pianístico, utilizando-se de recursos de virtuosidade técnica, tais como: escalas rápidas, arpejos rápidos, oitavas brilhantes, sextas, terças, polifonias de difícil execução, acordes e tremolos.
b) textura homofônica e polifônica das peças;
c) modulações a tons distantes, principalmente na região central das fantasias[36];
d) peças longas, para servirem ao concerto.

Pelo exposto, é evidente o pianismo de concerto nas obras compostas para piano de Alberto Nepomuceno sendo, inclusive, possível apontar os pontos característicos de Faria (1996) acima mencionados. Todavia, embora negligenciado na biografia de Nepomuceno, lembramos que o pianismo de salão, relacionado ao que convencionou-se chamar de música de pianeiros[37] coexistiu com sua vida na então capital do Brasil República, o Rio de Janeiro. Sobre estes, resumimos que

---

[36] Faria (1996) analisou programas de concerto que envolviam piano como instrumento solista no século XIX até aproximadamente 1870. Por meio do exame de catálogos, coleções, periódicos e programas, o autor constatou a predileção por fantasias e variações operísticas no período mencionado.

[37] Pianistas populares que ganhavam a vida tocando em cinemas, festas familiares, bailes, casamentos, batizados, festas de aniversário, agremiações musicais e lojas de música. O termo pianeiro muitas vezes era pejorativo, pois muitos desses instrumentistas não liam partituras, embora improvisassem e demonstrassem grande técnica. Os pianeiros cumpriam um papel social importante, pois, além de animar a maioria das festas sociais, também ditavam, de certa maneira, os sucessos musicais daquele tempo. Isso porque os pianeiros eram contratados para tocar as novas músicas editadas nas casas especializadas em venda de partituras, onde os fregueses iam buscar as novidades musicais. Dentre os pianeiros famosos destaca-se Chiquinha Gonzaga (1847– 1935) e Ernesto Nazareth (1863–1934). Baseado no verbete Pianeiro do Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: < http://dicionariompb.com.br/pianeiro/dados-artisticos> Acesso em: 09/01/2018.

> permeados por toda a complexidade e heterogeneidade da cultura brasileira, o pianeiro adquire, portanto, a posição de intermediário cultural no cenário musical do final do século XIX e início do século XX. Esses personagens, surgidos em uma época de grande crescimento urbano e desenvolvimento econômico, cultural e social, tiveram uma participação decisiva no processo de circularidade entre a música de concerto (camada dominante) e a popular (dos subalternos) criando, com seu instrumento, um elo entre as duas culturas (BLOES, 2006, p. 71).

A partir da análise musical realizada no próximo capítulo, antecipamos que a *Valsa Humorística n. 4* é a mais brasileira dentre elas, tendo material melódico e caráter técnico expressivo que nos remete à “valsa brasileira” e a sonoridade dos pianeiros cariocas.

3 *VALSAS HUMORÍSTICAS* E SUAS INTERTEXTUALIDADES

Just as intertextualitty opens a text, so it opens time and wonders how a historical period could ever be inviolate[38]*. (Michael Klein, 2005, p. 61)*

O objeto de estudo da presente tese, as *Valsas Humorísticas Op. 22* de Alberto Nepomuceno, se relaciona com a dança de salão mais popular da Europa e a mais emblemática do século XIX: a valsa.

Leonard Ratner (1980), em seu livro *Classic Music: Expression, Form and Style*, interpreta as danças do século XVIII como parte de um expressivo vocabulário de tópicas musicais que ele define como figuras características que aludem categorias de música associadas com diferentes tipos de atividades humanas ou estilos musicais.

Aos tipos de atividades humanas se enquadram as danças, cerimônias, machas militares, caças, etc.; aos estilos musicais estão relacionadas a abertura francesa, o estilo aprendiz, o estilo turco, o estilo galante, entre tanto outros. Porém, a distinção entre tipos e estilos é flexível: minuetos e marchas, por exemplo, representam tipos completos de composição ao mesmo tempo que fornecem estilos para outras peças (RATNER, 1980, p. 9). O mesmo ocorre com a valsa, ela é concomitantemente um tipo e um estilo.

Ratner não só forneceu um direcionamento para interpretar tópicos musicais em gêneros que não são dança, como também deu atenção aos tópicos de danças que são usados, com frequência, na música clássica. No presente caso, a tópica de valsa é usada nas *Valsas Humorísticas* como mote gerador das peças. O estilo, enquanto tópico, é o que se destaca e caracteriza a valsa nessa obra.

Ademais, um tópico é sempre um intertexto, ele nos permite comparar atributos comuns relacionados aos seus tipos e/ou estilos. Dessa maneira, um tópico musical traz com ele textos musicais diversos e forma com eles uma categoria conceitual (KLEIN, 2005, p. 62), no caso a categoria é a valsa.

McKee (2012, p. 128) afirma que poderia sugerir que as valsas vienenses se popularizaram e universalizaram, primeiro como uma dança e só depois como um gênero musical e um estilo tópico. Todavia, as categorias que trataremos adiante – de continuidade repetitiva, independência, beleza feminina e variedade – são essenciais

[38] Tradução nossa: Assim como a intertextualidade abre um texto, ela também abre o tempo e se pergunta como um período histórico poderia ser inviolável.

tanto para a dança como para música. Assim, dança e música não somente refletem uma a outra, por suas inerentes diferenças, como realçam as qualidades estéticas de cada uma, criando assim um todo maior. Esse alto grau de correspondência entre a dança e a música da valsa fornece ao ouvinte um rico campo de interpretação e de maior profundidade de significado do que o encontrado em outros tipos de dança de salão do século XIX, como a *cotillion*, a quadrilha, o galope ou a polca, por exemplo.

Para Hatten (2004, p. 248), a valsa pensada como tópica pode implantar emoção em movimento em duas esferas: física e cultural. A esfera física é a sensação do ritmo de valsa incorporado e a esfera cultural está relacionada as correlações estilísticas e as associações intertextuais de um tropo musical. O tropo, por sua vez, é a justaposição de contraditórios e não relacionados tipos tópicos (HATTEN, 2004, p. 170).

Pelo exposto, verifica-se que tais esferas podem ser percebidas nas *Valsas Humorísticas* de Nepomuceno: na esfera física está a notável presença do ritmo característico da valsa; na esfera cultural o tropo se apresenta pela justaposição da tópica de valsa com o estilo concertante, com o estilo pianístico e com o estilo pianeiro como veremos a adiante.

3.1 Categorias estéticas das valsas vienenses: tópica de valsa

> *Lanner and Strauss senior did not create the waltz, they were only particularly receptive to the wishes of musically tuned body which moves in inner harmony with modulations. The spark springs from the motions of the dancers over to the musicians, and induces them to play the correct musical strains, the true musical vision[39]. (Victor Zuckerkandl[40])*

As categorias relacionadas ao que um espectador de valsa apreciava visualmente em um salão de baile – mencionadas no item 2.1 desta tese – serão agora associadas à música e aprofundadas uma a uma.

---

[39] Tradução nossa: Lanner e Strauss II não criaram a valsa, eles apenas foram receptivos aos desejos do corpo musicalmente sintonizado que se move em harmonia interior com as mudanças. A faísca brota dos movimentos dos dançarinos até os músicos, induzindo-os a tocar as melodias musicais corretas, a verdadeira visão musical.

[40] In McKee (2012, p. 90).

Para McKee (2012, p. 106), o terreno comum de correspondências entorno da valsa permite ver relações entre o domínio do espectador e da música através do qual a música oferece uma a analogia sonora à dança e a dança oferece uma analogia visual à música. Para facilitar o entendimento, a figura 4 esquematiza as relações entre a valsa como vista (espetáculo visual) e a valsa como ouvida (música).

Pela figura é possível compreender que a valsa vienense de Lanner e Strauss II transpõe a qualidade estética desenhada pela experiência visual para um resultado musical apropriado fazendo com que as similaridades entre os domínios sejam as quatro categorias estéticas das valsas vienenses. Tais categorias são os pilares para se compreender a valsa e, consequentemente, a base da análise intertextual que apresentamos nesta tese.

Atributos da valsa como vista (Espetáculo visual)		**Categorias Estéticas**		**Atributos da valsa como ouvida (Música)**
Passos de dança continuamente repetidos	↔	Continuidade repetitiva	↔	Padrão de acompanhamento contínuo (*um-pa-pa*)
Casais socialmente autocontidos/ independentes	↔	Independência	↔	Temas musicalmente independentes
Beleza das mulheres valsando: bem apresentadas, atrai atenção, memoráveis, agradáveis de olhar	↔	Beleza feminina	↔	Melodias líricas: melodias justas (*tight-knit*), ritmicamente vibrantes, memoráveis, agradáveis de ouvir
Variedade de mulheres valsando	↔	Variedade	↔	Variedade de temas: Formato *Medley*

Figura 4 – Relações entre dança e música. Baseado em McKee (2012, p. 108).

3.1.1 Continuidade repetitiva: acompanhamento *um-pa-pa*

Para Mckee (2012, p. 108-109) o acompanhamento da valsa faz analogia com os processos dinâmicos do espetáculo dos dançarinos da *valse à trois temps*[41]. As acentuações nas semínimas do acompanhamento *um-pa-pa*, por exemplo, correspondem aos passos dos dançarinos em que os baixos nos tempos fortes – primeiro tempo de cada compasso – marcam o balanço da dança.

O acompanhamento ternário *um-pa-pa,* por sua vez, é caracterizado por uma linha de baixo esparsa que atrai o ouvinte para a voz – ou vozes – superior da textura. Por si só, o *um-pa-pa* não estava preso a um único gênero, ele era uma textura de acompanhamento[42] que podia ser usado em uma variedade de gêneros e diferentes contextos assim como o *Baixo Alberti*[43].

O *um-pa-pa* só define a música como um tipo de dança particular se estiver em combinação com outros elementos musicais. Nesse sentido, somente com a explosão da popularidade da valsa – no início do século XIX – é que o *um-pa-pa* se tornou associado a um gênero único: a valsa.

Dado o ritmo moderadamente rápido, o ritmo harmônico lento, e os dois compassos de organização motívica; o nível métrico primário da valsa, no entanto, não é a semínima notada do acompanhamento *um-pa-pa*, mas sim a mínima pontuada, que faz com que ouçamos alternadamente batidas fortes e fracas em um padrão duplo, ou seja, em um hipermetro. Em outras palavras, embora a notação da valsa seja em semínimas (3/4), ela também se estrutura em mínimas pontuadas (6/4), em que a cada dois compassos notados ouve-se um único hipercompasso (MCKEE, 2012, p. 109) como podemos observar na figura 5.

---

[41] Lembrando: "a *valse à trois temps* requeria que os dançarinos atravessassem o salão fazendo grandes círculos em sentido anti-horário, ao mesmo tempo que faziam pequenos círculos, em torno do eixo do casal, em sentido horário; com todos os casais realizando os mesmos movimentos, gerava-se um efeito caleidoscópico para os espectadores, um efeito de continua repetição". Excerto extraído do item 2.1 da presente tese.

[42] Mozart usava o acompanhamento *um-pa-pa* em seus minuetos e trios de salão. Michael Haydn, Joseph Haydn, Carl Maria von Ditterdorf e Franz X. Süssmayr são outros exemplos de compositores que utilizavam essa textura de acompanhamento (MCKEE, 2012, p. 71).

[43] Textura de acompanhamento arpejada em que cada uma das notas é apresentada uma de cada vez. O nome vem de Domenico Alberti (1710–1740), compositor que usava essa forma de acompanhamento constantemente. Embora o nome esteja atrelado a ele, acredita-se que ele não tenha sido o primeiro a utilizá-la.

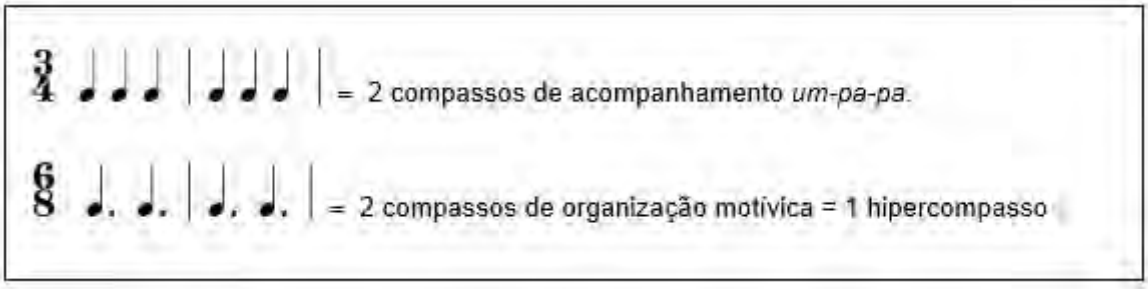


Figura 5 – Hipermetro entre 3/4 e 6/4: ambiguidade métrica da valsa.

Esse hipercompasso corresponde a duração da rotação individual dos casais. Assim, ao olhar para as unidades musicais maiores, o padrão de oito compassos de tema compreende quatro hipercompassos que, por sua vez, correspondem a quatro completas rotações de todos os dançarinos no salão. Esses oitos compassos de tema são tipicamente repetidos para formar dezesseis compassos de seção, onde oito hipercompassos correspondem a oito rotações de dança; e essa unidade de dezesseis compassos compreende a uma parte completa de trinta e dois compassos de valsa, em que dezesseis hipercompassos correspondem a dezesseis rotações de dança.

Dessa maneira, a consistência rítmica e métrica somada com a continuidade e a ciclicidade do padrão do acompanhamento condiz não somente com os movimentos corporais de cada casal, individualmente, mas também com os movimentos de todos os dançarinos do baile, ou seja, as várias rotações simétricas que os casais fazem pelo salão são percebidas, também, pela estrutura musical.

É importante notar que nas *Valsas Humorísticas* de Nepomuceno os padrões hipermétricos relacionados a dança não se enquadram; visto que os temas das *Valsas* se diferem em quantidade de compassos uns com os outros, tendo, inclusive, temas compostos com quantidade ímpar de compassos. Logo, as *Valsas Humorísticas* desrespeitam a quadratura de trinta e dois compassos (ou dezesseis hipercompassos) das valsas vienenses e impossibilitam a sua dança nos moldes clássicos desse gênero. Essa assimetria agrega uma visão crítica do gênero que remete ao prometido humor do título.

Apesar disso, a continuidade repetitiva gerada pelo acompanhamento *um-pa-pa* – e sobre esse subentende-se o hipermetro gerado entre 3/4 e 6/8 – está presente em todas as *Valsas Humorísticas.* Não de maneira continua como acontece nas

valsas vienenses, mas o suficiente para que compreendamos auditivamente que se trata de valsas.

Ademais, Mckee (2012, p. 163) afirma que a única característica essencial de uma valsa é o acompanhamento *um-pa-pa.* Nesse sentido, vale lembrar que é comum, mesmo que por brincadeira, refazer músicas de qualquer estilo como sendo uma valsa. O que caracteriza essas recriações como valsas é, sem dúvida, o acompanhamento *um-pa-pa.*

3.1.2 Temas independentes

Para McKee (2012, p. 114), a experiência visual de assistir os casais autocontidos e independentes, ou seja, social e coreograficamente completos em si mesmos, é representada por melodias que são motivicamente estáveis e que exibem claramente começos, meios e fins definidos.

Os finais da grande maioria dos temas das valsas vienenses são em cadencias autênticas, meias cadencias raramente são usadas, o desenvolvimento temático é praticamente inexistente e a forma ternária ABA foi usada – apenas – nas primeiras valsas de Lanner e Strauss.

A menos que seja retomado na coda, uma vez que um tema é ouvido, ele não volta a se repetir. Essa autocontida maneira de temas fechados em si mesmos e sem desenvolvimento do material temático é antagônico à estética composicional da música de concerto, onde se valoriza a economia, a unidade e o desenvolvimento temático.

Os temas das valsas vienenses são fechados tanto temático como tonalmente, oferecendo melodias autossuficientes que não apontam para fora de si mesmas. Os temas, nesse sentido, são *gestalts* cujas partes expressam um todo unificado, ou seja, uma valsa vienense completa pode ser ouvida como uma sucessão de unidades ou imagens temporais suspensas que, por si só, não sugerem qualquer convenção da narrativa clássica de causa e efeito. O uso dessas *gestalts* temporais podem ser compreendidos como um processo composicional de bricolagem. Tal processo é, talvez, o mais revolucionário aspecto das valsas vienenses e a principal característica da linguagem emergente da música popular.

Tal característica está presente nas *Valsas Humorísticas* de Nepomuceno. Adiante veremos que elas possuem doze temas independentes. Por ora antecipamos que enquanto o padrão de acompanhamento *um-pa-pa* – por meio da sua continuidade repetitiva – fornece à música uma sensação de ciclicidade através da qual uma sucessão de imagens temáticas são dadas pelos temas independentes, o que gera um senso de impulso progressivo e continuidade para esses temas é o uso de progressões auxiliares e trajetórias tonais intermediárias como veremos a seguir ao tratar das variedades temáticas no subitem 3.1.4.

3.1.3 Beleza feminina, Nepomuceno e valsas vienenses

Para McKee, o primeiro objetivo evocado das melodias das valsas vienenses é o mesmo que a do espectador dos salões de baile: o valsear das mulheres. Para o autor, a beleza sensual da mulher é capturada por melodias que são *tight-knit*, ritmicamente vibrantes, memoráveis e agradáveis de ouvir.

Tight-knit é um termo de Erwin Ratz (1951) que foi desenvolvido por William Caplin (1998) em seu estudo *Musical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. O termo se refere a organização melódica caracterizada por uma estabilidade harmônica tonal, confirmação cadencial, unidade de material motívico melódico e simetria nos grupos de frases (CAPLIN, 1998, p. 17).

Como não possuem referências motívicas a temas anteriores ou subsequentes, as melodias de valsas são apresentadas para os ouvintes como sendo os únicos objetos de sua atenção. Além disso, a transparência da textura, a simetria de agrupamento e a totalidade das organizações permitem que as melodias das valsas vienenses sejam prontamente agarradas pelo ouvinte, sendo assim memoráveis. (MCKEE, 2012, p. 115)

Para o autor, essa atrativa e bem apresentada melodia, que desliza sobre o constante acompanhamento *um-pa-pa*, frequentemente forma um ritmo conflitante contra os padrões que prevalecem do 3/4.

Não somente os ritmos dissonantes geram atenção para a melodia, como também produzem uma limpa distinção entre melodia e acompanhamento. Nesse sentido, o esforço e a fisicalidade dos passos da dançarina, como modelado pelo

acompanhamento *um-pa-pa*, é separado da contemplação lírica de sua beleza: a melodia.

McKee (2012, p. 116) acrescenta que o tipo mais comum de dissonância métrica encontrado nas valsas são as melodias que formam o padrão de hemíolas contra o acompanhamento em 3/4. Como já mencionado, em termos de percepção auditiva, o acompanhamento tende a ser ouvido hipermetricamente em 6/4 que em sua notação 3/4, isto é, tocado contra o acompanhamento de 6/4, as melodias tendem a projetar seus próprios grupos de 3/2.

Dessa maneira, McKee afirma que por causa da sua organização *tight-knit*, da vitalidade rítmica e da natureza lírica, as melodias das valsas vienenses são prazerosas e incitam um comportamento agradável. No entanto, o autor ressalta que o prazer oferecido pela música das valsas é imediato e não requer esforços mentais do tipo necessário para apreciar os processos formais e/ou a gramática musical dos quartetos de Beethoven, por exemplo.

As melodias das *Valsas Humorísticas*, por sua vez, não apresentam as características de uma melodia *tight-knit*, elas não possuem estabilidade harmônica tonal, a confirmação cadencial em alguns casos é ambígua e não há simetria entre os grupos de frases. Observa-se, contudo, uma unidade de material motívico em cada uma delas, mas esse fator isolado não caracteriza tais melodias como *tight-knit.*

Embora algumas melodias das *Valsas Humorísticas* sejam de fácil memorização e mais líricas, a maioria delas requer maior atenção do ouvinte que, mesmo atento, talvez não saiba onde começa ou termina uma melodia. Isso se deve ao fato de, nas *Valsas Humorísticas*, as melodias não possuírem uma simetria regular e previsível e algumas delas estarem imersas em texturas mais complexas que uma melodia acompanhada pelo *um-pa-pa.*

Nas valsas vienenses há uma nítida separação entre melodia e acompanhamento que direciona o ouvinte para a melodia, isso não é regra nas *Valsas Humorísticas* visto que parte das melodias das *Valsas* de Nepomuceno não são temas líricos como sugere McKee. Lembrando: esse lirismo é uma correlação que o autor faz em relação à beleza feminina presente nos salões de baile e a beleza das melodias.

Sendo assim, compreendemos que o caráter lírico, memorável e exibicionista das melodias vienenses é uma categoria estética que não se aplica totalmente às *Valsas* de Nepomuceno. Porém, se McKee relaciona a beleza feminina exposta nos

salões de baile à beleza das líricas melodias, tomamos a liberdade de correlacionar as *Valsas Humorísticas* com a vida pessoal de Alberto Nepomuceno.

Nepomuceno foi casado com Walborg Bang, pianista norueguesa e aluna do compositor norueguês Edvard Grieg (1843–1907). No início de seu casamento moraram em Bergen, na casa de Grieg, e é interessante lembrar que Nepomuceno e Walborg Bang se conheceram durante as aulas de Theodor Lechetitzky (1830–1915) em Viena, a capital da valsa (CORRÊA, 1996, p. 11).

As *Valsas Humorísticas* foram compostas para piano e orquestra. Em uma analogia o piano pode representar a pianista Walborg Bang e a orquestra pode representar o compositor e regente Alberto Nepomuceno, ou seja, os dois personagens que se conheceram em Viena. Para compor essa possível narrativa, nada melhor que usar a dança mais emblemática do contexto vienense: a valsa.

Se levarmos em consideração essa hipótese, talvez Nepomuceno tenha tido uma motivação afetiva para compor as *Valsas Humorísticas*: sua esposa pianista. Se Nepomuceno compôs essas *Valsas* para Walborg Bang, retomamos a dúvida quanto a sua estreia e enfatizamos que muito provavelmente tenha sido a própria Walborg Bang que a estreou ao piano tendo seu marido, Alberto Nepomuceno, como regente; todavia, é notório também que o período da estreia das *Valsas Humorísticas* coincide com o período que antecede a separação do casal. Talvez uma crise conjugal tenha ocasionado convites a diversos solistas para as outras possíveis estreias que já mencionamos nesta tese.

Nesse sentido, a beleza feminina não estaria nas melodias como propõe McKee, mas na possível motivação afetiva relacionada a figura de uma mulher, Walborg Bang, para compor tal obra.

Outra relação de Nepomuceno com Viena que se faz importante mencionar é o fato que Nepomuceno admirava as obras de Johannes Brahms (1833 – 1897).

Durante o período em que Brahms viveu em Viena, ele compôs as famosas *16 Waltzes, Op. 39 – 16 Valsas, Op. 39* – para piano a quatro mãos, compostas em 1865 e publicadas em 1866. Neste mesmo ano foram publicadas outras duas versões para piano solo dessa obra feitas pelo próprio compositor, uma difícil e outra simplificada.

Brahms era amigo pessoal de Straus II, uma história pitoresca que ilustra essa amizade e a admiração que Brahms possuía pelas obras de Strauss II, é quando a esposa de Strauss, Adele Deutsch, pediu para que Brahms autografasse seu leque.

Era comum em um autógrafo o compositor escrever alguns compassos de sua música mais conhecida e depois assinar seu nome. Brahms, no entanto, escreveu alguns compassos do *Danúbio Azul*, e assinou: "Infelizmente, não por Johannes Brahms" (JACOB, 1940, p. 227), ou seja, ele mesmo gostaria de ter escrito o famoso *Danúbio Azul.*

Se Nepomuceno teve influência de Edvard Grieg para compor sua *Suíte Antiga*[44], como inspiração para as *Valsas Humorísticas*, talvez ele tenha se influenciado na grande produção vienense – de valsas – de Johannes Brahms. Vale lembrar que o uso de variação progressiva é uma ferramenta composicional presente nas obras de Brahms e que se assemelha ao processo de variação motívica que apresentaremos no item 3.3 desta tese.

Apesar de serem suposições, pelo exposto, podemos cogitar que fatores afetivos, relacionados à figura feminina de Walborg Bang, e a que admiração musical por Brahms podem ter motivado Alberto Nepomuceno a se interessar pelas valsas vienenses e, consequentemente, a compor as suas *Valsas Humorísticas*.

3.1.4 Variedade temática: formato *medley*

De todas as categorias estéticas a respeito das valsas vienenses propostas por McKee e que aqui apresentamos – a continuidade repetitiva do acompanhamento *um-pa-pa*, os temas independentes e a beleza feminina contida nas melodias líricas – chegamos na categoria que para ele é a premissa central das valsas vienenses tanto como espetáculo, assim como gênero musical: a variedade.

Para McKee, a variedade exibida nos salões de dança é capturada por uma surpreendente variedade de material temático, através do qual a exibição do valsear de muitas mulheres coincide com a exibição de vários temas. “Essa talvez seja a característica mais importante das valsas vienenses: a grande quantidade de temas. Em nenhuma outra dança ou gênero instrumental encontram-se tantos temas.” (McKee, 2012, p. 119). Trata-se, portanto, do formato *medley.*

---

[44] Sugerimos a leitura de Coelho de Souza (2008).

Valsa vienense como é notada												
	Valsa 1		Valsa 2		Valsa 3		Valsa 4		Valsa 5		Valsa 6	
Introdução	a:||:b		c:||:d		e:||:f		g:||:h		i:||:j		k:||:l	Coda
Valsa vienense como é ouvida													
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
Introdução	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	Coda

Figura 6 – Tendência de padrão temático das valsas vienenses de 1830 a 1835. Traduzido de McKee (2012, p. 120).

A figura 6 ilustra o padrão temático das valsas vienenses por volta de 1830 trazido por McKee. De acordo com o autor, o padrão desse período era: uma introdução seguida por seis valsas e terminada com uma longa coda.

As valsas individuais, em sua maioria, eram na forma binária simples (A :||: B) com cada seção fechada em uma cadência autêntica sendo que era comum que a seção B de uma valsa fosse em uma tonalidade diferente da seção A. Portanto, ao invés de ouvir uma sucessão de seis independentes valsas, o ouvinte estava mais apto a ouvir uma sucessão de doze – ou mais – independentes e contrastantes temas emoldurados por uma introdução e uma coda.

Além disso, as introduções e codas podiam, ainda, conter novos temas. Embora o padrão da figura 6 seja de seis valsas, a quantidade de valsas variava.

Na figura 7 trazemos a organização formal realizada por Mckee (2012, p.121) a respeito das valsas que compõem a *Redout Carneval Tänze, Op. 42*, de Lanner. Na figura 8 fizemos uma organização formal das V*alsas Humorísticas,* de Nepomuceno, baseando-se na organização formal de *Redout Carneval Tänze*.

Como se pode observar, ambas as obras possuem seis valsas com uma coda, sendo que nas *Valsas Humorísticas* também há uma introdução. Embora tenhamos informado que o padrão comum de cada valsa por volta da década de 1830 fosse binário, na figura 7 observamos que as valsas 4 e 5 são ternárias; já nas *Valsas Humorísticas,* a forma interna de cada valsa varia. Em *Redout Carneval Tänze*, há dezoito temas (abcdefghijklmanopr) e há a apresentação de três novos temas (pqr) na coda; nas *Valsas Humorísticas*, vemos que há doze temas (abcdefghijkl) sendo que os temas “a” e “d” retornam na *Valsa 6* e o tema “a”, novamente, reaparece na coda.

Essa grande variedade de temas pode ser experimentada como uma cadeia de *gestalts* temporais que dão ao ouvinte uma ampla gama de associações emocionais, sensuais e visuais, isto é, a sucessão de temas pode ser correlatada como uma apresentação de *slides* de eventos imaginados, estados expressivos ou objetos desenhados nos salões de baile (MCKEE, 2012, p. 120).

Repare que nas figuras 7 e 8 a estrutura harmônica está indicada por letras que correspondem as harmonias que abrem e fecham cada tema. Quando a harmonia começa ou termina na tônica usamos a letra "T", para qualquer outra harmonia a letra "X"[45] e "D" quando se trata de cadência dominante. O próprio McKee (2012, p. 122) compreende que esse esquema é simplório; todavia, por ter um foco limitado, ele nos revela as tendências harmônicas que são características das valsas vienenses de Lanner e Strauss II e que, aqui, adaptamos às *Valsas Humorísticas.*

Essa articulação tonal, fechada em cada tema, contribui para um senso temático independente que, por sua vez, pode ser relacionado ao domínio da dança, onde cada casal – ou mulher[46] – é similarmente percebido como uma entidade independente.

Com o alto grau de fechamento tonal de cada seção somado aos tantos materiais temáticos distintos, McKee levanta dois problemas composicionais para compreender as valsas vienenses:

a) além do acompanhamento contínuo *um-pa-pa*, como criar um senso de continuidade e dinâmica de um tema para o outro quando quase todos os temas se fecham em uma tônica estável?
b) como se cria unidade e coerência em larga escala sem recorrer à repetição temática ou sem o uso de seções temáticas e/ou tonalmente instáveis em alternância com seções mais estáveis?

Para ele a introdução e a coda dão uma moldura que gera um senso de iniciação e fechamento, mas ele indaga: como se dá a sucessão de temas?

---

[45] Para seguir o padrão de McKee, informamos que os temas que começam na dominante também são indicados pela letra "X". O autor se utiliza de "D", apenas, quando trata de cadência dominante.

[46] McKee (2012, p. 127), ao citar o artigo *Social Dancing in Schubert's World*, de Elisabeth Aldrich, relata que a visão sobre as valsas é centrada no girar das mulheres, na bonita aparência delas e ressalva: não há nenhuma menção ao parceiro masculino.

***Redout Carneval Tänze, Op. 42* (1830), de Joseph Lanner**

abcdefghijklmnopqr = 18 temas

	Valsa 1	Valsa 2	Valsa 3	Valsa 4	Valsa 5	Valsa 6
	‖: a :‖: b :‖	‖: c c :‖: d d :‖	‖: e f :‖: g g :‖	‖: h h :‖: i :‖: h h :‖	‖: j j :‖: k l :‖: m m :‖	‖: n :‖: o :‖ coda (pqr)
	TT XT	TT TT XT XT	TT XT XT XT	TT TT XD TT TT	XT XT XT XT XT XT	TT XT
D Maior:	I	IV	I	vi	I V	I

Figura 7 – Gráfico formal da *Redout Carneval Tänze, Op. 42,* de Joseph de Lanner. Extraído de McKee (2012, p. 121).

***Valsas Humorísticas, Op.22* (+/-1902–1904), de Alberto Nepomuceno**

abcdefghijkl = 12 temas

	Valsa 1	Valsa 2	Valsa 3	Valsa 4	Valsa 5	Valsa 6
introdução	| a | b | a |	| c | d | c |	| e | f | e |	| g | h | g | h | g |	| i | j | i | j | i |	| k ‖: l :‖ k | a | d | coda (a)
	XT XT XT	TT XD XT	TT TT TT	TD TD XD XX TT	TX XX XX XD TT	TD XX TD XT XX XT
Ab Maior:	I	vi	I	V	(vi)	I

Figura 8 – Gráfico formal das *Valsas Humorísticas, Op. 22,* de Alberto Nepomuceno.

Em sentido estrito, uma notável característica que fornece continuidade tonal às valsas vienenses e que responde aos questionamentos de Mckee, são as entradas temáticas fora da tônica mostrados pelos “X” nas figuras 7 e 8, tal fenômeno pode ser compreendido como progressões auxiliares[47] e são elas – essas entradas fora da tonalidade – que dão aos temas uma sensação de movimento. Para Mckee, as progressões auxiliares são, de fato, uma característica marcante e importante das valsas vienenses e, como visto na figura 8, estão presentes nas *Valsas Humorísticas* de Nepomuceno.

Em sentido amplo, a continuidade e a coerência resultam de trajetórias tonais que combinam três ou mais temas de valsa dentro de uma única progressão harmônica.

Na figura 7, por exemplo, vemos que há uma sobreposição de três progressões: I – IV – I – vi – I – V – I. Note que os temas “a”, “b” e “c” são todos na tônica, Ré Maior. O tema “d”, segundo tema da Valsa 2, está em Sol Maior, a subdominante de Ré Maior. Dessa maneira, o emparelhamento dos temas “c” e “d” como Valsa 2 é facultativo, visto que não há nenhuma razão musical para sugerir a escuta agrupada delas como uma unidade sintática formal; logo, somos mais aptos a ouvir os temas “a”, “b” e “c” como uma unidade e tema “d” como unidade autônoma. De fato, Lanner sustenta essa interpretação não apenas pelo contraste tonal, mas também por uma mudança marcante no estilo melódico: enquanto os temas “a”, “b” e “c” são energéticos e ritmicamente ativos, o tema “d”, *dolce*, é mais relaxado e com estilo melódico *cantabile* (MCKEE, 2012, p. 123).

Pela figura 8 percebemos que algo semelhante ocorre nas *Valsas Humorísticas,* há a sobreposição de duas progressões: I – vi – I – V – (vi) – I. A região harmônica que optamos colocar entre parênteses é uma espécie de região de engano: após o longo período na dominante (todos os temas da *Valsa Humorística n. 5*) ao invés da progressão ir para a tônica, ela vai para a relativa menor (tal qual uma cadência de engano); todavia, essa relativa é apenas uma passagem, adiante a progressão chega no primeiro grau maior esperado.

Conclui-se, assim, que a unidade das valsas de Lanner e Strauss II se dá pela harmonia e não pelos temas em si. Técnicas totalmente integradas de desenvolvimento motívico não eram necessárias para compor as valsas vienenses.

---

[47] McKee (2012, p. 123) se baseia em Heinrich Schenker ao tratar de “progressões auxiliares”.

As progressões auxiliares e o uso abrangente de progressões tonais forneciam a continuidade e a coerência necessárias para compô-las e, como visto, tais características estão presentes nas *Valsas Humorísticas* de Nepomuceno.

McKee (2012, p. 122-123) adverte que muitas valsas de Lanner e Strauss II são, na verdade, *patchworks* de valsas individuais costuradas juntas sem nenhuma atração formal lógica que guia essa sequência e organização, trata-se do processo de bricolagem. O autor afirma que em algumas valsas parece que Lanner e Strauss II estão lutando contra os problemas de continuidade e coerência. Para ele, essas tentativas para se ganhar mais controle sobre o material musical podem ser lidas como um desenvolvimento natural das habilidades composicionais que fizeram amadurecer tais compositores até chegarem no nível em que suas valsas são esteticamente interessantes por si só, isto é, são músicas para serem apreciadas além dos salões de baile.

Alberto Nepomuceno viveu em uma época em que tais características já haviam sido desenvolvidas há mais de um século, suas *Valsas Humorísticas* refletem que os padrões da valsa vienense desenvolvidos por Lanner e Strauss II – a continuidade repetitiva do acompanhamento *um-pa-pa*, os temas independentes, as melodias líricas e a grande variedade de temas interligados por progressões auxiliares e sobreposição de progressões harmônicas – são, de fato, elementos propícios para se compor música de concerto.

3.2 *Valsas Humorísticas* e *Op. 18*, de Chopin: relações intertextuais com a valsa vienense

> *Nada mais original, nada mais próprio do que nutrir-se dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado. (Paul Valéry[48])*

Como visto no item 2.2.3 – onde tratamos das características das valsas de Chopin pós Viena – a *Valsa em Mi Menor, KK 1213-14* e a *Valsa em Mi bemol Maior, Grande Valse Brillante, Op. 18*, são as valsas de Chopin que não só revelam aspectos vienenses como também se limitam quase que exclusivamente a eles.

Para exemplo intertextual entre as valsas vienenses e as *Valsas Humorísticas* de Nepomuceno, tomamos como base a *Op. 18* de Chopin. Nessa obra, não só existe uma abundância de material temático – aproximadamente o dobro de temas encontrados nas valsas polonesas de Chopin – como o seu estilo melódico é notavelmente similar às melodias de Lanner e Strauss II.

Sobre a *Op. 18*, é importante destacar que ela possui natureza violinística. Embora Chopin se refira a ela como *Grande Valse Brillante*, ele se abstém de usar o estilo virtuoso de piano recorrente em suas obras. Excluindo a coda, não há passagens escalares extensas, nem floreios, nem há melodias repletas de colcheias, conforme encontradas nos temas de suas outras valsas brilhantes. Além disso, cada melodia está dentro do alcance confortável de um violinista. Todas as suas outras valsas brilhantes exploram registros mais altos ou, como no caso de *Op. 34, n. 2*, um registro inferior bem além dos limites físicos do violino.

As *Valsas Humorísticas*, por sua vez, não possuem a natureza violinística destacada por McKee em relação a *Op.18,* pelo contrário, ela exacerba o estilo pianístico como veremos no item 3.4 desta tese.

Para efeito comparativo do que aqui se apresenta, a tabela 2 mostra algumas semelhanças e diferenças entre as valsas vienenses de Lanner e Strauss II, as valsas de Chopin compostas em seu período polonês, a mencionada *Op. 18* de Chopin e as *Valsas Humorísticas* de Nepomuceno.

---

[48] In Nitrini (1997/2010, p. 134).

	Valsas vienenses de Lanner e Strauss II compostas entre 1829 e 1832	**Valsas de Chopin polonesas: *Op. 69, n.2*; *Op. 70, n. 3* e *KK 1207–1208* (1829–1830)**	***Grande Valse Brillante, Op. 18* (1830), de Chopin**	***Valsas Humorísticas* (+/-1902–1904), de Nepomuceno**
Forma geral	*Medley* (ABCD...)	Ternário *da capo* (ABA)	*Medley* (ABCD...)	*Medley* (ABCD...)
Número de temas	Cerca de 16	3–4	7	12
Tendência formal de cada valsa	Binária simples	Binária recorrente	Binária recorrente	Variada: binária recorrente, ternária, rondó.
Introdução e coda	Prática padrão	Não usado	Sim	Sim
Ponto de crise na coda	Prática padrão	Não usado	Sim	Sim
Estilo Melódico	Violinístico e vocal	Pianístico e vocal	Violinístico e vocal	Pianístico
Hemíolas Melódicas	Comum	Não usado	Comum	Usado
Aberturas de frase fora da tônica	Com frequência	Raramente	Com frequência	Com frequência

Tabela 2 – Semelhanças e diferenças entre as valsas vienenses, as valsas polonesas de Chopin, a *Op. 18* e as *Valsas Humorísticas.*

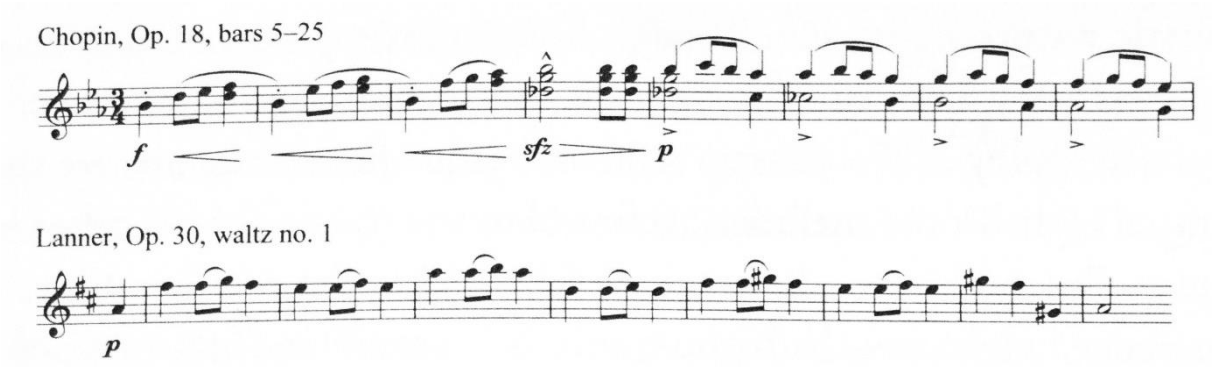
3.2.1 Estilo melódico

McKee (2012, p. 187) demonstra as principais afinidades estilísticas entre as melodias de Chopin da *Grande Valse Brillante, Op. 18* e as melodias de valsas de Lanner e Strauss II que foram compostas, publicadas e executadas em Viena durante os anos finais da década de 1820 e início dos anos de 1830.

De fato, as melodias de *Op.18* são fortemente características da valsa vienense, e para cada uma das melodias de Chopin dadas como exemplo, muitas outras melodias vienenses poderiam ser fornecidas. Todavia, exceto pela primeira (melodias com ritmo de chamada de trompas) e última (melodias *cantabiles*) categorias, esses tipos melódicos não são encontrados nas valsas polonesas de Chopin, nem são típicos das valsas compostas e publicadas por seus contemporâneos em Varsóvia.

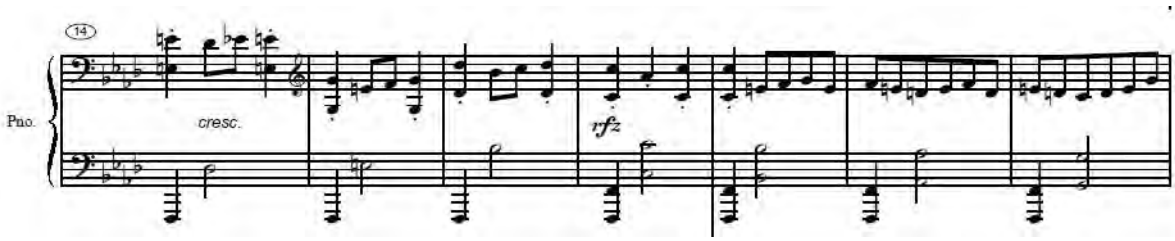
A seguir relacionamos alguns dos tipos melódicos descritos por McKee às *Valsas Humorísticas* de Nepomuceno. As melodias com notas repetidas em *spiccato*, por exemplo, são um tipo mencionado por McKee que não está presente nas *Valsas Humorísticas. Spiccato* é uma técnica de violino na qual o arco balança de forma uniforme e levemente fora da corda; é tipicamente usado em um ritmo rápido para executar colcheias ou semicolcheias. Para capturar o efeito dessa técnica de cordas, Chopin similarmente coloca marcas de *staccato* sobre suas notas repetidas e usa o termo *leggieramente* (com leveza). Uma factível explicação para a não ocorrência de melodia em *spiccato* nas *Valsas Humorísticas* é o fato do estilo melódico das *Valsas Humorísticas* ser pianístico ao invés de violinístico, como é o caso da *Op.18* e das valsas de Lanner e Strauss II.

O primeiro tipo de melodia abordada por McKee (2012, p. 190) é o encontrado no tema de abertura da *Op. 18.* Tal tema baseia-se num ritmo típico das chamadas de trompas (semínima – duas colcheias – semínima) que são uma característica onipresente das valsas vienenses. Esse tipo de melodia é comum em introduções, nos primeiros temas e nas aberturas de codas, locais onde o apelo aos sons de trompas seriam apropriados. O exemplo 1 exemplifica esse tipo de melodia.



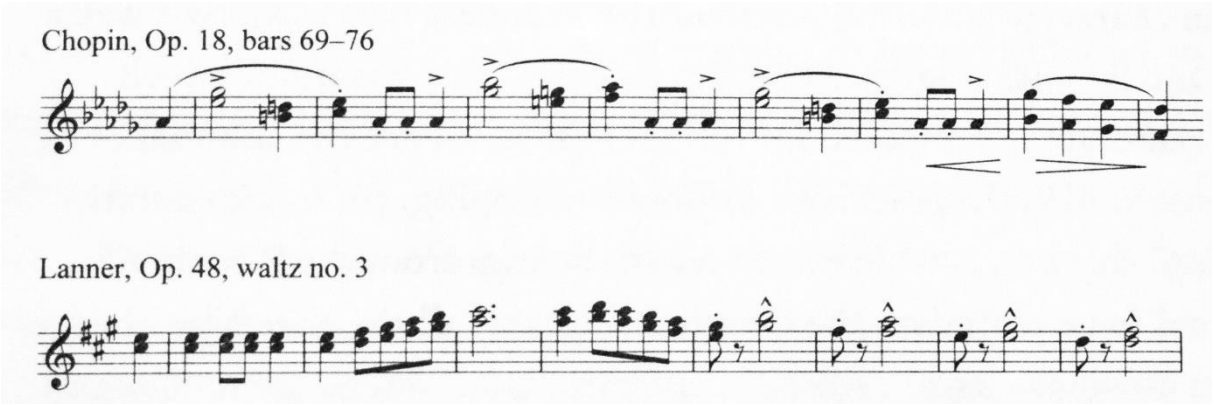
Exemplo 1 – Melodias com ritmo de chamada de trompas. Extraído de McKee (2012, p. 188).

Nepomuceno utiliza essa melodia típica de valsas vienenses para terminar a obra, é apenas na última valsa, no tema “k”, primeiro tema da *Valsa n. 6* que ela é utilizada, como se pode observar no exemplo 2.



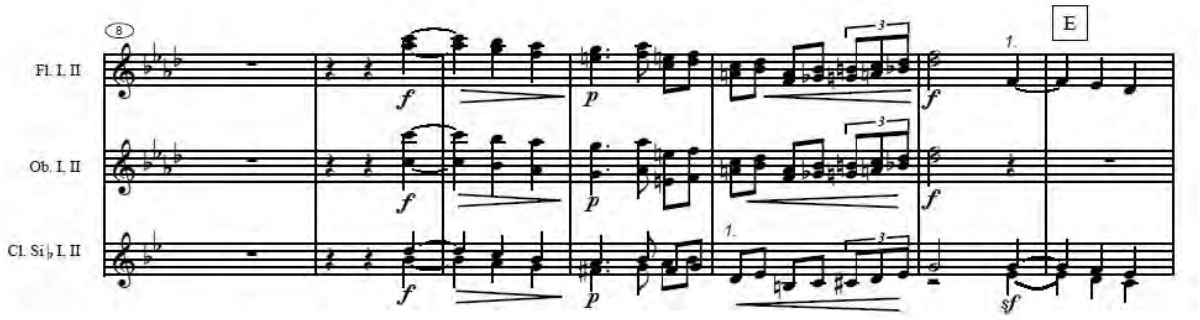
Exemplo 2 – Melodia com ritmo de chamada de trompas no tema “k” da *Valsa Humorística n. 6.* c. 14-20.

A duplicação da melodia em terças ou sextas, é uma textura usada por Lanner e Strauss II dentro dos estilos melódicos aqui apresentados. Observe no exemplo 3 que Chopin usa o motivo rítmico da primeira valsa, o ritmo da chamada de trompas, como uma contrapartida motívica para as terças *cantabiles*.



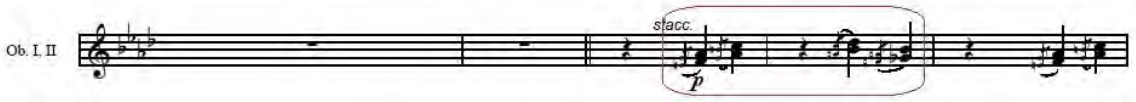
Exemplo 3 – Melodias com terças ou sextas dobradas. Extraído de McKee (2012, p. 188).

Nas Valsas Humorísticas também há melodias com terças dobradas como atesta o exemplo 4.



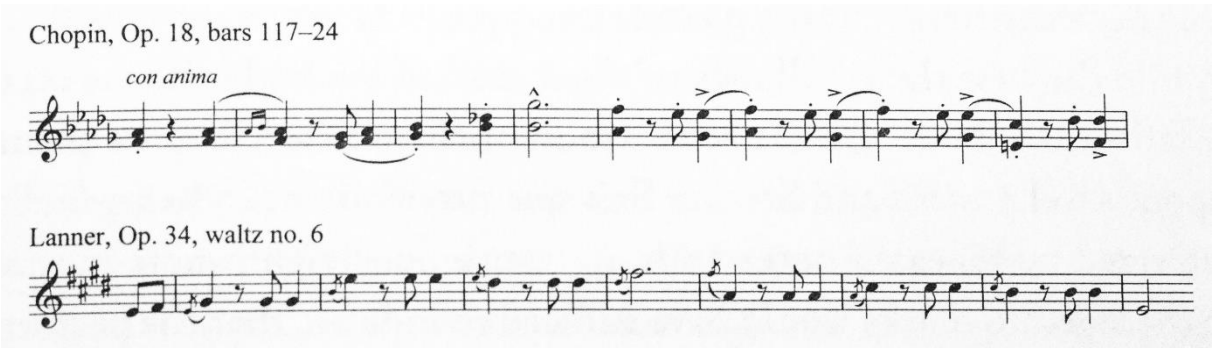
Exemplo 4 – Melodias com terças dobradas no tema “c” da *Valsa Humorística n. 2.* c. 8-14.

No item 3.3 abordaremos a variação motívica que acontece em todas as *Valsas Humorísticas* a partir de um único motivo inicial; aqui, antecipamos o motivo mencionado em terças dobradas no exemplo 5.



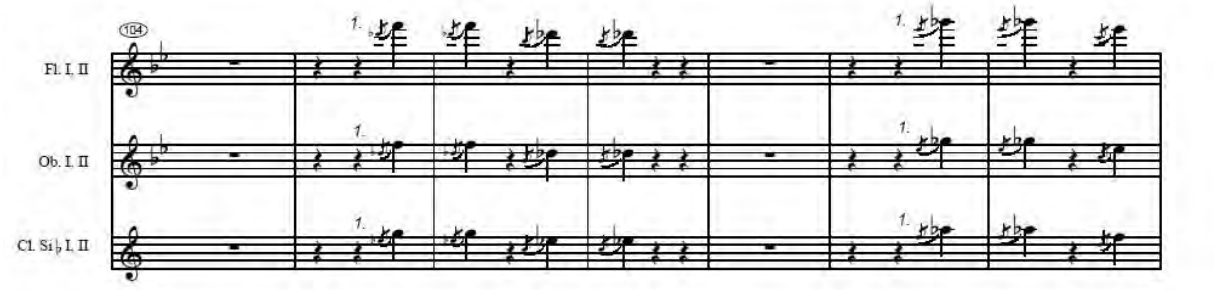
Exemplo 5 – Variação do motivo inicial com terças dobradas no tema “d” da *Valsa Humorística n. 2.* c. 26-30.

O ritmo de valsa de padrão vienense (exemplo 6) é outra melodia característica das valsas vienenses, mas ela não está associada a nenhum instrumento em particular, como é o caso do ritmo da chamada de trompas que vimos anteriormente. As características dessa melodia são as semínimas nos tempos 1 e 3 e pausa de semínima ou colcheias no tempo 2, sendo que com frequência os intérpretes enfatizam o acompanhamento no tempo 2.



Exemplo 6 – Melodias com ritmo de valsa de padrão vienense. Extraído de McKee (2012, p. 188).

Repare que a citação de *Danúbio Azul* no exemplo 7 se apresenta como uma melodia com ritmo de valsa de padrão vienense devido as suas pausas no tempo 2. Sobre tal citação trataremos dela de maneira detalhada no item 3.6 desta tese.



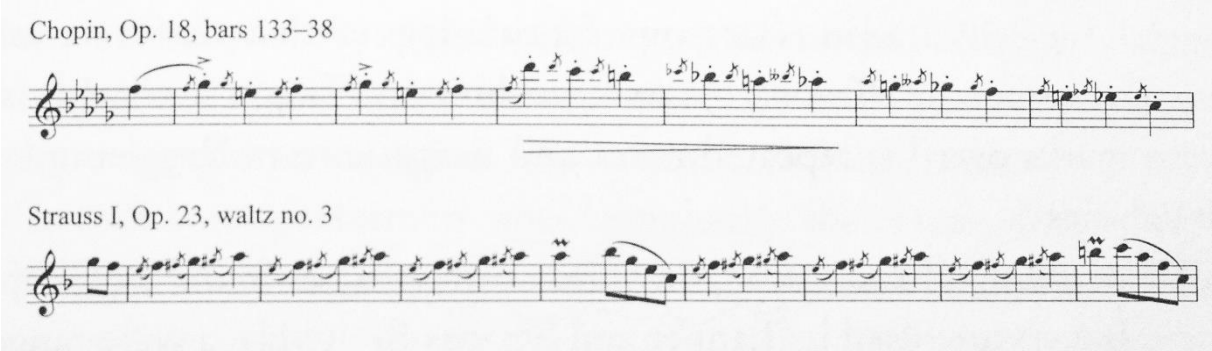
Exemplo 7 – Citação do *Danúbio Azul*, de Strauss II no tema "j" da *Valsa Humorística n. 5*.
Melodia com ritmo de valsa de padrão vienense. c. 104- 110.
Obs.: nas pausas do exemplo a melodia é executada pelas cordas em semínimas e mínimas.

Além do padrão vienense, o exemplo 7 cai no que McKee (2012, p. 191) chama de *"Lach"-Walzer*, ou melodia de valsa risonha. A melodia de valsa risonha se caracteriza pelo uso consistente de apogiaturas dentro de uma melodia predominantemente de semínimas. McKee refere-se as melodias risonhas não apenas porque se assemelham aos gestos vocais rítmicos e com entoação de riso, mas também devido às associações ocasionais a títulos de valsa que contêm referências a alegria ou riso, bem como a canções que contêm sílabas de riso e que mais tarde foram organizados como valsas instrumentais.

Interessante que Nepomuceno usa esse tipo de melodia na citação do *Danúbio Azul* (ver exemplo 74), o original de Strauss II (exemplo 73) não possui tais apogiaturas. Assim como mencionado o título das *Valsas Humorísticas* também fazem referência ao riso.

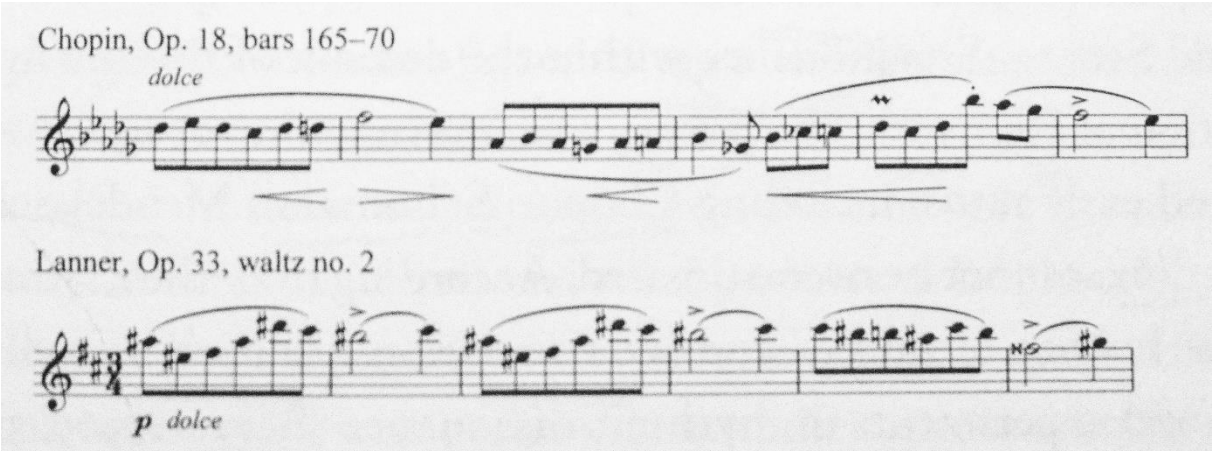
Repare que o exemplo 5 acima, onde tratamos das melodias com terças dobradas, também se caracteriza como melodia de valsa risonha.

Para comparação, no exemplo 8 trazemos os exemplos de melodias com apogiaturas na *Op. 18* de Chopin e na *Op. 23, valsa n. 3*, de Strauss I.

