

ERNESTO NAZARETH E A MÚSICA DE CONCERTO

Cleida Lourenço da Silva
dinhapiano@ig.com.br

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Este estudo focaliza a relação entre composições de Ernesto Nazareth e a música tradicional de concerto, caracterizada por uma linguagem musical européia. Estabeleceu-se como base para a pesquisa a literatura sobre o compositor e sua obra, além de considerações a respeito do panorama histórico, cultural e social do período em que viveu. Quatro peças de sua produção pianística foram selecionadas para análise e comparação: *Noturno*, *Improviso (Estudo para Concerto)* e os tangos *Batuque* e *Digo*. A trajetória musical do compositor é também abordada em suas particularidades, sob o amparo da bibliografia pertinente ao tema. A conclusão permite, assim, evidenciar o papel que a música de concerto exerceu sobre a construção da obra de Ernesto Nazareth.

Palavras-chaves: Ernesto Nazareth, Música de Concerto, Piano.

Abstract

This study focuses on the relation between the compositions of Ernesto Nazareth and the traditional music of concerto, characterized by a European musical language. It was established as basis for this research the literature about the composer and his works, in addition to considerations about the historical, cultural and social panorama in which he has lived in. Four pieces of his pianistic production were selected for analysis and comparison: Noturno, Improviso (Estudo para Concerto) and the tangos Batuque and Digo. The musical trajectory of the composer is also approached in its particularities, under the help of the bibliography related to the theme. The conclusion allows, in this manner, to evidence the role that the music of concerto has played in the construction of Ernesto Nazareth's work.

A referência que se tem de Ernesto Nazareth (1863-1934) é a de um compositor de gêneros associados à música popular de salão. De fato, ao escrever mais de duas centenas

de peças, destinadas quase que exclusivamente para o piano, destacou-se, nos primeiros anos, na criação de “polcas” e “valsas”, e mais tarde, constituindo-se aproximadamente metade de sua produção, nos “tangos”, gênero que levaria seu nome à consagração. No entanto, encontram-se, em sua obra, características peculiares à influência da música tradicional de concerto, constituída basicamente pela linguagem musical européia. A presente comunicação examina parte de sua trajetória e algumas de suas produções, comparando-as com procedimentos utilizados na música de concerto, para investigar essas influências em sua formação.

Grande parte da literatura dedicada a Nazareth enfatiza o aspecto pianístico de sua obra. O professor de folclore musical Brasília Itiberê, por exemplo, publica um artigo no qual afirma que a obra do compositor oferece subsídios para o trabalho motor exigido pela ampla variedade de recursos técnicos, como a movimentação de escalas, saltos, arpejos, acordes, intervalos de quartas e sextas alternadas ou ainda o uso de oitavas simples. E acrescenta em outra parte de seu texto:

Em Ernesto Nazareth já se podem vislumbrar de uma maneira ainda incipiente os processos de uma criação pianística de caráter erudito e acentuadamente brasileiro.

Examinando com atenção a sua obra, não é difícil perceber em estado latente as poderosas células orgânicas, melódicas ou rítmicas, que mediante um trabalho de transfiguração poderão servir de base a um aproveitamento transcendente do piano e aos processos gerais de composição, como esse tango “Sarambeque”, em que se encontram os germes vigorosos de uma boa e sólida Tocata brasileira (Itiberê, 1946: 317-318).

O autor deixa claro que vê na criação de Ernesto Nazareth características referentes à música tradicional de concerto. Aliás, não são raros os críticos, músicos e musicólogos que o classifiquem, hoje em dia, até mesmo como compositor “erudito”. Citem-se como exemplos Bruno Kiefer e Osvaldo Lacerda. Essa questão ganha aqui interesse na medida em que se procura verificar o processo de re-significação que sofreu a sua obra ao longo dos anos. É sabido que, em dezembro de 1922, Nazareth enfrentou vários protestos ao se apresentar em um concerto realizado no Instituto Nacional de Música, organizado por Luciano Gallet. Toda a segunda parte seria dedicada ao compositor, executando ele mesmo quatro de seus tangos: *Brejeiro*, *Nenê*, *Bambino* e *Turuna*. Consta que as represálias foram tão intensas que se fez necessária a intervenção da polícia (Andrade, 1976: 319). Nazareth era considerado por parte da elite um compositor menor; sua obra mal-classificada. Afinal, naquele

tempo do início do século, escrever música de salão era, para alguns, coisa desqualificante mesmo; avessa, portanto, de figurar em ambientes tão resguardados.

Por outro lado, lembra o pianista e musicólogo Verzoni (1996: 38) – que tem investido em diversas pesquisas sobre o compositor e sobre a música brasileira – que os protestos poderiam estar sendo dirigidos muito mais à pessoa do professor Gallet do que a Ernesto Nazareth, uma vez que “as idéias de Gallet referentes a reformulações no âmbito da instituição enfrentavam fortes resistências junto aos círculos mais conservadores.” Seja como for, será que Gallet teria passado por esse constrangimento se o convite tivesse sido feito a um Lorenzo Fernández ou a um Francisco Mignone?

