

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Vitor Alves Giovannitti

**Análise formal e harmônica do quarto movimento da Sinfonia em Si bemol op. 6 de  
Leopoldo Miguéz**

São Paulo

2023

Vitor Alves Giovannitti

**Análise formal e harmônica do quarto movimento da Sinfonia em Si bemol op. 6 de  
Leopoldo Miguéz**

**Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de  
São Paulo para obtenção de título de Mestre em Música.  
Área de Concentração: Musicologia.  
Orientador: Prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza.

São Paulo

2023

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.

Catálogo na publicação  
Biblioteca

Escola de Comunicações e Artes

**Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

(ficha catalográfica)

Nome: GIOVANNITTI, Vitor Alves

Título: Análise formal e harmônica do quarto movimento da Sinfonia em Si bemol op. 6 de Leopoldo Miguéz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr.

---

Instituição

---

Julgamento

---

Profa. Dra.

---

Instituição

---

Julgamento

---

Prof. Dr.

---

Instituição

---

Julgamento

---

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a meus pais, Vincenzo Giovannitti e Lucimara Giovannitti, e a meu irmão Pietro Giovannitti por tudo e pelo apoio e incentivo na música desde sempre.

À Luana Basso pelo incentivo e apoio para ingressar no mestrado na ECA – USP.

A meus professores que foram fundamentais na minha formação, como Marisa Ramires, Celso Mojola, Matheus Bitondi, Paulo Gazzaneo, maestro José Antônio Branco Bernardes, Marcos Pupo, Yara Caznok, maestro Abel Rocha, maestro Altamiro Bernardes, Fabio Cury, Diosnio Machado, Monica Isabel Lucas e Eduardo Monteiro.

Ao meu professor e orientador Rodolfo Coelho de Souza por todo o suporte e ensinamentos.

Aos amigos (as) e pessoas queridas que me ajudaram de forma direta ou indireta nas etapas iniciais do meu processo do pré-projeto de pesquisa e durante a pesquisa, como Heraldo Paarmann, Aline Giusti, Fernando Cardoso, Eduardo Assad, Thiago Donda Rodrigues, maestro William Coelho e Andréia Pontes.

Ao Daniel Nascimento da Nery Cultural.

Ao maestro Júlio Medaglia pelo grande suporte durante o pré-projeto.

Aos funcionários do Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta (CEDOC) pela contribuição fundamental para a continuidade desta pesquisa.

Às pesquisadoras Maria Alice Volpe, Desiree Mayr, Ísis Biazioli de Oliveira, Norton Dudeque e maestro Marcos Rangel que tanto contribuíram para o enriquecimento da minha pesquisa.

À Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

## RESUMO

GIOVANNITTI, Vitor Alves. **Análise formal e harmônica do quarto movimento da Sinfonia em Si bemol op. 6 de Leopoldo Miguéz.** 2023. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta pesquisa tem como principal objetivo analisar a estrutura formal e harmônica do quarto movimento da “Sinfonia em Si bemol maior - op.6” (1882), do compositor brasileiro Leopoldo Miguéz (1850-1902), que é dividido em duas partes (*Allegro con fuoco* e *Andante mistico assai sostenuto*). Na primeira parte (*Allegro con fuoco*) foi constatada uma estrutura incomum de forma sonata sem desenvolvimento, cujo segundo grupo temático, por exemplo, contém um perfil ambíguo de desenvolvimento. Já a harmonia possui características peculiares, como movimentos cromáticos de meio tom entre acordes vizinhos no primeiro grupo temático, e uma progressão de acordes que não expressam funções tonais, região tonal ou tonalidade durante a transição entre a primeira e a segunda parte deste movimento. Na segunda parte (*Andante mistico assai sostenuto*), o epílogo coral, contém fanfarra, coro e uma mezzosoprano solista, além de uma instrumentação adicional, como órgão, harpa e clarins, por exemplo. Estruturalmente, se apresenta em forma binária (A B) com introdução de fanfarra. Neste epílogo coral foi identificada uma intertextualidade com o epílogo coral da “Sinfonia Fausto” (1854), de Franz Liszt (1811-1886), e uma relação de influência com o terceiro movimento da “*Sinfonia Fúnebre e Triunfal*” (1840), intitulado “*Apotheose*”, de Hector Berlioz (1803-1869). Consta-se que Miguéz seja mais conhecido como um seguidor do estilo de Richard Wagner (1813-1883) e Liszt em suas obras, mas pouco citado por também dialogar com a tradição formalista beethoveniana, como acontece em sua sinfonia também. Deste modo, a sinfonia de Miguéz é uma obra que até então nunca havia sido estudada no âmbito acadêmico, além também de ter sido muito poucas vezes tocada com o compositor em vida, e apenas uma vez em outubro de 2000, quase um século após sua morte. Portanto, além da análise propriamente dita, esta pesquisa também tem o objetivo de contribuir para um aprofundamento dos conhecimentos sobre Miguéz através de sua única sinfonia.

**Palavras-Chave:** Leopoldo Miguez. Compositor brasileiro. Análise. Intertextualidade. Romantismo. Século XIX. Brasil. Sinfonia. Fanfarra. Coro.

## ABSTRACT

GIOVANNITTI, Vitor Alves. **Formal and harmonic analysis of the fourth movement of the Symphony in Bb flat op. 6 by Leopoldo Miguez. 2023.** Dissertation (Master in Musicology) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

The main objective of this research is to analyze the formal and harmonic structure of the fourth movement of the “Symphony in B flat major - op.6 (1882)”, by the Brazilian composer Leopoldo Miguéz (1850-1902), which is divided into two parts (*Allegro con fuoco* and *Andante mistico assai sostenuto*). In the first part (*Allegro con fuoco*) an unusual structure of sonata form without development was found, whose second thematic group, for example, contains an ambiguous developmental appearance. Harmony, on the other hand, has some peculiar characteristics, such as half-tone chromatic movements between neighboring chords in the first thematic group, and a chords progression that do not express tonal functions, tonal region or tonality during the transition between the first and second parts of this movement. In the second part (*Andante mistico assai sostenuto*), the choral epilogue, contains fanfare, choir and a *mezzo* soprano soloist, besides to an additional instrumentation, such as organ, harp and bugles, for example. Structurally, it is presented in binary form (A B) with a fanfare introduction. In this choral epilogue there is an intertextuality with the choral epilogue from “Faust Symphony” (1854), by Franz Liszt (1811-1886), and an influence relationship with the third movement from “Funeral and Triumphal Symphony” (1840), entitled “*Apotheose*”, by Hector Berlioz (1803-1869). It is notorious that Miguéz is best known as a follower of Richard Wagner (1813-1883) and Liszt’s style in his works, but not cited enough for also dialoguing with the Beethovenian formalist tradition, as also in his symphony. Thus, Miguéz’s symphony is a work that had never been studied in the academic field until nowadays, furthermore, it had been played a very few times with the composer alive, and only once in October 2000, almost a century after his death. Therefore, in addition to the analysis itself, this research also aims to contribute to a deepening of knowledge about Miguéz through his unique symphony.

**Keywords:** Leopoldo Miguez. Brazilian composer. Analysis. Intertextuality. Romanticism. 19th century. Brazil. Symphony. Fanfare. Chorus.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Programação do evento de homenagem ao primeiro centenário de morte de Marquês de Pombal .....	43
Figura 2 – Matéria do jornal “O Estado de São Paulo” sobre o concerto de outubro de 2000 .....	47
Figura 3 – Vista geral do palco do concerto de outubro de 2000.....	48
Figura 4 – Gerador de caracteres com o título da sinfonia de Miguéz.....	48
Figura 5 – Maestro Júlio Medaglia.....	49
Figura 6 – Violinistas da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo .....	49
Figura 7 – Coro Lírico Municipal de São Paulo.....	50
Figura 8 – Banda Sinfônica da Polícia Militar do Estado de São Paulo .....	50
Figura 9 – Heloísa Petri, mezzosoprano solo .....	51
Figura 10 – Primeira página da partitura do quarto movimento. Introdução e início do tema 1a.....	68
Figura 11 – Segunda frase do tema 1a apenas nas cordas, c. 7 a 11 (figura reduzida). .	70
Figura 12 – Primeira frase da ponte para o tema 1b, com harmonia nas madeiras e melodia nos violinos, c. 12 a 16 (figura reduzida) .....	71
Figura 13 – Continuação da primeira frase da ponte para o tema 1b com as cordas até o c. 18, e início da segunda frase no c. 19 com a repetição do tema 1a (figura reduzida).....	71
Figura 14 – Início tema 1b no c. 27 (figura reduzida).....	72
Figura 15 – Início tema 1b no c. 27 e 28, cordas e madeiras, com cifragem (figura reduzida).....	74
Figura 16 – Continuação tema 1b, c. 29 e 34 .....	74
Figura 17 – Continuação tema 1b, c. 35 e 41 .....	75
Figura 18 – Sequência cromática de acordes vizinhos, c. 31 a 41 .....	77
Figura 19 – Início transição para segundo grupo temático, c. 42 a 47 (figura reduzida).....	79



Figura 20 – Continuação transição para segundo grupo temático, 48 a 53 (figura reduzida).....	79
Figura 21 – Continuação transição para segundo grupo temático, c. 54 a 59, com variação antecipada do tema 2a (figura reduzida).....	80
Figura 22 – Início 2º grupo temático. Tema 2a no clarinete, c. 60 a 65 (figura reduzida) ...	82
Figura 23 – Continuação do Tema 2a no clarinete, c. 66 a 75 .....	82
Figura 24 – Continuação material derivado do tema 2a, c. 78 a 83 .....	85
Figura 25 – Continuação material derivado do tema 2a, c. 84 a 89 (figura reduzida) ...	86
Figura 26 – Continuação material derivado do tema 2a e início da repetição do tema 2a, sem os metais c. 90 a 91 .....	87
Figura 27 – Melodia do tema 2a de volta somente no clarinete 1, c. 100 e 101 .....	88
Figura 28 – Continuação da melodia do tema 2a de volta com imitação nos primeiros violinos, c. 102 a 107.....	89
Figura 29 – Passagem sobre o acorde Bº, c. 108 a 113 .....	90
Figura 30 – Reaparecimento do tema 2a a partir do c. 115, com imitações (figura reduzida).....	92
Figura 31 – Continuação do reaparecimento do tema 2a com imitações .....	93
Figura 32 – Continuação do reaparecimento do tema 2a com imitações e início tema 2b, c. 126 a 131 (figura reduzida).....	94
Figura 33 – Continuação tema 2b, c. 132 a 136 (figura reduzida) .....	95
Figura 34 – Passagem (figura sem os metais), c. 137 a 140, mais c. 141 (início tema 2c)...	97
Figura 35 – 1ª parte do tema 2c oboé e violinos, c. 141 a 146, e início 2ª parte tema 2c, c. 147 (figura reduzida) .....	98
Figura 36 – Continuação tema 2c, c. 145 a 151 (figura reduzida) .....	100
Figura 37 – Final tema 2c e início da retransição para Recapitulação, c. 152 a 157 (figura reduzida).....	100
Figura 38 – Primeira parte da retransição para Recapitulação, c. 155 a 158 (figura reduzida).....	102

Figura 39 – Segunda parte da retransição para Recapitulação, c. 159 a 164 (apenas as cordas).	103
Figura 40 – Terceira parte da retransição para a Recapitulação, c. 165 a 171 (apenas as cordas)	103
Figura 41 – Início da Recapitulação, c. 172 a 175 (figura reduzida)	105
Figura 42 – Continuação do início da Recapitulação (figura reduzida)	105
Figura 43 – Início tema 1b, c. 196 a 201 (figura reduzida)	107
Figura 44 – Continuação tema 1b, c. 202 a 204 (madeiras e cordas, sem contrabaixos e metais)	108
Figura 45 – Continuação tema 1b, c. 205 a 211, e início transição para tema 2a (c. 212)	108
Figura 46 – Trecho do c. 207 ao 212 do manuscrito da sinfonia, com destaque na nota “Mi bemol” do violoncelo no c. 211	109
Figura 47 – Primeira parte da transição, c. 212 a 215	110
Figura 48 – Melodia da transição como ideia de tema de cânone a duas vozes, c. 212 a 216	111
Figura 49 – Cânone a duas vozes, melodia da transição como tema no 1º clarinete e citação do tema 2a como contratema nos 1ºs violinos, c.217 a 223	111
Figura 50 – Imitação da melodia da transição nos violinos, c. 224 a 228	112
Figura 51 – Continuação da figura anterior, c. 229 a 234	113
Figura 52 – Início tema 2a em Bb nos 1ºs violinos, c. 239 e 240.	114
Figura 53 – Continuação do tema 2a em Bb nos 1ºs violinos, c. 241 e 246.	114
Figura 54 – Trecho da imitação da segunda metade da melodia do tema 2a no 1ª flauta e no 1º clarinete, c. 279 a 282	115
Figura 55 – Início da primeira parte da passagem de caráter tenso, c. 287 a 293 (figura reduzida apenas às cordas)	116
Figura 56 – Continuação da figura anterior com material novo da passagem, c. 294 a 300 (c. 301: início da repetição)	117

Figura 57 – Cadência final do trecho da passagem (c. 314 a 317) para o início do reaparecimento do tema 2a (c. 318).....	118
Figura 58 – Início tema 2c. c. 343 a 349 .....	120
Figura 59 – Continuação tema 2c, c. 350 a 355 .....	120
Figura 60 – Continuação tema 2c, c. 356 a 359 .....	121
Figura 61 – Início preparação da transição para o Epílogo Coral, c. 360 a 363 (apenas cordas) .....	122
Figura 62 – Continuação preparação da transição para o Epílogo Coral, c. 364 a 367 (apenas cordas) .....	123
Figura 63 – Continuação preparação da transição para o Epílogo Coral, c. 368 a 371 (apenas cordas) .....	124
Figura 64 – Continuação preparação da transição para o Epílogo Coral, c. 372 a 377	125
Figura 65 – Primeira parte da transição, c. 378 a 385 (cordas e harpa), primeira parte	127
Figura 66 – Segunda parte da transição, c. 386 a 393 (cordas e harpa), com erro de edição no c. 390 .....	127
Figura 67 – Erro de edição nos primeiros violinos no c. 390 (manuscrito) .....	128
Figura 68 – Redução a quatro vozes entre os c. 378 e 393.....	129
Figura 69 – Terceira parte da transição, c. 394 a 399, com erros de edição.....	131
Figura 70 – Terceira parte da transição, c. 394 a 399, com erros de edição (manuscrito)..	132
Figura 71 – Quarta parte da transição, reafirmação da tonalidade de Si bemol maior, c. 400 a 407 .....	134
Figura 72 – Quinta parte da transição, c. 408 a 420 .....	135
Figura 73 – Compassos iniciais do primeiro movimento da sinfonia de Miguéz (marcha fúnebre), c. 01 a 03 .....	135
Figura 74 – Sexta parte, início da finalização da transição, c. 420 a 424 (harpa e cordas)....	136
Figura 75 – Continuação da figura anterior, c. 425 a 436. Início sétima parte, rufo de tímpano, c. 430 a c. 346 (fim da transição e da parte 1 do 4º movimento) .....	137
Figura 76 – Relação de derivação das figuras pontuadas.....	138

Figura 77 – Partitura da fanfarra completa do 4º movimento .....	142
Figura 78 – Partitura completa da introdução da fanfarra no epílogo coral .....	143
Figura 79 – Introdução da fanfarra no epílogo coral reduzida a duas pautas.....	144
Figura 80 – Início parte A do Epílogo coral, c. 444 a 449 .....	147
Figura 81 – Início parte A do Epílogo coral (manuscrito), c. 444 a 446.....	148
Figura 82 – Introdução de fanfarra, início parte 2 do 4º movimento .....	150
Figura 83 – Frase 1, c. 444 a 446, e início da frase 2, no c. 447 (entrada coro).....	151
Figura 84 – Início frase 3 no c. 451, com cifragem harmônica.....	153
Figura 85 – Frase 4, do c. 458 a 4625 .....	156
Figura 86 – Início frase 5 no c. 463, e início parte B (c. 467) em Lá maior .....	157
Figura 87 – Frase 1 da parte B, recitativo mezzosoprano solo, c. 468.....	160
Figura 88 – Início do 2º movimento, melodia em 2 violoncelos solos .....	161
Figura 89 – Continuação início do 2º movimento, melodia em 2 violoncelos solos, c. 05 ...	162
Figura 90 – Final parte B (c. 474 e 475), início parte A' (c. 476), sem os metais .....	164
Figura 91 – Mesmo trecho da figura anterior com o restante da instrumentação (início modulação para C# no c. 478).....	165
Figura 92 – Frase 2 da parte A', c. 480 a 485 (tonalidade implícita de C#).....	168
Figura 93 – Final frase 2 e início frase 3 (c. 485). Início parte B' (c. 489) em Dó maior, sem madeiras e metais .....	169
Figura 94 – Frase 1, recitativo mezzosoprano solo em Dó maior .....	171
Figura 95 – Frase 2, c. 496 a 500, e início da <i>Coda</i> , c. 501 .....	173
Figura 96 – Ciclo das tonalidades Bb – Db – A – C# – E – C – Bb no Epílogo coral do 4º movimento.....	174
Figura 97 – continuação da <i>Coda</i> e volta do tema da fanfarra (c. 506, frase 2).....	176
Figura 98 – Últimos compassos da sinfonia, frase 3 (c. 511 a 517).....	178
Figura 99 – Relação entre influência e intertextualidade .....	183

Figura 100 – Início transição, c. 645, entre as partes 1 (forma sonata) e 2 (epílogo coral) do último movimento da sinfonia Fausto de Liszt.....	187
Figura 101 – Continuação da transição (sem as cordas), c. 675, entre as partes 1 e 2 do último movimento da sinfonia Fausto de Liszt .....	187
Figura 102 – Início da transição (apenas cordas e harpa), c. 378, entre as partes 1 e 2 do último movimento da sinfonia de Miguéz.....	188
Figura 103 – Rufo de tímpano na finalização (com apenas as cordas) da transição entre as partes 1 e 2 do último movimento da sinfonia Fausto de Liszt.....	188
Figura 104 – Final da transição (sem madeiras), c. 425 a 436, do último movimento da sinfonia de Miguez, também com finalização de rufo de tímpanos a partir do c. 430.	189
Figura 105 – Trecho da folha do Jornal com a programação do evento cuja Sinfonia de Miguez fora estreada, com destaque para os temas “ <i>Apotheose</i> ” e “ <i>Córo mystico</i> ”	191
Figura 106 – Destaque no termo “ <i>Chorus mysticus</i> ” nas informações gerais sobre a sinfonia Fausto de Liszt na página IMSLP na <i>internet</i> .....	192
Figura 107 – Parte de trás da capa CD da gravação da sinfonia Fausto de Liszt com a orquestra Filarmônica de Berlim, e regente Simon Rattle, com destaque para o termo “ <i>Apotheosis</i> ” .....	192
Figura 108 – Primeiros compassos do epílogo coral do último movimento da sinfonia Fausto de Liszt.....	195
Figura 109 – Primeiros compassos do epílogo coral do último movimento da sinfonia de Miguéz, c. 444 a 449, logo após a introdução da fanfarra.....	196
Figura 110 – Tema principal do oboé no segundo movimento, “Gretchen”, da Sinfonia Fausto de Liszt, c. 16, em 3/4.....	198
Figura 111 – Tema do tenor extraído do segundo movimento, e utilizado ritmicamente variado no recitativo do tenor solista, no terceiro movimento da Sinfonia Fausto de Liszt. ....	198
Figura 112 – Início do segundo movimento da sinfonia de Miguéz, com a melodia principal nos violoncelos (2 soli), em 6/8 .....	199
Figura 113 – Continuação dos compassos da figura anterior.....	199

Figura 114 – c. 467 a 473, mudança de fórmula de compasso passa para 6/4, e melodia do segundo movimento, porém modificada ritmicamente para o recitativo da mezzosoprano solista, no quarto movimento da sinfonia de Miguéz.....	200
Figura 115 – Nota anacrústica na trompa, c. 05, início epílogo coral do terceiro movimento da Sinfonia Fausto de Liszt .....	201
Figura 116 – Compassos seguintes da figura anterior .....	201
Figura 117 – Figura rítmica característica nas trompas, a partir do c. 412, durante a transição do último movimento a sinfonia de Miguéz. ....	201
Figura 118 – Figura rítmica característica nos clarins, a partir do c. 461, durante o epílogo coral do último movimento a sinfonia de Miguéz.....	202
Figura 119 – Figura rítmica característica nas madeiras e nos metais, c. 472 e 473, durante o epílogo coral do último movimento a sinfonia de Miguéz.....	202
Figura 120 – Capa do manuscrito da Sinfonia Fúnebre e Triunfal de Berlioz (1840) .	203
Figura 121 – Capa do manuscrito da Sinfonia em Si bemol op.6 de Miguéz .....	204
Figura 122 – Primeiros compassos do terceiro movimento da “Sinfonia Fúnebre e Triunfal” de Berlioz com clarinada de metais .....	206
Figura 123 – Manuscrito dos primeiros compassos do terceiro movimento da “Sinfonia Fúnebre e Triunfal” de Berlioz.....	207
Figura 124 – Partitura da fanfarra completa do 4º movimento da sinfonia de Miguéz	208
Figura 125 – Manuscrito da introdução da fanfarra reduzida no epílogo coral do 4º movimento da sinfonia de Miguéz .....	209

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 – Esquema estrutural do 1º movimento da sinfonia de Miguéz .....	58
Quadro 2 – Esquema estrutural do 2º movimento da sinfonia de Miguéz .....	60
Quadro 3 – Esquema estrutural do 2º movimento da sinfonia de Miguéz .....	61
Quadro 4 – Esquema estrutural da parte 1 do 4º movimento da sinfonia de Miguéz, c. 1 a 437 ...	64
Quadro 5 – Esquema formal da parte 2 (epílogo coral) do 4º movimento, c. 438 a 517 .....	149
Quadro 6 – Tipos de intertextualidade descritos por Barbosa e Barrenechea (2003) .....	185
Quadro 7 – Esquema estrutural do epílogo coral do 3º movimento da Sinfonia Fausto de Liszt ...	189
Quadro 8 – Esquema estrutural do epílogo coral do 4º movimento da Sinfonia de Miguéz..	190

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – As sociedades musicais mais importantes que patrocinaram concertos entre 1830 e 1900 .....	39
---	----

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	18
CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO: MIGUÉZ E A MÚSICA DE CONCERTO NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX .....	21
1.1 LEOPOLDO MIGUEZ: VIDA E OBRA.....	21
<b>1.1.1 A visão de alguns autores sobre Miguez como compositor.....</b>	<b>25</b>
1.2 O CENÁRIO DA PRÁTICA DA MÚSICA ERUDITA NA SOCIEDADE DO RIO DE JANEIRO DE 1808 A 1882.....	28
<b>1.2.1 Introdução.....</b>	<b>28</b>
<b>1.2.2 Um panorama musical sobre a cidade do Rio de Janeiro.....</b>	<b>31</b>
CAPÍTULO 2 – A ÚNICA SINFONIA DE LEOPOLDO MIGUÉZ.....	43
2.1 EVENTO DE ESTREIA .....	43
2.2 OUTRAS OCASIÕES DA EXECUÇÃO DA SINFONIA.....	45
2.3 OPINIÕES E REFERÊNCIAS À SINFONIA .....	52
2.4 CARACTERÍSTICAS GERAIS E PECULIARES DOS TRÊS PRIMEIROS MOVIMENTOS .....	57
<b>2.4.1 Primeiro movimento: <i>Grave – Allegro</i> .....</b>	<b>57</b>
<b>2.4.2 Segundo movimento: <i>Larghetto</i>.....</b>	<b>58</b>
<b>2.4.3 Terceiro movimento: <i>Scherzo</i> .....</b>	<b>60</b>
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE ESTRUTURAL E HARMÔNICA DO QUARTO MOVIMENTO: <i>ALLEGRO CON FUOCO / ANDANTE MISTICO ASSAI SOSTENUTO</i> .....	62
3.1 INTRODUÇÃO.....	62
3.2 PARTE 1: <i>ALLEGRO CON FUOCO</i> .....	62
<b>3.2.1 Considerações iniciais sobre a forma sonata sem desenvolvimento .....</b>	<b>63</b>
<b>3.2.2 Exposição.....</b>	<b>67</b>
3.2.2.1 Primeiro grupo temático.....	67
<b>3.2.2.1.1 Tema 1a .....</b>	<b>69</b>
<b>3.2.2.1.2 Ponte para o tema 1b.....</b>	<b>70</b>
<b>3.2.2.1.3 Tema 1b .....</b>	<b>72</b>
3.2.2.2 Transição entre primeiro e segundo grupo temático .....	78
3.2.2.3 Segundo grupo temático.....	80



3.2.2.3.1 Tema 2a .....	80
3.2.2.3.2 Ponte para o tema 2b.....	83
3.2.2.3.3 Tema 2b .....	94
3.2.2.3.4 Ponte para o tema 2c .....	95
3.2.2.3.5 Tema 2c.....	97
3.2.2.4 Retransição para a Recapitulação .....	101
<b>3.2.3 Recapitulação .....</b>	<b>104</b>
3.2.3.1 Primeiro grupo temático .....	104
3.2.3.1.1 Tema 1a .....	104
3.2.3.1.2 Tema 1b .....	106
3.2.3.2 Transição entre primeiro e segundo grupo temático .....	109
3.2.3.3 Segundo grupo temático.....	113
3.2.3.3.1 Tema 2a .....	113
3.2.3.3.2 Ponte para o tema 2b.....	114
3.2.3.3.3 Tema 2b .....	118
3.2.3.3.4 Tema 2c.....	119
3.2.3.4 Preparação da transição para o Epílogo Coral.....	121
<b>3.2.4 Transição para o Epílogo Coral .....</b>	<b>125</b>
<b>3.2.5 Observações sobre a primeira parte do quarto movimento .....</b>	<b>137</b>
3.2.5.1 Deformação .....	139
<b>3.3 PARTE 2: ANDANTE MISTICO ASSAI SOSTENUTO (EPÍLOGO CORAL) .</b>	<b>140</b>
<b>3.3.1 Instrumentação do Epílogo coral .....</b>	<b>141</b>
3.3.1.1 Fanfarra.....	141
3.3.1.2 Orquestra .....	145
<b>3.3.2 Análise estrutural e harmônica do Epílogo Coral.....</b>	<b>148</b>
3.3.2.1 Introdução de fanfarra.....	150
3.3.2.2 Parte A.....	150
3.3.2.3 Parte B.....	158
3.3.2.4 Parte A'.....	165
3.3.2.5 Parte B'.....	170
3.3.2.6 Coda .....	174
<b>3.3.3 Texto cantado pelo coro .....</b>	<b>179</b>

CAPÍTULO 4 – A INTERTEXTUALIDADE ENTRE MIGUÉZ E LISZT, E A INFLUÊNCIA DE BERLIOZ NO EPÍLOGO CORAL DO QUARTO MOVIMENTO.....	181
4.1 INTRODUÇÃO.....	181
4.2 TERMINOLOGIAS E AUTORES .....	182
4.3 A INTERTEXTUALIDADE ENTRE MIGUÉZ E LISZT.....	185
4.4 A INFLUÊNCIA DE BERLIOZ SOBRE MIGUÉZ.....	202
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	211
REFERÊNCIAS .....	215

## INTRODUÇÃO

Este trabalho irá discutir como principal objeto a análise formal e harmônica do quarto movimento da Sinfonia em Si bemol maior op.6 (1882), de Leopoldo Miguéz (1850-1902). A escolha para análise desta peça, além do fato de seu ineditismo no âmbito acadêmico, se deve principalmente à presença de uma fanfarra, coro e mezzosoprano solista na segunda parte do quarto movimento, classificada como epílogo coral, o que na época de sua estreia era algo que atingira proporções sonoras até então nunca ouvidas no Brasil. Já na primeira parte deste movimento, foi constatada uma forma sonata sem desenvolvimento, porém de proporções estruturais incomuns.

No entanto, a pesquisa musicológica de materiais relacionados a esta sinfonia proporcionou resultados que vão além da análise propriamente dita, gerando capítulos complementares.

No primeiro capítulo, temos uma contextualização histórica e social. Primeiramente, esta contextualização se trata sobre a vida e obra de Miguéz, que foi uma figura importante para o cenário musical da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, então capital brasileira, atuando como violinista, compositor e regente, além de professor e diretor do Instituto Nacional de Música. Em sequência, temos uma contextualização sobre o cenário da prática da música de concerto na sociedade do Rio de Janeiro entre 1808 e 1882, ou seja, da chegada da família real portuguesa ao Brasil ao evento cuja sinfonia de Miguéz foi estreada, para que possamos entender quais eram as condições de recepção desta obra em relação ao público e a crítica da época.

O segundo capítulo trata especificamente sobre a contextualização da sinfonia de Miguéz, em aspectos como: o evento em que foi estreada (homenagem ao centenário de morte de Marquês de Pombal, em Oito de Maio de 1882, no Rio de Janeiro, na presença da monarquia); os jornais da época, que foram digitalizados, e que mostram o programa do concerto de sua estreia, as críticas e opiniões; as ocasiões em que ela foi executada com Miguéz em vida e após sua morte, como em Outubro de 2000, em São Paulo; suas referências e impressões em livros, artigos e trabalhos acadêmicos; e por fim, um panorama sobre a estrutura dos três primeiros movimentos.

O terceiro é um longo capítulo que nos traz a análise descritiva sobre a forma e a harmonia de todo o quarto movimento, dividido em duas partes, assim como o próprio movimento. Quanto à análise da forma, na fundamentação teórica temos como principais referências autores como James Hepokoski e Warren Darcy (*Elements of Sonata Theory*:

*norms, types, and deformations in the late eighteenth-century sonata*), William Caplin (*A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*), Douglas M. Green (*Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*), Wallace Berry (*Form in Music*) e Arnold Schoenberg (Fundamentos da composição musical). E quanto à harmonia, autores como Miguel Roig-Francolí (*Harmony in Context*), Stefan Kostka, Dorothy Payne, Byron Almen (*Tonal Harmony With an Introduction to Twentieth-Century Music*), Arnold Schoenberg (Funções estruturais da harmonia, e Harmonia) e Marisa Ramires R. Lima (Harmonia: uma abordagem prática). Na análise harmônica, optamos pela harmonia tradicional por graus para melhor descrever as progressões harmônicas no decorrer do quarto movimento, embora complementarmente também utilizamos nomenclaturas da harmonia funcional.

Ainda sobre este terceiro capítulo, foram usadas duas partituras como base para a análise, que são: uma edição da Funarte (MIGUEZ, 2018), e uma cópia do manuscrito do compositor, que está guardada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No decorrer do processo de análise, foram encontrados pequenos erros de edição em ambas as edições, como notas erradas, as quais o autor da pesquisa sugere correções.

Para complementar, há uma descrição de quais são os instrumentos da fanfarra, de acordo com a cópia do manuscrito da partitura da sinfonia, e uma sugestão de tradução do latim para o português do texto cantado pelo coro no epílogo coral.

E para auxílio nesta análise, foi utilizada como referência a única gravação feita desta sinfonia até então encontrada, de outubro de 2000, em um concerto no Teatro Municipal de São Paulo, gravado pela TV Cultura de São Paulo, que ficou arquivado e nunca fora exibido, mas após exatos vinte anos, outubro de 2020, o autor desta pesquisa obteve acesso à esta gravação através do Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta (CEDOC), de São Paulo.

O quarto capítulo surgiu inesperadamente durante a análise da segunda parte do quarto movimento, no terceiro capítulo, onde foi constatada uma intertextualidade entre os epílogos corais da sinfonia de Miguéz e da “Sinfonia Fausto” (1854), de Franz Liszt (1811-1886). E sobre a utilização da fanfarra, foi também estabelecida uma relação de influência com o último movimento da “Sinfonia Fúnebre e Triunfal” (1840), de Hector Berlioz (1803-1869), que também se inicia com uma clarinada de metais, utilizando coro do mesmo modo, como um *gran finale* apoteótico. E ambas as sinfonias, de Berlioz e

Miguéz, foram compostas para um evento solene de seus respectivos governos, razão principal pela qual acredita-se que Berlioz também serviu de inspiração à Miguéz.

E por fim, nas conclusões finais pudemos afirmar que Miguéz, mesmo antes de compor seus poemas sinfônicos claramente inspirados em Liszt, e óperas inspiradas em Wagner, já dá os primeiros indícios sobre o rumo em que seu estilo composicional trilhará mais adiante através do quarto movimento de sua sinfonia. Este quarto movimento, principalmente seu epílogo coral, nos revela claramente a real intenção composicional de Miguéz em relação à influência de seus contemporâneos românticos, mas para o evento na qual sua sinfonia fora composta, este estilo se diluiu nos outros três movimentos, que dialogam mais com a tradição clássica formalista em função de um público musicalmente mais familiarizado com ópera italiana do que com a “música do futuro” germânica. E esta flexibilidade composicional de Miguéz é reflexo de seu perfil cosmopolita.

## CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO: MIGUÉZ E A MÚSICA DE CONCERTO NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX

### 1.1 LEOPOLDO MIGUEZ: VIDA E OBRA

O violinista, compositor e regente brasileiro Leopoldo Américo Miguéz (1850-1902), nascido em Niterói, Estado do Rio de Janeiro, é um dos principais representantes da cena da música erudita no Brasil do último quarto do século XIX. Quando tinha apenas dois anos de idade se mudou com sua família para a Espanha, permanecendo até os sete anos. Posteriormente em Portugal, na cidade do Porto, teve sua primeira formação musical como violinista com Nicolau Ribas (1832-1900) (KIEFER, 1976). Aos oito anos de idade já participava de apresentações musicais em público, e mais tarde, aos dozes anos, viria a estudar harmonia e composição com o maestro italiano Giovanni Franchini (?-1892)<sup>1</sup> (CORRÊA, 2005). Aos dezessete anos de idade, observava os regentes em concertos de sua cidade, fazendo anotações que anos mais tarde lhe serviria de extrema importância. Nesta época, compôs um *Noturno* para piano, o que parece ser sua primeira composição oficial. E em 1869 estudou contraponto, fuga e composição com o pedagogo italiano Angelo Frondoni (1809-1891) (CORRÊA, 2005).

Aos vinte e um anos de idade, retornou ao Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, trabalhando como guarda-livros na Casa Dantas de ferragens. Entre 1871 e 1876, Miguéz manteve suas atividades musicais paralelas às suas atividades comerciais. De acordo com Corrêa (2005), Miguéz atuou esporadicamente como violinista em concertos e recitais na Orquestra Filarmônica Fluminense, e em companhias de óperas que chegavam anualmente à cidade, reforçando o naipe de cordas como convidado. Durante este tempo, enquanto músico do fosso dos teatros Lírico e São Pedro de Alcântara, a convivência com maestros de notoriedade na época, como Nicolas Bassi, Carlo Bosoni (primeiro regente do *Teatro Lírico Fluminense*) e Júlio José Nunes, (regente titular da Ópera Nacional, que estreou “*Joana de Flandres*”, de Carlos Gomes) lhe abriu portas para o mundo da composição e regência. Em 1875 tornou-se diretor da Sociedade Filarmônica Fluminense

---

<sup>1</sup> Não foi possível localizar o ano de nascimento de Franchini, mas que de acordo com o “O Jornal do Porto”, contido no acervo digital do *site* da Biblioteca Nacional de Portugal, a data de Quatro de Agosto de 1892 foi o dia de sua morte. Neste jornal, Franchini é mencionado como um maestro italiano respeitado que viva há muitos anos no Porto. E também de acordo com o *site* Enciclopédia Itaú Cultural, Franchini é mencionado como professor de harmonia e composição de Miguéz. Ambos disponíveis em <http://purl.pt/14338> e <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa429486/leopoldo-americomiguez>. Acessos em: 18 jun. 2020.

e estreou como compositor com sua obra “*Marcha Nupcial*” em 1876 (MAGALDI, 1995). Em 1877, casou-se com Alice Dantas, filha de seu patrão, e em 1878 estreou como regente na mesma sociedade musical.

Em 1878, associou-se à Casa Arthur Napoleão (editora de partituras), mas em 1881 se desvinculou desta sociedade, e de todas as atividades comerciais para poder se dedicar à música por completo.

Em Dez de Junho de 1880, Miguéz estreia sua “*Marcha Elegiaca à Camões*” em um evento de celebração do terceiro centenário de morte do escritor e poeta português Luís Vaz de Camões (1524-1580), no “Theatro D. Pedro II” (TRICENTENÁRIO..., 1880). Segundo Corrêa (2005), é o primeiro trabalho de Miguéz, com então vinte e nove anos de idade, a merecer a atenção da crítica com elogios e conseqüente propagação de seu nome, tendo neste evento a participação de cerca de quatrocentos músicos.

No dia Oito de Maio de 1882, no “Imperial Theatro Pedro II”, no Rio de Janeiro, em um evento em homenagem ao centenário da morte de Marquês de Pombal (CORRÊA, 2005), que obteve a presença do imperador D. Pedro II, estreou sua única sinfonia, a “*Sinfonia em Si bemol maior, op.6*”, composta especialmente para esta ocasião. Em decorrência deste evento, Miguéz partiu para o Conservatório de Paris em setembro do mesmo ano, com recomendações do próprio D. Pedro II à Ambroise Thomas, diretor do conservatório, com o intuito de aperfeiçoar seus estudos, porém, segundo Volpe, Miguéz realizou seus estudos musicais avançados de fato em Bruxelas (VOLPE, 1994-1995). Nesta viagem, Miguéz também esteve em contato com compositores como Ernest Reyer (1823-1909), Vicent D’Indy (1851-1931) e Cesar Franck (1822-1880). De acordo com Corrêa, Miguéz retorna ao Brasil em junho de 1883, mantendo atividades como regente, compositor, professor de violino, e violinista em apresentações de música de câmara. Embora a Bélgica tenha tido uma tradição musical francesa, a influência de Richard Wagner (1813-1883) tomou conta da região na época, ainda mais após sua morte, o que segundo Mariz (MARIZ, 2000, p. 100), impactou Miguéz de tal modo que quando retornou ao Brasil, estava “completamente convertido ao credo musical wagneriano”, cuja orientação estética o acompanhou até o fim de sua vida.

Segundo Corrêa (2005), em 1885, o empresário italiano Claudio Rossi, ao saber da fama de Miguéz como maestro, o convida para assumir a função de primeiro regente em sua Companhia Lírica para uma temporada de óperas em São Paulo e no Rio de Janeiro em 1886. No repertório, sob sua responsabilidade, continha as óperas “*Aida*”, de Giuseppe Verdi (1813-1901), “*Fausto*”, de Charles Gounod (1818-1893), “*La Favorita*”,

de Gaetano Donizetti (1797-1848), “*Les Huguenots*”, de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), “O Guarani” e “Salvator Rosa”, ambas de Antonio Carlos Gomes (1836-1896), além de estreias para o público nacional, como “*Marion Delorme*”, de Amilcare Ponchielli (1834-1886), e “*Hamlet*”, de Ambroise Thomas (1811-1896). Há de se considerar que as partituras dos compositores europeus eram enviadas de navio, e levava-se cerca de oito semanas para chegarem ao destino, e Miguéz teve de estudá-las e assimilá-las em um curto espaço de tempo de quatro meses. A temporada de São Paulo, no Teatro São José, se constituiu numa maratona de vinte e duas récitas em menos de dois meses, com um ou dois dias de intervalo entre elas, contendo seis óperas diferentes. No Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, a jornada foi diferente. De acordo com Corrêa, o regente suplente da companhia, o italiano Carlo Superti, que foi *spalla* da companhia durante alguns anos, encarregou-se de outras óperas mais conhecidas do público, como “*La Traviata*”, e “*Il Trovatore*”, ambas de Verdi, porém Superti não admitia que Miguéz, um “*brasiliano*”, levasse maior prestígio do que ele como regente frente a uma companhia italiana, e começou com uma campanha difamatória contra Miguéz entre os músicos da companhia, resultando em um desastroso ensaio geral (para apenas finalidades acústicas) de “*Aida*” (ópera esta que já havia sido realizada cinco récitas em São Paulo), no qual os violinos desafinaram propositalmente no prelúdio da obra. Miguéz ao perceber que havia algo errado, pois também era violinista, agradeceu aos músicos e se retirou para nunca mais voltar. O músico que assumira seu posto de regente no ensaio, por indicação dos próprios músicos da orquestra, foi o jovem míope de dezenove anos, e violoncelista da orquestra, Arturo Toscanini (1867-1957), que conhecia profundamente a partitura da obra, e que futuramente tornar-se-ia um dos regentes mais consagrados do século XX.

Sobre este mesmo episódio que envolve Toscanini, há uma versão um pouco diferente, do autor Luiz Heitor Correa de Azevedo (AZEVEDO, 1956), na qual Superti também arma um complô junto aos músicos italianos da orquestra, convencendo o empresário Rossi para que Miguéz fosse demitido, e assim o fez. Consequentemente, quando Superti assumiu o posto de regente do próximo concerto, houve uma algazarra no público que terminou apenas quando o mesmo desistiu e se retirou para os bastidores. E assim, surge Toscanini, por indicação dos músicos da orquestra, para salvar a situação e dar continuidade à noite, regendo de cor a partitura de “*Aida*”, de Verdi. Sobre este mesmo episódio, no filme “*Il giovane Toscanini*” (1988), Miguéz é retratado como um mal regente e Toscanini o substitui. De certo, não há como afirmar até onde determinado



fato é verdade ou não, mas fica registrado aqui as diferentes visões sobre este episódio da vida de Miguéz.