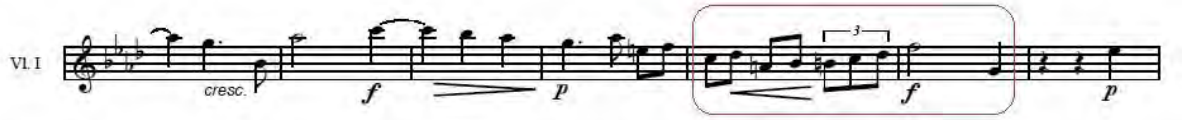


Exemplo 8 – Melodias com apogiaturas (*"Lach"-Walzer)*. Extraído de McKee (2012, p. 188).

Por fim, o último tipo de melodia trazido por McKee (2012, p. 191-192) são as *"Liebes"-Walzer,* ou melodias de valsas *cantabiles* (exemplo 9). Este tipo melódico é caracterizado por melodias em *legato* executadas com dinâmica suave. Ritmicamente, há duas variedades: um compasso de colcheias seguidas de uma mínima e uma semínima ou uma mínima pontuada ligada a um compasso de colcheias. No exemplo 10 trazemos um excerto do tema "c" da *Valsa Humorística n.2* onde destacamos o primeiro caso.



Exemplo 9 – Melodias *cantabiles ("Liebes"-Walzer*). Extraído de McKee (2012, p. 188).



Exemplo 10 – Melodia *cantabile* no tema "c" da *Valsa Humorística n.* 2. c. 8-14.

3.2.2 Variedade temática

De todas as valsas, publicadas e não publicadas por Chopin, a *Grande Valse Brillante Op. 18* é a que contém o maior número de temas – sete – e a que mais se aproxima do formato *medley* da valsa vienense do início da década de 1830, tal formato se refere a grande quantidade e variedade de temas descrita no subitem 3.1.4 desta tese.

A *Op. 18* é a primeira valsa de Chopin que não foi composta em forma ternária *da capo*, forma usada em suas valsas de Varsóvia.

Chopin começa a *Op. 18* com uma pequena introdução, prossegue com cinco valsas e termina com uma longa coda, a coda de valsa mais longa que ele compôs (MCKEE, 2012, p. 192). Considerando sua estrutura formal, suas articulações cadenciais e a profusão de melodias, constata-se que a *Op. 18* incorpora as categorias estéticas vienenses abordadas anteriormente de grande quantidade de temas independentes, melodias com caráter lírico e a presença constante do acompanhamento *um-pa-pa*.

A figura 9 compara a estrutura formal da *Op. 18* e das *Valsas Humorísticas* a fim de elucidar o formato *medley* de valsas vienenses: ambas possuem uma breve introdução precedida por cinco ou seis valsas das quais vários temas são expostos; destes temas, alguns reaparecem na coda.

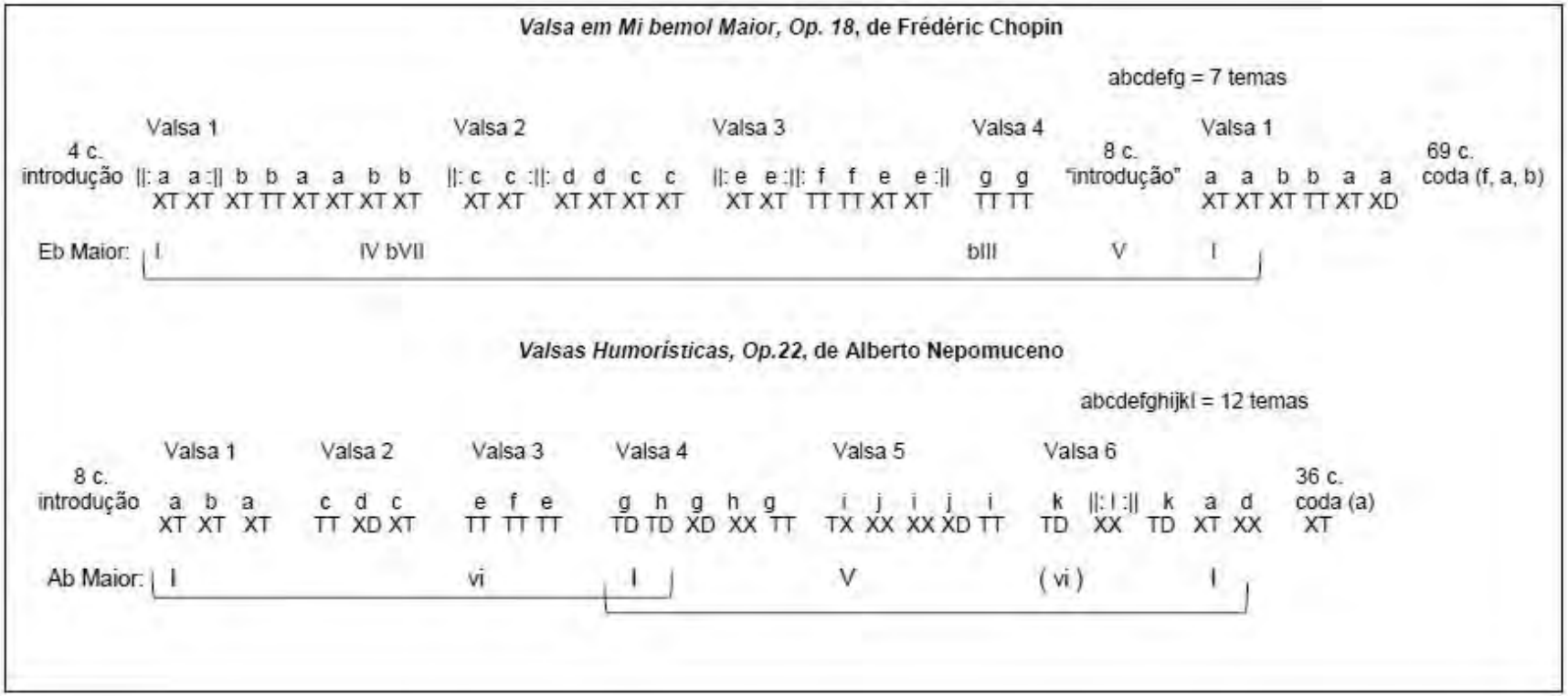


Figura 9 – Estrutura formal da *Op. 18*, de Chopin, e das *Valsas Humorísticas*, de Nepomuceno.

3.2.3 Estrutura tonal e repetição temática

Nas suas valsas de Varsóvia, Chopin não altera o retorno da seção A de abertura, nem se utiliza de codas. Ao usar o mesmo material cadencial para as seções A de abertura e fechamento, Chopin não chama atenção para o processo de fechamento global da obra. No entanto, tanto na *KK 1213-14* como na *Op. 18*, Chopin varia o retorno do material de abertura, assim como, diferente de suas valsas polonesas, Chopin se utiliza de uma única progressão harmônica para unir as seções.

Como se pode observar na figura 9, uma progressão tonal abrangente une a sucessão de sete temas de valsa nitidamente contrastantes dentro de uma única trajetória tonal. De modo semelhante, nas *Valsas Humorísticas* duas progressões tonais unem todos os temas.

Apesar das similaridades com as valsas vienenses que aqui descrevemos, Chopin não abrange todos os aspectos da prática composicional de Lanner e Strauss II, ele rejeita a técnica da variedade temática aberta em que os temas não são retomados (MCKEE, 2012, p. 195).

Por meio da figura 9 é possível observar que a profusão de temas na *Op. 18* é regulada dentro de padrões ternários de contraste e retorno, isto é, cada uma das valsas individuais (exceto a valsa 4) exibe algum padrão de contraste em forma ABA; além disso, embora Chopin use o layout *medley*, a valsa 1 retorna ao final, antes da coda.

Tais características também são vistas nas *Valsas Humorísticas* onde o tema “a” da *Valsa n. 1* retorna ao final, assim como todas as valsas individuais possuem um padrão de contraste e retorno temático, seja ABA ou ABABA.

Na *Valsa Humorística n. 1* há o retorno do tema “a”; na *Valsa n. 2* há o retorno do tema “c”; na *Valsa n. 3* há o retorno do tema “e”; na *n. 4* os temas “g” e “h” se revezam; na *Valsa Humorística n. 5* os temas “i” e “j” se intercalam, já na *Valsa n. 6* há o retorno do tema “k”, assim como os temas inicias “a” e “d” das *Valsas n. 1* e *2* reaparecem. Vale informar que, com exceção do tema “j’, todos os retornos temáticos são na tonalidade apresentada *a priori*.

3.2.4 Silêncio: ponto de crise na coda

A continuidade repetitiva do acompanhamento *um-pa-pa* e do hipermetro de 3/4 e 6/4 das valsas vienenses, geralmente pode ser quebrada em um momento específico: no início das codas. As aberturas de codas de Lanner e Strauss II são marcadas por uma disjunção tonal e métrica e também por um contraste nítido na textura, orquestração, dinâmica, ritmo e material melódico.

De acordo com McKee (2012, p. 111-112), as típicas características do início das codas das valsas vienenses são: a textura de acompanhamento *um-pa-pa* é substituída por repetições de blocos de acordes que realçam o nível métrico da semínima; o material melódico perde o aspecto lírico e se torna fragmentário e há uma movimentação para a dominante, com frequência acompanhada de um longo crescendo e após a dominante ser atingida, a música geralmente resolve na tônica, se quebra em silêncio, se dissipa em um solo ou em uma textura uníssona que conduz a entrada de um tema estável.

Para Ramos (1996, p. 8), o silêncio no discurso musical é “uma possibilidade de articulação tão presente e com funções tão múltiplas quanto o som”. Nesse sentido, McKee (2012, p. 182) mostra a quebra em silêncio que ocorre no início da coda da *Op. 18* de Chopin e relaciona tal característica a maneira de compor de Lanner e Strauss II. Para ele, esse silêncio é um ponto de crise que tem como função quebrar a continuidade rítmica da música. Para a dança, essa interrupção em silêncio tem a função de despertar os ouvintes e dançarinos que possam estar desatentos e chamar a atenção de volta à música, fazendo com que estes saibam que a música irá finalizar.

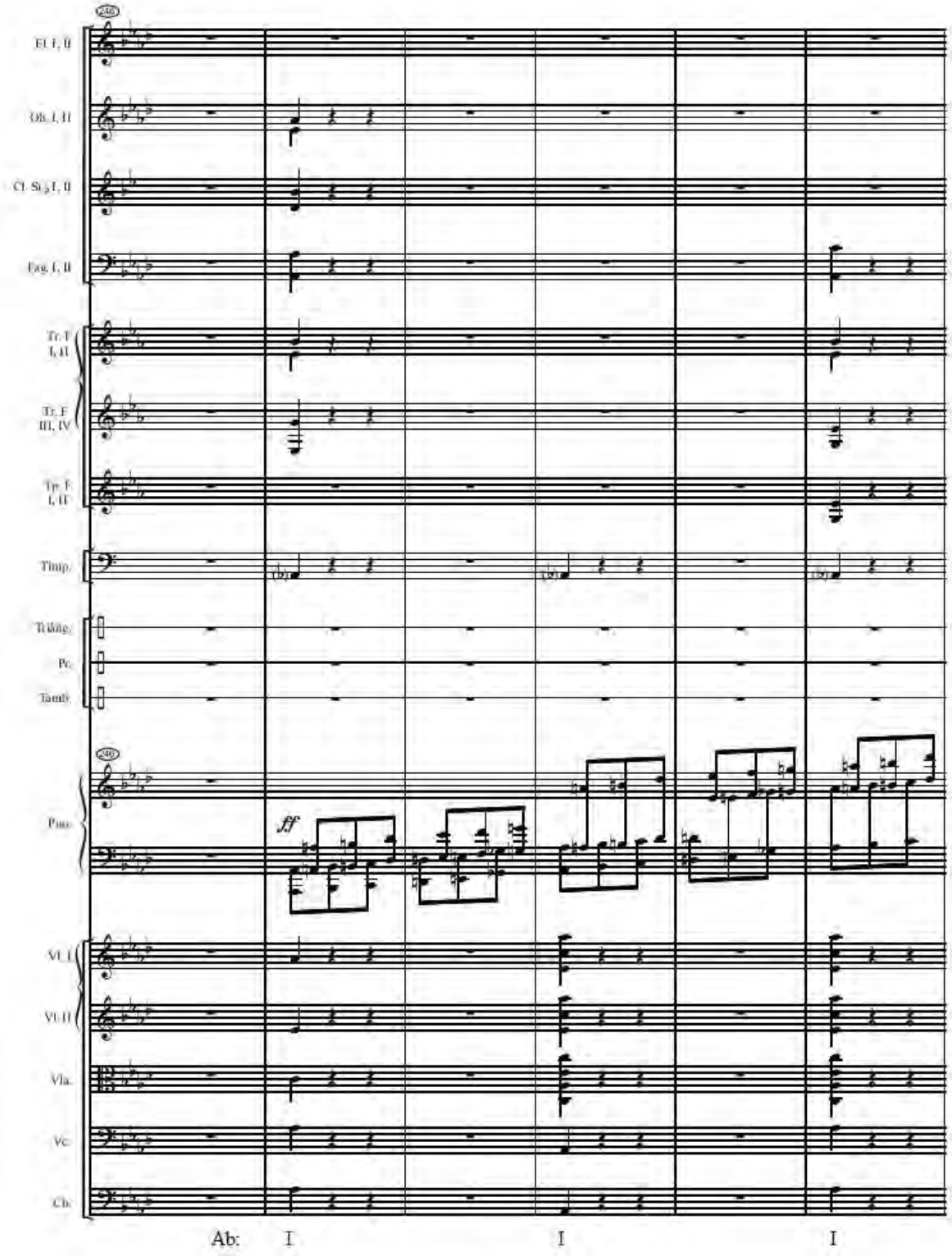
O exemplo 11 traz o fim da coda das *Valsas Humorísticas*. O que antecede ao exemplo 11 é o V grau. Repare que o compasso 246 é a quebra em silêncio descrita por McKee: após a dominante ser atingida a música se quebra em silêncio e o que se sucede está na tônica; não há textura de acompanhamento *um-pa-pa* mas, sim, blocos de acordes que realçam a semínima do tempo forte dos compassos; o material melódico é fragmentário; há uma mudança na textura e orquestração, visto que o que antecede é realizado por um *tutti* orquestral, e o que está no exemplo 11, após o silêncio, é um solo de piano e a dinâmica que era forte passa para fortíssimo a partir do compasso 247. Ou seja, todas as características descritas por McKee a respeito das codas das valsas de Strauss II e Lanner – único momento em que a continuidade

repetitiva do padrão *um-pa-pa* sofre mudanças significativas – estão presentes na coda das *Valsas Humorísticas*.

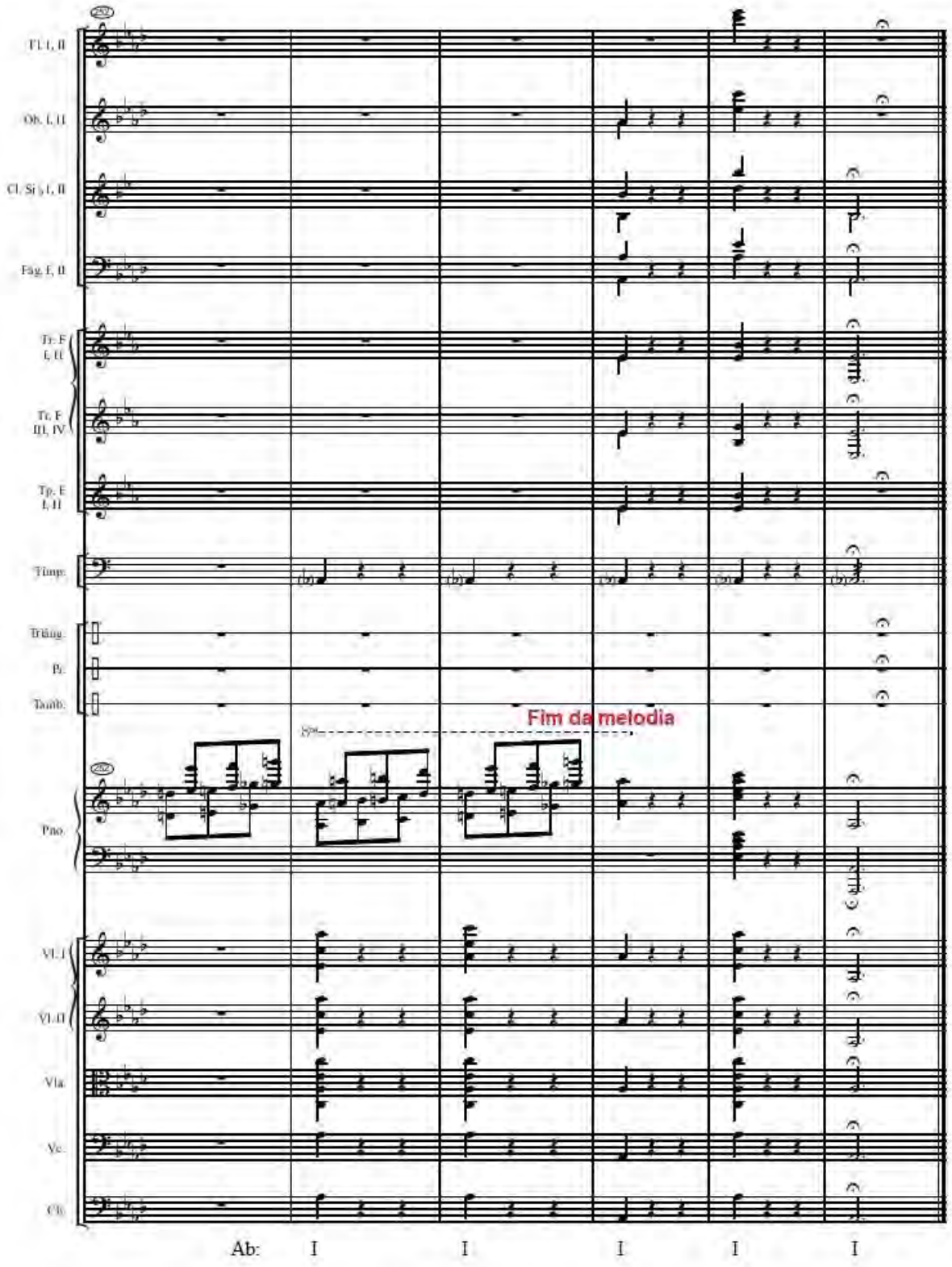
Ramos (1996, p. 10), ao analisar o uso estrutural do silêncio, mostra que o silêncio pode ser gerado por corte, quando todos os instrumentos se calam simultaneamente; por filtragem, quando parte dos instrumentos cessam e outros continuam tocando; ou por tendência dinâmica, quando se utiliza do recurso de *decrescendo* para se chegar ao silêncio. Nas codas abordadas constatamos a presença do silêncio por corte.

O exemplo 12 mostra os últimos compassos das *Valsas Humorísticas* de Nepomuceno e o exemplo 13, para efeitos comparativos, traz os últimos compassos do *Danúbio Azul, Op. 314* de Johann Strauss II. Repare que em ambas codas o final se dá pela ênfase de blocos de acordes na tônica, no primeiro tempo de cada compasso. A melodia, por sua vez, termina três compassos antes do término da peça. Assim como em ambas o último acorde – com fermatas – é precedido pelo o que Ramos (1996) denomina de silêncio por corte. Em *Danúbio Azul*, todavia, há uma antecipação do acorde final realizadas pelas anacruses de semicolcheias.

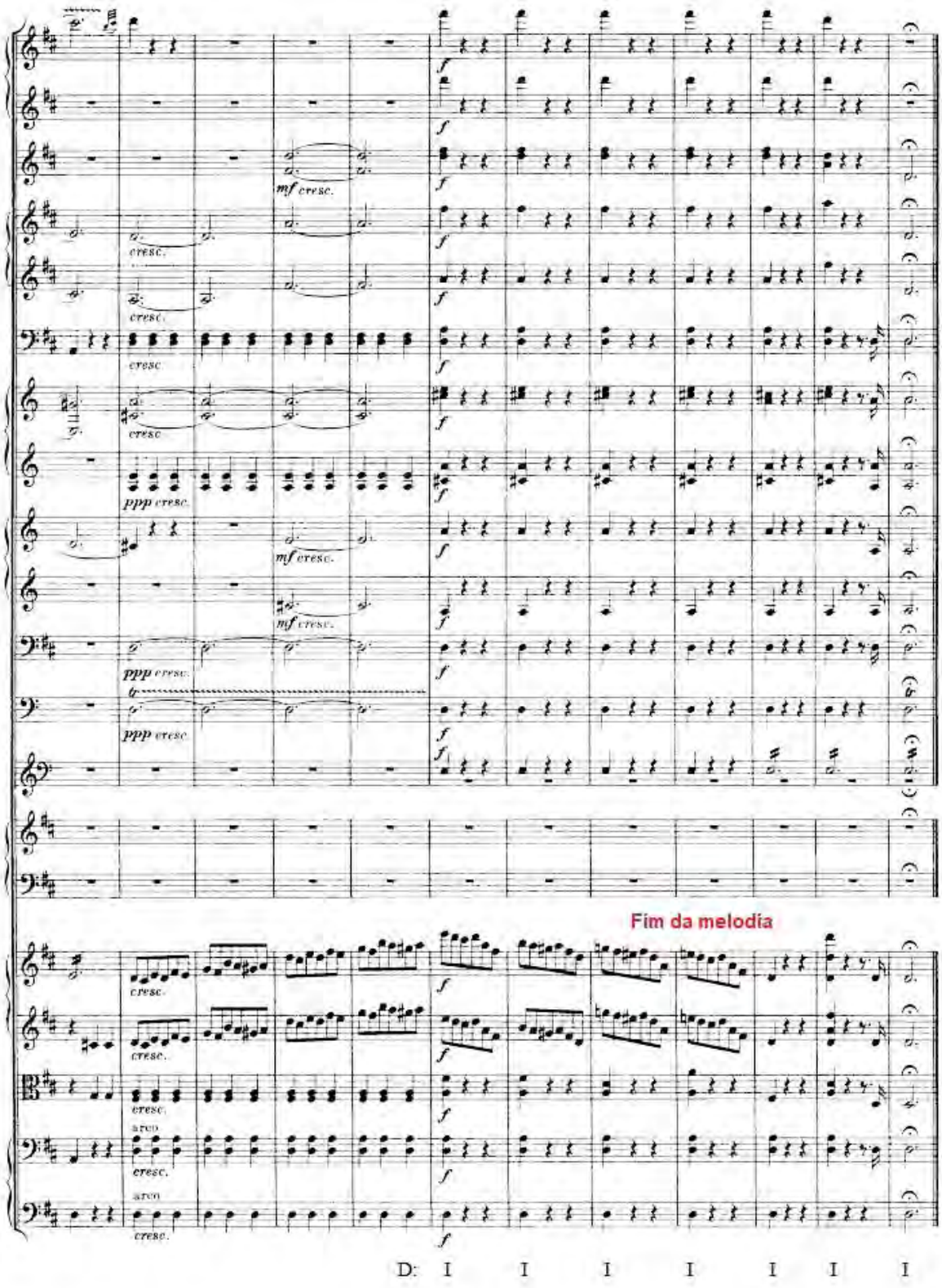
O exemplo 14 é o final da *Grande Valse Brillante, Op. 18* de Chopin. A ênfase nos blocos de acordes no primeiro tempo de cada compasso é comparável aos exemplos anteriores. A melodia termina quatro compassos antes do fim e o que sucede – como nos exemplos anteriores – é um momento de silêncio por corte.



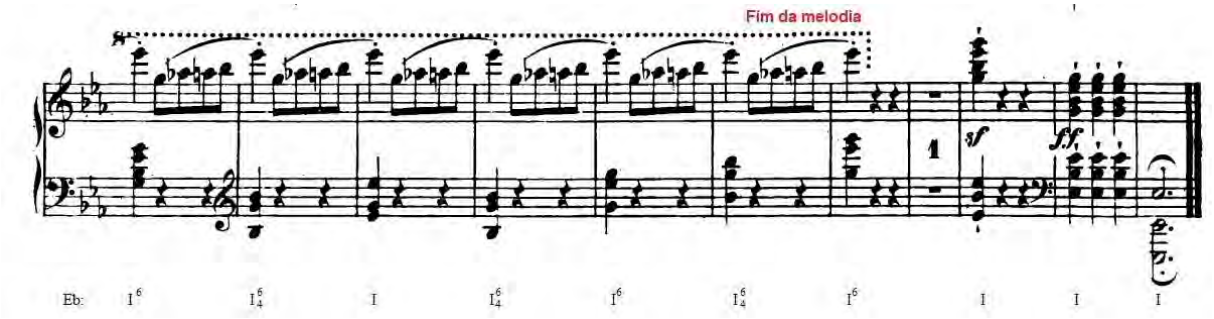
Exemplo 11 – Quebra em silêncio da coda das *Valsas Humorísticas* antecedida por dominante e sucedida por tônica. Mudança de textura, orquestração e dinâmica. Contraste rítmico e melódico em relação a parte antecedente. Repetição de acordes que realçam o nível métrico da semínima. c. 246-251.



Exemplo 12 – Últimos compassos das *Valsas Humorísticas,* de Nepomuceno. Características semelhantes ao final do *Danúbio Azul*, de Strauss II. c. 252-257.



Exemplo 13 – Últimos compassos do *Danúbio Azul*, de Strauss II. Características semelhantes ao final das *Valsas Humorísticas,* de Nepomuceno.



Exemplo 14 – Últimos compassos da *Grande Valse Brillante, Op. 18*, de Chopin. Características semelhantes ao final das *Valsas Humorísticas*, de Nepomuneco, e do *Danúbio Azul*, de Strauss II.

3.3 Unidade motívica: estilo concertante

> *Many people find it strange and ridiculous when musicians talk about the ideas in their compositions; and it often happens that one perceives they have more ideas in their music than they do about it*[49]*. (Friedrich Schlegel, 1971, p. 239)*

Schoenberg (1967/2012, p. 35) afirma que o motivo produz "unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência no discurso" musical e acrescenta:

> o motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início da peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno (...). Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o "germe" da ideia (SCHOENBER, 1967/2012, p. 35).

Reti (1951/1978, p. 11-12) corrobora ao afirmar que chamamos de motivo algum elemento musical – uma frase melódica, um fragmento ou apenas uma característica rítmica ou dinâmica – e que, por ser constantemente repetida e variada através da obra ou secção, assume um papel no *design* composicional.

Como visto no subitem 3.1.2, nas valsas vienenses não há desenvolvimento temático, elas se caracterizam por seus temas independentes e fechados em si. Tal característica, como já mencionado, é contrária a música de concerto que valoriza a unidade e desenvolvimento temático.

---

[49] Tradução nossa: Muitas pessoas acham estranho e ridículo quando músicos falam sobre as ideias em suas composições, mas com frequência se percebe que há mais ideias nas próprias composições do que sobre elas.

De modo geral, nas músicas de concerto, as diferentes secções de uma composição – sejam partes internas de uma peça ou mesmo movimentos distintos de uma obra – geralmente são conectadas por uma unidade temática.

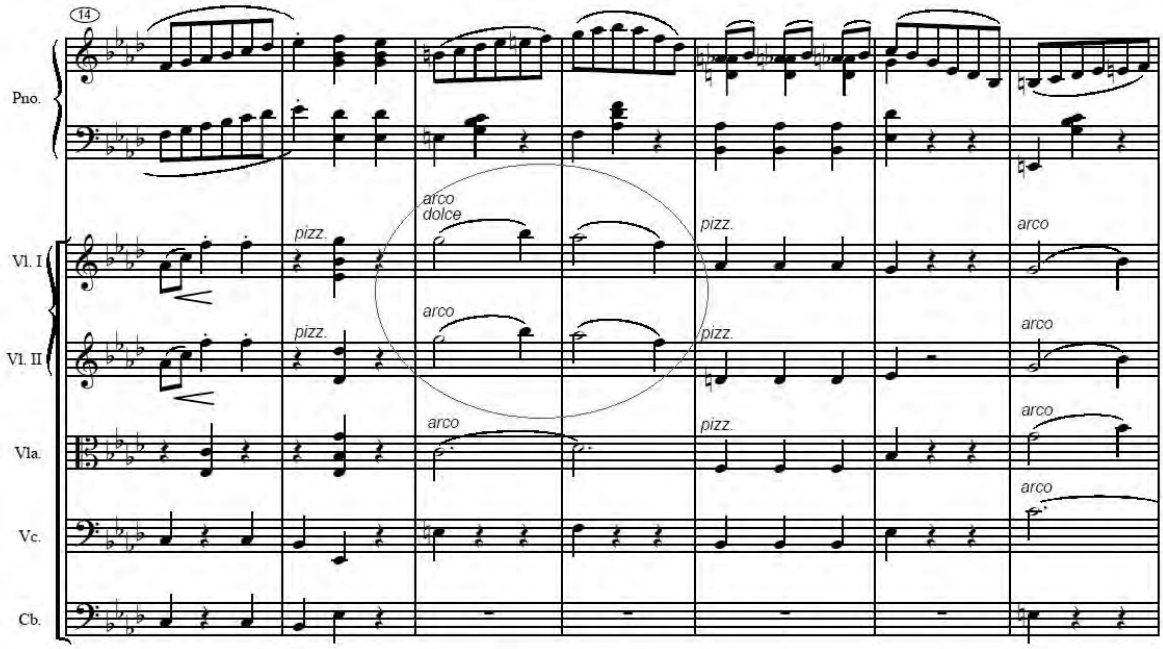
Essa unidade pode ser construída por meio da variação motívica, isto é, por meio de um conjunto de procedimentos composicionais empregados na contínua transformação de uma ideia inicial a fim de gerar outros temas e fragmentos temáticos. (ALMADA, 2010, p.101)

Nas *Valsas Humorísticas* os temas são independentes e fechado em si como no gênero valsa; todavia, eles não são totalmente desconectados. Todos os temas possuem alguma variação do motivo principal apresentado no tema “a” da *Valsa Humorística n. 1.*

A partir das considerações de Mckee vimos que Nepomuceno gera unidade e coerência nas *Valsas Humorísticas* por meio de progressões auxiliares e pelas trajetórias tonais que combinam vários temas dentro de uma única progressão harmônica, o que caracteriza a valsa enquanto tópica musical; contudo, Nepomuceno também se utiliza das variações de um único motivo, técnica básica composicional da música de concerto, o que caracteriza o estilo concertante. Ou seja, há a tropificação de dois estilos tópicos: a valsa e o concerto.

Embora o piano atraia a atenção da escuta devido ao seu caráter virtuosístico no primeiro tema das *Valsas Humorísticas*, como veremos ao tratar do estilo pianístico no item 3.4, quem se destaca é um motivo que insistentemente se repete.

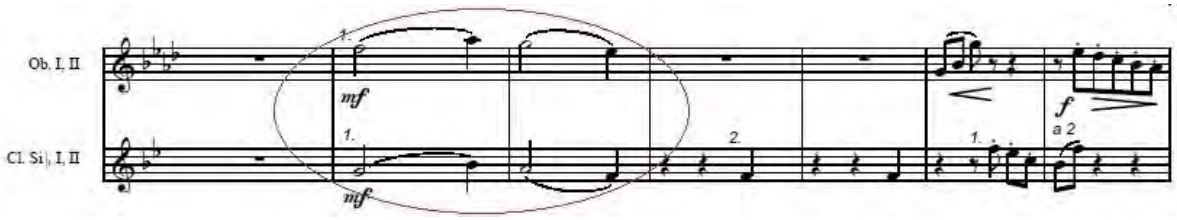
O motivo inicial é executado pelos violinos (exemplo 15) e intercala-se com sua repetição transposta nas madeiras, ora nos fagotes (exemplo 16), ora nos oboés e clarinetas (exemplo 17). Esse motivo será variado no decorrer das *Valsas Humorísticas* gerando – junto com progressões auxiliares e trajetórias tonais – unidade e coerência para as seis *Valsas*.



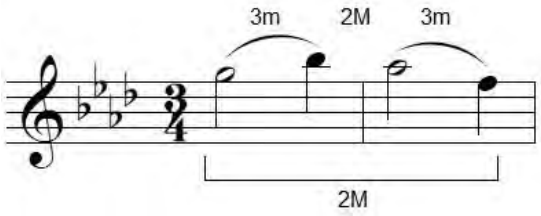
Exemplo 15 – Motivo inicial apresentado no tema “a” da *Valsa n.1*.
Primeira aparição nos violinos. c. 14-20.

Exemplo 16 – Motivo inicial transposto nos fagotes. c. 14-20.

No exemplo 15 circulamos o motivo inicial que constituirá as outras variações. Ele é formado por uma terça menor, uma segunda maior e outra terça menor, sendo que entre a primeira e a última nota também temos uma segunda maior – entre Sol e Fá – como mostra o exemplo 18.



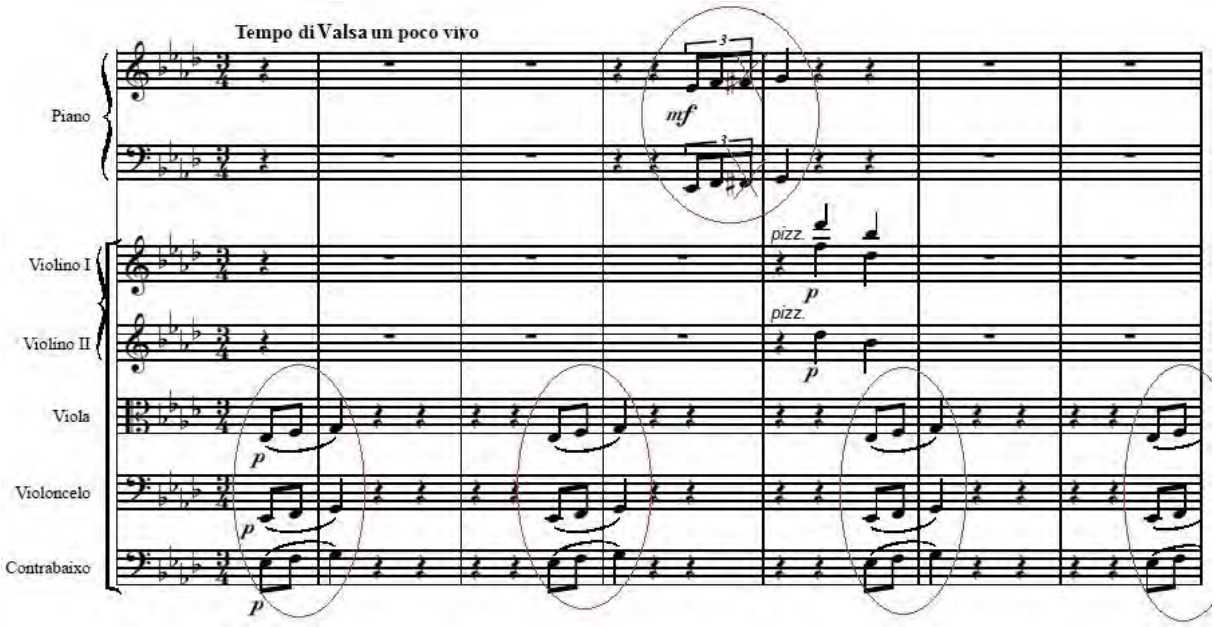
Exemplo 17 – Motivo inicial transposto nos oboés e clarinetas. c. 21-27.



Exemplo 18 – Motivo inicial e seus intervalos.

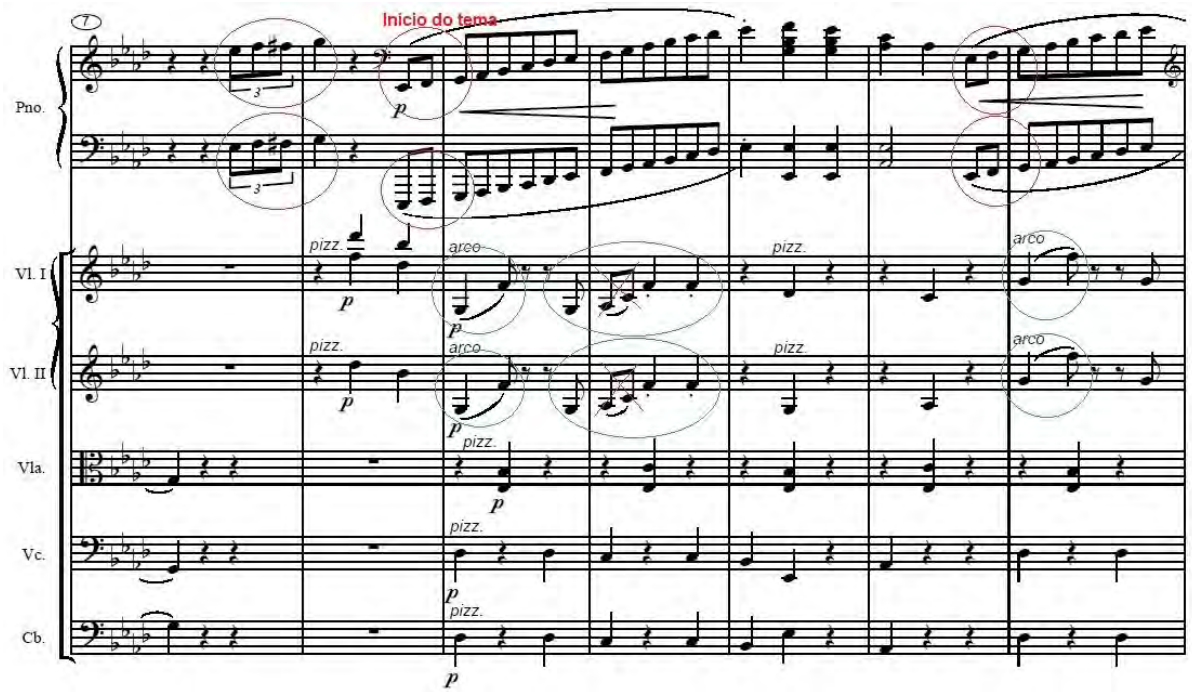
Na introdução, os fragmentos ascendentes (Mi bemol – Fá – Sol) são um *status* promissório – configurado por notas musicais promissórias – do que virá adiante, como sugere a terminologia de Cone (1982); isto é, os fragmentos são uma antecipação do início do tema “a” como vemos nos exemplos 19 e 20.

Nos círculos verdes do exemplo 20, temos um resumo do motivo inicial (exemplo 18): começa com a nota Sol e termina com a nota Fá; todavia, enquanto que o motivo inicial é uma segunda maior descendente, esse resumo é sua inversão: uma sétima menor ascendente. Se desconsiderarmos as notas marcadas com um “x”, o resumo intervalar se repete. Esse resumo acontece antes da apresentação do motivo inicial (exemplo 15).



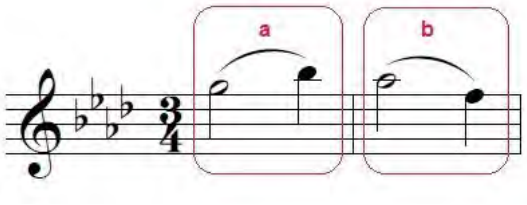
Exemplo 19 – Introdução com *status* promissório que antecipa o tema.

Notas promissórias: Mi bemol, Fá e Sol. c. 1-6.

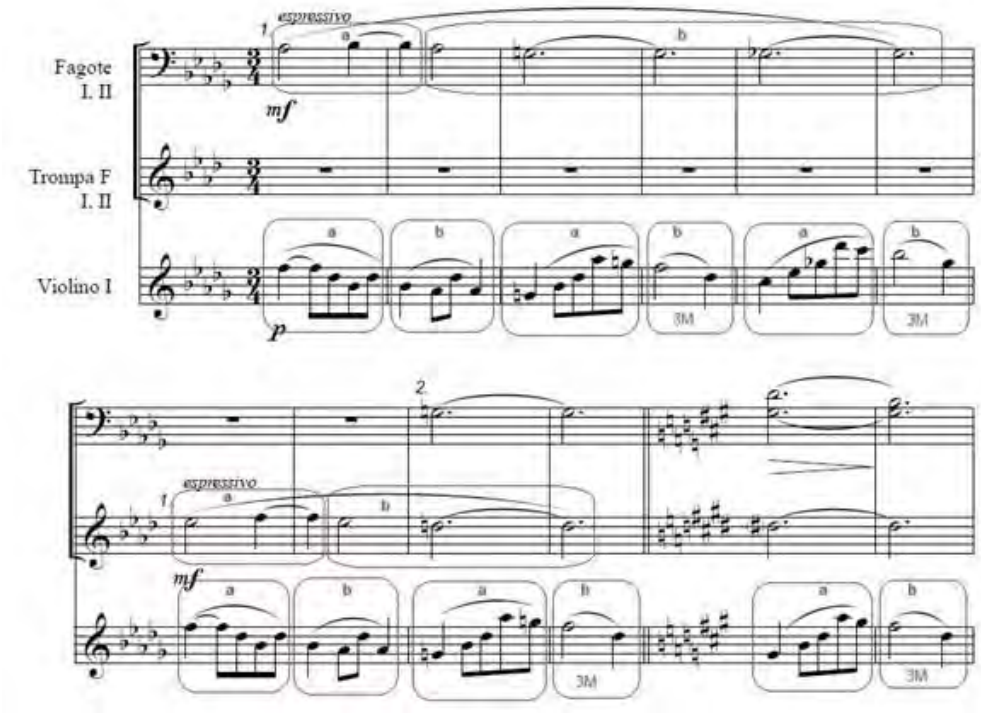


Exemplo 20 – Início do tema “a”: desenvolvimento do *status* promissório a partir das notas Mi bemol, Fá e Sol. Resumo do motivo inicial: Sol – Fá (sétima menor). c. 7-13.

No exemplo 22, trazemos o início do tema “b” da *Valsa Humorística n. 1* onde ocorre a primeira variação do motivo inicial. Neste exemplo, reduzimos a grade orquestral para as linhas de fagotes, trompas e violino 1. Nas madeiras temos uma variação que se caracteriza pela aumentação rítmica do motivo inicial mostrado no exemplo 18 e que agora trazemos subdividida em fragmentos: “a” e “b” no exemplo 21; a linha de violino 1 – a linha mais lírica desse trecho – também fora composta a partir do motivo que destacamos inicialmente.



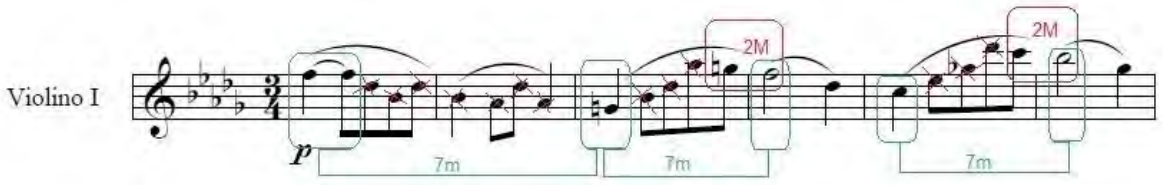
Exemplo 21 – Fragmentos do motivo inicial.



Exemplo 22 – Tema “b” da *Valsa n. 1.* Destaque para as variações dos fragmentos do motivo inicial. c. 47-58.

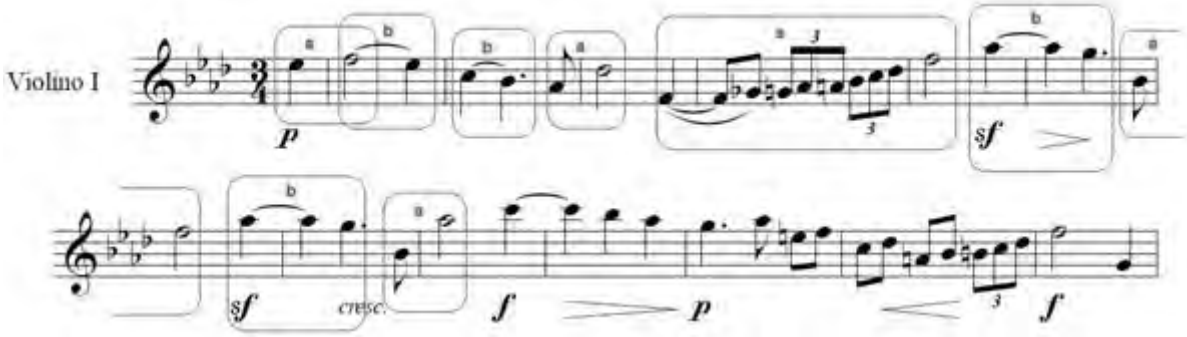
No exemplo 22, marcamos as variações das partes “a” e “b” que são comparáveis ao exemplo 21. As marcações “b” – com terça maior descendente – nos remetem, diretamente, a parte “b” do motivo inicial que é em terça menor descendente.

Interessante notar que esta, por ser a primeira variação do motivo inicial, é muito próxima da original. No violino, tanto “a” como “b” ocupam apenas um compasso assim como o motivo inicial. Além da semelhança de contorno melódico, no exemplo 23, trazemos a semelhança intervalar em relação ao exemplo 18 e a semelhança ao resumo do motivo (sétima menor) que descrevemos ao expor o exemplo 20.



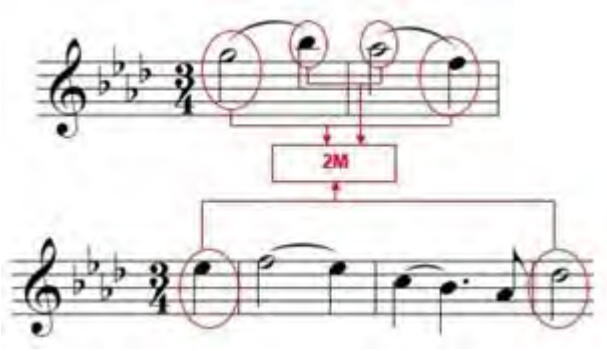
Exemplo 23 – Semelhança intervalar com o motivo inicial (exemplo 18) e com o resumo desse motivo (exemplo 20): Sol – Fá (sétima menor). c. 47- 52.

No exemplo 24 demarcamos as similaridades com as partes “a” e “b” do motivo inicial (exemplo 21) no tema “c” – primeiro tema – da *Valsa Humorística n. 2.* Observe que os *sforzandos* sempre ocorrem na parte “b” cujo gesto sonoro é idêntico ao “b” do motivo inicial. Além disso, tais *sforzandos* acontecem na nota Lá, mesma nota que inicia o fragmento “b” do motivo de origem.



Exemplo 24 – Tema “c” da *Valsa n. 2.* Destaque para as variações dos fragmentos do motivo inicial. c. 1-13.

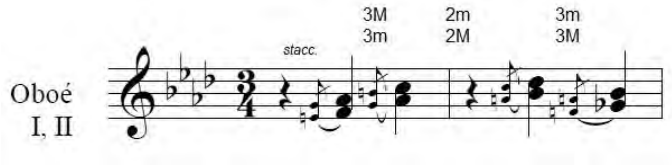
No exemplo 25 trazemos as semelhanças intervalares que estão entre os pontos de apoio do motivo inicial em comparação ao que ocorre no início do tema “c” da *Valsa Humorística n. 2.*



Exemplo 25 – Semelhança intervalar entre a motivo inicial (tema “a” da *Valsa n. 1*) e início do tema “c” da *Valsa n. 2.*

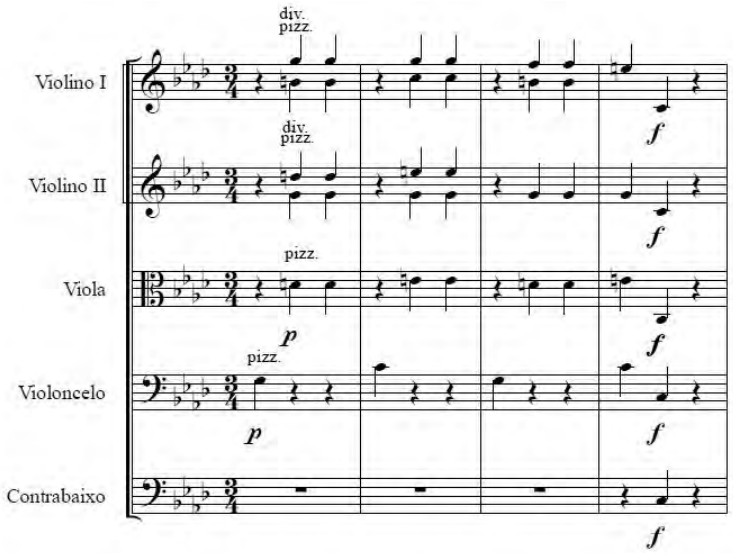
Entre os temas “c” e “d” há uma cesura feita por pausas, após tal silêncio, inicia-se o tema “d” em *mezzo-forte*, expressividade viva e com caráter cômico. Graus conjuntos ascendem e descendem numa espécie de pergunta sonora e são respondidos por flautas oitavadas. Detalharemos esse trecho no item 4.3, quando tratarmos de sonoridades humorísticas.

Nas perguntas sonoras, entretanto, enquanto os graus conjuntos são executados no piano, os oboés – cujo timbre muitas vezes é associado a sonoridades jocosas – executam uma variação do motivo inicial em uma dobra de vozes em que dez, das doze notas da escala cromática, são utilizadas em apenas dois compassos, como se pode ver no exemplo 26. Neste exemplo, ressaltamos também a semelhança do contorno melódico e intervalar com o motivo inicial (exemplo 18), os intervalos demarcados foram contados sem as apogiaturas. As apogiaturas, por sua vez, nos remetem a um tipo de melodia de valsas vienenses: a melodia de valsa risonha (*"Lach"-Walzer),* assunto abordado no subitem 3.2.1 desta tese.



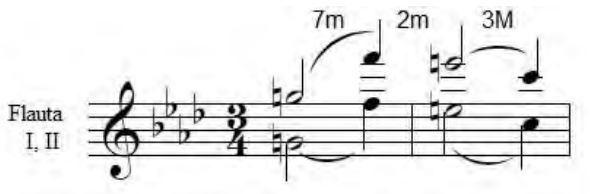
Exemplo 26 – Oboés no início do tema "d" da *Valsa n. 2*. Intervalos semelhantes ao motivo inicial (exemplo 18). c. 28-29.

O motivo do exemplo 26 é executado duas vezes no espaço de quatro compassos prosseguidos pela resposta das flautas. Enquanto a pergunta dos oboés é executada em *staccato,* a dinâmica da resposta é *dolce.* Essa resposta é acompanhada pelo *um-pa-pa* realizado em *pizzicati* onde o violoncelo toca a cabeça dos compassos e violas e violinos executam os tempos dois e três do acompanhamento *um-pa-pa* (exemplo 27). No subitem 4.2.1 veremos que o uso de *pizzicati* e *staccati* podem ser um recurso gerador de humor musical.



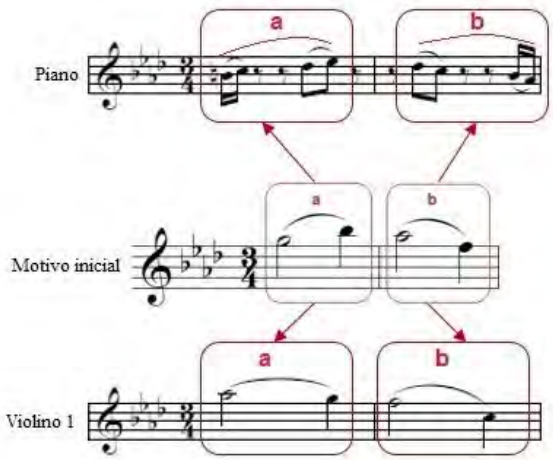
Exemplo 27 – Acompanhamento *um-pa-pa*. c. 32-35.

A resposta das flautas oitavadas, novamente nos remete ao motivo inicial; dessa vez, além da semelhança intervalar, a rítmica fora mantida idêntica como mostra o exemplo 28. O resumo do motivo inicial, visto no exemplo 20, também está presente, inclusive com as mesmas notas: Sol e Fá.



Exemplo 28 – Semelhança rítmica e intervalar com o motivo inicial (exemplo 18). A sétima menor se compara ao resumo do motivo inicial (exemplo 20): Sol – Fá. c. 32-33.

A variação do motivo inicial também acontece no primeiro tema – tema “e” – da *Valsa Humorística n. 3,* como mostra o exemplo 29. No excerto do exemplo, piano e violino são tocados simultaneamente nos compassos 5 e 6. Enquanto no piano há o acréscimo de notas ao contorno melódico, no violino mantém-se inalterada a rítmica do motivo inicial.



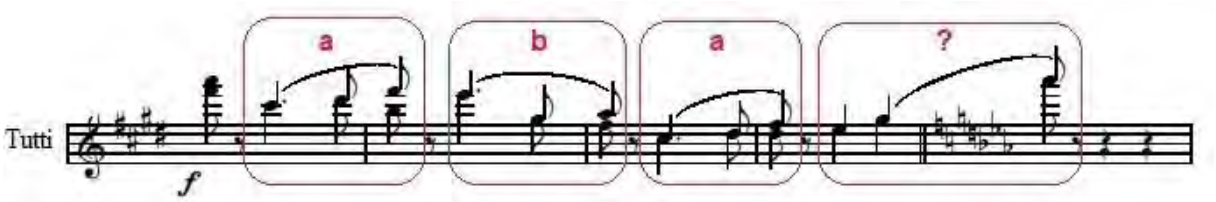
Exemplo 29 – Início do tema “e” da *Valsa n. 3*. c. 5-6. Semelhanças com o motivo inicial (exemplos 18 e 21).

Assim como nos temas anteriores, a variação motívica também acontece no tema “f” da *Valsa Humorística n. 3*. Ao contorno melódico do motivo inicial, acrescentou-se uma nota intermediária como se pode ver no exemplo 30. Em relação

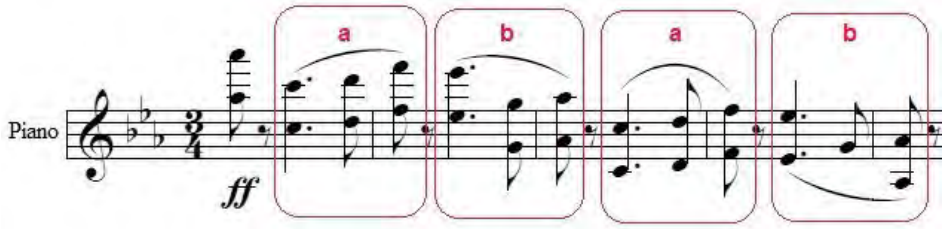
ao ritmo, a primeira nota de cada fragmento do motivo (“a” e “b”) é sustentada por mais tempo, assim como acontece no motivo inicial.

Após uma passagem de piano virtuosístico, inicia-se um *tutti* orquestral fortíssimo de apenas 4 compassos. Nessa seção, *tutti* e solo se intercalam em uma espécie de pergunta orquestral respondida pelo piano solista. Tal técnica composicional – de *tutti* respondido por solo – também caracteriza o estilo concertante.

No exemplo 30, resumimos a uma pauta o *tutti* orquestral do início do tema “f”, como dito, esse *tutti* é respondido pelo piano. Note que a última demarcação do exemplo 30 não condiz com o motivo inicial; todavia, na resposta do piano solista (exemplo 31) o contorno melódico acontece descendentemente como no “b” do motivo inicial (exemplo 21).



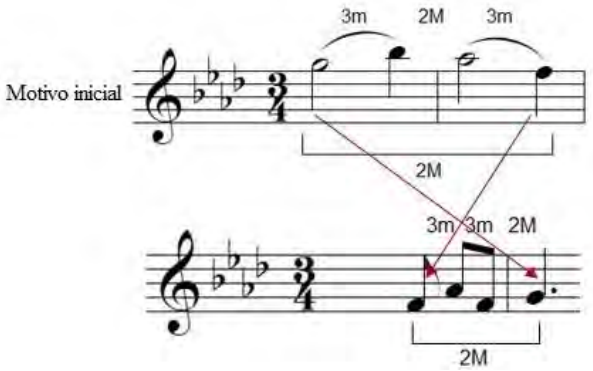
Exemplo 30 – Início do tema “f” da *Valsa n.3* – *Tutti* orquestral. Destaque às semelhanças com o motivo inicial. c. 37-41.