Entretanto, poucos anos depois, precisamente em abril de 1926, Nazareth realiza, no Teatro Municipal de São Paulo, um concerto promovido pela Sociedade de Cultura Artística. O recital é precedido por uma palestra de Mário de Andrade, e, conforme seu relato, não foi mais necessária a presença da polícia (Andrade, 1976: 130). Já em dezembro de 1939, alguns anos após o falecimento do compositor, a Associação dos Artistas Brasileiros organizou no Rio de Janeiro um “Festival Ernesto Nazareth”. Os tangos do músico foram entregues às interpretações de pianistas como Mario de Azevedo, Arnaldo Rebello e Carolina Cardoso de Menezes. Diz-se que, desta vez, o salão da então Escola Nacional de Música estava lotado e que o sucesso foi enorme (Andrade, 1976: 319-320). Paulatinamente, aqueles valores foram se modificando a ponto de seus tangos, polcas e valsas se estabelecerem também entre os programas de recitais ao lado de peças do repertório da música tradicional de concerto.

Por ocasião da exposição de comemoração do centenário de nascimento do compositor, a Biblioteca Nacional publicou um catálogo, no qual consta, entre outras informações, a listagem de todas as suas obras. Verifica-se, na reordenação desse material organizada por Verzoni (2000: 77-85), que o conjunto de tangos, polcas e valsas representa cerca de 76% de sua produção. O restante da lista é formado por sambas, *foxtrots*, quadrilhas, *schottische*, fados e outros. Chama atenção, entretanto, que em meio a tantas obras cujas rubricas sejam mais tipicamente pertencentes ao meio musical popular, encontrem-se uma marcha fúnebre, um estudo para concerto, uma gavota, uma mazurca, um capricho, uma elegia (para a mão esquerda), uma polonesa, um romance sem palavras e um noturno. Se fossem somados os percentuais de cada um desses gêneros musicais, obter-se-ia um resultado aproximado de 4,3%, o que representa uma pequena parcela na totalidade de sua produção. Os títulos se reportam ao formalismo do repertório da música tradicional de concerto, não

a peças de salão. E se não fosse conhecida a autoria, a simples audição ou até mesmo o estudo não permitiria defini-la com segurança. Poderia tratar-se de algum compositor europeu. E se de brasileiro, a indicação de um Miguez, Oswald, Levy ou Nepomuceno não causaria a menor estranheza. É mais uma vez o professor Verzoni quem esclarece:

Na verdade, estas peças devem ser encaradas como “experimentais”. O fato de o próprio compositor ter deixado inédito o seu reduzido repertório de concerto já constitui indício claro de que jamais teve a veleidade de se aventurar à exploração de formas mais livres e mais complexas. Mesmo assim, se deixarmos de lado a busca de elementos de brasilidade, veremos que algumas destas peças revelam muito bom gosto e são capazes de nos causar intenso prazer estético. Cite-se como exemplo o *Noturno*, registrado aliás como “opus 1”, embora tenha sido composto em 1920, época em que o compositor já tinha editado mais de 120 peças (Verzoni, 1996: 18).

O fato de ter classificado o seu *Noturno* de “opus 1”, após a numeração de sua produção ter ultrapassado a centena, diz muito a respeito de quanto Nazareth considerava esta obra como pertencente a um outro universo, eventualmente mais erudito. Via a necessidade de separar a produção destinada aos salões, que transitava entre os gêneros da moda, da criação vinculada ao campo da música de concerto. Sua atitude dá muito que pensar. Será que valorizava bem mais a qualidade artística dessa música, relegando a um segundo plano os tangos, polcas e valsas que o tornaram tão conhecido? Teria aceitado os valores das classes dominantes, alimentando ainda a idéia de que os parâmetros da música de concerto eram socialmente mais elevados, ao contrário daqueles que costumava compor? Ou estava apenas seguindo um modelo de diferenciação que já existia, sem desafiar padrões nem questioná-los?

Mediante a análise de seu *Noturno*, cujo manuscrito teve-se acesso na Biblioteca Nacional, verifica-se que a elaboração do texto musical não possui praticamente nada que remeta a algum elemento de brasilidade; ao contrário, denota características bem próximas de procedimentos peculiares ao romantismo europeu, sobretudo da linguagem utilizada por Chopin, por quem Nazareth nutria profunda admiração. O conhecimento que adquiriu em sua juventude estudando obras de autores consagrados, especialmente do mestre polonês, colaborou para que empregasse naquela peça determinados recursos e elementos de escrita chopiniana, como se pode observar na poética melódica, marcada por forte caráter introspectivo:



Ilustração 1 - Ernesto Nazareth - *Noturno op. 1 - c. 1-8*

É ainda nas passagens virtuosísticas, na maneira como apresenta os acordes arpejados do acompanhamento e nos ornamentos colocados no decorrer das inflexões melódicas que o lirismo de Chopin é igualmente sentido. A própria escolha das tonalidades das seções ainda é um outro ponto a se considerar no *Noturno* de Nazareth: sol bemol maior na primeira parte, ré bemol maior na segunda e si maior na terceira; tonalidades que remetem muito mais à linguagem composicional da música de concerto que à criação destinada ao repertório de salão.