Como compositor, a obra de Miguéz é composta por música de câmara, como por exemplo, “*Suite à l’Antique*” para orquestra de cordas (1893) e “*Sonata para violino e piano op.14 em Lá Maior*” (1884); óperas, como por exemplo, “*I Salduni*” (1901) e “*Pelo amor*” (1897); poemas sinfônicos, como por exemplo “*Parisina*” (1888), “*Ave libertas*” (1890) e “*Prometheus*” (1891); uma única sinfonia, a “*Sinfonia op.6 em Si bemol maior*” (1882); peças para piano solo, como por exemplo “*Noturno, opus 10 n°1*” (1886); o hinos, como por exemplo, “*Hino da Proclamação da República*” (1889). Todo o catálogo de sua extensa obra pode ser conferido no livro “*Leopoldo Miguéz – Catálogo de obras*” (2005), de Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, que além de um panorama sobre sua vida e a obra, são catalogados também seus trabalhos de arranjos, orquestrações, concertos regidos, e uma lista de gravações feitas em estúdio na segunda metade do século XX aos dias atuais por diversos músicos, de diversas obras suas.

Em 1889, após a instauração do regime republicano no Brasil, foi o ganhador do concurso de composição do “*Hino da Proclamação da República*”. Segundo Azevedo (1956), o hino nacional de Francisco Manoel da Silva se manteve por conta da pressão popular e dos velhos militares, o que levou o então chefe do governo provisório da república, Marechal Deodoro da Fonseca a designar a composição de Miguéz como de fato o Hino da Proclamação da República.

A relevância de seu legado para o cenário musical e cultural brasileiro é notória, visto pela sua atuação não apenas como músico e regente, mas também como diretor e professor do Instituto Nacional de Música, criado em 12 de janeiro 1890 para substituir o antigo conservatório local, no Rio de Janeiro, cargo este que esteve à frente até o final de sua vida. A importância de Miguéz se deve também pela criação do Museu Instrumental Delgado de Carvalho (BRANDÃO, 2018), em 1896, localizado hoje na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que abriga uma coleção de instrumentos musicais, e pela sua contribuição ao acervo de livros da Biblioteca Alberto Nepomuceno, também localizada na mesma universidade.

Em março de 1895, Miguéz realizou uma nova viagem à Europa com a finalidade de coletar informações sobre a organização dos mais conceituados conservatórios do continente, situados na França, Alemanha, Áustria, Itália e Bélgica (CORRÊA, 2005). Criticou o conservadorismo dos italianos, a má organização dos franceses, mas fez elogios às instituições alemãs e belgas quanto à ordem e a disciplina (VOLPE, 1994-

1995), a fim de implantá-las no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, o qual era diretor (VERMES, 2004).

Em 1897, dentro do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, Miguéz organizou uma série de concertos como uma espécie de retrospectiva de sua produção orquestral, chamado de “O Ciclo Miguéz”, no qual o próprio foi o regente (CORRÊA, 2005).

Seu último trabalho mais notável como compositor foi a ópera “*I Salduni*”, com uma considerável influência de Wagner (CORRÊA, 2005).

Em de Seis de Julho de 1902, Miguéz veio a falecer no Rio de Janeiro, em decorrência de um câncer aos 52 anos (PEREIRA, 2018), mesma data de aniversário de seu amigo e sucessor na direção do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, o compositor cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920).

### **1.1.1 A visão de alguns autores sobre Miguez como compositor**

Segue abaixo a visão de alguns autores sobre Miguéz como compositor brasileiro e sua relevância no cenário nacional. Vale lembrar ao leitor que o autor desta pesquisa não compactua exatamente de todas as visões abaixo, visando que atualmente vivemos em contexto histórico e social diferente de alguns autores abaixo, e que de fato consideremos que Miguéz tem uma grande contribuição e relevância na história da música brasileira, motivo pelo qual inclusive esta dissertação foi realizada. E entende-se que o estilo de Liszt e Wagner presente em suas obras se dá não apenas por uma busca de um refinamento estético no qual Miguéz esteve em contato e foi fortemente influenciado durante sua vida, mas todo o progresso cultural embutido que isso poderia trazer para a sua sociedade em que vivia.

Sobre seu perfil como compositor, o autor Kiefer (1976) em seu livro nos diz que Miguéz não teve a menor contribuição para uma música com características brasileiras, o que nos faz entender apenas sob o ponto de vista nacionalista, sendo uma espécie de descendente do estilo de Wagner e Liszt.

Já Mariz (2000) em seu livro ressalta que o fato de Miguéz ter sido um discípulo de Liszt e Wagner não o diminui como compositor, e que sua escolha é plenamente justificável pelo fato de a estética germânica estar no auge de seu prestígio mundial naquele momento, e lamenta que o destino não lhe permitiu que desenvolvesse toda sua gama de criatividade por ter falecido muito cedo.

Almeida (1926, p. 92) em seu livro enfatiza que, ao contrário de Carlos Gomes que é mais conhecido por sua influência pela ópera italiana, Miguéz foi influenciado pela música alemã de Liszt e Wagner, de que se tornou um “discípulo brilhante, com certo caráter, mas sem grande originalidade”. Segundo Almeida, Miguéz seria um imitador de Wagner na ópera “Os Saldunes”, por exemplo, mas classifica Miguéz como “um sinfonista de mérito e muito brilho”, com uma orquestração “rica e múltipla, com notas empolgantes e expressivas”. Sobre seus poemas sinfônicos, “são páginas de grande brilho e envergadura na nossa música de programa, que teve em Miguéz uma alta expressão sinfônica”.

O autor Azevedo (1956, p. 112) em seu livro compara Miguéz apenas à Wagner, dizendo que ao voltar para o Brasil, em 1884, era um “um fiel wagneriano, consumido pelo desejo de propagar os seus ideais estéticos”, cuja ópera “Os Saldunes” revelam os mais vivos traços desse entusiasmo por Wagner.

No artigo dos autores Vidal e Draghi (2018), é realçado o conflito entre Vincenzo Cernicchiaro (músico e autor italiano que viveu no Brasil) e Miguéz na época em que o compositor brasileiro atuou como diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro (a partir de 1890), e o músico italiano como professor, pois os críticos italianos em geral na época consideravam o wagnerismo como música “artificial, antimelódica, técnica *versus* música italiana intuitiva, melódica, sentimental...” (VIDAL; DRAGHI, 2018, p. 127), mas para Miguéz, enquanto a música alemã e francesa representava a alta cultura europeia, associada ao republicanismo e abolicionismo, a escola italiana representava um atraso cultural, associada ao monarquismo e às instituições historicamente relacionadas à ele. Devido a este conflito estético entre ambos, Cernicchiaro especificamente considerava Miguéz como um “autor de uma consistente série de poemas sinfônicos, óperas, música de câmara e para piano solo”, um “músico apreciável, mas evidentemente de segunda ordem”, embora um bom administrador do instituto (VIDAL; DRAGHI, 2018, p. 127).

Sobre Miguéz, o autor Mello (1908, p. 300) em seu livro considera Miguéz como um “compositor profundamente conhecedor da técnica musical... autor de poemas sinfônicos dignos de um sucessor de Liszt, de um estilo elevado...”. Melo nos diz que no Rio de Janeiro, Miguéz supriu por conta própria sua deficiência de formação musical, se aprofundando nos estudos de contraponto, instrumentação e forma musical, ao passo que o conjunto de composições que ouvia e estudava, determinou sua orientação como compositor. Seu temperamento foi a causa de ter sido retirado de todas as academias e

escolas mais ou menos oficialmente cotadas, filiando-se à moderna escola alemã, procedente de Liszt e Wagner. Melo também destaca que antes de seus poemas sinfônicos, Miguéz havia se dedicado à sinfonia e a sonata, mas que especificamente este último gênero não seria seu melhor feito artístico, e que talvez por isso o levou a se dedicar mais exclusivamente aos estilos de Liszt e Berlioz<sup>2</sup>. E a comparação que Melo faz de Miguéz em relação à Wagner se dá através de sua ópera “Os Saldunes”, onde “tudo nela é esplendoroso, desde o drama lírico cujo desenho estrutural de uma melodia quente, clara e fortemente colorida muito se aproxima da Wagner, até a fusão de todas as artes cênicas e teatrais na qual se sobressaem todas as artes dos sentidos, como poesia, música, pintura, coreografia, encenação, decoração, alfaiataria, joalheira e etc.”. E por fim, Melo diz que as composições de Miguéz não são menos que as de Carlos Gomes, e que se constituem como “hinos de glória de nossa arte nacional, tão superiores quanto os de Verdi na Itália, Wagner na Alemanha e de Thomaz Ambroise na França”.

A autora Mayr (2015), através de seus recentes trabalhos acadêmicos (dissertação, tese e artigos) é a única dentre os autores acima que estabelece relações entre Miguéz e o formalismo organicista austro-germânico de Beethoven e Brahms, através da análise da peça “Sonata para violino e piano op.14”, de 1884, de Miguéz. Mayr nos diz que é um senso comum considerar Miguéz um seguidor de Liszt e Wagner pois isto é observado apenas em suas obras sinfônicas, sendo que na verdade pouco se estuda, por exemplo, sobre sua música camerística, que apresenta características estilísticas bem diversas. Já a autora Avvad (2009, p. 131), por exemplo, em sua tese, estabelece uma relação de Miguéz com Chopin através da análise da peça “Noturno op. 20 n° 01 para piano solo”, na qual Miguéz “apresenta na sua escrita semelhanças com os Noturnos de Chopin”.

De todo o modo, nesta pesquisa a respeito de sua única sinfonia, será mostrado como Miguéz dialoga com a tradição formalista austro-germânica de Mozart e Beethoven, e com a tendência estilística contemporânea de Liszt, somado à influência de Berlioz.

Enfim, não é uma tarefa muito simples estabelecer ou classificar o estilo composicional de Miguéz, pois será sempre necessária uma contextualização, visto que sua influência wagneriana se deu mais fortemente apenas após sua segunda volta ao Brasil, em 1884, enquanto que a influência de Liszt com uma dose de Berlioz já existia em sua sinfonia de 1882, por exemplo, e, ao passo que Miguéz também dialoga com a

---

<sup>2</sup> Note leitor, que Mello é o único autor destacado até o momento que relaciona Miguéz com Berlioz, além de apenas Liszt e Wagner.

tradição formalista austro-germânica em peças camerísticas, além de também passar pelo estilo de Chopin em peças para piano. Sendo assim, conclui-se que sua fase mais madura como compositor se deu a partir do período republicano brasileiro, através de seus poemas sinfônicos e óperas, onde especificamente neste contexto podemos afirmar sem receio que Miguéz é um seguidor de Liszt e Wagner explicitamente.

## 1.2 O CENÁRIO DA PRÁTICA DA MÚSICA ERUDITA NA SOCIEDADE DO RIO DE JANEIRO DE 1808 A 1882

### 1.2.1 Introdução

Nesta parte da pesquisa pretende-se discorrer um breve panorama sobre o contexto histórico, social e cultural em relação à prática da música erudita<sup>3</sup> na cidade do Rio de Janeiro, desde a chegada da família real portuguesa, em 8 de março de 1808, até a data de estreia da sinfonia de Leopoldo Miguéz, em 8 de maio de 1882. Objetiva-se ilustrar como que esta prática musical ganhou forte impulso na cidade carioca no século XIX, como resultado do legado das políticas de D. João VI (1767-1826), passando pelos reinados de D. Pedro I (1798-1834) e D. Pedro II (1825-1891), onde aos poucos a música erudita foi fazendo parte da vida cultural da emergente alta sociedade carioca, seja na igreja com a música sacra, no teatro com a ópera, nas sociedades e clubes musicais com saraus, recitais e concertos de música de câmara e sinfônica, e também nas escolas e conservatórios de ensino musical, tornando favoráveis assim as condições de recepção da obra de Miguéz em relação ao público e a crítica da época.

Primeiramente, ao tratarmos de música erudita do século XIX, automaticamente podemos fazer alusão a alguns dos principais compositores europeus do período, como, por exemplo, Franz Schubert (1797-1828), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Frédéric Chopin (1810-1849), Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886), Richard Wagner (1813-1883), Johannes Brahms (1833-1897), Piotr Ilitch Tchaikovski (1849-1893), e mais dezenas de outros célebres compositores do “Romantismo”.

---

<sup>3</sup> Ao leitor, entende-se como “música erudita” a música de concerto, para orquestra, grupos de câmara, ópera, coro, piano solo, ou para qualquer outra formação, composta seja por encomenda para uma corte, uma igreja, ou para consumo de uma elite nos concertos em teatros, salões, clubes, ou sociedades filarmônicas, por exemplo, e que não seja necessariamente de caráter popular.

Tomando a sinfonia como exemplo, segundo o autor Dahlhaus (1989), Beethoven a transformou em gênero monumental, assim como Georg Friedrich Haendel (1685-1759) havia feito com o oratório, e conseqüentemente, os compositores que vieram depois tiveram que assimilar este legado com a forma em grande escala. Dahlhaus nos diz que, segundo Wagner, a música absoluta atingira o nível de autodestruição após a Nona Sinfonia de Beethoven, e que por isso, somente através do drama musical seria possível continuar com os meios expressivos desenvolvidos por Beethoven. Já Liszt, através da música programática de seus poemas sinfônicos, tentou adotar o ideal clássico da sinfonia sem ceder a uma dependência derivada de seu esquema formal tradicional, como no princípio da sonata, por exemplo, que embora não abandonado, foi modificado a ponto de ser irreconhecível à primeira vista. Por outro lado, segundo Dahlhaus, opondo-se à música programática, em meados do século XIX, o gênero da sinfonia ganha um novo impulso criativo para a música absoluta, através de compositores como, por exemplo, Tchaikovski, Anton Bruckner (1824-1896), Alexandr Borodin (1833-1887), Antonin Dvorak (1841-1904), Cesar Franck (1822-1890), e Brahms, considerado como um herdeiro de Beethoven de extrema sofisticação.

Se a história da música absoluta é uma história de ideias formais que requerem constante inovação para não parar, então a música absoluta deve pelo menos alguns aspectos de sua evolução ao poema sinfônico, uma vez repreendido por sua falta de forma (DAHLHAUS, 1989, p. 268, tradução nossa).

Neste contexto de transições estéticas musicais, houve diversas transformações e alargamentos das fronteiras no discurso musical do Classicismo para o Romantismo que aconteceram gradativamente, e elementos que se mantiveram. Para exemplificar uma dessas transformações, o autor Charles Rosen (2000) nos diz que a recapitulação da forma sonata, forma considerada como tradição acadêmica por volta de 1820, foi uma pedra no sapato para muitos compositores românticos, pois solucionar o equilíbrio a partir das tensões começou em grande parte a ser sentido mais como uma obrigação do que como uma necessidade. Inclusive, os autores Hepokoski e Darcy (2006) defendem a visão de que determinados procedimentos mais recorrentes, tidos como padrões ou normas, não são necessariamente leis de forma alguma, e que desde o período do Classicismo, os desvios ocorrentes em relação a estes padrões são intencionais como discurso, e que paradoxalmente estes desvios reforçam os padrões ao invés de invalidá-los, mas nos faz pensar em questões como “o que se entende por norma de fato?”, ou “por que estes desvios são percebidos necessariamente como desvios?”.

Paralelamente diante desta problemática estilística composicional, há uma questão, de ordem semântica, que ocorre sobre os termos “Classicismo” e “Romantismo” na música erudita, que segundo os autores Grout e Palisca (GROUT; PALISCA, 2014), são designações cômodas, como rótulos, que nos servem como ponto de referência na periodização da história da música ocidental, e considerados um tanto problemáticos diante da multiplicidade de acepções que estes termos possuem em relação às outras artes no decorrer de nossa história se comparados à música. Desta forma, os autores tratam a relação entre “clássico” e “romântico” na música não como uma antítese, e sim como uma continuidade. Nesta mesma linha de raciocínio, conforme Volpe, o autor alemão Friedrich Blume (2000, p. 43) afirma que

[...] a historiografia musical não pode viver sem o conceito de romantismo, mas tal conceito sozinho não pode delimitar ou definir firmemente uma época na história da música. Não reconhece um período clássico e outro romântico, mas um único período clássico-romântico. Ambos formam uma unidade histórica, pois são dois aspectos do mesmo fenômeno musical que, desde seus primórdios até sua gradual terminação no século XX, comportou correntes ora mais classicizantes, ora mais romantizantes [...]

Deste modo, podemos acrescentar a visão complementar de Dahlhaus (1989, p. 17-18, tradução nossa):

O conceito de classicismo, embora novo na música, foi um legado milenar na literatura. Defensores rigorosos da separação de disciplinas podem exigir para a música um conceito autônomo de romantismo, mas este é apenas um axioma metodológico abstrato que passaria por cima da realidade histórica, cujas características principais são precisamente que o ideal romântico na música está enraizado na literatura. A menos que discordamos para a história literária, não temos chance de explicar de que maneira Mendelssohn e Berlioz foram românticos, ou porque Verdi, embora não fosse um romântico, estava conectado com o romantismo italiano.

Deste modo, a autora e musicóloga brasileira Maria Alice Volpe (2000) nos explica, através da visão de Blume, que o Classicismo e o Romantismo musical europeu são partes de uma mesma tendência que gradualmente foi se transformando, se desenvolvendo, se intensificando, para finalmente se desintegrar. Sendo assim, Volpe defende a visão de Blume como a mais adequada para também classificar a música erudita brasileira do século XIX, e início do XX, dentre as mais diversas visões e classificações de outros autores e estudiosos da história da música brasileira, citadas e explicadas em seu artigo “*Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil*” (2000).

Há de se considerar que, segundo Volpe neste artigo citado acima, o repertório clássico teria se disseminado no Brasil com mais intensidade na segunda metade do século

XIX, enquanto o repertório romântico europeu penetrava gradativamente no Brasil na primeira metade do mesmo século, por meio da ópera francesa e italiana principalmente, e após 1850, por meio da música instrumental, através principalmente de concertos de artistas locais e artistas internacionais renomados. De acordo com Volpe, isto gerou questões estilísticas complexas sob o ponto de vista da influência sofrida pelos compositores locais na produção oitocentista da música erudita brasileira. E somando-se ao fato de que tanto a prática musical quanto a produção dos compositores brasileiros deste período não seguem exatamente a mesma cronologia estética europeia, devido a uma defasagem entre Brasil e Europa, logo não seria correto classificar a música erudita brasileira do século XIX como estritamente romântica. Sendo assim, esteticamente, nesta pesquisa a música erudita brasileira oitocentista será referida sob uma ótica “clássica – romântica”, cuja sinfonia de Miguéz como um todo se encaixa mais adequadamente. Isto não significa que há uma proposta de fusão de conceitos, mas sim apenas uma fusão de estilos que é consequência destas condições levantadas por Volpe que propiciam a produção musical instrumental em solo brasileiro.

### **1.2.2 Um panorama musical sobre a cidade do Rio de Janeiro**

Em Oito de Março de 1808, a família real portuguesa desembarcou no Rio de Janeiro (CARDOSO, 2008). A cidade carioca rapidamente seria transformada em um novo centro administrativo colonial com a chegada da família real portuguesa ao Brasil, trazendo consigo cerca de dez a quinze mil pessoas ligadas à corte de D. João VI (GOMES, 2007), como nobres e membros distintos da sociedade lusitana, além de funcionários da casa real e do governo, como cozinheiros, cocheiros, damas de companhia, mordomos e pajens, que se misturavam a médicos, juízes, padres, conselheiros de Estado e assessores militares, sendo que muitos vieram acompanhados de suas famílias (CARDOSO, 2008). Conseqüentemente, instaurou-se uma rápida e significativa transformação na vida cultural carioca, com a construção de teatros, bibliotecas, academias literárias e científicas, com o objetivo de atender aos requisitos da corte e de uma crescente população urbana que, durante a permanência de D. João VI (1808-1821), praticamente dobrou de tamanho, passando de cerca de cinquenta mil para cem mil habitantes, contendo muitos imigrantes além de portugueses, como espanhóis (a exemplo de Juan Manuel Miguéz, pai do compositor Leopoldo Miguéz), franceses e



ingleses, formando uma classe média de profissionais e artesãos qualificados (FAUSTO, 1995).

Segundo o autor André Cardoso, em Quinze de Junho de 1808, D. João VI, admirador da música sacra, elevou a sé da cidade carioca à categoria de Capela Real para mantê-la junto ao seu palácio, pois era um antiquíssimo costume real português (CARDOSO, 2008). Durante 1808, apenas os músicos locais realizavam as atividades musicais da Capela, sendo que foi a partir do ano seguinte que os primeiros músicos e cantores estrangeiros, como os *castrati*, começaram a chegar na cidade, e a cada ano foi se aumentando o número de músicos contratados, 32 em 1811, 38 em 1816, 41 em 1817, chegando a 64 em 1824, entre coro e orquestra, podendo este número ser ainda maior em ocasiões especiais, com a contratação de músicos extras (CARDOSO, 2008). No período joanino, a Capela Real teve a frente como mestres de Capela o brasileiro José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), o principal compositor brasileiro do momento, e os portugueses Marcos Antônio Portugal (1762-1830), Fortunato Mazziotti (1782-1855). O repertório era composto pelos mestres de capela, e de caráter sacro.

A Real Câmara, criada praticamente ao mesmo tempo em relação à Capela Real, com o objetivo de abrigar as festas e recepções do paço, atuava junto à residência de D. João VI, em São Cristóvão, assumindo diversas formações, desde orquestra completa à pequenos grupos de câmara, com repertório basicamente instrumental, que em ocasiões como aniversários de membros da Família Real, por exemplo, contavam com a presença de cantores solistas da Capela Real, especialmente os *castrati* (CARDOSO, 2008). Vários músicos vieram de Portugal, da Itália e outros países da Europa para compor a Real Câmara.

Antes da chegada da família real ao Rio de Janeiro, havia um teatro, inaugurado em 1776, chamado “*Ópera Nova*”, no qual, durante o período joanino, algumas óperas foram apresentadas, como “*Le due gemell*”, de José Maurício (1809), “*L’oro non compra amore*” (1811) e “*Artaserse*” (1812), ambas de Marcos Portugal (KIEFER, 1976). Em 1808, D. João VI ordenou a construção de um novo e grande teatro, o qual em sua lotação máxima acomodaria por volta de 1600 pessoas, ficando pronto apenas em 1813, ganhando o nome de Real Teatro de São João (MARIZ, 2013), e fazendo com que o antigo teatro “*Ópera Nova*” fosse fechado. Músicos portugueses e mais *castrati* italianos foram trazidos ao Brasil para compor a orquestra do teatro, sendo muito elogiada por viajantes de passagem pela cidade. Quanto ao repertório, neste teatro teve apresentações de óperas de compositores italianos como Antonio Salieri (1750-1825), Vincenzo Pucitta (1778-

1861), Ferdinando Paer (1771-1839), Gioachino Rossini (1792-1868), Pietro Generali (1773-1832), além também de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), que embora austríaco, sua ópera “*Don Giovanni*” é em estilo e idioma italiano.

De acordo com Cardoso, o compositor Marcos Portugal foi um dos grandes responsáveis pela consolidação do estilo da ópera italiana no Rio de Janeiro, gosto já cultivado pela corte, que dominou a prática musical oitocentista, tendo Rossini como o compositor favorito do público carioca (CARDOSO, 2008).

Sob o ponto de vista do papel social da ópera no Brasil oitocentista, o autor Guilherme Barros (2008, p. 766) nos diz:

[...] não era apenas um acontecimento musical. Era um evento de extrema importância social, cada camarote um palco em miniatura, onde os notáveis podiam ver e serem vistos. Era, em suma, parte fundamental da engrenagem que movia a sociedade.

Em relação ao gosto do público pela música de câmara, e sinfônica consequentemente, sua disseminação se deu apenas no período do Segundo Reinado (D. Pedro II), através dos concertos públicos, pois este foi um hábito que demorou para se consolidar no Rio de Janeiro, se comparado ao hábito de ir ao teatro, ou à igreja (CARDOSO, 2008). E isso era um reflexo dos hábitos da corte de D. João VI, que ia à igreja e ao teatro, e não a concertos, visto que existia a Real Câmara para suprir a falta desse hábito.

Um episódio que contribuiu para o desenvolvimento e disseminação da música instrumental no Brasil, e também da música popular brasileira, foi a presença do compositor e pianista austríaco Sigismund Neukomm (1178-1858) no Rio de Janeiro, entre 1816 e 1821. Segundo Cardoso (2008), Neukomm era um músico requisitado em muitos lugares da Europa, e fora aluno de Michael Haydn (1737-1806), e de seu célebre irmão, Franz Joseph Haydn (1732-1809). No Rio de Janeiro, atuou como professor de membros da família Real, como a infanta dona Maria, o príncipe herdeiro D. Pedro e sua esposa dona Leopoldina, além também de Francisco Manuel da Silva (1795-1865), futuro compositor do Hino Nacional Brasileiro. Assim como José Maurício, Neukomm também encontrou empecilhos para que suas obras fossem tocadas na Capela Real por causa de Marcos Portugal, entre essas obras, há uma missa escrita durante sua estadia na cidade carioca, “*Missa Solemnis pro Die Acclamationis Joannis VI*” (1817). Neukomm também compôs música de câmara para a Real Câmara, com o objetivo de entretenimento para a Família Real, como o “*Noturno para oboé, trompa e piano*” (1817), com versão também

para violino, violoncelo e piano. Também compôs para saraus da aristocracia, e obras de caráter didático para seus alunos da família Real. Escreveu também obras para orquestra, apesar de não haver grupos sinfônicos disponíveis para tal finalidade. Entre tais obras há uma sinfonia, intitulada “*Sinfonia para grande orquestra em Mi bemol maior*” (1820)<sup>4</sup>. E antes mesmo do início de um movimento nacionalista, Neukomm compôs uma peça de caráter nacional, a partir de um lundu, intitulada “*O Amor brasileiro*” (1819). E além das atividades como compositor durante sua estadia na corte brasileira, Neukomm participou da edição e publicação do livro “*Notícia histórica da vida e das obras de José Haydn*”.

O legado das políticas de D. João VI em prol da vida musical carioca fora significativo para o incremento das atividades de entretenimento, que tinham a música como principal elemento, para o desenvolvimento da música de câmara e sinfônica, e para uma tradição lírica que se consolidou durante todo o século XIX, até aos dias atuais (CARDOSO, 2008).

O retorno de D. João VI à Portugal em 1821 ecoou de maneira prejudicial para os músicos da corte brasileira, diminuindo as atividades musicais da Capela Real (MARIZ, 2001). Seu filho, D. Pedro I, assumiu sua posição de príncipe regente, e apesar de seu envolvimento com a arte musical como compositor e intérprete, o ato da Independência de 1822 deixou uma complicada situação financeira para a corte, causando um forte declínio nas temporadas líricas no Real Teatro de São João, cujas óperas na verdade resumiram-se a apenas “trechos cantados nos entreatos de representações dramáticas” (MARIZ, 2001, p. 240). Em Oito de Março de 1824, logo após a noite de estreia no Teatro São João do “Hino da Independência”, composto por D. Pedro I em ocasião de seu juramento à nova constituição do império, o teatro fora consumido em chamas (CARDOSO, 2008). Em seu lugar surgiu, em seis meses, um novo teatro, porém menor, chamado de “Teatro São Pedro de Alcântara”.

Em 1831, com a abdicação de D. Pedro I, os músicos da orquestra da Capela Imperial, antiga Capela Real, foram demitidos e a orquestra fora extinta, permanecendo apenas os cantores (a orquestra seria reerguida somente em 1842, e suas atividades seguiram até 1889, com a proclamação da República).

De acordo com Kiefer (1976), em meados da década de 1830 as manifestações culturais da burguesia começaram a ganhar mais espaço, após tentativas sem sucesso de

---

<sup>4</sup> Esta sinfonia foi considerada por Cardoso como a primeira obra do gênero composta em solo brasileiro, de características vienenses, embora não executada. Contudo, a primeira grande sinfonia composta em solo brasileiro por um compositor brasileiro, e executada, até onde se tem notícia, foi a de Miguéz.

organizações de concertos públicos nas primeiras décadas do século XIX. Sobre esta situação, a autora Cristina Magaldi (1995, p. 1, tradução nossa) nos diz:

Após a luta pela independência e os anos turbulentos do Primeiro Império (1822-31), em meados do século XIX o Brasil finalmente desfrutou de uma situação política estável e um certo grau de economia prosperidade. Sob o imperador D. Pedro II, a vida colonial foi substituída por uma sociedade moderna e progressista. Uma burguesia emergente gradualmente transformou a capital brasileira em um centro cosmopolita que apreciava um número crescente de teatros, salas de concerto, cafés e outros locais”.

Segundo Magaldi, inspirada pelo charme da burguesia francesa, a alta sociedade carioca, além de óperas, estava começando a ter um apreço por fantasias virtuosas e peças de câmara destinadas a apresentações em pequenas salas de concerto. Começaram então a surgir as sociedades musicais privadas, ou clubes, para entreter as elites locais com a organização de concertos, promovendo compositores e artistas locais, que se misturavam com artistas ricos e amadores. Estas sociedades dependiam do apoio de ricos patrocinadores, possuíam um sistema de filiação, eram administradas por aristocratas, e seus membros eram cuidadosamente escolhidos entre a nata da sociedade local.

Em 1833, surge a Sociedade Beneficência Musical, fundada pelo compositor do “*Hino Nacional Brasileiro*”, e regente, Francisco Manuel da Silva, a qual promoveu artistas locais e internacionais, além também de possuir finalidades beneficentes. No ano seguinte, surge também a Sociedade Filarmônica, fundada por amadores e artistas, na qual Francisco Manuel assume a orquestra como regente, e no repertório havia trechos de óperas estrangeiras (KIEFER, 1976). Francisco Manuel também assumiu outros papéis de destaque no cenário musical carioca, como mestre de Capela da Capela Imperial, em 1842, e como primeiro diretor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), criado em 1847 e idealizado anos antes pelos dirigentes desta mesma Sociedade Beneficência Musical.

De acordo com Kiefer (1976), a criação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro se dá pelo surgimento de uma burguesia cada vez mais numerosa, em meados da década de 1840, que passou a reivindicar por um ensino público de música, visto que apenas uma minoria possuía condições de pagar por um mestre particular. Anteriormente ao conservatório, em 1841, um grupo de professores fundou o Liceu Musical, cujos alunos que não tinham piano em casa poderiam estudar na própria escola.

Ao passo que a burguesia se tornava influente no cenário social, econômico e político, com suas “reuniões ‘burguesas’, onde eram tramadas negociatas, intrigas e alianças políticas” em salões de sobrados, também se tornava mais culta, trazendo recitais

musicais para estas reuniões, cujo piano ocupava um lugar de destaque (BARROS, 2008, p. 765). Sendo assim, segundo Kiefer (1976), na segunda metade do século XIX, houve uma significativa diversificação do repertório importado, influenciado também pelas numerosas sociedades musicais que vinham surgindo cada vez mais, dando mais espaço, por exemplo, à música erudita alemã no lugar do “melodismo” das óperas italianas. O pianista e compositor austríaco, nascido na Suíça, Sigismund Thalberg (1821-1871), conhecido como rival de Liszt, aportou em 1855 no Rio de Janeiro, causando enorme impacto com sua técnica virtuosística (BARROS, 2008). A novidade do momento nos concertos promovidos pelas sociedades musicais era a exaltação da figura do concertista.

Paralelamente ao apreço do público pela ópera italiana e ao novo gosto pela música instrumental alemã, Kiefer (1976) aponta que a partir de meados da década de 1850 um movimento que procurava ressaltar elementos da cultura nacional folclórica tomou impulso, com o objetivo de valorização da língua nacional na música vocal, e de assuntos brasileiros como fatos históricos, tendências indianistas e antiescravistas nas óperas e cantatas, porém estes são aspectos extramusicais, visto que a influência da música europeia de concerto ainda era predominante. Segundo Magaldi, “a produção musical tão intensa num curto espaço de tempo não se traduziu exatamente num estilo de ópera brasileira, e sim numa ópera à brasileira” (MAGALDI apud PAVLOVA, 2007). O surgimento da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional em 1857, com D. José Amat (1818-1882) à frente, foi uma tentativa de se colocar em prática este sentimento nacionalista, com apresentações em português de óperas estrangeiras e outros gêneros, além de incentivar a produção de compositores locais.

Em uma das cláusulas de seu programa, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional se obrigava a montar, cada ano, pelo menos uma ópera nova brasileira. Entretanto, só em 1860, isto é, em sua quarta temporada, pôde o sr. José Amat dar cumprimento a essa cláusula. Em compensação, daí por diante, multiplicaram-se as obras nacionais inscritas em suas temporadas. De 1860 a 1863 foram cantadas nada menos de cinco óperas novas de autores brasileiros natos, além de outras duas escritas por estrangeiros domiciliados no Brasil (AZEVEDO, 1950, p. 63 apud BRANDÃO, 2012).

Devido a problemas administrativos, a Imperial Academia fora extinta em 1860. Pouco tempo depois, surge a Ópera Lírica Nacional, com Amat novamente à frente, cuja primeira ópera a estrear com libreto e música de autores brasileiros, José de Alencar (1829-1877) e Elias Álvares Lobo (1834-1901) respectivamente, foi “*A noite de São João*”, recebida com sucesso em 1860. No ano seguinte, Antônio Carlos Gomes (1836-1896), um jovem talento que se revelaria como compositor, estreou sua primeira ópera,

“*A noite do Castelo*”, com libreto de Antônio José Fernando dos Reis, baseado no romance homônimo de Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875). Em 1863, Carlos Gomes estreou outra ópera, “*Joana de Flandres*”. No mesmo ano, outro compositor brasileiro, Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), estreou uma ópera, “*O vagabundo*”, com libreto de Francisco Gumirato, traduzido ao português por Luis Simoni (BRANDÃO, 2012). Em 1864, a Ópera Lírica Nacional também se desfez devido, além de a problemas administrativos, à falta de uma tradição de uma ópera nacional, visto que o repertório estrangeiro rendia mais, somado ao fato também das companhias e elencos de ópera serem compostos, na maioria das vezes, por cantores estrangeiros que não dominavam a língua nacional, dificultando a pronúncia. Embora ambas as tentativas não tenham dado certo, a semente nacionalista estava plantada para germinar futuramente.

Visto o sucesso de Carlos Gomes como compositor, D. Pedro II lhe concedeu uma bolsa de estudos para se aperfeiçoar na Europa. De acordo com Mariz (MARIZ, 2001), o imperador por ser um grande admirador de Wagner<sup>5</sup>, desejava que o compositor brasileiro fosse para a Alemanha, e não para Itália, porém Carlos Gomes a muito custo conseguiu se estabelecer em Milão, como ansiava. Vale ressaltar que, segundo Mariz (2001), D. Pedro II é a mola propulsora do renascimento artístico em todos os setores, inclusive a música, tornando-se um grande incentivador e patrocinador da música no Brasil, beneficiando dezenas de músicos, comparecendo a concertos, concedendo auxílios financeiros, bolsas de estudos, cartas de recomendações apoiando os artistas nacionais, intérpretes e compositores, fazendo com que este mecenato não se estendesse apenas a indivíduos talentosos, mas também às instituições musicais. A exemplo de outros compositores auxiliados por D. Pedro II para estudar na Europa, temos Henrique Oswald (1852-1931), João Gomes de Araújo (1846-1943), Henrique de Mesquita Alves (1830-1906, que teve sua bolsa suspensa em Paris por se meter em confusões e ser preso inclusive), e Leopoldo Miguéz.

Como informação adicional, a autora Maria Alice Volpe, em seu artigo “*Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa (1994)*”, levanta alguns dados relevantes que impactam na produção musical nacional, como por exemplo, de 41 compositores brasileiros nascidos entre 1834 e 1884 que foram para a Europa (sendo

---

<sup>5</sup> Segundo Carl Heinrich Hunsche (1939), D. Pedro II teria convidado Wagner para vir ao Rio de Janeiro em 1857 apresentar suas obras no Theatro Lírico. Wagner esteve disposto a aceitar o convite e até a dedicar a ópera “*Tristão e Isolda*” ao imperador brasileiro, mas o fato acabou não acontecendo. Somente em 1876, D. Pedro II encontra-se pessoalmente com Wagner no Festival de Bayreuth. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43134974>. Acesso em: 7 maio 2021.

financiados ou não pelo governo brasileiro), 20 estudaram na Itália, 15 na França, 6 na Alemanha, 4 na Bélgica, 3 em Portugal, 2 na Áustria, e 1 na Suíça. Volpe nos diz que “o estudo da interação entre a formação acadêmica desses compositores e os movimentos musicais europeus permite especular sobre o caráter estilístico, a vinculação dos diversos autores às correntes europeias, e a predominância ou influência dessas correntes, sucessivas ou concomitantes, entre os compositores brasileiros”. A autora também levanta a questão que os ideais estéticos de um compositor, sejam tradicionais ou modernizantes, fizeram com que um determinado centro musical para aperfeiçoamento dos estudos fosse escolhido (como é o caso de Carlos Gomes, em 1863, que preferiu aperfeiçoar-se no estilo tradicional da ópera italiana em Milão do que no estilo wagneriano na Alemanha, oferecido pelo próprio D. Pedro II; por outro lado, em 1882, Miguéz ao estudar em Bruxelas esteve em contato com as tendências modernizantes wagnerianas). Enfim, Volpe indica que pelo fato de os 41 compositores brasileiros terem tido como mestres figuras conceituadas nos centros europeus, significa que obtinham um bom nível de conhecimento musical no Brasil quando saíram. Pode-se concluir, portanto, que o século XIX de fato representou um significativo salto cultural no cenário musical brasileiro.

E por fim, ao retornarmos ao cenário dos clubes e sociedades musicais que tiveram suas atividades mais intensificadas na segunda metade do século XIX pela emergente burguesia, a autora Cristina Magaldi (1995) nos diz que estes locais eram de longe as organizações mais importantes para a promoção de concertos no Rio de Janeiro, sendo que algumas delas eram tão luxuosas que combinavam com o esplendor de uma ópera. Embora algumas destas sociedades e clubes tenham surgido especificamente para finalidades musicais, em muitas outras, seus respectivos eventos eram ocasiões mais sociais e políticas do que artísticas, e muitos deles aconteciam em forma de saraus, não apenas com apresentações musicais, mas também com leitura de poesias, serviços de bebidas, jantares, seguidos por bailes que duravam até tarde da noite, e viravam notícias nas colunas sociais dos jornais.

Magaldi nos diz que em algumas destas sociedades e clubes musicais havia artistas amadores que buscavam a oportunidade de se apresentarem ao lado de profissionais perante a um educado e seleto público, sendo que cada sociedade possuía um diretor musical escolhido cuidadosamente entre os melhores profissionais do Rio de Janeiro, e cada bairro de alto padrão possuía sociedades para seus residentes. Algumas sociedades de bairro se destacaram mais do que outras, como, por exemplo, a “Sociedade

Filarmônica de São Cristóvão”, fundada em 1852, que conseguiu formar sua própria orquestra reunindo amadores, com alto padrão de desempenho. Eis abaixo uma tabela com as sociedades e clubes musicais mais importantes que patrocinaram concertos entre 1830 e 1900:

Tabela 1 – As sociedades musicais mais importantes que patrocinaram concertos entre 1830 e 1900

*Music for the Elite* : 3

Table 1  
Music societies (requiring membership)

Music Society	Main Activities	Active
Sociedade Philarmônica	concerts	1835–1851
Cassino Fluminense	concerts/balls	1845–1900
Sociedade Phil'Euterpe	concerts/balls	1850–1863
Sociedade Campeзина	concerts	1851–1865
Sociedade do Catette	concerts/balls	1852
Sociedade Philarmônica de São Christovão	concerts/balls	1852
Club Fluminense	concerts/balls	1854–1870
Sociedade Vestal	concerts/balls	1854
Congresso Fluminense	concerts/balls	1856
Club Mozart	concerts/balls	1867–1889
Sociedade Philarmônica Fluminense	concerts	1868–1880
Club Gymnastico Portuguez	concerts/balls	1872–1882
Congresso Brasileiro	concerts/balls	1877–1888
Club Familiar do Andarahy	concerts/balls	1883–1888
Club Beethoven	concerts	1882–1890
Club do Engenho Velho	concerts/balls	1882–1892
Club Schubert (Sociedade Musical Allemã)	concerts	1882–1888
Club Wagner	concerts	1883
Club São Christovão	concerts/balls	1883–1887
Club Philarmônica Fluminense	concerts	1884
Club Botafogo	concerts/balls	1884–1887
Club Familiar Nitherohyense	concerts/balls	1885
Club das Laranjeiras	concerts/balls	1885–1888
Club do Rio Comprido	concerts/balls	1885–1889
Sociedade de Quartetos	concerts	1886–1888
Club Rossini	concerts	1886–1888
Club Guanabarese	concerts/balls	1887

Fonte: Magaldi, 1995, p. 3

A família imperial se fez presente em muitos eventos, em locais como o “Club Fluminense”, considerada por Magaldi, a mais celebrada sociedade musical do Rio de Janeiro, entre 1860 e 1870, que patrocinou uma variedade de concertos beneficiando instituições de caridade. Suas características marcantes foram o patrocínio de concertos semanais voltados apenas para apreciação da música (eventos estes tidos como “extras” em relação aos tradicionais bailes), e também sua simplicidade, cuja posição social e alto poder aquisitivo de seus membros não era necessariamente evidente.