Exemplo 31 – Resposta ao *tutti.* Piano solista. Destaque às semelhanças com o motivo inicial. c. 41-45.

O início do tema “g”, primeiro tema da *Valsa Humorística n. 4,* também apresenta uma variação do motivo inicial como mostra o exemplo 32. Diferente das outras variações, nessa, as extremidades do motivo inicial foram invertidas, preservando-se as mesmas: Sol e Fá. Até então, o perfil melódico de todas as variações eram descendentes; no tema “g”, devido a essa inversão, ele é ascendente. Das quatro notas do motivo inicial, três se mantiveram em posição retrógrada, apesar

de mudar uma nota, os intervalos do motivo inicial também foram preservados: ambos os motivos são formados, apenas, por terças menores e segundas maiores.

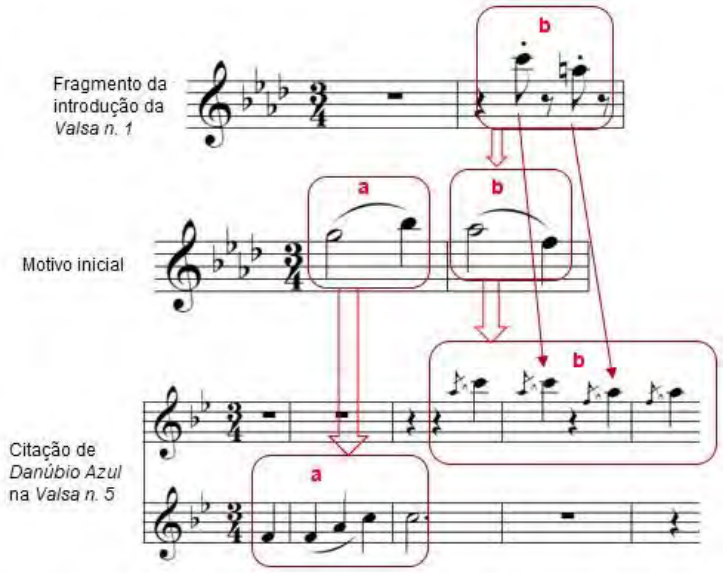


Exemplo 32 – Variação motívica do tema “g” da *Valsa n. 4*. As extremidades do motivo inicial foram invertidas. Segunda maior descendente se tornou ascendente.

No item 3.5 abordaremos de maneira detalhada sobre as especificidades do tema “g” e “h” da *Valsa Humorística n. 4.* Todavia, em relação ao tema “h”, antecipamos que ele é um desenvolvimento do tema “g”.

Pensando retroativamente, o motivo inicial – que gerou todas as variações que temos apresentado – é uma diminuição do *design* motívico do tema principal de *Danúbio Azul.* No item 3.6 desta tese trataremos da citação que Alberto Nepomuceno faz a essa obra; por ora, no exemplo 33, trazemos as flautas da introdução da *Valsa Humorística n. 1*, o motivo inicial e a citação de *Danúbio Azul* feita na introdução da *Valsa n. 5* mostrando a relação entre elas.

A citação, em relação ao motivo inicial, possui um gesto ascendente na parte “a” e um gesto descendente realizado por uma terça menor na parte “b”. Os fragmentos da introdução da *Valsa Humorística n. 1* são trazidos neste exemplo com a intenção de elucidar que o ápice das *Valsas Humorísicas* – que são as citações a valsas consagradas realizadas apenas na penúltima *Valsa* da obra – já possuem indícios desde a primeira introdução. Lembrando: essa introdução possui apenas oito compassos e o que resumimos à flauta também é executado pelos clarinetes e dobrado em terças pelos oboés. Nesses oitos compassos, esse fragmento é repetido duas vezes (nos compassos quatro e oito) de maneira idêntica a trazida no exemplo 33. Os outros compassos, nos instrumentos mencionados, são pausas.

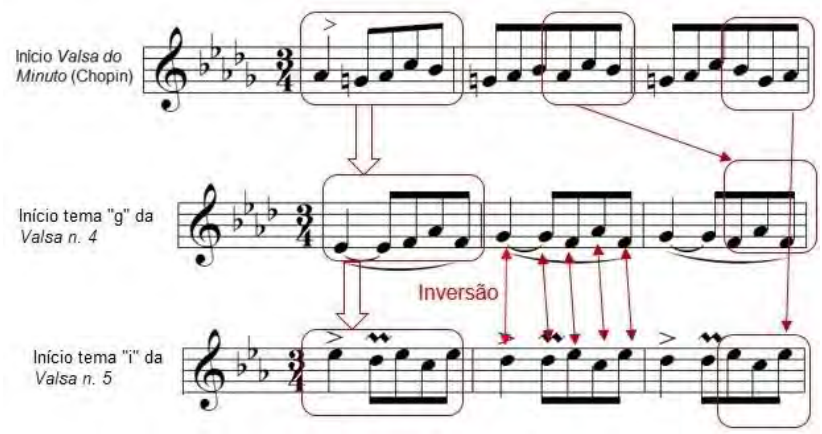


Exemplo 33 – Fragmento da introdução da *Valsa n. 1* (c. 3-4). Motivo inicial do tema "a" da *Valsa n.1* e citação de *Danúbio Azul* na introdução da *Valsa Humorística n. 5* (c. 1-4).

A variação motívica do tema "i" está mais próxima da variação motívica do tema "g" da *Valsa n. 4* do que do motivo inicial propriamente dito. Isso porque

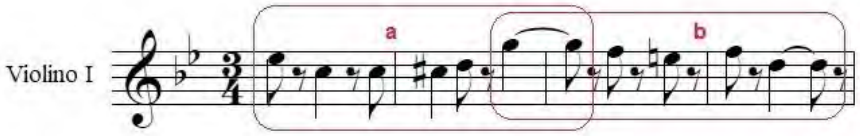
> em variações progressivas de um motivo básico, pode não existir uma relação facilmente identificável entre as variações mais longínquas. Por exemplo, em uma série de 4 motivos desenvolvidos a partir de um básico, o segundo pode ter uma relação direta com o primeiro, mas as terceira e quarta variações podem ou não apresentar características que sejam relacionadas ao motivo inicial. No entanto entre o terceiro e quarto motivos haverá uma conexão mais forte do que entre o terceiro ou quarto e primeiro ou segundo motivos (...). Esta observação abre a possibilidade de entendimento de variação progressiva como um processo gradual de desenvolvimento motívico que toma forma de maneira cronológica (DUDEQUE, 2003, p. 46).

No exemplo 34 trazemos a comparação entre o tema "g" da *Valsa n. 4* e o tema "i" da *Valsa n. 5.* Repare que a variação do tema "i" da *Valsa n. 5* se apresenta de maneira invertida quando comparada ao tema "g" da *Valsa n. 4.* Além disso, ambos os motivos destacados são intertextuais à *Valsa do Minuto* de Frédéric Chopin. No item 3.6 trataremos de outros aspectos intertextuais em relação a essa obra de Chopin.



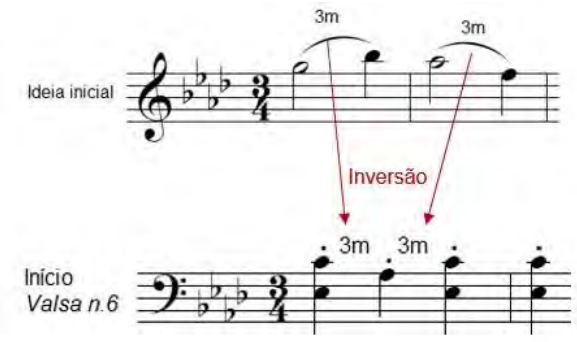
Exemplo 34 – Tema "i" da *Valsa n. 5* (c. 16-18). Comparação com o tema "g" da *Valsa n. 4* (c. 1-3). Ambas são intertextuais à *Valsa do Minuto* (c. 1-3).

No exemplo 35 trazemos o início do tema "j" – segundo tema da *Valsa Humorística n. 5* – a fim de mostrar a similaridade de contorno melódio em relação aos fragmentos do motivo inicial apresentados no exemplo 21.

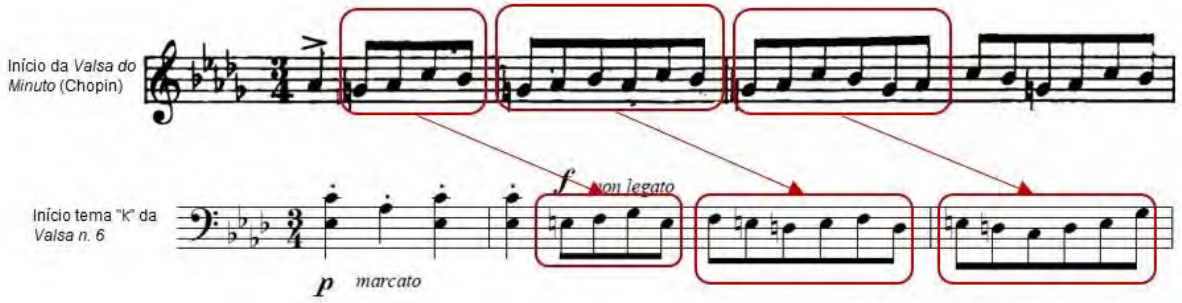


Exemplo 35 – Tema "j" da *Valsa n. 5.* Comparável aos fragmentos do motivo inicial (exemplo 21). c. 54-57.

O tema "k", primeiro tema da *Valsa Humorística n. 6,* é constituído por um motivo *marcato* sucedido por um *non legato.* No exemplo 36 trazemos a semelhança que o motivo *marcato* tem com o motivo inicial (exemplos 18 e 21). O motivo *non legato* é uma variação semelhante ao tema "g" da *Valsa n. 4* e do tema "i" da *Valsa n. 5;* esses temas, como visto no exemplo 34 nos remetem à *Valsa do Minuto*. No exemplo 37 podemos ver que o tema "k" também tem relação intertextual com a referida valsa de Chopin.



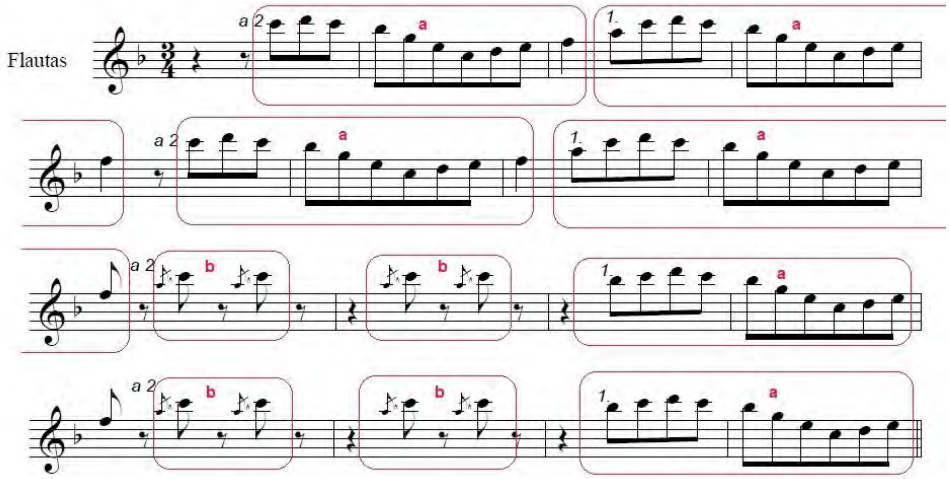
Exemplo 36 – Semelhança entre o início o tema “k” *Valsa n. 6*
e o motivo inicial (exemplos 18 e 21).



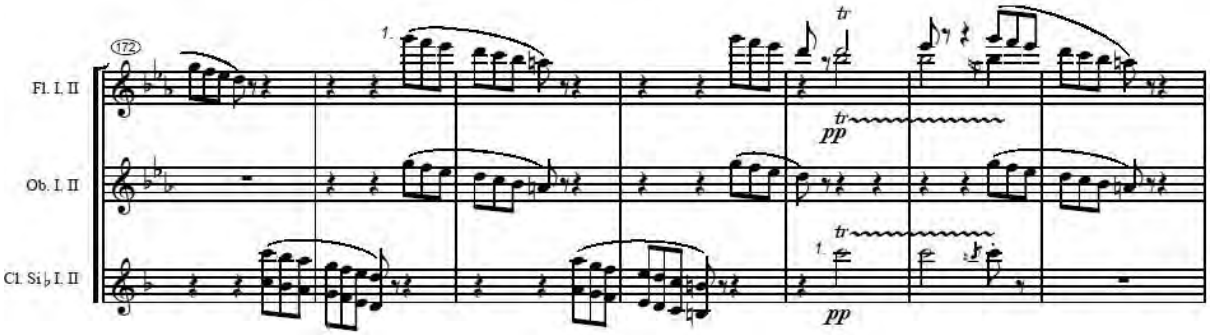
Exemplo 37 – Intertextualidade com a *Valsa do Minuto.* Variação semelhante aos temas “g” e “i” das *Valsas n. 4* e *5* (ver exemplo 34).

O tema “l” (exemplo 38), segundo tema da *Valsa Humorística n. 6,* é o único tema que possui ritornelos. Repare que o fragmento “b” é o mesmo que apresentamos no exemplo 33. Além disso, o contorno dos fragmentos “a” são comparáveis ao que ocorre nas madeiras da repetição do tema “j” da *Valsa n. 5* que trazemos no exemplo 39.

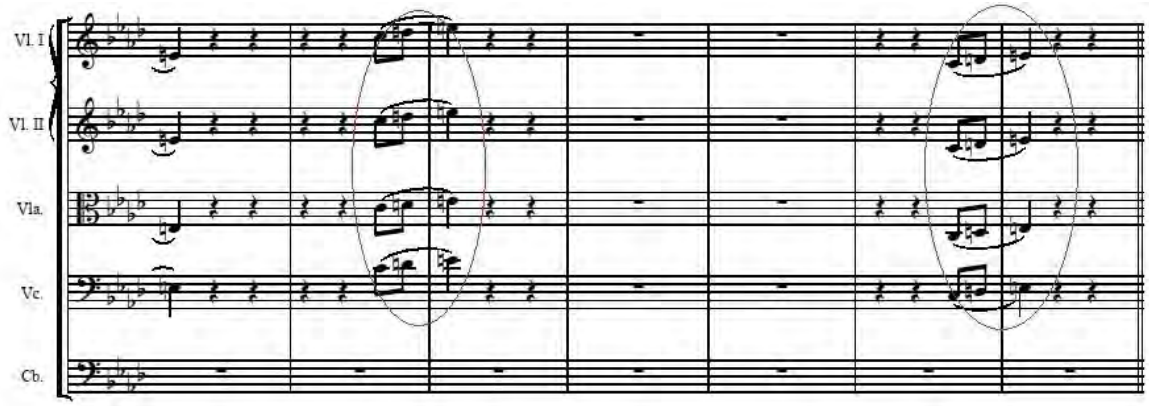
Após o tema “l” ser repetido pelos ritornelos, retoma-se o tema “k” com poucas modificações em relação ao “k” anterior, cujo final é uma transição para o retorno do tema “a”. Nessa transição o *status* promissório da introdução da *Valsa n. 1* apresentado no exemplo 19 é retomado de maneira idêntica como se pode observar no exemplo 40.



Exemplo 38 – Início do tema “l” da *Valsa n. 6*. Material melódio semelhante ao usado nas madeiras do tema “j” da *Valsa n. 5* (exemplo 40). Fragmento “b” é comparável ao *Danúbio Azul* (exemplo 33). c. 53-68.



Exemplo 39 – Madeiras que adensam o tema “j” da *Valsa n. 5*. O tema é realizado pelas cordas. c. 172-178.

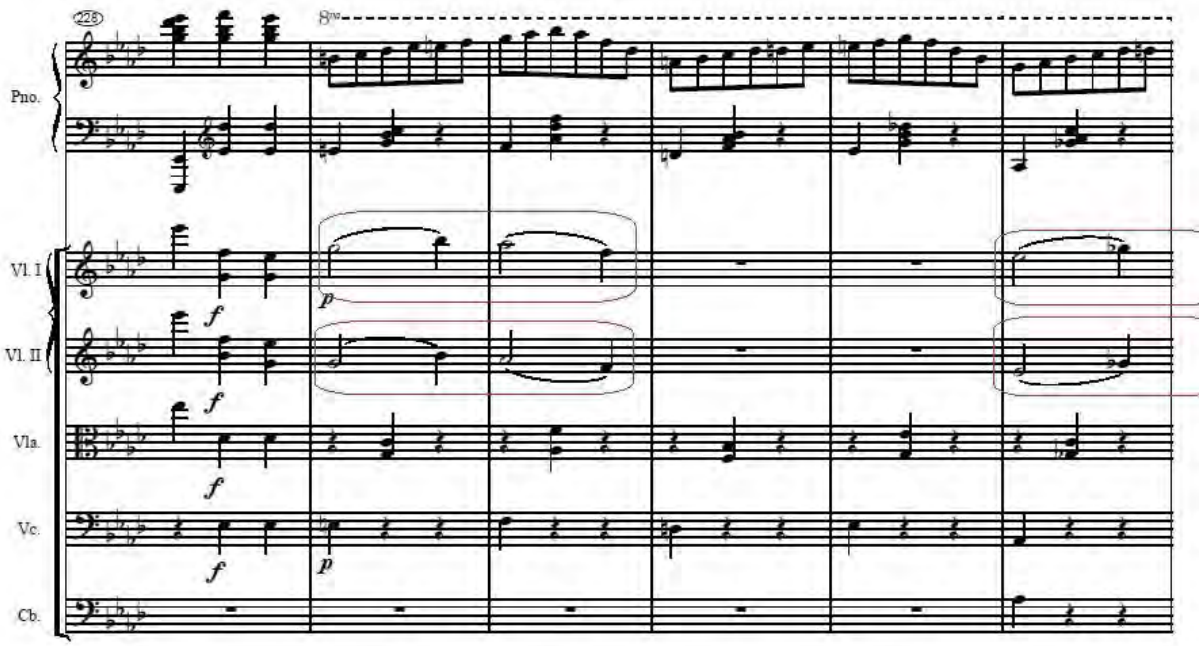


Exemplo 40 – Transição entre tema “k” e o retorno do tema “a”. Retorno das notas do *status* promissório utilizadas na introdução da *Valsa n. 1* (exemplo 19). c. 146-152.

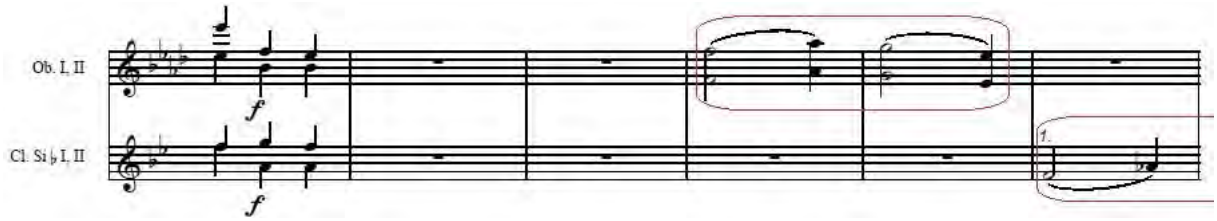
Diferente das outras *Valsas*, na *Valsa n. 6* tem-se um resgate de temas utilizados nas *Valsas* anteriores. O tema “a” da *Valsa n. 6* é retorno idêntico dos 38 compassos que compreendem o tema “a” da *Valsa n. 1,* seção em que ocorrera o motivo inicial das variações que apresentamos.

Após o tema “a”, o tema “d” da *Valsa n. 2* também é retomado; todavia, de maneira modificada. Sobre esse tema, retomaremos aspectos dele no item 4.3, quando o compararmos com as características de humor presentes em *Aquarium*, de Saint-Saëns.

Após o tema “d” – fechando a ciclicidade motívica das *Valsas Humorísticas* e dando coerência ao estilo concertante que elucidamos – na coda da *Valsa n. 6* é reapresentado o motivo inicial de maneira idêntica ao exposto no tema “a” da *Valsa n. 1*. No exemplo 41 trazemos o retorno desse motivo nas cordas que pode ser comparado ao exemplo 15; no exemplo 42, trazemos a transposição desse motivo inicial realizada nas madeiras e comparável ao exemplo 17. Além disso, no exemplo 41 é possível cotejar semelhanças da mão direita com a mão direita da *Valsa do Minuto* de Chopin (exemplos 34 e 37).



Exemplo 41 – Coda. Destaque para as demarcações: motivo inicial sem variações. Mão direita do piano intertextual a *Valsa do Minuto.* c. 228-233.



Exemplo 42 – Coda. Motivo inicial transposto nas madeiras. (ver exemplo 17). c. 228-233.

3.4 Passagens virtuosísticas: estilo pianístico

> *(...) ninguém pensa que as obras e os cantos poderiam ser criados do nada. Eles estão sempre ali, no presente imóvel da memória. Quem se interessaria por uma palavra nova, não transmitida? O que importa não é dizer, mas redizer e, nesse rédito, dizer a cada vez, ainda, uma primeira vez. (Maurice Blanchot[50])*

Primeiro vimos que as *Valsas Humorísticas* apresentam características da tópica de valsa; depois verificamos sua relação com o estilo concertante; aqui, enfatizaremos o estilo pianístico cuja principal característica são as passagens virtuosísticas do piano solista.

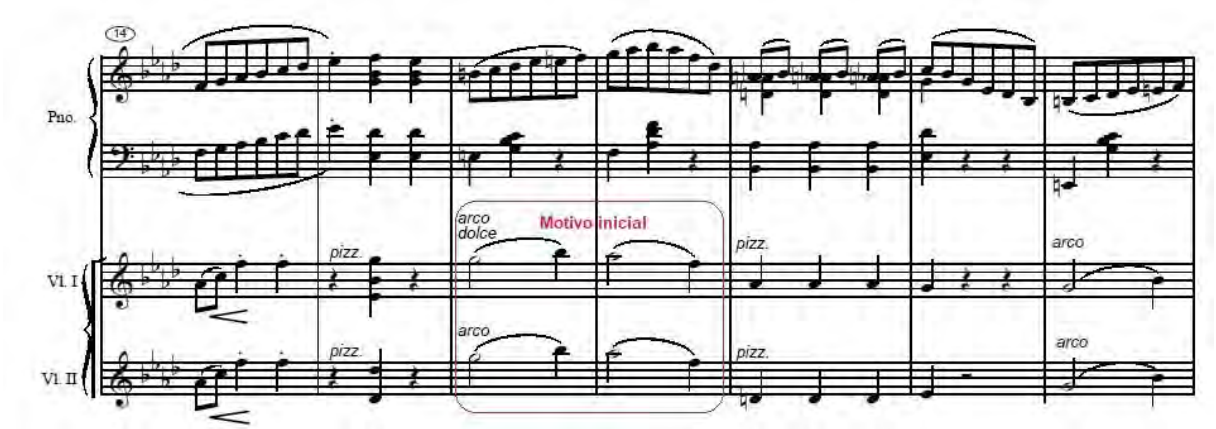
Além do motivo inicial que fora desenvolvido em todos os temas das *Valsas* de Nepomuceno, outra característica concertante é a maneira de executar o piano, onde o nível técnico exigido do solista é elevado e esse solista está em constante diálogo com a orquestra.

No caso das *Valsas Humorísticas* essa relação concertante de diálogo está correlacionada ao estilo pianístico, visto que o alto nível técnico a ser exibido é algo intrínseco ao instrumento solista, o piano. Todavia, o compositor pode usar determinado instrumento em sua composição e não se apropriar das questões técnicas e idiomáticas desse instrumento, um exemplo disso é o que Chopin faz com a *Op. 18,* embora executada no piano ela tem tendência melódica violinística como comentamos no item 3.2. Apesar do exemplo, não usar o idiomatismo dos instrumentos é incomum, a *Op. 18* é uma exceção nas obras de Chopin.

Logo no início das *Valsas Humorísticas*, o motivo inicial que destacamos ao tratar do estilo concertante aparece junto com o estilo pianístico como podemos ver

[50] In Compagnon (1979/2007, p. 6).

no exemplo 43. O motivo inicial aparece no tema “a” da *Valsa n. 1* concomitante ao piano que executa gestos que ascendem e descendem.



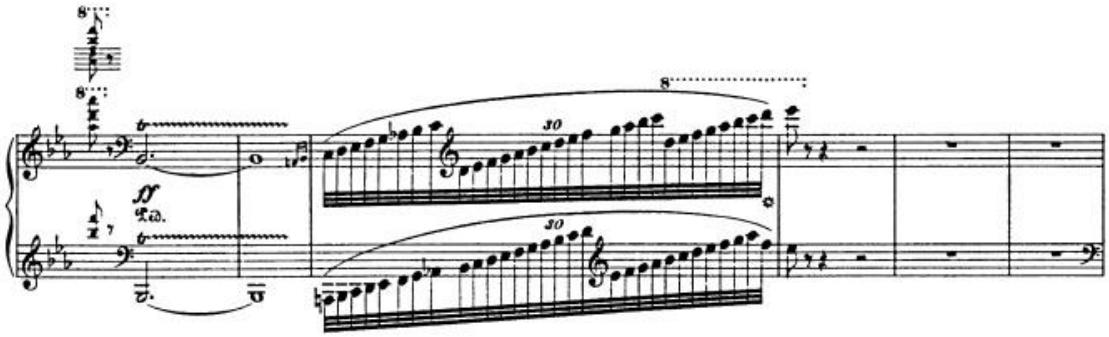
Exemplo 43 – Primeira aparição do motivo inicial acompanhado pela sonoridade do piano. Tema “a” da *Valsa n. 1.* c. 14-20.

Em geral, o estilo pianístico se caracteriza principalmente por arpejos executados com figuras de valores pequenas – tais como fusas e semifusas – que percorrem em um gesto sonoro único grande parte da extensão do piano, seja em movimento ascendente – do grave para o agudo – seja descendente – do agudo para o grave – ou mesmo em movimento misto onde o gesto sonoro ascende e descende geralmente em velocidade elevada. Tal característica se relaciona a habilidade do pianista em conseguir executá-las, são as passagens virtuosísticas.

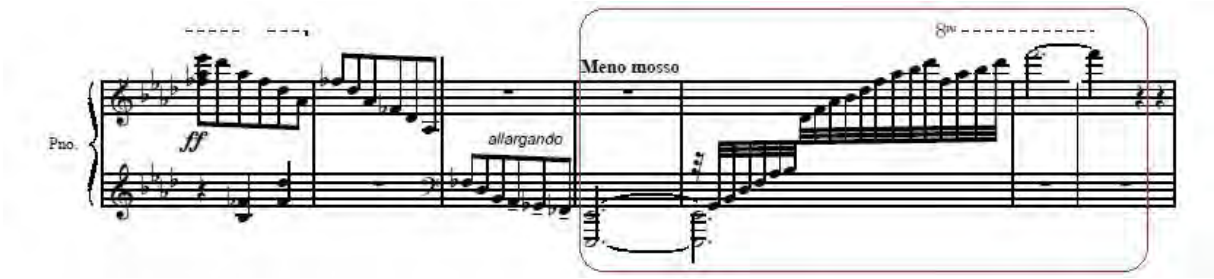
Comumente tais passagens são utilizadas para terminar seções. Embora possa ocorrer em outros momentos, em concertos para piano e orquestra, o estilo concertante ocorre inevitavelmente com o estilo pianístico em um momento específico: nas *cadenzas.* As *cadenzas* são, por definição, o momento que o solista tem para expor sua alta habilidade técnica ao público.

É sabido que Franz Liszt (1811–1886) ganhou fama entre seus contemporâneos devido a sua habilidade como pianista virtuoso e que ele é considerado o maior pianista de todos os tempos; por essa razão, pegamos um trecho virtuoso de Liszt, a *cadenza* do primeiro movimento do *Erstes konzert für pianoforte und orchester – Primeiro Concerto para Piano e Orquestra* – de 1849, como texto-base para as intertextualidades que vemos nas *Valsas Humorísticas* em relação ao estilo pianístico.

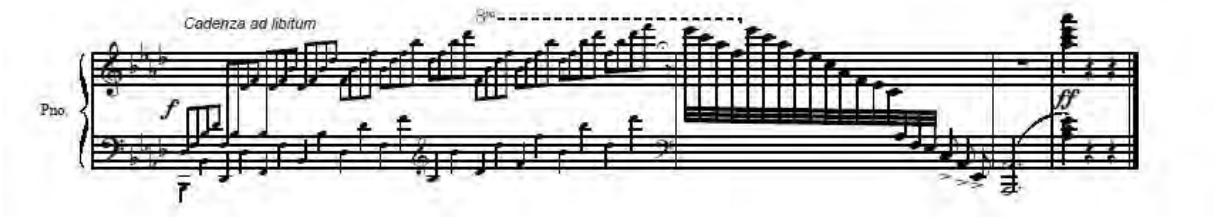
No exemplo 44 trazemos o gesto pianístico da *cadenza* do primeiro movimento do *Primeiro Concerto* de Liszt. No exemplo 45 trazemos o fim do tema “a”– *Meno mosso* – da *Valsa Humorística n. 1* cujo gesto sonoro é semelhante ao trecho selecionado da *cadenza* de Liszt. Além disso, na recapitulação do tema “a” da *Valsa n. 1* – quando a seção cadencial é utilizada para terminar a valsa – Nepomuceno insere um compasso virtuosístico e o denomina de *cadenza ad libitum* como podemos ver no exemplo 46.



Exemplo 44 – Passagem virtuosística. Trecho da *cadenza* do primeiro movimento do *Primeiro concerto para piano e orquestra,* de Franz Liszt.



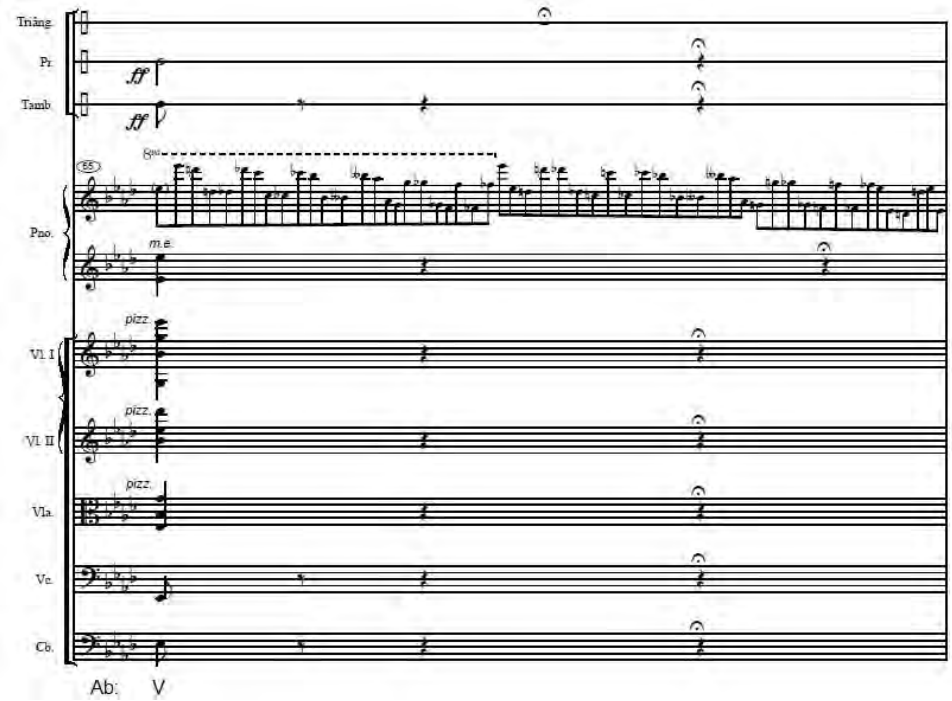
Exemplo 45 – Passagem virtuosística. Seção cadencial do tema “a” *Valsa n. 1* (c. 131-137). Comparável a *cadenza* do primeiro movimento do *Primeiro Concerto* de Liszt (exemplo 44).



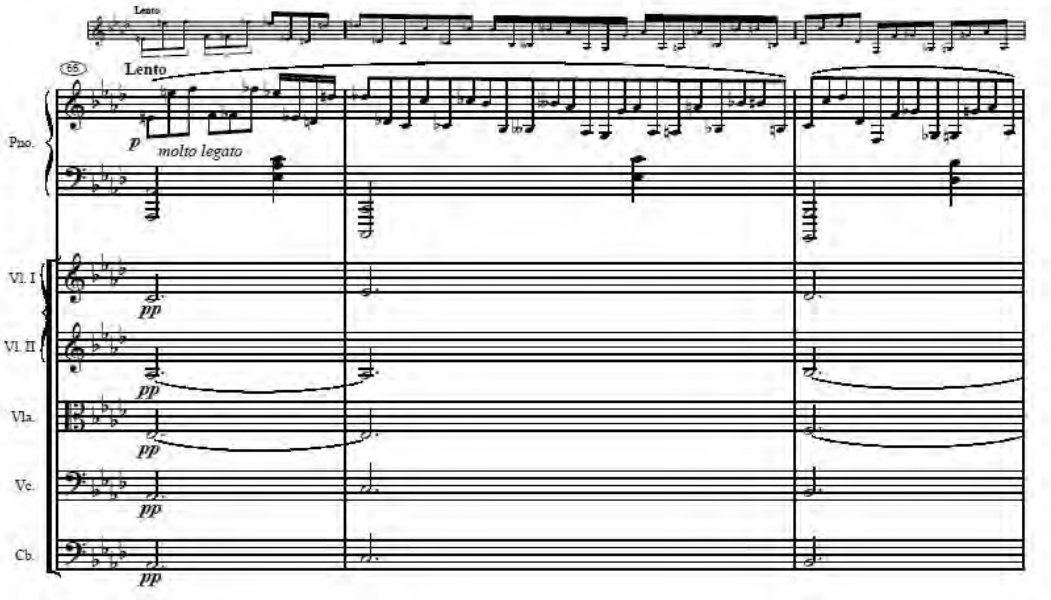
Exemplo 46 – Passagem virtuosística. *Cadenza ad libitum* no fim da recapitulação do tema “a” da *Valsa n. 1.* c. 138-141.

Na *Valsa Humorística n. 2* o tema “d” é encerrado com uma cadência virtuosa de piano no quinto grau como mostra o exemplo 47. Tal cadência antecipa o novo caráter da volta do tema “c”. Enquanto na exposição o tema “c” fora apresentado, primeiramente, nas cordas; na recapitulação o “c” aparece junto a uma grande quantidade de notas executadas pelo piano virtuose dando-nos a impressão de um improviso sobre o tema, ou seja, mais uma vez temos uma sonoridade de *cadenza*.

No exemplo 48 trazemos alguns compassos que exemplificam o retorno do tema “c”. Nessa recapitulação, os instrumentos de sopro cessam e as cordas executam longas notas pianíssimas. Por nos remeter a uma *cadenza,* novamente nos deparamos com o estilo concertante concomitante ao estilo pianístico.

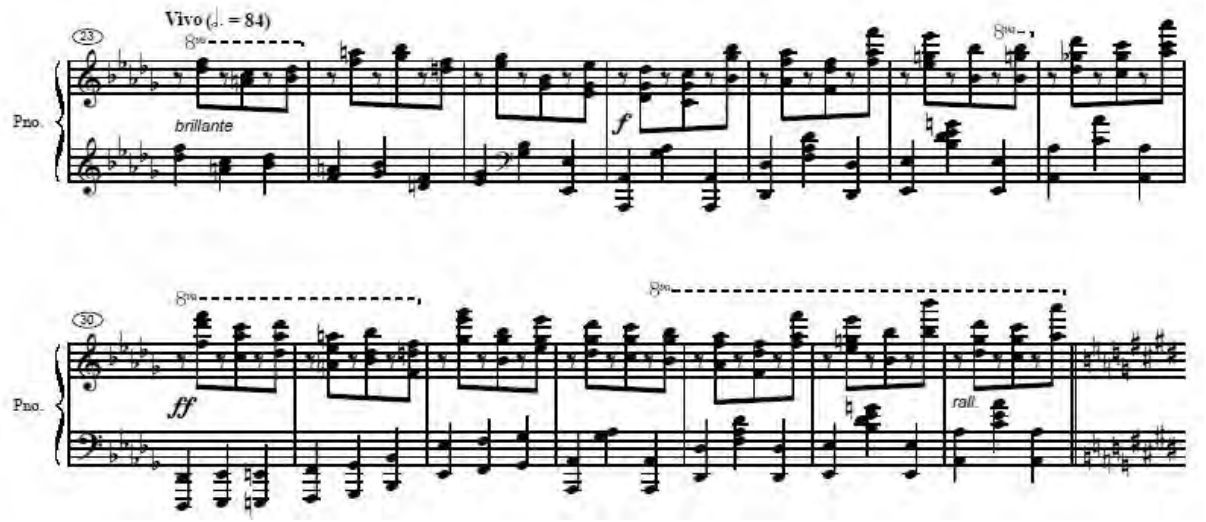


Exemplo 47 – Fim do tema “d” e preparação para o tema “c” da *Valsa n. 2.* Cadência virtuosística no quinto grau. c. 65.



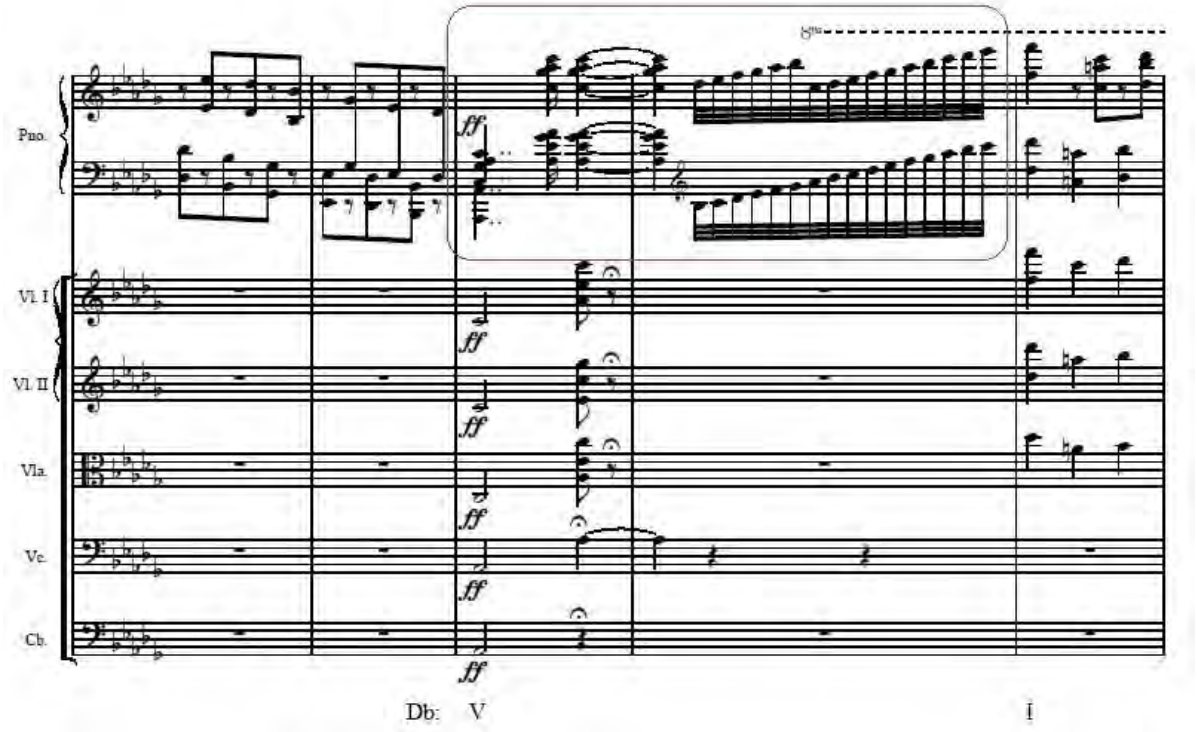
Exemplo 48 – Retorno do tema “c” da *Valsa n. 2*. Piano virtuosístico solista com caráter de *cadenza.* c. 66-68.

Em relação a *Valsa Humorística n. 3,* após o tema “e” (exemplo 51), que se apresenta em caráter lento e expressivo, o tema “f” é contrastante devido ao seu caráter vivo e brilhante. O exemplo 49 traz o trecho de transição para o tema “f” em que o piano virtuosístico é solista e desprovido de qualquer acompanhamento orquestral.



Exemplo 49 – Tema “f” da *Valsa n. 3.* Trecho inicial de transição. Passagem virtuosística no piano solista. c. 23-36.

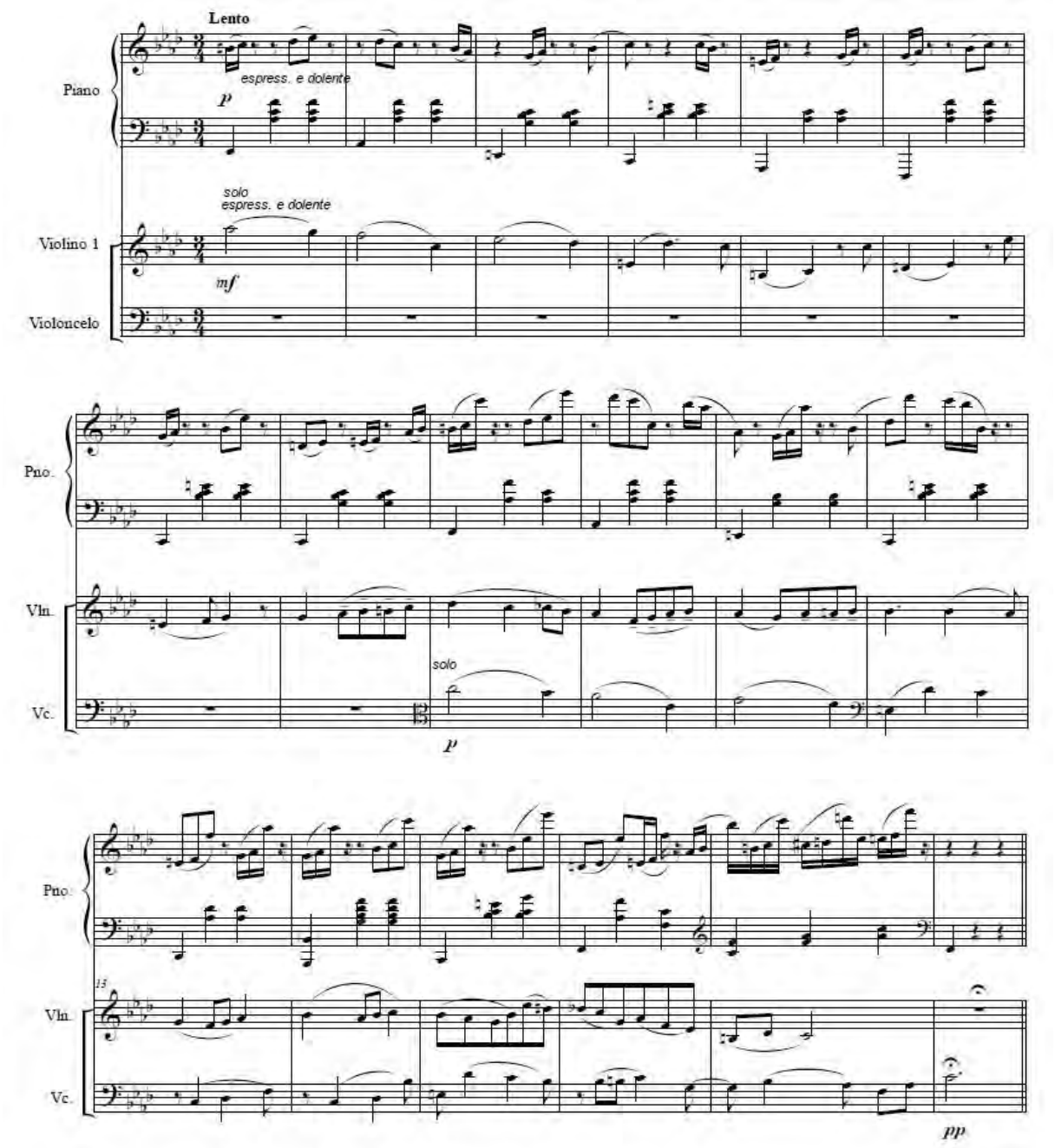
No fim do tema “f – e antecipando uma seção de transição semelhante ao exemplo 49 – há um gesto pianístico que, novamente, nos remete à *cadenza* do primeiro movimento do *Primeiro Concerto para Piano e Orquestra* (exemplo 44) de Liszt, como mostra o exemplo 50.



Exemplo 50 – Fim do tema “f” da *Valsa n. 3.* Semelhança com o *Primeiro Concerto* de Lizst (exemplo 44). c. 61-65.

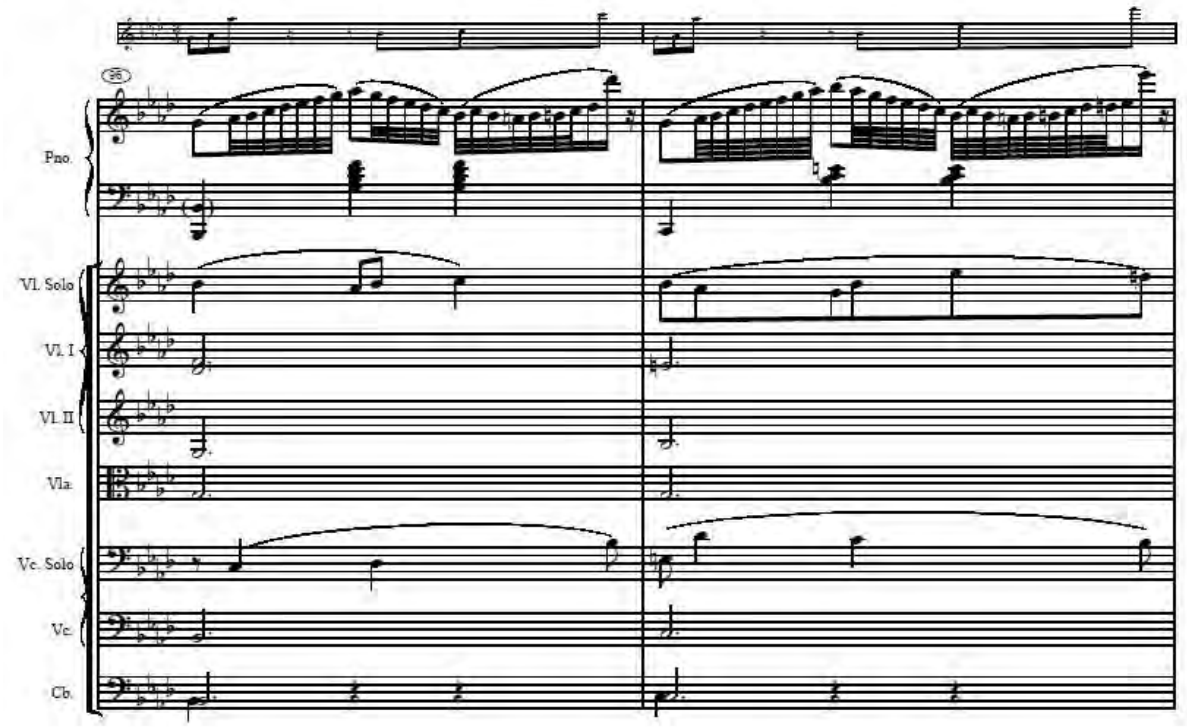
A nova transição não é em piano solo como a exposta no exemplo 49, dessa vez ela se inicia acompanhada das cordas e é adensada a um *tutti* orquestral fortíssimo. Após o *tutti,* a introdução da peça é retomada e o tema “e” é recapitulado.

Interessante notar que o primeiro tema “e” apresentado é um contraponto entre violino e violoncelo enquanto o piano acompanha com uma linha melódica fragmentária, o caráter fragmentário se dá devido a quantidade de pausas utilizada como mostra o exemplo 51. Contudo, no retorno do tema “e”, essa linha fragmentária do piano é preenchida por um fluxo virtuosístico de notas que ascendem e descendem como podemos ver no exemplo 52. Repare que o tema “e” original está escrito acima do “e” variado virtuosisticamente.



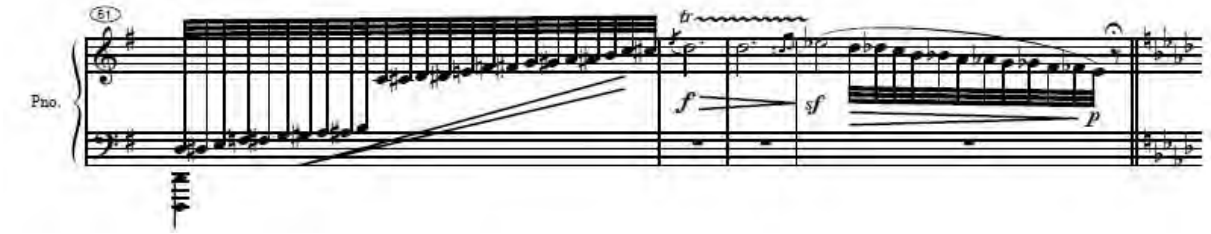
Exemplo 51 – Tema “e” da *Valsa n. 3*. Contraponto entre violino e violoncelo. Linha melódica fragmentária no piano. c. 5-22.

Após essa inserção de notas, o caráter do retorno do tema “e” se diferencia do “e” inicial. Enquanto no primeiro ouvíamos uma textura contrapontística e sobre ela voltaremos a tratar no subitem 4.2.11; na recapitulação, a mão direita do piano se assemelha a *cadenza* da *Valsa* anterior: o piano, neste trecho, soa um improviso sob o piano da exposição.

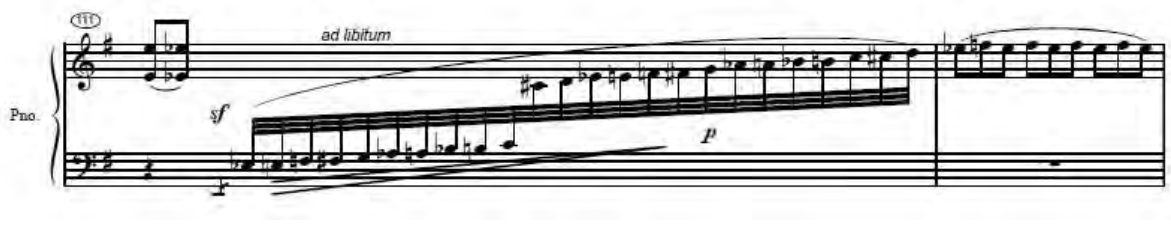


Exemplo 52 – Trecho do retorno do tema “e” da *Valsa n. 3*. Contraponto entre violino 1 e violoncelo mais linha de piano virtuosístico composto a partir do piano fragmentário da exposição. c. 96-97.

Na *Valsa Humorística n. 4*, o final do tema “h” da também apresenta o estilo pianistíco e seu gesto sonoro é, novamente, comparável ao *Primeiro Concerto para Piano e Orquestra* de Lizst (exemplo 44) como mostra o exemplo 53. Após o tema “g” intermediário, o final do “h” retomado apresenta o estilo pianístico em um trecho, novamente, *ad libitum* como mostra o exemplo 54.



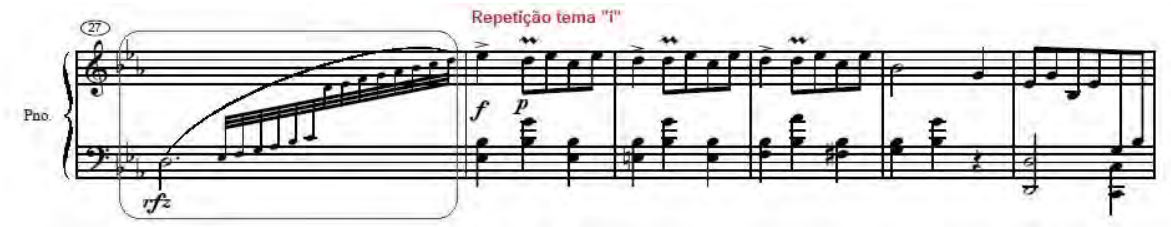
Exemplo 53 – Final do tema “h” da *Valsa n.4*. Semelhança com o *Primeiro Concerto para Piano e Orquestra* de Lizst (exemplo 44). c. 61-64.



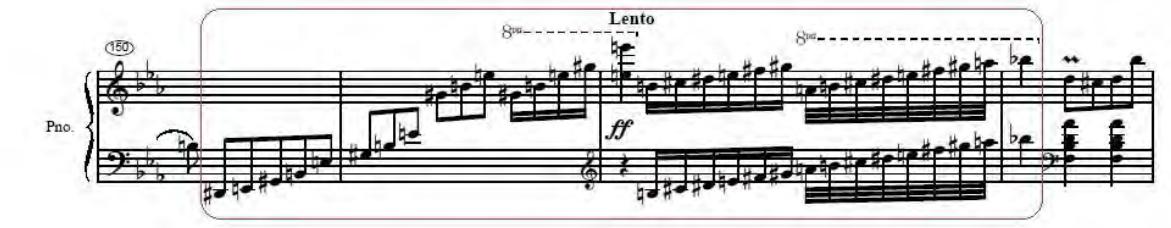
Exemplo 54 – Final da reexposição do tema “h” da *Valsa n.4*. Semelhança com o *Primeiro concerto para piano e orquestra* de Lizst (exemplo 44). Detalhe para o *ad libitum* (como exemplo 46). c. 61-64.

Não diferente, na *Valsa Humorística n. 5* também temos passagens virtuosísticas. O fim da introdução da *Valsa n. 5* se assemelha novamente ao trecho de Lizst que recortamos. Trata-se do exemplo 76 desta tese.

Esse tipo de gesto sonoro também é visto no tema “i”. No exemplo 55 destacamos o último compasso antes do tema ser repetido. O final da repetição, por sua vez, é a citação da *Valsa do Minuto*, assunto que será abordado no item 3.6 desta tese. Todavia, antecipamos que toda citação literal à *Valsa do Minuto* de Chopin realizada na *Valsa n. 5* de Nepomuceno é precedida por um gesto virtuoso de estilo pianístico como podemos observar no exemplo 56.



Exemplo 55 – Final do tema “i” da *Valsa n. 5* e início de sua repetição. Semelhança com o *Primeiro Concerto* de Lizst (exemplo 44). c. 27-32. Repete em: c. 133-138.



Exemplo 56 – Final do tema “i” da *Valsa n. 5*, antes da citação da *Valsa do Minuto*. Comparável ao *Primeiro Concerto para Piano e Orquestra* de Lizst (exemplo 44). c. 150-153. Repete em: c. 264-267.

Como na *Valsa Humorística n. 6* há o retorno do tema “a” novamente ouvimos os gestos pianísticos ascendentes e descendentes que acompanham o motivo inicial que expusemos no exemplo 43, assim como reaparece o que mostramos no exemplo 45.

Pelo exposto, constatamos que o estilo pianístico se justapõe a tópica de valsa e ao estilo concertante no decorrer das seis *Valsas Humorísticas*.