Numa produção datada de 1931, um estudo para concerto intitulado *Improviso*, Nazareth utiliza igualmente tonalidades um tanto complexas: fá sustenido maior na primeira seção e mi bemol menor na seção central. Neste estudo, o autor explora, através da melodia acompanhada da primeira seção, recursos que auxiliam no desenvolvimento da técnica de dedos, tão comuns nas obras de Czerny e Clementi, com o uso de escalas contendo bordaduras, como se pode observar na ilustração seguinte:



Ilustração 2 - Ernesto Nazareth - *Improviso (Estudo para Concerto)* - c. 1-8

Em um imponente trabalho publicado em 1827, intitulado *Quatro Improvisos op. 90*, Franz Schubert havia iniciado sua segunda obra da coleção com um desenho similar. Pode-se inferir que Nazareth já conhecesse o modelo empregado na mencionada peça de Schubert. Esse modelo teria chegado a ele através de obras que faziam parte do repertório pianístico de concerto e que era comercializado em casas de música (onde passou grande parte de sua vida trabalhando como pianista demonstrador, mantendo próximas relações com partituras que chegavam da Europa). E também através do pianismo mostrado por virtuosos que teve oportunidade de ouvir enquanto desenvolvia sua própria carreira como pianista e compositor.



Ilustração 3 - Franz Schubert - *Improviso op. 90 n.º 2* - c. 1-8

Examinando inúmeras partituras de Ernesto Nazareth, percebe-se que o compositor não utiliza grande diversidade de esquemas formais. Aplica em cada obra, geralmente, a “forma rondó”, com o emprego de apenas duas ou três idéias diferentes. Entretanto, a construção de um de seus tangos, *Batuque* (1913), aponta para uma obra de dimensões estendidas, cuja constituição não se observa em nenhum outro tango do autor. Nazareth desenvolve e amplia a fórmula básica A/B/A’, antecedida por uma introdução de 16 compassos. Desse modo, a primeira seção “A” é subdivida em três outras partes (a/b/a), totalizando 56 compassos. Assim também acontece com a seção “B” (c/d/c), somando 68 compassos. Ao reexpor a seção “A”, sintetiza o material empregado anteriormente, apresentando apenas os temas a/b, e finaliza com uma coda de 4 compassos. Trata-se de uma peça com escrita pianística expressiva e com relevante padrão técnico, construída segundo métodos estruturais muito semelhantes aos desenvolvidos por autores da música de concerto, usando uma fórmula que se aproxima do tradicional *Minueto e Trio*.

Em outro tango, intitulado *Digo* (1922), verifica-se novamente um afastamento do esquema habitual. Nazareth parece valer-se de uma fórmula que se aproxima do “rondó”. Porém, a obra não se confere de fato como um rondó convencional; caracteriza-se por seu formato irregular, realizando-se como se segue: A:/ B:/ A/ C:/ A’/ D:/ A/ B/ A/ C/ A’. Outro aspecto que chama atenção nessa peça refere-se ao tratamento das tonalidades. O compositor desenvolve a seção “A” na tonalidade de ré bemol maior. A seção “B” é também elaborada na mesma tonalidade, com inflexão em seu primeiro período para o tom de lá bemol maior. A seção “C” é construída sobre o tom de mi maior. E, finalmente, a seção “D”, que centraliza o trabalho, traz fá sustenido maior como tonalidade principal. A decisão por tais tonalidades retrata, mais uma vez, marcas de escrita concertística. Trata-se de tonalidades de relativa dificuldade de execução, pois não possibilitam a muitos pianistas leitura instantânea (sobretudo ao se levar em consideração a última escolha), atingindo até mesmo os mais experientes, requerendo maior atenção na execução.

Ernesto Nazareth elaborou peças, mesmo aquelas destinadas aos salões, enriquecidas com elementos utilizados freqüentemente na música de concerto. Atraído para a esfera das técnicas composicionais da cultura européia, uniu a expressão artística popular nacional à linguagem da música de recitais, que conheceu estudando obras de grandes mestres europeus. E ao escrever o *Noturno*, o *Improviso*, aproximou-se ainda mais do ideário estético do formalismo acadêmico. Sustentou o desejo de ser reconhecido também como composi-

tor de repertório pianístico para concertos. Apesar disso, entrou para a história como o “rei do tango”.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Música, doce música. São Paulo: Martins, 1976.

ITIBERÊ, Brasília. Ernesto Nazareth na música brasileira. Boletim latino-americano de música, Rio de Janeiro, ano VI, p. 309-321, abr. 1946.

VERZONI, Marcelo. Ernesto Nazareth e o tango brasileiro. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

_____. Os primórdios do “choro” no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Música) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.