Segundo Magaldi (1995), com a proliferação de sociedades e clubes musicais no Rio de Janeiro, as sociedades de bairro competiam com clubes que tinham nomes de



celebridades europeias, como Club Mozart (1867), Club Beethoven (1882) – que teve um importante papel em incentivar a música cânone alemão, patrocinando cerca de 136 concertos de câmara e 4 concertos sinfônicos em seu primeiro ano de existência, mantendo os “padrões europeus” com os melhores profissionais da cidade carioca – Club Schubert (1882), Club Wagner (1883), Club Rossini (1886).

Paralelamente ao conceito de concertos vendidos por assinaturas dos membros das sociedades e clubes musicais, a prática de se vender ingressos para concertos em teatros (como o Theatro Lyrico Fluminense e o Theatro São Pedro de Alcantara) e criar uma receita financeira de bilheteria ganhou mais impulso em 1870, trazendo músicos estrangeiros, a cantora Carlotta Patti (1835-1889), o pianista Theodore Ritter (1841-1886), o violinista Pablo Sarasate (1844-1908), de acordo com Magaldi. Alguns concertos também aconteciam em salões de lojas de música, como “Salão Arthur Napoleão & Miguez”, e “Salão Bevilacqua”, que eram salões de propriedade de músicos envolvidos na venda de pianos, impressão de música, e respeitados no cenário musical do Rio de Janeiro. Chegou-se ao ponto em que na cidade carioca havia mais eventos musicais a se oferecer do que público para atender a eles, e para isso os eventos eram coordenados de forma que o público pudesse participar de vários eventos na mesma noite. Na década de 1880, até mesmo as sociedades privadas sofreram com a falta de público.

De acordo com Magaldi, o repertório destas sociedades e clubes musicais variavam conforme o local, tamanho da sala, e número de artistas amadores:

Músicas em italiano e trechos de óperas francesas dominaram os primeiros programas ao lado de variações solos e fantasias. Nas sociedades de bairro, programas de concertos consistindo em várias peças curtas de diferentes gêneros poderiam durar de três a quatro horas ou mais, dependendo da extensão dos intervalos. Após a década de 1870, quando as obras instrumentais multimovimentais começaram a ser incluídas regularmente, também era prática comum pular movimentos ou dividir as obras dentro do programa. Programas impressos foram distribuídos regularmente da década de 1870 em diante, mas apenas em meados da década de 1880 foram inclusas informações completas como é costume hoje em dia (MAGALDI, 1995, p. 22, tradução nossa).

Desde meados de 1850, a “música clássica” despertou no Rio de Janeiro gradualmente o interesse de intérpretes, e conseqüentemente do público, com programas que misturavam no mesmo concerto aberturas de ópera, árias, concerto para piano, fantasias, serenatas, sinfonias, porém o *bel canto* ainda fazia parte do gosto da maioria do público carioca até meados do início da década de 1880, podendo-se dizer que houve, de certa forma, uma espécie de negligência com o repertório de cânone alemão, segundo Magaldi. Somente por volta de 1886, através do “*Jornal do Commercio*”, foi noticiado

que o gosto do público estava começando a se adaptar à “música clássica”, atribuindo-se o fato aos esforços das sociedades de concertos. E que, ironicamente, ao final do século XIX, a novidade era a música de Haydn, Mozart, Beethoven, entre outros compositores do passado.

Em continuidade a respeito da relação do público com o repertório de música de concerto, segundo Dudeque (2016), foi a partir da década de 1870 que a tentativa de renovação da música europeia ganhou mais impulso, com o objetivo de minimizar a ópera italiana, valorizando a música instrumental germânica, mas a recepção pelo público no Rio de Janeiro não foi integral, pois os esforços de modernização foram conquistados em parte, ganhando mais notoriedade na década de 1890, início da República brasileira. Complementando, Dudeque nos diz:

[...] a introdução de música germânica nas sociedades musicais no Rio de Janeiro também contribuiu para o estabelecimento do gosto musical pela música instrumental, sinfônica e até mesmo para a aceitação da música de Liszt e Wagner. Magaldi relata que no final da década de 1870 surge nos programas de concerto da Sociedade Philarmônica Fluminense a inclusão de obras de Mendelssohn e Schumann. Mas certamente os melhores exemplos de concertos e da mudança no repertório se devem às atividades de concerto do Clube Beethoven, onde se almejavam padrões europeus de execução musical, e onde no início da década de 1880 enfatizavam-se concertos com ‘música clássica’, incluindo obras de Beethoven, Chopin, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Schubert, Schumann e Wagner, entre outros. Mas também é importante salientar que no Clube Beethoven obras de compositores locais, Nepomuceno, Miguez, Nascimento, foram estreadas (DUDEQUE, 2016, p. 15-16).

E ao contextualizarmos resumidamente Leopoldo Miguez neste cenário musical carioca, vale ressaltar novamente que ainda como um jovem recém-chegado da Europa, no início da década de 1870, atuou como violinista em concertos e recitais na Sociedade Filarmônica Fluminense (CORRÊA, 2005), e que nela tornou-se diretor em 1875 (MAGALDI, 1995), estreou como compositor com sua “Marcha Nupcial” em 1876, referido ainda como “amador”, e estreou como regente em 1878. Posteriormente em 1882, fora reconhecido como um regente e compositor de grande importância e representatividade local através da estreia de sua sinfonia em um evento de homenagem de morte de Marquês de Pombal, na presença da monarquia no Rio de Janeiro. Em 1889 sua composição fora escolhida como o “Hino da Proclamação da República”, e em 1890 tornou-se o primeiro diretor do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, além de continuar a atividade como compositor, principalmente de poemas sinfônicos e óperas.

Diante de todo este cenário contextualizado sobre a prática musical erudita do século XIX no Rio de Janeiro, podemos concluir, portanto, que somando a iniciativa

cultural dada por D. João VI, com os resultados dos esforços dos clubes e sociedades musicais, e os incentivos e patrocínios culturais, principalmente na área da música, por parte do imperador D. Pedro II, foram de suma importância para que a sociedade do Rio de Janeiro vivesse um ambiente musical que favorecesse às atividades de Miguéz futuramente.

## CAPÍTULO 2 – A ÚNICA SINFONIA DE LEOPOLDO MIGUÉZ

### 2.1 EVENTO DE ESTREIA

Segundo Corrêa (2005), o primeiro espetáculo sinfônico cujo nome de Leopoldo Miguéz apareceu em evidência foi no dia Oito de Maio de 1882, num evento em homenagem ao centenário da morte de Marquês de Pombal (1699-1782), na presença do imperador D. Pedro II, com a estreia de sua única sinfonia, a “*Sinfonia op.6 em Si bemol maior*”, composta especialmente para esta ocasião. De acordo com a edição do jornal “Gazeta da Tarde” (PRIMEIRO..., 1882) de mesma data, o evento, chamado de “Sarau Literário Musical”, foi organizado pelo “Club de Regatas Guanabarenses”, e ocorreu no “Imperial Theatro Pedro II”, no Rio de Janeiro. O evento contou com um discurso de abertura de Ruy Barbosa (1849-1923), e a apresentação também de obras musicais de outros compositores nacionais, como Arthur Napoleão (1843-1925), Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), e internacionais, como Jules Massenet (1842-1912), e Carl Maria von Weber (1786-1826).

Figura 1 – Programação do evento de homenagem ao primeiro centenário de morte de Marquês de Pombal



Fonte: PRIMEIRO..., 1882, p. 1.

Originalmente, a sinfonia de Miguéz possui quatro movimentos, porém de acordo com a figura acima, nota-se que na data de sua estreia, foram executados apenas três, excluindo-se o terceiro movimento, o “*Scherzo*”, que segundo o “*Jornal do Commercio*”

(IMPERIAL..., 1882), edição de Doze de Maio de 1882, o motivo foi tamanha a extensão do trabalho e a falta de tempo para aprontar as partes e ensaiá-las. Visto também que Miguéz teve grandes dificuldades de ensaio ao juntar músicos profissionais e amadores.

Nesta sinfonia, além de escrita para uma orquestra sinfônica, seu último movimento contém fanfarra e coro, tanto que para o evento de sua estreia, a execução da obra contou com um total de cerca de 250 músicos no palco, segundo Corrêa (2005). Porém, em um relato mais detalhado na edição de 12 de maio de 1882 do “Jornal do Commercio” (mesma edição citada acima), podemos ler a descrição da orquestração através de uma pessoa que esteve presente no dia do concerto, cuja soma de músicos e coro se dá em aproximadamente 440 pessoas, um número excessivamente alto, porém eis o relato:

A orquestra compunha-se de 60 arcos, 4 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 cornetins, 4 trompas, 4 trombones, 2 *basse* tuba, 2 pares de tímpanos, 2 pianos e bateria – 90 músicos ao todo. Isto quanto aos executantes dos primeiros *tempos* da sinfonia, porquanto estava reservado para o final um reforço de 150 instrumentos de fanfarra, banda de clarins de guerra, órgão e 200 vozes humanas (IMPERIAL..., 1882, p. 1).<sup>6</sup>

Na edição de Dezesesseis de Abril de 1882 do “Jornal do Commercio”, a obra de Miguéz é referida como “*Grande symphonia em si-bemol para orchestra, bandas militares e córos*”, e nos traz outras informações sobre o evento, inclusive com um número maior ainda de executantes no palco:

Às 8 horas da noite, grande sarau literário musical, sendo a parte literária o elogio histórico do grande estadista, feito pelo Exm. Sr. Dr. Ruy Barbosa, que se dignou aceitar o encargo de orador oficial da comissão executiva dos festejos, e a parte musical desempenhada pela orquestra composta de 120 amadores e professores, e diversas bandas de música em número superior a 500 executantes, com concurso de 100 Exmas. Senhoras da nossa mais escolhida sociedade e 100 cavalheiros que graciosamente se prestam a tomar parte nos festejos (GAZETILHA, 1882a, p. 1).

E logo após a programação detalhada no corpo do texto desta mesma edição, este próximo excerto nos informa em relação aos *córos* e à direção musical de Miguéz: “Os *córos* serão executados pelo mesmo grupo de Exmas. Amadoras e amadores...A parte musical está sob direção do ilustre maestro Leopoldo Miguéz” (GAZETILHA, 1882a, p. 1).

---

<sup>6</sup> Faltou listar as flautas *piccolo* na descrição, de acordo com as edições de partitura usadas nesta pesquisa. E entende-se por “bateria”, parte da percussão, adicionada no último movimento. Quanto aos “2 pianos”, não estão descritos nas partituras da sinfonia em específico. De qualquer maneira, isto não interfere de maneira significativa quanto ao número de executantes, segundo este relato.

A “Revista Illustrada – Edição 00299” (PELOS..., 1882) nos traz também um relato particular de uma pessoa que esteve no evento, no qual ao entrar na sala, presenciou Miguéz dando início à primeira parte do concerto, regendo a abertura “*Phèdre*” (1873), de Massenet, e que logo em seguida veio um discurso demasiadamente longo de Ruy Barbosa, que durou cerca de uma hora e vinte cinco minutos, causando cansaço nas pessoas presentes. Em seguida, retomou-se a primeira parte do concerto, porém no final, havia poucas pessoas no salão para apreciar a sinfonia de Miguéz, que viera a ser executada apenas no final da segunda e última parte do concerto. Em outra edição do “Jornal do Commercio” (GAZETILHA, 1882b), de dois dias após o evento, é possível observar o mesmo tipo de relato, dizendo que por causa do longo discurso de Ruy Barbosa, havia um pouco mais da metade das pessoas no momento da execução da sinfonia de Miguéz em relação ao início da noite.

## 2.2 OUTRAS OCASIÕES DA EXECUÇÃO DA SINFONIA

Segundo a edição de Doze de Setembro de 1882 do “Jornal do Commercio” (GAZETILHA, 1882c), a sinfonia fora executada novamente há dois dias que antecederam esta edição, em um evento que obteve novamente a presença de D. Pedro II, no salão do Novo Cassino Fluminense, em benefício ao Liceu Literário Português, organizado por Arthur Napoleão e Leopoldo Miguéz. Neste concerto, além de outra peça sua, como a “*Marcha Elegíaca a Camões*” (1880), também teve peças de Arthur Napoleão, Léo Delibes (1836-1891), Felix Mendelssohn (1809-1847), e Charles Gounod (1818-1893).

Posteriormente, de acordo com Corrêa (2005), Miguéz regera outras poucas vezes sua sinfonia, porém apenas os movimentos *Andante* e *Scherzo* (segundo e terceiro). Uma das vezes fora em 1889, no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, ao lado de obras de Beethoven, Massenet, Liszt, e Hector Berlioz (1803-1869). E por fim, em 1897, no Instituto Nacional de Música, como então diretor da instituição. Nesta ocasião, Miguéz promovera uma série de alguns concertos apenas com obras suas, como uma espécie de retrospectiva de suas produções orquestrais, chamada de “*O Ciclo Miguéz*”, sendo que estes dois movimentos foram regidos pelo compositor nos dias Vinte de Junho e Quatro de Julho (CORRÊA, 2005). Esta seria a última vez que sua sinfonia, ou parte dela, seria tocada em vida.

Após a morte de Miguéz, em 1902, não foram encontrados registros de programas de concerto ou gravações de sua sinfonia. Somente em Vinte e Seis de Outubro de 2000, foi realizado um concerto no Teatro Municipal de São Paulo, no qual sua sinfonia foi apresentada na íntegra. Este concerto contou com a Orquestra Sinfônica Municipal, o Coro do Teatro Municipal e a Banda da Polícia Militar do Estado de São Paulo, sob a regência do maestro brasileiro Júlio Medaglia (nascido em 1938). A gravação deste concerto foi feita pela emissora TV Cultura de São Paulo, e está armazenada em seu acervo CEDOC (Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta), sendo nunca exibida anteriormente, porém o autor desta dissertação conseguiu ter acesso a este raro material. Segundo a matéria impressa no jornal “O Estado de São Paulo” (CONCERTO..., 2000b), e outra matéria na *internet*, do jornal “Estadão” (CONCERTO..., 2000a), de mesma data da ocasião, o concerto fora realizado graças ao “Projeto Memória Cultural”, da Nery Cultural, uma iniciativa privada que apoiou o resgate e a edição de um grande número de partituras e manuscritos de compositores brasileiros para a realização de concertos, cujo então violinista e *spalla* da Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Erich Lehniger, esteve à frente deste projeto. O programa deste concerto também foi composto por uma obra de Alberto Nepomuceno (1864-1920), “*As Uyáras*” (1895), e de Guilherme Bauer (nascido em 1940), “*Cadências para violino*” (1982), com Erich Lehniger como violinista solo.

Figura 2 – Matéria do jornal “O Estado de São Paulo” sobre o concerto de outubro de 2000

## Concerto revê Nepomuceno, Miguez e Bauer

**Sinfônica Municipal executa obras restauradas pelo Projeto Memória Musical**

A Orquestra Sinfônica Municipal e o Coral Lírico Municipal, dirigidos pelo maestro Júlio Medaglia, participam hoje, no Teatro Municipal, do terceiro concerto do Projeto Memória Musical, que, com o apoio da iniciativa privada, tem resgatado partituras e editado grande número de partituras e manuscritos de compositores brasileiros. À frente do trabalho de pesquisa está o violinista Erich Lehninger, spalla da Orquestra do Teatro Municipal do Rio, e o projeto tem a formatação da Nery Cultural.

A orquestra abre o programa com *As Urdras*, peça composta em 1895 por Alberto Nepomuceno. A peça está em consonância com a ideologia do compositor – considerado por Camargo Guarnieri o “pai da música brasileira” – que, em 1895, afirmou que “não tem pátria um povo que não canta em sua língua”. De fato, *As Urdras* ficou conhecida como uma das primeiras peças eruditas brasileiras a apresentar o texto do coro em língua portuguesa.

O ponto de partida da peça é uma lenda amazônica assinada por Mello Moraes Filho, poeta e etnógrafo baiano que viveu na passagem do século passado. A princípio, a intenção do compositor era criar um poema coreográfico, o que se tornou inviável uma vez que o gênero tinha pouca aceitação na sociedade brasileira da época. O resultado foi um obra sinfônico-coral dividida em duas seções, a primeira destinada à orquestra e a segunda com a participação do coro feminino.

A estreia da peça deu-se em 1897, mas o tempo e a precariedade dos arquivos brasileiros fizeram com que as partituras fossem perdidas anos depois. Décadas mais tarde, Villa-Lobos apresentou a peça com uma orquestração sua, que também desapareceu. O compositor Francisco Mignone, após tentativas de músicos como Abdon Lyra e Guerra Vicente, estabeleceu uma nova orquestração em 1980. Será essa a partitura utilizada pela Orquestra Sinfônica Municipal no concerto.

Em seguida, aparecem as *Cadências para Violino e Orquestra*, do compositor carioca Gui-



De Miguez, grupo toca 'Sinfonia em Si Bemol'



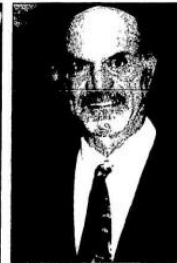
Obra de Nepomuceno tem textos em português



Guilherme Bauer compôs suas 'Cadências' em 82



O violinista Erich Lehninger, spalla da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio, é um dos responsáveis pela restauração de partituras de obras como o 'Concerto para Violino', de Lorenzo Fernandes (no lado)



Júlio Medaglia dirige o concerto

lherme Bauer. Aluno de Claudio Santoro, Bauer, nessa peça de 1982, compôs uma obra que exige do solista grande técnica e virtuosismo, alternando momentos tonais e atonais. A obra foi composta para a série Música do Século 20, promovida pela Sala Cecília Meireles, do Rio de Janeiro. Desde a composição da obra, sempre coube a Erich Lehninger executar os solos de violino, ao lado de regentes como Cláudio Santoro e Simon Blech.

Por fim, Júlio Medaglia conduz a orquestra e o coro na interpretação da *Sinfonia em Si Bemol para Grande Orquestra, Filaria e Coro*, única peça do gênero deixada por Leopoldo Mi-

guez. Composta entre 1880 e 1881, a obra foi tocada pela primeira vez em maio de 1882 no Teatro Imperial D. Pedro II.

Não se sabe bem por que, mas, desde então, a peça nunca mais foi ouvida. O próprio Miguez teria sugerido a obra apesar da possibilidade de tocá-la quando bem entendesse, uma vez que era um dos mais prestigiados regentes da época e tinha à sua frente a Associação dos Concertos Populares, que ele criou em 1897, com Alberto Nepomuceno.

Para alguns musicólogos, Miguez não teria ficado decepcionado com a peça (o que pode explicar o fato de tê-la deixado de lado), uma vez que, de próprio punho, fez várias cópias da redução para quatro pianos, que foram distribuídas a amigos do compositor.

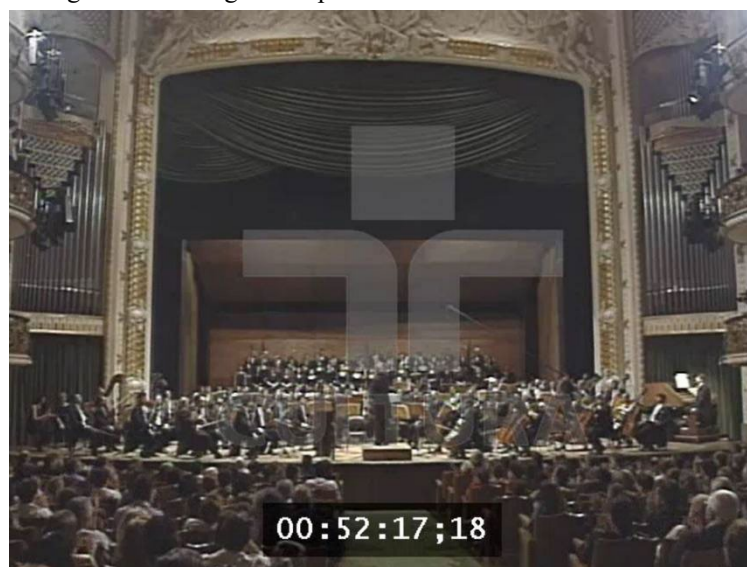
De qualquer forma, a peça mostra a preocupação do autor em seguir tendências anunciadas por compositores como Richard Wagner e Franz Liszt, mostrando um diálogo com as formas do período romântico alemão. (J.L.S.)

**Orquestra Sinfônica Municipal, Quinta, às 21 horas. De R\$ 3,00 a R\$ 10,00. Teatro Municipal, Praça Ramos de Azevedo, s/n., tel. 222-8698**

Fonte: CONCERTO..., 2000b.



Figura 3 – Vista geral do palco do concerto de outubro de 2000



Fonte: PROJETO..., 2000.<sup>7</sup>

Figura 4 – Gerador de caracteres com o título da sinfonia de Miguéz



Fonte: PROJETO..., 2000.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Print screen de vídeo.

<sup>8</sup> Print screen de vídeo.

Figura 5 – Maestro Júlio Medaglia



Fonte: PROJETO..., 2000.<sup>9</sup>

Figura 6 – Violinistas da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo



Fonte: PROJETO..., 2000.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Print screen de vídeo.

<sup>10</sup> Print screen de vídeo.

Figura 7 – Coro Lírico Municipal de São Paulo



Fonte: PROJETO..., 2000.<sup>11</sup>

Figura 8 – Banda Sinfônica da Polícia Militar do Estado de São Paulo



Fonte: PROJETO..., 2000.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> *Print screen* de vídeo.

<sup>12</sup> *Print screen* de vídeo.

Figura 9 – Heloísa Petri, mezzosoprano solo



Fonte: PROJETO..., 2000.<sup>13</sup>

Vale ressaltar a questão de que passado quase um século da morte de Miguéz, sua sinfonia foi revivida apenas neste concerto de outubro de 2000. Poderíamos justificar este fato extraindo um trecho do artigo de Volpe (2000, p. 39):

Os preceitos nacionalistas que ganharam terreno no juízo crítico posterior à década de 1920 teriam desestimulado o aprofundamento dos estudos estilísticos do repertório brasileiro de filiação cosmopolita. Somente a partir da década de 1970 ressurgiu o interesse por uma reavaliação de valores culturais, sociais e estéticos do romantismo musical no Brasil e de uma visão mais abrangente dos aspectos estilísticos.

Em outras palavras, através de Volpe, podemos chegar a uma breve conclusão de que a partir da década de 1920, a busca por uma representatividade mais sólida de uma identidade nacional nas artes comandada por alguns compositores, escritores, artistas plásticos e pintores brasileiros, por exemplo, e impulsionada pela Semana de Arte Moderna de 1922, acabou ofuscando de certa forma o interesse pela arte considerada fortemente europeizada, como o caso da sinfonia de Miguéz, o que poderia explicar o fato de ela ter sido resgatada apenas no início do século XXI, após este impulso dado na década de 1970 por uma reavaliação mais ampla da estética clássico-romântica na arte musical brasileira oitocentista.

---

<sup>13</sup> *Print screen* de vídeo.

Outro trecho extraído que elucida esta reavaliação da arte cosmopolita brasileira, na defesa de sua importância perante as demais artes nacionalistas, é de autoria de Ana Paula da Matta Machado Avvad, cuja tese de doutorado nos diz:

Pode-se concluir que avaliar a qualidade artística numa obra baseando-se em seu caráter nacionalista seria tão inconsistente quanto denegri-la. Ao entender esse procedimento, é possível restabelecer novos parâmetros para os compositores que não colocaram sua produção musical necessariamente em prol da corrente ideológica nacionalista e penetrar, assim, nas características intrínsecas da obra musical (AVVAD, 2009, p. 47-48).

Portanto, em concordância com Avvad, é necessário que as obras brasileiras “não nacionalistas” sejam colocadas em uma posição de igual importância artística e documental em relação às “nacionalistas”, pois elas simplesmente também representam uma determinada estética de um determinado compositor brasileiro, para uma determinada prática musical de uma determinada ocasião, de um determinado local para um determinado público, e em um determinado momento da história do Brasil.

E tratando-se especificamente da sinfonia de Miguéz, passadas exatamente duas décadas entre o concerto de Outubro de 2000, em São Paulo, e a concepção do projeto de pesquisa desta dissertação em Outubro de 2020, não foram encontrados também outros registros de programas de concerto ou gravações desta peça, que poderiam ter contribuído na disseminação do conhecimento e melhor entendimento desta obra, não apenas no meio acadêmico, mas também no meio artístico, podendo ser incluída mais frequentemente no repertório das orquestras brasileiras, quiçá internacionais.

### 2.3 OPINIÕES E REFERÊNCIAS À SINFONIA

Pretende-se aqui expor algumas impressões gerais relatadas em jornais da época da estreia da sinfonia de Leopoldo Miguéz (1882), além também de observar como ela é referenciada atualmente em livros, trabalhos acadêmicos, artigos ou matérias de jornal.

A respeito de algumas impressões e opiniões críticas de jornais de edições logo após do evento no qual a sinfonia de Miguéz fora estreada, eis um primeiro exemplo: “a magnífica symphonia do Sr. Miguéz, composição notabilíssima”, da “Revista Illustrada – Edição 00299” (PELOS..., 1882, p. 7).

Na edição de Dez de Maio de 1882 do “Jornal do Commercio”, podemos ler este relato:

Ouviu-se afinal a sinfonia do Sr. Miguéz, que era com razão ansiosamente esperada, atenta a importância das suas anteriores composições; e folga-nos

em declarar que este seu último trabalho não veio senão dar novas provas, ainda mais convincentes do que as outras, do seu invejável talento e profundos conhecimentos musicais (GAZETILHA, 1882b, p. 1).

Em outro relato sobre a sinfonia de Miguéz, contido na edição de Doze de Setembro de 1882 do “Jornal do Commercio”, em um evento no Novo Cassino Fluminense, no Rio de Janeiro, no qual ela foi executada pela segunda vez, diz:

A 2ª parte constou apenas da *Grande Symphonia em si-bemol para orchestra, banda e còros* pelo Sr. Leopoldo Miguez. Esta composição, talvez a mais notável peça sinfônica de artista brasileiro, foi considerada por todos quantos ouviram e executaram, não uma esperança, mas uma esplêndida realidade. O nosso compositor, que fez os seus estudos de harmonia e contraponto na Europa, e que entre nós, de ano para ano, denota um assombroso progresso, deveria procurar um teatro mais vasto para tentar a composição de ópera. França ou Itália seriam o meio próprio para tal tentativa que de se esperar que tivesse bom êxito (GAZETILHA, 1882c, p. 1).

Nota-se que o que há em comum nos relatos destes jornais são os elogios e críticas positivas, com um ligeiro tom de orgulho e admiração por se ter um compositor brasileiro fazendo algo comparativamente no mesmo nível dos compositores europeus. Sua sinfonia provocou expectativas antes de sua estreia, e após, causou impacto significativo, pois é uma obra de proporções sonoras nunca feitas antes por outro compositor brasileiro até então.

Segundo Corrêa, ainda no mês de setembro de 1882, Miguéz viajou à Europa para aperfeiçoar seus estudos, levando consigo uma carta de recomendações de D. Pedro II à Ambroise Thomas, diretor do Conservatório de Paris, cujo relato à “Gazeta Musical”, em 1891, após ouvir a sinfonia de Miguéz a quatro mãos foi:

Você tem muito talento, o que não é muito raro; mas você é original, embora jovem, o que não é frequentemente encontrado em iniciantes. Seu trabalho é muito marcante, o estilo é elevado e o sentimento é fora de linha. Você faz mais do que dar esperanças; você as percebe. Fique em Paris e logo você será aplaudido em um de nossos grandes concertos (GAZETA MUSICAL, 1891 apud CORRÊA, 2005, p. 28, tradução nossa).

E de acordo novamente com Corrêa (2005), outros jornais franceses de 1883 também opinaram de forma favorável sobre a sinfonia de Miguéz, como *L’Opinion*, de Dezoito de Julho, *Le Courrier* e *L’Internacional*, de Dezenove de Julho, *Le Figaro*, de Vinte e Um de Julho, e *Le Soir*, de Vinte e Dois de Julho.

Ainda como matéria jornalística impressa, porém mais atual, encontra-se uma referência à sinfonia de Miguez apenas no “O Estado de São Paulo”, edição de Vinte e Seis de Outubro de 2000 (CONCERTO..., 2000a), sobre o concerto com a proposta de resgate de obras esquecidas de compositores brasileiros, realizado no Teatro Municipal

de São Paulo. Nela pode-se ler que até então não se sabia o porquê que a peça nunca mais tinha sido ouvida, e que, esteticamente, o compositor mostra a preocupação em “seguir tendências anunciadas por compositores como Richard Wagner e Franz Liszt, mostrando um diálogo com as formas do período romântico”. Veremos mais adiante que é preciso contextualizar a relação do estilo composicional de Miguéz com estes dois compositores europeus.

A respeito de livros, artigos e trabalhos acadêmicos, há algumas referências sobre a sinfonia de Miguéz que foram selecionadas e extraídas para serem ilustradas nesta pesquisa.

Começamos pelo livro de Corrêa (2005, p. 21), cuja referência se dá por “monumental Sinfonia em Si bemol, de características berliozianas”. Ao comparar Miguéz com Berlioz, sendo que este último foi, além de compositor e regente, um inovador na arte da orquestração, poderíamos levantar a hipótese de que Corrêa fez esta relação entre ambos por causa do último movimento da peça de Miguéz, por conter uma orquestração um tanto incomum e ousada, porém não há relações dos três outros primeiros movimentos com o compositor francês. Portanto não seria correto referir como “berlioziana” a sinfonia de Miguéz como um todo, porém veremos mais adiante que de certa forma, há sim relações com Berlioz, mas somente a respeito da segunda parte do último movimento.

Em artigos, foram extraídas referências com outros pontos de vista em relação à sinfonia de Miguéz, como a de Harry Crowl (2013, p. 7), onde diz que “o compositor investiu uma grande soma na produção desta sinfonia que seguia o modelo grandiloquente da 9a. Sinfonia, de Beethoven. O seu prejuízo financeiro foi enorme, mas o sucesso da obra compensou o grande esforço”. De certo, a relação entre a peça de Beethoven e a de Miguéz obviamente se dá pelo fato de ambas de terem um coro no movimento final, porém esta afirmação ainda não é totalmente satisfatória para caracterizarmos a peça de Miguéz desta maneira (e também veremos mais adiante o porquê), pois o seu movimento final em muito se difere em questões de estrutura, orquestração, estética, sonoridade e contexto da do célebre compositor alemão. Já os outros primeiros três movimentos possuem uma notável dose de influência de Beethoven, mas não necessariamente referentes à nona sinfonia.

Em dois artigos de Avelino Pereira, Miguéz é destacado como “o autor da primeira sinfonia e da primeira sonata para violino compostas por um brasileiro, respectivamente em 1882 e 1887” (PEREIRA, 2013, p. 5), e também como “um hábil

cultor do que entendia ser uma música séria, desprendida do entretenimento fácil e comercial, e baseada em sólidas convicções estéticas e formais. Daí ser o primeiro brasileiro a compor uma sinfonia e também uma sonata para violino e piano” (PEREIRA, 2018, p. 143). Realmente Miguéz, antes de se firmar como compositor de poemas sinfônicos e óperas, também teve uma vertente composicional voltada para a música absoluta, na qual sua sinfonia e sua “*Sonata para violino e piano op. 14, em Lá maior*” (1884-1885) são dois dos principais exemplos que representam esta linguagem musical. De certa forma, também não está errado em dizer que Miguéz foi o primeiro compositor brasileiro, ou um dos primeiros que se tem notícia até então, a compor uma sinfonia se considerarmos os moldes tradicionais clássico-românticos, com três ou quatro movimentos, mas se considerarmos, por exemplo, a “Sinfonia Fúnebre” (1790), de José Maurício Nunes Garcia, que contém apenas um movimento, e uma orquestração completa nos moldes classicistas de Haydn e Mozart, sob este ponto de vista, Miguéz não seria exatamente o primeiro sinfonista brasileiro.

E finalmente em trabalhos acadêmicos que tratam especificamente de outras obras de Miguéz, ao contextualizarem sua vida e obra, foi constatado que ao citarem sua sinfonia, ainda não há informações o suficiente que nos faça compreender mais a fundo sobre suas reais características estéticas, como nos trechos extraídos a seguir.

Na tese de Avvad (2009, p. 68), por exemplo, diz que Miguéz “após uma temporada de estudos na Europa, voltou ao Brasil bastante influenciado pelas composições de Richard Wagner (1813-1883), que se faz presente nos poemas sinfônicos *Parisina* e *Prometeu*, na ópera *Os Saldunes* e na *Sinfonia em Si Bemol*”. De fato, após o retorno desta viagem, Miguez tornou-se um fiel seguidor de Wagner, mas a sua sinfonia se encaixa em outro contexto, pois foi composta e estreada antes desta viagem, e possui uma estética, em sua maior parte, distante da forte influência de Wagner, trazida consigo após a viagem à Europa.

Em sua dissertação, Cristiana Ribeiro Aubin (2008, p. 34-35) faz referência à sinfonia de Miguéz como

obra de grandes proporções cujo final exige a participação de coros e fanfarras. Trata-se de obra de caráter apoteótico e instrumentação sobrecarregada: órgão, 14 instrumentos de fanfarras, 4 trompas, 2 cornetins, 3 trombones, 1 baixo-tuba, bumbos e pratos; além dos tradicionais instrumentos de corda e madeiras.

Quanto à instrumentação, mais adiante nesta pesquisa veremos com mais detalhes de acordo com o manuscrito original da sinfonia, pois nesta descrição ainda faltam alguns



instrumentos. A autora não está errada em afirmar que é uma obra de grandes proporções, de caráter apoteótico, mas esta característica se dá apenas por conta da segunda parte do último movimento, que contém fanfarra e coro, sendo que todo o restante da sinfonia se encontra em moldes estéticos mais tradicionais. Dessa forma, sua parte final a caracteriza como uma obra apoteótica, embora este seja um trecho relativamente pequeno em relação à sinfonia como um todo.

E por fim, de todos os trabalhos acadêmicos encontrados a respeito de Miguéz, foram as características descritas na dissertação de Desirée Mayr (2015) sobre a “*Sonata para violino e piano* op. 14, em Lá maior” que despertaram o alerta no autor desta pesquisa sobre a possibilidade destas tais características também estarem presentes na sinfonia do compositor, apesar da própria autora ter reproduzido como fonte bibliográfica as palavras de Corrêa (2005) que caracterizam a sinfonia como “berlioziana”. De todo o modo, Mayr em sua pesquisa faz uma análise sobre esta sonata de Miguéz, chegando a conclusões de que, diferentemente ao senso comum sobre as influências do compositor que se referem apenas sobre os estilos da ópera wagneriana, dos poemas sinfônicos e da música programática de Liszt, Miguéz apresenta uma significativa influência da música pura e instrumental da tradição formalista austro-germânica, utilizando processos composicionais similares e princípios organicistas de Beethoven e Brahms. E estas foram algumas características encontradas com mais frequência nos três primeiros movimentos da sinfonia de Miguéz nesta dissertação. Mayr também chega à conclusão de que a formação de Miguéz na verdade é uma incógnita para que se possa traçar um verdadeiro perfil do compositor em relação às suas influências.

Portanto, após o acesso do autor desta dissertação ao trabalho de Mayr, às partituras da sinfonia para análise, e à gravação da TV Cultura do concerto de outubro de 2000, chegou-se à conclusão de que realmente a sinfonia de Miguéz também segue esta mesma tradição formalista austro-germânica em sua obra, pelo menos nos três primeiros movimentos. Já a segunda parte do quarto movimento possui algumas particularidades estéticas românticas, com influências de Liszt e Berlioz que se contrastam consideravelmente dos outros movimentos, e que serão discutidas detalhadamente mais adiante nesta pesquisa.

## 2.4 CARACTERÍSTICAS GERAIS E PECULIARES DOS TRÊS PRIMEIROS MOVIMENTOS

A sinfonia de Miguéz contém um total de quatro movimentos: I. *Grave – Allegro*; II. *Larghetto*; III. *Scherzo*; IV. *Allegro com fuoco / Andante mistico assai sostenuto*.

Sua duração aproximada, de acordo com a gravação do concerto de outubro de 2000, feita no Teatro Municipal de São Paulo, é de cinquenta e dois minutos.

Nesta parte da pesquisa será feita um breve panorama descritivo não detalhado, mas com algumas características peculiares, dos três primeiros movimentos da “Sinfonia em Si bemol op. 6”, de Leopoldo Miguéz, ao passo que o quarto movimento será analisado de maneira mais detalhada no capítulo seguinte.

### 2.4.1 Primeiro movimento: *Grave – Allegro*

O primeiro movimento, “*Grave – Allegro*”, contém trezentos e noventa e seis compassos, sob fórmula de 4/4. Inicia-se com uma introdução lenta (*Grave*), uma marcha fúnebre, de ritmo pontuado, na tonalidade de Si bemol menor, de caráter imponente, porém lamentoso<sup>14</sup>. Ao adentrar no andamento mais rápido (*Allegro*) após vinte e seis compassos, a tonalidade principal de Si bemol maior não é apresentada imediatamente, pois há uma espécie de preparação na região da dominante para que finalmente ela seja apresentada.

Sob a forma sonata (exposição, desenvolvimento e recapitulação) este primeiro movimento se desenrola de maneira extensa. Na exposição, o primeiro grupo temático está na região da tônica, Si bemol, com e o segundo grupo temático na região da dominante; o desenvolvimento é relativamente longo, cujos temas da exposição são trabalhados, e outras tonalidades mais distantes preenchem o espectro harmônico; a recapitulação se dá com ambos os grupos temáticos na região da tônica, porém no primeiro grupo temático acontece uma espécie de digressão harmônica, ou mini desenvolvimento (semelhante à recapitulação do primeiro grupo temático no primeiro movimento da sinfonia nº 03 “*Eroica*”, op. 55, de Beethoven), retornando para a tônica Si bemol maior na continuação deste primeiro grupo temático. A introdução lenta

---

<sup>14</sup> Como no início do primeiro movimento da Sinfonia Fúnebre e Triunfal de Berlioz op. 15, em Fá menor, tonalidade relativamente próxima. Outro exemplo de marcha fúnebre está em Chopin, no conhecido terceiro movimento da Sonata para piano nº 2, Op. 35, na mesma tonalidade de Si bemol menor.

reaparece encurtada no final da recapitulação (início da *Coda*), e em sequência o andamento rápido é retomado, finalizando o primeiro movimento de maneira grandiosa. Segue abaixo o quadro com sua estrutura:

Quadro 1 – Esquema estrutural do 1º movimento da sinfonia de Miguéz

Seção	Compassos	Material	Tonalidade
<b>Introdução</b>	1-26	Marcha fúnebre	Bbm
	27-40	Preparação para Exposição (em andamento <i>Allegro</i> )	Bb (ênfase F dominante)
<b>Exposição</b>	41-72	1º grupo temático	Bb
	73-102	Transição	
	103-124	2º grupo temático	F
	125 - 130	<i>Codetta</i>	F
<b>Desenvolvimento</b>	131 – 207	Reaproveitamento e transformação de materiais dos grupos temáticos	Distanciamento para outras tonalidades
	208 – 244	Retransição	ênfase em F dominante (com tensão em acordes diminutos)
	245- 258	Preparação para Recapitulação	ênfase em F dominante)
<b>Recapitulação</b>	259 – 281	1º grupo temático	Bb
	282 – 311	Transição	
	312 – 333	2º grupo temático	Bb
<b>Coda</b>	334-358	Material conclusivo	Bb
	359- 366	<i>Stretto</i>	Bb
	367 – 376	Material conclusivo	Bb
	377 – 384	Marcha fúnebre (relembração encurtada da introdução)	Bbm
	385 - 396	Finalização (em andamento <i>Allegro</i> )	Bb

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

#### 2.4.2 Segundo movimento: *Larghetto*

O segundo movimento, “*Larghetto*”, contém cento e setenta e um compassos sob uma estrutura ternária (A B A’).

A parte A, na tonalidade de Mi bemol maior, em fórmula de compasso de 6/8, possui um tema *cantabile* principal, de caráter sereno, cuja melodia se inicia nos

violoncelos (*2 soli*), depois este mesmo tema é passado para os primeiros violinos, onde os mesmos violoncelos solistas agora fazem um contracanto, e em seguida, o tema passa para as flautas e os clarinetes, porém na tonalidade dominante de Si bemol maior, tendo os primeiros violinos, e os violoncelos solistas algumas vezes, como contracanto. Na transição para a próxima seção, há uma preparação para a tonalidade de Dó menor, que iniciando-se assim a seção B.

A seção B é contrastante, na tonalidade relativa de Dó menor, em andamento mais acelerado, na fórmula de compasso de 3/8, com sensação de compasso unário de subdivisão ternária, e de caráter de valsa vienense, no qual o tema principal dos primeiros violinos exprime uma pequena dramaticidade, juntamente com os contrastes de dinâmicas da orquestra.