3.5 Balanço sincopado: estilo pianeiro na *Valsa Humorística n. 4*

> *A quadrilha tem certa rigidez geométrica; a valsa tem todo o abandono da imaginação.*
> *(Ressurreição – Machado de Assis, 1872)*

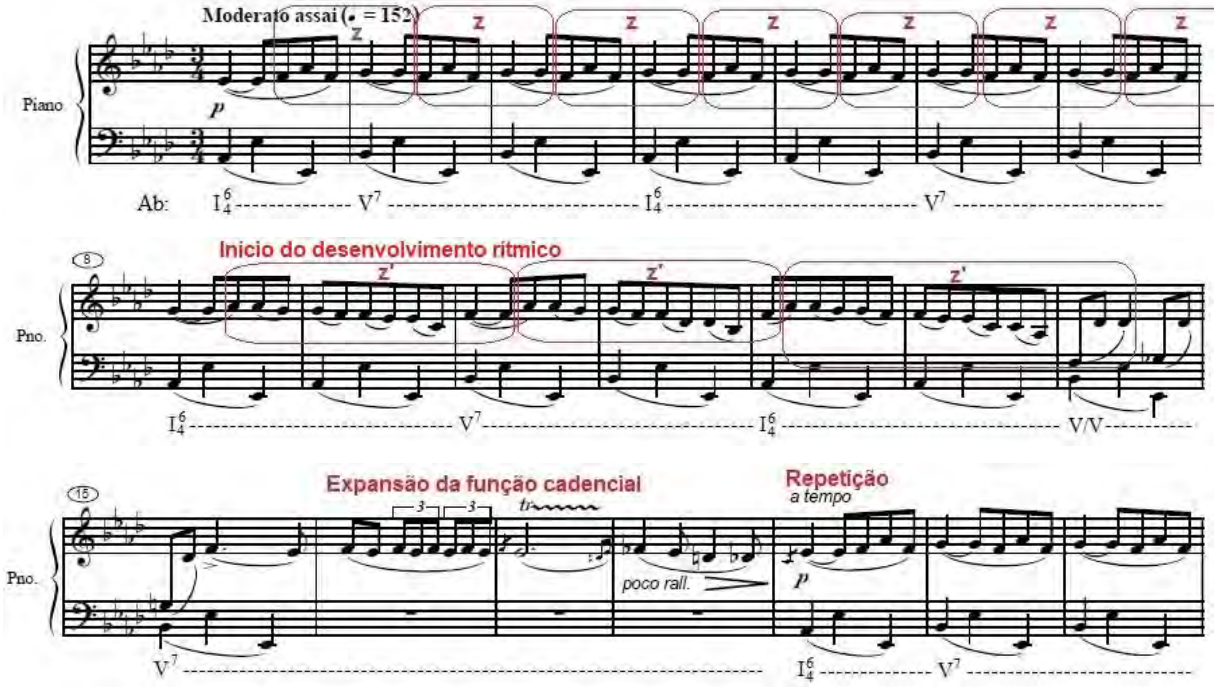
A *Valsa n. 4* se apresenta como a mais brasileira das *Valsas Humorísticas*. Seu caráter sincopado e o uso exacerbado da repetição de uma pequena ideia para impulsionar o desenrolar do tema nos remete ao estilo dos pianeiros do Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX.

Outra característica da sonoridade dos pianeiros cariocas é a forma rondó na qual se estrutura a *Valsa Humorística n .4:* ela é um rondó de cinco partes, forma típica de muitos choros. A respeito dos pianeiros, lembramos que abordamos esse assunto no item 2.3 desta tese.

Tomando como base a variação do motivo inicial exposta no exemplo 32, quando tratamos do estilo concertante, percebe-se que a variação que acontece no tema “g” (exemplo 57) é anacrústica e o ponto de chegada é uma nota pontuada[51] na cabeça do tempo. O motivo, com essa caraterística rítmica, nos remete a materiais rítmicos de gêneros brasileiros, tais como: choro, modinha e samba, por exemplo.

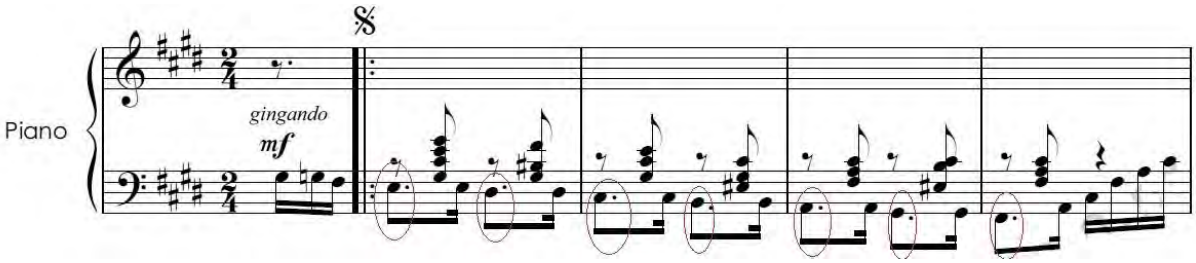
---

[51] A partitura da *Valsa Humorística n. 4* (exemplo 57) está grafada como uma semínima ligada a uma colcheia. Entretanto, para melhor visualização do motivo e comparação com exemplos do repertório de música brasileira, optamos por escrevê-lo no exemplo 32 como uma semínima pontuada.



Exemplo 57 – Tema “g” da *Valsa n. 4.* Demarcação das repetições motívicas. c. 1-21.

Para exemplo comparativo, no exemplo 58 trazemos o começo de *Odeon* (1910), de Esnesto Nazareth (1863-1934), música popular carioca do início do século XX. Como se pode observar, a figura pontuada está sempre na cabeça do compasso precedida por anacruse no tempo anterior.



Exemplo 58 – Figuras pontuadas precedidas por anacruse. *Odeon.* c. 1-4.

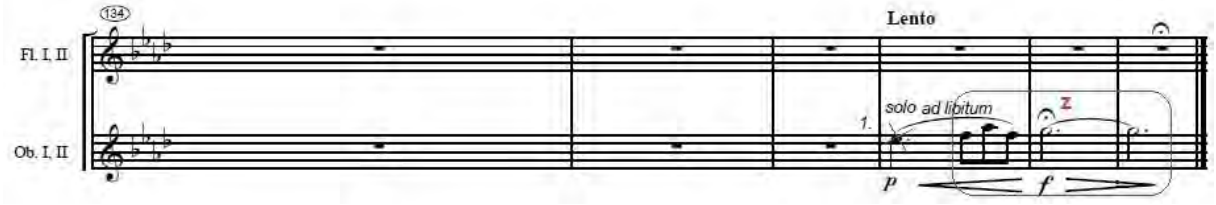
O motivo da quarta *Valsa* (exemplo 32) se repete por sete vezes até se desenvolver como vemos no exemplo 57, onde destacamos a repetição do motivo (z) e suas variações (z’).

Em relação ao tema “g”, é de se observar que a tônica está na segunda inversão, fazendo com que ouçamos continuamente a nota Mi bemol grave tanto na tônica quanto na dominante. Portanto, a passagem inteira oscila entre aspectos mais ou menos fortes da função do quinto grau, ou seja, é um enorme pedal de dominante. Esses pedais – sejam de tônica, ou de dominante – com obnubilação das funções

harmonicas, são uma característica do romantismo. Coelho de Souza (2008) ao analisar intertextualmente a *Suíte Antiga,* de Alberto Nepomuceno, relata semelhante harmonia em um trecho abordado da *Suíte.* Para ele (2008, p. 62), a sustentação da harmonia sobre um longo pedal confere a passagem uma coloração mais rústica. O autor relaciona intertextualmente tal característica ao universo pianístico de Chopin, mais especificamente com as *mazurkas,* lembrando, por exemplo, dos pedais de tônica que ocorrem na *Mazurka Op. 56, n. 2* de Frédéric Chopin.

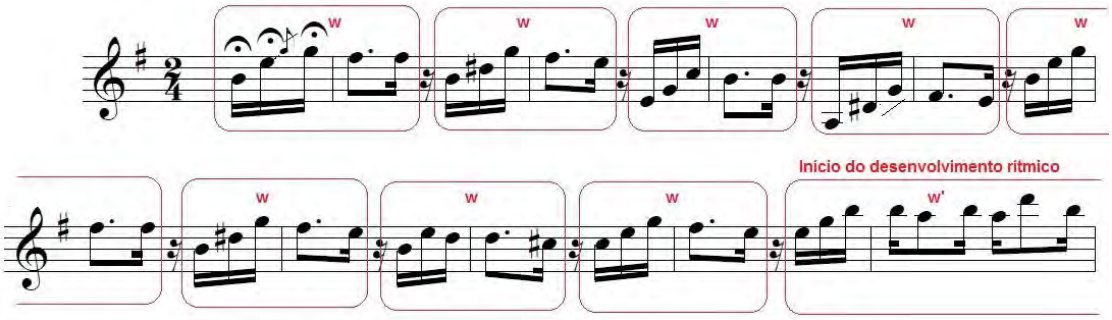
Ao olhar o exemplo 57, o leitor pode imaginar que as delimitações dos motivos são incoerentes devido a incongruência com as ligaduras. Visulamente, o motivo teria que iniciar um tempo e meio antes; no caso, seria um motivo – não anacrustico – por compasso. Todavia, auditivamente, a cabeça do compasso não é ponto de partida do material melódico, mas de chegada. Essa afirmação se dá por alguns fatores:

a) essa é a primeira *Valsa* em que o contraste entre as partes da peça não se dá pela material melódico, ou seja, mesmo no tema "h", o motivo z – e suas variações z' – continuam se repetindo. Dessa maneira, devido a grande quantidade de repetições, em uma única escuta é possível perceber que as cabeças do tempo são chegadas de um material melódico ascendente e não o inverso, como a percepção visual sugere;
b) por não ser ligada com o que precede, a primeira nota do compasso soa mais articulada do que as outras, o que dá a ela mais destaque;
c) toda a *Valsa Humorística n. 4* fora composta a partir desse mesmo motivo. A peça termina com um prolongamento cadencial de três compassos que evidencia o que afirmamos: a cabeça do compasso, mesmo que sem ligadura, é ponto de chegada, como podemos ver no exemplo 59. Em relação a nota Mi bemol que aparece tanto no inicio da peça, como no prolongamento cadencial, compreende-se que essa nota completa a harmonia que é executada pelas cordas, ela não tem carater melódico e, no decorrer da peça, essa nota não faz parte dos desenvolvimentos motívicos. No início do tema "g" (exemplo 57), por exemplo, o motivo repete várias vezes e em nenhum momento ela é retomada.



Exemplo 59 – Prolongamento cadencial da *Valsa n. 4.* c. 134-139.

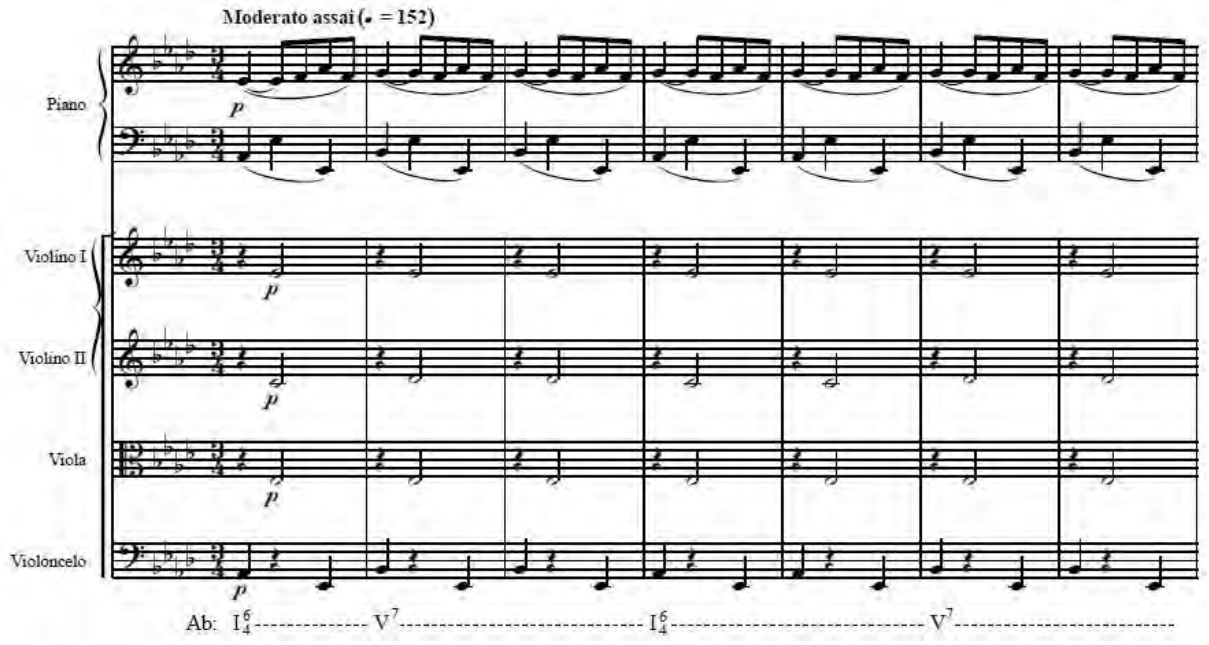
Outra intertextualidade com a música brasileira está relacionada ao excesso de repetições de um mesmo motivo rítmico: é tipico da música carioca do início do século passado se utilizar da repetição um motivo rítmico até que este se desenvolva. No tema "g" da *Valsa n. 4* (exemplo 57), o desenvolvimento motívico (z') se dá após sete compassos de repetição (z). No exemplo 60, trazemos a melodia do *Chôros n.1* (1920), de Heitor Villa-Lobos (1887–1959), em que, assim como na *Valsa n. 4,* um motivo rítmico (w) se repete oito vezes até se desenvolver (w').



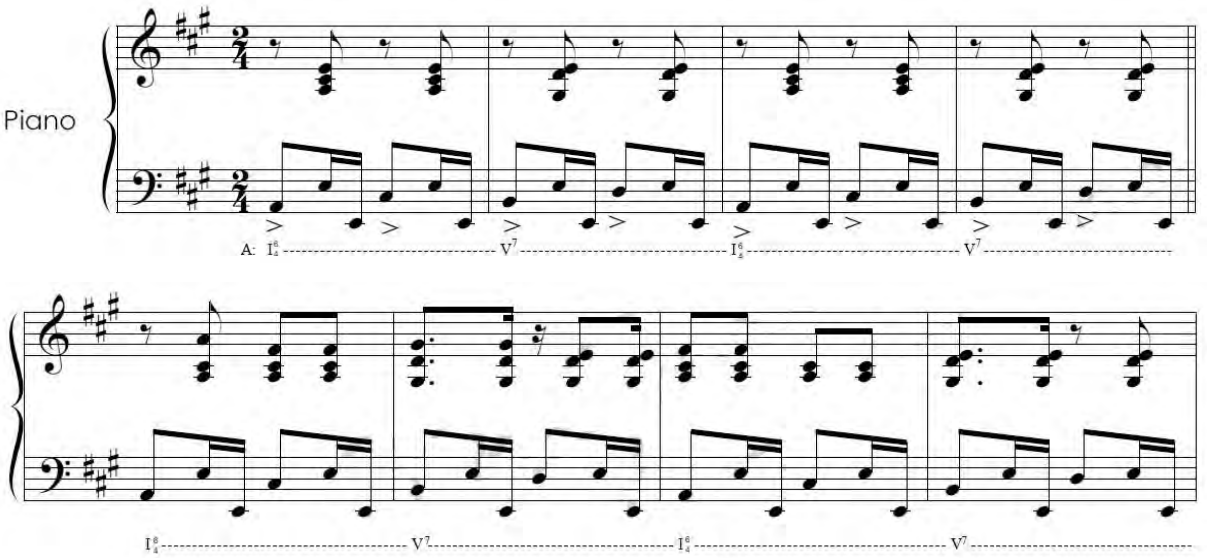
Exemplo 60 – Repetição constante de um motivo rítmico. *Chôros n.1*, de Villa-Lobos. c. 1-9.

Em relação a harmonia, temos com ela outra intertextualidade com a música brasileira. No exemplo 61, trazemos o início do tema "g" junto com o acompanhamento das cordas – que foi omitido no exemplo 57 – e o comparamos à harmonia do início de *Brejeiro* (1893), também de Ernesto Nazareth (exemplo 62).

É de se reparar que a mão direita dos quatro primeiros compassos introdutórios do *Brejeiro* se assemelham aos acordes formados pelas violas e violinos da *Valsa n. 4,* assim como a mão esquerda do *Brejeiro* é comparável ao violoncelo e mão esquerda do piano do exemplo 61 devido a nota que se repete no baixo – Mi bemol na *Valsa n. 4* e Mi no *Brejeiro* – onde em ambos os casos se gera um pedal no quinto grau da escala.



Exemplo 61 – Harmonia do início do tema “g” da *Valsa n. 4.* c. 1-7.



Exemplo 62 – Harmonia do início de *Brejeiro.* c. 1-8.

O tema “g” é executado duas vezes antes do tema “h”. Em relação a forma individual de *Valsa*, enquanto as três primeiras *Valsas Humorísticas* eram ternárias, a quarta é um ABABA como mostra o figura 10; ou seja, é uma forma estrófica: um rondó de cinco partes. Quando pensamos em música brasileira, essa forma nos remete ao gênero de choro.

Valsa IV - Lá♭M	A (Moderato assai): 1-36, Lá♭M B (Vivo-Tempo I): 37-64, Sol M A (Tempo I): 65-68 (intr.)/69-87, Lá♭M B (Vivo-Tempo I): 88-115, Sol M A (Più calmo): 116-139, Lá♭M

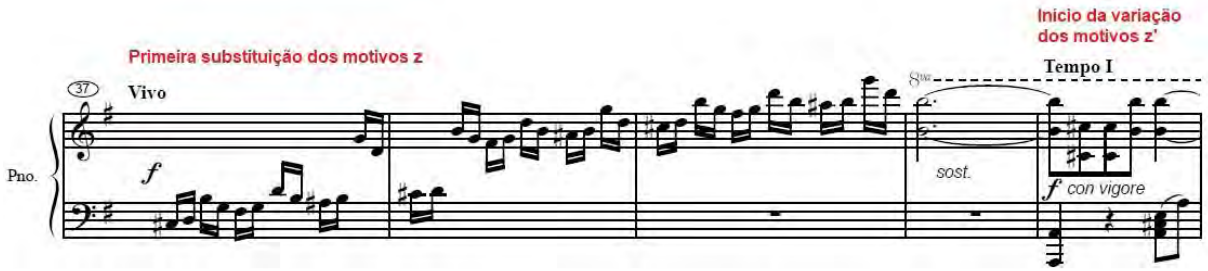
Figura 10 – Resumo estrutural da *Valsa Humorística n. 4.* Extraído de Goldberg (2000, p. xiii).

Nas outras *Valsas,* o segundo tema é contrastante em caráter, tonalidade e material melódico. Na *Valsa n. 4* o contrate se dá apenas em âmbito de caráter e tonalidade, o material melódico se mantém. Isto é, em termos melódicos, poderíamos dizer que a *Valsa n. 4* é um AA'AA'A, pois o mesmo material melódico é desenvolvido; todavia, a mudança de caráter e tonalidade gera o contraste necessário para caracterizar as possíveis partes A', como sendo B.

Em relação ao tema "h" da *Valsa n. 4,* ele é uma variação do tema "g". Toda a seção de motivos repetidos do tema "g" (exemplo 57) é substituída por um vivo solo de piano como mostra o exemplo 63. Esse solo nos remete ao trecho de transição do tema "f" da *Valsa n. 3* – com estilo pianístico – que expusemos no exemplo 49.

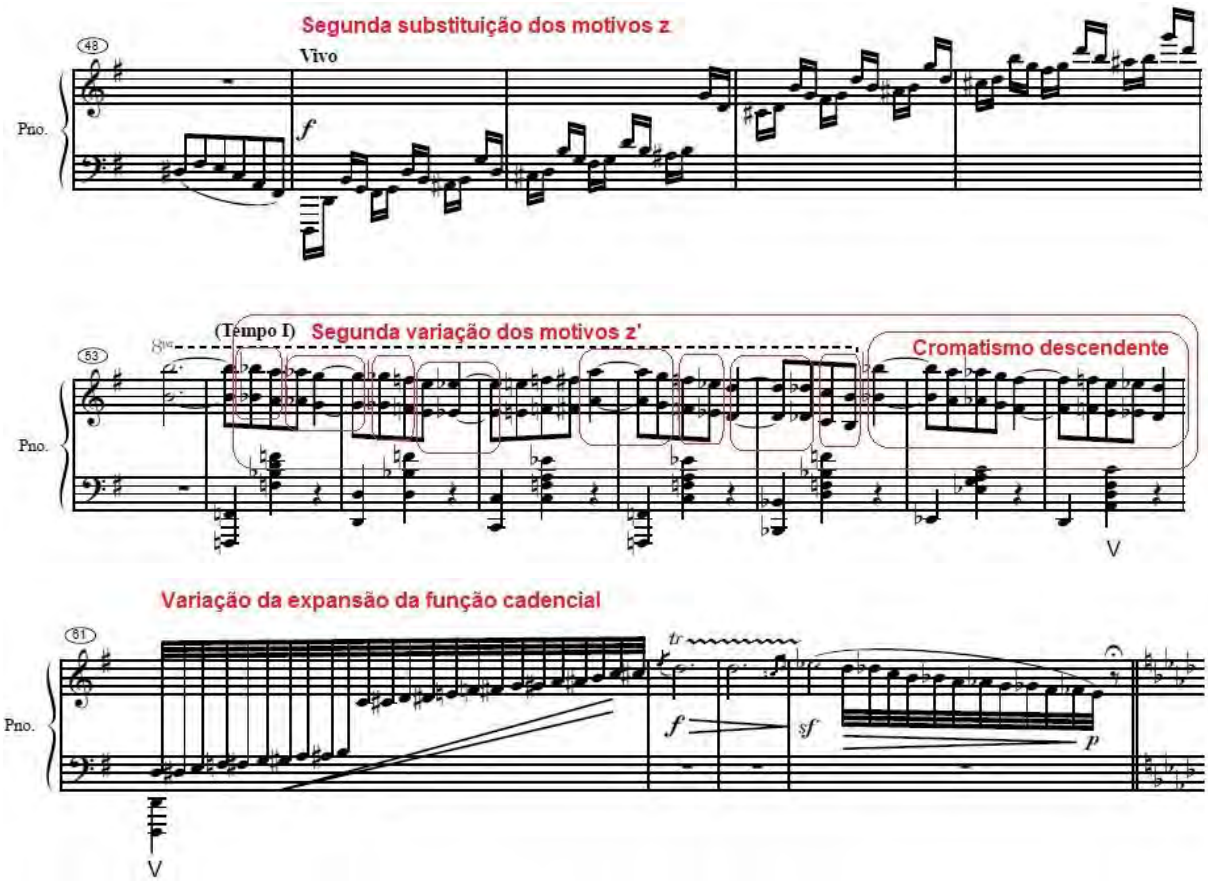
A continuação dessa substituição é variação dos motivos z' e o fim tem função cadencial para retornar o tema "h" como mostra o exemplo 64.

No exemplo 65 há um segundo solo de piano substituindo os motivos z do tema "g" e o que se sucede é a segunda varição dos motivos z': o que na primeira variação era nota repetida, na segunda modificou-se para nota cromática.



Exemplo 63 – Substituiçao dos motivos z (compassos 1-7 do exemplo 57) por um gesto de piano virtuoso (comparar com exemplo 49). Tema "h" da *Valsa n.4.* c. 37-41.

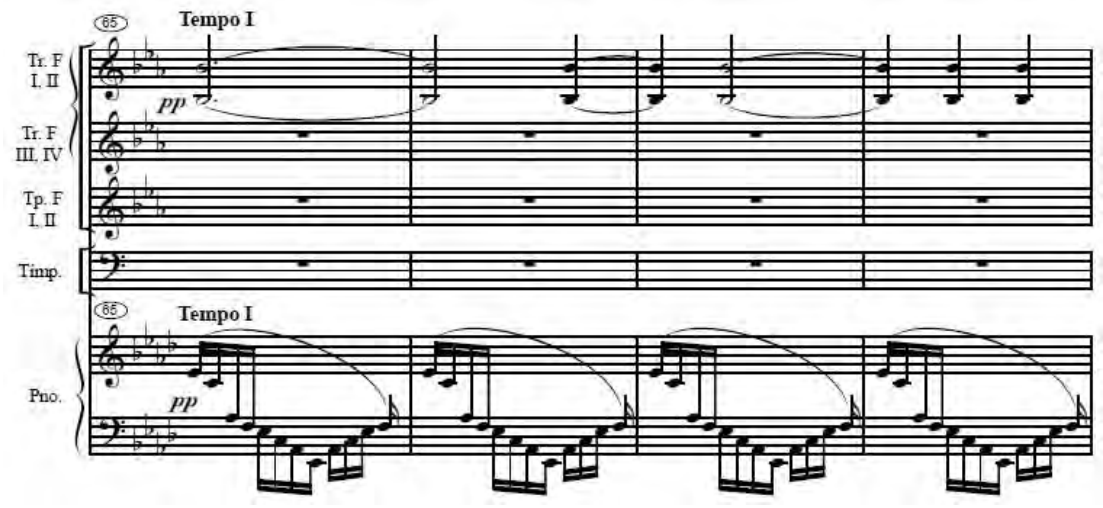
Exemplo 64 – Tema “h” da *Valsa n. 4.* c. 41-48. Primeira variação dos motivos z’ do tema “g” (comparar com compassos 8-15 do exemplo 57).



Exemplo 65 – Repetição do tema “h” da *Valsa n. 4.* c. 48-64. Segunda substituiçao dos motivos z e segunda variação dos motivos z’ do tema “g”. Variação da expansão cadencial em estilo pianístico (ver exemplo 44). Relação intertextual com a *Valsa do Minuto*, de Chopin (ver exemplo 67).

Em relação a variação da expansão da função cadencial em estilo pianístico do exemplo 65, note que o trinado é comparável ao trinado da expanção cadencial do tema “g” (exemplo 57). Esse trinado (exemplo 67), utilizado em seções cadenciais dos dois temas da *Valsa Humorística n. 4,* antecipa uma intertextualidade que será desenvolvida com maior veemência no decorrer da *Valsa Humorística n. 5* e que veremos no item 3.6. Trata-se de uma intertextualidade com a *Walzer Op. 64, n.1 in Des-Dur – Valsa Op. 64, n. 1 em Ré bemol Maior* – conhecida como *Minutenwalzer – Valsa do Minuto* – de Frédéric Chopin.

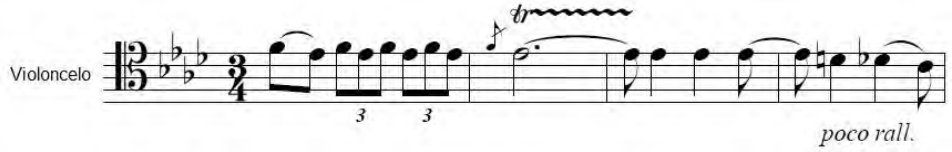
Após isso, o retorno do tema “g” central é precedido por quatro compassos de introdução para o tema com estilo pianístico, como mostra o exemplo 66.



Exemplo 66 – Introdução para o retorno do tema “g” da *Valsa n. 4.* c. 65-68. Estilo pianístico.

O piano introdutório do exemplo 66 se mantém como acompanhamento durante todo o tema “g” intermediário. Enquanto no primeiro tema “g” o piano era o instrumento principal acompanhado pelas cordas, no “g” central o piano é acompanhador do solo de violoncelo. Nesse trecho, embora mude a instrumentação, melodia e harmonia são as mesmas em relação ao “g” inicial.

No exemplo 67, trazemos a expansão da função cadencial do tema “g” central a fim de mostrar a relação intertextual que este tem com a *Valsa do Minuto* de Chopin, como veremos adiante ao tratar da *Valsa n. 5.*

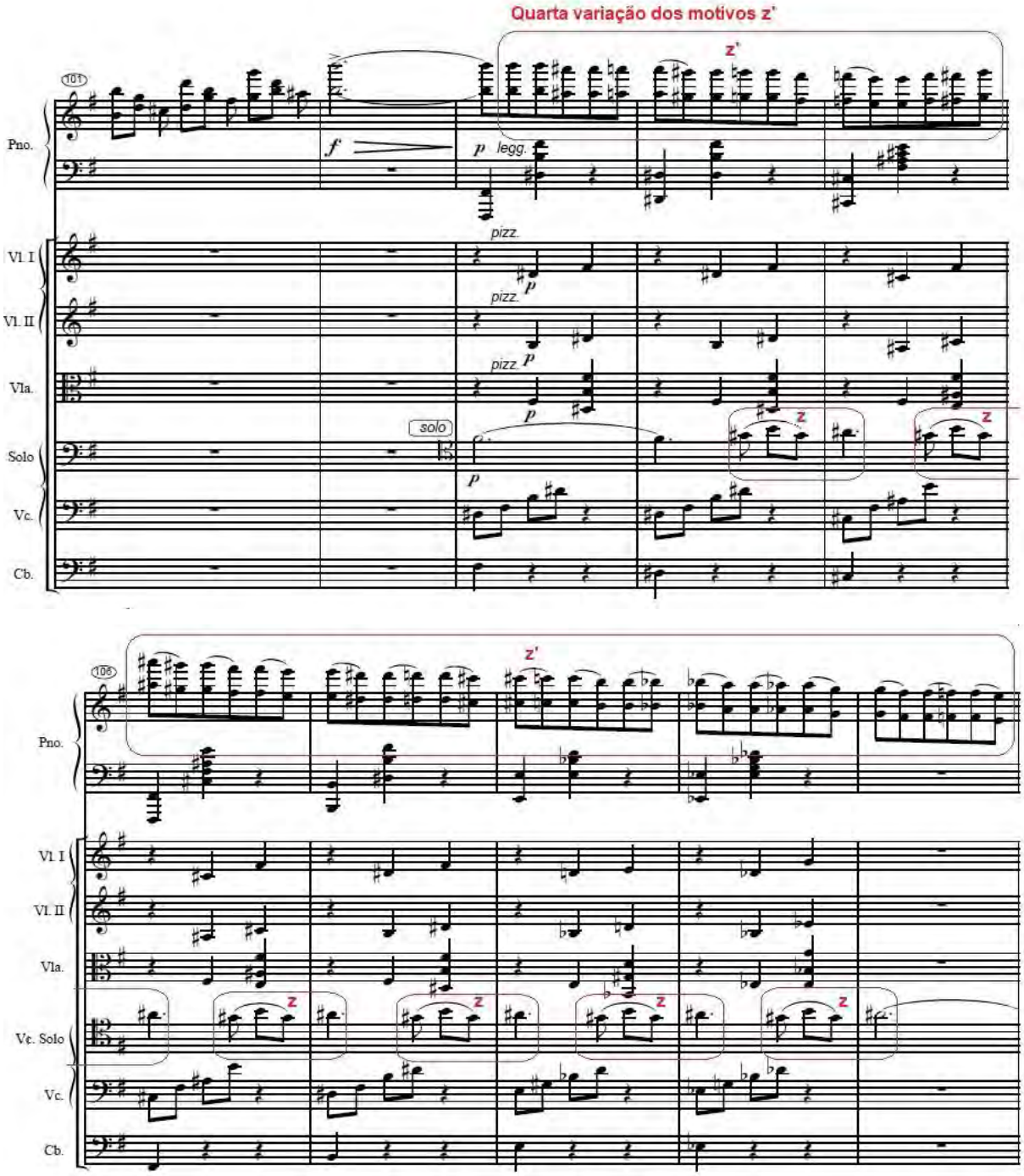


Exemplo 67 – Expansão da função cadencial feito pelo violoncelo. c. 84-87.
Relação intertextual com a *Valsa do Minuto*, de Chopin.

O retorno do tema “h”, é semelhante primeiro “h” mas possui novas variações, como mostra o exemplo 68. No exemplo destacamos a terceira substituição dos motivos z pelo solo de piano, a terceira variação dos motivos z’ e a função cadencial que leva a quarta e última substituição dos motivos z.

O exemplo 69 traz a quarta variação dos motivos z’ no tema “h”, neste trecho, pela primeira vez, os motivos z e z’ acontecem simultaneamente como em uma espécie de síntese de materiais sonoros.

Exemplo 68 – Retorno so tema “h” da *Valsa n. 4.* c. 85-100. Terceira substituiçao dos motivos z e terceira variação dos motivos z’ do tema “g”. Função cadencial em estilo pianístico.
Início da quarta subestituição dos motivos z.



Exemplo 69 – Simultaneidade dos materiais z e z' no fim do segundo tema "h" da *Valsa n.4*. c. 101- 110.

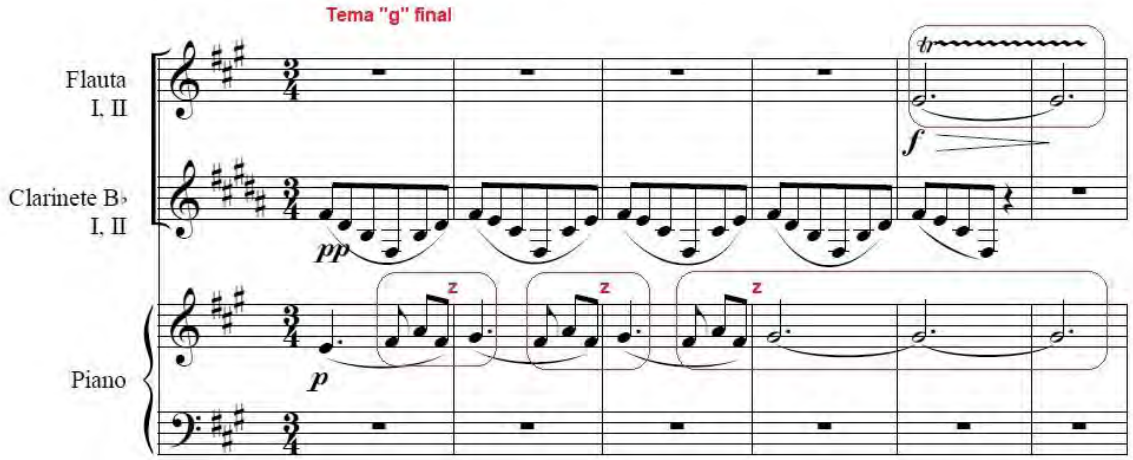
O exemplo 70 mostra a expansão da função cadencial novamente com estilo pianistíco e relação intertextual com a *Valsa do Minuto* de Chopin.

O retorno do tema "g", em *più calmo,* é o trecho mais tranquilo dessa *Valsa*. A apresentação acontece transposta em Lá Maior e a continuação volta à tônica principal: Lá bemol Maior. Embora reconheçamos a apresentação pelo motivo z

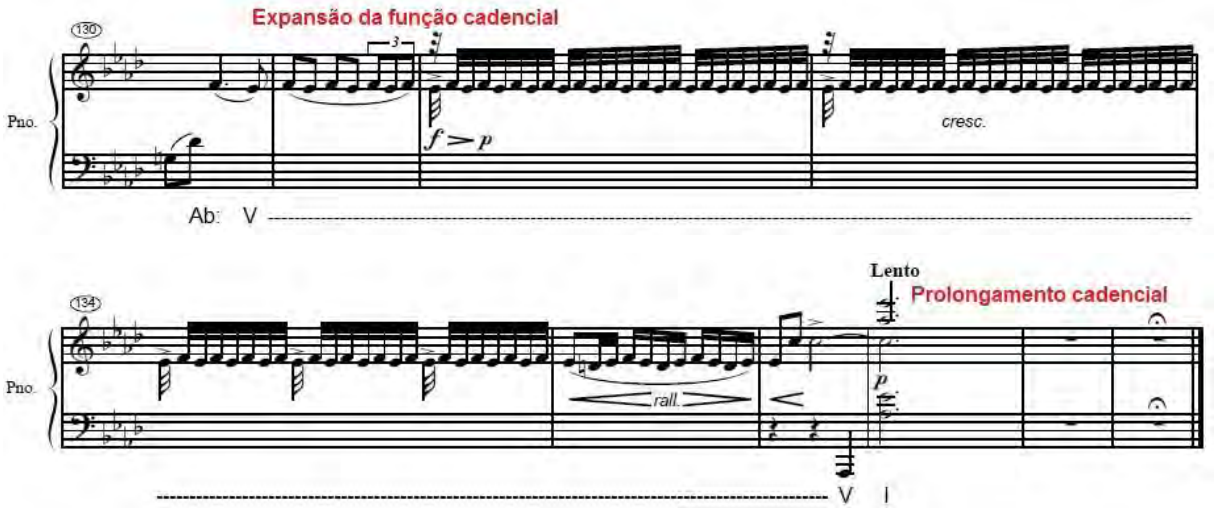
executado no piano, quem se destaca é o timbre dos clarinetes executando arpejos, ao tratar da *Valsa n. 5*, no exemplo 85 traremos fragmentos de clarinete que nos remetem a essa passagem. Vale informar que o timbre se sobressai pois esse instrumento não havia sido utilizado melodicamente no decorrer da peça.

No exemplo 71, está a apresentação do último retorno do tema "g" e destacamos o trinado na flauta extraído das funções cadenciais precedentes, que nos remete à *Valsa do Minuto* e que completa a ideia apresentada pelos clarinetes mencionados. Os trinados intertextuais com a *Valsa do Minuto* são retomados na seção cadencial pelo piano; contudo, escritos nota a nota como mostra o exemplo 72.

Exemplo 70 – Expansão da função cadencial do tema "h" da *Valsa n. 4.* c. 111- 117. Estilo pianístico. Relação intertextual com a *Valsa do Minuto.*



Exemplo 71 – Último retorno do tema "g" da *Valsa n. 4.* Destaque para linha de clarinete e trinado nas flautas. c. 116-122.



Exemplo 72 – Expansão da função cadencial final. c. 130-139. Relação intertextual com a *Valsa do Minuto*, de Chopin. Obs.: A melodia do prolongamento cadencial é executada pelos oboés (ver exemplo 59).

3.6 Citações explícitas: ápice intertextual na *Valsa Humorística n. 5*

> *Você transformará uma matéria de domínio público em propriedade particular se você não se demorar fazendo o percurso banal e ao alcance de todos; se você não teimar em reconstituir, tradutor fiel demais, palavra por palavra; se você não se lançar, pela imitação, num quadro estreito de onde a timidez ou a economia da obra lhe impedirão de sair. (Horácio[52])*

Dentre todas, a *Valsa Humorística n. 5* é a mais longa e, considerando-as como um ciclo em torno de Lá bemol Maior, ela é a única composta em uma tonalidade contrastante com maior tensão: Mi bemol Maior, tonalidade de dominante. Embora seja possível ouvir cada *Valsa* como uma peça isolada, se ouvirmos o conjunto das seis *Valsas* em sequência, a quinta caracteriza-se como o ápice da série e estaria, temporalmente, na seção áurea[53]. Essa proporção foi calculada por minutos: dos aproximados vinte e dois minutos de execução[54], é na *Valsa n. 5* que estariam os dois terços referente ao número de ouro.

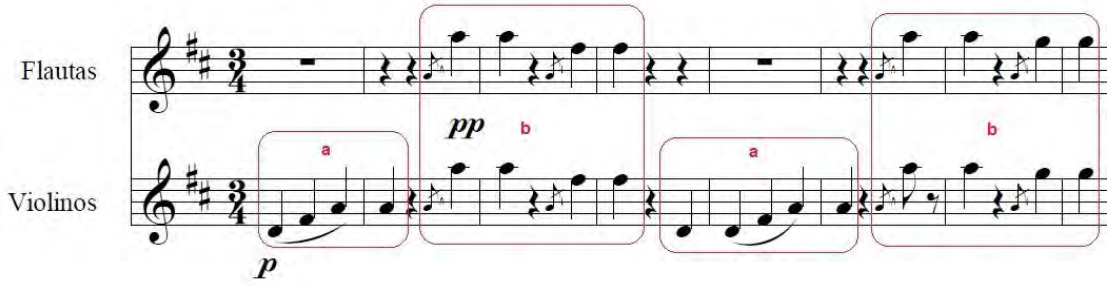
---

[52] In Compagnon (1979/2007, p. 93-94).
[53] Define-se seção áurea – ou número de ouro – "como a divisão de um segmento de tal forma que o segmento menor está relacionado ao segmento maior na mesma proporção em que o segmento maior relaciona-se com o segmento total" (ASSIS, 2009, p. 66).
[54] Tomamos como base a gravação da Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Regente: Fabio Mechetti. Piano: Cristina Ortiz. São Paulo: Selo Sesc, 2016.

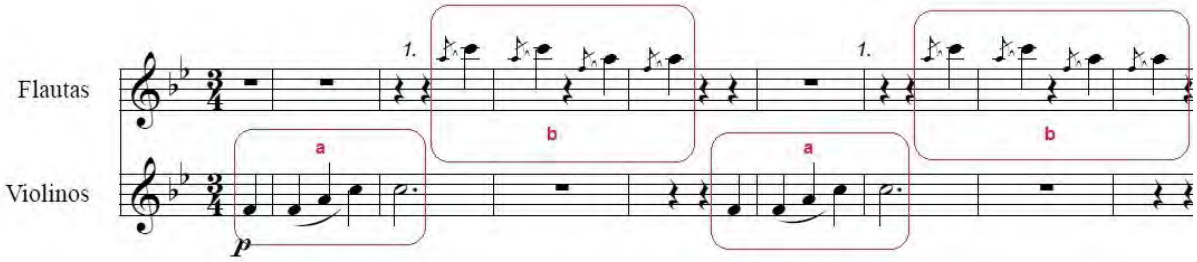
Além disso, diferente das outras *Valsas*, onde as intertextualidades estão veladas na estrutura do discurso, na quinta *Valsa* elas aparecem na superfície, ou seja, as intertextualidades ocorrem no nível melódico por meio citações realizadas aos dois maiores expoentes do gênero valsa na História da Música: Johann Strauss II e Frédéric Chopin. Ao primeiro relacionamos o repertório das famosas valsas orquestrais, ao segundo, as grandes valsas pianísticas, o que revela um duplo plano de referências de Nepomuceno nesta obra para piano e orquestra.

Sobre citação, ela é a forma mais explicita de intertextualidade: "a citação firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente" (ZANI, 2003, p. 123), desde que o receptor tenha conhecimento do texto-base, não haverá dúvidas: é um tipo de intertextualidade evidente.

Na introdução da *Valsa n. 5* acontece a primeira citação explícita das *Valsas Humorísticas*: *An der schönen blauen Donau, Op. 314 – Sobre o Belo Danúnio Azul, Op. 314* – composta em 1867 por Strauss II. Para efeito de comparação, nos exemplos 73 e 74 reduzimos a orquestração de ambas as peças para flautas e violinos. A mudança de tonalidade não interfere na escuta intertextual, excluindo-se as apogiaturas, o contorno rítmico e melódico é o mesmo.



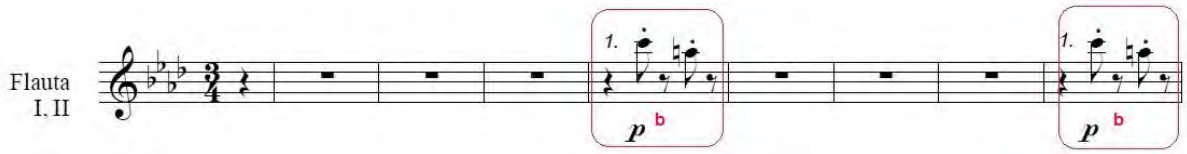
Exemplo 73 – Primeiros compassos da primeira valsa do *Danúbio Azul*, de Strauss II. c. 45-52.



Exemplo 74 – Introdução da *Valsa n. 5*. Citação de *Danúbio Azul.* c. 1-8.

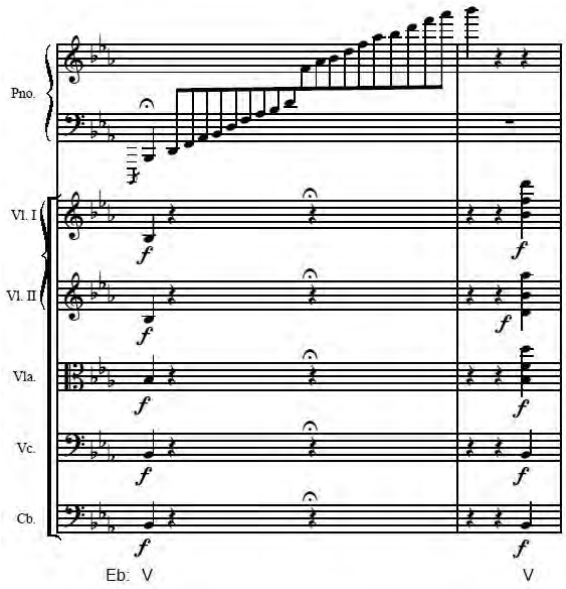
Não sabemos a ordem que Nepomuceno compôs as *Valsas Humorísticas,* talvez a quinta tenha vindo antes da primeira e só – ao organizar as *Valsas* – Nepomuceno a considerou como quinta. Essa hipótese não pode ser confirmada e também não saberemos o processo composicional de Nepomuceno; todavia, já na primeira *Valsa Humorística* há materiais melódicos que se relacionam à quinta *Valsa.*

No exemplo 75 trazemos a linha de flauta da introdução da *Valsa n. 1.* Note que Nepomuceno alterou a nota Lá em relação a armadura de clave e o intervalo de terça menor ficou como o demarcado no exemplo 74, ou seja, as notas de algo que viria a ser tão significativo na *Valsa n. 5* – que é a citação de *Danúnio Azul* – já estava presente nos primeiros compassos do ciclo. Nesse sentido, vale relembrar que para Goldberg (2000, p xii-xiii) essa introdução é feita para as seis *Valsas* e não somente para a primeira.



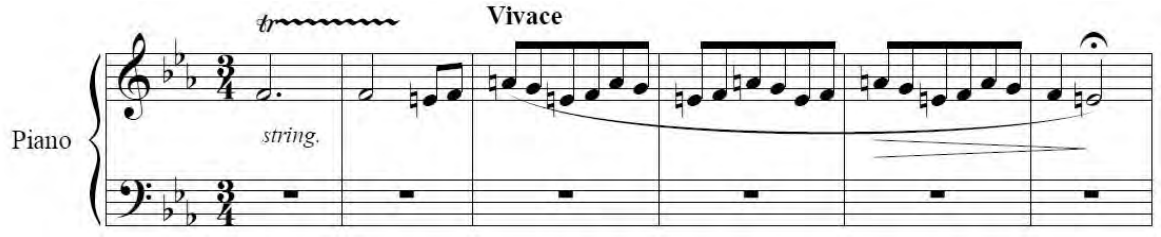
Exemplo 75 – Introdução da *Valsa n.1*. Fragmento da citação de *Danúbio Azul* que ocorre na *Valsa n. 5.* c. 1-8.

A introdução da *Valsa n. 5* termina forte em uma cadência de dominante com estilo pianístico como mostra o exemplo 76.

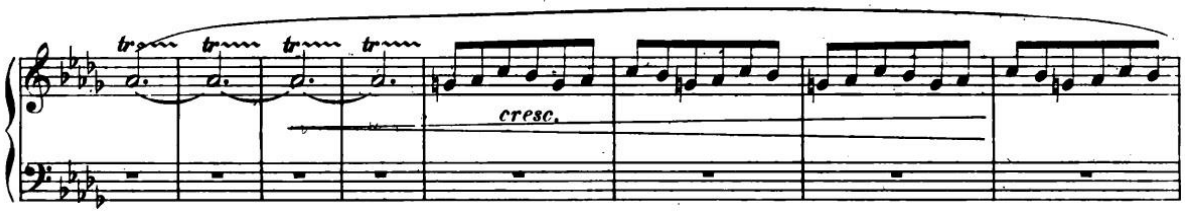


Exemplo 76 – Cadência da introdução da *Valsa n. 5.* c. 14-15. Estilo pianísitico.

Vimos que variação motívica do tema “i” (ver exemplo 34) tem relação intertextual com a *Valsa do Minuto* de Chopin. Como dito, a mudança de tonalidade não altera a percepção intertextual. Nos exemplos 77 e 78 trazemos a citação realizada na codeta do tema “i” e o texto-base, respectivamente.

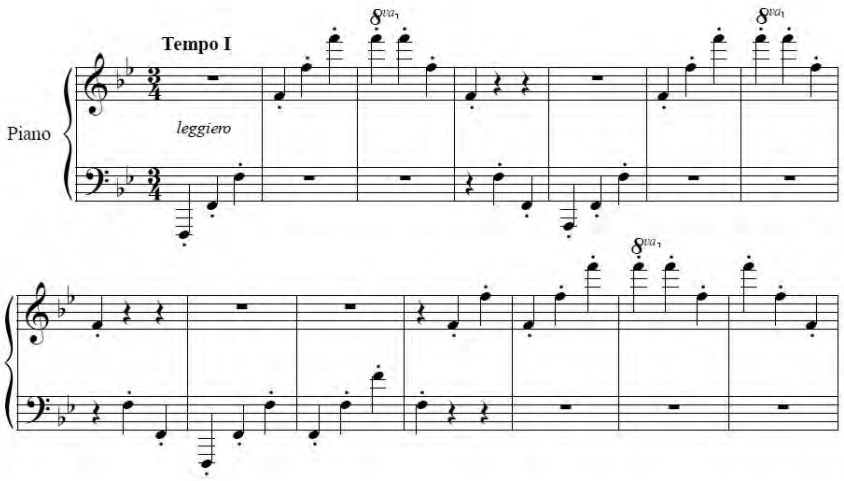


Exemplo 77 – Citação da *Valsa do Minuto* na codeta do tema “i” da *Valsa n. 5.* c. 48-53.

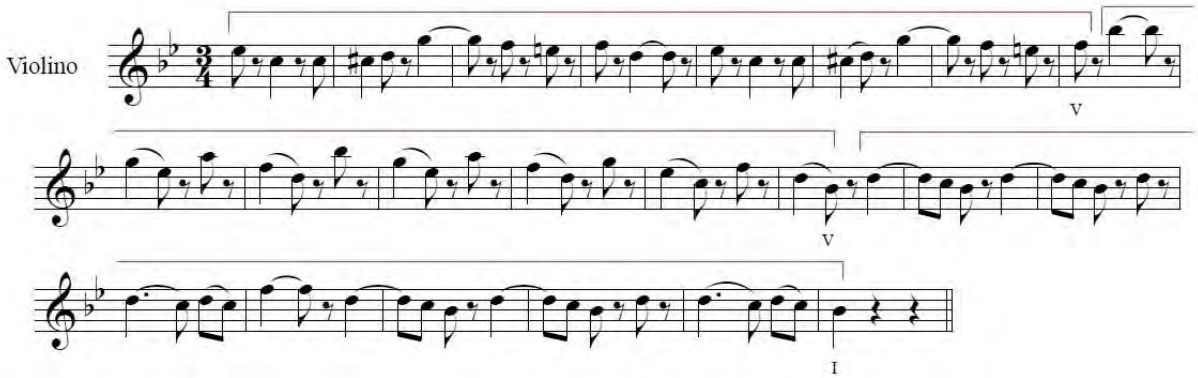


Exemplo 78 – *Valsa do Minuto*, de Chopin. c. 85-92.

O tema “j” está na dominante da tonalidade da peça Si bemol Maior e é apresentado pelas cordas enquanto piano repete a mesma nota (Fá) em registros diferentes de maneira *staccata* (exemplo 79). O caráter saltitante gerado pelos *staccati* simultaneamente as pausas e notas agudas sustentadas pelas ligaduras das cordas (exemplo 80) nos remete a segunda valsa do *Danúbio Azul* (exemplo 81). Como as cordas são homofônicas, no exemplo 80 trazemos apenas a linha executada pelo violino.



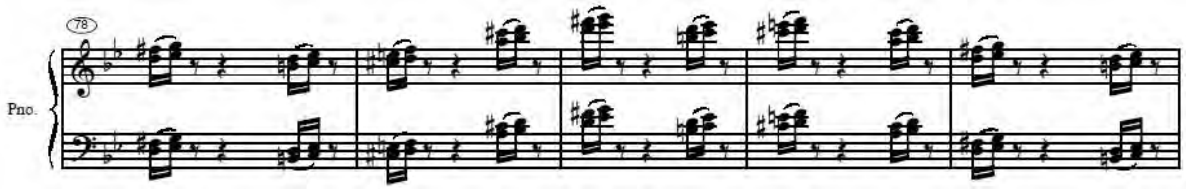
Exemplo 79 –Tema “j” da *Valsa n. 5.* Caráter saltitante.
c. 54-67. Mesma nota (Fá) em registros diferentes.



Exemplo 80 – Tema “j” da *Valsa n. 5.* Caráter saltitante. c. 54-75. Comparável ao perfil melódico da valsa 2 de *Danúbio Azul* (exemplo 81).

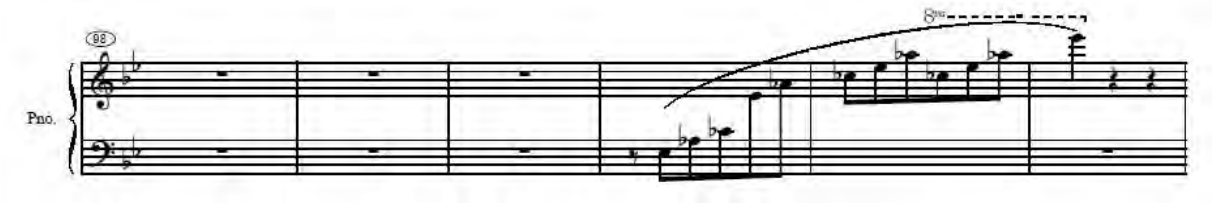
Exemplo 81 – Início da valsa 2 de *Danúbio Azul,* de Strauss II.

O tema “j" é repetido pelas trompas em uma textura mais densa, as cordas acompanham em *pizzicato* e o piano repete insistentemente intervalos ascendentes de segunda (exemplo 82) num gesto sonoro que nos recorda todas substituições do motivo z do tema “h” da *Valsa n. 4* tratadas anteriormente. Após isso, gradativamente há um adensamento instrumental chegando a um *tutti* no último compasso desse trecho.



Exemplo 82 – Piano da repetição do tema “j” da *Valsa n. 5* (a melodia está nas trompas). c. 78-82. Repetição constante de segundas ascendentes. Comparável a gestos sonoros da *Valsa n. 4* (comparar com exemplos 63, 65 e 68).

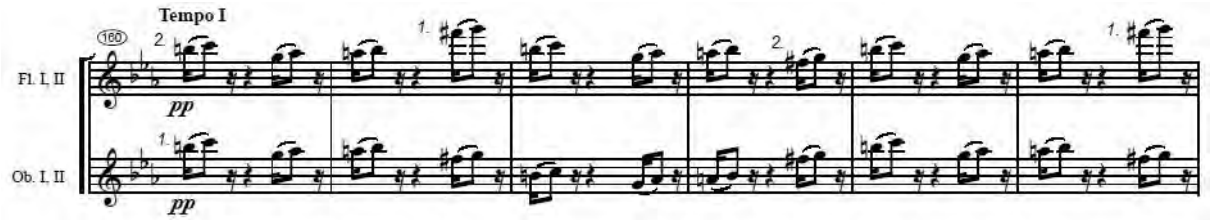
Inicia-se, então, uma seção de transição cuja principal característica é, novamente, a citação literal de *Danúbio Azul.* A citação segue acompanhada por arpejos como mostra o exemplo 83, esses arpejos soam uma linha independente em relação à citação e, como visto no item 3.4, possuem caráter de estilo pianístico.



Exemplo 83 – Piano da transição. Linha independente com estilo pianístico e desconexa da citação de *Danúbio Azul.* c. 96-103.

Após algumas repetições da citação do *Danúbio Azul,* volta-se a introdução da peça e o tema “i” é recapitulado de maneira quase idêntica. Como no “i” inicial, a seção é encerrada com uma citação literal da *Valsa do Minuto.*

Após o segundo tema “i”, pianos e cordas do tema “j” são recapitulados de forma semelhante ao primeiro “j”; contudo, dessa vez, a densidade é maior devido ao adensamento orquestral. No exemplo 84 trazemos as flautas e oboés do início do retorno do tema “j”, nesse trecho elas fazem sonoridade semelhante ao piano do exemplo 82.