Em sequência, a seção A é retomada, porém com modificações (por isso chamada de A'), e com o mesmo caráter de A. O tema principal é primeiramente apresentado novamente nas flautas e no primeiro oboé, porém na tonalidade de Lá bemol maior, ao invés da tônica Mi bemol maior, e em seguida, este tema é passado para os primeiros violinos, na tonalidade de Mi bemol maior, representando um retorno tardio à tônica, com contracantos das flautas e oboés, e algumas intervenções das trompas mais adiante, seguindo para uma finalização. Vale ressaltar que Miguéz optou por uma espécie de equilíbrio tonal entre as seções A e A', pois ambas apresentam uma modulação para uma quinta acima (A: de Mi bemol para Si bemol maior, e A': de Lá bemol maior para Mi bemol maior). Característica esta presente em obras de Mozart, por exemplo, como o primeiro movimento da "sonata K 545 para piano em Dó maior", cujo mesmo tipo de equilíbrio tonal com movimento modulatório de uma quinta acima se dá entre as seções de exposição e recapitulação (Exposição: Dó maior – Sol maior; Recapitulação: Fá maior – Dó maior) (GREEN, 1965).

Vale ressaltar que o tema sereno principal deste movimento é retomado (e aumentado ritmicamente) na segunda parte do último movimento desta sinfonia, na melodia cantada pela mezzosoprano solo, com um texto em latim.

Segue abaixo o quadro com sua estrutura:

Quadro 2 – Esquema estrutural do 2º movimento da sinfonia de Miguéz

Seção	Compassos	Material	Tonalidade
A	01-11	Tema <i>cantabile</i> em 2 violoncelos solos	Eb
	12 - 25	Tema passa para os 1 <sup>os</sup> violinos	
	26 - 43	Preparação para a seção B	
B	44 - 116	Tema nos violinos, material mais dramático	Cm
A'	117 – 130	Tema <i>cantabile</i> nas flautas e no 1º oboé	Ab
	131 - 160	Tema passa para os 1 <sup>os</sup> violinos	Eb
<i>Coda</i>	161 - 171	Material conclusivo	Eb

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

### 2.4.3 Terceiro movimento: *Scherzo*

O terceiro movimento é, de modo geral, um “Scherzo” tipicamente beethoveniano. Sua tonalidade principal é Si bemol menor, com a esperada fórmula de compasso ternário de 3/4, em andamento presto, cuja sensação é como se cada compasso fosse unário, com um único pulso de subdivisão ternária, tornando um movimento aparentemente longo, de setecentos e vinte e um compassos, em um relativamente curto por ter um andamento rápido, sob uma estrutura de um ternário composto (A B A’).

Na seção A, sob a tonalidade de Si bemol menor, com um *ostinato* inicial dos clarinetes, o motivo condutor é constituído de semínimas (que nos remete ao estilo de Beethoven nos *scherzi* de suas sinfonias nº 7 e 9, por exemplo), conduzido pelos violinos, posteriormente dobrado pelas flautas, e em seguida o tema é passado para as madeiras e trompetes com a orquestração *tutti*.

A seção A é encerrada na mesma tonalidade, e inicia-se a seção B, “Trio”, com um andamento “*Meno Presto*”, que resulta em um caráter mais suave, contrastando com o da seção anterior, cujo tema principal é em legato nos violinos, complementado pelas madeiras, sob a tonalidade de Sol bemol maior, porém há alguns momentos de tensão

causados pelos metais, por contrastes de dinâmicas, quiálteras e a presença harmônica da região da subdominante maior abaixada (Sol bemol maior) (SCHOENBERG, 2004).

A transição para a volta da seção A é gradual, e ela é retomada de forma encurtada (por isso chamada de A'), novamente na tonalidade de Si bemol menor, e sem novidades em relação à seção A inicial, o que é característico dos Minuetos e dos *scherzi* sinfônicos, ou de sonatas também, por exemplo, cuja rerepresentação da seção A é praticamente literal para que se finalize o movimento.

Segue abaixo o quadro com sua estrutura:

Quadro 3 – Esquema estrutural do 2º movimento da sinfonia de Miguéz

Seção	Compassos	Material	Tonalidade
A	01-18	Introdução notas longas	Bbm
	19 – 242	Tema 1 nos violinos, em seguida nas flautas, e depois orquestração mais pesada <i>tutti</i> com tema nas madeiras e trompetes	
	243 - 258	<i>Codetta</i>	
B (Trio)	259 – 263	Introdução com arpejos do 1º clarinete	Bb (Gb como região tonal frequente)
	264 - 330	Tema 2. Novo tema <i>legato</i> nos violinos	
	331 – 363	Tema 3. Outro novo tema nos metais, derivado do tema principal da Seção A, causando tensão harmônica	
	364 – 379	Volta tema 2 <i>legato</i> nos violinos com orquestração <i>tutti</i>	
	380 - 414	Transição para tema 3 (Gb), novo material melódico nos violinos	
	415 - 447	Volta tema 3 nos violinos, resposta nos metais. Tensão harmônica	
	448 – 463	Volta tema 2 <i>legato</i> , agora nos flautas, oboés e clarinetes, com resposta nos violinos	
	464 – 491	Tema 2 <i>legato</i> retorna aos violinos, encurtado e modificado	
492 - 510	Retransição para seção A'		
A'	511 - 698	Repetição encurtada da seção A', referente até o c. 242	Bbm
<i>Coda</i>	707 - 721	Finalização	Bbm

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

### CAPÍTULO 3 – ANÁLISE ESTRUTURAL E HARMÔNICA DO QUARTO MOVIMENTO: *ALLEGRO CON FUOCO / ANDANTE MISTICO ASSAI SOSTENUTO*

#### 3.1 INTRODUÇÃO

O quarto movimento da sinfonia de Miguéz contém um total de 517 compassos, e é dividido em duas partes: *Allegro con fuoco* e *Andante mistico assai sostenuto*. Em síntese, a primeira parte se constitui de 436 compassos, sob uma estrutura de introdução, forma sonata sem desenvolvimento, e uma transição para a segunda parte. Já a segunda parte, com 80 compassos, se inicia com uma introdução de fanfarra, seguida de um epílogo coral, sob uma estrutura binária de coro e de recitativo de mezzosoprano solista, ambas as partes com repetição modificadas, e por fim uma *coda* com a volta do tema de introdução da fanfarra e finalização.

Neste capítulo, será feita uma análise estrutural e harmônica descritiva de todo o quarto movimento, que será dividida em duas partes, conforme a divisão do próprio movimento citada acima. E para isto, serão utilizadas como base duas edições da partitura desta sinfonia. A primeira edição, considerada a base principal para esta análise, é a da Funarte (MIGUEZ, 2018), que foi toda digitalizada através de um *software* de edição de partituras<sup>15</sup>. E a segunda, é uma cópia digitalizada do manuscrito do compositor, cuja edição original está armazenada na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e que servirá como apoio e consulta para a checagem de possíveis erros de edição da partitura mais recente.

#### 3.2 PARTE 1: *ALLEGRO CON FUOCO*

A primeira parte deste quarto movimento, *Allegro con fuoco*, conforme dito anteriormente, se constitui no total de 436 compassos, sob uma estrutura identificada como forma sonata sem desenvolvimento, seguida de uma transição para a segunda parte (Epílogo Coral). Ambas as partes possuem Si bemol maior como tonalidade principal (tônica).

---

<sup>15</sup> Inicialmente, esta edição da sinfonia de Miguéz foi a primeira encontrada para esta pesquisa, que está na página da *internet* MUSICABRASILIS, da qual a edição da Funarte se derivou. Disponível em: <https://musicabrasilis.com/partituras/leopoldo-miguez-sinfonia-opus-6>. Acesso em: 23 abr. 2020.

Podemos já nos antecipar que consideramos que a primeira parte deste quarto movimento se mostra como uma extensa abertura para o epílogo coral, assim como uma abertura de ópera, que embora não tenham a mesma extensão, algumas óperas também possuem, como em Mozart e Rossini, por exemplo, aberturas sob a forma sonata sem desenvolvimento.

### 3.2.1 Considerações iniciais sobre a forma sonata sem desenvolvimento

A estrutura de forma sonata sem desenvolvimento, segundo Caplin (1998), consiste em uma exposição seguida imediatamente por uma recapitulação, à qual uma *coda* pode (opcionalmente) ser anexada. De modo geral, a exposição desse tipo de forma sonata é construída da mesma maneira de uma forma sonata regular, porém nunca é repetida, pois tal repetição provavelmente despertaria expectativas para uma seção de desenvolvimento contrastante (razão pela qual em uma forma sonata regular, a exposição geralmente é repetida), e também porque o aparecimento imediato da recapitulação após uma exposição repetida poderia trazer uma terceira execução redundante do mesmo material da exposição. A problemática de uma forma sonata sem desenvolvimento está justamente em fazê-la não se parecer simplesmente como uma repetição da exposição para o ouvinte, uma vez que um dos conceitos de recapitulação inclui a noção de "resolução de conflito tonal".

Caplin também nos diz que a forma sonata sem desenvolvimento é frequentemente encontrada em movimentos lentos (Ex: Mozart, "Sinfonia No. 39 em Mi Bemol", 2º movimento; Mozart, Quinteto de Cordas em Dó, K. 515, 3º movimento), ocasionalmente em movimentos rápidos de um ciclo instrumental (Ex: Haydn, "Piano Trio em Lá, Hob. XV: 18", 3º movimento; Mozart, "Quarteto de Cordas em Mi Bemol, K. 42 8/421b", 4º movimento; Mozart, "Sonata para Violino em Dó, K. 303/293C", 1º movimento; Mozart, "Sonata para Violino em Ré, K. 306/3001", 3º movimento), e aberturas de óperas (Ex: Mozart, "As bodas de Figaro, K. 492" e a maioria das aberturas de Rossini).

Sob um olhar complementar, os autores Hepokoski e Darcy (2006) classificam a forma sonata sem desenvolvimento como "tipo 1", e em uma de suas próprias subclassificações há a "sonata tipo 1 expandida", na qual, de modo geral, tal expansão se



encontra sobre a zona do tema primário (P)<sup>16</sup> e da transição (TR) como uma espécie de desenvolvimento durante a recapitulação (Ex: Movimentos lentos dos quartetos de cordas de Mozart em Sol, K. 387; e em Si Bemol, K. 589). Em movimentos rápidos, a sonata tipo 1 expandida pode ser comumente encontrada nos movimentos “*finales*”, como os das Sinfonias nº 01 em Dó menor, op. 68, e nº 03 em Fá, op. 90, de Brahms. Porém, no caso da primeira parte do quarto movimento (*finale*) da sinfonia de Miguéz, encontramos uma expansão na zona do tema secundário (S)<sup>17</sup>, que ocorre tanto na exposição quanto na recapitulação (com modificações). Esta expansão de S na exposição faz com que obviamente a recapitulação não surja imediatamente em sequência da exposição. Apesar de não encontrarmos tal subclassificação específica para o caso de Miguéz na literatura sobre a forma sonata, durante a análise veremos detalhadamente como se comporta esta expansão.

E para nos situarmos antes da análise, segue abaixo um quadro do esquema estrutural de toda a primeira parte deste quarto movimento da sinfonia de Miguéz, incluindo a passagem para o epílogo coral. Sinteticamente, o quadro a seguir contém a subdivisão das seções, com as respectivas indicações dos números de compassos, descrição dos materiais e tonalidades.

Quadro 4 – Esquema estrutural da parte 1 do 4º movimento da sinfonia de Miguéz, c. 1 a 437

Seção	Compassos	Material	Tonalidade
<b>Introdução</b>	1-2	Unísono metais em F	Bb
<b>Exposição</b>	3-11	<b>Tema 1a sincopado</b> (F dominante)	Bb
	12-26	Ponte para o tema 1b, com repetição de parte do tema 1a em c. 19	Bb
	27-41	<b>Tema 1b</b> (ritmo pontuado) em Bb, encadeamentos de acordes cromáticos na 1ª inversão	Bb
	42 a 51	<b>Transição (modulatória) entre 1º e 2º grupo temático:</b> encadeamentos de acordes diatônicos	Bb
	52 a 59	Preparação para o tema 2a (C dominante)	F
	60 a 75	<b>Tema 2a</b> ( <i>Cantabile</i> )	F
	76 a 91	Início ponte entre tema 2a e 2b. Material derivado do Tema 2a	F

<sup>16</sup> Primeiro grupo temático, para um melhor entendimento.

<sup>17</sup> Segundo grupo temático, para um melhor entendimento.

	92 a 107	Repetição tema 2a dos c. 60 a 75, orquestração mais pesada, imitação nos 1 <sup>os</sup> violinos a partir do c. 101	F
	108 a 114	Passagem com tensão sobre o acorde B <sup>o</sup> , e aparição do ritmo pontuado do tema 1b	F
	115 a 128	Reaparição <b>Tema 2a</b> , com imitações	F
	129 a 136	<b>Tema 2b.</b> Novo material melódico, derivado do tema 2a	F
	137 a 140	Passagem com tensão sobre os acordes F# <sup>o</sup> /A e D <sup>o</sup> /Ab	F
	141 a 154	<b>Tema 2c.</b> Melodia <i>Staccato</i> , e melodia ritmo pontuado derivado do 1 <sup>o</sup> grupo temático. Alternância madeiras e cordas	F (harmonia passeia por outras regiões tonais, e inicia-se gradualmente um processo modulatório de retransição para Bb)
	155 a 171	Retransição para a Recapitulação (motivo rítmico sincopado do tema 1a já é rerepresentado antes da Recapitulação). Nota pedal Fá. F dominante	Bb (dada pelo F dominante)
<b>Recapitulação</b>	172 a 180	<b>Tema 1a</b> , sincopado, (F dominante)	Bb
	181 a 195	Ponte para o tema 1b, com repetição de parte do tema 1a em c. 188	Bb
	196 a 211	<b>Tema 1b</b> (ritmo pontuado) em Bb, encadeamentos de acordes cromáticos com inversões. A partir do c.199, a harmonia está transposta uma 4 <sup>a</sup> acima	Bb
	<b>212 a 231</b>	<b>Transição (não modulatória) entre 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> grupo temático:</b> encadeamentos de acordes diatônicos. (c. 212 a 215 correspondentes aos c. 42 a 45, com harmonia modificada)	Bb
	216 a 219	Citação antecipada do tema 2 em Gb	Bb
	220 a 223	Citação antecipada do tema 2 em F	Bb
	224 a 233	Encadeamentos de acordes diatônicos (correspondentes aos c. 43 a 51)	Bb
	234 a 238	Preparação para o tema 2a, F (dominante)	Bb
	239 a 254	<b>Tema 2a</b> ( <i>Cantabile</i> )	Bb
	255 a 270	Início ponte entre tema 2a e 2b. Material derivado do tema 2a	Bb

	271 a 286	Repetição tema 2a dos c. 239 a 254, orquestração mais pesada, com imitações de flautas e clarinetes na 2ª metade deste bloco	Bb
	287 a 300	Passagem com tensão sobre o acorde E°, e aparição do ritmo pontuado do tema 1b (c. 294 a 299, material novo em relação à Exposição)	Bb
	301 a 313	Repetição do bloco anterior, com tensão sobre o acorde B°, e aparição do ritmo pontuado do tema 1b (c. 308 a 315, material novo em relação à Exposição)	Bb
	314 a 317	No c. 316, acorde F <sup>7</sup> /C (dominante), preparação para reaparição do tema 2a	Bb
	318 a 331	Reaparição do tema 2a, com imitação (correspondente aos c. 115 a 128 da Exposição)	Bb
	332 a 339	<b>Tema 2b.</b> Novo material melódico, derivado do tema 2a (correspondente aos c. 129 a 140)	Bb
	340 a 343	Passagem com tensão sobre os acordes B°/D e G° /Db	Bb
	344 a 359	<b>Tema 2c.</b> Melodia <i>Staccato</i> , e melodia com ritmo pontuado derivado 1º grupo temático. Alternância madeiras e cordas (corresponde ao material dos c. 141 a 154)	Bb (Harmonia passeia por outras regiões tonais)
	360 a 377	Preparação da transição para o Epílogo Coral. Reaparecimento do motivo rítmico do tema 1a sincopado. Tensão, acordes diminutos B° e E°. Acúmulo de energia que se dissipa a partir do c. 378	Bb (mas com sensação de distanciamento da tônica)
<b>Transição para o Epílogo Coral</b>	378 a 385	Encadeamentos de acordes por movimento das vozes, sem funções tonais. Arpejo de harpa em G (c. 384 e 385).	Tonalidade temporariamente suspensa.
	386 a 393	Repetição do bloco anterior, com a harmonia modificada. Aparição de acordes aumentados. Arpejo de harpa em Ab (c. 392 e 393).	Tonalidade temporariamente suspensa.
	394 a 399	Unísono violoncelos e contrabaixos (c. 394 a 395, e 397 a 399). Arpejo de harpa sobre acorde dissonante n c. 396 (Arpejo da harpa está sobre acorde Bb°/F, enquanto cordas e madeiras estão sobre o acorde Fá bemol maior com quarta aumentada, que, enarmonicamente soa como Mi maior com quinta diminuta).	Tonalidade temporariamente suspensa.
	400 a 407		
	408 a 419	Ressurgimento da tônica Bb em <i>tutti</i> , arpejo harpa no c. 400  Referência ao primeiro compasso e metade do segundo	Bb  Bb

	420 a 430	compasso do primeiro movimento (mesma harmonia em Bbm)	
	431 a 436	Finalização da transição com conclusão em Bb. Arpejos tercinados da harpa em Bb.	Bb
		Rufos de tímpano em Bb, energia decrescente.	Bb

### 3.2.2 Exposição

Baseando-se no quadro anterior, podemos observar que a seção de exposição se localiza entre os c. 1 e 171<sup>18</sup>. A exposição contém um primeiro grupo temático com dois temas (tema 1a e 1b), uma transição, um segundo grupo temático com três temas (tema 2a, 2b e 2c) e uma retransição para o início da recapitulação.

#### 3.2.2.1 Primeiro grupo temático

Inicialmente, na Figura 10 a seguir, podemos ver a primeira página da partitura deste movimento, onde na instrumentação, em relação aos três movimentos anteriores, foram adicionados os instrumentos “*Gran Cassa e Piatti*” (Bumbo sinfônico e Pratos, “*Arpa*” (Harpa) e “*Fanfara*” (Fanfara), porém eles são tocados apenas no epílogo coral (parte 2), com exceção da harpa, que aparece na passagem para este epílogo (c. 384).

Nesta mesma Figura 10, vemos que os dois compassos iniciais são apenas uma introdução em uníssono dos metais sobre a nota Fá, que harmonicamente remete ao acorde dominante da tonalidade de Si bemol maior.

O primeiro grupo temático é composto por dois temas: tema 1a (c. 3 a 11), sob a região do acorde dominante Fá maior, que torna Si bemol uma tônica implícita; e tema 1b (c. 27 a 41) em Si bemol confirmada como tônica de fato. Entre estes dois temas há uma transição (c. 12 a 26). Confira na Figura 10 abaixo:

<sup>18</sup> Para evitar a repetição contínua da palavra “compasso” ou “compassos” durante a análise, preferiu-se usar o termo abreviado “c.” quando referidos com suas respectivas numerações.

Figura 10 – Primeira página da partitura do quarto movimento. Introdução e início do tema 1a

**IV**

**Allegro con fuoco**  $\text{♩} = 116$

**Introdução**

**unísono metais**

**Tema 1a, motivo rítmico sincopado e pontuado**

**Allegro con fuoco**  $\text{♩} = 116$

**V<sub>7</sub><sup>add 9</sup>**

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 212. Adaptado pelo autor, 2023.

### 3.2.2.1.1 Tema 1a

O tema 1a (c. 3 a 11) possui 2 frases<sup>19</sup>, a primeira delas está entre os c. 03 ao 06, sob o acorde dominante  $V_7$  (add 9), e um motivo rítmico sincopado e pontuado, com o acento no segundo tempo, e uma melodia descendente em graus conjuntos.

Pela Figura 11 a seguir, vemos que a segunda frase do tema 1a, de 5 compassos<sup>20</sup>, c. 7 a 11, se inicia no c. 7 com o mesmo motivo sincopado como resposta à frase anterior, e que nos compassos seguintes prevalece a figura pontuada descendente em graus conjuntos, porém os saltos de sexta maior ascendente presentes nos c. 9, 10 e 11 na melodia dos violinos ampliam cada vez mais a tessitura para aumentar a tensão sobre a cadência  $I^6_4 - V^7 - I$  que se aproxima. Harmonicamente entre os c. 7 a 11, temos este caminho:<sup>21</sup>

$$7 | \text{vii}^0/\text{ii} | V^6_5/\text{ii}, \text{ii}, V^6_4/\text{ii}, \text{ii}^6 | I^6_4, V^7 | I^6_4 | V^7 |.$$

Vale ressaltar que  $\text{vii}^0/\text{ii}$ ,  $V^6_5/\text{ii}$  e  $V^6_4/\text{ii}$ , possuem a mesma função tonal, e que especificamente no c. 8, o acorde  $V^6_4/\text{ii}$  mostrado na figura abaixo, está sem a terça, porém na partitura completa, esta terça está nos clarinetes e no trombone 1. Eis neste movimento a primeira cadência autêntica perfeita (CAP)<sup>22</sup>,  $V^7 - I$ , entre os c. 11 e 12 (início da transição para o tema 1b).

<sup>19</sup> “Uma frase musical pode ser entendida como um trecho de música, com relativa autonomia e com ideias musicais suficientes para lhe garantir uma independência. Todo final de frase é marcado por uma cadência. Esta definição não é definitiva, nem tampouco única para o assunto. Porém, a importância da cadência na determinação da frase é indiscutível”. (LIMA, 2010, p. 104).

<sup>20</sup> O sexto compasso, c. 12, já é a conclusão da cadência e ao mesmo tempo o início de uma nova frase, portanto temos uma elisão. Partindo-se do princípio de que “uma frase musical pode ser entendida como um trecho de música, com relativa autonomia e com ideias musicais suficientes para lhe garantir independência” (LIMA, 2010, p. 104), os compassos de 7 a 11 se configuram como uma ideia autônoma de 5 compassos que coliga seus 4 compassos anteriores com seus 7 posteriores.

<sup>21</sup> As barras entre os acordes simbolizam as barras de compasso da partitura, e o uso vírgula entre os acordes de dentro das barras de compasso contribui para uma melhor visualização da mudança entre eles dentro do compasso.

<sup>22</sup> O termo em português para a cadência autêntica perfeita (CAP) é baseado nas definições da autora Marisa Ramires Rosa de Lima (LIMA, 2010, p. 94).

Figura 11 – Segunda frase do tema 1a apenas nas cordas, c. 7 a 11 (figura reduzida).<sup>23</sup>

The musical score shows five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature is one flat (B-flat major/C minor). The score is marked with dynamics: *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The bass line includes red chord symbols: *vii°/ii*, *V<sub>7</sub>°/ii*, *ii*, *V<sub>4</sub>°/ii*, *ii<sup>6</sup>*, *I<sub>4</sub>*, *V<sup>7</sup>*, *I<sub>4</sub>*, and *V<sup>7</sup>*.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 213. Adaptado pelo autor, 2023.

### 3.2.2.1.2 Ponte para o tema 1b

Entre os temas 1a e 1b há uma transição que se situa entre os c. 12 e 26, com três frases. A primeira frase, de sete compassos (c. 12 ao 18), se inicia na tônica (I) após uma CAP, com elisão no c. 12<sup>24</sup>. De acordo com a Figura 12 a seguir, nos c. 12 e 13, há um cromatismo ascendente melódico nos violinos (através da figura pontuada que ainda se mantém) e no baixo (sintetizado pelos fagotes na figura), antecipando o caráter cromático do tema 1b que virá. A síncope derivada do tema 1a se mantém nos c. 14 a 16. O c.16 é uma repetição do c.15, e os c. 17 e 18 (Figura 13) são derivados do mesmo material motivico do arpejo em Si bemol dos c. 15 e 16.

Harmonicamente de c. 12 a 18, temos:

12 | I , ii , vii°/iii , V<sup>6</sup>/iv | “iv” , vii°/v , v , vii°/vi | vi , V<sup>2</sup> | I<sup>6</sup> , vi , V<sup>2</sup> |  
 16 | repetição do c. anterior | I<sup>6</sup> | % |

Conforme a Figura 12 a seguir, no c. 12, o acorde V<sup>6</sup>/iv funciona como substituto do iii (Ré menor, acorde esperado após um vii°/iii) ao ser cadenciado enganosamente, e possuir a mesma nota Ré no baixo de seu substituído. E em sequência, no c. 13, nota-se o acorde “iv” (“Mi bemol menor”), e sua razão de estar entre aspas é por causa de sua terça estar enarmonicamente na nota Fá sustenido ao invés de Sol bemol, pois ela é resultante do movimento cromático ascendente da melodia. E nos c. 14 a 16, há um

<sup>23</sup> As figuras serão mostradas em partes ao invés da grade completa, ora apenas recortadas por naipes, ora reeditadas conforme a necessidade.

<sup>24</sup> Aqui já temos a confirmação da tonalidade Si bemol maior.

cromatismo descendente no baixo que se repete e se contrasta com o movimento descendente dos c. 12 e 13.

Figura 12 – Primeira frase da ponte para o tema 1b, com harmonia nas madeiras e melodia nos violinos, c. 12 a 16 (figura reduzida)

Fl. *cresc.* *f*

Ob. *cresc.* *f*

Cl. (B $\flat$ ) *cresc.* *f*

Fag. *cresc.* *f*

I *cresc.* *f*

Vln. II *cresc.* *f*

Harmonia: I ii<sup>7</sup> vii<sup>9</sup>/iii V<sup>9</sup>/iv "iv" vii<sup>9</sup>/v v vii<sup>9</sup>/vi vi V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> vi V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> vi V<sup>2</sup>

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 214. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 13 – Continuação da primeira frase da ponte para o tema 1b com as cordas até o c. 18, e início da segunda frase no c. 19 com a repetição do tema 1a (figura reduzida)

I *dim.* *p* *sf* *p* *sf*

Vln. II *dim.* *p* *sf* *p* *sf*

Vle. *dim.* *f* *sf* *p* *sf*

Vc. *dim.* *f* *sf* *p* *sf*

Cb. *dim.* *f* *f*

1 Repetição do tema 1a

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 215. Adaptado pelo autor, 2023.

Conforme a Figura 13, a partir do c. 19 há uma repetição do tema 1a, cujos c. 19 a 22 formam a segunda frase da ponte (repetição dos c. 2 a 6), e os c. 23 a 26 formam a terceira frase (repetição dos c. 7 e 8 nos c. 23 e 24). Entre c. 25 e 27 temos o movimento cadencial I<sup>6</sup><sub>4</sub> – V<sup>7</sup> – I (CAP), no qual o c. 27 é a elisão da resolução desta cadência e início



do tema 1b, onde finalmente Si bemol maior é apresentado como tônica (I), na Figura 14 abaixo.

Figura 14 – Início tema 1b no c. 27 (figura reduzida)

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 216. Adaptado pelo autor, 2023.

### 3.2.2.1.3 Tema 1b

O tema 1b (c. 27 a 41), de modo geral, mantém a figura pontuada em seu motivo rítmico, derivado do tema 1a, porém sem as síncopes, e com predominância de saltos melódicos, sejam descendentes em formato de arpejo de acordes, ou saltos de quinta seguidos por um intervalo de segunda, quarta ou sexta. Já a harmonia se inicia diatonicamente nos primeiros quatro compassos, porém mais adiante ela apresenta movimentos cromáticos entre os acordes de maneira não funcional.

Subdividido em 3 frases, a primeira frase do tema 1b, de 4 compassos (c. 27 a 30), se inicia no c. 27 após uma CAP, na qual a tonalidade de Si bemol maior é confirmada, conforme a Figura 14. Melodicamente, temos apenas arpejos descendentes dos acordes correspondentes (c. 27 e 28 nos violinos e c. 29 e 30 nas madeiras, com resposta nas cordas graves de modo cromático descendente). O material da linha do baixo dos c. 14 a 17 (descendente e pontuada, veja as figuras 12 e 13) é usado novamente nos c. 27 a 30. Podemos observar um imediato afastamento da tônica a partir do c. 28, cujo acorde de Ré bemol (III b, mediante maior abaixada, que surge no c. 29) é preparado por seu dominante individual ( $V^4_3$  / III b) e tido como uma curta região tonal secundária<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> “Deve-se enfatizar que a modulação implica uma mudança do centro da tonalidade ... Devemos também observar que a diferença exata entre uma região tonal secundária e uma modulação nem sempre é clara. De

Na segunda frase, de 7 compassos (c. 31 a 37), o mesmo motivo do tema permanece como pergunta e resposta entre madeiras e cordas (no caso agora, violinos e violas), porém não são mais arpejos, mas sim saltos descendentes de quinta seguidos por um intervalo de segunda, quarta ou sexta ascendente. Quanto à harmonia, é iniciada uma progressão de acordes cromáticos vizinhos, na qual não cabe uma classificação da harmonia tradicional em graus entre eles, e por isso, para um melhor entendimento na descrição deste trecho, a classificação destes acordes se dá apenas pela cifragem popular (LIMA, 2010). Aqui é o caso cuja harmonia se sobrepõe em primeiro plano à melodia diante do discurso musical, resultando em uma momentânea instabilidade tonal gerada pelos sucessivos movimentos cromáticos entre os acordes, e que se estabiliza no c. 40 (compasso este que já faz parte da frase seguinte).

Já a terceira frase, de 4 compassos (c. 38 a 41), mantém o cromatismo entre os acordes nos dois primeiros compassos (c. 38 e 39), onde temos uma linha cromática ascendente do contrabaixo com duas mínimas por compasso, que culmina no acorde de Ré menor (iii) no c. 40, precedido pelo seu dominante individual ( $V^6/iii$ ), cujo senso de tonalidade é reestabelecido.

Nas figuras 15, 16 e 17 a seguir podemos observar todo o tema 1b com a análise harmônica:

---

modo geral, uma modulação ocorrerá se a nova tonalidade for claramente estabelecida por uma completa progressão pré-dominante / dominante / tônica, e de preferência se for confirmada de forma inequívoca por meio de uma cadência autêntica. Esses fatores de confirmação tonal criam um sentido claro de uma nova tonalidade, em contraste com regiões tonais secundárias onde a presença da tonalidade principal ainda é sentida.” (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 473, tradução nossa).

Figura 15 – Início tema 1b no c. 27 e 28, cordas e madeiras, com cifragem (figura reduzida)

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 216. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 16 – Continuação tema 1b, c. 29 e 34

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 217. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 17 – Continuação tema 1b, c. 35 e 41

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 217. Adaptado pelo autor, 2023.

Conforme as figuras 15 e 16, harmonicamente entre os c. 27 a 31 temos:

27 | I , vi | vii  $\varnothing_7$  / V , V $^6_5$  / V , V $^4_3$  / III b | III b , vi $^7$  / III b |

30 | ii $\varnothing_7$  / iii / III b (ou ii $\varnothing_7$  / v) | V $^6_5$  / iii / III b (ou V $^6_5$  / v) , III $^6$  b |

Diante desta progressão harmônica acima, pode-se notar um afastamento prematuro da tônica Si bemol logo a partir do final do segundo compasso (c. 28), no qual surge inesperadamente o acorde “V $^4_3$  / III b” (dominante individual de Ré bemol, que por sua vez, este é a mediant maior abaixada (SCHOENBERG, 2004) de Si bemol maior). Até o c. 31 temos acordes que gravitam em torno de Re bemol (III b), considerado como região tonal secundária<sup>26</sup>, tonicização<sup>27</sup>, ou tonicalização<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> “Deve-se enfatizar que a modulação implica uma mudança do centro da tonalidade ... Devemos também observar que a diferença exata entre uma região tonal secundária e uma modulação nem sempre é clara. De modo geral, uma modulação ocorrerá se a nova tonalidade for claramente estabelecida por uma completa progressão pré-dominante / dominante / tônica, e de preferência se for confirmada de forma inequívoca por meio de uma cadência autêntica. Esses fatores de confirmação tonal criam um sentido claro de uma nova tonalidade, em contraste com regiões tonais secundárias onde a presença da tonalidade principal ainda é sentida.” (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 473, tradução nossa).

<sup>27</sup> “Qualquer tríade maior ou menor pode se tornar uma tônica momentânea se for precedida por seu dominante”. (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 414, tradução nossa).

<sup>28</sup> Um tema pode ser originado em um tom, mas brevemente modula para outro tom. Quando isto ocorre à progressão de acorde, é dito tonicalizar em um tom exterior. Portanto, tonicalizar é estabelecer um tom

Nota-se que no c. 30 temos “ $ii^{\circ}_7/iii/III\ b$  (ou  $ii^{\circ}_7/v$ )”, que no caso trata-se do acorde  $G^{\circ}$  (Sol meio diminuto) e no c. 31, “ $V^6_5 / iii / III\ b$  (ou  $V^6_5 / v$ )”, acorde dominante de Fá menor (v de Si bemol) na primeira inversão,  $C^7/E$ . Há um movimento cadencial de  $ii^{\circ}_7 - V^6_5$  em Fá menor, onde a resolução em Ré bemol (III b) nos dá a ideia de cadência de engano, por isso consideramos esta dupla interpretação:  $G^{\circ}$  como “ $ii^{\circ}_7/v$ ”, tendo Fá menor como resolução implícita nesta cadência, ou como “ $ii^{\circ}_7/iii/III\ b$ ”, tendo Ré bemol como região tonal, onde Fá menor é “iii” de Ré bemol, e este por sua vez é “III b” de Si bemol. O mesmo vale para o acorde  $C^7/E$ . Deve-se ressaltar que enquanto vemos esta dupla interpretação quanto à função destes acordes em torno de Ré bemol, Si bemol ainda é a tônica, pois não houve modulação, e menos ainda houve material o suficiente para isso.

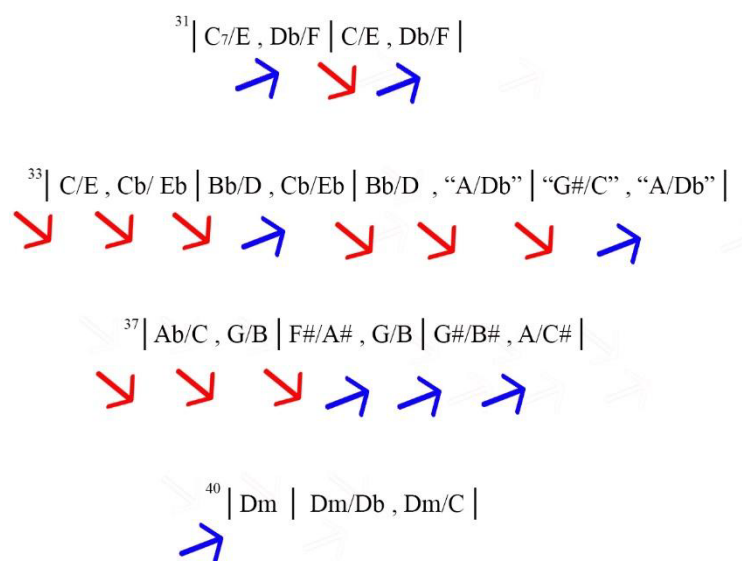
E para turvar a percepção do ouvinte ainda mais em relação ao afastamento do centro tonal de Si bemol maior, a partir do c. 31 até o c. 39 se inicia uma sequência de movimentos cromáticos de meio tom entre acordes vizinhos, conforme mostram as figuras 16 e 17. Para este preferiu-se não utilizar da harmonia tradicional e funcional para explicar este trecho pois interpreta-se que o compositor tenha utilizado esta sequência cromática de acordes apenas como um recurso expressivo, ou um efeito, de sonoridade, ao invés de dizer que eventualmente uma sequência cromática como essa poderia representar uma sequência de dominantes individuais, por exemplo. Por isso, segue a Figura 18 com a cifragem popular<sup>29</sup> que ilustra esta progressão de acordes.

---

como tônica por uma curta duração. Esta tonicalização é apropriadamente chamada por alguns como “o tom do momento” (“*key of the moment*”). Um tema pode ter uma ou mais destas tonicizações (ou tons do momento) antes de retornar para o tom original (WEISKOPF; RICKER apud BERTON, 2005, p. 35-36 apud CORDEIRO, 2019, p. 61).

<sup>29</sup> O acorde “ $C^7/E$ ” normalmente se lê como “Dó maior com sétima, e baixo em Mi, ou baixo na terça”, por exemplo. Observe que no c. 35, o acorde “ $A/Db$ ” está entre aspas pois enarmonicamente soa como um acorde comum de Lá maior na primeira inversão, mas a nota Ré bemol no baixo é resultado do movimento cromático descendente da voz do baixo, assim como o acorde “ $G\#/C$ ” no c. 36 (conferir Figura 17). Um pouco mais adiante, no c. 39, estes acordes são “arrumados” em suas escritas corretas (“ $G\#/B\#$ ” e “ $A/C\#$ ”), pois desta vez o movimento cromático está de modo ascendente.

Figura 18 – Sequência cromática de acordes vizinhos, c. 31 a 41



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Vale lembrar que todos os acordes desta progressão cromática estão escritos na primeira inversão para que não se tenham quintas paralelas. Na Figura 18 acima, a flecha azul indica movimento ascendente de meio tom, e a flecha vermelha, movimento descendente de meio tom, o que nos facilita observar um padrão entre os movimentos cromáticos harmônicos ascendentes e descendentes entre os acordes, criando um efeito como uma espécie de “bordadura harmônica”<sup>30</sup>, que se movimentam de meio em meio tom para cima e para baixo em torno de um acorde principal momentâneo, até que no c. 40 este movimento se estabelece em Ré menor (iii), cujo dominante (V<sub>6</sub>/iii) no c. 39 encerra esta sequência cromática. E embora no c. 41 ainda se tenha uma descida cromática da linha do contrabaixo (observe novamente na Figura 17), simétrica à do c. 39 e com os acidentes bemolizados, as notas desta linha melódica podem ser consideradas como notas de passagem, pois o restante da instrumentação sustenta este acorde de Ré menor, para que a partir do c. 42 se inicie a transição modulante para o segundo grupo temático.

O trecho entre os c. 31 e 39 é um típico exemplo cuja harmonia cromática é o próprio discurso musical neste momento, sendo esta uma harmonia imprevisível em

<sup>30</sup> O conceito de bordadura harmônica foi importado do conceito de bordadura melódica pelo autor desta pesquisa, o qual se trata de uma nota dissonante que se movimenta uma segunda abaixo ou acima retornando para a nota de origem, com a intenção de ornamentação melódica (LIMA, 2010, p. 94). No caso de Miguéz, a bordadura harmônica são acordes que se movimentam uma segunda menor (cromaticamente) acima ou abaixo de um acorde principal momentâneo: entre os c. 31 e 33, o acorde principal é “C/E”; entre os c. 33 e 35 o acorde principal é “Bb/D”; entre os c.35 e 37, o acorde principal é “A/Db”; e entre os c. 37 e 39, o acorde principal é “G/Bb”, sendo que o acorde “A/C#” dominante representa o fim desta sequência, conforme a Figura 18.

termos de direcionamento, cujo repetitivo motivo rítmico-melódico passa a ser um elemento secundário, onde o que se espera normalmente é justamente o contrário, a melodia em evidência, com acompanhamento. E vale ressaltar também que este efeito com o uso de cromatismo na harmonia é a justificativa para o prematuro afastamento da tônica Si bemol logo no terceiro compasso do tema 1b (c. 29, Re bemol, região tonal da medianta maior abaixada).

Da introdução deste movimento até aqui (c. 01 a 41), nota-se de maneira geral que a tônica Si bemol é colocada de maneira implícita através da região do dominante no tema 1a, e quando finalmente é confirmada claramente no tema 1b após uma CAP, já é imediatamente afastada pela tonicização de Ré bemol, e turvada pelos movimentos cromáticos de acordes vizinhos. O senso de tonalidade somente é restabelecido no c. 40, para que se dê início à transição modulante para o segundo grupo temático.

### 3.2.2.2 Transição entre primeiro e segundo grupo temático

A transição entre o primeiro e o segundo grupo temático se encontra entre os c. 42 e 59, e é caracterizada por possuir uma função de modulação entre as tonalidades de Si bemol maior e Fá maior.

Podemos dividir esta transição em duas partes: a primeira, entre os c. 42 e 52, onde se caracteriza o processo modulatório através de uma progressão harmônica; e a segunda, entre os c. 53 e 59, onde há uma tensão sobre o acorde dominante da nova tonalidade que virá, Fá maior.

Portanto, nesta primeira parte, c. 42 e 52, conforme as figuras 19 e 20 a seguir, podemos observar que o material melódico é derivado do tema 1a, sendo pontuado, sincopado e descendente em graus conjuntos, mas também possui um movimento ascendente como resposta no compasso seguinte, fazendo com que a cada 2 compassos tenhamos uma frase que se inicia descendentemente, e que se finaliza ascendentemente.

Quanto à harmonia entre os c. 42 a 52, temos:

<sup>42</sup> | V<sup>6</sup><sub>5</sub> / V / V | V<sup>2</sup> / V | V<sup>6</sup> | iii<sup>7</sup> |

<sup>46</sup> | vi (ou ii de Fá maior, modulação diatônica por acorde pivô) |

<sup>47</sup> | V<sup>7</sup> (de Fá maior) | I (Fá maior como tônica) | IV | ii<sup>o</sup> /vi | V/vi , vi<sup>6</sup><sub>4</sub> | V<sup>6</sup><sub>5</sub>/vi |

Nota-se que no c. 46 há uma modulação diatônica por acorde pivô (ROIG-FRANCOLÍ, 2020), cujo acorde Sol menor seria o acorde pivô entre as tonalidades de Si

bemol maior e Fá maior, onde temos uma CAP (ii – V<sup>7</sup> – I) entre os c. 46 e 48, o que já nos confirma a nova tonalidade, antes mesmo do segundo grupo temático. Confira nas figuras L e M abaixo.