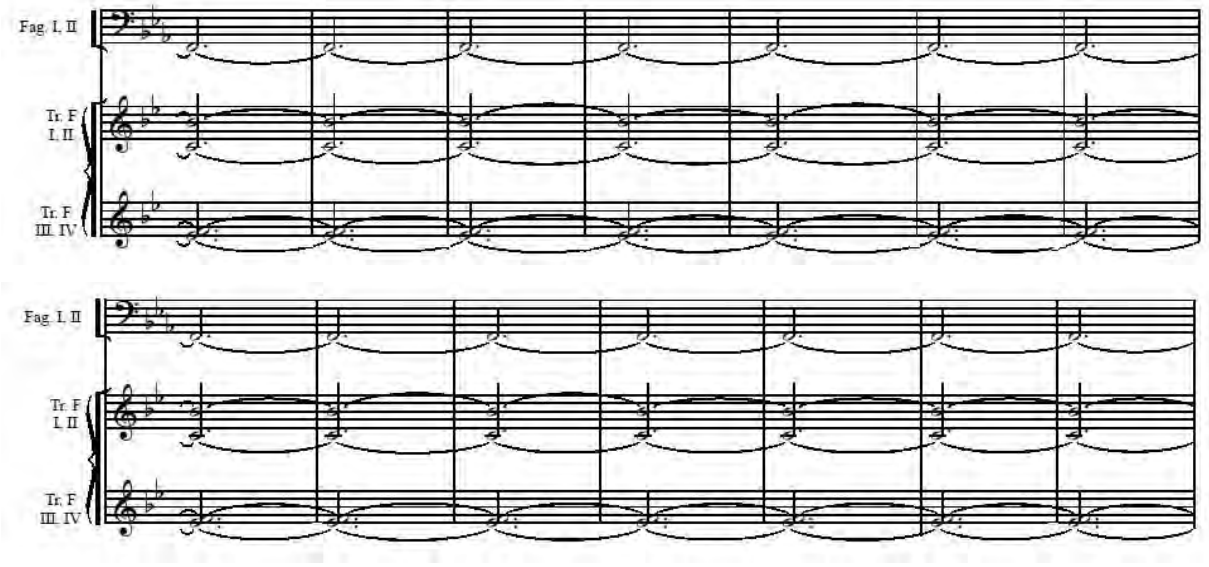


Exemplo 84 – Flautas e obóes no retorno do tema “j”. Mesmo material do exemplo 82. c. 160-165.

Diferente do primeiro tema “j” apresentado, no seu retorno tem-se uma pequena seção de desenvolvimento, nele destacamos, no exemplo 85, a linha de clarinete com fragmentos que nos remetem ao clarinete da *Valsa n. 4* (exemplo 71), essas relações de material composicional semelhante entre as *Valsas Humorísticas*, novamente evidenciam o estilo concertante que já tratamos.

Exemplo 85 – Clarinetes que remetem a *Valsa n. 4.* c. 197-202. (ver exemplo 71).

O clima da nova transição que sucede é nebuloso e de sonoridade abafada, isso é gerado pela dinâmica fraca dos dezoito compassos em que trompas, trompetes, tímpano, violoncelos e contrabaixos que não alteram suas notas enquanto a citação de *Danúbio Azul* é novamente realizada por violinos, violoncelos, flautas e oboés. No exemplo 86 fizemos um recorte de fagotes e trompas se que mantém imutáveis. Durante esses compassos, contrabaixos e tímpanos fazem a nota pedal da tônica do acorde da dominante: Si bemol Maior.



Exemplo 86 – Harmonia inalterada da transição. c. 210-223.

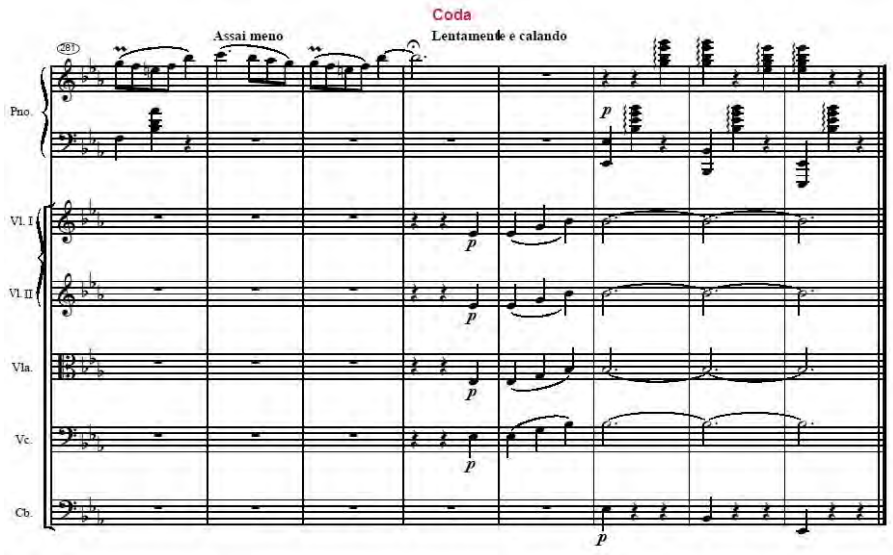
Após esse trecho, de estabilidade harmônica, a recorrência da pequena citação de *Danúbio Azul* vai aumentando, repetindo-se insistentemente, com cada vez menos espaço entre as repetições e com crescimento de dinâmica até retomar o tema "i" que retorna em fortíssimo e andamento *animato,* o que dá a essa última repetição um caráter vibrante de finalização.

Uma diferença no terceiro retorno do tema "i", é que antes da codeta (citação da *Valsa do Minuto*), repete-se uma parte do tema "j", ou seja, nesse último trecho há uma mistura de ambas os temas: "i" e "j". Além disso, o aumento rítmico e de intensidade que acontece nesse trecho final nos remete a *caballeta* de ópera. Esse recurso, utilizado na *Valsa n .5,* tem função de intensificar a sua finalização.

A *cabaletta,* ao final de uma ária, tem a função de resolução da cena, impulsionando a narrativa adiante, quando os personagens decidem que rumo vão tomar na sequência da ação dramática. Segundo Rosen e Rosen (1966, p. 168), a *cabaletta* é um trecho animado, com melodia simples, cativante e ritmo insistente,

funciona como uma espécie de breve final, sendo que em quase todos os casos, a *cabaletta* marca uma mudança abrupta para uma nova situação dramática ou, pelo menos, a um caráter contrastante de humor. Esse recurso, utilizado na *Valsa n. 5,* intensifica a sua finalização e modifica o caráter do que fora apresentado na peça.

Como nas aparições anteriores, o tema "i" é encerrado com uma citação da *Valsa do Minuto* (como no exemplo 77); todavia, dessa vez é seguido de uma coda que cita o *Danúbio Azul* (exemplo 87), ou seja, a peça é finalizada com as duas paradigmáticas citações literais de maneira consecutiva.



Exemplo 87 – Coda da *Valsa n. 5.* Citação de *Danúbio Azul.* c. 281-289.

3.7 Intertextualidades não lineares: progressismo musical nas *Valsas Humorísticas*

> *O texto é cercado por todos os lados. (Antoine Compagnon, 1979/2007, p. 124)*

Em uma época em que ainda não era comum peças bricoladas em músicas de concerto, Nepomuceno se utilizou desse recurso ao compor as *Valsas Humorísticas* baseando-se em um gênero popular cuja ampla variedade de temas, sem conexão temática, caracteriza-se pelo processo de bricolagem: a valsa.

A bricolagem, no contexto concertante, é um elemento progressista para o período histórico em que Nepomuceno compôs as *Valsas Humorísticas*. Via de regra, o desenvolvimento temático e o retorno de temas é o que caracteriza as obras de concerto anteriores e contemporâneas a Nepomuceno.

Etimologicamente, progressismo está relacionado ao progresso, ao avanço; no caso, ao avanço musical. Nepomuceno ultrapassa os limites técnico-composicionais de seus contemporâneos ao se utilizar de recursos que só foram usados com veemência posteriormente. O fato de Nepomuceno utilizar um gênero de origem popular, dando a ele um caráter concertante, abrasileirando-o com ritmos sincopados em uma formação timbrística inesperada – piano e orquestra – é, por exemplo, outro fator progressista. Nesse sentido, Nepomuceno, de maneira camuflada, antecipa o que é evidente nas valsas de Francisco Mignone (1897– 1986). Nas *Valsas Humorísticas* de Nepomuceno o popular e o erudito são misturados de maneira sutil, por outro lado, nas valsas de Mignone o popular e o erudito aparecem de maneira explícita.

Vale ressaltar que o próprio Mignone, ao tratar de suas valsas, afirma que Nepomuceno contribuiu para a formação da valsa brasileira:

> Escrevi até hoje 53 valsas. No dizer de Manuel Bandeira sou, no Brasil, o 'Rei da Valsa'. Doze são as conhecidíssimas Valsas de Esquina. Seguem-se as doze Valsas-Choro, mais doze para violão, as recentíssimas e inéditas Valsas Brasileiras para piano (...), 'Valsa Elegante', outra em Sol Maior e, finalmente, a que se denomina 'Improviso Romântico'. Tais peças formam o ciclo dessa, como diria o irreverente Mário de Andrade, 'valsalhada' toda. (...)
> Os autores brasileiros mais em evidência e filiados à corrente do Modernismo cultivaram a valsa brasileira nacionalista. Villa-Lobos reina soberano com 'Tristorosa', 'A dor"' e 'Impressões Seresteiras'. Acompanha-o Lorenzo Fernandez, escrevendo 'Valsa Suburbana'. **E, antes deles, Nepomuceno também contribuía na formação da valsa brasileira** (MIGNONE, contracapa de disco, 1980, negrito nosso).

É inevitável que nós – ouvintes do século XXI – ouçamos as *Valsas Humorísticas* com os ouvidos de quem já ouviu as valsas de Francisco Mignone e o inverso também seja aplicável, ouvimos Mignone com os ouvidos "contaminados" pela sonoridade das *Valsas* de Nepomuceno. Não há vetor histórico, a escuta de uma obra sempre influencia a escuta de outra e esse é o ponto nevrálgico da intertextualidade.

Dessa forma, se Nepomuceno antecipa o que ostensivamente se apresenta em Mignone quando pensamos em estilo de valsas brasileiras, estilo pianístico e estilo pianeiro; ao estilo concertante vemos que Nepomuceno, quase duas décadas antes, faz o que Maurice Ravel (1875–1937) propõe em sua *La Valse* (1919–1920), obra orquestral que é uma homenagem apoteótica à valsa vienense[55]. O termo é baseado

[55] Utilizamos *La Valse* por ela ser orquestral e exemplificar a utilização concomitante do estilo concertante e do gênero valsa. Todavia, cabe lembrar que Ravel também compôs as *Valses Nobles et Sentimentales* para piano solo em 1911.

no próprio Ravel que afirma ter concebido a obra como uma espécie de apoteose da valsa vienense (HELBING, 2011, p. 181).

Em *La Valse,* Ravel justapõe o estilo concertante ao estilo valsa, dentre suas características, podemos destacar a utilização de temas que emergem pela obra. Tais temas possuem texturas densas e destoantes em relação à “pura” valsa vienense, dando a obra um caráter colérico, confuso e agitado, que é antagônico ao caráter das valsas homenageadas. Tal cólera, contudo, talvez esteja relacionada à primeira Guerra Mundial, episódio da História no qual Ravel foi soldado.

Embora sejam distintas em caráter e expressividade, tanto em *La Valse* quanto nas *Valsas Humorísticas* vemos a tropificação do estilo valsa ao estilo concertante, assim como em ambas ocorrem alusões às valsas homenageadas. Ou seja, mais uma vez a intertextualidade não linear se evidencia e o progressismo das *Valsas Humorísticas* se revelam devido a nossa escuta atual em relação às obras mencionadas.

4 VALSAS HUMORÍSTICAS E TEORIAS DO HUMOR

Lo único serio en este mundo es el humor[56]*.*
(Vladimir Jankélévitch[57]*)*

Há três categorias de estudos que se destacam na busca por entender o humor: as Teorias da Superioridade, as Teorias da Incongruência e as Teorias do Alívio. Optamos por usar o termo teoria no plural devido aos vários autores que desmembram cada uma das três categorias gerando um vasto conjunto de teorias.

Para não desfocarmos nosso estudo, antecipamos que não nos atentamos a nenhuma teoria específica, visto que há muitas teorias e muitos tipos de humores. Dessa maneira, nossa intenção é apenas elucidar o que, nesta tese, nos é pertinente.

As Teorias da Superioridades são também chamadas de Teoria da Depreciação, Teoria da Hostilidade, Teoria da Agressão e Teoria do Escárnio (TABACARU, 2015, p. 116). Essa categoria teórica compreende que todo humor é uma forma de descaso e que o prazer humorístico nasce da superioridade sobre as pessoas – ou coisas – que nos fazem rir, pois, em geral, os que nos geram riso estão em desvantagem por estarem bêbados, aparentarem loucura ou pronunciarem palavra erradas, por exemplo. Acredita-se que Thomas Hobbes (1588–1679) seja o pai dessa linha teórica, onde para ele o riso é um tipo de glória repentina e glória é sinônimo de vaidade e autoestima.

As Teorias da Superioridade tomam como aspecto central a degradação e não costumam ser aplicadas a jogos de palavras pois excluem um elemento importante, a incoerência. Nesse caso, é a interseção de palavras semelhantes com sentidos diferentes que causam o riso e geram a segunda categoria de teorias do humor que aqui descrevemos: as Teorias da Incongruência, cujo humor surge do sentimento de surpresa, visto que o discurso produz um significado diferente daquele esperado pelo ouvinte (TABACARU, 2015, p. 120).

As Teorias da Incongruência são também conhecidas como Teoria da Incoerência, Teoria da Inconsistência, Teoria da Contradição, Teoria da Ambivalência ou Teoria da Bissociação (TABACARU, 2015, p. 119). Essa vertente teórica renuncia a ideia de que o humor esteja relacionado a degradação de algo, ou alguém, como

---

[56] Tradução nossa: A única coisa séria neste mundo é humor.
[57] In Casablancas (2014, p. 13).

sugerem as Teorias da Superioridade e, para isso, se alicerçam na incoerência, conceito baseado na "expectativa frustrada" de Immanuel Kant (1724-1804).

Nessa visão, o essencial para o humor é a mistura de duas ideias contrastantes, onde o humor consiste no encontro do inapropriado dentro do adequado, isso porque a noção humana do decoro está envolvida em uma situação incoerente. Explicando: em qualquer comunidade, certas atitudes parecem ser mais propícias do que outras; assim, desenvolvem-se os estereótipos sociais: o de político, o de poeta, a da tia vinda do interior, o do motoboy, o do vendedor de sorvete, entre outros. Os humoristas se apropriam dos inconvenientes de certos estereótipos e geram seus personagens humorísticos, por exemplo.

Em relação as Teorias da Incongruência, repare que Nepomuceno, em suas *Valsas Humorísticas,* faz questão de citar o que temos por estereótipo de valsa: o *Danúbio* Azul de Johann Strauss II – valsa praticamente isenta de não reconhecimento até mesmo para ouvintes sem familiaridade com o repertório da prática comum[58] – e a *Valsa do Minuto, Op. 64* de Frédéric Chopin. Embora o *Danúbio Azul* seja reconhecido até mesmo por ouvintes leigos, a *Valsa do Minuto* é tão popular quanto, quando pensamos em repertório pianístico.

Nepomuceno cita dois estereótipos peculiares: *Danúbio Azul* é o clichê das valsas orquestrais dos bailes de Viena; a *Valsa do Minuto*, por sua vez, é o que melhor representa as valsas quando se pensa no instrumento solista das *Valsas Humorísticas*, o piano.

Percebe-se, assim, que Nepomuceno, ao utilizar estereótipos, gera humor em suas *Valsas Humorísticas* devido a fusão de elementos, o ouvinte é posto frente a uma obra para piano e orquestra onde espera-se um certo decoro musical, a sonoridade virtuosística do piano solista se destaca durante as quatro primeiras *Valsas*, mas é apenas na quinta *Valsa* que as citações acontecem e evidenciam o contraste de maneira explícita e inesperada: o estilo concertante é tomado por citações estereotipadas da valsa.

Diversos fatores, no campo da sintaxe e textura musical, podem contribuir para truncar a ordem lógica e a expectativa, dando curso livre ao absurdo, à inconveniência e à irrupção do inesperado (CASABLANCAS, 2014, p. 127); no caso das *Valsas Humorísticas* é a inserção de tais citações.

---

[58] Entre, aproximadamente, 1600 e 1900 tem-se o período de prática comum da História da Música Europeia.

É interessante notar que se utilizar de citações com a intenção de produzir humor não é algo visto apenas nas *Valsas Humorísticas*. Na França, alguns compositores trabalharam o desvio estilístico – ou mesmo a paródia – por meio de citações gerando a incoerência que descrevemos.

Claude Debussy (1862–1918), por exemplo, cita o célebre motivo de *Tristão*, de Richard Wagner (1813–1883), em sua *Golliwog's Cakewalk* para piano (1908). Erik Satie (1866–1925) cita *a Marcha Fúnebre (Sonata para piano n. 2 em Si bemol Menor, Op. 35)* de Chopin em sua *Embryons desséchés* para piano (1913) e observa ironicamente nos comentários para intérpretes que se trata de uma famosa mazurca de Schubert; ora, sabemos que Schubert jamais compôs qualquer mazurca. Sobre o uso de citações como recurso gerador de humor, voltaremos a tratar no item 4.2.12 desta tese.

Além disso, ainda na França, alguns compositores intitularam suas obras com a expressão *humoristiques*, como é o caso de Alexis de Castillon (1838–1873) que publicou em 1872 as *Six Valses Humoristiques, Op. 11*. Nepomuceno vivenciou esse período francês e talvez tenha sido influenciado por esse clima humorístico que estava presente em compositores contemporâneos a ele.

Por fim, como o humor pode questionar as imposições sociais convencionais, as Teorias do Alívio sugerem que ele pode ser encarado como um gerador de alívio de restrições. Para essa categoria teórica, o elemento central do humor é o sentimento provocado pela remoção de obstáculos.

As Teorias do Alívio se baseiam nas descobertas psicanalíticas de Sigmund Freud (1856–1939) que considera o humor uma forma de burlar a censura, conceito que ele usou para se referir às inibições internas que impossibilitam dar forma aos impulsos naturais, dessa maneira, só é possível explorar os pensamentos proibidos se a censura for enganada. Uma forma de quebrar essa censura é por meio do humor.

Como para Freud os sonhos também são uma forma de enganar a censura, ele encontrou semelhanças entre as técnicas de humor – maneira de jogar com as ideias e palavras usando-se de conexões inesperadas – e a forma que os pensamentos são distorcidos nos sonhos.

Se tomarmos as *Valsas Humorísticas* sob a ótica das Teorias da Superioridade e do Alívio, vemos que ambas, neste caso, se complementam: propor valsas – um gênero popular – sob o título *Humorísticas* quebrou a restrição que a elite

carioca do início do século XX tinha sobre os gêneros populares. Para o público, ver esse tipo de gênero em um ambiente concertante, removia a barreira da censura como propõe as Teorias do Alívio, ao mesmo tempo em que Nepomuceno também se colocava em superioridade em relação aos compositores populares – os pianeiros – da época.

Por se tratar de uma obra para piano e orquestra, naquele contexto, o público ia à sala de concerto para ouvir um estilo concertante, mas ao mesclá-lo com um gênero popular, o popular vulgariza o que é considerado nobre, a superioridade está em o compositor conseguir depreciar o que seria trivial para um concerto e mesmo assim mantê-lo digno de interesse.

Vale lembrar que muitos compositores da época de Nepomuceno, quando escreviam uma obra com características mais populares, costumavam usar pseudônimos. O próprio Nepomuceno se autointitulou João Valdez ao compor *A cigarra* – peça cômica em 3 atos – em 1911. Ou seja, para compor uma opereta com caráter evidentemente popular, ele preferiu resguardar seu nome de compositor de música de concerto.

Partindo dessas referências de como pode ser compreendido o humor, a seguir trataremos de procedimentos composicionais que podem ser usados para suscitar sonoridades cômicas e que estão presentes nas *Valsas Humorísticas*.

4.1 Tropificação de estilos como recurso gerador de humor irônico

> *La ironía es una complicación y uma perífrasis de lo serio, una seriedad con exponente[59]. (Vladimir Jankélévitch[60])*

De acordo Discini (2004, p. 23), as relações entre textos podem ser homologadas aos termos constituintes de um quadrado semiótico como mostra a figura 11.

[59] Tradução nossa: A ironia é uma complicação e uma perífrase do sério, uma seriedade com expoente.
[60] In Casablancas (2014, p. 13).

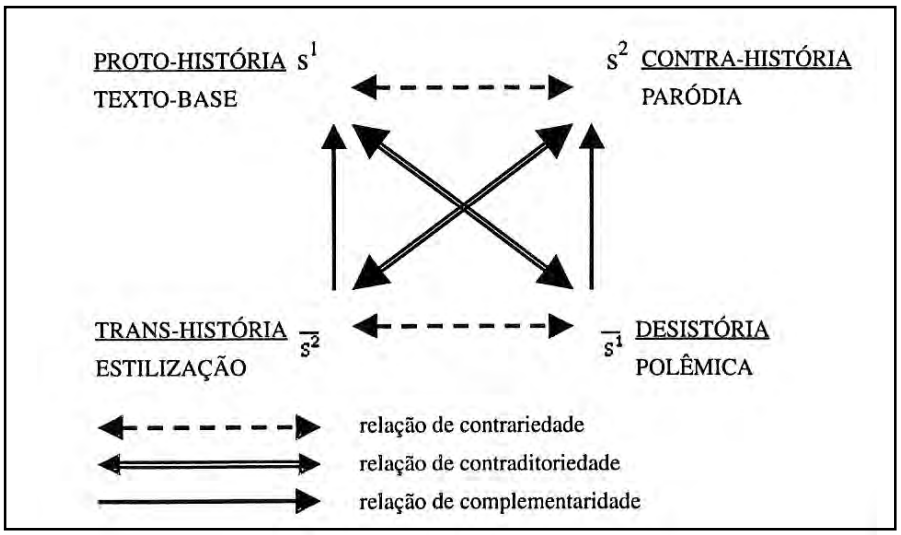


Figura 11 – Quadrado Semiótico. Extraído de Discini (2004, p. 24).

No caso, o modelo de valsa vienense representa o lugar da proto-história, ou seja, do texto-base. As variantes intertextuais, por sua vez, desencadeiam alterações na modalidade veridictória, Discini (2004, p. 73) traz um esquema para o conto maravilhoso[61] que, nesta tese, adaptamos ao gênero valsa*:*

a) *paráfrase-verdade:* parece valsa e é;
b) *polêmica-falsidade:* não parece valsa, nem é;
c) *paródia-mentira:* parece valsa, mas não é;
d) *estilização-segredo:* não parece valsa, mas é.

Durante a realização desta pesquisa, a pergunta que por um maior período de tempo nos acompanhou foi: qual a forma musical das *Valsas Humorísticas*? Não achávamos que as *Valsas* fossem apenas valsas. Pensamos que pudessem ser um concerto, um tema com variações ou mesmo uma suíte onde cada uma das *Valsas* fosse uma valsa avulsa que Nepomuceno havia organizado sobre o um mesmo conjunto e denominado de *Valsas Humorísticas*. Após nossa análise, constatamos que as *Valsas* de Nepomuceno, embora aparentassem possuir uma forma concertante eram, simplesmente, valsas. Não utilizamos o termo com pesar, pelo contrário, tal descoberta enfatiza que Nepomuceno, de fato, parafraseia o gênero valsa. As *Valsas Humorísticas* estão no âmbito da verdade: parecem valsas, e são.

[61] Diferenciando-se dos contos de fadas, que narram histórias de fantasia que costumam ter uma temática existencial, os contos maravilhosos são narrativas fantasiosas cujo eixo gerador são temáticas sociais e possuem origem oriental. Aos contos de fadas podemos citar como exemplo *A Bela Adormecida*, aos contos maravilhosos *Aladim e a lâmpada maravilhosa*.

Todavia, como exposto no decorrer desta tese, as *Valsas Humorísticas* também apresentam características de música de concerto. O estilo concertante e o estilo pianístico do instrumento solista descaracterizam a valsa enquanto valsa, isto é, embora esteja no âmbito da verdade (sendo uma valsa), a tropificação de estilos (valsa, concertante, pianístico e pianeiro) produz um simulacro, tal simulacro gera incoerência e subverte os estilos utilizados; como visto, a incoerência gera humor.

O deboche e a caricatura são os estágios mais primitivos do humor musical (CASABLANCAS, 2014, p. 23), se ao invés de parafrasear, Nepomuceno fizesse uma paródia, por exemplo, ele estaria caricaturando as valsas vienenses, ou seja, estaria gerando um humor que tende ao grotesco.

Humor grotesco aponta para o ridículo ou para a sátira. Sátira, de modo geral, propõe causar zombaria sobre algo. Nepomuceno de modo algum ridiculariza ou zomba das valsas vienenses; pelo contrário, trata-se de um humor mais refinado, a saber: o humor irônico.

A ironia é uma figura retórica que consiste em fazer entender o que é desejado dizendo o contrário (CASABLANCAS apud FOULQUIÉ, 2014, p. 215), sendo que “a forma mais corrente de ironia consiste em dizermos num tom sério o que, contudo, não é pensado seriamente” (KIERKEGAARD, 1841/2013, p. 248); no caso, a valsa é dita num tom sério devido ao seu estilo concertante mas é evidente que não está se pensando nela seriamente pois, se não, ela seria uma valsa típica.

O refinamento desse tipo de humor está no fato de que há “uma certa nobreza, que provém do fato de que ela gostaria de ser compreendida, mas não diretamente” (KIERKEGAARD, 1841/2013, p. 248), quem se utiliza da ironia o faz engenhosamente e a sua percepção se dá pelos receptores que compreendem tal engenhosidade.

Bergson (1900/2018, p. 54; 66) afirma que todo disfarce se torna cômico e que a montagem mecânica gera sensação de comicidade. As *Valsas Humorísticas* são valsas disfarçadas de música concertante, é uma montagem mecânica de valsa e é essa artificialidade, gerada pela fusão de estilos, que produz o seu humor intrínseco e gera sua ironia.

4.2 Elementos musicais que caracterizam humor nas *Valsas Humorísticas*

> *Nada há de essencialmente risível senão o que é realizado automaticamente. (Henri Bergson, 1900/2018, p. 101)*

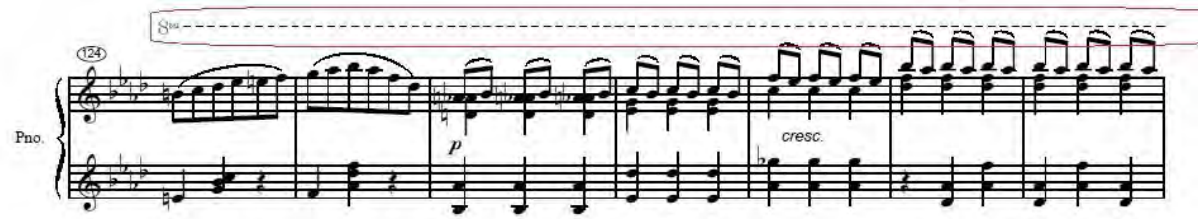
Casablancas (2014) enumera uma série de procedimentos, recursos e particularidades compositivas a fim de definir e dimensionar diversos mecanismos que tipificam humor em música e é com base nesse estudo que elucidamos as questões de humor nas *Valsas Humorísticas.*

Para o autor (2014, p. 47) os principais elementos que contribuem para suscitar humor musical são:

a) repetição;
b) presença de elementos mecânicos e obstinados;
c) imitação mimética de risos e gargalhadas;
d) notas repetidas e desconstrução da linguagem.

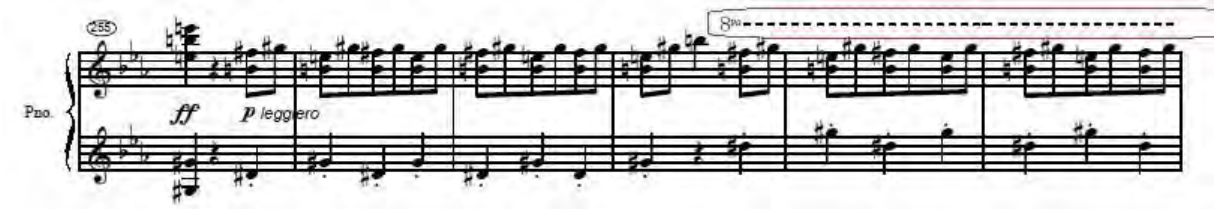
Para o autor, tais elementos estão ordenados de acordo com sua importância. A repetição é o mecanismo musical que mais gera humor, enquanto que as notas repetidas e a desconstrução da linguagem possuem menos eficácia se comparadas a qualquer elemento anterior.

O primeiro lugar dado à repetição se refere a repetição de mesmas notas, para Casablancas (2014, p. 47) a repetição de notas gera tensão e toda tensão é fonte inesgotável de expectativas. No exemplo 88 podemos ver que as notas Si bemol e Lá bemol ficam repetindo insistentemente. O mesmo se dá com as notas Fá e Mi bemol do exemplo 89 e as notas Fá sustenido, Sol sustenido e Mi do exemplo 90 que, embora se configurem em uma sequência mais elaborada, também se mantém em constante repetição.



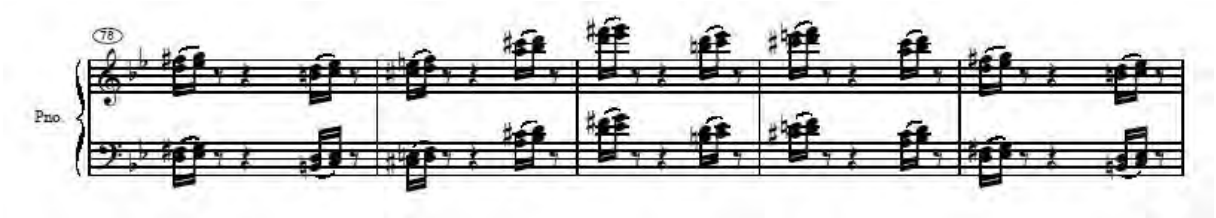
Exemplo 88 – Uso de notas repetidas. Tema “a” da *Valsa n. 1* e demarcação de notas muito agudas. c. 124-130.

Exemplo 89 – Uso de notas repetidas. Tema “g” da *Valsa n. 4*. c. 130-133.



Exemplo 90 – Uso de notas repetidas. Tema “i” da *Valsa n. 5* e demarcação de notas muito agudas. c. 255-260.

A presença de elementos mecânicos e obstinados está relacionado ao uso de *ostinati* que geram o *moto perpetuo* e se inscrevem na tradição mimética de peças mecânicas, assumindo uma fisionomia monotemática. Como já mencionado, a montagem mecânica gera sensação de comicidade. (BERGSON, 1900/2018, p. 66). O exemplo 91 mostra o uso de *ostinati* com sonoridade mecânica.



Exemplo 91 – Uso de *ostinati* com sonoridade mecânica. Tema “j” da *Valsa n. 5*. c. 78-82.

A seguir, no item 4.3 abordaremos o tema “d” das *Valsas Humorísiticas n. 2* de Nepomuceno, que é o tema mais mecânico das *Valsas Humorísticas* e o cotejaremos a *Aquarium* de Saint- Saëns, obra cômica que também se caracteriza pela presença de elementos constantes e obstinados.

A imitação mimética de risos e gargalhadas, por sua vez, se refere ao que vimos no item 3.2.1 ao tratar das *“Lach”-Walzer*, ou melodia de valsa risonha (ver exemplos 5, 8 e 26), que são um modo onomatopéico de imitar o riso humano por meio de sonoridades musicais. A depender do contexto musical e de como empregadas, as apogiaturas, mordentes e trinados são elementos musicais que podem produzir essa imitação mimética de riso.

Por fim, as notas repetidas e a desconstrução da linguagem está relacionada a decomposição de palavras em meros fonemas onomatopéicos, essa categoria se aplica apenas a músicas com letras: óperas bufas, por exemplo.

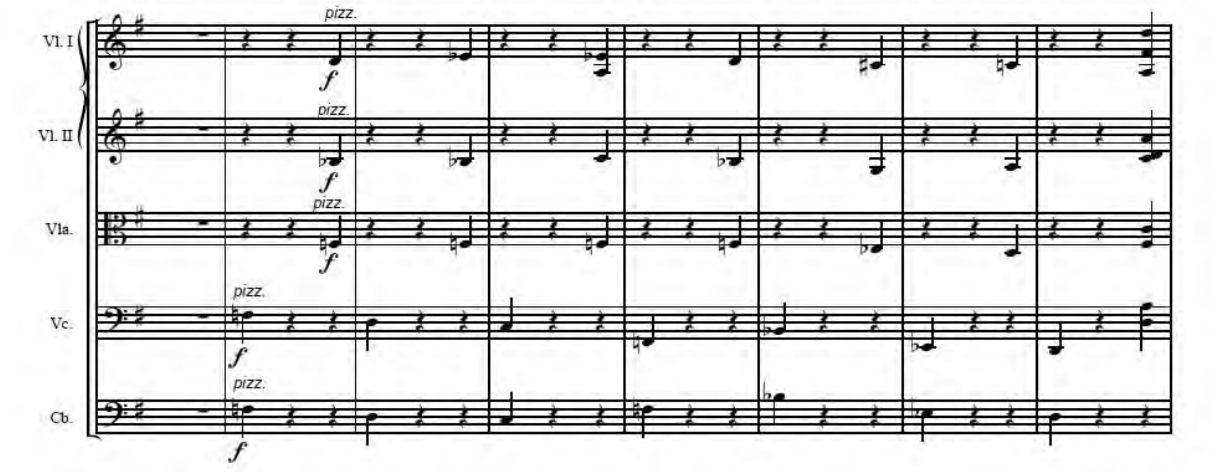
Casablancas (2014), após elencar esses quatro elementos mostra uma série de recursos que contribuem para gerar humor musical. Trazemos, a seguir, os que constatamos nas *Valsas Humorísiticas.*

4.2.1 Disposições incomuns de textura: o uso de *pizzicati* e *staccati*

As disposições incomuns de textura estão relacionadas aos efeitos instrumentais que geram um efeito caricaturesco. Um caso especial é constituído pelo uso de *pizzicati*, que muitas vezes gera uma expressão irônica (CASABLANCAS, 2014, p. 128) devido a sua sonoridade jocosa.

As cordas do tema "a" da *Valsa Humorística n. 1* (ver exemplo 15) intercalam, constantemente, a textura em *pizzicati* e arco. Para ver todas as ocorrências, ir aos Anexos A, B e C.

No tema "h" da *Valsa Humorística n. 4* também há o uso dos *pizzicati* como textura de acompanhamento para o piano, como mostra o exemplo 92.



Exemplo 92 – Uso de *pizzicati* no acompanhamento do tema "h" da *Valsa n. 4*. c. 53-60.

No tema "k", da *Valsa Humorística n. 6,* o efeito instrumental que gera uma sonoridade caricaturesca é a alternância entre *staccati* marcados e o uso de *non legato* (ver exemplo 37). Para ver todas as alternâncias, ir aos Anexo D e E.

Em relação a textura, vale observar que todos os temas das *Valsas Humorísticas* possuem texturas diferentes uns com os outros. O tema “b”, por exemplo, é destoante do tema “a” e incomparável ao tema “c”. Tal lógica, de possuir uma textura contrastante ao tema anterior e ao tema subsequente, é aplicável a todos os temas. Essas abruptas mudanças de textura fortalecem que reconheçamos nas *Valsas Humorísticas* o processo de bricolagem.

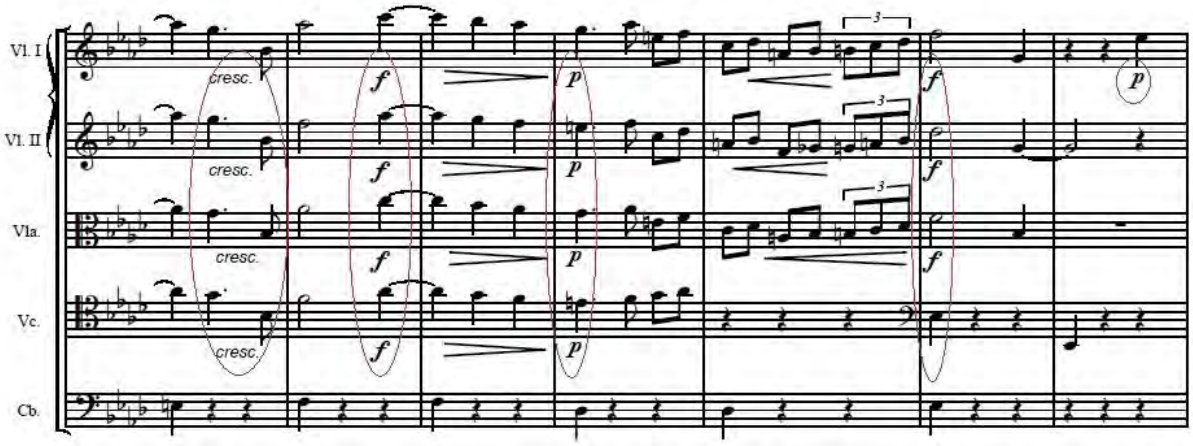
4.2.2 Desarranjo temático e caricatura melódica

Casablancas (2014, p. 139) afirma que o desarranjo temático e a caricatura melódica são um mecanismo de humor musical. Isso pode ser percebido na melodia do tema “e” da *Valsa Humorística n. 3.*

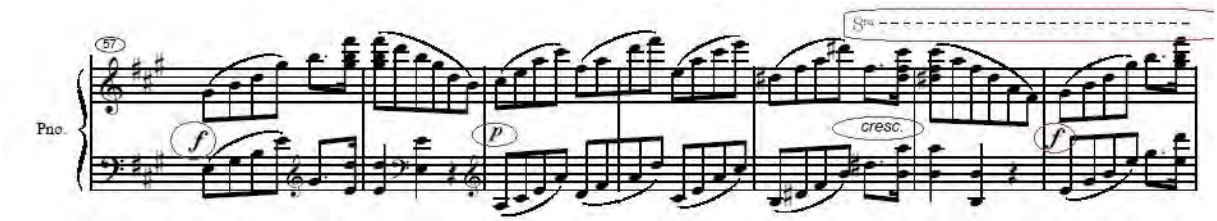
O exemplo 51 traz o tema ”e” e o exemplo 52 o começo do desarranjo temático e a caricatura melódica que Nepomuceno faz desse tema. O tema “e” completo está no Anexo F e o seu desarranjo temático no Anexo G. Os quatro primeiros compassos de ambos os anexos são a introdução do tema “e” e sobre ela voltaremos a tratar no subitem 4.3.

4.2.3 Alternância de dinâmicas

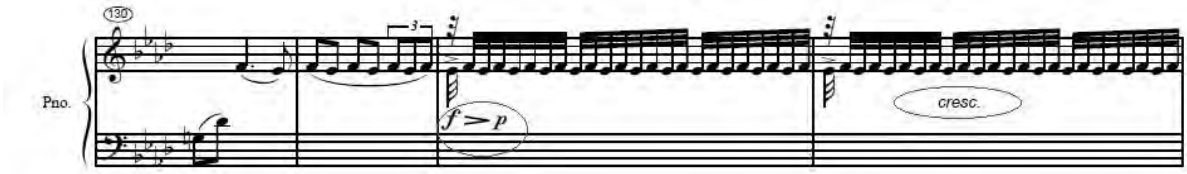
Outro recurso musical que gera humor são as mudanças constantes e repentinas na dinâmica musical (CASABLANCAS, 2014, p. 143). Nos exemplos 93, 94, 95 e 96 trazemos alguns trechos nas *Valsas Humorísticas* para exemplificar esse mecanismo de humor.



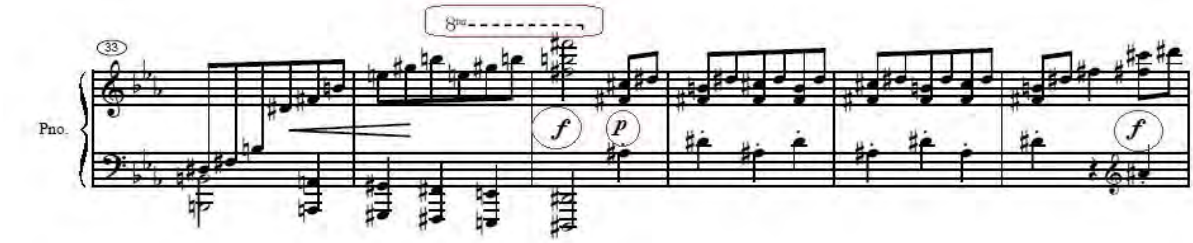
Exemplo 93 – Mudanças constantes de dinâmica no tema “a” da *Valsa n. 1*. c. 7-13.



Exemplo 94 – Mudanças constantes de dinâmica no tema “b” da *Valsa n. 1* e demarcação de notas muito agudas. c. 57-64.



Exemplo 95 – Mudanças repentina de dinâmica no tema “g” da *Valsa n. 4*. c. 124-133.



Exemplo 96 – Mudanças constantes de dinâmica no tema “i” da *Valsa n. 5* e demarcação de notas muito agudas. c. 33-38.

4.2.4 Anacruses e ligações inacabadas

O exemplo mais expressivo de anacruse e ligação inacabada na obra analisada, é o início do tema “a” das *Valsas Humorísticas n. 1* que está no exemplo 20. Repare que o tema anacrústico é iniciado sem que ocorra cadência na introdução, é uma ligação inacabada entre a introdução e o tema.

Podemos observar essa anacruse com ligação inacabada em todos os retornos do tema “a”: no compasso 9 do Anexo A, no compasso 102 do Anexo B, no compasso 152 do Anexo C e no compasso 223 do Anexo H.

Interessante observar que o tema que Nepomuceno se utiliza de tal processo é o tema que mais se repete pela obra, no total há quatro ocorrências do tema “a”. Em contrapartida, por exemplo, os temas “b”, “f” e “l” aparecem uma única vez.

4.2.5 Prolongamento de ligações

Os exemplos 46, 47, 50, 53, 54 e 56 do item 3.4 desta tese são exemplos de prolongamento de ligações, isto é, finais de seções que poderiam ter sido terminadas compassos antes mas que Nepomuceno fez questão de prolongar. Tal característica, como sugere Casablancas (2014, p. 162), é um aspecto humorístico.

4.2.6 Constantes repetições

Como já mencionado, a repetição é o elemento que mais gera humor musical e, pelo que temos exposto, é um elemento presente nas *Valsas* de Nepomuceno. Os exemplos 88, 89 e 90 evidenciam isso.

A seguir, no item 4.3, abordaremos tema “d”, da *Valsa Humorística n. 2*, que se caracteriza pela constante repetição.

Vale lembrar que o item 3.5 desta tese mostra que os dois temas da *Valsa Humorística n. 4* foram compostos, exclusivamente, a partir de constantes repetições.

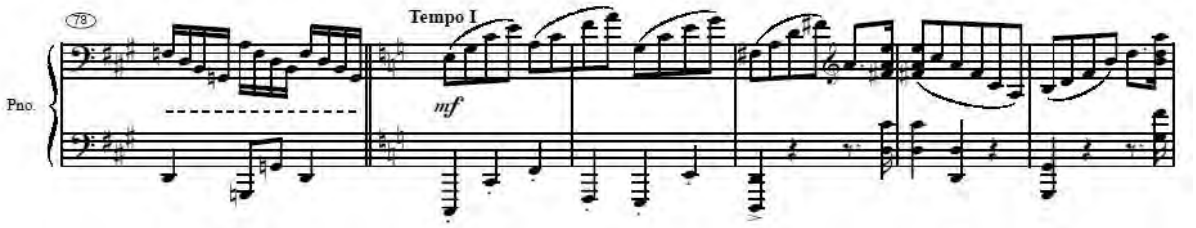
4.2.7 Começo centrífugo

Casablancas (2014, p. 176-181) explica que o começo centrifugo está relacionado a uma sequência de falsos começos que se caracterizam pela ambivalência tonal, falta de continuidade temática, economia construtiva e, após esses elementos, o aparecimento de um motivo que protagonizará a obra do ponto de vista sintático.

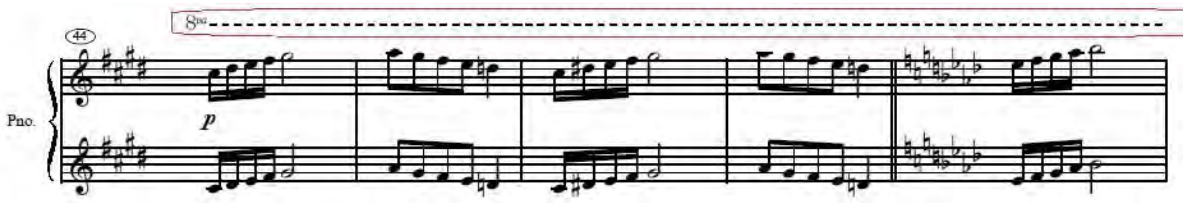
Isso foi evidenciado ao tratarmos do *status* promissório no exemplo 19. A introdução, composta com falsos começos gerados pelo *status* promissório apresenta ambivalência tonal e não tem continuidade temática. Tal *status* é uma economia construtiva do tema que virá (exemplo 20) e o motivo que protagonizará toda a obra (exemplos 18 e 21) só aparece no compasso 16, isto é, vários compassos após o começo centrífugo que descrevemos.

4.2.8 Ambiguidades tonais

Para Casablancas (2014, p. 181) as ambiguidades tonais que causam humor estão relacionadas aos casos de desvios tonais introduzidos de surpresa. Os exemplos 97 e 98 mostram mudanças inesperadas de armadura de clave.



Exemplo 97 – Desvio tonal introduzido de surpresa no tema “b” da *Valsa n. 1.* c. 78-83.



Exemplo 98 – Desvio tonal introduzido de surpresa no tema “d” da *Valsa n. 2* e demarcação de notas muito agudas. c. 44-48.

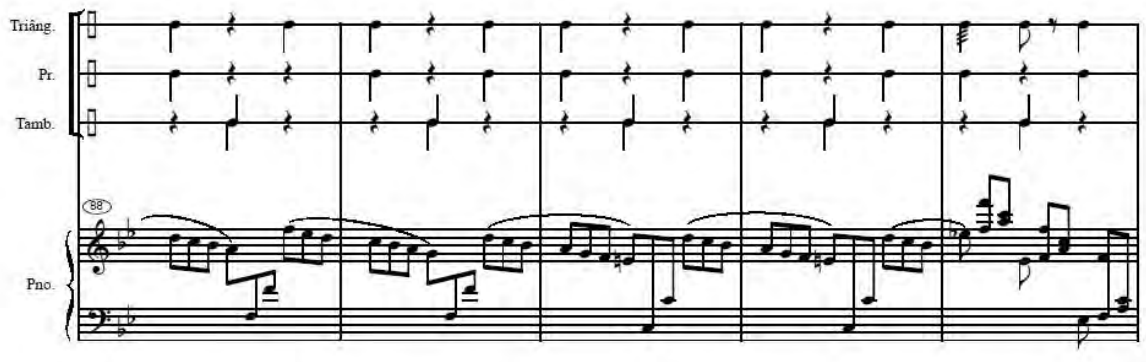
4.2.9 Uso de registros muito agudos

Para Casablancas (2014, p. 233), o uso de registros muito agudos gera um efeito diluído do som e projeta o discurso para uma esfera sonora diferente da usual que pode gerar humor.

Nos exemplos 88, 90, 94, 96 e 98 demarcamos o uso de registros muito agudos. No item 4.3 voltaremos a mencioná-lo, assim como a linha de oitava acima pode ser observada nos exemplos 41, 45, 46, 47, 49, 50, 56, 63, 64, 65, 68 e 83 desta tese.

4.2.10 Acompanhamentos com emulação percussiva

O acompanhamento com emulação percussiva é outra maneira de gerar humor musical e está relacionado a manutenção do *moto perpetuo* e dos movimentos mecânicos gerados pelo uso de *ostinati* (CASABLANCAS, 2014, p. 246). No exemplo 99 trazemos um trecho em que o piano em *ostinati* é acompanhado pela constante percussão.



Exemplo 99 – Acompanhamento com emulação percussiva no tema “j” da *Valsa n. 5.* c. 88-92.

4.2.11 Distorção de parâmetros e expressão grotesca: o uso de trinados e contrapontos

Para Casablancas (2014, p. 256-258), uma forma de ser irônico é distorcer parâmetros discursivos, para isso faz-se necessário exagerar todas ou algumas das variáveis normais do discurso. No caso da música, a distorção pode afetar a harmonia, a instrumentação, o ritmo ou a melodia. O efeito dessas distorções, por sua vez, remete ao grotesco.

Uma forma de distorção musical é o uso do trinado como caricatura melódica. Para o autor (2014, p. 257) o trinado excessivo e ostentoso evoca o popular, essa evocação pode ser tanto estilizada quanto adquirir um caráter rústico. Para qualquer um dos casos a sonoridade jocosa fica evidente.

Nos exemplos 39, 53, 57, 65, 67, 71 e 77 desta tese podemos ver alguns casos do uso de trinados nas *Valsas Humorísticas.* Um caso que merece atenção é o uso do trinado nas citações que Nepomuceno faz à *Valsa do Minuto* de Chopin, o uso exacerbado desse efeito na citação é uma caricatura da obra citada.

Corroborando com o que vimos no subitem 4.2.2, o processo de distorção de um material temático também pode ser aplicado a fuga e a outros arranjos contrapontísticos (CASABLANCAS, 2014, p. 258). Todavia, pelo fato de procedimentos contrapontísticos serem consideradas uma forma mais nobre de música, a desfiguração temática, utilizando-se de contrapontos, tende a gerar uma expressividade grotesca.

Nepomuceno gera essa expressão humorística ao compor o tema “e” das *Valsa Humorísticas n. 3* a partir do contraponto entre violino e violoncelo (exemplo 51 e Anexo F). O tema “e”, nesse sentido, soa uma caricatura de contraponto. Ademais, os acordes repetidos da introdução (Anexo F), geram um brusco contraste entre a introdução e o tema, essa mudança repentina de caráter também produz sonoridade humorística.

3.2.12 O uso de citações como mediação irônica

Muito falamos sobre as citações que Nepomuceno faz ao *Danúbio Azul* e a *Valsa do Minuto* no decorrer desta tese. As citações extraem sua virtualidade

humorística por meio da percepção de incongruência que ela gera fora do seu contexto original. Essa prática abrange diferentes modalidades, desde a citação literal até a alusão.

Esse procedimento responde perfeitamente ao que se espera dela: a citação expõe a contradição entre o registro emocional original e o novo tom expressivo em que está inserido. Portanto, a citação, por si só, constitui em si um poderoso mecanismo de ironia (CASABLANCAS, 2014, p. 264).

Como já abordado, as citações utilizadas por Nepomuceno geram incongruência nas *Valsas Humorísticas* e, portanto, são um recurso de humor irônico utilizado nessa obra.

4.3 Exemplos de intertextualidades humorísticas

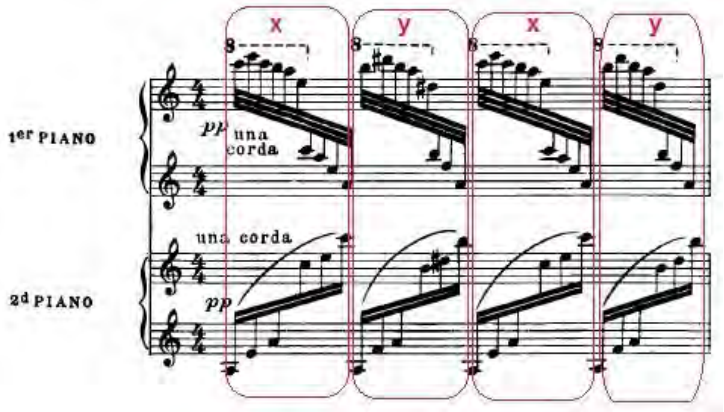
> *De fato, certa forma cômica, inexplicável por si mesma, só se deixa compreender por semelhança com outra, a qual, por sua vez, só nos faz rir por seu parentesco com uma terceira, e assim por diante, indefinidamente. (Henri Bergson, 1900/2018, p. 64)*

Para efeitos de exemplificação de alguns dos elementos mencionados que geram humor, optamos por cotejar o tema “d” da *Valsa Humorística n. 2* e a introdução da *Valsa n. 3* com movimentos do *Le carnaval des animaux – O Carnaval dos Animais* – composta em 1886 pelo compositor francês Camille Saint- Saëns (1835-1921).

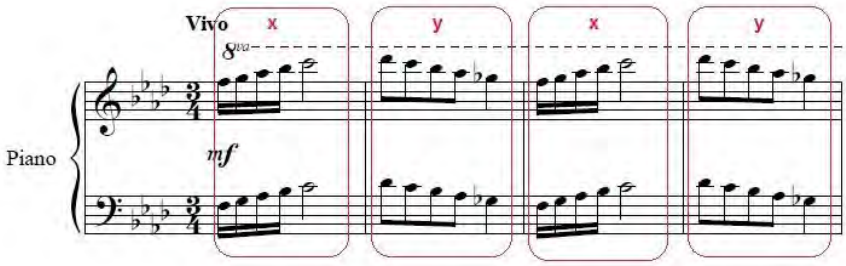
Embora composta no século XIX, por vontade do próprio Saint-Saëns, *O carnaval dos animais* só foi publicado em abril de 1922 após sua morte. Relatam que o compositor não considerava tal obra um trabalho sério e por isso não quis publicá-la em vida, era um trabalho cômico que ele utilizava nas aulas, com seus alunos, na *École Niedermeyer.* Todavia, embora não publicada, ela era uma peça conhecida e executada pelos contemporâneos de Saint-Saëns. Talvez Nepomuceno tenha tido contado com *O carnaval dos animais* em sua estada em Paris. Se sim, *O carnaval dos animais* pode ser considerado uma influência para Nepomuceno; se não, as intertextualidades com *O carnaval dos animais* evidenciam o que já abordamos nesta tese, a intertextualidade não depende do vetor histórico, é a nossa escuta das obras que faz conexões entre as semelhanças que há entre elas.

Para Casablancas (2014, p. 304), *O carnaval dos animais* se inscreve naqueles casos em que o efeito humorístico deriva de aspectos miméticos e imitativos. Em *Aquário – Aquário* – sétimo dos catorze movimentos que compreendem *O Carnaval dos Animais,* há uma paródica ambientação sonora criada por dois pianos, quarteto de cordas, flauta e celesta em relação a água e animais aquáticos. A peça é apresentada numa espécie de rondó em que a parte A, com flautas e celesta, é intercalada por uma parte B executada no piano. As cordas, em ambas as partes, são acompanhamento.

Tanto em *Aquário* como no tema "d" da *Valsa n. 2*, o piano é executado por pequenos motivos que se repetem e se intercalam constantemente (ver subitem 4.2.6) em registro agudo (ver subitem 4.2.9) como atesta os exemplos 100 e 101. Os exemplos evidenciam o que fora abordado anteriormente no item 4.2: a presença de elementos mecânicos e obstinados gerados pelo uso de *ostinati.*



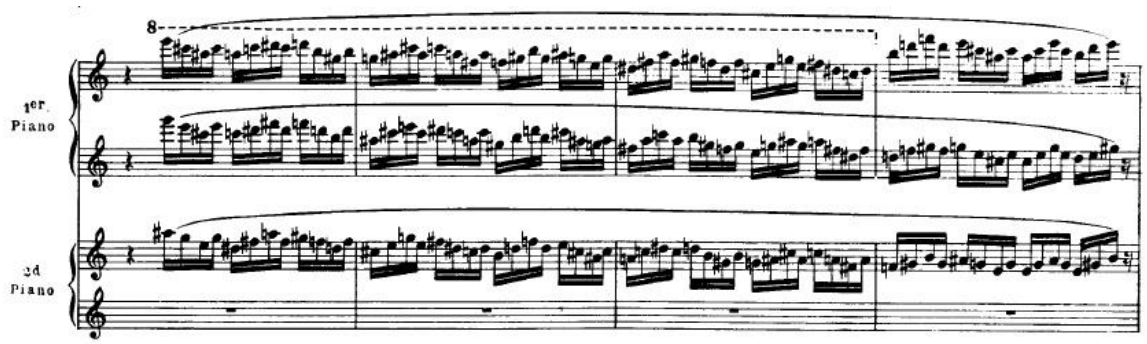
Exemplo 100 – Motivos repetidos no piano que se intercalam em *Aquarium.* c. 1.



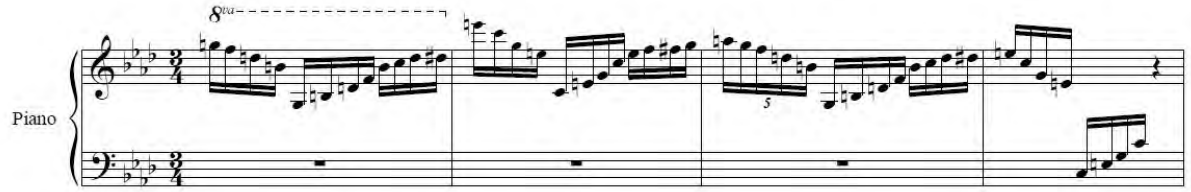
Exemplo 101 – Motivos repetidos no piano que se intercalam
no tema "d" nas *Valsas n. 2.* c. 28-31.

Enquanto nos exemplos 100 e 101 comparamos o piano da primeira parte de ambas as peças, os exemplos 102 e 103 comparam o piano da segunda parte.

Embora em *Aquarário* exista maior densidade sonora, o perfil rítmico e melódico é o mesmo, inclusive com pausas no final do trecho. Após tais pausas, a primeira parte de cada peça é retomada. Repare que novamente a repetição em *ostinati*, gerando sonoridade mecânica e obstinada, e o uso de registros agudos são utilizados.

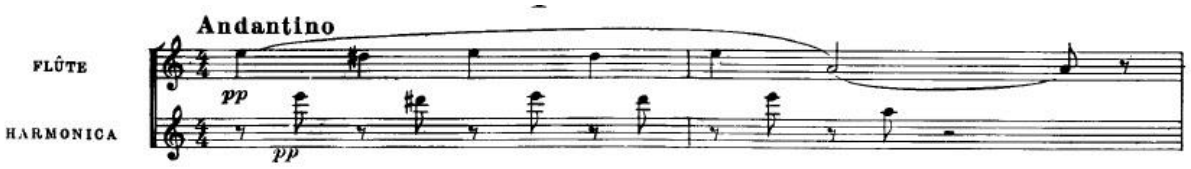


Exemplo 102 – Perfil rítmico e melódico do piano da parte B de *Aquarium.*
Sonoridade mecânica gerada pelo uso de *ostinati.* c. 9-12.

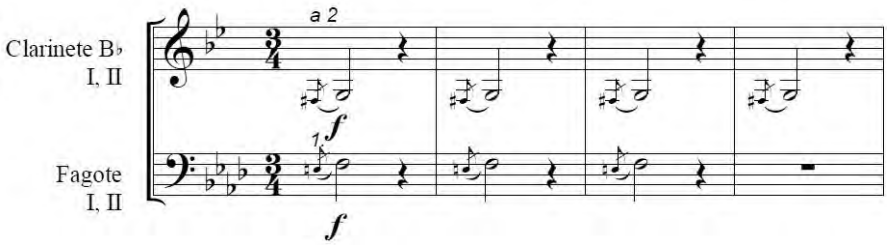


Exemplo 103 – Perfil rítmico e melódico do piano da resposta do tema “d” da *Valsa n. 2.*
Sonoridade mecânica gerada pelo uso de *ostinati.* c. 32-35.

Nos exemplos 104 e 105 tem-se trechos onde predominam intervalos de segunda que ascendem e descendem. Enquanto que, no exemplo 104, flauta e celesta executam melodicamente os intervalos, no exemplo 105 isso acontece nas apogiaturas feitas pelos clarinetes e fagotes do tema “d” *Valsa n. 2.* Como vimos no item 4.2, o uso de apogiaturas tem efeito onomatopéico de riso e, consequentemente, de humor, trata-se da *“Lach”-Walzer*, ou melodia de valsa risonha, abordada no subitem 3.2.1.



Exemplo 104 – Intervalos de segunda que ascendem e descendem
melodicamente no início de *Aquarium.* c. 1-2.



Exemplo 105 – Intervalos de segunda que ascendem e descendem por meio de apogiaturas no início da segunda parte da *Valsa n.2.* Destaque para o efeito onomatopéico de riso (*"Lach"-Walzer*). c. 28-31.

No tema "d" da *Valsa n. 2*, a primeira e a segunda parte acontecem duas vezes consecutivas e na terceira mistura-se elementos de ambas as partes em um trecho onde as cordas que, até então, possuíam a predominância do uso de *pizzicati* (ver subitem item 4.2.1) começam a articular o arco, há um adensamento sonoro que culminará em um forte (ver subitem 4.2.3) cujas cordas executam intervalos de segunda menor e o acompanhamento percussivo soa veemente (ver subitem 4.2.10).

Em *Aquarium,* o uso de *pizzicati* é intercalado com arco apenas no final; todavia, durante a maior parte da peça as cordas usam o efeito de surdina. Em geral, todos os procedimentos que enfraquecem ou diluem o som, tais como: *pizzicati*, harmônicos, tremolos, dinâmicas delicadas, articulações leves, uso de surdina, etc., podem servir para gerar ironia musical (CASABLANCAS, 2014, p. 220). Embora não tenha grandes variações de dinâmica, em *Aquarium* há a constante recorrência ao uso de *sforzandos* que produzem mudanças na intensidade, assim como não há percussão mas existe a presença peculiar da sonoridade da celesta.

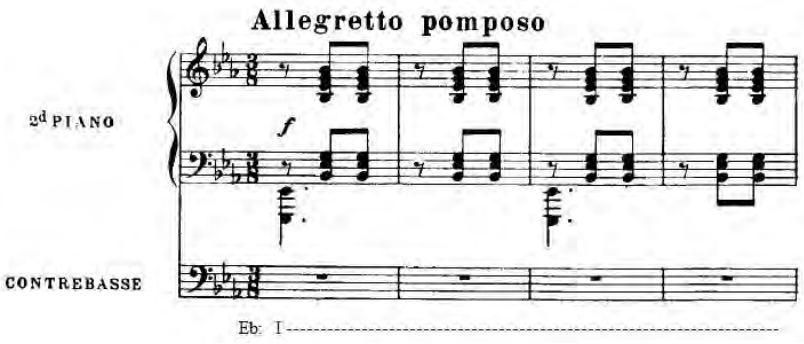
A *Valsa Humorística n. 3*, por sua vez, é iniciada com uma introdução em *allegro moderato* de quatro compassos disponível no Anexo F, nos compassos 1 a 4. No Anexo G, compassos 79 a 82, podemos ver a mesma introdução no momento em que ela antecede o retorno do tema "e".

Repare que na partitura há a indicação de que o pianista deve executar tal trecho de maneira forte e pesante que nos remete ao quinto movimento, *L'éléphant,* do *Carnaval dos animais.*

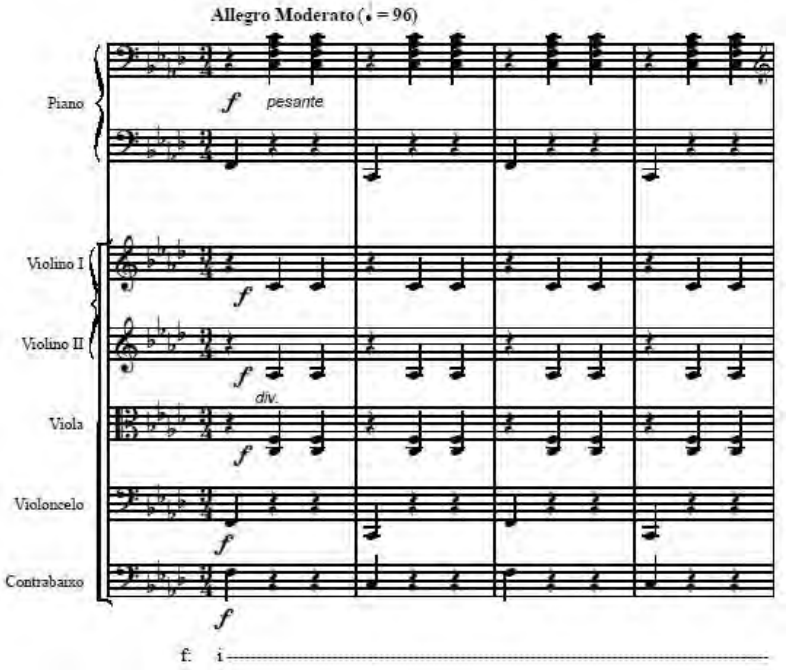
Em *L'éléphant,* de Saint-Saëns, o piano representa o andar firme e pesado de um elefante, embora na *Valsa n. 3* essa representação não exista, a comicidade do gesto sonoro é a mesma em ambas as peças. Por marcar firme e fortemente todos os

tempos do compasso ternário, esse gesto gera uma sonoridade grotesca, soa uma caricatura de valsa.

Os exemplos 106 e 107 mostram as semelhanças: ambas são em compasso ternário, possuem a mesma rítmica e o acorde utilizado se diferencia, apenas, em modo e tonalidade. Enquanto na introdução da *Valsa Humorística n. 3* repete-se o acorde de Fá Menor; em *L'éléphant,* as repetições acontecem em Mi bemol Maior.



Exemplo 106 – Introdução de *L'éléphant.* de Saint-Saëns. c. 1-4.



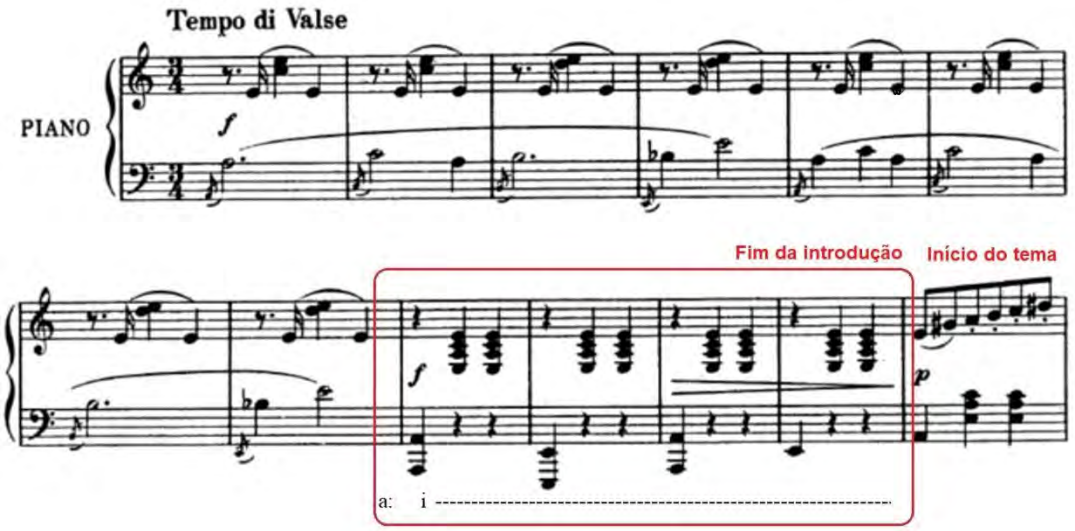
Exemplo 107 – Introdução da *Valsa n. 3,* de Nepomuceno. c. 1-4.

Após quatro compassos de introdução em *allegro moderato* e dinâmica forte e *pesante* da *Valsa n. 3*, inicia-se o tema "e" (exemplo 51 e Anexo F) com textura contrastante: lento e com dinâmica fraca, expressiva e dolente. A mudança de textura, como já visto, é outro mecanismo musical que suscita humor.

Para ilustrar, mais uma vez, que a intertextualidade independe do vetor histórico, no exemplo 108, trazemos a introdução da valsa de *Masquerade*, música incidental, de 1941, composta por Aram Khachaturian (1903–1978) para a peça de mesmo nome do poeta e dramaturgo russo Mikhail Lérmontov (1814–1841).

Assim como nas *Valsas Humorísticas* e em *L'éléphant,* na valsa de *Masquerade*, o tema é precedido por quatro compassos da sonoridade jocosa gerada pela enfatização de todos os tempos do compasso ternário de valsa.

É impossível que Nepomuceno ou Saint-Saëns tenham ouvido *Masquerade*, de Khachaturian; porém, como não estamos pensando em influência mas sim em uma escuta intertextual, é factível que nossa percepção relacione a valsa de *Masquerade* às *Valsas Humorísticas* e à *L'éléphant.*



Exemplo 108 – Introdução da valsa de *Masquerade,* de Khachaturian. c. 1-13.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio desta pesquisa foi possível compreender o gênero valsa enquanto estilo tópico e compará-lo às *Valsas Humorística Op. 22,* de Alberto Nepomuceno. Para isso foi necessário compreender como música, dança e sociedade coexistem e constatamos que músicas vinculadas a danças possuem uma função dentro de um contexto social e que elas refletem as necessidades que esses contextos propõem; por essa razão, abordamos como a valsa ocorria em Viena (contexto de Lanner e Strauss II), em Varsóvia (contexto de Chopin) e no Rio de Janeiro (contexto de Nepomuceno).

Baseados em Mckee (2012) vimos que as valsas vienenses refletem musicalmente os aspectos visuais dos salões de baile em Viena. A continuidade repetitiva dos passos da dança é evidenciada musicalmente pelo acompanhamento *um-pa-pa.* A independência e individualidade de cada casal frente ao todo visual estabelecido por uma grande quantidade de casais se relaciona aos temas independentes e tonalmente fechados. Por sua vez, a grande variedade de casais independentes reflete outra prática comum das valsas vienenses, a variedade de temas em uma única valsa formando um formato *medley.* Além disso, compreendemos que o foco visual dos espectadores em relação ao casal de dançarinos era direcionado às mulheres, à beleza feminina presente nos bailes. Para McKee (2012) essa beleza é comparável às líricas melodias das valsas vienenses.

Ao cotejar as *Valsas Humorísticas* com essas quatro características propostas por McKee, constatamos que nas *Valsas* de Nepomuceno estão presentes o acompanhamento *um-pa-pa*, a individualidade de cada tem, a grande variedade deles – doze (abcdefghijkl), sendo que dois (“a” e “d’) são retomados ao final da última *Valsa* – e que a característica de ter melodias líricas não é aplicável à maioria dos temas das *Valsas Humorísticas.*

Mostramos as diferenças e semelhanças que existem entre as valsas vienenses e as valsas polonesas; também elucidamos que as valsas de Chopin compostas em Varsóvia se diferem das valsas que ele compôs após sua estadia em Viena, em especial a *KK 1213-14* e a *Grande Valse Brillante Op. 18*.

Para McKee (2012), as características musicais das valsas vienenses estão evidentemente presentes nas obras mencionadas, principalmente na *Grande Valse*

Brillante Op. 18. Por essa razão, essa obra serviu de texto-base para relacionarmos as intertextualidades existentes entre as valsas vienenses e as *Valsas Humorísticas.*

Nessa comparação, evidenciamos que os perfis de melodias vienenses encontrados na *Op. 18* também estão presentes nas *Valsas* de Nepomuceno; vimos que tanto a *Op.18* como as *Valsas Humorísticas* possuem um formato *medley* e que o uso de progressões tonais abrangentes para unir uma sucessão de temas – que é uma característica das valsas vienenses – se encontra em ambas as obras com a função de dar senso de continuidade e coerência aos vários temas que elas possuem.

Após ter exemplificado que as *Valsas* de Nepomuceno são intertextuais ao estilo de valsa vienense, por meio de análise motívica percebemos que, embora os doze temas das *Valsas Humorísticas* sejam individuais, eles possuem uma unidade composicional dada pela variação de um único motivo inicial apresentado no tema "a" da *Valsa n. 1,* e que é variado em todos os outros temas. Essa característica de variação motívica é uma prática comum das obras de concerto, ou seja, nas *Valsas Humorísticas*, além do estilo de valsa vienense há também a presença do estilo concertante que é direcionado pela orquestração das *Valsas Humorísticas,* trata-se de uma obra para piano e orquestra.

Devido às várias passagens de caráter virtuosístico do piano, constatamos que Nepomuceno também se utiliza do estilo pianístico. Ademais, o estilo pianeiro dos pianistas cariocas ocorre na *Valsa Humorística n. 4* onde a grande e repetitiva quantidade de síncopas gera um balanço modinheiro e percebemos que a harmonia e a forma estrutural dessa *Valsa* são comparáveis à harmonia e à forma rondó de choros.

Mostramos que as citações feitas por Nepomuceno nas *Valsas Humorísticas* ao *Danúbio Azul* de Strauss II e à *Valsa do Minuto* de Chopin são intertextualidades explícitas ao que propomos elucidar a respeito do gênero valsa nesta tese: as *Valsas Humorísticas* são intertextuais às valsas vienenses e às valsas de Chopin.

Sobre citações, percebemos que elas podem ser utilizadas para suscitar humor e que seu uso foi uma prática adotada principalmente em Paris por compositores da virada do século XIX para o XX.

Ao evidenciarmos analiticamente tais estilos, compreendemos que Nepomuceno se utiliza concomitantemente da tópica de valsa, do estilo concertante, do estilo pianístico e do estilo pianeiro. Como há a justaposição de dois ou mais estilos, Nepomuceno faz uma tropificação tópica.

Pela análise foi possível perceber que Nepomuceno leva para a música de concerto dois estilos populares: a valsa e o piano modinheiro. A utilização desses estilos junto com o estilo pianístico e com o estilo concertante, mostra que Nepomuceno compõe de maneira progressista para a sua época, visto que tais características são utilizadas posteriormente por Francisco Mignone, por exemplo.

A utilização de vários temas como se fossem quadros sonoros – *gestalts* temporais – é outra característica progressista que tende ao modernismo musical.

Vimos ainda que há três categorias de estudos a respeito do humor: as Teorias da Superioridade, as Teorias da Incoerência e as Teorias do Alívio, às quais as *Valsas Humorísticas* podem ser relacionadas.

De acordo com o quadrado semiótico proposto por Discini (2004), percebemos que as *Valsas* de Nepomuceno estão na modalidade veridictória da verdade: parecem valsas e são, ou seja, Nepomuceno parafraseia o gênero valsa.

Nesse sentido, Bergson (1900/2018) corrobora ao afirmar que toda artificialidade e montagem mecânica gera a sensação humor e é isso o que acontece com as *Valsas Humorísticas*: elas são valsas, mas a tropificação de estilos gera um resultado artificial e mecânico, ou seja, a tropificação resulta em valsas com sonoridade humorística.

Quanto ao humor, devido a ambiguidade gerada pelas tropificações, constatamos que o humor das *Valsas Humorísticas* é irônico. Por sua vez, a forma mais comum de ironia consiste em dizer num tom sério aquilo que não é pensado seriamente (KIERKEGAARD, 1841/2013).

Compreendendo que se tratava de humor irônico, optamos por mostrar o que, além da tropificação de estilos, se apresenta como humor nas *Valsas Humorísticas* e verificamos a presença de procedimentos composicionais que podem suscitar humor descritos por Casablancas (2014): o uso de disposições incomuns de textura, principalmente o *pizzicati* e *staccati;* o desarranjo temático e a caricatura melódica; o uso de alternância de dinâmicas; as anacruses e ligações inacabadas; os prolongamentos de ligações; as constantes repetições; o começo centrífugo; as ambiguidade tonais; o uso de registros muito agudos; o acompanhamentos com emulação percussiva; as distorções de parâmetros e expressão grotesca, principalmente as geradas pelo uso de trinados e de contrapontos; o uso de citações como mediação irônica.

Após demonstrar tais recursos cotejamos o tema “d” da *Valsa Humorística n. 2* e a introdução da *Valsa n. 3* com os movimentos *Aquarium* e *L’éléphant* do *Carnaval dos Animais,* de Saint- Saëns, e com a valsa de *Masquerade,* de Aram Khachaturian, a fim de exemplificar que o uso de tais procedimentos pode gerar expressividade humorística em âmbito musical. A análise mostrou que há intertextualidade humorística entre as peças comparadas.

Por fim relembramos: este trabalho é uma análise que tende ao nível estésico (NATTIEZ, 2003), as intertextualidades apresentadas a respeito da forma e do humor das *Valsas Humorísticas* de Alberto Nepomuceno foram geradas a partir da compreensão de que as intertextualidades dependem do receptor e das relações comparativas que este é capaz de perceber e relacionar.

REFERÊNCIAS

Livros e capítulos de livros

ABREU, Casimiro de. A Valsa. In: *As Primaveras*. São Paulo: Editora Martins S/A, 1979.

ABREU, Casimiro de. O Baile. In: *As Primaveras*. São Paulo: Editora Martins S/A, 1979.

ASSIS, Machado. *Ressurreição*. São Paulo: Editora Rideel, 1994. [Trabalho publicado originalmente em 1872]

BERGSON, Henri. *O Riso:* Ensaio sobre o significado do cômico. Trad. de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018. [Trabalho publicado originalmente em 1900 com o título *Le Rise*]

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia.* Trad. de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991. [Trabalho publicado originalmente em 1973 com o título *The Anxiety of Influence*]

CAPLIN, William E. *Classical Form:* A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford, 1998.

CASABLANCAS, Benet Domingo. *El humor em la música:* broma, parodia e ironia. Um ensayo. Barcelona: galáxia Gutenberg, 2014.

CHESTERTON, Gilbert Keith. *Ortodoxia.* Trad. de Ives Gandra da Silva Martins Filho. Campinas: Ecclesiae, 2013. p. 29. [Trabalho publicado originalmente em 1908].

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. *Música.* São Paulo: Editora Novas Metas, 1983.

CHOPIN, Frédéric. *Chopin's Letters*. Coletado por Henryk Opiénski. Tradução dos originais em polonês e francês para o inglês de E. L. Voynich. New York: Dover Publications, 1988. [Trabalho publicado originalmente em 1931].

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação.* Trad. de Cleonice P. B. Mourão. 1ª Reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. [Trabalho publicado originalmente em 1979 com o título *Le second main ou le travail de la citation*]

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. Trad. de Luiz Paulo Horta. São Paulo: É Realizações, 2014. [Trabalho publicado originalmente em 2011 com o título *What to Listen for in Music*]

CORRÊA DE OLIVEIRA, Willy. *Beethoven proprietário de um cérebro.* São Paulo: editora Perspectiva, 1979.

DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso.* 2. ed., São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. *Análise musical na teoria e na prática*. Trad. de Norton Dudeque. Curitiba: Editora UFPR, 2011. [Trabalho publicado originalmente em 1988 com o título *Music Analysis in Theory and Practice*].

FÁVERO, Leonor Lopes; KOCH, Ingerode G. Villaça. *Lingüística Textual: Introdução*. São Paulo: Cortez, 1983.

FIORIN, José Luiz. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994. p. 29-36.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno*. Porto Alegre: Movimento, 2011.

HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes:* Mozart, Beethoven, Schubert. Indiana: Indiana University Press, 2004.

HELBING, Volker. Spiral and self-destruction in Ravel's La Valse. In: KAMINSKY, Peter. *Unmaskin Ravel:* new perspectives on the music. New York: University of Rochester Press, 2011. p. 180-210.

JACOB, Heirich Eduard; WOLFF, Marguerite*. Johann Strauss, Father and Son*: A century of Light Music. New York: The Greystone Press, 1940.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular:* sua influência na música erudita. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990. [Trabalho publicado originalmente em 1979]

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de ironia:* constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 2013. [Trabalho publicado originalmente em 1841 com o título *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates*].

KIRWAN, Michael. Teoria mimética: conceitos fundamentais. Trad. de Ana Lúcia Correia da Costa. São Paulo: É Realizações, 2015. [Trabalho publicado originalmente em 2004 com o título *Discovering Girard*]

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade:* diálogos possíveis. 3. ed., São Paulo: Cortez, 2012. [Trabalho publicado originalmente em 2007]

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise.* Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. [Trabalho publicado originalmente em 1969 com o título *Rechershes pour une sémanalyse*]

LEITE, Dante Moreira. Os Românticos e a Valsa. In: *O Amor Romântico e Outros Temas*. 3. ed. revista e ampliada por Rui Moreira Leite (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2007. [Livro publicado originalmente em 1964. Texto publicado originalmente no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* em 1961]

MENDES, Gilberto. A Música. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

MCKEE, Eric. *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz:* A study of dance music relations in 3/4 time. Bloomington: Indiana University Press, 2012.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 2010. [Trabalho publicado originalmente em 1997]

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

PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

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

RATZ, Erwin. *Einführung in die musikalische Formenlehre*. Vienna: Österreichischer Bundesverlag, 1951.

RETI, Rudolph. *The thematic process in music*. Greenwood: Greenwood Press, 1978. [Trabalho publicado originalmente em 1951]

ROSEN, Charles. *Plagiarism and Inspiration*. 19th Century Music. Berkeley. v. IV/2, p. 87-100, 1980.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase e Cia.* 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

SCHELEGEL, Friedrich. *Lucinde and the Fragments*. Tradução do alemão para o inglês de Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* Trad. de Eduardo Seincman. 3ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. [Trabalho publicado originalmente em 1967 com o título *Fundamentals of Musical Composition*]

SCRUTON, Roger. *Beleza*. Trad. de Hugo Langone. 2ª impressão. São Paulo: É Realizações, 2015. [Trabalho publicado originalmente em 2009 com o título *Beauty*]

STEIN, Deborah. Introduction to Musical Ambiguity. In: STEIN, Deborah. *Enganging Music:* Essays in Music Analyses. 1ª Edição, New York: Oxford, 2005. p. 77.

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

VIDAL, João. *Formação germânica de Alberto Nepomuceno*: Estudos sobre recepção e intertextualidade. Rio de Janeiro: Escola de Música, 2014.

Revistas, jornais e periódicos

ALMADA, Carlos. O conceito de variação em desenvolvimento no primeiro movimento da Sonata para Piano Op. 2/1, de Beethoven. *Música Hodie*, v. 8, n. 2, Goiânia, 2008, p.83-94.

ASSIS, Carlos Alberto. Fatores de coerência nos Choros nº 5 ("Alma brasileira"), de H. Villa-Lobos. *Per Musi,* n. 20, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2009, p.64-73.

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi.* Belo Horizonte, v. 8, p. 125-136, 2003.

COELHO de SOUZA, Rodolfo. A influência do Simbolismo nas óperas de Alberto Nepomuceno. In: *Anais do I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010. p.49-XX.

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

COELHO de SOUZA, Rodolfo. Intertextualidade na Música Pós-Moderna. In: Sekeff, Maria de Lourdes; Zampronha, Edson. (Org.). *Arte e Cultura V*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 53-74.

COELHO de SOUZA, Rodolfo. Para além da análise de tópicas na relação entre estrutura e significado. In: *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto.* Ribeirão Preto: Lateam, 2012. p. 57-62.

CONE, Edward T. Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics. *19-th-Century Music*, v. 5, n. 3. Berkeley: University of California Press., Spring, 1982, p. 233-241.

DUDEQUE, Norton. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart. *Per Musi,* v. 8, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2003. p. 41-56.

DUPRAT, Régis. Análise, Musicologia, Positivismo. *Revista Música,* v.7, n.1/2. São Paulo: ECA-USP,1996. p. 47-58.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno: uma edição crítica. *Per Musi,* v.3, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2002. p. 78-102.

KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. *British Journal-Music Analysis*, v. 10, n. 1/2. 1991, p.3-72.

NOGUEIRA, Ilza. A Estética Intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas. *Brasiliana.* Revista da Academia Brasileira de Música, n. 13, Rio de Janeiro: jan. 2003, p. 2-12.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: O exemplo de *Lá Cathédrale Engloutie,* de Debussy. Trad. de Luis Paulo Sampaio. In: DEBATES, n° 6 – *Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*. CLA/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003, p. 7-39.

ROSEN, David; ROSEN, Carol. A Musicological Word Study: It. “cabaletta”. *Romance Philology,* Berkeley, nov 1, 1966. p. 168-176.

TABACARU, Sabina. Uma visão geral das Teorias do Humor: aplicação da Incongruência e da Superioridade ao sarcasmo. Trad. Douglas Rabelo de Sousa; Maria Gabriela Rodrigues de Castro; Winola Weiss Pires Cunha; Filipe Mantovani Ferreira. *Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação*, n. 9, Ilhéus: dez.2015, p. 115-136.

ZANI, Ricardo. Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo. *Em Questão,* v. 9, n.1, Porto Alegre, jan./jun. 2003, p.121-132.

Teses e dissertações

BARBEITAS, Flavio Terrigno. *Circularidade Cultural e Nacionalismo nas Doze Valsas para Violão de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro, 1995. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BERTOCHE, Valéria A. Valsa brasileira para piano & arquitetura no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. *Pianeiros:* Dialogismo e Polifonia no Final do Século XIX e Início do Século XX. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual Paulista.

CHRISTOFE, Lilian. *Intertextualidade e plágio:* questões de linguagem e autoria. Campinas: UNICAMP, 1996. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo Nogueira. *A intertextualidade no processo criativo de duas composições*. São Paulo, 2006. Tese (Livre-Docência). Universidade de São Paulo.

FARIA, Paulo Rogério Campos de. *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do Século XIX.* Rio de Janeiro, 1996. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno:* uma edição para performance. Porto Alegre, 2000. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MANFRINATO, Ana Carolina. *Bachianas Brasileiras n. 4, de Heitor Villa-Lobos:* um estudo de intertextualidade. Curitiba, 2013. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná.

MOURA, Rogério Soares de. *Recompondo o Passado:* Alberto Nepomuceno sob a Batuta Modernista. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. Três discursos sobre composição musical: Missa Guaimi. Tomo II. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo.

REIS, Fernando Cesar Cunha Vilela. *O Idiomático de Francisco Mignone nas 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas-Choro.* São Paulo, 2010. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo.

Catálogos, dicionários e endereços eletrônicos

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral.* Rio de Janeiro: Funarte, 1996.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Instituto Cultural Cravo Albin. Disponível em: < http://dicionariompb.com.br/pianeiro/dados-artisticos> Acesso em: 13/11/2016.

E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em: < http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6115/signo/> Acesso em: 19/12/2017.

LAMB, Andrew. Waltz. In: SADIE, Stanley & TYRRELL, John (eds.). Grove Music Online. 2nd edition. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em : <http:////www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029881> Acesso em 03/01/2018.

NEPOMUCENO, Alberto. Orquestra Sinfônica da Rádio de Varsóvia. Regente: Henrique Morelenbaum. Piano: Rosana Diniz. 2002. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=R2kgd3LQz2k> Acesso em: 29/09/2018.

PAIVA, S. C. *Viva o Rebolado! Vida e Morte do teatro de Revista Brasileiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/trevista.htm> Acesso em: 27/11/2018.

Szafarnia – Ośrodek Chopinowski [em inglês: *Chopin Center*]. Disponível em: <http://www.szafarnia.art.pl> Acesso em: 26/07/2018.

CDs e LPs

MIGNONE, Francisco. Valsas de Esquina. Contracapa de disco. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1980.

NEPOMUCENO, Alberto. Orquestra Filarmônica de Minas Gerais. Regente: Fabio Mechetti. Piano: Cristina Ortiz. São Paulo: Selo Sesc, 2016.

NEPOMUCENO, Alberto. Orquestra Sinfônica do Paraná. Regente: Roberto Duarte. Piano: Heitor Alimonda. Curitiba: Secretaria da Cultura, 1999.

Partituras

BRAHMS, Johannes. *16 Waltzes, Op. 39.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1826-1827. Domínio Público.

CHOPIN, Frédéric. *Grosser Brillanter Walzer, Op. 18.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878. Domínio Público.

CHOPIN, Frédéric. *Walzer Des-dur Op. 64, n. 1 (Minutenwalzer).* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1878. Domínio Público.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Valsas Humorísticas Op. 22 para piano e orquestra.* Edição e revisão de Luiz Guilherme D. Goldberg. Porto Alegre: Goldberg Edições Musicais Ldta, 2000.

KHACHATURIAN, Aram. Valsa. *Masquerade*. 1941. Disponível em: <http://en.scorser.com/Out/300567272.html> Acesso em: 19/01/2019.

LISZT, Franz. *Erstes Konzert für Pianoforte und Orchester*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1848. Domínio Público.

NAZARETH, Ernesto. *Brejeiro*. Rio de Janeiro: Ernesto Augusto de Mattos, 1939. Domínio Público.

NAZARETH, Ernesto. *Odeon*. Rio de Janeiro: Ernesto Nazareth, 1926. Domínio Público.

NEPOMUCENO, Alberto. *Valses Humoristiques*- Reduction à 2 pianos par Arthur Napoléon. Rio de Janeiro: Sampaio Araujo & Cia, 1910.

RAVEL, Maurice. *La Valse.* Paris: Durand & Cie., 1921.

SAINT-SAËNS, Camille. *Le carnaval des animaux.* Mineola: Dover Publications, 1998.

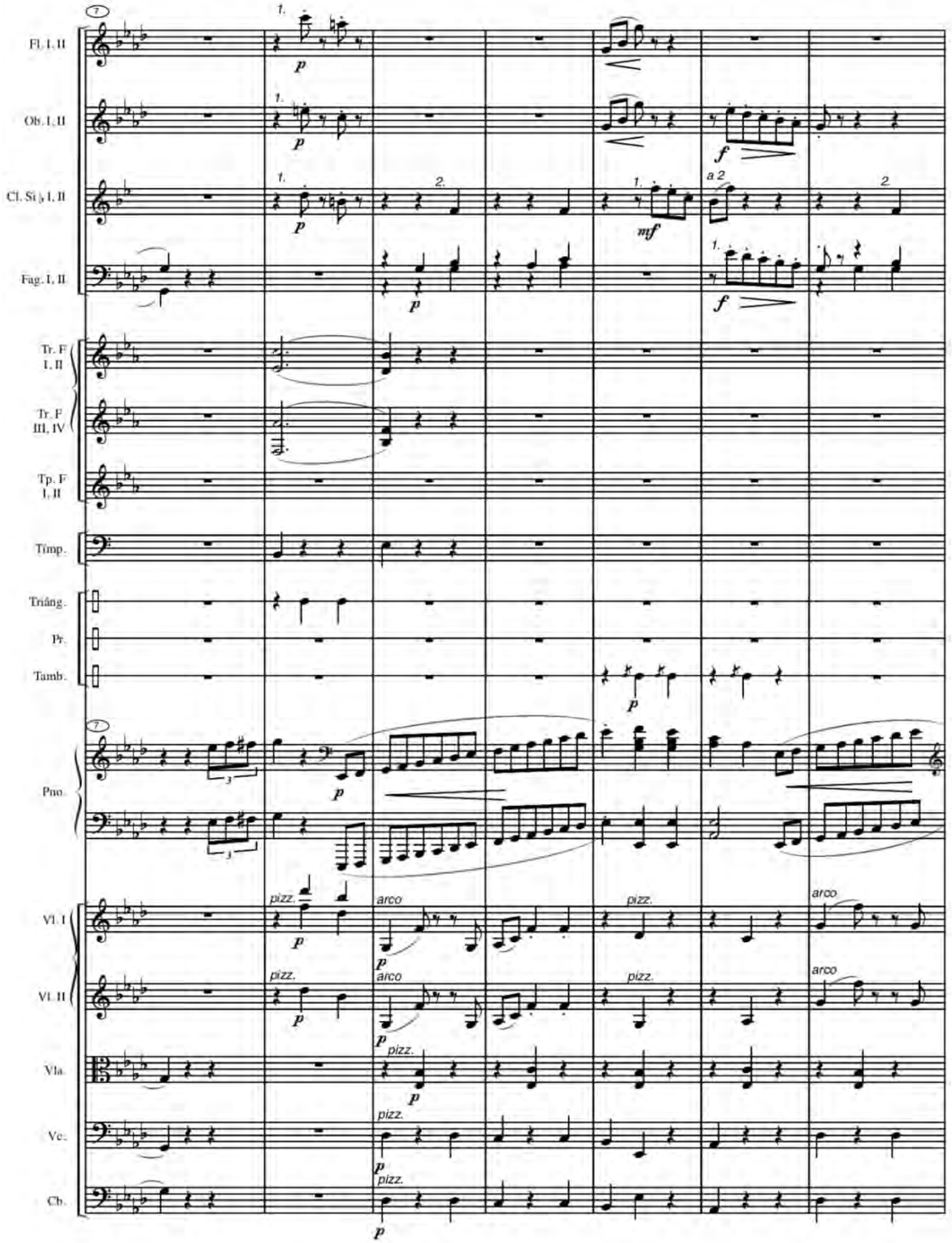
STRAUSS Jr. Johann. *Na der schönen blauen Donau, Op. 314*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1920. Domínio Público.

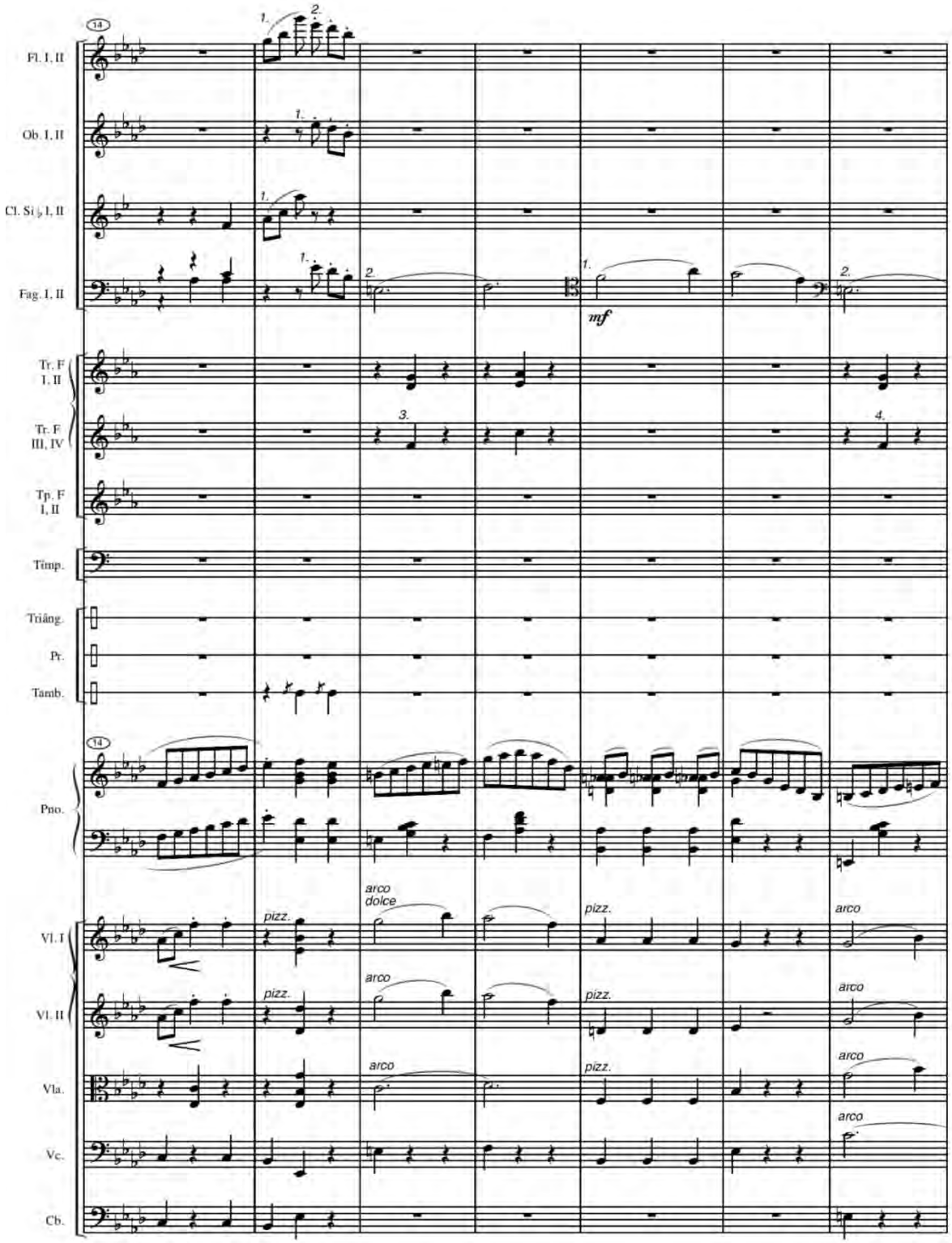
VILLA-LOBOS, Heitor. *Chôros n. 1*. Paris: Max Esching, 1960. Domínio Público.

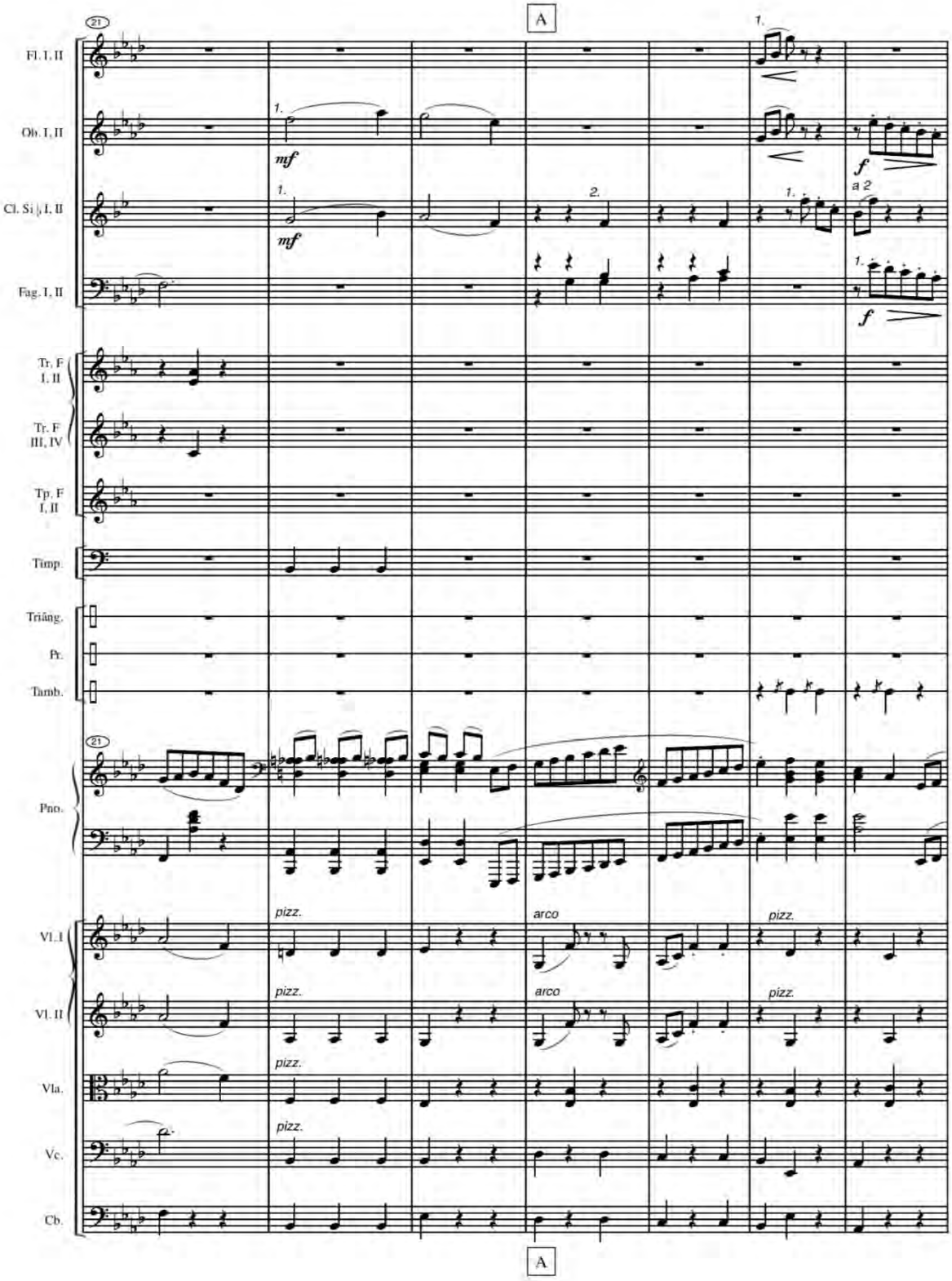
ANEXOS

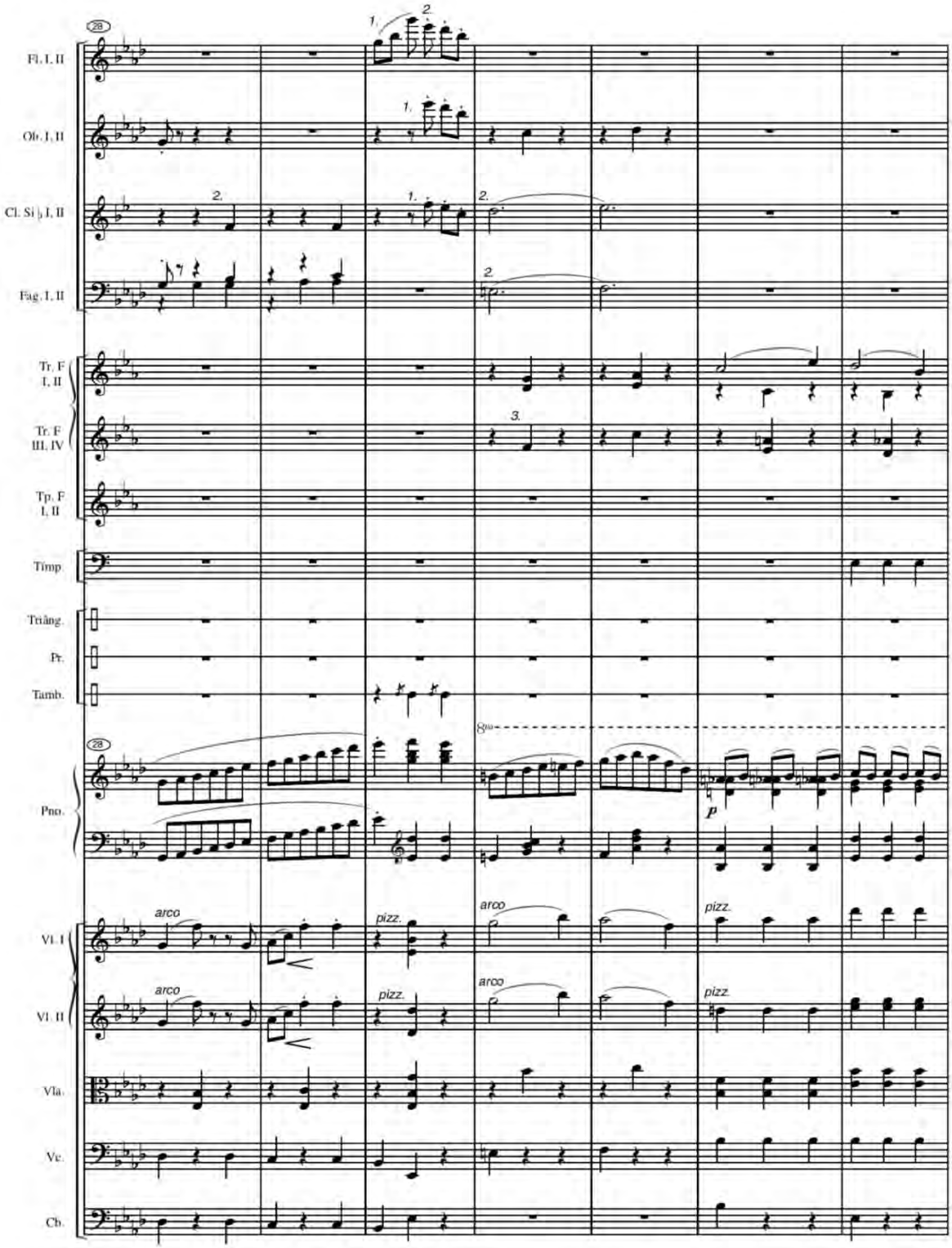
Excertos das *Valsas Humorísticas, Op. 22* para piano e orquestra – Extraídos da edição e revisão de Luiz Guilherme D. Goldberg (2000)

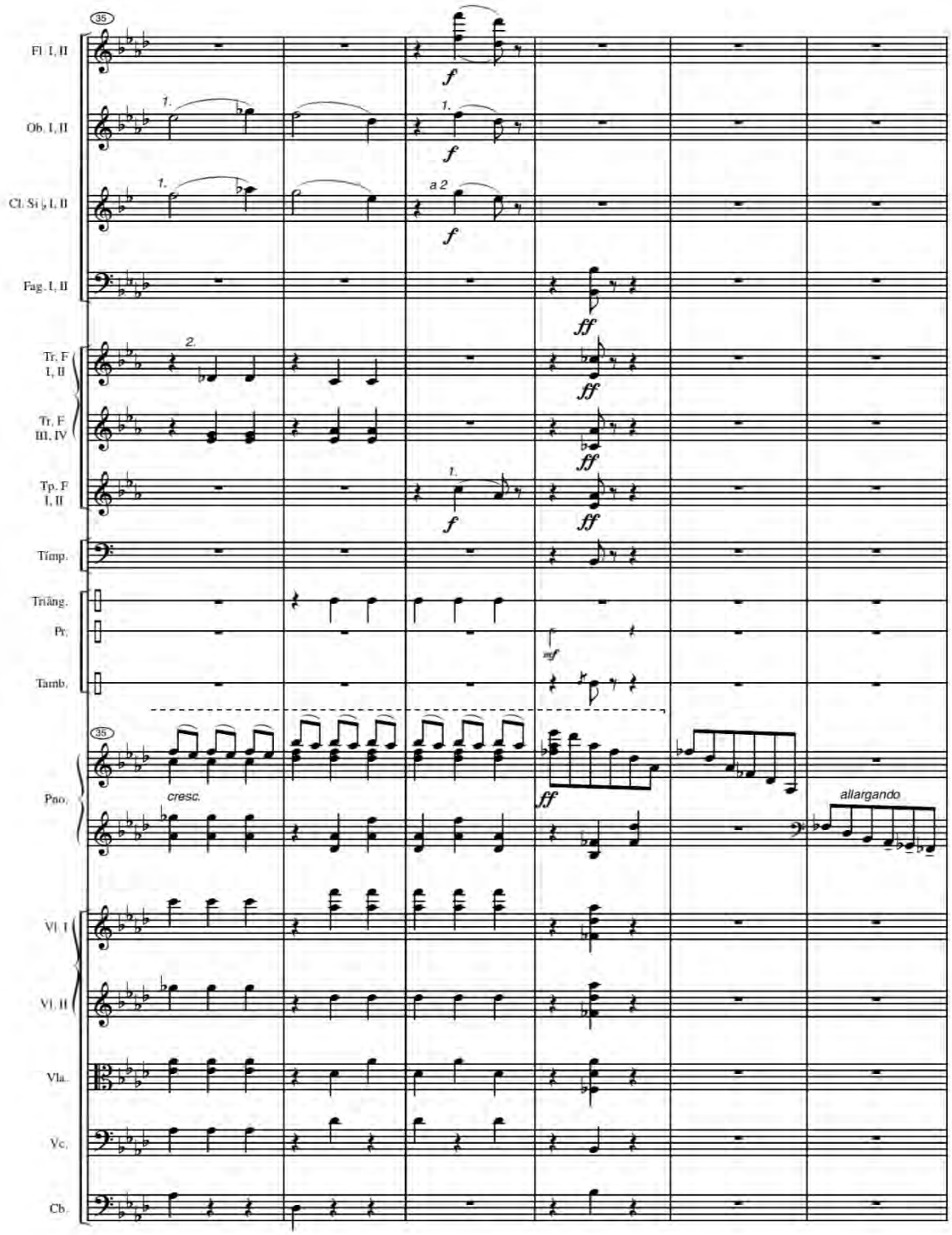
ANEXO A – Disposição incomum de textura: intercalação entre *pizzicati* e arco no tema "a" da *Valsa n. 1*



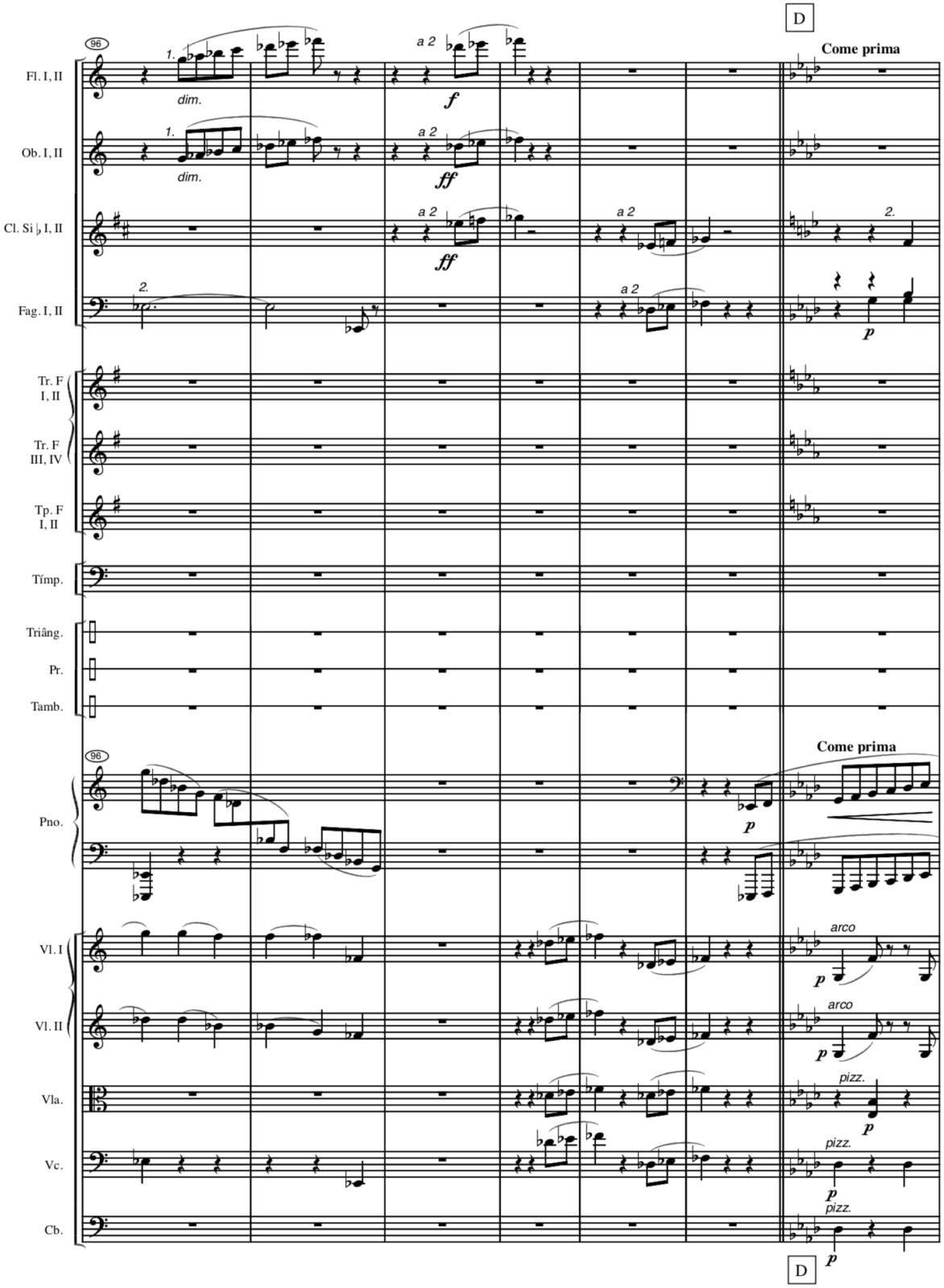

14
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
mf
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pr.
Tamb.
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
arco dolce
arco

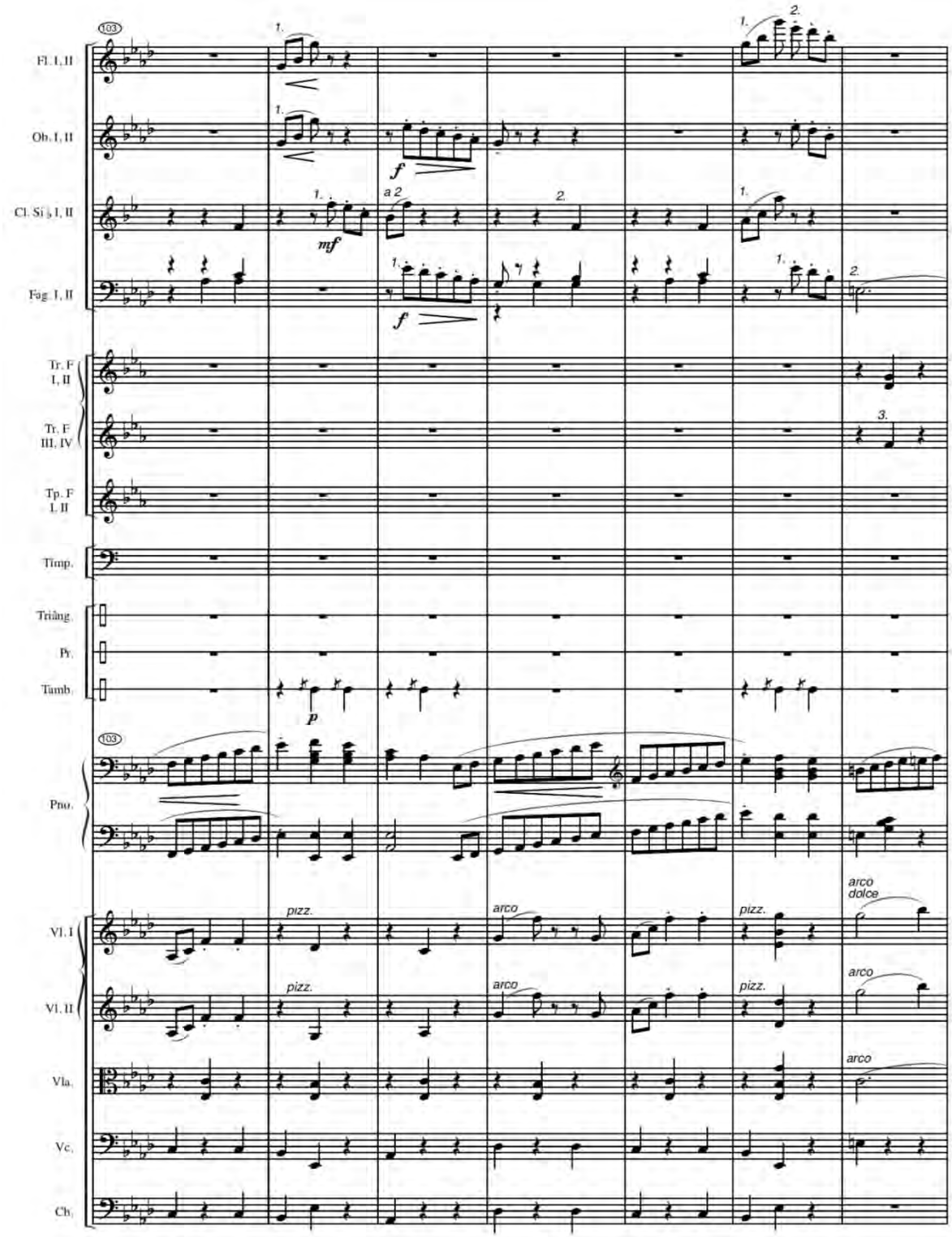

A
21
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pt.
Tamb.
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f
a 2
pizz.
arco
A

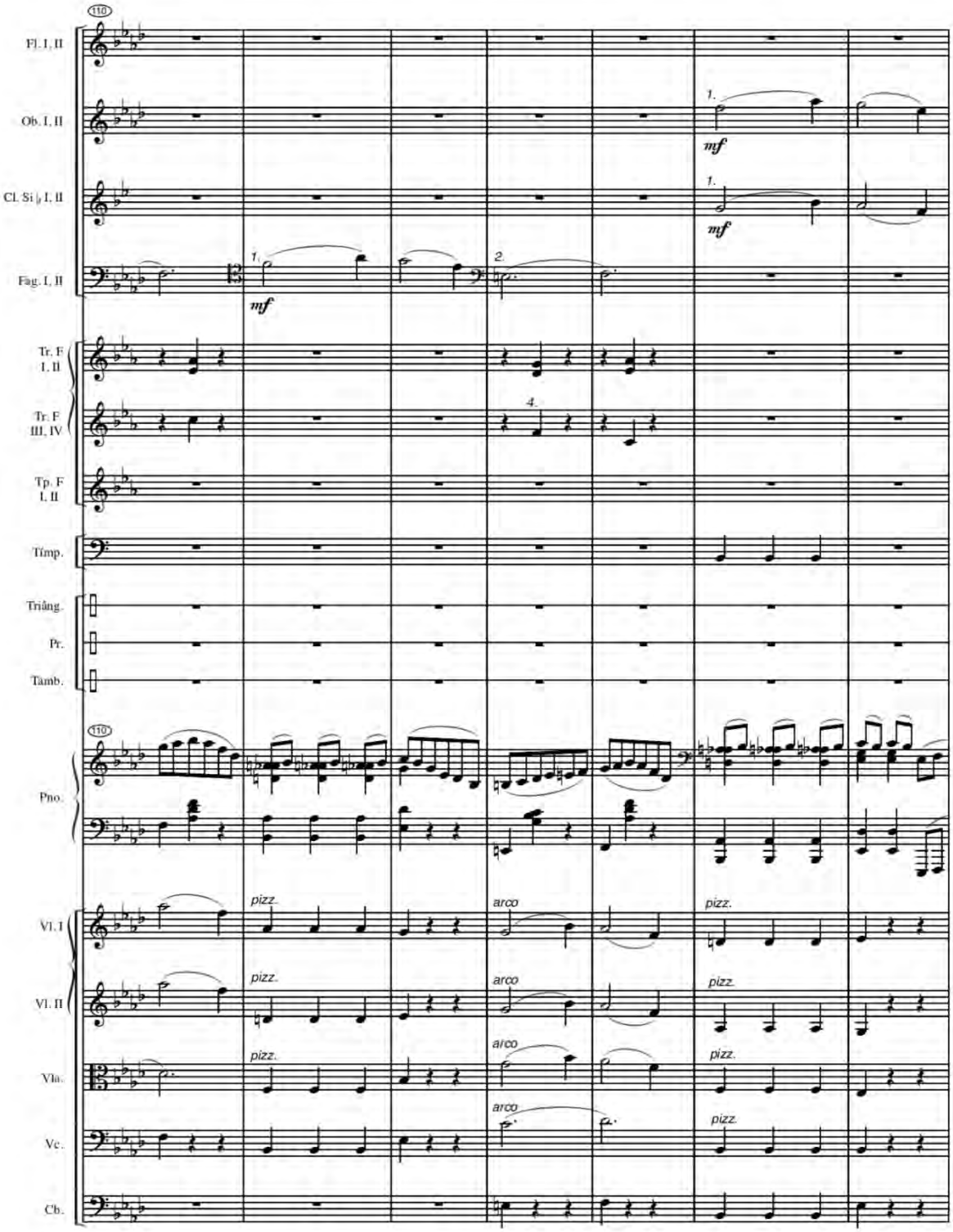

28
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pr.
Tamb.
Pno.
8va
p
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
pizz.