Figura 19 – Início transição para segundo grupo temático, c. 42 a 47 (figura reduzida)

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 218. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 20 – Continuação transição para segundo grupo temático, 48 a 53 (figura reduzida)

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 218. Adaptado pelo autor, 2023.

E a partir do c. 54 ao 59, temos uma tensão sobre o pedal do acorde dominante da tonalidade de Fá maior, cuja melodia também mantém seu motivo rítmico derivado do tema 1a pontuado, porém agora não sincopado, e de maneira ascendente apenas, o que configura um outro caráter musical impositivo neste momento, contrastante aos onze compassos anteriores. Entre os c. 53 e 55, observa-se (figuras 20 e 21) uma afirmação no tempo forte sobre a nota Dó na melodia, o que nos impõe de fato a chegada da nova tonalidade Fá maior através de seu acorde dominante Dó maior, que primeiramente aparece na primeira inversão (V<sup>6</sup><sub>5</sub>, no c. 53), e em seguida na posição fundamental, com movimentos das vozes superiores. E harmonicamente, do c. 59 ao 60, temos uma CAP



(I<sup>6</sup><sub>4</sub>, V<sup>7</sup> – I), finalizando assim a transição, e iniciando o segundo grupo temático no c. 60.

Vale destacar que de maneira implícita, o compositor já antecipa ao ouvinte o tema 2a, do segundo grupo temático, conforme as notas circuladas (“Dó”, Ré”, “Dó”, “Si”, “Lá”, “Fá”), na Figura 21 a seguir, entre os c. 56 e 59. Podemos considerar isto como uma variação do tema 2a que antecede a sua própria apresentação.

Figura 21 – Continuação transição para segundo grupo temático, c. 54 a 59, com variação antecipada do tema 2a (figura reduzida)

The musical score for Figure 21 shows measures 54 to 59. It is a string quartet score with parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major/C minor) and the time signature is 4/4. The score begins with a forte (*ff*) dynamic and transitions to a *dim.* dynamic. The first violin part features several notes circled in red, which are identified as an anticipated variation of theme 2a. The score concludes with a red 'CAP' marking and a red 'I<sup>6</sup><sub>4</sub> V<sup>7</sup>' marking.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 219. Adaptado pelo autor, 2023.

### 3.2.2.3 Segundo grupo temático

O segundo grupo temático se localiza entre os c. 60 e 154, sendo consideravelmente mais extenso que o primeiro grupo temático. É composto basicamente por três temas: tema 2a (c. 60 a 75) em Fá maior; tema 2b (c. 129 a 135) em Fá maior, que é derivado do tema 2a; e tema 2c (c. 141 a 154), em Fá maior, cuja harmonia é explorada em outras regiões tonais. Entre estes temas há pontes que ora se constituem de repetição dos materiais temáticos, ora de novos materiais.

E como passagem para a Recapitulação, há uma retransição entre os c. 155 a 171, que já se utiliza do material temático do tema 1a.

#### 3.2.2.3.1 Tema 2a

O tema 2a (c. 60 a 75) é composto por um período de 16 compassos, subdivididos em 4 frases de 4 compassos. É caracterizado por ser contrastante com os materiais

apresentados até então neste movimento devido ao seu caráter *cantabile*, o que mostra o contraste de caráter entre os grupos temáticos.

Separando-o em duas partes, a primeira seria entre os 8 compassos de c. 60 a 67, e a segunda, entre os 8 compassos restantes, de c. 68 a 75.

Na primeira parte do tema 2a (c. 60 a 67), há 2 frases de 4 compassos cada, cuja melodia se concentra inteiramente no clarinete solo, com acompanhamento das cordas. Seu motivo rítmico é mais simples em comparação ao primeiro grupo temático, pois é composto apenas de mínimas e semínimas. Melodicamente, o tema é formado praticamente por graus conjuntos e saltos curtos de terça, o que qualifica seu caráter cantável. Há apenas um salto de oitava entre os c. 63 e 64 (Figura 22), que é compensado por um salto de terça, dando continuidade ao tema, mas poder-se-ia não o considerar necessariamente como um salto de oitava, pois uma nota é a finalização de uma frase (c. 63), enquanto que a outra nota uma oitava acima é o início da frase seguinte (c. 64), sendo a distância entre elas apenas uma consequência da escolha do compositor como resposta da segunda frase em relação à primeira, e não um salto melódico de fato.

Este tema 2a é sustentado por uma harmonia também mais convencional sob o ponto de vista tonal, se comparada ao primeiro grupo temático, cuja primeira frase (c. 60 a 63) termina de modo conclusivo, com uma CAP sobre a tônica Fá maior, e a segunda (c. 64 a 67) de modo suspensivo, com uma CAP sobre o dominante Dó maior, o que nos sugere que o tema ainda precisa continuar para ser concluído de fato.

Harmonicamente entre os c. 60 a 67 temos:

<sup>60</sup>| I | % | IV, V<sup>7</sup> | I |

<sup>64</sup>| vi | V<sup>6</sup><sub>4</sub> | V<sup>7</sup>/V | V |

Percebe-se através da Figura 22 que entre os c. 62 e 63 há uma nota pedal Fá nos contrabaixos sobre os acordes subdominante e dominante.

Figura 22 – Início 2º grupo temático. Tema 2a no clarinete, c. 60 a 65 (figura reduzida)

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. (B.) **Tema 2a**  
I solo  
*mf espressivo*

Fag. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p* pizz.

Cb. *p* pizz.

**I** **IV** **V<sup>7</sup>** **I** **vi** **V<sub>4</sub><sup>6</sup>**

**nota pedal**

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 220. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 23 – Continuação do Tema 2a no clarinete, c. 66 a 75

Cl. (B.) **V<sup>7</sup>/V** **V** **V<sub>5</sub><sup>6</sup>/vi** **vi** **V<sub>3</sub><sup>4</sup>/iv** **iv<sup>6</sup>**

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

**V<sub>5</sub><sup>6</sup>** **I** **V<sub>3</sub><sup>4</sup>** **I** **I<sup>6</sup>** **IV**

**início do material derivado do tema 2a a partir do c. 76**

*arco*

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 221. Adaptado pelo autor, 2023.

Conforme observado na Figura 23 acima, na segunda parte do tema 2a (c. 68 a 75) também temos 2 frases de 4 compassos cada, onde a segunda é uma resposta da primeira. Conseqüentemente, podemos notar uma simetria em cada frase com a inserção de uma figuração de colcheias no segundo tempo do segundo e terceiro compasso de cada frase (c. 69 e 70, e c. 73e 74), o que nos mostra a preferência do compositor neste momento por uma quadratura mais previsível.

Observa-se que nesta segunda parte do tema 2a, a harmonia gira em torno do “vi” na primeira frase (c. 68 a 71), para em seguida na segunda frase (c. 72 a 75) girar em torno da tônica “I”, concluindo com uma CAI<sup>31</sup> no c. 75.

Harmonicamente entre os c. 68 a 75 temos:

68| V<sup>6</sup><sub>5</sub> /vi | vi | V<sup>4</sup><sub>3</sub> /vi | vi<sup>6</sup> |

72| V<sup>6</sup><sub>5</sub> | I | V<sup>4</sup><sub>3</sub> | I |

### 3.2.2.3.2 Ponte para o tema 2b

Entre os c. 76 e 128, temos uma longa ponte entre os temas 2a e 2b. Esta transição apresenta materiais melódicos e rítmicos derivados e reutilizados do tema 2<sup>a</sup> (além também da sua própria reapresentação com imitação), assim como a reutilização do motivo rítmico pontuado do primeiro grupo temático, o que segundo os autores Hepokoski e Darcy (2006) são características de uma seção de Desenvolvimento, porém até à Recapitulação não temos modulação para outras tonalidades (permanece na tonalidade de Fá maior), característica esta importante e fundamental para tal seção. Podemos então atribuir um caráter de Desenvolvimento para esta transição que ainda faz parte da Exposição, sendo que na Recapitulação, esta longa transição reaparece, com modificações e na tonalidade de Si bemol maior.

Neste trecho temos um material derivado do tema 2a (c. 76 a 91), a repetição do tema 2a com uma orquestração mais densa (c. 92 a 107), uma passagem com motivo rítmico pontuado do primeiro grupo temático (c. 108 a 114), e uma reaparição do tema 2a com imitação (c. 115 a 128).

---

<sup>31</sup> Cadência autêntica imperfeita, que neste caso, o V está na 2<sup>a</sup> inversão, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, e o I está na 1<sup>a</sup> inversão. (LIMA, 2010, p. 97-98).

### a) Material derivado do tema 2a

O trecho entre os c. 76 a 91 que se constitui em um material derivado do tema 2a é construído também por um período de 16 compassos, subdivididos em 4 frases, porém de forma irregular devido ao fraseado. Dividindo estes 16 compassos, temos uma primeira parte (c. 76 a 82) com 7 compassos, e a segunda com 9 (c. 83 a 91), ambas com 2 frases.

Na primeira parte deste material derivado do tema 2a, a primeira frase (c. 76 a 79) contém a mesma melodia dos c. 72 e 73 (final do tema 2a), porém transposta conforme a harmonia momentânea, tocada inicialmente pelo clarinete (c. 76 e 77), e em seguida pelo oboé como resposta (c. 78 e 79).

Já na segunda frase (c. 80 a 82), a melodia se apresenta por completo na flauta, cujo material é derivado do início do tema 2a, com mínimas e semínimas em graus conjuntos, e possui 3 compassos pelo fato do suposto quarto compasso (c. 83) iniciar uma nova melodia ascendente que se complementa no c. 84, pertencendo já à segunda parte do material derivado do tema 2a.

Esta informação acima se justifica ao observarmos a Figura 24 a seguir, onde melodicamente, entre os c. 82 e 83, sob a tonalidade de Fá maior, podemos fazer uma alusão à cadência “V – I” considerando as notas “Si bemol” (que seria a sétima de V) e “Lá” (que seria a terça de I), porém harmonicamente isso não acontece, tornando este trecho suspenso sobre o  $I^6_4$  cadencial (ROIG-FRANCOLÍ, 2020; SCHOENBERG, 2004) (acorde este sobre o c. 83 que já pertence à segunda parte do material derivado do tema 2a).

Harmonicamente nesta primeira parte temos:

76 |  $I^6$  | IV |  $V^6/vi$  |  $vi$  |

80 |  $V^6_5$  | I |  $ii^6$  |  $I^6_4$  |

Na Figura 23 anterior podemos ver o início deste trecho, e sua continuação na Figura 24 a seguir:

Figura 24 – Continuação material derivado do tema 2a, c. 78 a 83

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 221. Adaptado pelo autor, 2023.

A segunda parte deste material derivado do tema 2a (c. 83 a 91) é uma continuação da parte anterior, cuja expectativa de resolução cadencial é prolongada pela região da dominante, e resolvida apenas no c. 92 (repetição do tema 2a).

Na primeira frase antecedente da segunda parte (c. 83 a 86), o motivo rítmico-melódico derivado do tema 2a, que se encontra nas flautas e nos clarinetes, se alterna ritmicamente a cada compasso entre semínimas (arpejo ascendente) e mínimas (grau conjunto descendente), onde temos duas vezes a suspensão melódica-harmônica “4-3”, uma sobre dominante que resolve na tônica (c. 84 e 85), e outra sobre a subdominante e a dominante de “vi” (c. 85), porém a resolução vem apenas no segundo compasso da frase seguinte (c. 88). Segue a harmonia abaixo:

$$83 \mid I^6_4 \mid I^6_4, V^7 \text{ (ou } V^{4-3}, V_7) \mid I \mid ii^{\circ 4}_3 / vi, V^7 / vi \mid$$

A segunda frase consequente da segunda parte (c. 87 a 91) de 5 compassos, formada apenas de semínimas a cada compasso, se inicia no c. 87 com o mesmo arpejo ascendente originário da frase anterior sob o acorde “vii<sup>o</sup> / vi” (acorde derivado V<sup>7</sup> / vi do compasso anterior), porém o que caracteriza os compassos restantes desta frase (c. 88 a 91) é o motivo melódico constante de duas em duas semínimas de aproximação cromática, ou nota vizinha cromática, que tem a função de embelezar, ou colorir, uma passagem melódica, chamando mais atenção para a nota principal a qual está aproximando (KOSTKA; PAYNE; ALMÉN, 2018), conforme vemos nas figuras 25 e 26

em sequência. Vale ressaltar que a melodia se encontra ainda nas flautas e clarinetes, mas a partir do c. 89, os oboés e os primeiros violinos reforçam a melodia para criar mais tensão com o uso das notas vizinhas cromáticas, com a finalidade de direcionar a uma CAP ( $I^6_4 - V^7 - I$ ), cujo acorde “I” é o início da repetição do tema 2a (c. 92)

Segue abaixo a harmonia deste trecho:

87 |  $vii^{\circ}/vi$  |  $vi$  |  $vii^{\circ}$  |  $I^6_4$  |  $V^7$  |

Figura 25 – Continuação material derivado do tema 2a, c. 84 a 89 (figura reduzida)

The musical score for Figure 25 shows four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), and Bassoon (Fag.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into five measures. Above the staff, the following chords are indicated in red:  $I^6_4$  a2,  $V^7$ ,  $I$ ,  $ii^{\circ}_3/vi$  a2,  $V^7/vi$ ,  $vii^{\circ}/vi$ ,  $vi$ , and  $vii^{\circ}/V$ . The Flute and Clarinet parts have 'a2' markings above them. The Bassoon part has 'I' markings above it. The score includes dynamics such as 'cresc.' and 'f'.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 222. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 26 – Continuação material derivado do tema 2a e início da repetição do tema 2a, sem os metais c.  
90 a 91

The musical score for Figure 26 consists of 17 staves, each representing a different instrument or voice part. The parts are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), Horn in F (Cor. (F)), Horn in E-flat (Cor. (E)), Trumpet in B-flat (Trb. (B)), Trombone (Tbn.), Tuba (Tba.), Tympani (Tump.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score begins at measure 90 and continues to measure 91. Dynamic markings include 'cresc.' (crescendo) and 'ff' (fortissimo). A red annotation 'Repetição tema 2 a' is placed above the Clarinet part in measure 91. A box containing the number '4' is placed above the Violin I part in measure 91.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 222. Adaptado pelo autor, 2023.

### b) Repetição do tema 2a

Os c. 92 a 107 são a repetição dos c. 60 a 75, que se referem aos 16 compassos do tema 2a, com a diferença que até o c. 99 (metade do tema) temos um *tutti* orquestral,



conforme nos mostra a Figura 26 acima, o que torna a sonoridade mais pesada e densa, contrastando com o material dos c. 60 a 67 apresentado anteriormente.

Já a partir do c. 100 ao 107, a orquestração se reduz novamente para a melodia do tema apenas no primeiro clarinete, com acompanhamento do primeiro fagote e das cordas. Nota-se que neste segundo trecho, para criar um outro contraste em relação à primeira apresentação do tema (c. 68 a 75), agora temos uma imitação<sup>32</sup> nos primeiros violinos em relação à melodia do clarinete, numa defasagem de dois compassos, conforme as figuras 27 e 28 a seguir:

Figura 27 – Melodia do tema 2a de volta somente no clarinete 1, c. 100 e 101

The musical score for measures 100 and 101 features the following parts:

- Fl. (Flute):** Silent.
- Ob. (Oboe):** Silent.
- Cl. (Bb) (Clarinet 1):** Plays the main melody, circled in red. It starts with a *p* dynamic.
- Fag. (Bassoon):** Plays a low accompaniment, starting with a *p* dynamic.
- Vin. I (Violin I):** Silent.
- Vin. II (Violin II):** Plays a rhythmic accompaniment, starting with a *p* dynamic.
- Vle. (Viola):** Plays a rhythmic accompaniment, starting with a *p* dynamic.
- Vc. (Violoncello):** Plays a rhythmic accompaniment, starting with a *p* dynamic.
- Cb. (Contrabasso):** Plays a rhythmic accompaniment, starting with a *p* dynamic.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 224. Adaptado pelo autor, 2023.

<sup>32</sup> “A imitação funciona como um princípio unificador... Este princípio refere-se às similaridades temáticas entre as vozes, imitando apenas o desenho melódico do início de cada frase... Não deve ser confundido com cânone, que é a imitação estrita e contínua de uma melodia inteira.” (CARVALHO, 2011, p. 108).

Figura 28 – Continuação da melodia do tema 2a de volta com imitação nos primeiros violinos, c. 102 a 107

The image shows a musical score for measures 102 to 107. The instruments listed are Cl. (Bb), Fag., Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., and cb. The score is in G major and 4/4 time. The first violin part (Vln. I) has two passages circled in red and labeled 'Imitação'. The first passage is in measure 102, and the second is in measure 107. The Clarinet part (Cl. (Bb)) also has two passages circled in red, corresponding to the imitative passages in the Violin I part. The Bassoon part (Fag.) has a similar passage circled in red. The Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (cb.) parts have a steady accompaniment. The Violin II part (Vln. II) has a rhythmic pattern. The score is marked 'p dolce' at the beginning of measure 102.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 224. Adaptado pelo autor, 2023.

### c) Passagem

Entre os c. 108 e 114, há uma curta passagem que possui um caráter de tensão. Esta tensão é causada tanto harmonicamente pelo acorde B<sup>o</sup> (Si diminuto), pela orquestração *tutti*, e pelo reaparecimento do motivo rítmico pontuado do primeiro grupo temático, que se distribui pelas cordas como um *ostinato* em uníssono, e pelos ataques em homofonia das madeiras e metais (exceto fagotes e tuba), somados ao tímpano.

Podemos chamar este acorde Si diminuto de “vii<sup>o</sup>/V”, o que nos faz interpretar que no c. 115 o acorde de dominante (V) de Fá maior apareceria, mas ele é imediatamente substituído pela tônica Fá maior sob a nota pedal de sua dominante, Dó, onde temos a reaparição do tema 2a.

Figura 29 – Passagem sobre o acorde Bº, c. 108 a 113

The musical score for Figure 29 shows a passage over the B major chord from measures 108 to 113. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Picc.**: Piccolo
- Fl.**: Flute
- Ob.**: Oboe
- Cl. (B)**: Clarinet in Bb
- Fag.**: Bassoon
- Cor. (F)**: Cor Anglais in F
- Cor. (Eb)**: Cor Anglais in Eb
- Trb. (B)**: Trumpet in Bb
- Tbn.**: Trombone
- Tba.**: Tuba
- Timp.**: Timpani
- Vln. I**: Violin I
- Vln. II**: Violin II
- Vle.**: Viola
- Vc.**: Violoncello
- Cb.**: Contrabass

The score is marked with dynamics *p*, *mf*, and *cresc.* across the measures. A box with the number '5' is present in the first measure of the Violin I part.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 225. Adaptado pelo autor, 2023.

#### d) Reaparição do tema 2a com imitações

No trecho dos c. 115 a 128 são apresentadas as duas primeiras frases (que se referem aos c. 60 e 67) do tema 2a com duas imitações. Dividindo este trecho em duas partes, a primeira parte com a primeira frase e suas imitações temos do c. 115 a 120; e a segunda parte com a segunda frase e suas imitações temos do c. 121 a 128.

Na primeira parte, temos uma imitação completa da primeira frase e outra incompleta, que está pela metade. A melodia da primeira frase se inicia nas madeiras (exceto fagote) do c. 115 a 118; já a primeira imitação completa se dá nos violinos nos c. 117 a 120; e a segunda imitação incompleta se dá no primeiro trompete e no primeiro trombone nos c. 119 e 120.

Harmonicamente nos c. 115 a 120 temos:

<sup>115</sup> | I (nota pedal na dominante) | % | V<sup>7</sup> | I (nota pedal na dominante) |  
 | V<sup>7</sup> | I (nota pedal na dominante) |

Na segunda parte, há algumas diferenças. A melodia da segunda frase também se dá nas madeiras (c. 121 a 124), e é repetida nos c. 125 a 128. Desta vez não há imitação nos metais. A imitação completa dos violinos se dá nos c. 123 a 126, sendo que no c. 127 há uma intenção de se repetir a melodia, e no c. 128 a continuação da melodia (que também se dá no *piccolo*, flautas e oboés) serve de anacruse para o próximo novo material melódico que chamaremos de tema 2b.

Harmonicamente nos c. 121 a 128 temos:

<sup>121</sup> | ii | V<sup>6</sup><sub>4</sub> | V/V | V (nota pedal na dominante da dominante) | V/V |  
 | V (nota pedal na dominante da dominante) | V/V |  
 | V (nota pedal na dominante da dominante) |

Seguem abaixo as figuras 30, 31 e 32, que ilustram o trecho dos c. 115 a 128:

Figura 30 – Reaparecimento do tema 2a a partir do c. 115, com imitações (figura reduzida)

The musical score for Figure 30 illustrates the reappearance of Theme 2a starting at measure 115. The score is divided into three systems of staves. The first system includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet (Bb), and Bassoon. A red box highlights the first phrase of the theme in these instruments, with the annotation "melodia 1ª frase do tema 2a". The second system includes Cor (F), Cor (E), Trumpet (Bb), Trombone, and Tuba. A red box highlights the second imitation in the Trumpet and Trombone parts, with the annotation "2ª imitação no trompete e no trombone". The third system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. A red box highlights the first imitation in the Violin parts, with the annotation "1ª imitação nos violinos". The score also includes dynamic markings such as *ff* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 226. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 31 – Continuação do reaparecimento do tema 2a com imitações

120

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.  
(B $\flat$ )

Fag.

Cor.  
(F)

Cor.  
(E)

Trb.  
(B $\flat$ )

Tbn.

Tba.

Timp.

I

Vln.  
II

Vle.

Vc.

Cb.

*p*

*a 2*

*p*

*p*

*p*

*p*

*pp*

*pp*

*p*

*p*

*p*

melodia da 2ª frase do tema 2a

Repetição melodia da 2ª frase do tema 2a

continuação da 2ª imitação no trompete e no trombone

imitação nos violinos da 2ª frase do tema 2a

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 227. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 32 – Continuação do reaparecimento do tema 2a com imitações e início tema 2b, c. 126 a 131 (figura reduzida)

The image displays a musical score for a symphony, specifically measures 126 to 131. The score is divided into two systems. The first system includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), and Bassoon (Fag.). The second system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Key annotations in red text include:

- continuação da repetição da melodia da 2ª frase do tema 2a**: This annotation is placed under the Flute, Oboe, and Bassoon staves, indicating that they are playing a continuation of the second phrase of Theme 2a.
- tema 2b**: This annotation appears in the Flute, Bassoon, and Violin I staves, marking the beginning of Theme 2b.
- harmonic annotations**: In the Violoncello and Contrabasso staves, the chords  $vii^{\circ}/ii$ ,  $ii$ , and  $vii^{\circ}/V$  are indicated in red, corresponding to the harmonic progression of Theme 2b.

The score shows dynamic markings of  $f$  (forte) and  $p$  (piano). A vertical red line is drawn at measure 129, separating the continuation of Theme 2a from the start of Theme 2b.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 228. Adaptado pelo autor, 2023.

### 3.2.2.3.3 Tema 2b

Este novo material melódico, que se encontra do c. 129 ao 136, e tocado pelos primeiros violinos, flautas e *piccolo*, é derivado do tema 2a devido ao seu perfil rítmico (mínimas e semínimas) e melódico (graus conjuntos), mas possui autonomia como tema que integra o segundo grupo temático, além de uma outra harmonia que contém uma nota pedal nos contrabaixos, violoncelos e fagotes sob o motivo rítmico pontuado oriundo do primeiro grupo temático. Vale lembrar que a tônica é Fá maior.

Podemos dividir ao meio estes 8 compassos do tema 2b, sendo a primeira parte uma frase de 4 compassos (c. 129 a c. 132), e a segunda parte uma outra frase de 4 compassos (c. 133 a 137).

Na primeira frase, c. 129 a 132 (podemos ver a partir da figura 32 anterior), temos uma progressão de acordes em torno do dominante Dó maior, sob a nota pedal de Sol (dominante individual):

129 | vii<sup>o</sup>/ii | ii | vii<sup>o</sup>/V | V |

Já na segunda frase, c. 133 a 136, a progressão de acordes está em torno da tônica Fá maior, porém agora sob a nota pedal de Dó (dominante):

133 | V<sup>7</sup> | I | V<sup>7</sup> | I |

Na Figura 33 a seguir podemos conferir:

Figura 33 – Continuação tema 2b, c. 132 a 136 (figura reduzida)

The musical score for Figure 33 shows measures 132 to 136. The score is for a full orchestra, including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet (Bb), Bassoon, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one flat (Bb). The score shows a progression of chords: V, V7, I, V7, I, and vii°/V/V. The dynamics are marked as ff. A red vertical line is placed at the end of measure 136, with the word 'Passagem' written in red below it. The chord progression is written in red above the staves.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 229. Adaptado pelo autor, 2023.

### 3.2.2.3.4 Ponte para o tema 2c

Entre os temas 2b e 2c, há uma curta ponte de 4 compassos, c. 137 a 140, que também possui um caráter de tensão sob uma orquestração em *tutti*. Esta passagem é marcada pela melodia descendente em graus conjuntos nos primeiros violinos, flautas e



*piccolo*, cujo motivo rítmico se mantém com uma mínima e duas semínimas (derivado do tema 2b) em homofonia do *tutti* orquestral.

Quanto à harmonia, temos o acorde diminuto “vii<sup>o</sup><sub>6</sub> / V / V” (F#<sup>o</sup>/A, Fá sustenido diminuto na primeira inversão), que durante 3 compassos gera uma tensão e expectativa para que o próximo acorde seja o “V/V” (G, Sol maior, dominante do dominante), porém, com a intenção de um baixo melódico descendente de se chegar ao c. 141 na nota Sol de meio em meio tom, no c. 140 temos um baixo na nota “Lá bemol” que gera o acorde “ii<sup>o</sup><sub>4/3/v</sub>” (Ré meio diminuto na segunda inversão). Este último acorde é um empréstimo<sup>33</sup> da tonalidade de Dó menor, que, como um acorde pré-dominante, também gera a expectativa de para que o próximo acorde também seja o “Sol maior dominante” (neste caso, dominante de Dó menor, “V/v”), mas na conclusão no c.141, o acorde é “V<sup>6</sup><sub>4</sub>” que ao mesmo tempo que sugere que teríamos o movimento “<sup>6-5</sup><sub>4-3</sub>”, este dominante se torna uma região tonal secundária de Dó maior, ou, uma tônica temporária, iniciando o tema 2c. Seguem a harmonia e a Figura 34 abaixo, reduzida sem a presença dos metais no *tutti* orquestral:

137	vii <sup>o</sup> <sub>6</sub> / V / V		%		%		ii <sup>o</sup> <sub>4/3/v</sub>	
141	V <sup>6</sup> <sub>4</sub>							

---

<sup>33</sup> “O termo acorde emprestado refere-se a um acorde de um modo usado no outro modo [...]” (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 544-545).

Figura 34 – Passagem (figura sem os metais), c. 137 a 140, mais c. 141 (início tema 2c).

The musical score for Figure 34 consists of two systems. The first system covers measures 137 to 140, and the second system covers measure 141. The instruments included are Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet (Bb), Bassoon, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is marked *ff* (fortissimo). In measure 141, there is a *p stacc.* (piano staccato) instruction. Chord symbols are written in red:  $vii_6^o / V / V$  in measure 137,  $ii_4^o / v$  in measure 140, and  $V_4^6$  in measure 141.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 229-230. Adaptado pelo autor, 2023.

### 3.2.2.3.5 Tema 2c

O tema 2c, localizado entre os c. 141 a 154, se difere dos outros demais temas do segundo grupo temático por ser composto em duas partes. A primeira parte, c. 141 a 146, com uma melodia em *staccato* e a segunda parte, c. 147 a 154, com uma melodia com um ritmo pontuado oriundo do primeiro grupo temático

Na primeira parte do tema, c. 141 a 146, a melodia em *staccato* em semínimas e graus conjuntos ascendente e descendente se inicia no primeiro oboé, com acompanhamento dos clarinetes, e imitação nos violinos e nos trompetes, sob a região harmônica da dominante nos 141 a 144. Nos 2 últimos compassos, c. 145 e 146, a melodia do tema, desta vez nas flautas, é repetida, porém transposta para Fá maior, pois a resolução no c. 147 inicia a segunda parte do tema na tônica Fá maior. A Figura 35 a seguir ilustra este trecho:

Figura 35 – 1ª parte do tema 2c oboé e violinos, c. 141 a 146, e início 2ª parte tema 2c, c. 147 (figura reduzida)

The image displays a musical score for oboe and violins. The left side shows the first part of theme 2c (measures 141-146) with the oboe playing 'Tema 2c' and the violins playing an 'Imitação Tema 2c'. The right side shows the beginning of the second part of theme 2c (measure 147), labeled 'melodia transposta para Fá'. A circled section in the flute staff indicates a second ending ('a 2 sempre'). Harmonic annotations include V<sub>6</sub>, I<sub>6</sub>, V<sub>7</sub>, and I.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 230-231. Adaptado pelo autor, 2023.

A segunda parte do tema 2c, c. 147 a 154, possui uma melodia que se alterna entre os primeiros violinos, que é complementada pelas madeiras (exceto fagotes), com uma figura pontuada seguida por uma semínima (tema 1b), motivo oriundo do primeiro grupo temático. Há também, nos c. 147, 149 e 150 a presença do motivo sincopado (tema 1a, semínima na cabeça do compasso seguida por uma mínima no segundo tempo) de maneira secundária em relação ao motivo do tema principal 2c. Já o motivo *staccato* em semínimas da primeira parte permanece em segundo plano no acompanhamento das demais cordas.

Já a harmonia percorre um curto trecho de encadeamentos de acordes pelo ciclo de quintas, partindo de Fá maior (tônica), e passando por Si bemol maior, Mi bemol maior e Lá bemol maior (c. 146 a 151). Entre os c. 152 e 154, a harmonia gira em torno de Si bemol maior, dirigindo-se ao acorde cadencial “I<sup>6</sup><sub>4</sub>” no c. 155, compasso este que dá início à retransição para a Recapitulação, e Fá maior passa a assumir de volta a função de

dominante da tônica Si bemol que virá novamente. Por causa disso, ambigualmente podemos considerar que a presença do acorde de Si bemol na cabeça dos c. 152 e 153 seria o prenúncio da volta de Si bemol como tônica, podendo já assumir a função de tônica, pois todo o longo trecho seguinte, c.155 a 171, temos Fá como dominante, que gera tensão e expectativa. Sendo assim, pode-se dizer que nos c. 154 e 155 temos uma cadência suspensiva ou semicadência (SC)<sup>34</sup>.

Harmonicamente temos<sup>35</sup>:

147 | I, V<sup>7</sup> / IV | IV | V<sup>7</sup> / IV / IV | IV / IV, V<sup>4</sup><sub>2</sub> / IV / IV / IV |  
 151 | IV / IV / IV, V<sup>7</sup> / IV | IV (Si bemol como prenúncio de tônica “I”) |  
 153 | I (Si bemol como tônica antecipada) | ii | I<sup>6</sup><sub>4</sub> |

Na Figura 36 a seguir, podemos ver além da análise harmônica, a mistura dos motivos do tema 1a e 1b que compõem a segunda parte do tema 2c. Pode-se dizer que a presença dos motivos do primeiro grupo temática seja um prenúncio de que a Recapitulação está por vir. E na Figura 37 também a seguir, vemos o final do tema 2c, e Si bemol sendo adotado no c. 152 como tônica novamente, de modo antecipado, para que tenhamos a semicadência “ii – I<sup>6</sup><sub>4</sub>” entre os c. 154 e 155, e o início do processo de retransição para a Recapitulação sob a nota pedal da dominante Fá a partir do c. 155.

<sup>34</sup> “Com caráter completamente suspensivo, tal cadência marca os finais de frase sob a harmonia da dominante, isto é, a frase termina no V grau.” (LIMA, 2010, p. 99).

<sup>35</sup> Para uma melhor compreensão harmônica entre os c. 151 a 157, preferiu-se classificar acordes mais essenciais ao invés de cada acorde por semínima.



### 3.2.2.4 Retransição para a Recapitulação

O trecho de retransição para a Recapitulação se encontra entre os c. 155 ao 171, e é caracterizado pela insistência no uso dos motivos rítmicos do primeiro grupo temático da Exposição (tanto a síncope do tema 1a, quanto a figura pontuada do tema 1b) como anunciação de que esta seção está se encerrando e que outra está por vir com este mesmo material.

Todo este trecho está sob a harmonia da dominante Fá maior e da nota pedal Fá, embora alguns outros acordes e dissonâncias apareçam rapidamente, gerando tensão. Os elementos que também contribuem para que este trecho tenha um caráter de tensão são os acentos, sejam de síncope ou não, assim como a densidade sonora do *tutti* orquestral, somado aos crescendos de dinâmica em direção ao “*ff*”, para que finalmente nos 2 últimos compassos, c. 170 e 171, restem apenas os trêmulos agudos dos violinos na nota Fá como espécie de último suspiro. Enfim, no c. 172 a Recapitulação se inicia com um *tutti* orquestral que se contrasta bruscamente e intencionalmente com os 2 compassos anteriores.

Podemos dividir esta retransição em 3 partes: a primeira está entre os c.155 e 158 (4 compassos); a segunda entre os c. 159 e 164 (6 compassos); e a terceira entre os. 165 a 171 (7 compassos).

Na primeira parte, com 4 compassos, c.155 e 158, temos o motivo rítmico de figura pontuada oriunda do tema 1b, com uma melodia ascendente em graus conjuntos em que a cada compasso sobe meio tom, criando tensão. E a cada figura de mínima do segundo tempo de cada compasso temos um acorde de “B<sup>o</sup>” (Si diminuto) e “C#<sup>o</sup>” (Dó sustenido diminuto) que se alternam a cada compasso, e que são, respectiva e alternadamente, resultantes da harmonização das notas “Fá”, “Sol”, “Lá bemol” e “Si bemol” da voz da melodia, e conseqüentemente não possuem função harmônica<sup>36</sup> neste trecho em específico, e por isso estão representados por cifras populares sob a harmonia de “V” (Fá maior dominante) e a nota pedal “Fá” na Figura 38 a seguir:

---

<sup>36</sup> Partindo-se do princípio que a função harmônica se refere ao relacionamento de um acorde com outros acordes de uma mesma tonalidade, e que ela determina o comportamento dos acordes em relação a outros acordes de acordo com a hierarquia estabelecida em torno da tônica (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 71), os acordes “B<sup>o</sup>” e “C#<sup>o</sup>” não se relacionam com outros acordes da tonalidade de Si bemol maior neste caso em específico, pois são acordes que causam tensão pela sonoridade, e que se relacionam por aproximação cromática com o acorde dominante através das vozes intermediárias.

Figura 38 – Primeira parte da retransição para Recapitulação, c. 155 a 158 (figura reduzida)

V Trecho todo sob a harmonia de Fá dominante

aproximação cromática das vozes

Nota Pedal Fá

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 232-233. Adaptado pelo autor, 2023.

Na segunda parte, com 6 compassos, c. 159 e 164, temos o motivo rítmico sincopado do tema 1a como melodia, cuja nota mínima, de maior valor, é acentuada do c. 159 a 163. E para contrastar com a parte anterior, nos c. 159 e 160 há uma melodia descendente que sobe um tom nos c. 161 e 162, já os c. 163 e 164 são uma desinência deste grupo de 6 compassos que contém uma melodia descendente em graus conjuntos resultante dos 4 compassos anteriores. Nestes acentos de síncope também temos acordes resultantes da harmonização da voz da melodia, mas que neste caso agora possuem uma função harmônica. Podemos conferir a seguir na Figura 39.

Para este trecho dos c. 159 e 164, harmonicamente temos:

159 | I<sup>add 6</sup> | IV<sub>6</sub> | V<sup>7</sup> / V , V<sub>2</sub><sup>add 13</sup> / V | V<sub>3</sub><sup>4</sup> / V , ii<sup>7</sup> / V , V<sub>3</sub><sup>4</sup> / V |

163 | V<sup>7</sup> , V<sub>7</sub><sup>add 13</sup> | V<sup>7</sup> |

Figura 39 – Segunda parte da retransição para Recapitulação, c. 159 a 164 (apenas as cordas).

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 233-234. Adaptado pelo autor, 2023.

E na terceira parte, c. 165 a 171, temos a finalização da retransição. Nos dois primeiros compassos, c. 165 e 166, ainda temos o motivo rítmico sincopado do tema 1a, sendo ambos compassos praticamente iguais, com a diferença do efeito melódico no acento da mínima, as notas “Sol bemol (c. 165)” e “Sol natural (c. 166)”. Já no c. 167 temos a volta do motivo rítmico de figura pontuada do tema 1b, sendo que nos 2 compassos seguintes, c. 168 e 169, este motivo é “comprimido”, fazendo-se o uso repetido apenas da célula rítmica pontuada em cada tempo de cada compasso, criando mais tensão, juntamente com a dinâmica em “*ff*”, chegando ao ponto culminante nos c. 170 e 171 com apenas os trêmulos nos violinos em uníssono oitavado na nota Fá. Estes c. 170 e 171 equivalem aos c. 1 e 2 (uníssonos na nota Fá), e são uma introdução para o tema 1a da Recapitulação, que se inicia no c. 172. Segue a Figura 40:

Figura 40 – Terceira parte da retransição para a Recapitulação, c. 165 a 171 (apenas as cordas)

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 234-235. Adaptado pelo autor, 2023.



### 3.2.3 Recapitulação

A seção de Recapitulação se localiza entre os c. 172 e 377, pois a partir do c. 378 temos a transição para o Epílogo Coral. Nesta parte do trabalho, a análise irá se ater apenas às diferenças em relação à Exposição, baseando-se no conceito de resolução tonal (HEPOKOSKI; DARCY, 2006) entre Recapitulação e Exposição.

#### 3.2.3.1 Primeiro grupo temático

Na Recapitulação também temos o primeiro grupo temático (c. 172 a 238) que envolvem os temas 1a e 1b e suas pontes, porém com algumas modificações estruturais em relação à Exposição.

##### 3.2.3.1.1 Tema 1a

Toda a estrutura do tema 1a, mais a ponte para o tema 1b, da Exposição, (c. 03 a 26), é repetida na Recapitulação exatamente em números de compassos e harmonia (c. 172 a 195), com algumas variações internas, como:

a) O tema 1a se inicia nas madeiras no lugar dos violinos, pois estes ainda mantêm os trêmulos, enquanto violas e violoncelos acompanham o motivo rítmico sincopado do tema, c. 172 a 175 (correspondem aos c. 03 a 06), como mostra a Figura 41;

b) O tema volta para os violinos, mas há uma variação rítmica onde as semicolcheias substituem a figura rítmica pontuada, c. 176 e 177 (correspondem aos c. 07 e 08), ao passo que nos c. 178 e 179 (correspondem aos c. 09 e 10), madeiras e violinos fazem um jogo de pergunta e resposta sobre o tema, conforme a Figura 42



### 3.2.3.1.2 Tema 1b

O tema 1b da Recapitulação, situado do c. 196 ao 211 (correspondentes aos c. 27 a 41, sendo um compasso a mais na Recapitulação), contém variações na harmonia.

Enquanto que na Exposição a tônica Si bemol maior é finalmente apresentada, mas logo em seguida ofuscada pela região tonal secundária de Ré bemol maior (III b), na Recapitulação, esta ofuscação imediata da tônica ocorre, a partir do c. 198, pela região tonal secundária de Si bemol menor ( i ), porém de maneira implícita, pois ao serem introduzidos os acordes “Gb/Db” (Sol bemol maior na 2ª inversão, vi<sup>6</sup><sub>4</sub> / i ), e Ebm (Mi bemol menor, iv/i ), ambos podem ser definidos como empréstimo da tonalidade de Si bemol menor. Si bemol menor cria uma ambiguidade em relação à tônica Si bemol maior, nos remetendo à ideia de que Si bemol maior ou menor são na verdade a mesma tonalidade (Si bemol: I e i), mas se ainda quiséssemos considerar Si bemol menor como uma região tonal secundária, há uma relação de submediante menor (SCHOENBERG, 2004) com Ré bemol maior (apresentada na Exposição). Vejamos como se dá a harmonia deste trecho.

Entre os c. 196 e 201, podemos ainda classificar os acordes desta maneira:

<sup>196</sup> | I, vi | vii<sup>0</sup>/V | vi<sup>6</sup><sub>4</sub>/i , iv/i | ii<sup>0</sup>/i | V<sup>6</sup><sub>5</sub>/i , vi<sup>6</sup><sub>4</sub>/i | % |

Note que nos 2 últimos compassos acima há uma cadência de engano, fazendo com que Si bemol menor permaneça oculta como região tonal secundária, diferentemente na Exposição, onde Ré bemol é apresentada após uma cadência. Na Figura 43, podemos visualizar o trecho de c. 196 a 201:

Figura 43 – Início tema 1b, c. 196 a 201 (figura reduzida)

The image displays a musical score for the beginning of theme 1b, measures 196 to 201. The score is in 3/4 time and features a chromatic sequence of chords. The left page shows measures 196-201 with dynamic markings (f, dim., p) and chord symbols: I, vi, vii°/V, VI<sup>6</sup><sub>4</sub>/i, iv/i. The right page shows measures 199-201 with dynamic markings (p) and chord symbols: ii<sup>o</sup><sub>7</sub>/i, V<sub>4</sub><sup>6</sup>/i, VI<sup>6</sup>/i. Annotations include "emprestimo de Si bemol menor", "i = Si bemol menor", "Cadência de engano", and "este compasso repete o anterior".

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 239-240. Adaptado pelo autor, 2023.

E em seguida, entre os c 202 e 209 (correspondentes aos c. 33 ao 40), também temos a mesma sequência de movimentos cromáticos de meio em meio tom entre acordes vizinhos que não possuem classificação quanto à funcionalidade tonal, porém a sequência está transposta uma quinta abaixo desde o c. 198 até o c. 203. Do c. 203 ao 209, o compositor não segue exatamente a mesma direção dos acordes em relação à Exposição entre subir e descer de meio em meio tom os acordes vizinhos. E os c. 210 e 211 funcionam como uma volta para a tônica Si bemol maior através de uma CAI<sup>37</sup>, onde os acordes voltam a ter classificação de função tonal. Vejamos através das figuras 44 e 45 a seguir:

<sup>37</sup> Neste caso de cadência autêntica imperfeita, a voz da melodia apresenta a quinta da tônica, e o “vii<sup>o</sup>” ocupa o lugar do “V”. (LIMA, 2010, p. 97-99).

Figura 44 – Continuação tema 1b, c. 202 a 204 (madeiras e cordas, sem contrabaixos e metais)

Fl. I. *pp*

Oboe *pp*

Cl. (Bb) *pp*

Fag. *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vcl. *pp*

Cb. *pp*

F/A Fb/Ab Eb/G Fb/Ab Eb/G Fb/Ab

Acordes transpostos uma quinta abaixo em relação à Exposição

muda a direção em relação à Exposição (c. 35)

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 240. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 45 – Continuação tema 1b, c. 205 a 211, e início transição para tema 2a (c. 212)

Fl. I. *cresc.* *mf*

Oboe *cresc.* *mf*

Cl. (Bb) *cresc.*

Fag. *cresc.*

Vln. I *cresc.* *p* *cresc.* *mf*

Vln. II *cresc.* *p* *cresc.* *mf*

Vla. *cresc.* *p* *cresc.* *mf*

Vcl. *cresc.* *p* *cresc.* *mf*

Cb. *cresc.* *p* *cresc.* *mf*

F/A Gb/Bb G/B F#°/C G/B F#°/C G/B Ab/C A/C# Bb/D A°/Eb

muda a direção do baixo, mas a do acorde não, em relação à Exposição (c. 37)

Compasso que não se repete na Exposição

Transição para tema 2a

Cadenza autêntica imperfeita

Erro de edição: nota certa é Mi bemol

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 240-241. Adaptado pelo autor, 2023.

Foi constatado um erro de edição na partitura da Funarte, o qual a nota “Ré” do violoncelo no c. 211 da Figura 45 acima em destaque na verdade seria a nota “Mi bemol”, conforme comprova a Figura 46 a partitura do manuscrito abaixo:

Figura 46 – Trecho do c. 207 ao 212 do manuscrito da sinfonia, com destaque na nota “Mi bemol” do violoncelo no c. 211



Fonte: MIGUÉZ, 1882.

### 3.2.3.2 Transição entre primeiro e segundo grupo temático

Na Recapitulação, a transição para o segundo grupo temático, de caráter não modulatório, se situa entre os c. 212 a 238 (correspondentes aos c. 42 a 59 da Exposição) e possui uma extensão maior que a da Exposição.

Dividindo esta transição em quatro partes, temos uma primeira parte (c. 212 a 215) com o material melódico da Exposição referente ao que tem início no c. 42; uma segunda parte (c. 216 a 223) com uma citação antecipada de um trecho do tema 2a do segundo grupo temático; uma terceira parte (c. 224 a 233) que é a continuação da primeira; e uma quarta parte (c. 234 a 238) que é a tensão sobre a dominante Fá maior que prepara a vinda do tema 2a.

Na primeira parte, c. 212 a 215, temos o trecho referente aos c. 42 a 45 da Exposição, cuja voz nos primeiros violinos possui o mesmo perfil melódico e rítmico, mas temos harmonia:

$$^{212} | I^6, vii^{\circ}_6 / ii | ii^6 | vii^{\circ}_2 | ii^{\circ} / i | I^6 |$$

Segue a Figura 47:

Figura 47 – Primeira parte da transição, c. 212 a 215

The musical score shows five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The first violin part (Vln. I) is circled in red and labeled 'melodia'. The score includes dynamic markings such as *sf*, *pp*, *stacc.*, and *sfz-meno*. Roman numeral chord symbols are present:  $I^6$ ,  $vii^6/ii$ ,  $ii^6$ ,  $vii^6$ , and  $I^6$ . The measure numbers 211, 212, 213, 214, and 215 are indicated at the top of the staves. The Viola and Cello/Double Bass parts have markings like *sf pp stacc.* and 'início transição'.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 241. Adaptado pelo autor, 2023.

Na segunda parte, c. 216 a 223, temos uma citação de parte do tema 2a pelos primeiros violinos em *divisi*. Tomando como referência os c. 60 a 63, que são a primeira frase da melodia original do tema 2a da Exposição, esta citação se inicia pelo trecho da melodia referente ao c. 61, e com uma pequena alteração rítmica com uma semínima pontuada e uma colcheia substituindo duas semínimas. Enquanto isso, a melodia principal da transição é transferida para o primeiro clarinete. Por outro ponto de vista, comparando com um princípio canônico a duas vozes<sup>38</sup>, que contém um tema e um contratema, podemos dizer que a melodia da transição que foi apresentada nos quatro compassos anteriores (primeira parte, c. 212 a 215) pelos primeiros violinos seria um tema, e que a citação do tema 2a nesta segunda parte pelos primeiros violinos seria um contratema, pois a melodia da transição passou para o primeiro clarinete, fazendo duas melodias ocorrerem simultaneamente. Veja nas figuras 48 e 49 abaixo de modo mais claro:

<sup>38</sup> Preferiu-se chamar de “princípio canônico” ao invés de “invenção” a duas vozes, pois o termo “invenção” se refere a uma peça como um todo, e neste caso temos apenas um trecho dentro de uma peça. CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto tonal e fuga: manual prático*. 2. ed. ampl. Porto Alegre: Evangraf, 2011. p. 101-102.

Figura 48 – Melodia da transição como ideia de tema de cânone a duas vozes, c. 212 a 216

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 241. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 49 – Cânone a duas vozes, melodia da transição como tema no 1º clarinete e citação do tema 2a como contratema nos 1ºs violinos, c.217 a 223

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 241-242. Adaptado pelo autor, 2023.

Através das figuras 48 e 49 acima podemos observar que no c. 216 a citação do tema 2a começa sob a região tonal secundária de Sol bemol maior. Sendo assim, podemos classificar o acorde de “Sol bemol maior” como um “acorde Napolitano” (bII), ou acorde “Frígio II” (ROIG-FRANCOLÍ, 2020) do dominante (Fá maior) de Si bemol maior (tônica), e por ser apresentado na segunda inversão, sua representação é “bII<sup>6</sup><sub>4</sub> / V”, e seu dominante individual é o “V<sup>7</sup> / bII<sup>6</sup><sub>4</sub> / V”. E a partir do c. 220, temos a repetição da citação do tema 2a meio tom abaixo, na região da dominante Fá maior. E ao término deste trecho, temos uma CAI entre os c. 223 e 224 (V<sup>6</sup><sub>4</sub> – I<sup>6</sup>).



Vale ressaltar que, assim como na transição da Exposição, entre os c. 54 e 59 (ver Figura 21 novamente), o tema 2a é citado de maneira implícita antecipadamente ao segundo grupo temático, já na Recapitulação, entre os c. 216 e 223, o mesmo acontece, porém de maneira explícita.

A terceira parte da transição, c. 224 a 233, é uma continuação da primeira que fora interrompida pela citação do tema 2a. Os c. 224 a 231 correspondem aos c. 44 a 50 da Exposição, cuja progressão de acordes está transposta em uma quinta abaixo para que se mantenha a tonalidade de Si bemol maior para segundo grupo temático. O que há de novidade é imitação, feita pelos primeiros violinos, da melodia da transição que está nas flautas e nos oboés, conforme as figuras 50 e 51 abaixo:

Figura 50 – Imitação da melodia da transição nos violinos, c. 224 a 228

The image displays a musical score for measures 224 to 228. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B.)), Bassoon (Fag.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- Flute (Fl.):** Measures 224-228 feature a melodic line starting with a first finger (L) fingering. The dynamics are marked *p*. The melody is highlighted with red boxes and labeled "melodia" in red.
- Oboe (Ob.):** Measures 224-228 feature a melodic line starting with a first finger (L) fingering. The dynamics are marked *p*. The melody is highlighted with red boxes and labeled "melodia" in red.
- Clarinet in B-flat (Cl. (B.)):** Measures 224-228 feature a melodic line starting with a first finger (L) fingering. The dynamics are marked *pp dolce*.
- Bassoon (Fag.):** Measures 224-228 feature a melodic line starting with a first finger (L) fingering. The dynamics are marked *p stacc. marcato*.
- Violin I (Vln. I):** Measures 224-228 feature a melodic line starting with a first finger (L) fingering. The dynamics are marked *p*. The melody is highlighted with red ovals and labeled "imitação" in red.
- Violin II (Vln. II):** Measures 224-228 feature a melodic line starting with a first finger (L) fingering. The dynamics are marked *p*.
- Viola (Vla.):** Measures 224-228 feature a melodic line starting with a first finger (L) fingering. The dynamics are marked *pizz. p*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 224-228 feature a melodic line starting with a first finger (L) fingering. The dynamics are marked *pizz. p*.
- Contrabasso (Cb.):** Measures 224-228 feature a melodic line starting with a first finger (L) fingering. The dynamics are marked *pizz. p*.

The score also includes chord symbols:  $I^6$ ,  $vi$ ,  $ii$ ,  $V^7$ , and  $I$ .

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 242. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 51 – Continuação da figura anterior, c. 229 a 234

The image shows a musical score for measures 229 to 234. The instruments listed are Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

- Flute and Oboe:** Red boxes highlight the melodic lines. The first box is labeled "continuação melodia" and the second is labeled "melodia".
- Violin I:** A red oval highlights a passage labeled "imitação".
- Chord Symbols:** Blue text below the Bassoon and Violin I staves indicates chords: IV, ii<sup>o</sup>/ii, V/ii, ii<sup>6</sup>, V<sup>6</sup>/ii, V<sup>6</sup>, IV, and V.
- Performance Markings:** "cresc." (crescendo) and "ff" (fortissimo) are present throughout the score.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 243. Adaptado pelo autor, 2023.

A quarta parte da transição, c. 234 a 238, corresponde aos c. 54 a 59 da Exposição, porém com um compasso a menos e transposto para Fá dominante que cadencia em Si bemol maior no c. 239, dando início ao tema 2a.

### 3.2.3.3 Segundo grupo temático

Na Recapitulação também temos o segundo grupo temático (c. 239 a 377) que envolvem os temas 2a, 2b e 2c e suas pontes, porém com algumas modificações estruturais em relação à Exposição.

#### 3.2.3.3.1 Tema 2a

O tema 2a na Recapitulação se situa entre os c. 239 a 254, que correspondem aos c. 60 a 75 da Exposição. O tema desta vez está nos primeiros violinos (e é dobrado pelos violoncelos uma oitava abaixo), ao invés dos clarinetes (como na Exposição), e sob a tonalidade de Si bemol maior, confirmando a resolução tonal do movimento, conforme as figuras 52 e 53 abaixo que representam apenas uma parte do tema 2a, dos c. 239 a 246:

Figura 52 – Início tema 2a em Bb nos 1<sup>os</sup> violinos, c. 239 e 240.

The musical score for Figure 52 shows the beginning of Theme 2a in Bb for the first violins, measures 239 and 240. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first violin part is marked *mf molto espressivo* and **Tema 2a em Bb**. The second violin part is marked *p*. The viola part is marked *molto espressivo* and *pizz.*. The cello and double bass part is marked *p*.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 244. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 53 – Continuação do tema 2a em Bb nos 1<sup>os</sup> violinos, c. 241 e 246.

The musical score for Figure 53 shows the continuation of Theme 2a in Bb for the first violins, measures 241 and 246. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first violin part is marked **continuação tema 2a em Bb**. The second violin part is marked *p*. The viola part is marked *pizz.*. The cello and double bass part is marked *p*.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 245. Adaptado pelo autor, 2023.

### 3.2.3.3.2 Ponte para o tema 2b

A ponte entre os temas 2a e 2b na Recapitulação possui uma extensão maior em relação à Exposição (c. 76 a 129), seja com materiais correspondentes apenas transpostos para a tônica Si bemol maior, ou com acréscimo de compassos com novos materiais. Esta ponte se situa do c. 255 a 331.

Os c. 255 a 270 correspondem aos c. 76 a 91 (material derivado do tema 2a) da Exposição, transpostos para Si bemol maior. Em sequência, temos os c. 271 a 286, que assim como dos c. 92 a 107 na Exposição, representam a repetição do tema 2a, com a diferença que na primeira metade do tema, com orquestração mais pesada em *tutti* (c. 271

a 278) , a melodia passa para as flautas, *piccolo*, e clarinetes, e na segunda metade do tema (c. 279 a 286), o tema volta para os primeiros violinos e violoncelos, e a imitação agora está na primeira flautas e no primeiro clarinete, com uma orquestração mais leve, sem os metais. Veja na Figura 54 a imitação:

Figura 54 – Trecho da imitação da segunda metade da melodia do tema 2a no 1ª flauta e no 1º clarinete, c. 279 a 282

The image displays a musical score for measures 277 to 282. The top system includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B.)), and Bassoon (Fag.). The bottom system includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). Red annotations highlight specific musical elements: 'imitação na 1ª flauta' and 'imitação no 1º clarinete' in the woodwind parts, and 'segunda metade do tema 2a' in the Violin I part. Dynamics like *p* and *pizz.* are indicated throughout the score.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 248. Adaptado pelo autor, 2023.

Em sequência, a Exposição, vimos que há uma passagem sob o acorde de Si diminuto, c. 108 a 114, que causa um caráter de tensão, já na Recapitulação, este trecho corresponde aos c. 287 a 293, sob o acorde de Mi diminuto ( $vii^{\circ}/V$ ), porém logo após, este trecho é ampliado até o c. 317, com a inserção de novos materiais.

Dividindo esta passagem em duas partes, a primeira se situa entre os c. 287 a 300, e a segunda, que é uma repetição da primeira sob outra harmonia, entre os c. 301 e 315.

Analisando a primeira parte, c. 287 a 300, temos materiais que já foram apresentados na Exposição e materiais novos. Dos c. 287 a 293, temos um material, que já fora apresentado na Exposição nos c. 108 e 114, e que se trata novamente do motivo rítmico pontuado oriundo do primeiro grupo temático, que se distribui pelas cordas graves

(contrabaixos, violoncelos e violas) e fagotes como um *ostinato* em uníssono de uma linha de baixo, porém agora sob a harmonia do acorde de Mi diminuto, pois todo o segundo grupo temático está transposto para a tônica Si bemol.

Figura 55 – Início da primeira parte da passagem de caráter tenso, c. 287 a 293 (figura reduzida apenas às cordas)

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 249-250. Adaptado pelo autor, 2023.

Entre os c. 294 e 300, temos um novo material, o qual não foi apresentado na Exposição, e que gera ainda mais tensão em relação aos 7 compassos anteriores da figura acima, com elementos como:

- a) O próprio acorde Mi diminuto ( $vii^{\circ}/V$ ), como base harmônica para todo o trecho, que naturalmente é um acorde tenso por ser diminuto;
- b) A pergunta e resposta entre metais (trompas, trompetes e trombones) e cordas (exceto contrabaixos), sob um motivo rítmico pontuado, no c. 294 e 295;
- c) As indicações de dinâmica fortíssimo (“*ff*” e “*fff*”);
- d) Os trêmulos das cordas (violinos e violas), nos c. 296, 298 e 300;
- e) O uníssono dos violinos, violas e violoncelos sob um motivo rítmico pontuado, onde a cada a compasso sobe uma terça, iniciando na nota Dó sustenido (c. 295), Mi (c. 297), e Sol (c. 299), formando a tríade do acorde Dó sustenido diminuto, cuja nota “Dó sustenido” foi enarmonizada, sendo que antes a nota Ré bemol fazia parte do acorde Mi diminuto;
- f) e a presença de acordes de fora da tonalidade de Si bemol maior, que criam uma quebra da expectativa sonora, como “Lá maior” (na posição fundamental, e na terceira inversão, com suas respectivas sétimas maior e menor, nos c. 296 e 297, resultantes de um movimento cromático descendente da linha do baixo), “Dó maior” (também na

posição fundamental, e na terceira inversão, com sua respectiva sétima maior no c. 298), “Lá sustenido diminuto” (resultando do movimento diatônico descendente da linha do baixo que sai da nota Dó, ao invés de um movimento cromático que pararia na nota Si bemol), e “Si diminuto na segunda inversão” ( $vii^{o4}_2/V/V$ , este é um acorde que já podemos classificar novamente dentro da tonalidade de Si bemol maior, e vale lembrar que este mesmo Si diminuto aparece na mesma passagem correspondente na Exposição), como acorde de repouso para este momento. Confira na Figura 56 abaixo:

Figura 56 – Continuação da figura anterior com material novo da passagem, c. 294 a 300 (c. 301: início da repetição)

The musical score for Figure 56 is divided into two systems. The first system covers measures 294 to 300, and the second system covers measures 301 to 306. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet (Bb), Bassoon, Cor Anglais (F), Cor Anglais (Eb), Trombone (Bb), Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is annotated with harmonic analysis and performance markings. A red circle highlights the beginning of measure 294, labeled 'Pergunta' in green. Another red circle highlights the beginning of measure 299, labeled 'Resposta' in green. Harmonic analysis includes  $E^0$ , A, A/G#, A/G, C, C/B,  $A\#^0$ ,  $B^0/F$ , sol, and  $vii^0_4/V/V$ . Performance markings include 'a 2', 'ff', 'p', and 'pp'.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 251-252. Adaptado pelo autor, 2023.

Vale ressaltar que o c. 294 da figura acima é uma elisão, pois é a conclusão de uma frase que se conclui em seu ponto culminante, e ao mesmo tempo, início deste novo material descrito acima.

Sobre a segunda parte, c. 301 e 317, temos a repetição do mesmo material que os 14 compassos anteriores descritos acima, porém:

a) tudo está transposto um tom abaixo, e sob a harmonia do acorde Si diminuto ( $\text{vii}^\circ / \text{V} / \text{V}$ ), ao invés de Ré diminuto (1 tom abaixo de Mi diminuto), embora enarmonicamente tenham a mesma sonoridade;

b) os trêmulos nos violinos e nas violas nos c. 314 a 317 são uma referência ao início da Recapitulação (c. 170 e 171), que criam a expectativa para o início de algo novo, que neste caso, é o reaparecimento do tema 2a no c. 318;

c) e entre os c. 314 a 318, temos a cadência “ $|\text{vii}^\circ_5 / \text{V} / \text{V} | \% | \text{V}^4_3 | \% | \text{I} |$ ”, onde “ $\text{V}/\text{V}$ ” é omitido como pré-dominante, mas temos um movimento diatônico descendente da linha do baixo passando pelas notas “Ré”, “Dó” e “Si bemol” (c. 318), cuja tônica Si bemol maior dá início o reaparecimento do tema 2a com imitação, como na Figura 57 a seguir:

Figura 57 – Cadência final do trecho da passagem (c. 314 a 317) para o início do reaparecimento do tema 2a (c. 318).

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The passage from measure 314 to 317 features a cadence with the following Roman numerals:  $\text{vii}^\circ_5 / \text{V} / \text{V}$ ,  $\text{V}^4_3$ , and  $\text{I}$ . The dynamic markings are  $ff$  (fortissimo) and  $pp$  (pianissimo). The reappearance of Theme 2a in measure 318 is circled in red and labeled "Reaparecimento do tema 2a".

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 255. Adaptado pelo autor, 2023.

Do c. 318 ao 331 temos o reaparecimento do tema 2a com imitação, que correspondem aos c. 115 a 128 da Exposição, com a diferença que desta vez o tema está transposto para a tonalidade de Si bemol maior, com a melodia nos violinos, e imitação nas madeiras (na exposição, a melodia estava nas madeiras e a imitação nos violinos).

### 3.2.3.3.3 Tema 2b

O tema 2b e a passagem para o tema 2c da Recapitulação se situam entre os c. 332 a 343, e correspondem aos c. 129 a 140 da Exposição, transpostos para Si bemol maior.

### 3.2.3.3.4 Tema 2c

Na exposição, o tema 2c na Recapitulação também é dividido em duas partes, c. 344 a 349, e 350 a 359. Estes compassos correspondem aos c. 141 a 154 da Exposição, sendo que na Recapitulação temos 2 compassos a mais, com algumas variações de instrumentação e harmonia:

a) nos c. 344 e 345, o tema 2c em *staccato* é iniciado nos oboés e clarinetes na dominante, assim como na Exposição; já na reposta do tema, nos 2 compassos seguintes, temos cordas e flautas, enquanto na Exposição as cordas eram acompanhadas pelos trompetes; e na repetição do tema, desta vez na tônica, temos a melodia apenas nos clarinetes, sendo que na Exposição estava nas flautas;

b) na primeira parte do tema 2c, c. 344 a 349, harmonicamente temos as transposições já esperadas em relação à Exposição. Do c. 344 ao 347 na região da dominante Fá maior, e c. 348 e 349 na tônica Si bemol maior;

c) a segunda parte do tema 2c, c. 350 a 359, possui as mesmas características que o mesmo trecho correspondente na Exposição. A harmonia dos c. 350 a 353 corresponde transposta para Si bemol maior aos c. 147 ao 150, já o c. 354 é um compasso a mais que mantém o ciclo de quintas iniciado no c. 350, chegando em Ré bemol maior (IV/IV/IV);

d) entre os c. 355 a 359, há uma sequência harmônica que se diferencia do trecho correspondente na Exposição, c. 151 a 154, e que embora não contenha uma semicadência, como nos c. 154 e 155, há também uma quebra de expectativa devido ao evitamento de uma cadência conclusiva na tônica, nos c. 359 e 360. Confira nas figuras 58, 59, 60 abaixo:



Figura 58 – Início tema 2c. c. 343 a 349

Figura 58 – Início tema 2c. c. 343 a 349

Instrumentos: Picc., Fl., Ob., Cl. (B.), Fag., Cor. (F.), Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., Cb.

Destacamentos em vermelho:

- imitação tema 2c (Fl.)
- tema 2c em F (Ob.)
- tema 2c em Bb (Cl. (B.))

Dinâmicas: *p*, *mf*, *stacc.*

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 260. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 59 – Continuação tema 2c, c. 350 a 355

Figura 59 – Continuação tema 2c, c. 350 a 355

Instrumentos: Fl., Ob., Cl. (B.), Fag., Cor. (E.), Vln. I, Vln. II, Vle., Vc., Cb.

Destacamentos em verde:

- motivo sincopado (tema 1a) (Fl.)
- motivo figura pontuada (tema 1b) (Cl. (B.))

Destacamentos em azul:

- imitação tema 2c (Vln. I)

Dinâmicas: *p*, *f*

Harmonização (Romanos): I, V<sup>7</sup>/IV, IV, V<sup>4</sup>/IV/IV, IV/IV, V<sup>4</sup>/IV/IV, IV/IV/IV, IV/IV/IV/IV

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 261. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 60 – Continuação tema 2c, c. 356 a 359

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 261. Adaptado pelo autor, 2023.

Vale observar que entre os c. 359 e 360 temos esta progressão de acordes<sup>39</sup>:

359 | ii<sup>6</sup> , V<sup>6</sup><sub>5</sub>(add 9) / V , V<sup>sus4</sup> , V<sup>6+</sup> / V | I<sup>6</sup><sub>4</sub> , (vii<sup>o</sup><sub>3</sub> / V) |

Imaginando uma possível cadência “ii – V – I” ou “IV – V – I” que poderia haver neste final de frase, e observando esta sequência harmônica acima, no c. 359 podemos interpretar que enquanto o acorde “V<sup>6</sup><sub>5</sub>(add 9) / V” interrompe um esperado movimento cadencial “ii<sup>6</sup> – V<sup>7</sup>”, o acorde “V<sup>sus4</sup>” substitui o “I<sup>6</sup><sub>4</sub>”, que virá apenas no compasso seguinte. Em seguida, o acorde de sexta aumentada francesa, “V<sup>6+</sup> / V”, substitui o esperado acorde dominante “V<sup>7</sup>”, prolongando a cadência, fazendo com que finalmente o acorde cadencial “I<sup>6</sup><sub>4</sub>” surja no primeiro tempo do c. 360, porém, temos uma semicadência, pois não há conclusão na tônica. A partir do c. 360, temos o início de um novo bloco, que se trata de uma preparação de caráter tenso para a transição para o Epílogo Coral.

### 3.2.3.4 Preparação da transição para o Epílogo Coral

A preparação da transição para o Epílogo Coral, situada entre os c. 360 e 377, corresponde à retransição da Exposição para a Recapitulação, c. 155 a 171, e que também contém um intenso uso do motivo rítmico sincopado do tema 1a. Podemos dividir este bloco em duas partes para uma melhor compreensão, situando a primeira entre os c. 360 a 367, e a segunda entre os c. 368 a 377.

<sup>39</sup> Assim como na Exposição (c. 151 a 157), para uma melhor compreensão harmônica entre os c. 350 a 359, preferiu-se classificar acordes mais essenciais ao invés de cada acorde por semínima, exceto pelo c. 359.

Na primeira parte, c. 360 a 367, há a presença do motivo rítmico sincopado do tema 1a, cujo a cada acento de síncope na voz da melodia, neste caso nos primeiros violinos, a nota se torna cada vez mais aguda, aumentando a dramaticidade e tensão, passando por “Fá”, “Sol”, “Lá bemol” e “Si bemol”.

Entre os c. 360 e 363, as notas acentuadas que se movem ascendentemente a cada compasso são harmonizadas alternadamente pelos acordes de Si diminuto e Dó sustenido diminuto, cuja presença destes mesmos acordes novamente são pelo objetivo de causar tensão, e não necessariamente possuem uma função tonal, pois suas vozes intermediárias se movem por aproximação cromática, e tudo está sob a nota pedal de Fá, cuja harmonia nos remete ao acorde de Fá maior dominante não resolvido e oriundo do acorde cadencial “I<sup>6</sup><sub>4</sub>” do c. 360. Portanto, de imediato nestes quatro compassos já temos uma tensão resultante da nota pedal “Fá”, e dos acentos sincopados que se tornam mais agudos a cada compasso, que são harmonizados pelos acordes diminutos. Veja na Figura 61 a seguir:

Figura 61 – Início preparação da transição para o Epílogo Coral, c. 360 a 363 (apenas cordas)

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 261-262. Adaptado pelo autor, 2023.

Em sequência, entre os c. 364 e 367, há uma clara citação do tema 1a referente aos c. 02 a 05, cujas notas sincopadas cada vez mais agudas ainda são harmonizadas pelo mesmo acorde do início da Exposição, o acorde dominante  $V_7^{(add\ 9)}$ , conforme a Figura 62 abaixo:

Figura 62 – Continuação preparação da transição para o Epílogo Coral, c. 364 a 367 (apenas cordas)

The musical score for strings (Figura 62) consists of five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The music is in a minor key and features a crescendo. Annotations include 'f tema 1a' in red, 'nota pedal Fá' in red, and 'V add 9 7' in red. A red box highlights the first two measures of the Violin I part.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 262-263. Adaptado pelo autor, 2023.

Na segunda parte, c. 368 a 377, de modo geral, temos ainda mais tensão pois há um *tutti* orquestral, tornando a sonoridade mais densa e pesada, principalmente nos acentos de síncopa, e a presença novamente do acorde Si diminuto nos c. 368 e 369, e do acorde Mi diminuto nos 8 compassos seguintes. A partir do c. 368 não há mais a nota pedal de Fá, o que faz com o que o acorde dominante Fá maior consequentemente perca o seu efeito, tornando a harmonia sem rumo.

E por fim, vale observar que a partir do c. 370 há uma insistência no acento da nota “Si bemol” na voz da melodia sob a harmonia do acorde de Mi diminuto, e também, que a partir do c. 374 há uma condensação destes acentos, tornando-os mais próximos, comprimindo o motivo rítmico do tema 1a, tornando os acentos sincopados em acentos téticos, e elevando a tensão ao seu ponto culminante. Toda a tensão e energia acumulada são dissipadas a partir do c. 378, início da Transição para o Epílogo Coral.

Na Figura 63 vemos apenas as cordas como uma redução do todo, já na Figura 64 podemos ver o *tutti* orquestral para uma melhor compreensão:

Figura 63 – Continuação preparação da transição para o Epílogo Coral, c. 368 a 371 (apenas cordas)

The image displays a musical score for strings, consisting of five staves. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score is marked with a forte (*ff*) dynamic throughout. Two specific annotations are present: a red circle around the first measure of the top staff with the text "acento na nota mais aguda (la bemol)" and another red circle around the first measure of the second staff with the text "início dos acentos na nota 'si bemol'". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The bottom two staves feature a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

*ff* acento na nota mais aguda (la bemol)

*ff*  $B^{\circ}$

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

início dos acentos na nota "si bemol"

$E^{\circ}$

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 263. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 64 – Continuação preparação da transição para o Epílogo Coral, c. 372 a 377

The musical score displays the orchestral preparation for the Choral Epilogue, spanning measures 372 to 377. The instrumentation includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet (Bb), Bassoon, Cor (F), Cor (E), Trumpet (Bb), Trombone, Tuba, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violin I part is specifically annotated with red circles around the notes and a red text label 'condensação dos acentos da nota si bemol' (condensation of the accents of the B-flat note). A blue annotation 'E°' is placed above the Violin I staff.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 264. Adaptado pelo autor, 2023.

### 3.2.4 Transição para o Epílogo Coral

Esta transição, situada entre os c. 378 a 436, possui a função de interligar a parte 1 (forma sonata sem desenvolvimento) e a parte 2 (epílogo coral) deste 4º movimento. Podemos dizer que que esta transição atua como uma substituição de uma *Coda* que

normalmente viria neste momento, mas toda esta transição é uma forma de dissipação da tensão e energia gerada pelos compassos anteriores a este novo trecho, atingindo ao total silêncio através das pausas a partir do segundo tempo do c. 436.

E para uma melhor compreensão, a subdividimos esta transição em sete partes (blocos ou agrupamento de compassos). A primeira parte se situa entre os c. 378 a 385; a segunda, c. 386 a 393; a terceira, c. 394 a 399 (estas 3 primeiras partes geram instabilidade tonal); a quarta, c. 400 a 407; a quinta, c. 408 a 419; a sexta, c. 420 a 429; e a sétima, c; 430 a 336.

Tanto na primeira parte, c. 378 a 385, quanto na segunda, c. 386 a 393, há uma progressão de acordes que não expressam direcionalidade tonal, região tonal ou tonalidade, e suas relações se dão por notas em comum e principalmente por condução parcimoniosa das vozes através de deslizamentos cromáticos e diatônicos (COELHO DE SOUZA, 2020; ROIG-FRANCOLÍ, 2020). Por esta razão, preferiu-se a cifragem popular (ex: Gb, Bbm/Db)<sup>40</sup> para representar mais claramente quais são os acordes de ambas as partes.

Vale ressaltar que a presença destes acordes entre os c 378 e 393 nos revela uma sonoridade até então não apresentada em toda sinfonia, por conta da sua instabilidade tonal.

Seguem abaixo as figuras 65 e 66, as quais preferiu-se evidenciar apenas o naipe de cordas com trêmulos e o arpejo da harpa como redução do *tutti* orquestral resultante da sequência dos compassos anteriores a esta transição:

---

<sup>40</sup> Lê-se, por exemplo, o acorde “Bbm/Db” como “Si bemol menor com baixo em Ré bemol”, ou “Si bemol menor na 1ª inversão”.

Figura 65 – Primeira parte da transição, c. 378 a 385 (cordas e harpa), primeira parte

Arpa

*Alla breve*

378

I Vln. *fff* *pp* *ppp*

II Vln. *fff* *pp* *ppp*

Vle. *fff* *pp* *ppp*

Vc. *fff* *pp* *ppp*

Cb. *fff* *pp* *ppp*

**E°7 "A/E" E° Gb Bbm/Db "A" Eb G**

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 265. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 66 – Segunda parte da transição, c. 386 a 393 (cordas e harpa), com erro de edição no c. 390

Arpa

386

I Vln. *fff* *pp* *ppp*

II Vln. *fff* *pp* *ppp*

Vle. *fff* *pp* *ppp*

Vc. *fff* *pp* *ppp*

Cb. *fff* *pp* *ppp*

**G Eb+ Bb+ Db+ Ab+ / E Ab**

**lá bemol**

**lá natural**

**lá natural**

*perdendosi*

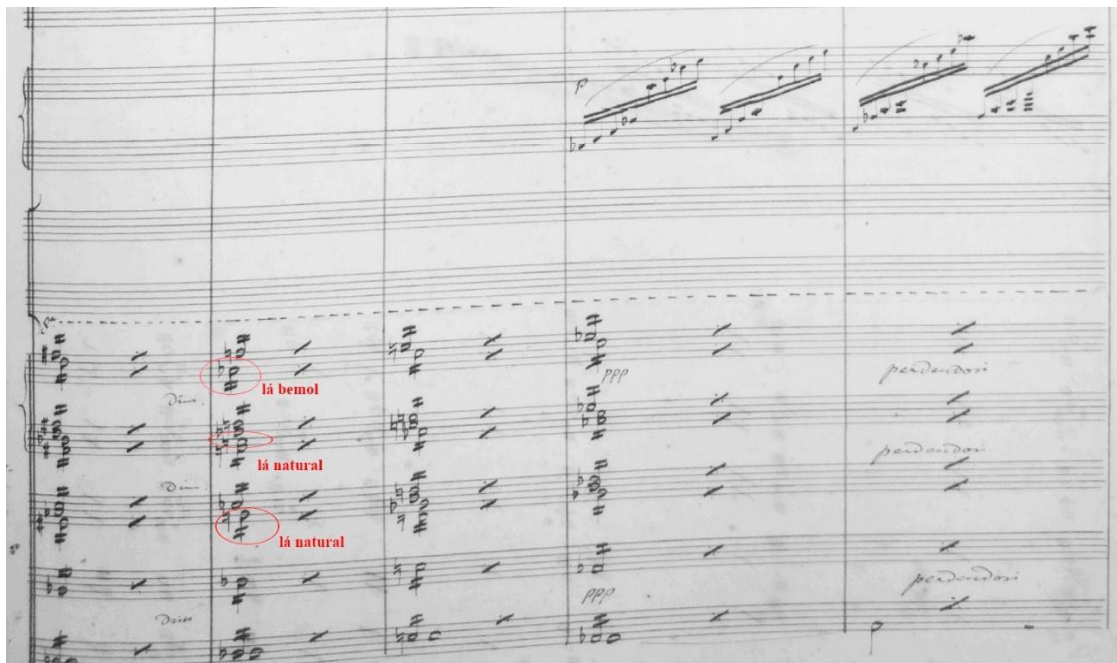
Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 266. Adaptado pelo autor, 2023.

Vale observar nesta pesquisa que foi considerado como erro de edição na Figura 66 a nota “Lá bemol” na voz mais grave dos primeiros violinos no c. 390, devido ao choque de meio tom com os segundos violinos, as violas, e os outros instrumentos que também possuem a nota “Lá natural” neste compasso em suas escritas (clarinete – voz mais grave, trompa em Eb e trombone – voz mais grave), à tendência natural do



movimento descendente de Lá natural para Lá bemol nas vozes destes instrumentos no compasso seguinte, e ao fato da própria tríade de Ré bemol aumentado possuir a nota Lá natural como quinta aumentada. Este erro detectado na edição da Funarte na verdade é oriundo do próprio manuscrito do compositor, conforme a indicação na Figura 67 abaixo:

Figura 67 – Erro de edição nos primeiros violinos no c. 390 (manuscrito)



Fonte: MIGUÉZ, 1882.

E para uma melhor visualização dos deslizamentos das vozes entre os acordes, segue abaixo a Figura 68 contendo a redução a quatro vozes de todo este trecho entre os c. 378 e 393:

Figura 68 – Redução a quatro vozes entre os c. 378 e 393

**Alla breve**

378

386

apojatura

**E°7** **"A/E"** **E°7** **Gb** **Bbm/Db** **"A"** **Eb** **G**

**G** **Eb<sup>5+</sup>** **Bb<sup>5+</sup>** **Db<sup>5+</sup>** **Ab<sup>5+</sup>/E** **Ab**

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

De acordo com a Figura 68 acima, ao observarmos a melodia na voz do soprano que está circulada, percebemos um movimento descendente predominantemente cromático, exceto entre as notas “Lá” e “Sol” nos c. 379 e 385. Já a voz do contralto é predominantemente mais utilizada como nota comum entre os acordes, movendo-se pouco, seja diatônica ou cromaticamente. Enquanto isso, a voz do tenor se move um pouco mais em relação à do contralto, também ora diatônica ora cromaticamente, ou como nota em comum entre os acordes. E por fim, o baixo se move por saltos que geram instabilidade tonal, mas que consolidam o perfil do acorde verticalizado.

Nota-se de fato que neste trecho não há uma direcionalidade dos acordes do ponto vista tonal, no que se refere à tonalidade de Si bemol. E a presença de acordes como “A/E” (c. 379) e “A” (c. 382), cujas terças estão na nota “Ré bemol” ao invés de “Dó sustenido”, nos revela que a condução das vozes é preponderante ao discurso tonal.

Resumidamente, temos uma melodia descendente no soprano que é harmonizada por suas vozes intermediárias, e sustentadas por um baixo, cuja condução parcimoniosa entre elas geram acordes sem direcionalidade, causando instabilidade na estrutura do discurso tonal, e por esta razão, preferiu-se não classificar estes acordes específicos em graus ou funções.

No entanto, podemos considerar como uma cadência entre os c. 383 e 384 o movimento harmônico de Mi bemol maior para Sol maior, que tonalmente soa como uma cadência plagal “iv – I” em Sol maior (região tonal momentânea), sendo “iv”, um empréstimo modal do modo menor, pois se considerarmos a relação de mediante entre Mi bemol maior e Dó menor, o acorde de Mi bemol funciona como substituto de Dó menor (iv) nesta cadência plagal. O c. 385 é apenas uma extensão do c. 384.

Especialmente na segunda parte, c. 386 a c. 393, que é uma resposta aos oito compassos anteriores, de mesma estrutura e instrumentação, há uma predominância de tríades aumentadas<sup>41,42,43</sup>.

E também podemos considerar como uma cadência entre os c. 391 e 392 o movimento descendente de quinta aumentada do contrabaixo, que soa enarmonicamente meio tom acima do bloco anterior de compassos (antes, Mi bemol à Sol, e agora, Mi à Lá bemol). As notas “Lá bemol” e “Dó” do acorde de Lá bemol aumentado na 2ª inversão no c. 391 funcionam como antecipação do acorde Lá bemol maior do c. 392, cuja resolução da cadência se dá pelo movimento das vozes somente com a nota “Mi” das vozes intermediárias, e inclusive do contrabaixo. De algum modo, também temos a sensação de uma cadência semelhante à do bloco anterior, estando apenas meio tom acima, região tonal momentânea de Lá bemol maior, porém com a presença de um acorde aumentado na cadência.

Na terceira parte, c. 394 a 399, temos um novo agrupamento de compassos com materiais novos.

Nos c. 394 e 395, temos um uníssono de violoncelos e contrabaixos, em um movimento diatônico descendente de Lá bemol e Sol bemol, que conclui no c. 396 na nota Fá bemol, cujo novo acorde dissonante é um Fá bemol maior com quarta aumentada (Fb<sup>4+</sup>, enarmonicamente soa como Mi maior com quinta diminuta), escrito para as cordas, madeiras e trompa em fá, que se estende ao c. 397. No entanto, no mesmo compasso c. 396, há um glissando de harpa sob o acorde de Si bemol meio diminuto na segunda

---

<sup>41</sup> Sobre tríades alteradas, que incluem as aumentadas: “Tríades alteradas às vezes são geradas por movimento linear cromático... Nem todas as tríades alteradas, entretanto, resultam de tais movimentos lineares. Compositores românticos também alteraram as tríades para fins dramáticos, expressivos ou coloridos, para criar um vocabulário harmônico mais rico e mais cromático (e também menos estável)” (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 637, tradução nossa).

<sup>42</sup> “A maioria dos acordes aumentados que ocorrem na música tonal são produtos do cromatismo. Em todos os casos, a qualidade de aumentado resulta da atividade da condução das vozes: a tríada aumentada expande ou representa uma tríade maior ou menor; ela não funciona como uma entidade harmônica auto suficiente” (ALDWELL; SCHACHTER; CADWALLADER, 2011, p. 597, tradução nossa).