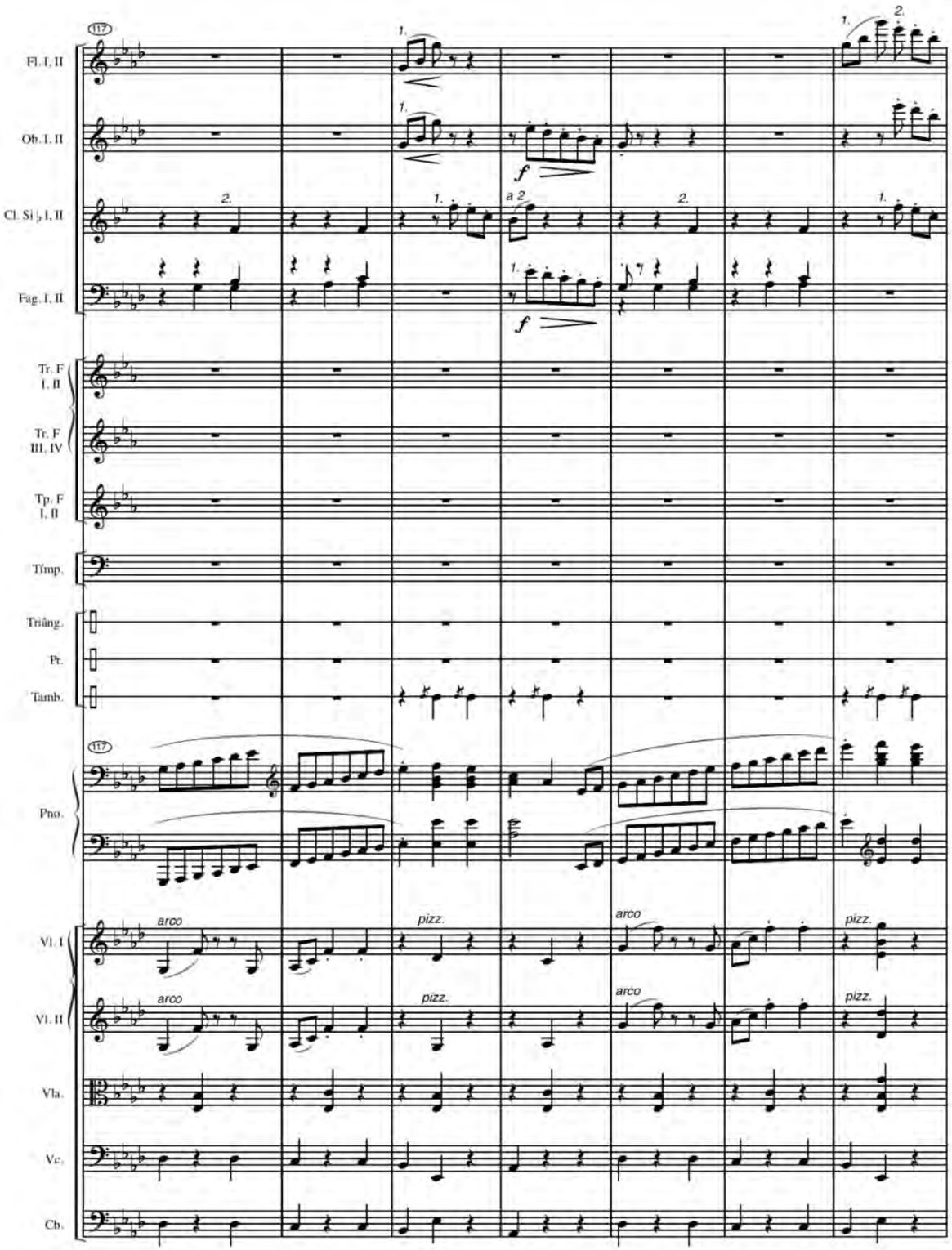

35
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pr.
Tamb.
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
a 2
cresc.
allargando

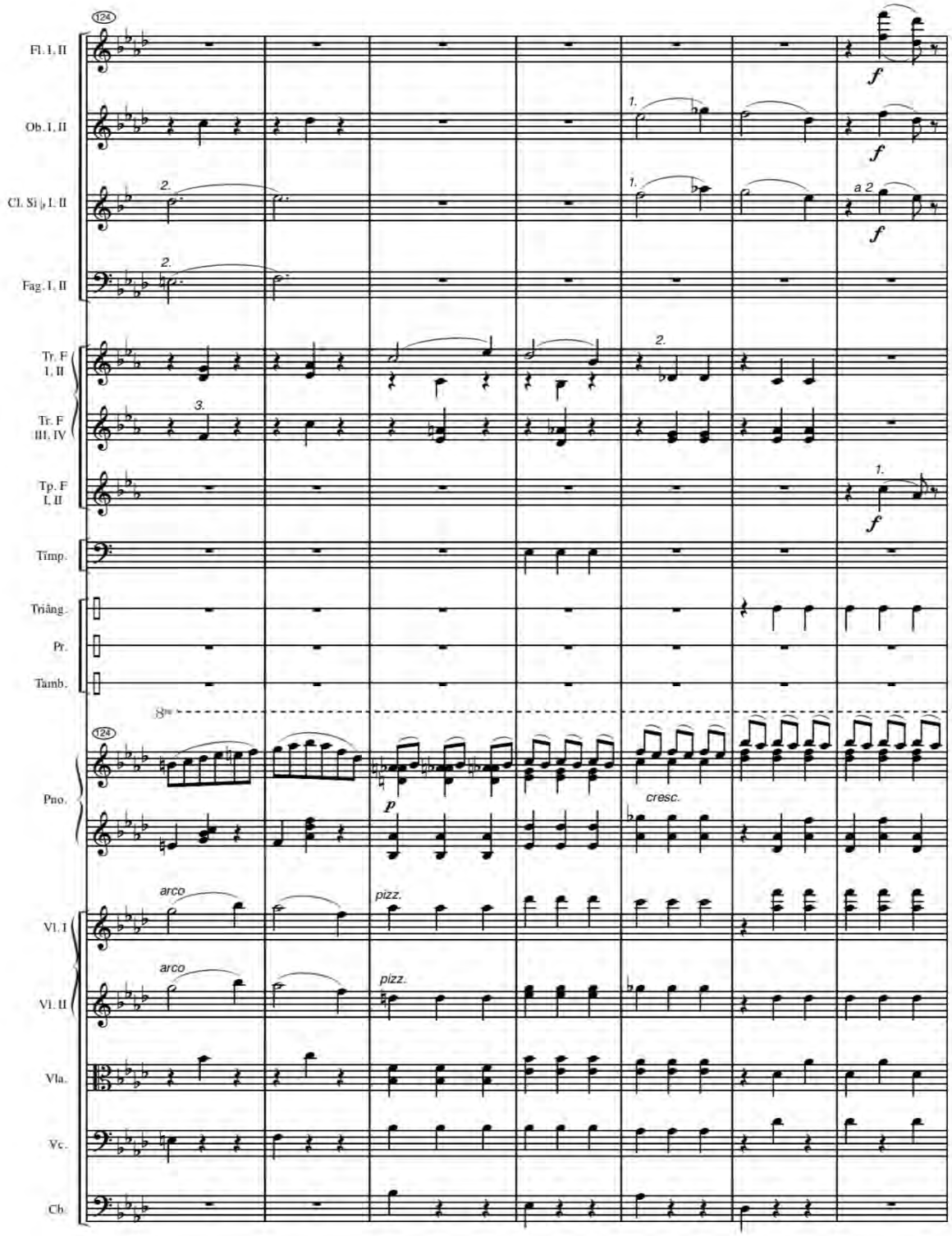
ANEXO B – Disposição incomum de textura: intercalação entre *pizzicati* e arco na repetição do tema "a" da *Valsa n. 1*

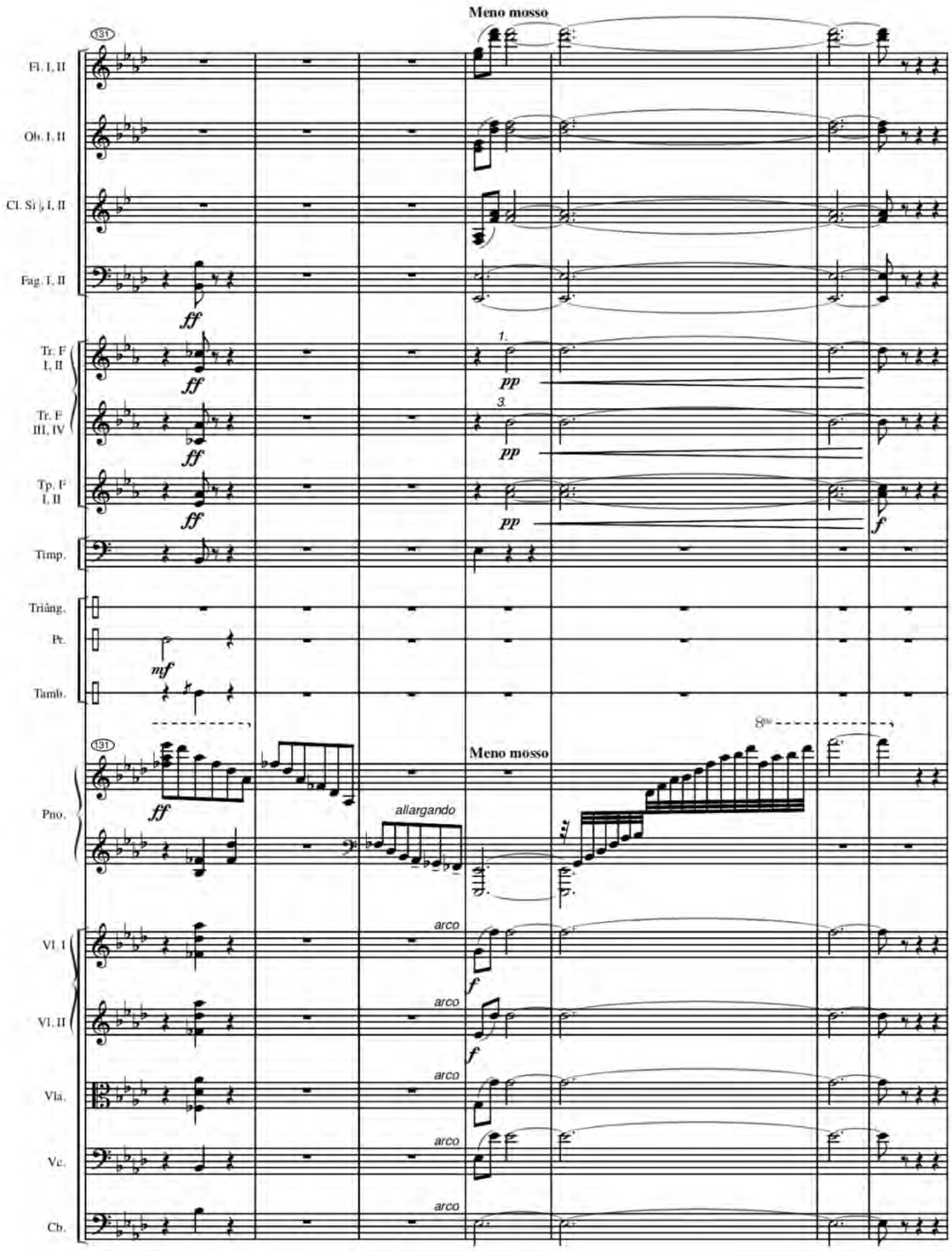



103
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pv.
Tamb.
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
a 2
mf
f
p
pizz.
arco
arco dolce

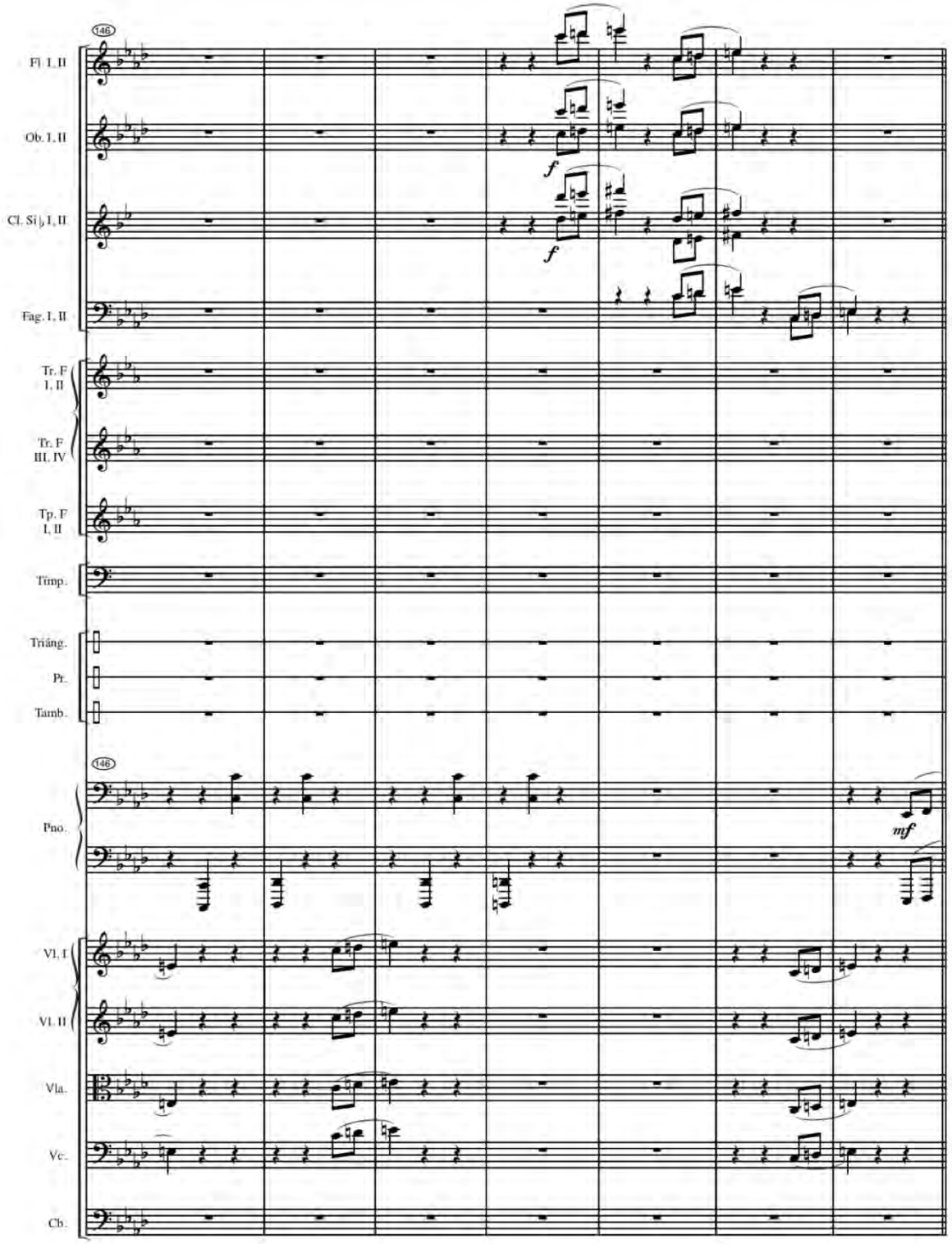

110
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pr.
Tamb.
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
pizz.
arco

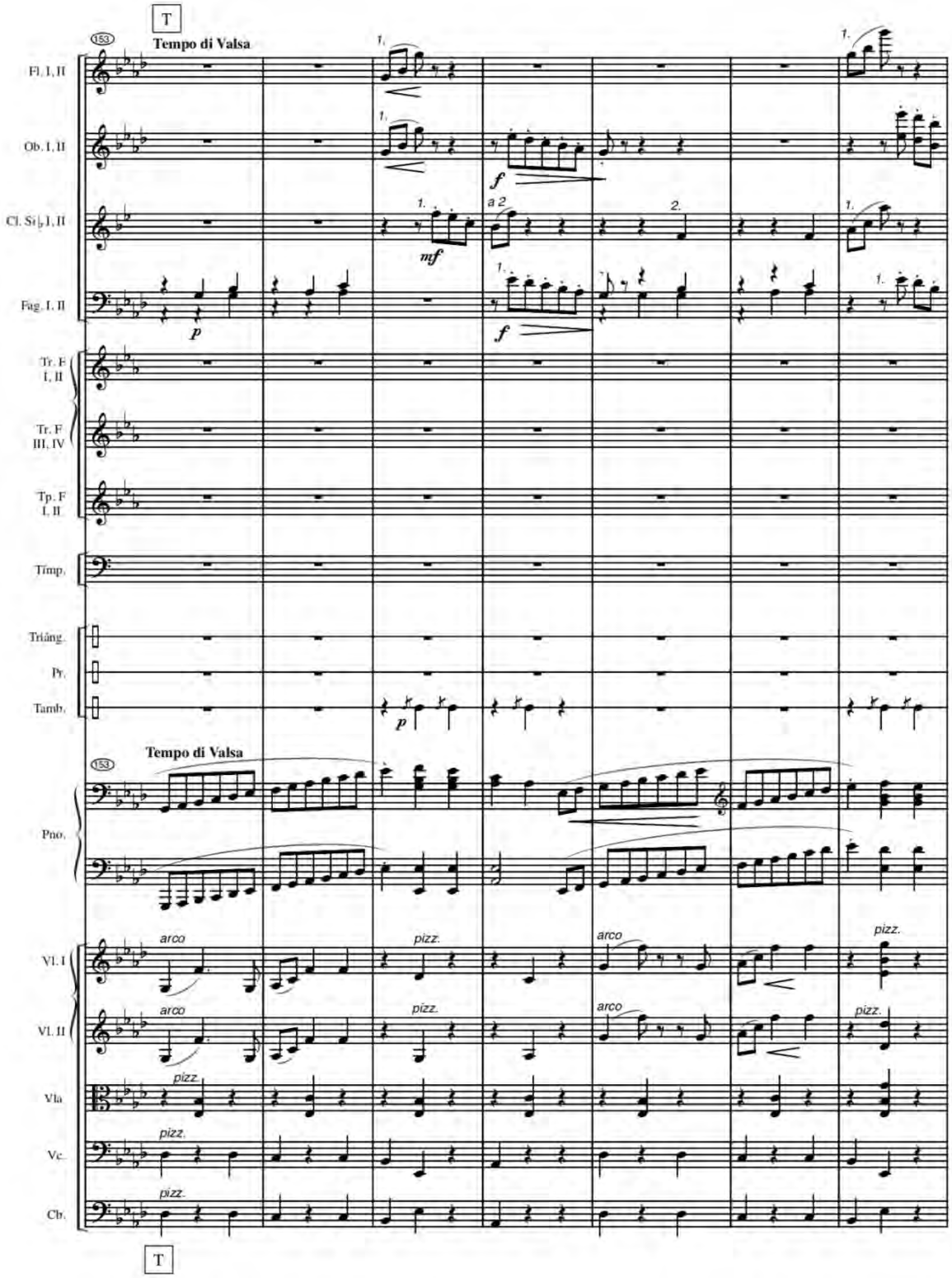

117
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pt.
Tamb.
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
pizz.
a 2
f

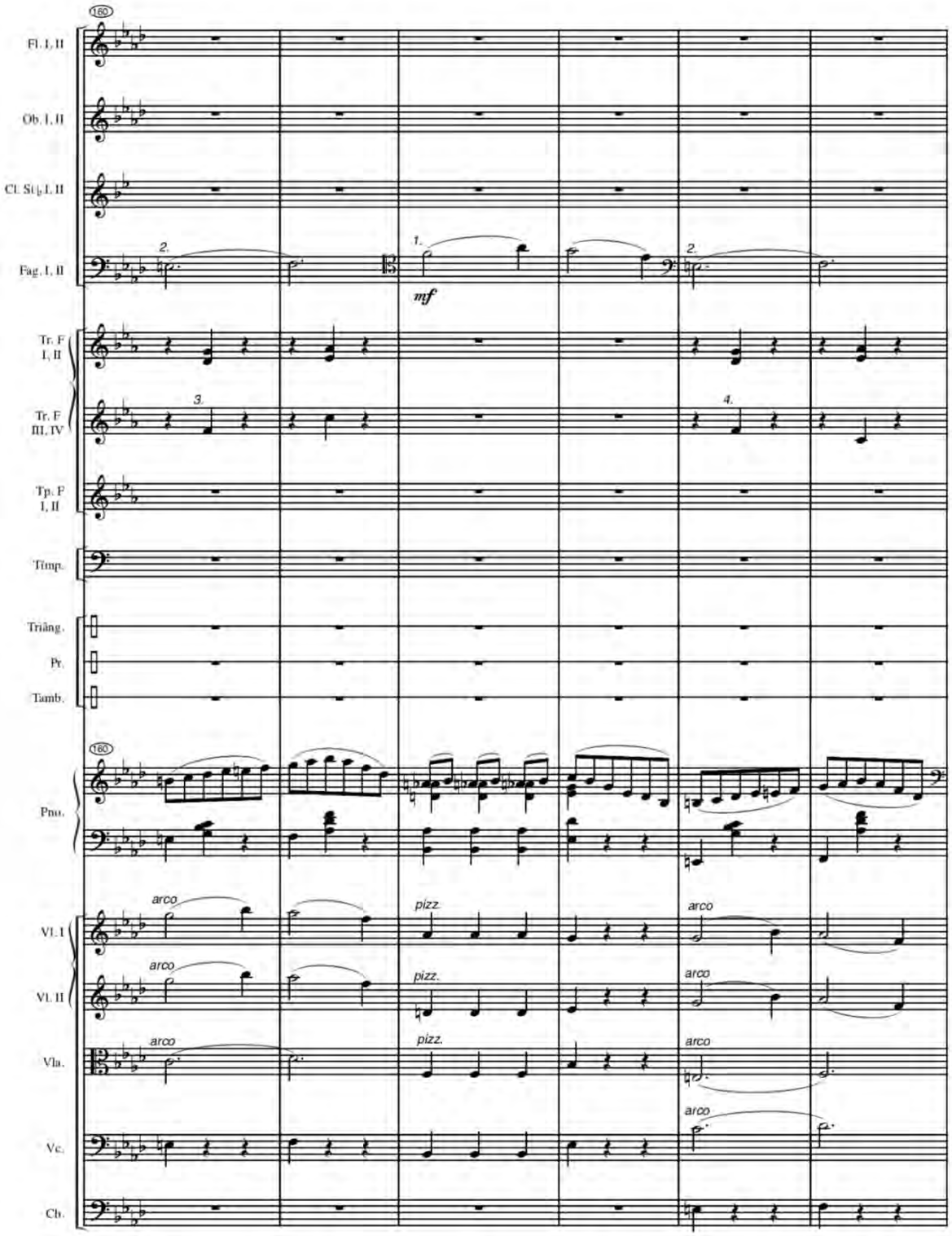

124
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pr.
Tamb.
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
a 2
cresc.
arco
pizz.

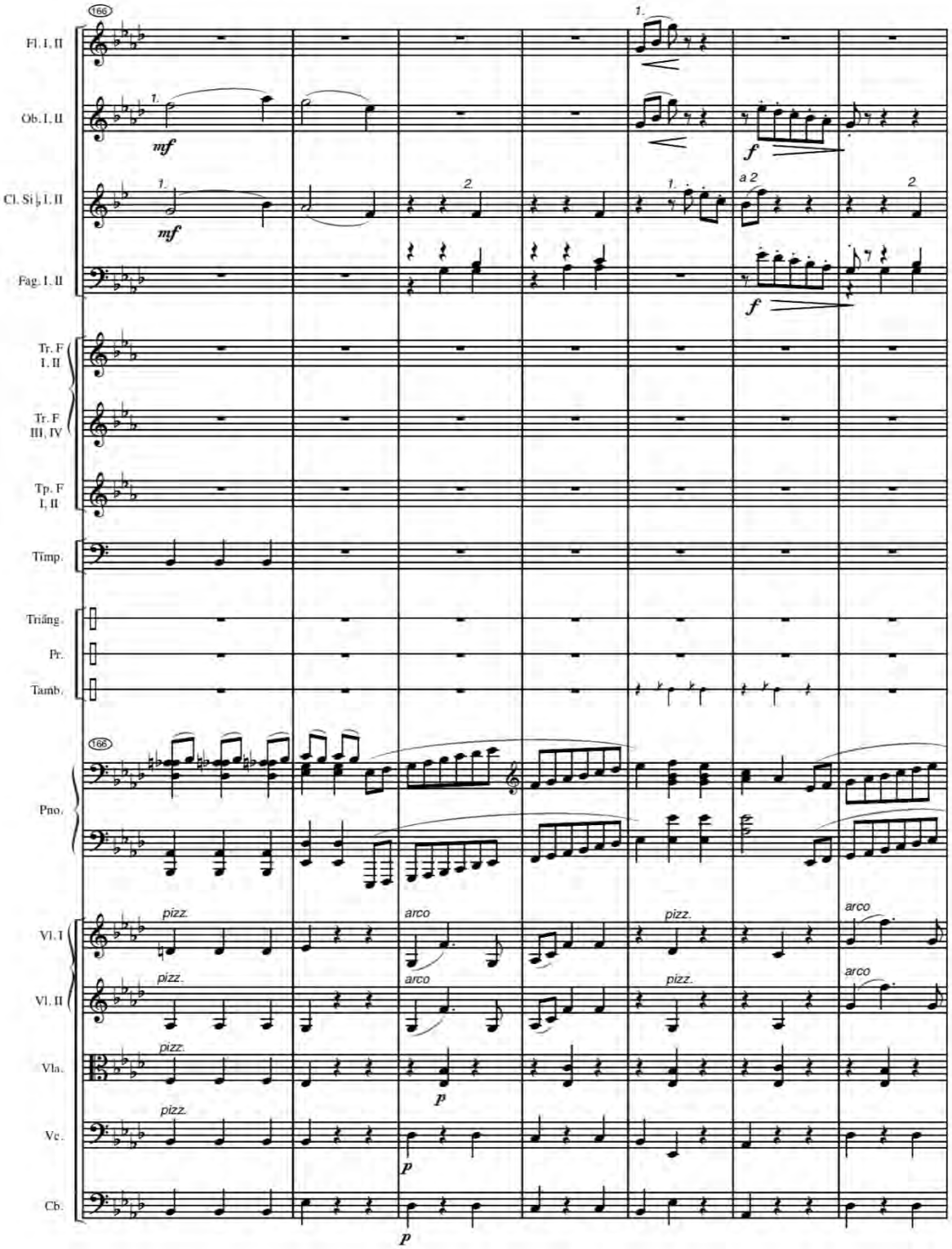

Meno mosso
131
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
ff
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
1.
3.
pp
f
Timp.
Triâng.
Pt.
Tamb.
mf
Pno.
8va
allargando
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco

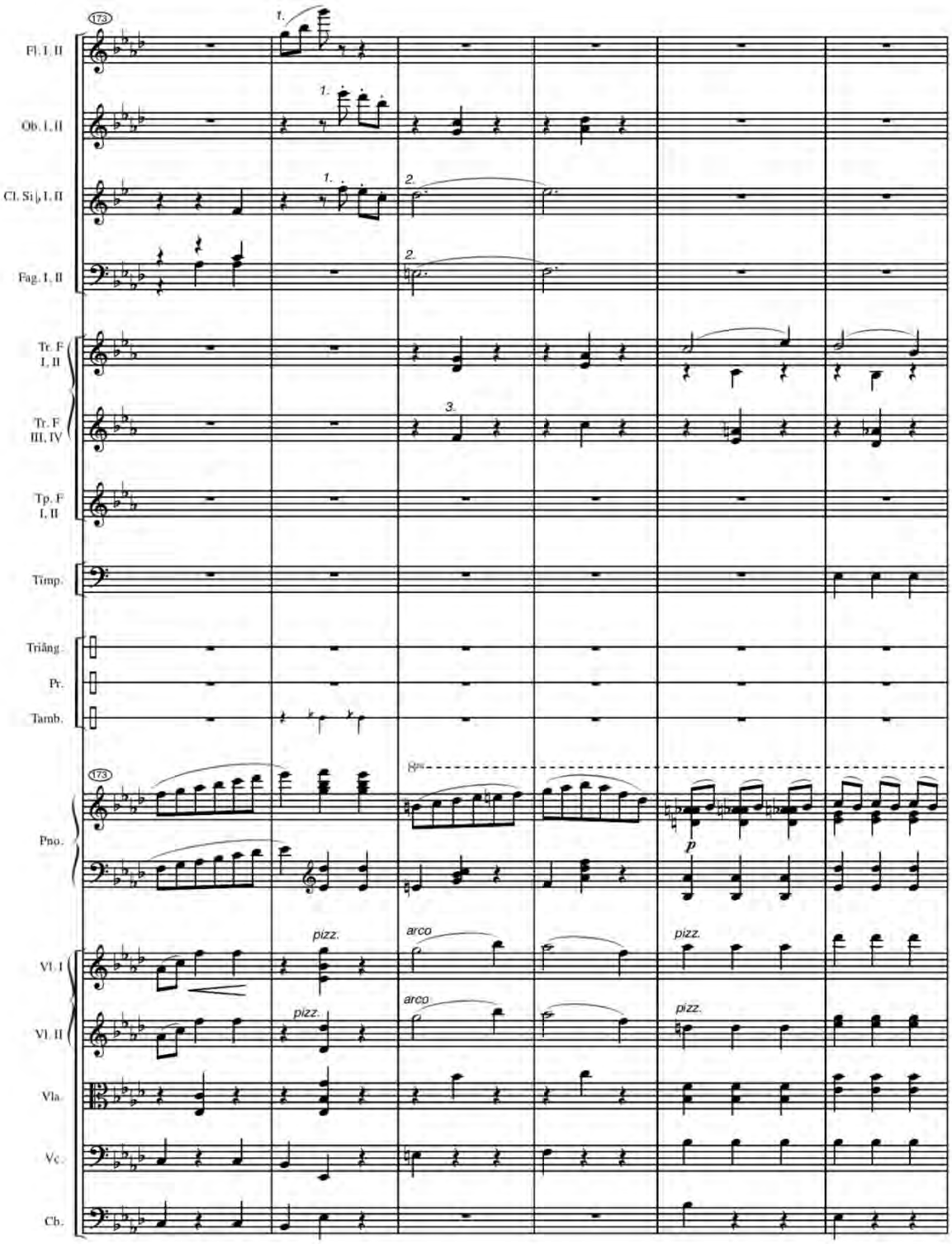
ANEXO C – Disposição incomum de textura: intercalação entre *pizzicati* e arco no retorno do tema "a" da *Valsa n. 6*



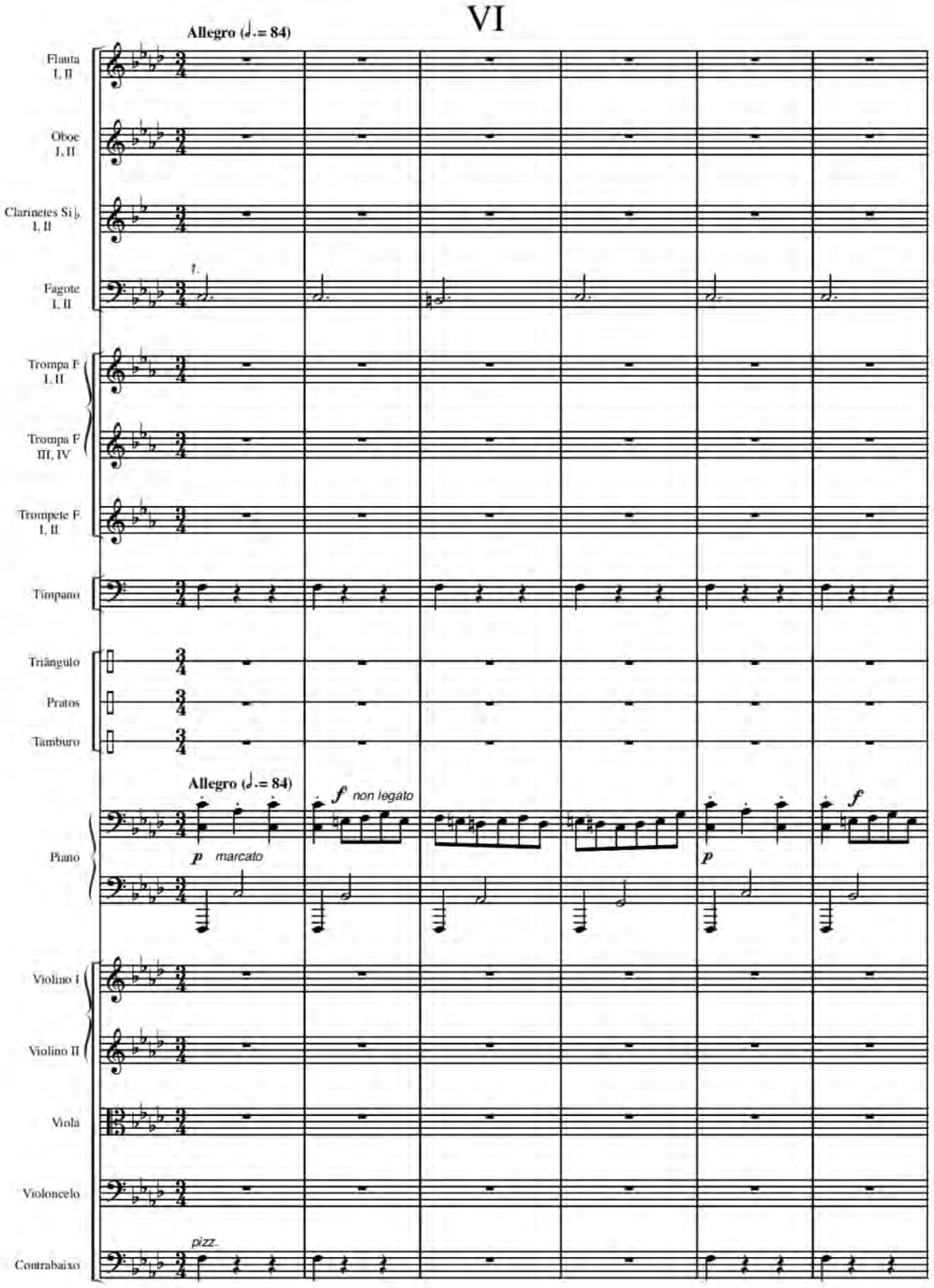

T
153
Tempo di Valsa
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triáng.
Pr.
Tamb.
Tempo di Valsa
153
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
pizz.
T

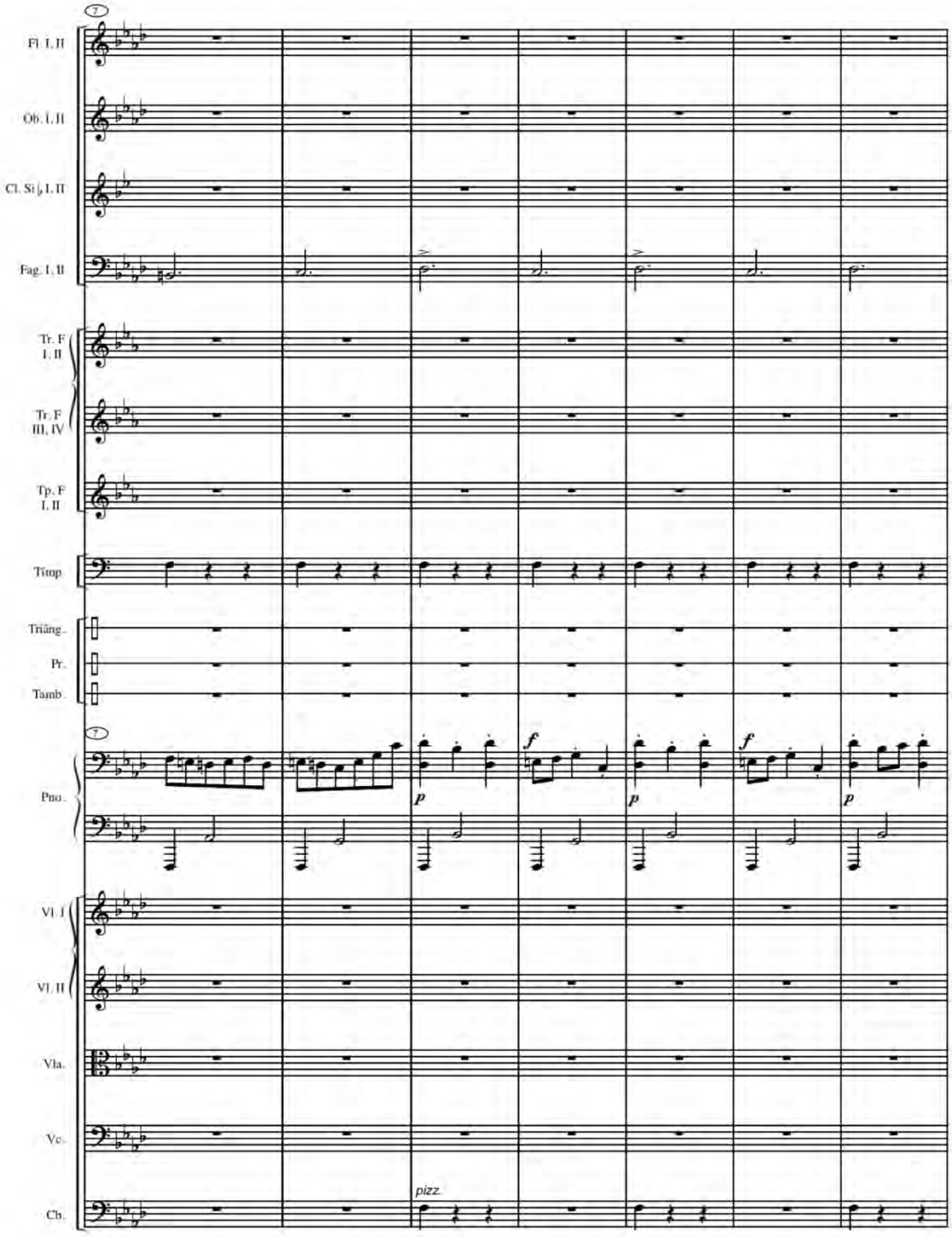

160
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
2.
1.
2.
mf
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
3.
4.
Tp. F I, II
Timp.
Triang.
Pr.
Tamb.
160
Pno.
arco
pizz.
arco
Vl. I
arco
pizz.
arco
Vl. II
arco
pizz.
arco
Vla.
arco
Vc.
Cb.

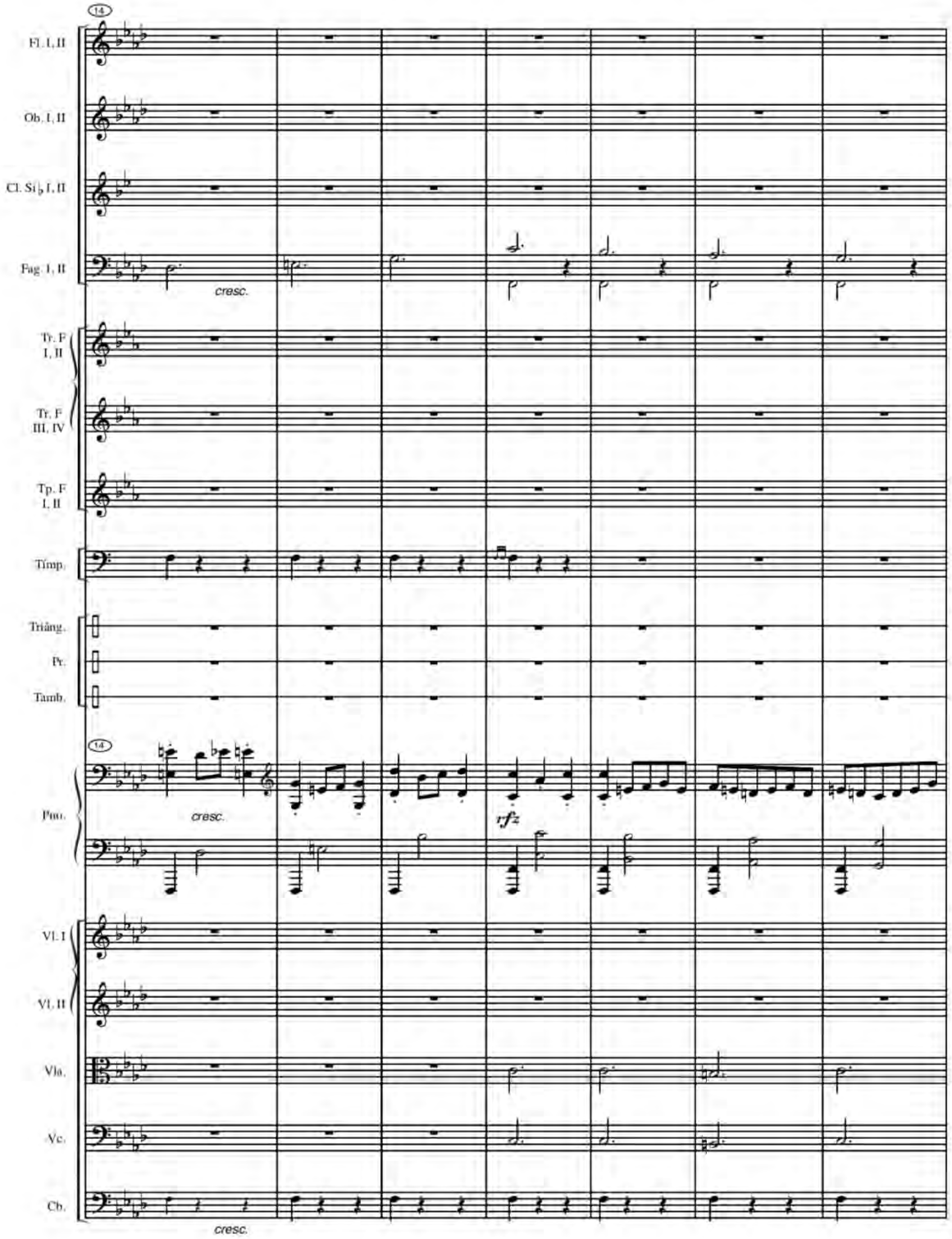

166
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pr.
Tamb.
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f
a 2
pizz.
arco
p

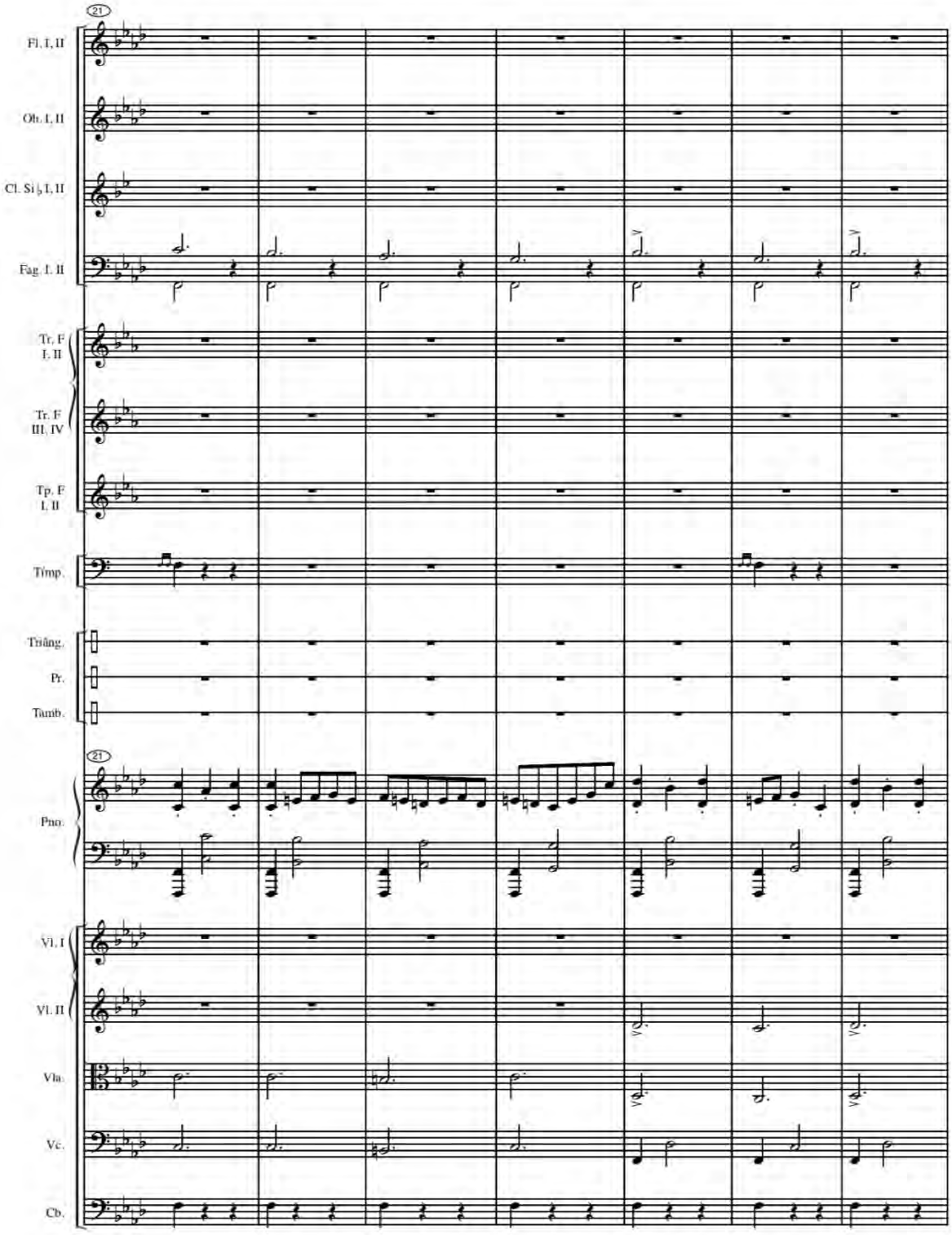

173
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pr.
Tamb.
173
Pno.
p
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
arco
pizz.
pizz.
arco
pizz.