<sup>43</sup> Schoenberg classifica os acordes aumentados como errantes. (SCHOENBERG, 2004, p. 65).

inversão ( $Bb^0 / Fb$ ). Em sequência, os c. 398 e 399 contém novamente o uníssono de violoncelos e contrabaixos, porém agora partindo da nota Mi bemol à Dó (salto de terça menor descendente), para finalmente haver uma conclusão no acorde de Si bemol maior (tônica) no c. 400, dando início a quarta parte. Veja abaixo a figura 69, com as cordas e harpa:

Figura 69 – Terceira parte da transição, c. 394 a 399, com erros de edição

The musical score for Figure 69 consists of five staves: Arpa, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is in a key signature of two flats and a common time signature. The harp part (Arpa) features a melodic line with a fermata over measures 13 and 14, annotated with "fá sustenido" nota errada. The string parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo) play a unisono accompaniment. The Violin II part has two circled notes with the annotation "erro de edição" and a note below stating "lá bemol" e "sí bemol" são as notas corretas. The Contrabaixo part has a note with the annotation "unissono violoncelos e contrabaixos". The Viola part has a note with the annotation "uniss.". The score is marked with *ppp* throughout.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 267. Adaptado pelo autor, 2023.

E novamente, foi encontrado um erro de edição, porém desta vez apenas na edição da Funarte, conforme a figura acima, pois o manuscrito do compositor nos confirma este erro. Trata-se dos segundos violinos no c. 396 e 397, cujo *divisi* estão escritas as notas “Fá bemol” e “Sol”, porém as notas corretas são “Lá bemol” e “Si bemol”, que dão mais sentido à distribuição das vozes no naipe de cordas, conforme a Figura 70 abaixo, do manuscrito original:

Figura 70 – Terceira parte da transição, c. 394 a 399, com erros de edição (manuscrito)

The image shows a handwritten musical score for harp, consisting of five staves. The notation includes clefs, accidentals, and dynamics. A red circle highlights a note in the second staff, with a red annotation: "lá bemol" e "sí bemol" notas corretas. Another red circle highlights a note in the first staff, with a red annotation: "a nota fá sostenido está errada". The score includes various musical notations such as clefs, accidentals, and dynamics.

Fonte: MIGUÉZ, 1882.

Nota-se através das figuras 69 (Funarte) e 70 (manuscrito), que o glissando da harpa no c. 396 possui uma sequência de intervalos enarmônicos de notas que se repetem por 4 oitavas (Fá bemol, Sol sustenido - Lá bemol, Si bemol, Dó sustenido - Ré bemol, Mi – Fá bemol, e assim por diante). Estes intervalos enarmônicos ocorrem por conta de uma técnica de afinação da harpa que permite que duas cordas vizinhas possuam sons enarmônicos (elevando meio tom de uma corda, e abaixando meio tom da corda seguinte), formando assim um acorde ou uma escala específica ao realizar o glissando, e para este caso, apenas a nota Si bemol não é dobrada enarmonicamente por uma corda vizinha. Pela sequência das notas que se repetem no glissando, podemos identificar um acorde de Si bemol meio diminuto na segunda inversão, por conta da presença da nota Ré bemol (nota ausente no acorde de Fá bemol maior com quarta aumentada, formado pelos demais instrumentos neste compasso). No entanto, este acorde meio diminuto não é nitidamente percebido pela escuta, pois o glissando da harpa soa como um efeito que contribui para uma sonoridade inédita em toda sinfonia até então, e que se soma à dissonância do acorde

Fá bemol maior com quarta aumentada, preponderante na sonoridade do *tutti* (cordas, madeiras e trompas em Fá).

E há apenas mais um erro detectado, no c. 396, presente tanto na edição da Funarte quanto no manuscrito do compositor (figuras 69 e 70), que no lugar da nota “Fá bemol”, está escrita a nota “Fá sustenido” na quinta linha da clave de Sol da pauta da harpa, que teoricamente quebra o padrão sequencial das notas, não dando sentido à sua presença. Portanto, trata-se de uma nota considerada como erro de edição do manuscrito, passado automaticamente para a edição da Funarte.

Antes analisarmos a quarta parte, c. 400 a 407, vale ressaltar que poderíamos considerar a tonalidade de Si bemol maior como temporariamente suspensa nas três partes anteriores (c. 378 a 385, c. 386 a 393, e c. 394 a 399) devido a presença de uma harmonia que enfraquece e turva a percepção de um centro tonal. Porém, de acordo com o princípio da monotonalidade de Schoenberg (SCHOENBERG, 2004, p. 37), que considera que “qualquer desvio da tônica ainda permanece na tonalidade, não importando se sua relação com ela é direta ou indireta, próxima ou remota”, para estes três blocos de compassos, embora contenham acordes errantes e distantes da tônica, consideramos apenas como um desvio, com a finalidade de se criar uma sonoridade contrastante, dissonante e inesperada em relação a todo o restante da sinfonia. Porém, a tônica Si bemol maior novamente é reapresentada no c. 400, o que comprova que não houve modulação, e sim apenas um desvio expressivo e decorativo.

A quarta parte, c. 400 a 407, se inicia com um arpejo ascendente em Si bemol maior da harpa (c. 400), enquanto as cordas, as madeiras, as trompas, e o tímpano sustentam a harmonia na tônica, confirmando a retomada da tonalidade sob o acorde de Si bemol maior, que se estende até c. 407. A partir do c. 405, temos um arpejo descendente nos violinos e nas violas a cada mínima, tornando a sonoridade mais grave e fechada, acompanhada do decrescendo de dinâmica de fortíssimo (c. 402) a pianíssimo (c. 407). Veja na Figura 71 a seguir, com novamente apenas cordas e harpa:

Figura 71 – Quarta parte da transição, reafirmação da tonalidade de Si bemol maior, c. 400 a 407

The musical score for Figure 71 consists of six staves. The top staff is for the Arpa (Harp), showing an ascending arpeggio circled in red and labeled 'arpejo ascendente'. The next two staves are for Violins I and II, with a descending arpeggio marked by a red bracket and labeled 'arpejo descendente'. The fourth staff is for the Viola, the fifth for the Cello, and the sixth for the Contrabass. Dynamics include ppp, ff, p, and pp. The Cello and Contrabass parts are marked 'unis.'.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 268. Adaptado pelo autor, 2023.

Na quinta parte, c. 408 a 420, temos uma figuração melódica de bordaduras superiores e inferiores nos primeiros violinos (também nas flautas), que parte da sexta menor do acorde de Si bemol menor, terminando apenas no c. 420, que é uma elisão sobre o acorde de Si bemol maior e dá início à sexta parte. Todo este trecho é uma referência aos dois primeiros compassos (c. 01 e 02) da introdução em marcha fúnebre do primeiro movimento desta sinfonia, que contém a mesma figuração melódica, e mesma harmonia em modo menor (exceto pelos c. 410 e 411, que temos Si bemol maior, I), porém apenas dentro de dois compassos. Por isso, podemos dizer que esta quinta parte é uma figuração melódica expandida, aumentada, de bordaduras superiores e inferiores que faz referência aos dois compassos iniciais da sinfonia.

Nota-se também um diálogo de pergunta e resposta entre as trompas e os contrabaixos, que se inicia na anacruse do c. 413 para 414 e termina no c. 420 (Figura 72), e que através de uma figura rítmica de colcheia e semibreve, faz referência ao ritmo pontuado da marcha fúnebre da introdução do primeiro movimento. Trata-se também de uma aumentação, pois a figura rítmica do primeiro movimento é uma semicolcheia e uma colcheia pontuada. Confira na Figura 72 abaixo o trecho:

Figura 72 – Quinta parte da transição, c. 408 a 420

Figura 72 – Quinta parte da transição, c. 408 a 420

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 269-270. Adaptado pelo autor, 2023.

Segue abaixo a Figura 73 com os compassos iniciais do primeiro movimento (marcha fúnebre) com apenas o naipe de cordas, extraído do *tutti* orquestral:

Figura 73 – Compassos iniciais do primeiro movimento da sinfonia de Miguéz (marcha fúnebre), c. 01 a 03

Figura 73 – Compassos iniciais do primeiro movimento da sinfonia de Miguéz (marcha fúnebre), c. 01 a 03

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 16. Adaptado pelo autor, 2023.

Na sexta parte, c. 420 a 429, se inicia a finalização desta transição, com uma elisão (conclusão do bloco anterior e início deste) sobre o acorde de Si bemol maior, conforme a Figura 72, cujo protagonismo agora se dá pelos arpejos tercinados e sextinados da harpa em Si bemol maior, sustentados harmonicamente pelos trêmulos das cordas (que



aparecem desde o início desta transição, e que seguem até o primeiro tempo do c. 424), e as semibreves do oboé, dos fagotes e das trompas, que seguem até o primeiro tempo do c. 428. A harpa conclui seus arpejos com uma nota Si bemol aguda da quinta linha suplementar superior da clave de Sol, no c. 430, onde temos novamente uma elisão, cuja sétima parte, ou o sétimo agrupamento de compassos, se inicia.

A sétima parte, c. 430 a 436, temos apenas o rufo do tímpano em Si bemol, que se encarrega de concluir de vez esta transição, no c. 436, com um decrescente de dinâmica do *forte* ao *pianíssimo*. As figuras 74 e 75 nos mostram esta finalização dos c. 420 a 436:

Figura 74 – Sexta parte, início da finalização da transição, c. 420 a 424 (harpa e cordas)

The image shows a musical score for harp and strings, measures 420-424. The harp part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features arpeggios (triplets and sextuplets) marked *pp sempre* and *arpejos*. The string parts include violins (re), violas (re), cellos (re), and double basses (re) with dynamics like *ppp* and *pp*, and a bassoon part with *ppp* and *Bb (I)*.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 271. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 75 – Continuação da figura anterior, c. 425 a 436. Início sétima parte, rufo de tímpano, c. 430 a c. 346 (fim da transição e da parte 1 do 4º movimento)

The musical score shows measures 425 to 436. The instruments and their parts are:

- Ob. (Oboe):** Measures 425-430 have whole notes, followed by rests in 431-436.
- Fag. (Bassoon):** Measures 425-430 have whole notes, followed by rests in 431-436.
- Cor. (F) (Trumpet F):** Measures 425-430 have whole notes, followed by rests in 431-436.
- Cor. (E♭) (Trumpet E♭):** Measures 425-430 have whole notes, followed by rests in 431-436.
- Timp. (Timpani):** Measures 425-430 are silent. At measure 431, it begins a *solo* section with a forte (*f*) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic decrescends to pianissimo (*pp*) by measure 436.
- Arpa (Harp):** Measures 425-430 feature a complex arpeggiated texture with sixteenth notes and sixths. In measure 431, it continues with a similar texture, ending with a final chord in measure 436.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 271. Adaptado pelo autor, 2023.

Pode-se dizer que o rufo de tímpano, acompanhado de uma dinâmica decrescente, como último elemento sonoro restante a partir do c. 430, até seu último ataque de semínima no primeiro tempo do c. 436 em pianíssimo, e a pausa no restante deste mesmo compasso, nos confirma a ideia de dissipação de tensão e energia ao longo desta transição, a fim de que o som se cesse, e uma nova seção se inicie, o Epílogo Coral, parte 2 do quarto movimento desta sinfonia.

### 3.2.5 Observações sobre a primeira parte do quarto movimento

Após toda a análise do quarto movimento da sinfonia de Miguéz, há alguns pontos relevantes a se observar sobre a primeira parte deste movimento, que está sob a forma sonata sem desenvolvimento, como:

- a) A figura pontuada do primeiro grupo temático atua como elemento de unidade durante toda a primeira parte deste movimento (forma sonata sem desenvolvimento), pois ela se faz presente também no tema 2c do segundo grupo temático, na retransição entre Exposição e Recapitulação, e na preparação da transição para o epílogo coral. Em outras palavras, é um motivo rítmico muito

recorrente que é relembrado durante praticamente toda esta primeira parte do movimento;

- b) Pode-se dizer que esta mesma figura pontuada do primeiro grupo temático é derivada do motivo rítmico pontuado da marcha fúnebre, que se encontra na introdução do primeiro movimento desta sinfonia. Através da figura abaixo podemos notar esta relação, com excertos extraídos dos primeiros violinos no c. 01 do 1º movimento (marcha fúnebre), c. 03 do 4º movimento (tema 1a), e c. 27 do 4º movimento (tema 1b);

Figura 76 – Relação de derivação das figuras pontuadas

The figure consists of three musical staves. The top staff is for Violini, marked 'Grave' with a tempo of 66. It shows a rhythmic motif with accents and a forte (ff) dynamic, labeled 'motivo rítmico da marcha fúnebre, Introdução do 1º movimento'. The middle staff shows 'Tema 1a sincopado' with a piano (p) dynamic, labeled '1º grupo temático do 4º movimento'. The bottom staff shows 'Tema 1b pontuado' with a piano (p) dynamic, labeled '1º grupo temático do 4º movimento'.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 16, 212 e 216. Adaptado pelo autor, 2023.

- c) Em toda a primeira parte deste quarto movimento, há apenas duas tonalidades, Si bemol maior e Fá maior, sendo que na Recapitulação, temos apenas Si bemol maior;
- d) Muito provavelmente, o epílogo coral pode ter sido a semente germinadora de toda a sinfonia. Em outras palavras, ao se compor uma sinfonia por encomenda para uma cerimônia solene, como foi o caso de Miguéz, imagina-se certamente que o compositor já teria a ideia de compor algo grandioso, o epílogo coral, e para deixá-lo por último, fez-se necessário compor os três primeiros movimentos e a

primeira parte do quarto, como se, de certa forma, eles se direcionassem para o epílogo coral.

- e) A forma como Miguéz solucionou a problemática de uma Recapitulação de forma sonata sem desenvolvimento não se parecer como uma simples repetição da exposição para o ouvinte foi fazer com que o segundo grupo temático realmente se parecesse como um desenvolvimento;
- f) A confirmação da natureza da primeira parte deste quarto movimento ser uma forma sonata sem desenvolvimento se dá por dois fatores essenciais:
  - apesar do caráter de seção de Desenvolvimento do segundo grupo temático, temos a total repetição dos temas 2a, 2b e 2c na Recapitulação,
  - não há modulação para outras tonalidades; há apenas a resolução do conflito tônica *versus* dominante.

### 3.2.5.1 Deformação

Ainda em relação à estrutura incomum de sua forma sonata sem desenvolvimento, podemos recorrer ao conceito de deformação, dos autores Hepokoski e Darcy (2006), que seria um alongamento de um procedimento normativo ao máximo dos limites esperados ou mesmo além deles, ou a anulação dessa norma por completo, a fim de se produzir um efeito expressivo calculado, ou intencionado. Deformações são surpresas composicionais no imprevisto. Dentro de um gênero, existem decisões composicionais com uma constelação de opções padrões, tradicionais ou normativas, que fornece um horizonte de expectativas para o ouvinte, e as deformações estruturais são o resultado de aplicações de tensão e força composicional a fim de se produzir um resultado surpreendente, tenso ou envolvente. No caso em questão, de uma forma sonata, não existe a obrigatoriedade de se estar meramente “em conformidade” com um modelo pré-existente.

Através destas explicações acima traduzidas resumidamente dos autores Hepokoski e Darcy, entendemos que Miguéz se utilizou de um modelo de forma sonata sem desenvolvimento pré-existente oriundo da tradição clássica e o expandiu, o deformou, expandindo o segundo grupo temático, por exemplo, com pontes entre temas, repetição de temas com imitação por exemplo, quebrando a expectativa do ouvinte, o que justifica a ausência de um desenvolvimento de fato.

Devido à esta tendência de expansão e deformação da forma no romantismo do século XIX, o autor Steve Vande Moortele (2013) nos traz em seu artigo a problemática da falta de uma teoria da forma romântica, onde exemplifica a autora Janet Schmalfeldt que se utiliza de termos clássicos para analisar a música romântica pois são os únicos que se tem disponíveis, e diz que funções formais clássicas e tipos de temas continuam a prosperar na música do Geração romântica, mas Moortele a contrapõe dizendo que há coisas que acontecem naturalmente na música romântica que são inéditas na música clássica. Portanto, ao menos que alguém desenvolva uma teoria da música do século XIX, a única maneira de explicá-la é entendendo-as como deformações das normas clássicas.

Portanto, nesta pesquisa nos utilizamos de ferramentas do classicismo para analisar uma peça que, embora tenha características remanescentes do período clássico, há diversos elementos exclusivamente românticos em termos formais (como a expansão dos grupos temáticos), e principalmente harmônicos (como a sequência de acordes cromáticos no segundo grupo temático, e o turvamento da percepção de um centro tonal na transição entre a primeira parte e o epílogo coral). Sendo assim, poderíamos dizer que uma teoria formal do romantismo poderia se apoiar na deformação do clássico em nome da expressão.

### 3.3 PARTE 2: ANDANTE MISTICO ASSAI SOSTENUTO (EPÍLOGO CORAL)

A parte 2 (*Andante mistico assai sostenuto*) do 4º movimento desta sinfonia, ou epílogo coral, poderia ser vista como um 5º movimento por ser uma seção autônoma, independente e contrastante, mas o que a conecta com a parte 1 é justamente o fato de haver uma transição entre ambos, cuja análise acabamos de conferir. Portanto, este epílogo coral ainda faz parte deste último movimento, embora possa ser executado independentemente em relação à parte 1.

Pode-se dizer que a presença da fanfarra e do coro nesta parte 2 são os principais fatores responsáveis que fazem desta sinfonia uma obra conhecida por ser grandiosa, de grandes proporções, conforme vimos anteriormente no capítulo 2, embora tenha apenas 80 compassos (c. 438 a 517). O exemplo mais conhecido de uma sinfonia com coro em seu último movimento como “*gran finale*” é 9ª sinfonia de Beethoven (1824), que foi a primeira obra do gênero a se concretizar este feito. A principal diferença entre o último movimento das sinfonias de Miguéz e Beethoven, dentre inúmeras outras que serão

discutidas mais adiante, é que no caso do compositor alemão, embora também haja uma separação em duas partes, a parte coral é consideravelmente maior que a instrumental, além do fato de ambas as partes serem interdependentes, pois compartilham materiais e temas em comum. Veremos mais adiante também que este epílogo coral possui uma relação muito mais próxima com Liszt do que com Beethoven.

Portanto, sobre o epílogo coral do 4º movimento, nesta parte da pesquisa primeiramente iremos discorrer sobre sua instrumentação, em sequência, mostraremos uma análise estrutural e harmônica, e por fim, o conteúdo do texto do coro, com tradução adaptada do latim para o português.

### **3.3.1 Instrumentação do Epílogo coral**

Iniciamos aqui a descrição sobre a instrumentação do epílogo coral, iniciando pela fanfarra, e em seguida, passando pela orquestra, que sofre algumas modificações em relação à parte 1, tornando-se maior

#### **3.3.1.1 Fanfarra**

Na edição da partitura da Funarte, assim como na do manuscrito original do compositor, na partitura da grade orquestral, a fanfarra foi escrita em forma de redução em dois pentagramas, nas claves de Sol e de Fá, provavelmente por uma questão de economia de espaço gráfico. Na edição da Funarte não há indicação de quais e quantos são especificamente os instrumentos da fanfarra, mas no manuscrito sim. Nas figuras 77, 78 e 79 a seguir veremos, respectivamente, as duas primeiras páginas da grade da partitura da fanfarra completa, sem o restante da orquestra e o coro, com todos os instrumentos claramente descritos, em francês:

Figura 77 – Partitura da fanfara completa do 4º movimento

Partition de la Fanfare

N<sup>os</sup> 1, 2 et 3 Sacct.

4

Allegro con fuoco      Alla breve

Petit Angl<sup>e</sup> en Mi b  
 1<sup>er</sup> Angl<sup>e</sup> en Si b  
 2<sup>e</sup> Angl<sup>e</sup> en Si b  
 1<sup>er</sup> Cornet à pistons en Si b  
 2<sup>e</sup> Cornet à pistons en Si b  
 1<sup>er</sup> Cor en Mi b  
 2<sup>e</sup> Cor en Mi b  
 1<sup>er</sup> Alto (Hochhorn) en Mi b  
 2<sup>e</sup> Alto (Hochhorn) en Mi b  
 3<sup>e</sup> Alto (Hochhorn) en Mi b  
 1<sup>er</sup> Basson en Si b  
 2<sup>e</sup> Basson en Si b  
 1<sup>er</sup> Trombone  
 2<sup>e</sup> Trombone  
 3<sup>e</sup> Trombone  
 Basses en Si b  
 Contrebasses en Mi b  
 Contrebasses en Si b

Fonte: MIGUÉZ, 1882.

Figura 78 – Partitura completa da introdução da fanfara no epílogo coral

The image displays a handwritten musical score for a fanfare introduction in a coral epilogue. The score is written on 15 staves, each with a different clef and key signature. The tempo is marked "Andante". The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte) are indicated throughout the piece. The score is organized into measures, with bar numbers 1 through 15 visible on the right side of the staves. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and accents, indicating the phrasing and articulation of the music.

Fonte: MIGUÉZ, 1882.



Figura 79 – Introdução da fanfarra no epílogo coral reduzida a duas pautas

Handwritten musical score for a band introduction, reduced to two staves. The score includes a list of instruments on the left: 1 Flute, 2 Cornet, 3 Saxophone, 4 Trumpet, 5 Trombone, 6 Bass, 7 E. Bass, 8 Clarinet, and 8 H. M. The tempo is marked 'Andante. MM. d. -69'. The music is written in 3/4 time and features various dynamics like 'mf' and 'pp'.

Fonte: MIGUÉZ, 1882.

De acordo com a tabela de nomenclatura geral em espanhol, italiano, francês e alemão dos instrumentos de metais utilizados em banda no livro “*Manual de instrumentación de banda*”, de José Franco Ribate (1943), alguns instrumentos foram identificados e traduzidos para o português nesta pesquisa, enquanto outros foram deduzidos através do próprio manuscrito de Miguéz. Portanto, entende-se que a fanfarra originalmente idealizada por Miguéz em seu manuscrito foi composta pelos instrumentos abaixo, descritos na mesma sequência da Figura 77, que contém grade completa:

- fliscorne soprano (*flugelhorn* soprano) em Eb;
- 1º fliscorne contralto (*flugelhorn* contralto) em Bb;
- 2º fliscorne contralto (*flugelhorn* contralto) em Bb;
- 1ª corneta de pistão em Bb;
- 2ª corneta de pistão em Bb;
- 1ª trompa em Eb;
- 2ª trompa em Eb;
- 1º sax alto em Eb;
- 2º sax alto em Eb (idem);
- 3º sax alto em Eb (idem);
- 1º barítono (saxotrompa barítono) em Bb;
- 1º barítono (saxotrompa barítono) em Bb;
- 1º Trombone;

- 2º Trombone;
- 3º Trombone;
- baixo (bombardino, eufônio) em Bb;
- contrabaixo (saxotrompa contrabaixo) em Eb;
- contrabaixo (saxotrompa contrabaixo) em Bb;

Como vimos anteriormente no capítulo 2, no concerto de outubro de 2000, realizado no Teatro Municipal de São Paulo, a Banda Sinfônica da Polícia Militar do Estado de São Paulo desempenhou o papel da fanfarra original, não seguindo necessariamente sua mesma disposição de instrumentos de metais como no manuscrito, provavelmente por uma questão de viabilidade e adaptação.

### 3.3.1.2 Orquestra

Após a introdução de fanfarra, se inicia de fato o epílogo coral no c. 444, cuja instrumentação é consideravelmente incomum e de grande porte para os padrões da época no Rio de Janeiro. Segundo a edição da Funarte e o manuscrito do compositor, esta é a instrumentação:

- Madeiras: flauta *piccolo*, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes em Bb e 2 fagotes;
- Metais: 2 trompas em F, 2 trompas em Eb, 2 trompetes em Si bemol, 3 trombones (2 tenores e 1 baixo), tuba, 2 clarins em F, 2 clarins em Eb, e fanfarra (descrita acima);
- Cordas: violinos 1, violinos 2, violas, violoncelos, contrabaixos e harpa;
- Percussão: 2 tímpanos (em G e Bb), pratos e bumbo;
- órgão;
- Coro: Sopranos, Contraltos, Tenores e Baixos;
- mezzosoprano solista.

Este epílogo coral contém, além da própria fanfarra, uma instrumentação ampliada em relação aos três movimentos anteriores, e, sobretudo, à primeira parte do quarto. Ao listar esta instrumentação adicional, temos: harpa, órgão, coro (sopranos, contraltos, tenores e baixos), uma solista mezzosoprano, e os clarins em Fá e Mi bemol.

De início, temos a harpa, a qual já se faz presente desde a transição da primeira para a segunda parte deste movimento, conforme vimos anteriormente na análise deste

trecho. Já o órgão, o coro, a solista mezzosoprano e os clarins são exclusivos do epílogo coral.

Especificamente sobre os clarins, a diferença da edição da Funarte com a do manuscrito de Miguéz está no fato de que no manuscrito a quantidade de clarins (ou cornetins, traduzido literalmente do francês para o português o termo “*clairons*”) são 8 para cada tipo (em Fá e em Mi bemol), ao invés de 2 para cada, além dos nomes dos instrumentos estarem escrito em francês no manuscrito, enquanto na da Funarte está em italiano. Nas figuras 80 e 81 a seguir podemos conferir sobre os clarins e o restante da instrumentação mencionada:



Figura 81 – Início parte A do Epílogo coral (manuscrito), c. 444 a 446

The image shows a handwritten musical score for the beginning of Part A of the Coral Epilogue, measures 444 to 446. The score is for a large orchestra and choir. The instruments listed are: Flute (Solo), Flutes, Clarinet in Bb, Bassoon, Cor Anglais (in F), Horn in Bb, Trombones (3 parts), Trumpets (3 parts), Tuba, Snare Drum, Cymbals, Harp, Clarinet (or Trumpet) in Bb, Trombone, Bassoon, Alto Saxophone, Soprano and Contralto, Tenor, Bass, Organ, Violin, Viola, Cello, Double Bass, and Percussion (Cymbals and Snare). The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The score is in 4/4 time. The manuscript is dated 1882 and is from the collection of the Biblioteca Nacional de España.

Fonte: MIGUÉZ, 1882.

### 3.3.2 Análise estrutural e harmônica do Epílogo Coral

O epílogo coral contém um total de 80 compassos, c. 438 a 517. Sua estrutura se compõe de uma introdução de fanfarra, somada à uma forma binária (A B) com uma

repetição variada, e uma *Coda*. De maneira mais detalhada, temos assim: introdução da clarinada de fanfarra; parte A com coro; parte B com recitativo de mezzosoprano solo; repetição destas as partes A (encurtada, e chamada de A') e B (com modificações, e chamada de B'); e *Coda*, com a citação da introdução da fanfarra novamente e um *tutti* orquestral somado ao coro como finalização.

O Quadro 5 abaixo nos mostra o esquema formal deste epílogo coral para nos situarmos na análise:

Quadro 5 – Esquema formal da parte 2 (epílogo coral) do 4º movimento, c. 438 a 517

Seção	Compassos	Material	Tonalidade
<b>Introdução Fanfarra</b>	c. 438 a 443	Clarinada	<b>Bb</b>
<b>Parte A</b>	c. 444 a 466	Coro	<b>Bb</b>  (movimentação harmônica por subdominantes, Bb – Eb – Ab – Db)
<b>Parte B</b>	c. 467 a 475	Mezzosoprano (Recitativo)  Tema principal do 2º movimento da sinfonia.	<b>A</b>  (citação na flauta do mesmo tema da mezzosoprano na flauta em G)
<b>Parte A'</b>	c. 476 a 488	Coro. Retomada da parte A, porém encurtada.	<b>C#</b> (tonalidade implícita)  (movimentação harmônica por subdominantes, C# – F# – B – E)
<b>Parte B'</b>	c. 489 a 500	Mezzosoprano (Recitativo)  Tema principal do 2º movimento da sinfonia.	<b>C</b>  (citação na flauta do mesmo tema da mezzosoprano na flauta, e em seguida no fagote, clarinete e metais em Bb)
<b>CODA</b>	c. 501 a 517	Tema final do coro, volta da introdução da fanfarra, e finalização com o coro, <i>tutti</i> orquestral e fanfarra juntos.	<b>Bb</b>

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

### 3.3.2.1 Introdução de fanfarra

Uma curta introdução de fanfarra de 6 compassos dá início à parte 2 do 4º movimento desta sinfonia, ou, epílogo coral. Situa-se entre os c. 438 (com anacruse) e 443, com a indicação de andamento “*Andante*”, fórmula de compasso de 3/4, tonalidade de Si bemol maior. Na figura 82 abaixo, contém a cifragem harmônica tradicional.

Figura 82 – Introdução de fanfarra, início parte 2 do 4º movimento

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 271. Adaptado pelo autor, 2023.

Nota-se na figura acima a redução em duas pautas (clave de Fá e de Sol) da introdução de fanfarra. Trata-se de uma curta frase de seis compassos, em escrita coral homofônica em Si bemol maior. Inicia-se pelo impulso anacrústico tônica  $I^6$  para a subdominante IV (c. 438), onde logo em seguida temos uma cadência imperfeita no c. 438, com movimentação melódica  $6-5$  e  $4-3$  sobre a dominante V, que cadencia em  $I^6$ . E o novo impulso anacrústico  $vi - I^6$  é tocado duas vezes (c. 439 e 440), que se encaminha finalmente para uma CAP “ | IV, ii |  $V^7$ , I | ”, cujo terceiro tempo do c. 441, na movimentação harmônica IV – ii, há quintas e oitavas paralelas. No c. 442, onde temos o movimento cadencial “ $V^7 - I$ ”, há uma movimentação melódica na voz soprano, cuja resolução se faz no terceiro tempo do compasso ao invés no tempo forte do compasso seguinte, juntamente com vozes restantes, o que faz compensar a anacruse inicial desta introdução.

### 3.3.2.2 Parte A

Seguindo para a parte A, situada entre os c. 444 e 466, podemos subdividi-la em 5 frases: frase 1 de introdução de *ostinato* das cordas (de três compassos, c. 444 a c. 446); frase 2 (de 4 compassos: c. 447 a 450) com a entrada do coro; frase 3 (de 7 compassos: c.

451 a 457), frase 4 (de 5 compassos: c. 458 a 462); e frase 5 (de 4 compassos, c. 463 a 466).

Nas figuras 83, 84, 85 e 86 a seguir, estão ilustrados o naipe de cordas, o órgão e o coro como redução para facilitar a visualização desta primeira parte A, e com a cifragem harmônica tradicional.

Podemos considerar a frase 1 (c. 444 a c. 446) como uma introdução em pianíssimo que prepara a entrada do coro na frase seguinte, no c. 447. Nestes dois primeiros compassos, c. 444 e 445, em “*Andante sostenuto*”, com fórmula de compasso 12/8, tonalidade de Si Bemol maior, os contrabaixos e os violoncelos dão início a um *ostinato* de colcheias, sob a harmonia:

444 | I , vii° , vi | I<sup>6</sup> , IV | I |

Eles se iniciam em uníssono (violoncelos em oitava acima), e logo em sequência os violoncelos se abrem em intervalos de terça, e depois de quinta justa, sendo que no c. 446, os contrabaixos e violoncelos retornam ao uníssono inicial na nota Si bemol.

Na Figura 83 vemos o início do epílogo coral após a introdução da clarinada da fanfarra, com o *ostinato* de violoncelos e contrabaixos, cujos violinos se juntam no c. 445 em uníssono, preparando um caráter introspectivo para a entrada do coro, no c. 446:

Figura 83 – Frase 1, c. 444 a 446, e início da frase 2, no c. 447 (entrada coro)

444 | I , vii° , vi | I<sup>6</sup> , IV | I |

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 272. Adaptado pelo autor, 2023.



Vale observar, através da figura acima, que no c. 446 a fórmula de compasso é alterada de 12/8 para 4/4, e que estas colcheias passam a ser indicadas como tercinas, porém, sonoramente na prática não há nenhuma diferença pelo fato destas colcheias já serem naturalmente agrupadas de três em três em um compasso binário composto de 12/8. Em relação à nova indicação de andamento, “*Andante mistico assai sostenuto*”, mesmo com a inserção das palavras “*assai*” e “*mistico*”, também sonoramente na prática não haveria razão de se alterar perceptivamente um andamento após apenas dois compassos. Podemos deduzir que isso se trata apenas de uma convenção de escrita pelo fato da primeira indicação de andamento, “*Andante sostenuto*”, poder servir como uma clara certificação e garantia de que o caráter musical fosse executado da maneira como o compositor o idealizou, visto que também é uma indicação mais comum no repertório tradicional, principalmente no romântico do século XIX. Já a segunda indicação de andamento, veremos mais adiante nesta pesquisa que o termo “*mistico*” surge por influência de Liszt.

Já a frase 2, que se inicia com a entrada do coro, se situa entre os c. 447 ao c. 450, conforme as figuras 83 (mostrada acima) e 84 (a seguir). Com uma textura de melodia e acompanhamento que se estende por toda esta parte A, a melodia do coro, harmonizada em bloco, apresenta um perfil estático em termos de altura e saltos, e grave, em termos de tessitura, totalizando um caráter introspectivo<sup>44</sup>. Já ritmicamente, é marcada pela presença de semínimas e colcheias pontuadas, que acabam moldando o caráter rítmico desta melodia, sendo este motivo rítmico pontuado derivado da marcha fúnebre do 1º movimento, que é relembrado pelas trompas durante a transição entre a primeira e a segunda parte deste 4º movimento, conforme vimos anteriormente. E enquanto isso, as cordas mantêm um acompanhamento de *ostinato* de tercinas de colcheias, e o órgão preenche a harmonia através de acordes em semibreves.

A respeito da harmonia, no c. 447 (Figura 83), todas as vozes estão em uníssono na nota Si bemol, conforme suas tessituras, juntamente com órgão e o coro (sem as sopranos), e no compasso seguinte, a voz mais aguda do momento (contraltos e primeiros violinos) sobe uma segunda maior, criando um acorde de nona sem terça. Consequentemente no c. 449, há uma abertura a três vozes, formando o acorde de Si bemol aumentado, que assume a função de dominante de Mi bemol maior (  $V^+/IV$  ), que

---

<sup>44</sup> O conteúdo do texto será mostrado e discutido mais adiante nesta pesquisa, após a análise harmônica e estrutural.

surge no próximo compasso, c. 450 (Figura 84). Sendo assim, nesta frase 2, temos um ritmo harmônico de um acorde diferente por compasso:

447 | I | I (add9) | V<sup>+</sup>/IV | IV |

Após a frase 2 ser concluída sob o acorde Mi bemol maior (subdominante), no c. 450, a frase 3 seguinte se inicia a partir deste mesmo acorde, no c. 451, conforme a Figura 84 abaixo:

Figura 84 – Início frase 3 no c. 451, com cifragem harmônica

The image shows a musical score for a choir and organ. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) are at the top, with lyrics in Portuguese. The organ part is below them. The organ part is divided into two phrases: '1ª semifrase da frase 3' and '2ª semifrase da frase 3'. The organ part has a red vertical line at measure 450. The bottom of the score shows chord symbols: IV, V 9-8, V7/IV, vii2/V, ii3/i, and V7.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 273. Adaptado pelo autor, 2023.

Nota-se que durante as frases 2 e 3, temos uma nota pedal<sup>45</sup> de Si bemol nos contrabaixos e no órgão (que também acompanha a mudança de harmonia nas vozes superiores).

<sup>45</sup> “Para analisar harmonias em um pedal, você deve, a princípio, ignorar a nota do pedal e pensar na voz mais grave da textura do acorde que está acima do pedal como a voz de baixo. Depois de identificar os tipos de harmonias sobre o pedal, no entanto, é útil verificar seu nível de consonância ou dissonância contra a nota do pedal.” (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 206, tradução nossa).

A frase 3<sup>46</sup>, de 7 compassos, que se situa entre os c. 451 e 457, pode ser organizada como 3 + 4, ou seja, com duas semifrases, uma com 3 compassos e outra 4, e é marcada pela entrada das sopranos no coro, que passa a assumir a linha melódica principal (Figura 84).

Harmonicamente, a frase 3 se inicia com o acorde “IV”, subdominante, sendo que no c. 452 há apojetura melódica no soprano que configura a harmonia de V<sup>9-8</sup><sub>7</sub>, cadenciando no compasso seguinte sobre o acorde “V<sup>7</sup>/IV”, dominante de Mi bemol maior)<sup>47</sup>. Este trecho dos c. 451 a 453 consideramos como a primeira semifrase da frase 3.

A segunda semifrase da frase 3 se inicia no c. 454 com o acorde “vii<sup>o</sup><sub>2</sub> / V” (Mi diminuto na 3<sup>a</sup> inversão), que substitui o esperado Mi bemol maior (expectativa gerada pelo seu dominante do c. 453). Caso este acorde fosse na verdade um Mi bemol dominante (Eb<sup>7</sup>), chamar o acorde Mi diminuto de substituto se justificaria pelo fato de ambos os acordes possuírem 3 notas em comum (Sol, Si bemol e Ré bemol). Porém, como o objetivo é chegar à Si bemol maior, no c. 457, e não para Lá bemol maior, podemos classificar este Mi diminuto como “vii<sup>o</sup><sub>2</sub> / V” (sétimo grau diminuto do dominante Fá maior), pois dois compassos à frente, c. 456, temos de fato o V<sup>7</sup>, que realizará a cadência V<sup>7</sup> – I na tônica Si bemol maior. No entanto, no c. 455 ainda temos o acorde “ii<sup>o</sup><sub>3</sub> / i”<sup>48</sup> (Dó meio diminuto na 2<sup>o</sup> inversão, considerando que a voz mais grave dos violoncelos é um dobramento do pedal de Si bemol dos contrabaixos, e não baixo invertido do acorde), que de certa forma atrasa a chegada do V, porém finalmente temos um agora cadência autêntica perfeita “V<sup>7</sup> – I”, concluindo assim a frase 3, no c. 457.

Harmonicamente na frase 3 temos:

451 | IV | V<sup>9-8</sup><sub>7</sub> | V<sup>7</sup>/IV | vii<sup>o</sup><sub>2</sub> / V | ii<sup>o</sup><sub>3</sub> / i | V<sup>7</sup> | I, I<sup>6</sup> |

<sup>46</sup> A frase 3 poderia ser considerada como apenas de 3 compassos, partindo do c. 451 ao 453, que cadencia de forma suspensiva “| IV | V<sup>9-8</sup><sub>7</sub> | I<sup>7</sup> |”, o que poderia ser na verdade uma pequena frase por ter um sentido completo, porém suspensivo, mas ao considerarmos o texto, a frase textual ainda não é concluída no c. 453, ela continua. Portanto, nesta análise, preferiu-se fundir a frases textual com a musical em um mesmo agrupamento de compassos, fazendo com que esta frase 3 passe a ter 7 compassos ao todo, organizada como 3 + 4, sendo estes 3 compassos iniciais a primeira semifrase suspensiva, e conseqüentemente, os 4 compassos seguintes a segunda semifrase, que é conclusiva. E por se tratar de uma música vocal neste epílogo coral, deu-se prioridade para o texto ao invés da harmonia para que este agrupamento de sete compassos seja uma única frase (musical e textual) de sentido completo.

<sup>47</sup> No c. 453, poderíamos ter uma cadência autêntica imperfeita se tivéssemos Bb (I) no lugar de Bb<sup>7</sup> (V<sup>7</sup>/IV).

<sup>48</sup> Consideramos como empréstimo modal de Si bemol menor o acorde de “Dó meio diminuto na 2<sup>a</sup> inversão (ii<sup>o</sup><sub>3</sub>)”, pela razão da tonalidade ser Si bemol maior. Este acorde possui a função de subdominante ao preceder um acorde dominante em uma cadência em modo menor (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 374).

Vale ressaltar que no c. 453 (ver Figura 84) temos as primeiras importantes movimentações na melodia principal do coro, agora na voz das sopranos, que são um salto ascendente de quarta justa (Fá para Si bemol), um salto descendente de oitava (Si bemol a Si bemol) no c. 454, um salto de ascendente de quinta justa (Dó a Fá) do c. 455 ao 456.

A Frase 4 (Figura 85 a seguir), de 5 compassos, se situa entre os c. 458 a 462. Os primeiros dois compassos desta frase são a primeira semifrase, e os outros três são a segunda.

Tratando-se da harmonia na primeira semifrase (c. 458 e 459), na anacruse para o c. 458 temos o acorde “ I<sup>6</sup> ”, que culmina no acorde “ bII<sup>6</sup> ” (Dó bemol maior na 1<sup>a</sup> inversão)<sup>49</sup>. Em sequência, neste mesmo compasso, há uma espécie de movimento cadencial “ | bII<sup>6</sup> , vii<sup>o7</sup> | ” que induz uma resolução na tônica Si bemol maior, mas temos o acorde “ V<sup>2</sup>/ IV ” (Si bemol maior com sétima na 3<sup>a</sup> inversão, dominante individual de Mi bemol maior), que nos sugere continuação no movimento harmônico.

Seguindo para a próxima semifrase (c. 460 a 462), para uma melhor compreensão, analisaremos os acordes de trás para frente em relação aos compassos, pois a progressão harmônica tem como objetivo atingir a região tonal de Ré bemol maior no c. 463 através do ciclo de quintas (Bb – Eb – Ab – Db), ou movimentação por subdominantes, que gera um processo modulatório para Ré bemol maior, gerando um clímax em *fortissimo* com um *tutti* orquestral e coro. Consideramos, portanto, que o ponto de modulação por acorde pivô está no c. 460, no acorde de Mi bemol na primeira inversão, que embora não faça parte da tonalidade de Ré bemol maior, mas atua como o dominante de seu dominante.

Portanto, mesmo considerada como uma região tonal, adotamos Ré bemol maior como nova tônica (I) alcançada no c.463 apenas por uma questão de praticidade analítica, além também do fato da própria armadura de clave estar em Ré bemol maior a partir deste compasso.