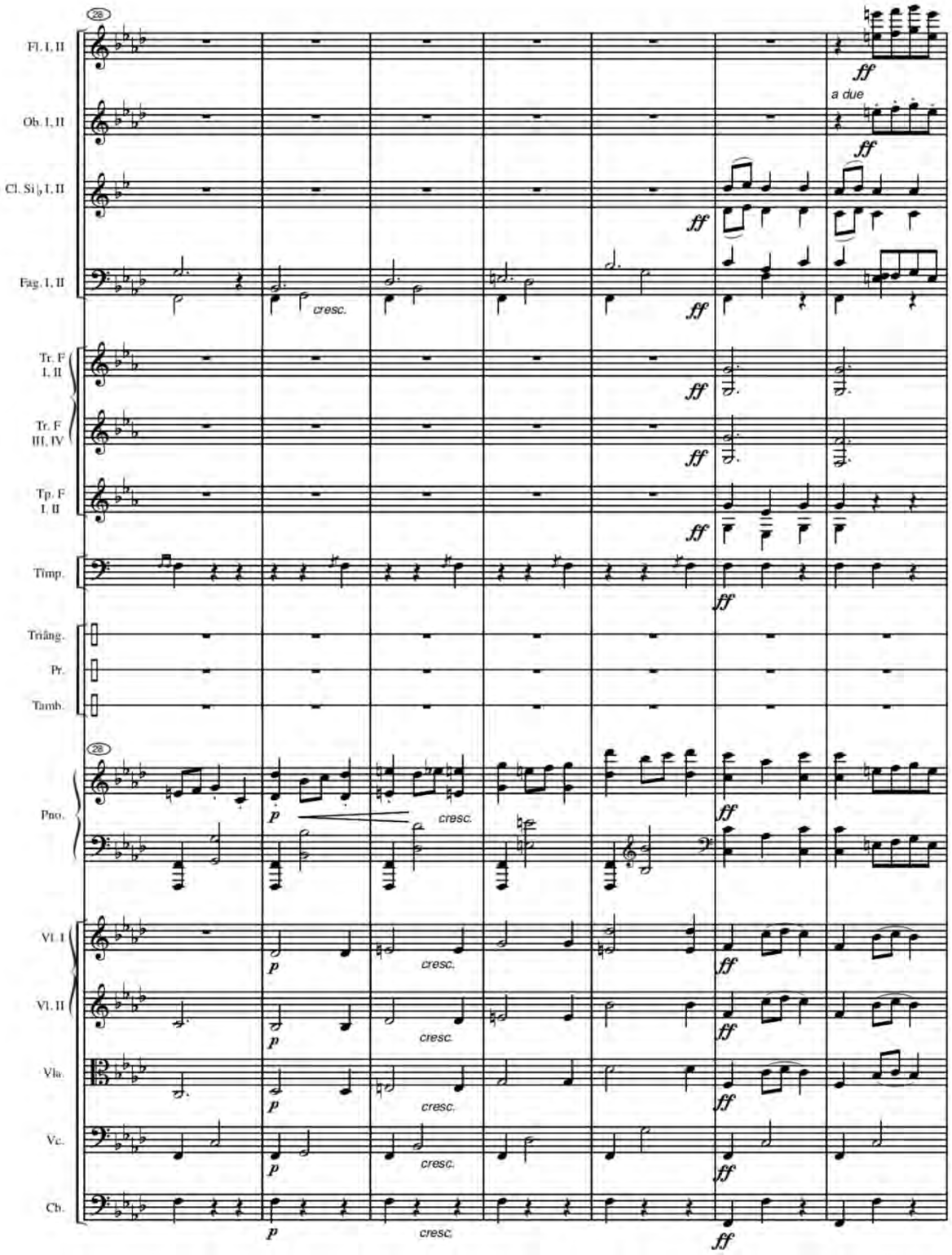
ANEXO D – Disposição incomum de textura: intercalação entre *staccati* e *non legato* no tema "k" da *Valsa n. 6*



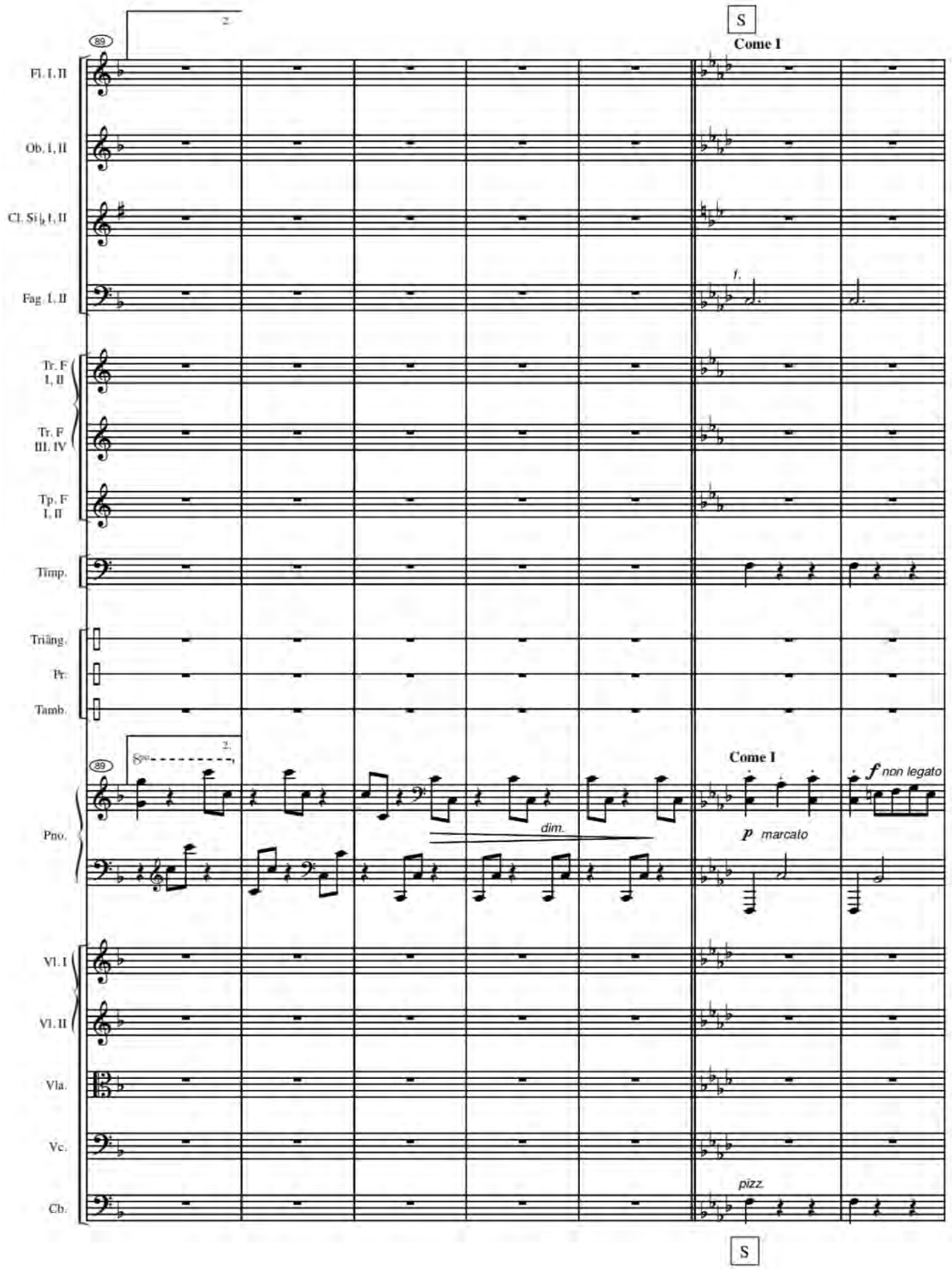

7
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triang.
Pr.
Tamb.
7
Pno.
p
f
p
f
p
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
pizz.
Cb.

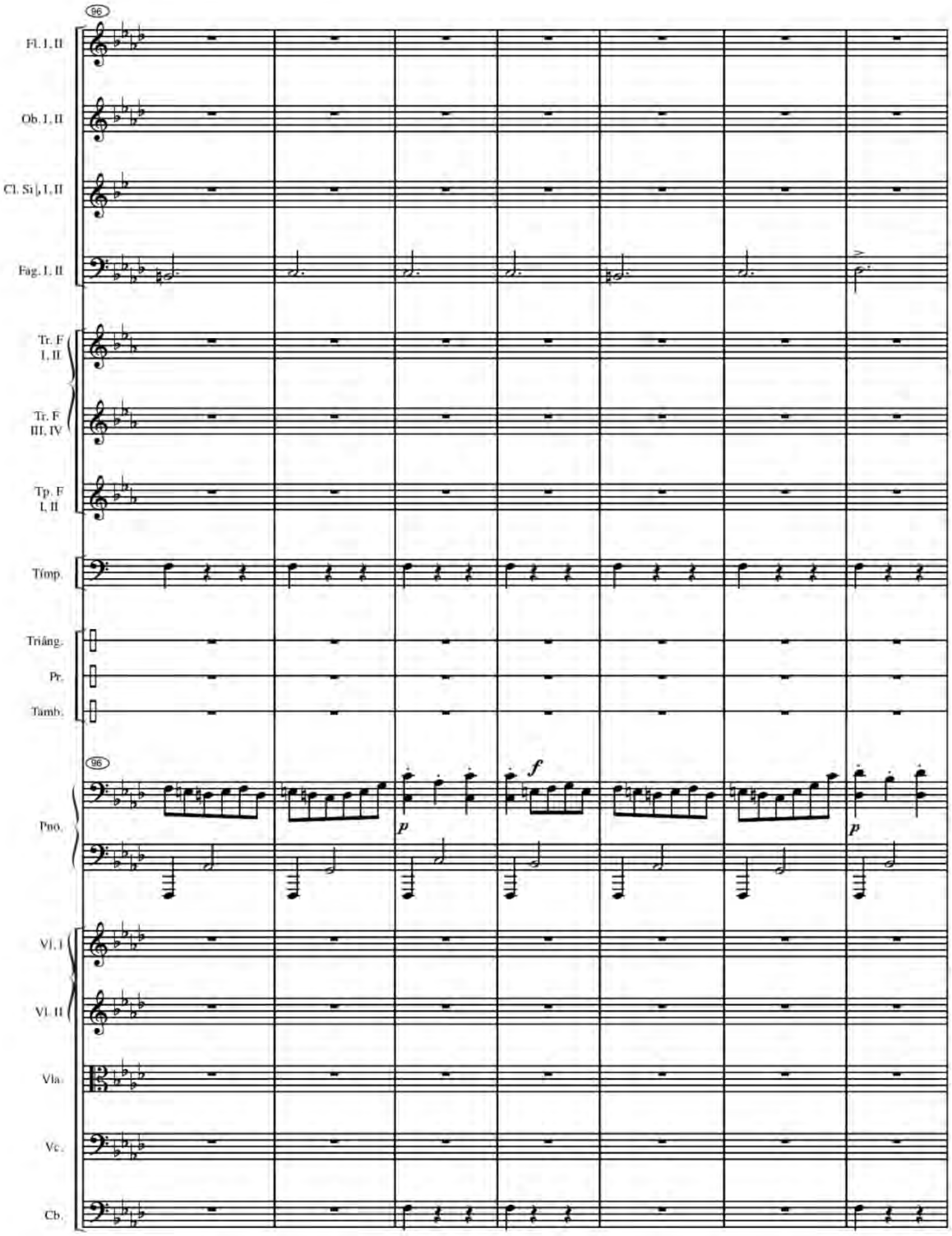

14
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
cresc.
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pr.
Tamb.
14
Pno.
cresc.
rfz
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.

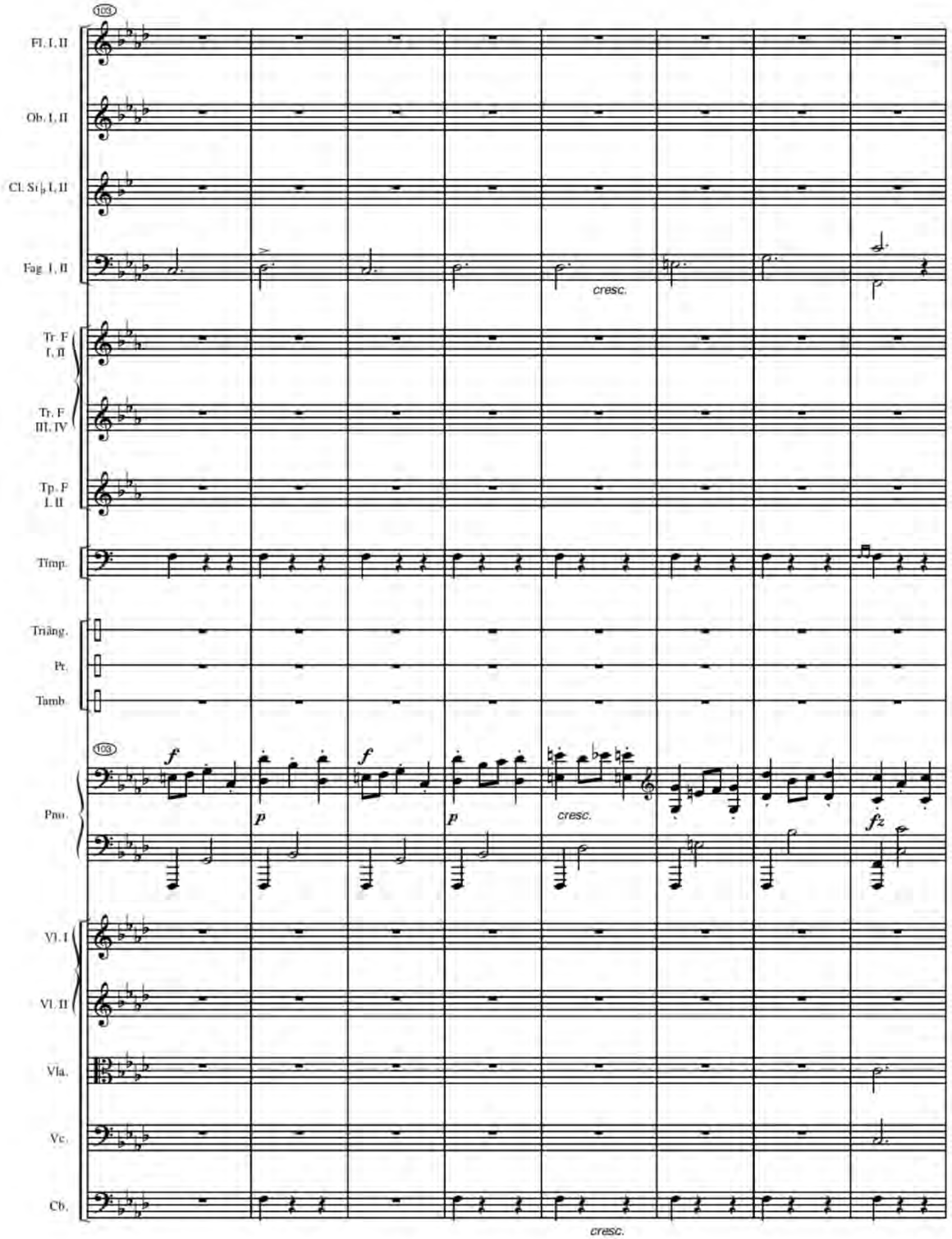

21
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pr.
Tamb.
21
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.

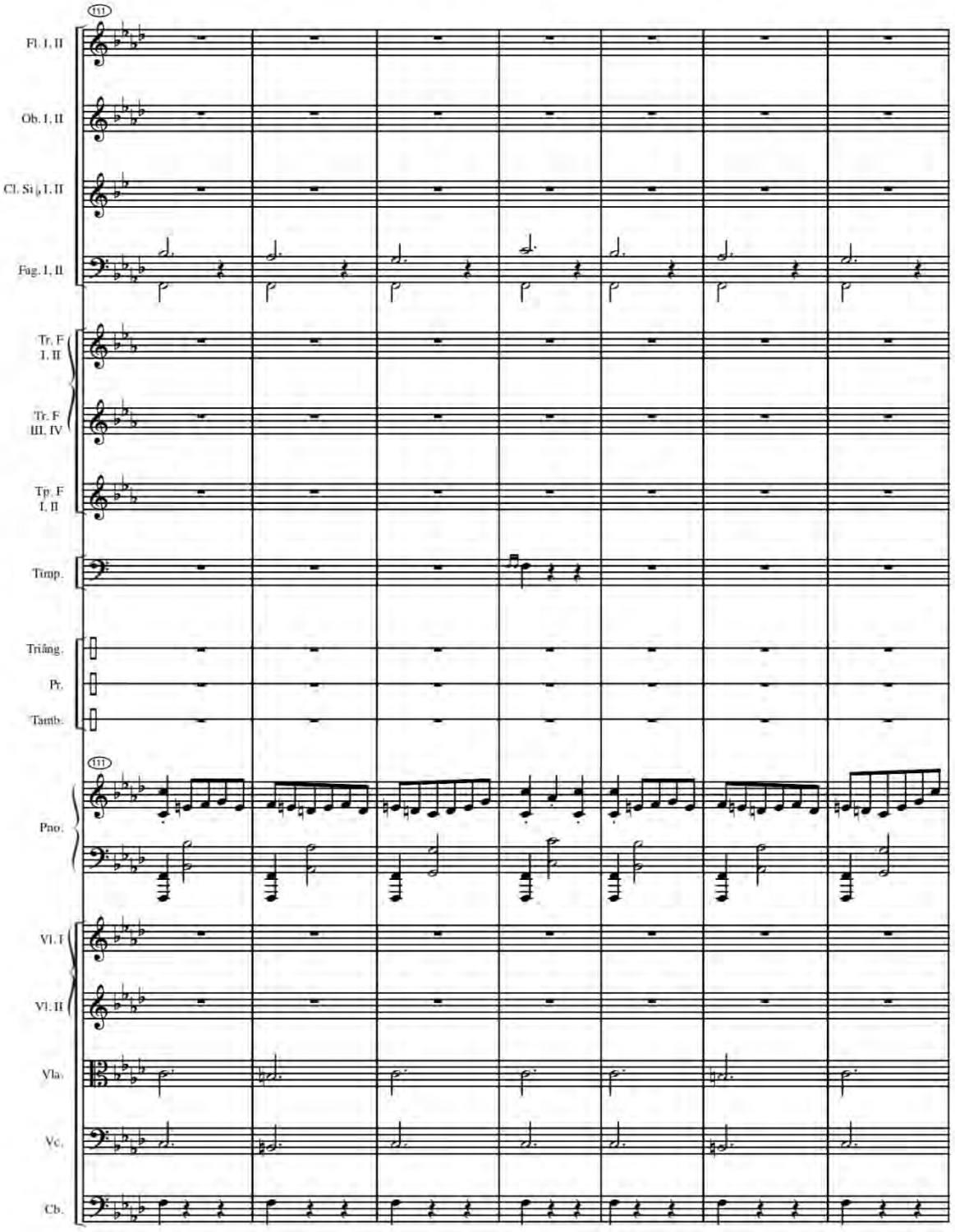

28
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triang.
Pr.
Tamb.
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
a due
cresc.
p

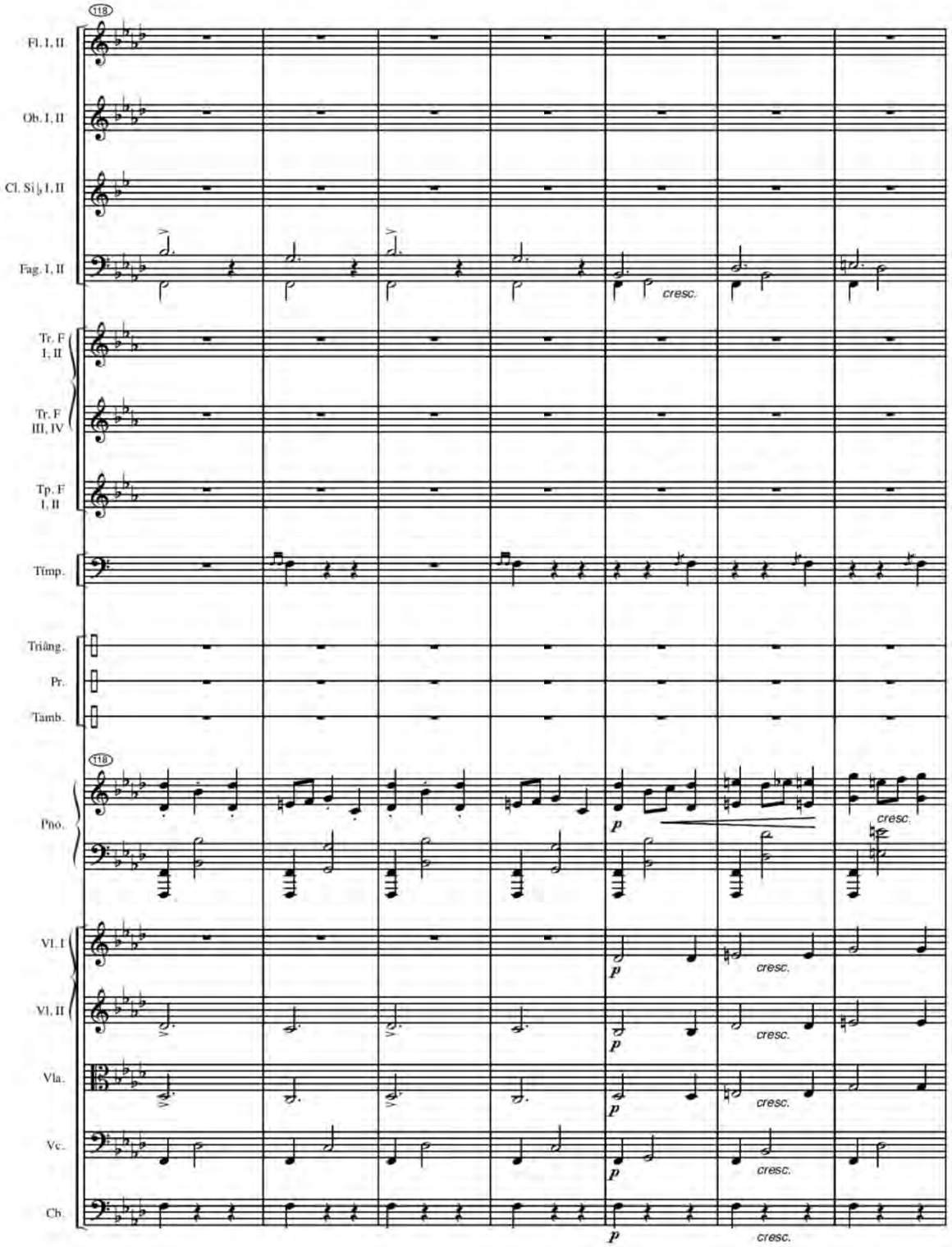
ANEXO E – Disposição incomum de textura: intercalação entre *staccati* e *non legato* na repetição do tema "k" da *Valsa n. 6*



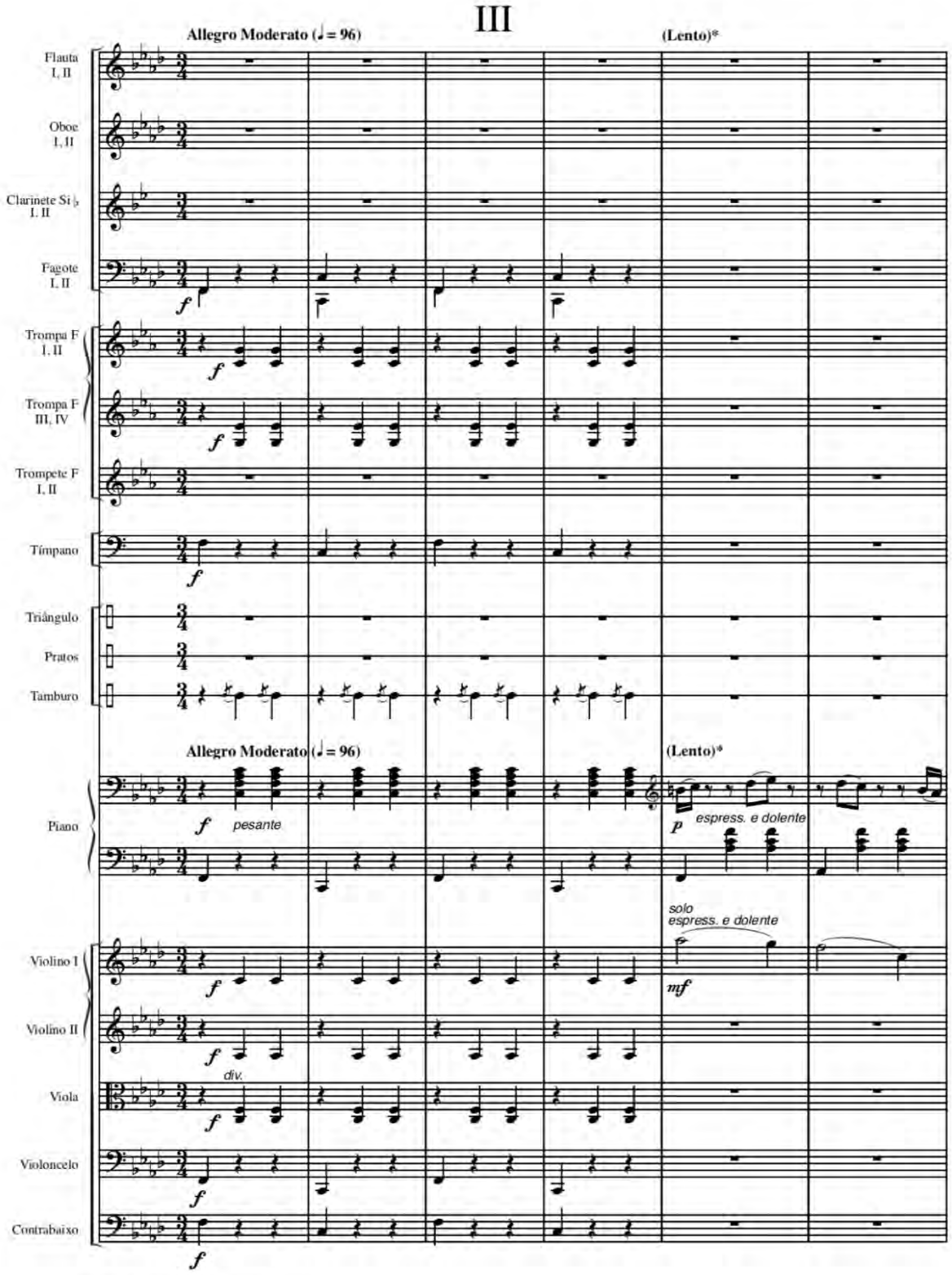

96
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pr.
Tamb.
96
Pno.
p
f
p
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.


103
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
cresc.
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triang.
Pt.
Tamb.
103
f
p
f
p
cresc.
fz
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.

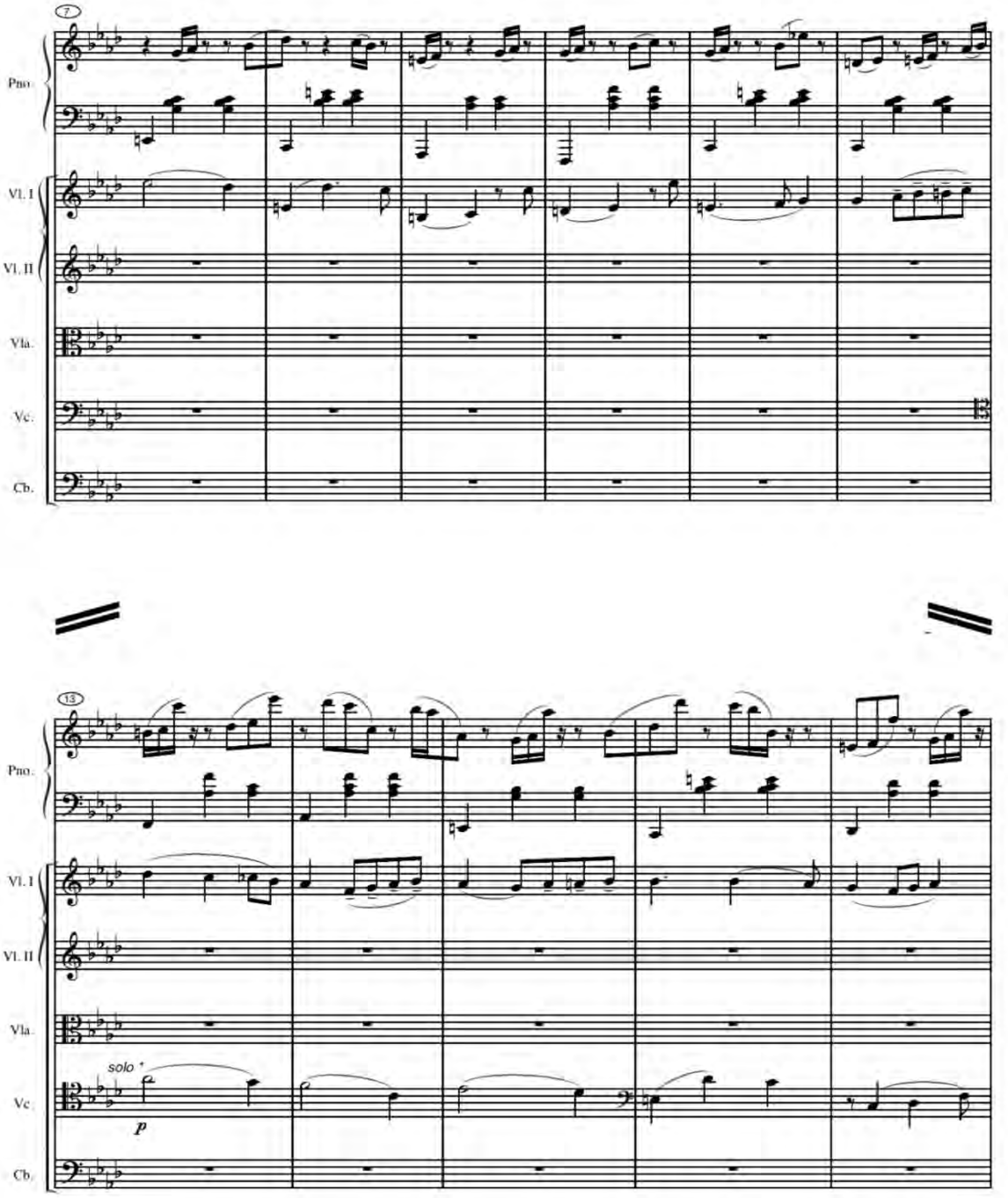

111
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triang.
Pr.
Tamb.
111
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.

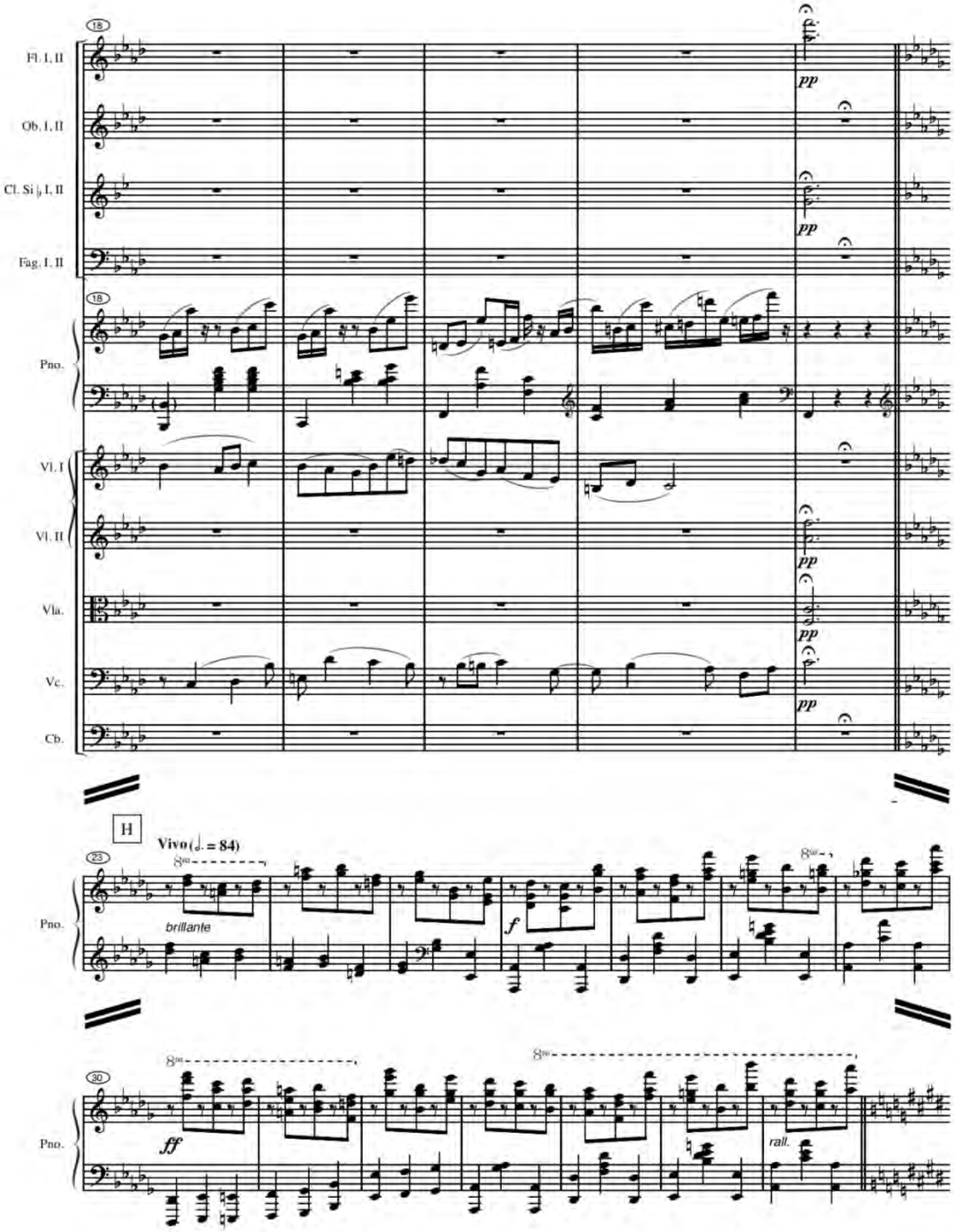

118
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
cresc.
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pr.
Tamb.
118
Pnô.
p
cresc.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
cresc.

ANEXO F – Tema “e” da *Valsa n. 3*

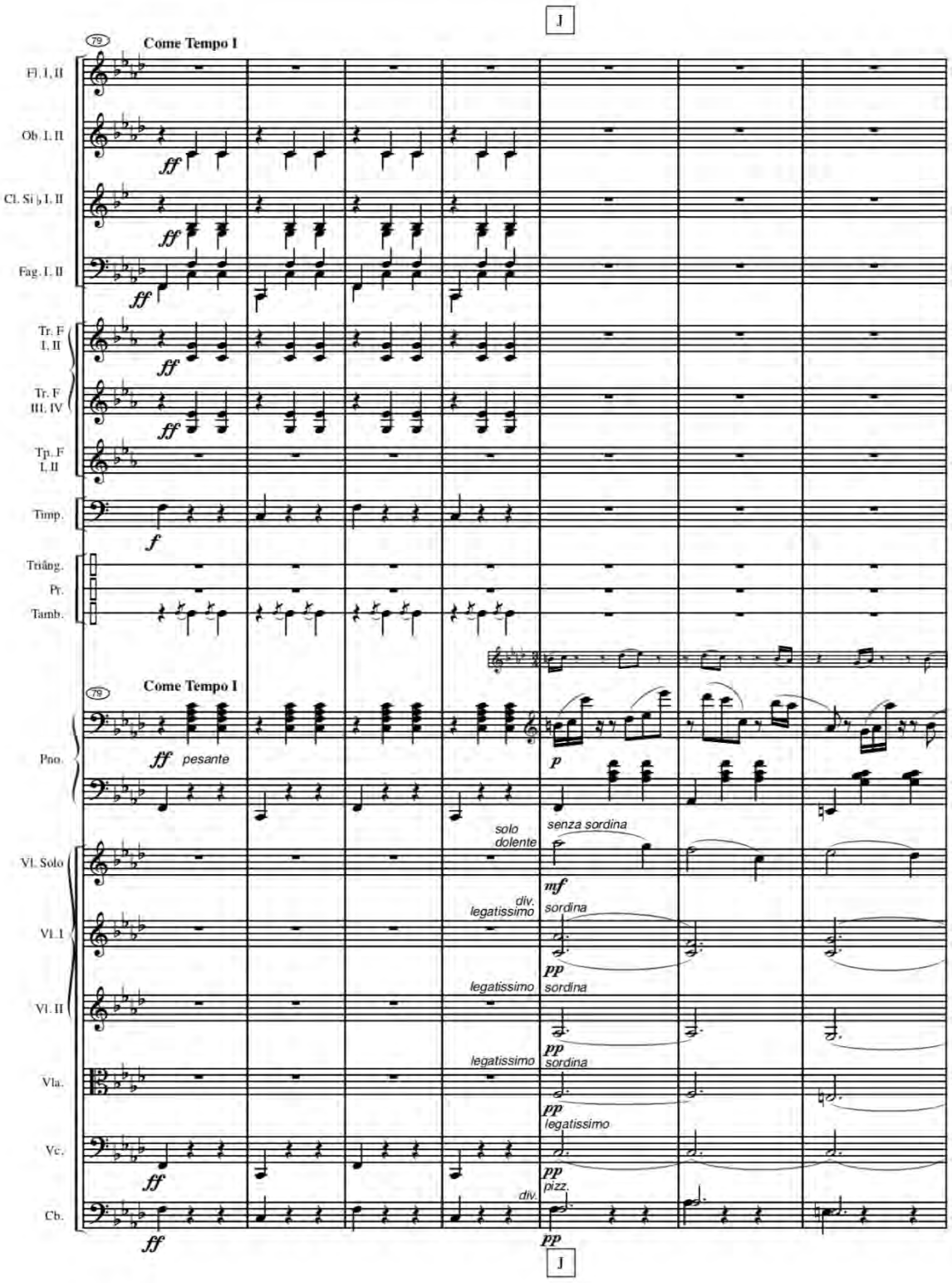


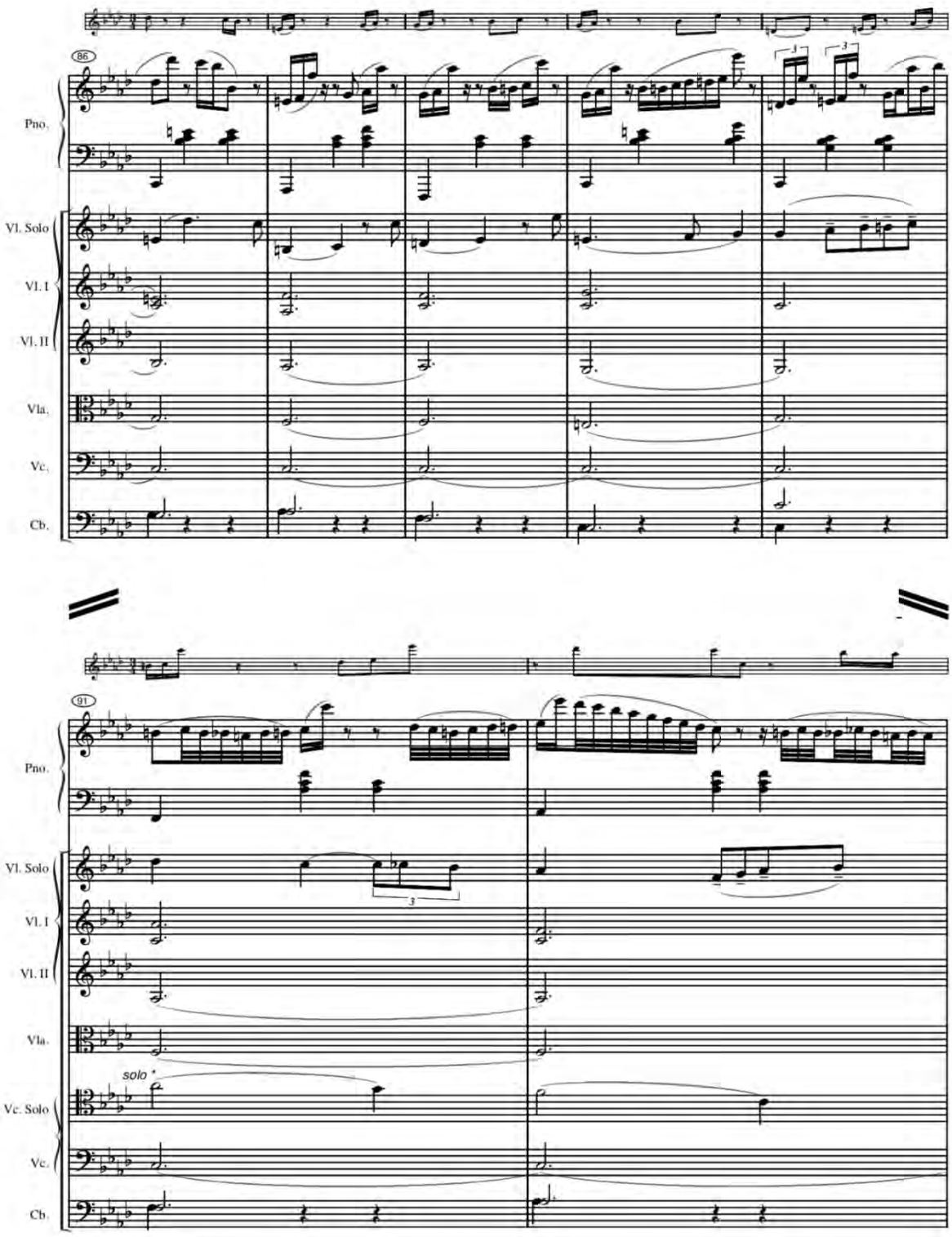
*) A indicação de mudança de andamento está de acordo com o manuscrito de Alberto Nepomuceno.


7
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
13
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
solo
p
Vc.
Cb.

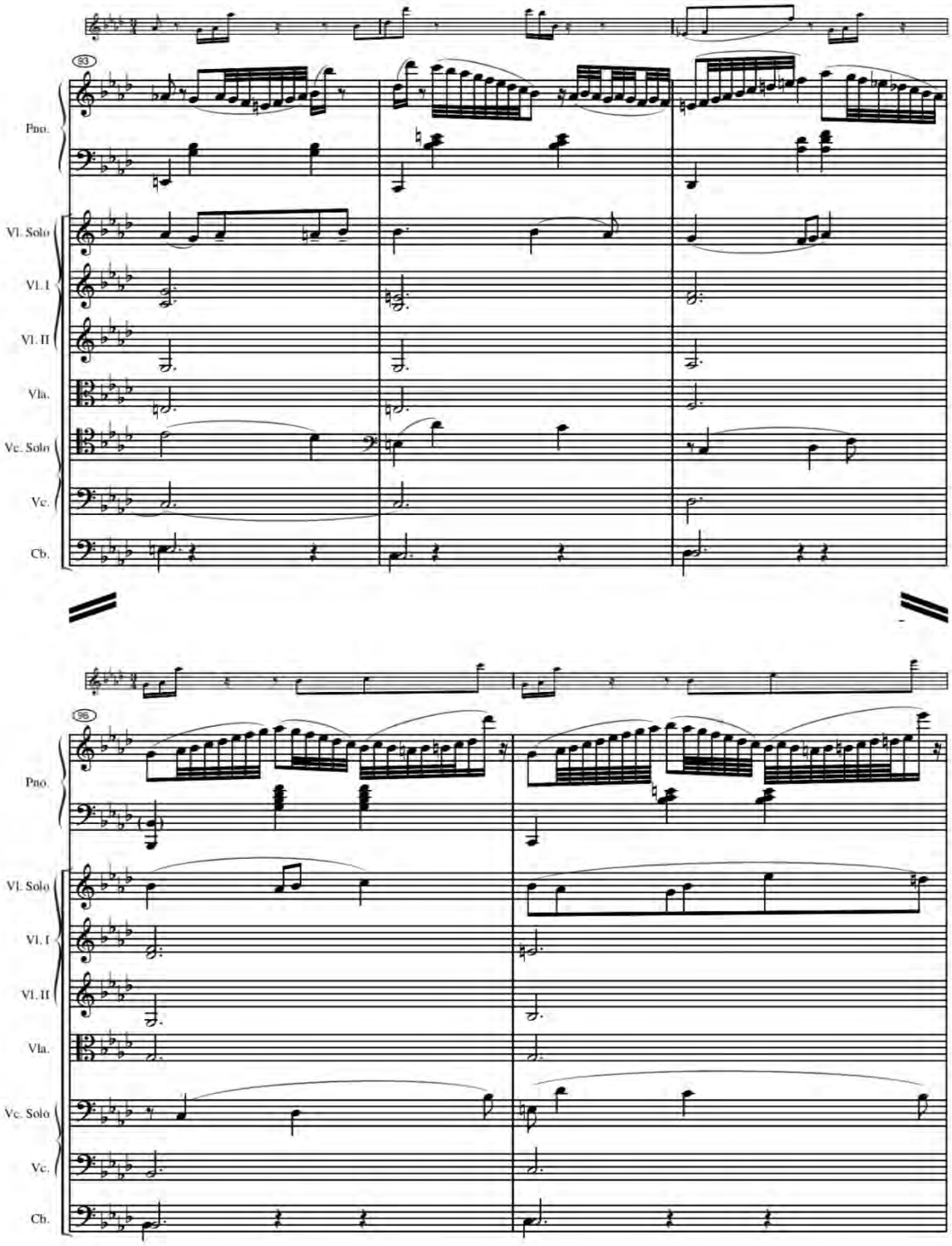

Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
H
Vivo (♩. = 84)
brillante
f
ff
rall.

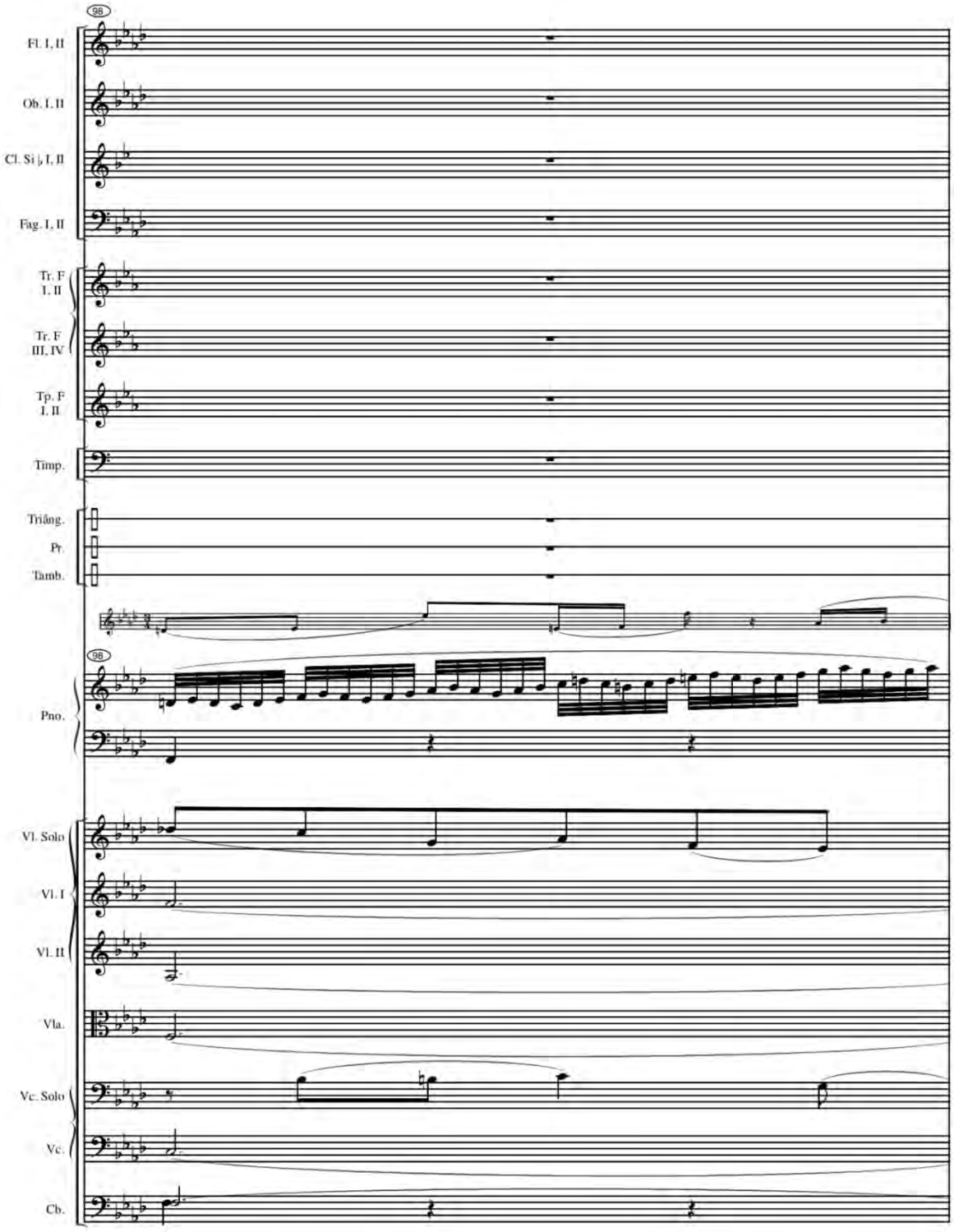
ANEXO G – Desarranjo temático e caricatura melódica do tema "e" da *Valsa n. 3*

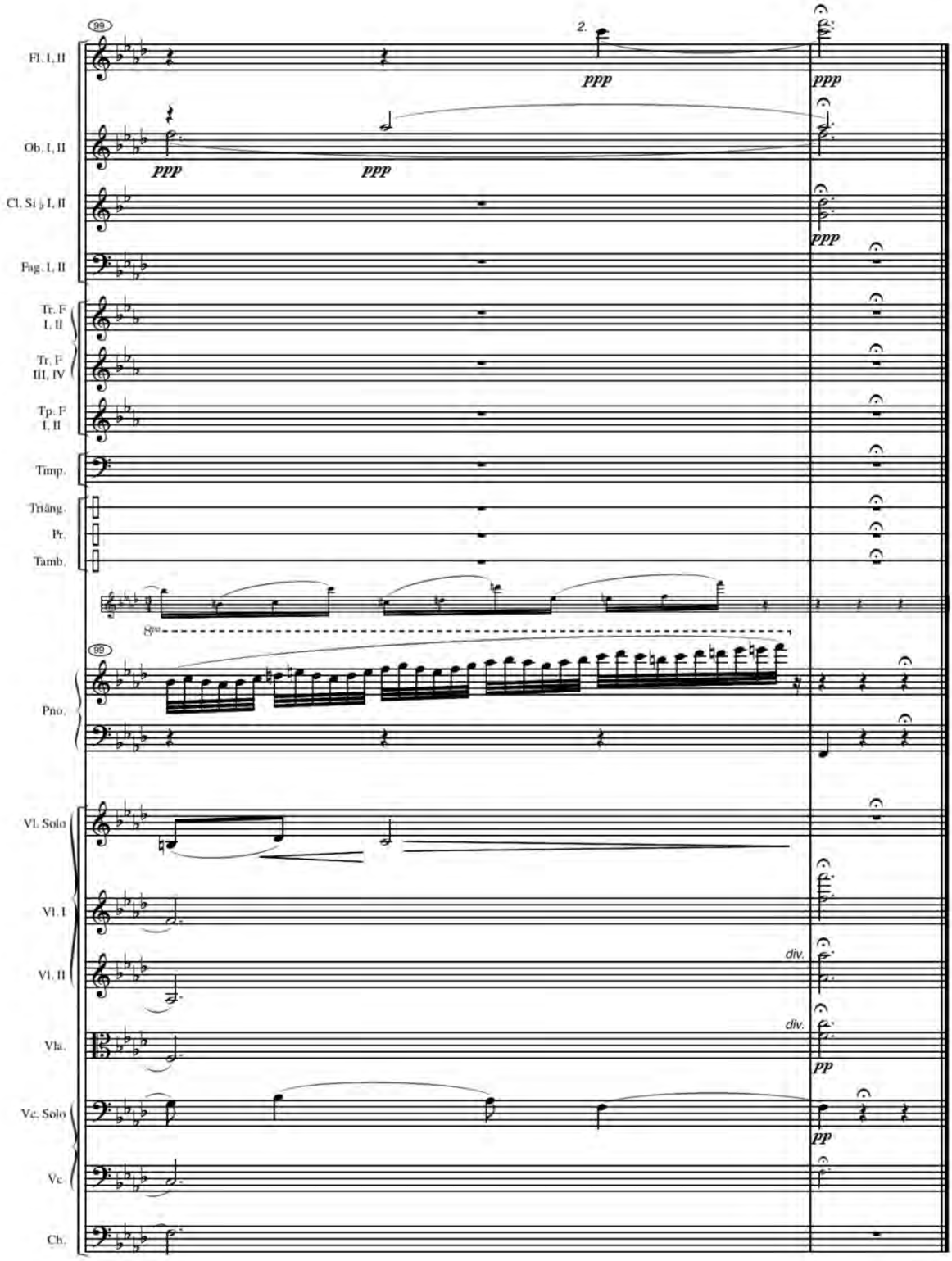
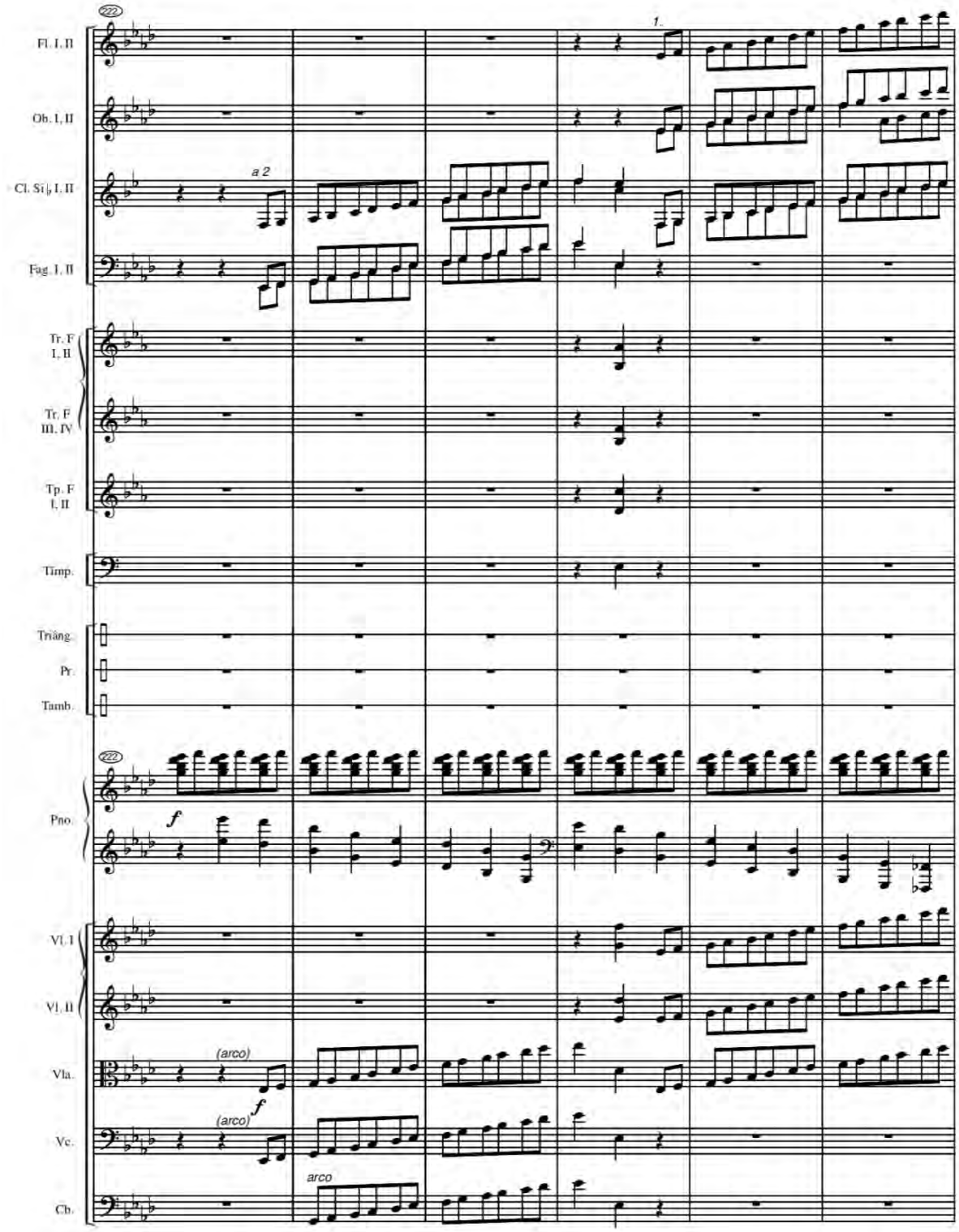




*) Ver fig. 31 na pág. xliii.


93
Pno.
Vl. Solo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc. Solo
Vc.
Cb.
96
Pno.
Vl. Solo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc. Solo
Vc.
Cb.


98
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. Si♭ I, II
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triâng.
Pr.
Tamb.
98
Pno.
Vl. Solo
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc. Solo
Vc.
Cb.


99
2.
Fl. I, II
ppp
ppp
Ob. I, II
ppp
ppp
Cl. Si♭ I, II
ppp
Fag. I, II
Tr. F I, II
Tr. F III, IV
Tp. F I, II
Timp.
Triäng.
Pr.
Tamb.
8va
99
Pno.
Vl. Solo
Vl. I
Vl. II
div.
Vla.
div.
pp
Vc. Solo
pp
Vc.
Cb.

ANEXO H – Anacruse e ligação inacabada no retorno do tema “a” na coda