No c. 462 temos os acordes iii<sup>7</sup> (Fá menor com sétima, mediante menor de Ré bemol maior) e “ V<sup>6</sup><sub>4</sub> ” (Lá bemol maior na 2<sup>a</sup> inversão, dominante de Ré bemol maior) que cadencia na nova tônica. No c. 461, temos os acordes “ V ” (Lá bemol maior) e “ V<sup>2</sup> ” (Lá bemol maior na 3<sup>a</sup> inversão, com sétima maior). Estes acordes são resultantes de uma movimentação melódica diatônica e descendente dos contrabaixos passando pelas notas

---

<sup>49</sup> O acorde napolitano “bII<sup>6</sup>” geralmente aparece na primeira inversão, com a função de pré-dominante (ou subdominante), e pertence mais devidamente ao modo menor, embora possa ser usado no modo menor (como é neste caso) (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 564).

“Lá bemol, Sol, Fá, Mi bemol” (meio compasso para cada nota, sob o mesmo *ostinato* de colcheias em tercinas) nos c. 461 e 462. E no c. 460, temos o acorde  $V^6/V$  (Mi bemol na 1ª inversão, dominante do dominante, ou dominante secundária, considerando Ré bemol maior como nova tônica que está para se estabelecer).

Em suma, nesta frase 4 foi percorrido harmonicamente um ciclo de quintas, partindo de Si bemol maior (ponto de saída), passando por Mi bemol maior, Lá bemol maior, e chegando a Ré bemol maior (ponto de chegada), como segue abaixo:

458 |  $bII^6$ ,  $vii^o$  |  $V^2/IV$  | **modulação por acorde pivô**  
**Ré bemol maior** 460 |  $V^6/V$  |  $V$ ,  $V^2$  |  $iii^7$ ,  $V^6_4$  | **I (Db)** |

Figura 85 – Frase 4, do c. 458 a 4625

457

Org. *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.*

Vln. I *cresc.* *mf* *cresc.* *div.* *f* *cresc.*

Vln. II *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.*

Vle. *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.*

Vc. *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.*

Cb. *cresc.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.*

I  $I^6$   $bII^6$   $vii^o$   $V^2/IV$  adotando "Db" como tônica no c. 463  $IV^6$   $V^6/V$   $V$   $V^2$   $iii^7$   $V^6_4$

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 274. Adaptado pelo autor, 2023.

Note que na Figura 85 acima, no coro, a melodia e o texto das sopranos são acompanhados pelos tenores, e o mesmo acontece entre contraltos e baixos, exceto no c. 458. A melodia do coro é constituída praticamente de graus conjuntos, um salto de quarta justa entre os c. 459 e 460 que é compensado. Porém há um salto de oitava em uníssono

no c. 462, que serve de anacruse para o c. 463 (Figura 86), sendo que na cabeça deste último compasso, a voz mais grave dos baixos é a única que está na nota fundamental do acorde conclusivo de Ré bemol maior, já as vozes restantes mantêm o uníssono na nota Fá em suas respectivas tessituras.

Note também, ainda na Figura 85, novamente a presença de uma figura rítmica característica de uma marcha fúnebre, que na transição para o epílogo coral estava nas trompas e nos contrabaixos (c. 412 a 420), e agora está nos clarins (c. 461 e 462), porém esta figura sofreu um processo de diminuição (semicolcheia seguida de uma semínima pontuada, e depois, de uma mínima; anteriormente havia uma colcheia seguida de semibreve).

Segue abaixo a Figura 86 com a frase 5, c. 463 a 466, porém sem os metais e as madeiras:

Figura 86 – Início frase 5 no c. 463, e início parte B (c. 467) em Lá maior

The musical score for Figure 86 shows the beginning of phrase 5 in measure 463 and the start of part B in measure 467. The score includes parts for Alto (Alpa), Solo, Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), Baixo (B), Orgão (Org), Violino I (Vln. I), Violino II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncelo (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The key signature changes from B-flat major to A major. Annotations highlight the 'la bemol' (B-flat) as a sensitive harmonic element and the modulation to A major.

“la bemol” representa  
«armonicamente a sensível  
“sol susenido”  
de Lá maior

modulação para  
Lá maior

I (Ré bemol maior, nova tônica)

I (Lá maior)

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 275. Adaptado pelo autor, 2023.

A frase 5, de quatro compassos (c. 463 a 465), conforme dito anteriormente, se inicia na conclusão do acorde de Ré bemol maior, classificado como “I”, nova tônica

momentânea, que dura 4 compassos, resultante de um ciclo de quintas que partiu da tônica Si bemol maior.

De acordo com a Figura 86, a frase 5 nada mais é do que uma transição e preparação para a parte B do epílogo coral. No c. 463, após o ataque do *tutti* orquestral, somando ao coro, a dinâmica diminui abruptamente de *fortissimo* a *pianissimo* de um compasso para o outro (de c. 463 a 464). Enquanto isso, há um arpejo ascendente e descendente de harpa em Ré bemol maior no c. 463, sendo que os primeiros e segundos violinos retornam à textura dos trêmulos, fazendo um arpejo ascendente em *divisi* que se move a cada semínima até o c. 466, onde se estacionam em uma semibreve, enquanto as violas mantêm em *divisi* o *ostinato* em tercinas de semicolcheias, arpejando ascendentemente também a cada tempo, aumentando a tensão no c. 466, que se resolverá no c. 467 apenas (início parte B).

### 3.3.2.3 Parte B

Como resolução da frase 5 (c. 463 a 466), saindo do acorde de Ré bemol maior, temos uma modulação para a tonalidade de Lá maior (c. 467, ver Figura 86), na qual o compositor se aproveitou da sonoridade da nota da voz mais aguda dos primeiros violinos (Lá bemol, no c. 466), e enarmonicamente a considerou como sensível (sétimo grau, Sol suspenso) de Lá maior, resolvendo-a na nota “Lá”, enquanto que a voz mais grave, a nota “Fá” é resolvida na nota “Mi”.

Enquanto isso, nos segundos violinos, a nota da voz mais aguda, “Ré bemol”, é resolvida na nota “Dó suspenso”, sendo que na prática, é como fosse uma nota parada e em comum entre Ré bemol maior e Lá maior, enquanto na voz mais grave, a nota “Lá bemol” também é resolvida na nota “Lá”.

Podemos também classificar este processo como uma modulação através de nota em comum entre acordes relacionados por terça cromática (ROIG-FRANCOLÍ, 2020), no caso mediante cromáticas (KOSTKA; PAYNE; ALMÉN, 2018), pois ao considerarmos o movimento do acorde de “Ré bemol maior para Lá maior” como uma escrita enarmônica entre “Dó suspenso maior e Lá maior”, a nota em comum, ou nota pivô, entre ambos seria “Dó suspenso”. Sendo assim, o acorde de “Lá maior” seria considerado uma tríade mediante cromática em relação a Dó suspenso maior.

O c. 467 representa o início da parte B, cujo efeito desta modulação para Lá maior, somado ao efeito sonoro do arpejo ascendente da harpa, faz com que tenhamos uma

sensação mais forte de um começo de um novo assunto, material, parte, ou seção, como uma virada de página para um novo capítulo de um livro, pois Lá maior é uma tonalidade inesperada, e que não teve preparação.

E por Lá maior tecnicamente ser uma tonalidade meio tom abaixo de Si bemol maior e inesperada, sua simples presença causa um novo caráter musical, brilhante, pois as tessituras das cordas agora estão mais abertas em relação ao início mais “escuro” da parte A, e as madeiras (flautas, clarinetes e fagotes) se somam à esta sonoridade neste compasso. A melodia da mezzosoprano também contribui para um caráter mais leve em relação à parte A. Pode-se dizer então que temos um processo modulatório de Si bemol maior para Lá maior que se inicia no começo da frase 4, com o ciclo de quartas, e termina no final da frase 5, com uma enarmonização de vozes entre os acordes Ré bemol maior e Lá maior.

A parte B, se situa entre os c. 467 e 475, sendo consideravelmente mais curta do que a parte A, com 9 compassos. Esta parte B é caracterizada pelo contraste com a parte A em relação ao caráter musical e instrumentação mais leves, e harmonia mais simplificada. Seu material principal é o curto recitativo da mezzosoprano solo, cuja melodia pertencente ao segundo movimento desta sinfonia fora reaproveitada.

Quanto à estrutura da parte B, podemos subdividi-la desta maneira: frase 1 – recitativo de mezzosoprano solo (de 6 compassos, c. 467 a 472); passagem para região tonal secundária um tom abaixo (2 compassos, c. 472 e 473); e frase 2 – mesmo material melódico na flauta, com resposta no fagote, violoncelos e contrabaixos (de dois compassos, c. 474 e 475).

A frase 1, c. 467 a 472, se inicia com um arpejo de harpa em Lá maior em semicolcheias por todo o primeiro compasso, e com a entrada dos tenores e baixos na segunda metade do c. 467 (ver Figura 85), assim como os 2 violoncelos solos no segundo movimento da sinfonia, mas que juntamente com o órgão, fazem uma sustentação harmônica para a melodia principal, por toda a frase.

Em seguida, no c. 468, temos a uma entrada acéfala (com pausa de semínima no tempo forte) da melodia da mezzosoprano solo, que no compasso seguinte, temos uma imitação nos violoncelos (2 violoncelos, conforme indica a partitura na Figura 87). Trata-se da primeira semifrase (c. 467 a 469). A principal característica desta melodia é seu caráter *cantabile*, com uma fluência através de graus conjuntos, ausência de saltos, e regularidade rítmica, como um recitativo de ópera, terminando de modo conclusivo. Já na segunda semifrase, c. 470 a 472, a continuação desta melodia se inicia na metade do



compasso c. 470, numa tessitura uma terça acima mais aguda, e possui um pequeno ornamento entre as notas Lá e Sol sustenido (c. 471), terminando de modo suspensivo (c. 472).

A harmonia desta frase 1 foi baseada na escrita do órgão, que mantém uma nota pedal<sup>50</sup> até a metade do c. 469, sendo que partir do c. 469, o baixo harmônico se move em mínimas pontuadas. A progressão harmônica dos c. 467 ao primeiro tempo do c. 472 se dá desta maneira:

$$^{467} | I | I, V^2 | I, V^4_3 | I, V^4_3/vi | vi, V^7/V | V |.$$

Confira na Figura 87 abaixo o recitativo da mezzosoprano na frase 1:

Figura 87 – Frase 1 da parte B, recitativo mezzosoprano solo, c. 468

The musical score for Figure 87 shows the recitative of the mezzo-soprano solo in measure 468. The score includes staves for Arpa, Solo (Mezzosoprano), S, C, T, B, Org, Vln I, Vln II, Vla, Vc, and Cb. The Solo part is circled in red and labeled "melodia mezzo soprano" and "ornamento". The Vc part is circled in red and labeled "imitação da melodia nos violoncelos". The Org part is labeled "passagem para região tonal secundária de Sol maior". The bottom of the score shows chord symbols: I, V<sup>2</sup>, I, V<sup>4</sup><sub>3</sub>, I, V<sup>4</sup><sub>3</sub>/vi, vi, V<sup>7</sup>/V, V, and a bracketed group containing V, vi (de G), I<sup>+6</sup><sub>4</sub>, and I<sup>6</sup><sub>4</sub>.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 276. Adaptado pelo autor, 2023.

<sup>50</sup> “Para analisar harmonias sobre uma nota pedal, você deve, em princípio, ignorar a nota pedal e pensar na voz mais baixa na textura de acordes acima do pedal como a voz do baixo. Depois de identificar o tipo de harmonias sobre o pedal, porém, é útil verificar seu nível de consonância ou dissonância contra a nota do pedal [...]” (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 206, tradução nossa). Neste caso, na segunda metade do c. 468, temos um acorde de Mi maior dominante sobre uma nota pedal “Lá” (tônica), sendo que a nota mais grave deste acorde em relação a esta nota pedal é a sua sétima, por isso a cifra deste acorde dominante sobre uma nota pedal na tônica se dá como “V<sup>2</sup>”.

Ainda sobre a melodia da mezzosoprano solo, vemos que se origina da melodia do tema dos violoncelos (2 soli<sup>51</sup>) no 2º movimento desta sinfonia (*Larghetto*). E comparando a melodia da Figura 87 com a das figuras 88 e 89, pode-se perceber que a melodia sofreu um processo de aumento devido à mudança de fórmula de compasso de 6/8 (2º movimento) para 6/4 (epílogo coral do 4º movimento), porém ambas possuem o mesmo caráter cantável, seja nos 2 violoncelos *soli*, ou na cantora mezzosoprano solo.

Figura 88 – Início do 2º movimento, melodia em 2 violoncelos solos

*Larghetto* ♩ = 96

Violini I *pp*

Violini II *pp*

Viole *pp*

Violoncelli *f molto espressivo* *2 soli* *melodia* *ornamento*

Contrabassi *pp* *sotto voce* *pizz.*

I vii°<sub>2</sub> / iii V<sup>4</sup>/<sub>3</sub> I V<sup>3</sup>/<sub>3</sub> / vi vi V<sup>7</sup> / V

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 90. Adaptado pelo autor, 2023.

<sup>51</sup> A razão de no c. 469 termos uma imitação nos violoncelos com a indicação “2 soli” é o fato de no 2º movimento também haver esta mesma indicação para o tema.

Figura 89 – Continuação início do 2º movimento, melodia em 2 violoncelos solos, c. 05

The image shows a musical score for the beginning of the second movement. It features five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The Violoncello part is circled in red and labeled 'continuação da melodia'. A red 'V' is placed below the Violoncello staff.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 91. Adaptado pelo autor, 2023.

A harmonia do recitativo da mezzosoprano solo (ver Figura 87 novamente), a exemplo do segundo movimento, em Mi bemol maior, percorre um caminho similar, da tônica em direção à dominante, sendo que neste trecho do recitativo da mezzosoprano solo, em Lá maior, a cifragem harmônica foi baseada na escrita do órgão, que mantém uma nota pedal até a metade do c. 469, sendo que partir do c. 469, o baixo harmônico se move em mínimas pontuadas. A progressão harmônica dos c. 467 a cabeça do c. 472 se dá desta maneira:

$$^{467} | I | I, V^2 | I, V^4_3 | I, V^4_3/vi | vi, V^7/V | V |$$

Podemos dizer que há uma elisão no c. 472, pois enquanto a frase 1 termina sob uma cadência suspensiva, temos uma passagem para uma região tonal secundária, Sol Maior (IV/IV), através da cromatização da terça maior “Sol sustenido”, de Mi maior, para a terça menor “Sol”, de Mi menor (que de “V” de Lá maior, passa a ser “vi/IV/IV”, considerando-se ainda Lá maior como tonalidade principal, conferir Figura 87).

Em sequência, o movimento linear cromático descendente do baixo harmônico nos violoncelos e nos contrabaixos de “Mi” para “Ré sustenido” gera o acorde de “Sol aumentado na 2ª inversão,  $IV^{+6}_4/IV$ ” (o que seria na verdade um acorde de passagem), e

consequentemente, de “Ré sustenido” para “Ré”<sup>52</sup>, gera o acorde de “Sol maior na 2ª inversão, IV<sup>6</sup><sub>4</sub> / IV”, estabelecendo-se assim uma região tonal secundária, Sol maior, embora consideramos que a tonalidade de fato ainda é Lá maior.

E para reforçar a região tonal secundária de Sol maior, temos novamente um arpejo ascendente de harpa em Sol maior sobre o mesmo acorde de 2ª inversão (conferir Figura 87). Visto até o momento, percebe-se que a harpa tem sido utilizada como efeito expressivo e colorido entre frases, materiais ou tonalidades.

E neste trecho dos c. 472 e 473, há uma grande variação de dinâmica (*crescendo* e *decrecendo* entre *piano*, *forte* e *pianissimo*) em um curto espaço de tempo, o que contribui também para mais um elemento expressivo.

A frase 2, de 2 compassos<sup>53</sup> (c. 474 e 475), com resolução no c. 476, é uma repetição da primeira parte da melodia cantada pela mezzosoprano solo anteriormente, porém agora tocada pela primeira flauta no c. 474, com resposta do primeiro fagote (ver Figura 90), dos violoncelos e contrabaixos no compasso seguinte, em Sol maior (ver figura 95).

A Figura 90 abaixo nos ilustra o final da parte B (c. 475) e início da parte A' (c. 476), com a melodia da mezzosoprano no solo na primeira flauta e resposta no primeiro fagote.

---

<sup>52</sup> Trata-se de tríades aumentadas momentâneas que não funcionam realmente como acordes, e são resultantes de uma progressão vizinha através do movimento de uma voz, que neste caso, é o movimento 6 - 5<sup>#</sup> - 5 na voz do baixo. (ALDWELL; SCHACHTER; CADWALLADER, 2011, p. 600).

<sup>53</sup> Partindo do conceito de que “uma frase musical pode ser entendida como um trecho de música, com relativa autonomia de ideias musicais suficientes para lhe garantir uma independência”, cujo final “é marcado por uma cadência”, porém “esta definição não é definitiva, nem tampouco única para o assunto” (LIMA, 2010, p. 104), preferiu-se chamar os c. 474 e 475 de frase, mesmo sendo apenas dois compassos, com cadência e elisão no terceiro para a próxima frase, mas por exatamente representarem um trecho autônomo de música marcado por duas cadências imperfeitas e uma perfeita no c. 476.

Figura 90 – Final parte B (c. 474 e 475), início parte A' (c. 476), sem os metais

474

Fl. *pp* *p* *espressivo*

Ob. *pp*

Cl. (B) *pp*

Fag. *pp*

Cor. (F) *pp*

Cor. (E) *pp*

Timp. *pp*

Arpa *ppp*

3

*mf*

melodia da mezzo soprano solo na flauta

resposta da melodia no fagote

figura ritmica da marcha fúnebre

Início parte A'

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 277. Adaptado pelo autor, 2023.

A harmonia nesta frase 2 se dá apenas pela alternância entre tônica e dominante em Sol maior, mas ainda consideramos Lá maior como tonalidade pois não houve de fato uma modulação (embora a armadura de clave esteja em Sol maior a partir do c. 474), portanto a cifragem harmônica se dá desta maneira:

$$474 \mid IV^6_4 / IV, V^7/IV/IV \mid IV^6_4 / IV, V^7/IV/IV \mid IV/IV \mid$$

Podemos identificar uma cadência autêntica imperfeita (CAI) entre os c. 474 e 475, e uma cadência autêntica perfeita (CAP) no c. 476 (elisão), início da parte A'. Confira abaixo na Figura 91 o mesmo trecho da Figura 90, porém com o coro, órgão, cordas, e a cifragem harmônica:

Figura 91 – Mesmo trecho da figura anterior com o restante da instrumentação (início modulação para C# no c. 478)

IV<sub>4</sub>/IV V<sup>7</sup>/IV/IV IV<sub>4</sub>/IV V<sup>7</sup>/IV/IV IV/IV bVI<sub>5</sub>/IV/IV { V<sup>+6</sup> / bII<sup>6</sup>(de C#) tonalidade oculta

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 277. Adaptado pelo autor, 2023.

### 3.3.2.4 Parte A'

A parte A' (c. 476 a 488) é uma recapitulação da parte A, mas encurtada, sem as frases 1, 2 e 3. Inicia-se com uma nova frase de 4 compassos (frase 1, c. 476 a 479), de caráter modulatório, e em seguida, retoma-se as frases 4 e 5 da parte A, representadas agora respectivamente pelas frases 2 (c. 480 a 485), e frase 3 (c. 485 a 488), de mesmas estruturas, porém numa nova tonalidade, Dó sustenido maior, que na verdade está oculta e veremos o porquê.

Conforme a Figura 91, mostrada anteriormente, embora ainda a tonalidade principal seja Lá maior, vimos que entre os c. 475 e 476 há uma CAP, “V<sup>7</sup>/IV/IV | IV/IV”, em Sol maior (região tonal secundária), que inicia a parte A', e a frase 1, no c. 476 gerou um *tutti* orquestral em *fortissimo* seguido de um decrescendo de 2 compassos (até o primeiro tempo do c. 478) para *pianissimo*. Este decrescendo de dinâmica é acompanhado por um arpejo descendente em Sol maior da harpa (conferir Figura 90), dos primeiros e segundos violinos em *divisi*, acompanhados pelas flautas, oboés, clarinetes. Vale ressaltar que este arpejo descendente representa de fato a volta para a parte A (agora parte A'),

enquanto o arpejo ascendente dos c. 464 e 465 representam uma direção rumo à parte B, ou seja, são materiais estruturalmente opostos (conferir Figura 86).

Harmonicamente nesta frase 1 temos uma modulação através de acorde pivô cromático<sup>54</sup> para uma nova tonalidade da frase seguinte, Dó sustenido maior. No c. 478, considerando que a tonalidade ainda é Lá maior, temos o acorde de Mi bemol maior na 1ª inversão (bVI<sup>6</sup> / IV / IV)<sup>55</sup>, sustentado pelas cordas, harpa e madeiras, e o acorde pivô é o Ré maior na 1ª inversão do c. 480.

Seguindo esta proposta, na segunda metade deste mesmo c. 478, com a presença novamente da figura rítmica característica derivada da marcha fúnebre do primeiro movimento, presente nas trompas em Fá e Mi bemol, as notas “Dó sustenido” e “Ré bemol” de efeito (ver Figura 90), respectivamente, acabam “transformando” estruturalmente o acorde de Mi bemol maior em duas opções: em Mi bemol maior com sétima na 1º inversão (bVI<sup>6</sup><sub>5</sub> / IV/IV); ou em um acorde de sexta aumentada na 1ª inversão<sup>56</sup> (V<sup>+6</sup> / bII<sup>6</sup>), com função de pré-dominante individual do acorde de Ré maior (sendo que este Ré maior é o acorde napolitano, “bII<sup>6</sup>”, da tonalidade de Dó sustenido maior), que inicia a frase 2, no c. 480 (ver Figura 91). E para uma melhor opção de classificação deste acorde seria a segunda, visto que funcionalmente, é o acorde de sexta aumentada que dá início à modulação entre Lá maior e Dó sustenido maior<sup>57</sup>.

Portanto, podemos dizer que o acorde de Ré maior na 1ª inversão é o acorde pivô entre as tonalidades de Lá maior e Dó sustenido maior. Sendo ele um acorde diatônico “IV<sup>6</sup>” em Lá maior (tonalidade predominante ainda, desde o c. 467), e um acorde cromático “bII<sup>6</sup>” (Napolitano) da tonalidade de Dó sustenido maior (tonalidade implícita para os compassos seguintes), temos de fato uma modulação através de acorde pivô cromático, segundo a classificação do autor Roig-Francolí.

<sup>54</sup> São acordes que não são diatônicos em pelo menos uma das tonalidades envolvidas na modulação, que neste caso, são as duas. (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 599-600).

<sup>55</sup> O acorde de Mi bemol maior é classificado como “submediante maior abaixada (SMb) em relação à Sol maior, segundo Schoenberg (2004, p. 38-39), porém ainda estamos na tonalidade de Lá maior, pois não houve modulação ainda.

<sup>56</sup> De acordo com os autores Aldwell, Schachter e Cadwallader (2011, p. 579), se um acorde de sexta aumentada tiver no baixo notas diferentes de “b6” ou “#4” (sexto grau menor ou quarto grau aumentado de uma tonalidade), por causa da condução das vozes, o próximo acorde (normalmente um “V”) não estará na sua posição fundamental. Tais acordes tendiam a não possuir qualquer importância estrutural de longo alcance na música antes do final do século XIX. E este é exatamente um caso cujo acorde de sexta aumentada não contém nenhuma destas duas notas no baixo, porém o acorde seguinte é um napolitano na 1ª inversão de outra tonalidade, e não foi encontrado na literatura uma cifragem adequada para esta inversão em específico, porém este acorde contém as mesmas notas de um acorde de sexta aumentada alemã.

<sup>57</sup> A tonalidade de Dó sustenido maior está implícita, mas é confirmada devido à relação entre os acordes a partir do c. 480 a 485, que se constrói igualmente à frase 4 da parte A (c. 458 a 463).

Na anacruse para o c. 480 (Figura 91), a nota “Dó sustenido” na melodia do coro das sopranos, e o acorde do órgão nos confirma que realmente se trata de um acorde de sexta aumentada, embora numa inversão incomum e pouco usual, porém, a justificativa desta inversão está justamente no acorde napolitano “bII<sup>6</sup>” (Ré maior na 1<sup>a</sup> inversão), conforme a Figura 91.

A frase 2 (c. 480 a 485) é uma repetição da frase 4 da parte A (c. 458 a 463), com exatamente a mesma estrutura, mesmo encadeamento de acordes, mesma instrumentação, porém com a diferença dos arpejos contínuos da harpa de semicolcheias a cada tempo (c. 480 a 484, ver Figura 92), e as flautas que reforçam a melodia das sopranos no c. 482, juntamente com os clarinetes, 1<sup>a</sup> trompete e 1<sup>a</sup> trombone, que anteriormente na parte A já se fizeram presentes no mesmo trecho.

Harmonicamente, estamos na tonalidade de Dó sustenido maior, porém, como dito anteriormente, esta tonalidade está subentendida, implícita, oculta, mas seus indícios são a presença do acorde napolitano “bII<sup>6</sup>” (Ré maior na 1<sup>a</sup> inversão, no c. 480), do próprio acorde de Dó sustenido maior com sétima na 3<sup>a</sup> inversão (c. 481<sup>58</sup>), e em seguida novamente a do ciclo de quintas, que finaliza no acorde de Mi maior (c. 485). E novamente, almejando a região tonal de Mi maior no c. 485, também consideramos no c. 482 o ponto de modulação por acorde pivô, cujo acorde “Fá sustenido na 1<sup>a</sup> inversão” atua como dominante do dominante de Mi maior.

Portanto, assim como no c. 463 em Ré bemol maior, mesmo considerada como uma região tonal, adotamos Mi maior como nova tônica (I) alcançada no apenas por uma questão de praticidade analítica, além também do fato da própria armadura de clave estar em Mi maior a partir do c. 485.

Deste modo, assim como entre os c. 458 a 63, a harmonia se repete, porém, agora transposta para Dó sustenido maior (C#) e Mi maior (E), entre os c. 479 e 485:

<sup>479</sup> | bII<sup>6</sup>, vii<sup>o</sup> | V<sup>2</sup>/IV |

**Mi maior** <sup>482</sup> | V<sup>6</sup> / V | V, V<sup>2</sup> | iii<sup>7</sup>, V<sup>6</sup><sub>4</sub> | **I (E)** |

A seguir, a Figura 92 abaixo nos mostra esta frase 2, e a Figura 93 nos mostra o final da frase 2, o início da frase 3, e o início parte B’ (preferindo-se novamente excluir

---

<sup>58</sup> No quarto tempo do c. 481 da Figura 92, há mais um erro de edição, cuja nota “ré” dos segundos violinos na verdade é “Ré sustenido”, se comparado com o manuscrito, e que para esteja em concordância com a harmonia do órgão, sob o acorde vii<sup>o</sup><sub>7</sub> de Dó sustenido maior (Si sustenido diminuto).





Figura 93 – Final frase 2 e início frase 3 (c. 485). Início parte B' (c. 489) em Dó maior, sem madeiras e metais

The image displays a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The top section shows the vocal parts (Alpa, Solo, S, C, T, B) and the piano accompaniment (Orç). A vertical red line is drawn at measure 489, labeled "Início parte B'". The bottom section shows the instrumental parts (I, Vln I, Vln II, Vle, Vc, Cb) starting at measure 485. The bass line (Cb) includes annotations: "I (Mi maior)" at measure 485, "modulação para Dó maior" at measure 488, and "I (tônica Dó maior)" at measure 489. The score includes various dynamic markings (ff, pp, ppp) and performance instructions like "div." and "sotto voce".

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 279. Adaptado pelo autor, 2023.

Assim como anteriormente na frase 5 da parte A (c. 463 a 465), esta frase 3 da parte A' (c. 485 a 488) se constrói exatamente da mesma maneira (instrumentação, dinâmicas, condução das vozes), porém agora sob o acorde e região tonal de Mi maior. No c. 488, novamente o compositor se aproveitou da quinta justa do acorde como nota mais aguda para considerá-la sonoramente como “sensível” (sétimo grau, nota “Si”) de Dó maior, realizando o mesmo tipo de modulação<sup>59</sup> feita no c. 467 (parte A para parte B), sendo que desta vez não houve enarmonia, pois o acorde de Mi maior possui uma relação de mediantes com Dó maior. E inicia-se assim a parte B', novamente com o recitativo da mezzosoprano solo, c. 489.

<sup>59</sup> Modulação através de nota em comum entre acordes relacionados por terça cromática (ROIG-FRANCOLÍ, 2020, p. 629-632).

### 3.3.2.5 Parte B'

A parte B' (c. 489 a 500) é a repetição da parte B, porém, desta vez se inicia na tonalidade de Dó maior. Sua estrutura se compõe de: frase 1, c. 489 a 494, recitativo mezzosoprano solo, na tonalidade de Dó maior; passagem para região tonal secundária um tom abaixo, Si bemol maior (c. 494 e 495); e frase 2, c. 496 a 500, que consiste na reafirmação da tonalidade de Si bemol maior, que prepara a *Coda*.

Na frase 1, além da tonalidade, a diferença com relação à parte B está apenas no c. 489, onde agora as contraltos se juntam agora aos tenores e baixos para fazer sustentação harmônica para o recitativo da mezzosoprano solo. E novamente, após uma cadência suspensiva sobre a dominante, neste caso, Sol maior (c. 494), temos novamente uma passagem para a região tonal secundária um tom abaixo da tonalidade principal de Dó maior (c. 494 e 495), que neste caso, é Si bemol maior, que se constrói exatamente da mesma maneira como na parte B (c. 472 e 473), através da cromatização da terça maior “Si natural”, de Sol maior, para a terça menor “Si bemol”, de Sol menor, e um movimento linear cromático descendente do baixo harmônico, que gera os acordes de Si bemol aumentado na 2ª inversão, e Si bemol maior 2ª inversão (c. 495). Na Figura 94 abaixo preferiu-se novamente excluir as madeiras e metais para uma melhor visualização:

Figura 94 – Frase 1, recitativo mezzosoprano solo em Dó maior

Arpa

Solo *f espressivo* *tacet*  
Ti - bi con-ce-di-mus glo - ri - am Spa - e' lum jus - ti - tiae Tu - ae

S

C

T *ppp*

B *ppp*

Org. *f*

I *400*

Vln I *cresc.* *ff*

Vln II *cresc.* *ff*

Vla *cresc.* *ff*

Vcl *2 soli* *ppp* *tutti* *cresc.* *ff*

Cb *2 soli* *ppp* *tutti* *cresc.* *ff*

I V<sup>2</sup> I V<sup>3</sup> I V<sup>3</sup>/iv iv V<sup>7</sup>/V V { V<sup>7</sup>/IV/IV IV<sup>6</sup><sub>4</sub>/IV IV<sup>6</sup><sub>4</sub>/IV *Região tonal secundária de Si bemol maior*

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 280. Adaptado pelo autor, 2023.

Já na frase 2, c. 496 a 500 (ver Figura 95 a seguir), assim como na parte B, também é marcada pela alternância dos acordes de tônica da região tonal secundária na 2ª inversão (Si bemol maior, IV<sup>6</sup><sub>4</sub>/IV) e sua dominante individual (V<sup>7</sup>/IV/IV), a diferença é que temos três compassos a mais desta vez, que se direcionam à *Coda*. A primeira parte da melodia principal mezzosoprano solo é novamente citada pela flauta (c. 496), com resposta no primeiro fagote<sup>60</sup>, violoncelos e contrabaixos (c. 497). No c. 498, somam-se a esta resposta o segundo fagote (uma oitava abaixo em relação ao primeiro fagote), e a trompa mais grave em Mi bemol, e no compasso seguinte, somam-se os trompetes e os

<sup>60</sup> De acordo com o manuscrito original, há outro erro de edição nesta da Funarte, pois no manuscrito original está indicado que no c. 497 a resposta é apenas no primeiro fagote, e não nos dois, sendo que o segundo fagote entra apenas no compasso seguinte, uma oitava abaixo.

trombones, sendo que agora as quatro trompas apenas fazem sustentação harmônica em notas longas.

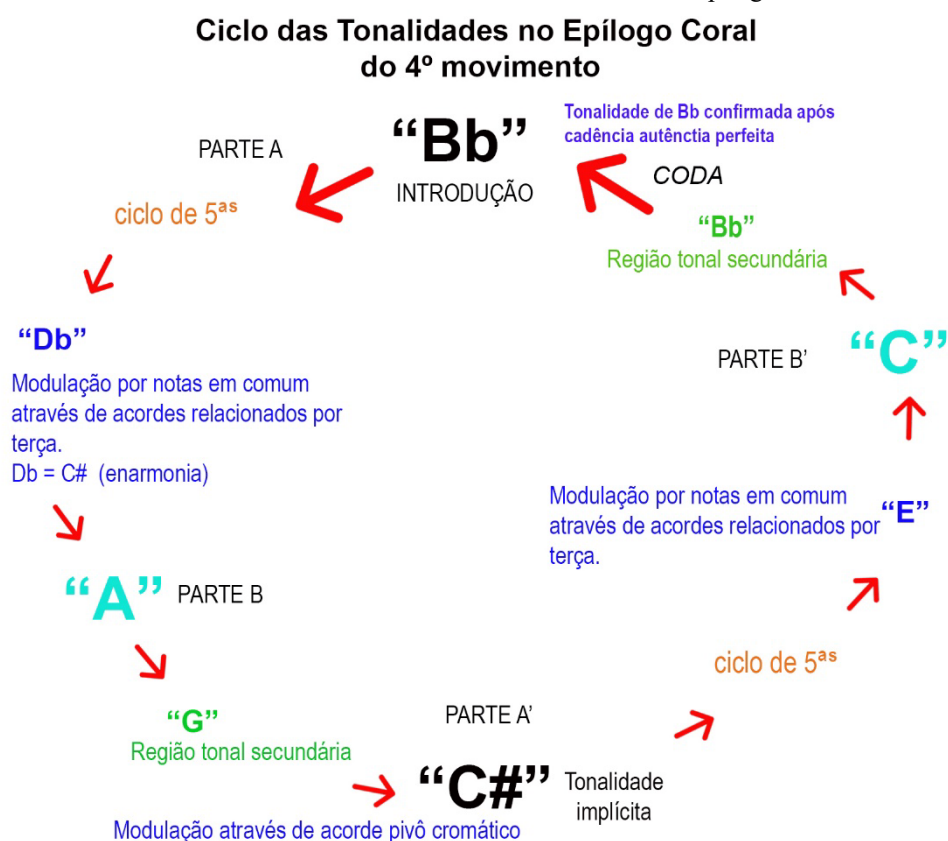
O c. 500 é uma preparação para a *Coda*, e contém elementos importantes como: um crescendo de dinâmica de “*f*” para “*ff*” nas madeiras, trombones e tubas, e de “*ff*” para “*fff*” nas cordas e trompas, o que demonstra um cuidado do compositor com o equilíbrio sonoro; um movimento contrário (descendente) de colcheias por instrumentos graves, em relação com agudos (ascendente); e a anacruse de meio compasso do coro já em “*ff*”.

Toda esta tensão acumulada, que se deve à soma gradual de instrumentos e o crescendo de dinâmica, é resolvida no c. 501, com a CAP “V<sup>7</sup> – I”, em Si bemol. E a partir daqui, Si bemol maior deixa de ser uma região tonal secundária e passa a ser tonalidade principal novamente, pois o processo modulatório se conclui através desta cadência autêntica perfeita, dando início à *Coda* (c. 501). Veja a frase 2 e o início da *Coda* na Figura 95 abaixo:



elemento contrastante é a harmonia, onde cada uma das partes possui sua própria tonalidade, e estas foram planejadas de tal modo que foi possível se afastar longinquamente de Si bemol maior (passando por Ré bemol maior, Lá maior, Dó sustenido maior, Mi maior, Dó maior) e retornar coerentemente, como um ciclo, para Si bemol maior. A Figura 96 abaixo nos ilustra este ciclo das tonalidades:

Figura 96 – Ciclo das tonalidades Bb – Db – A – C# – E – C – Bb no Epílogo coral do 4º movimento



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

### 3.3.2.6 Coda

A *Coda* (c. 501 a 517) pode ser subdividida em 3 frases: frase 1 (c. 501 a 505), de 5 compassos; frase 2 (c. 506 a 511), de 6 compassos (elisão no último) cuja introdução da fanfarra reaparece; e frase 3 (c. 511 a 517), de 7 compassos.

A frase 1, c. 501 a 505, se inicia com o impulso anacrústico do coro na segunda metade do c. 500 (ver Figura 95), de textura predominantemente homofônica em *tutti* orquestral com dinâmica em “*fff*”, com destaque para os clarins em Mi bemol que acompanham a rítmica pontuada do coro, e se alternam com os clarins em Fá que apoiam o primeiro tempo dos c. 502 a 505 com uma mínima pontuada. Estes cinco compassos

são constituídos de um material repetitivo com o objetivo de afirmação da tônica Si bemol maior.

Harmonicamente, temos apenas uma alternância entre os acordes Si bemol maior na 1ª inversão e Sol menor por quatro vezes (quatro compassos) como antecipação desta mesma a harmonia repetitiva que virá na frase seguinte (frase 2, c.507 a 509, na volta do tema da fanfarra).

No quinto compasso, c. 505, temos a conclusão na tônica na posição fundamental. Nota-se que as cordas estão em um grande uníssono em trêmulo na nota Si bemol em “*fff*”, sendo as madeiras, metais e órgão<sup>61</sup> responsáveis pela harmonia. Neste c. 505, a fórmula de compasso é alternada para 4/4 (C), cujo naipe das sopranos atinge a nota mais aguda (Si bemol) como ponto culminante, e sendo que o último tempo deste compasso temos o acorde “I<sup>6</sup>”, que é a anacruse da frase seguinte, e esta frase seguinte, a frase 2 (c. 506 a 511), é a volta do tema da fanfarra da introdução deste epílogo coral. Confira a Figura 97 a seguir:

---

<sup>61</sup> A cifragem de inversão de acordes entre os c. 509 e 505 é baseada na escrita da pauta órgão.



Figura 97 – continuação da *Coda* e volta do tema da fanfarra (c. 506, frase 2)

Sinfonia op.6 - Leopoldo Miguez

♩ = ♩♩ L'istesso Tempo

Volta tema clarinada de fanfarra

I<sup>6</sup> vi    I<sup>6</sup> vi    I<sup>6</sup> vi    I    I<sup>6</sup>    IV ii V <sup>6-5</sup>/<sub>4-3</sub> <sub>7</sub>    I<sup>6</sup> vi    I<sup>6</sup> vi

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 282. Adaptado pelo autor, 2023.

Na frase 2, que representa a volta do tema da fanfarra na introdução do epílogo coral, há duas diferenças entre o tema da fanfarra no início deste epílogo coral e nestes compassos. A primeira, obviamente, é a instrumentação, cuja fanfarra e *tutti* orquestral se juntam numa dinâmica em “*fff*”, o que torna a sonoridade mais intensa. A segunda, é que os últimos três compassos (c. 509 a 511) não terminam numa cadência autêntica perfeita  $V^7 - I$  (como nos c. 441 e 442), pois neles temos harmonicamente o movimento:

$$^{509} | I^6 | ii^7 | I |$$

Na cadência acima, temos o que representaria uma cadência plagal, sendo o acorde “*ii*<sup>7</sup>” como um substituto de “*IV*”<sup>62</sup>. Na verdade, esta é uma finalização levemente modificada em relação à finalização da introdução da fanfarra, pois o acorde  $V^7$  é omitido.

Podemos também perceber que há uma elisão no c. 511 (ver Figura 98), cuja conclusão na tônica Si bemol maior é reforçada pelo acorde do coro, órgão e clarins em semibreve, e arpejos em sextinas da harpa, que estavam em pausa desde o c. 596.

E este c. 511 representa o ponto culminante de toda a sinfonia, pois contém a maior massa sonora extraída do *tutti* orquestral até então (orquestra com instrumentação ampliada, fanfarra e coro; ver Figura 98), numa dinâmica “*fff*”, que coincide sobre uma cadência que se resolve na tônica Si bemol maior, exprimindo assim com muita intensidade a conclusão não apenas do movimento, mas de toda a sinfonia.

E por fim, na frase 3 (c. 511 a 517), os sete últimos compassos da sinfonia, representam uma finalização com uma reafirmação da tônica, cuja predominância de acordes de notas longas se faz presente. O acorde do *tutti* orquestral do último compasso, c. 517, contém um acento sobre uma semínima no primeiro tempo para encerrar a peça, e pausas com função de deixar o som do acorde ressoar até ao seu decaimento dentro da sala de concerto após o último ataque do *tutti*. Segue a Figura 98 abaixo dos últimos compassos da sinfonia:

---

<sup>62</sup> “Um uso muito pouco típico do acorde de sétima supertônica é como um substituto para um acorde de *IV* em uma cadência plagal. Nesses casos, o *ii*<sup>7</sup> geralmente está em primeira inversão, onde sua grande semelhança para o *IV* é mais óbvia” (KOSTKA; PAYNE; ALMÉN, 2018, p. 240, tradução nossa). Porém neste caso, ele se apresenta na posição fundamental, e não na primeira inversão.

Figura 98 – Últimos compassos da sinfonia, frase 3 (c. 511 a 517)

268  
509

Alta Breve. L'istesso Tempo

Sinfonia op.6 - Leopoldo Miguez

509

Alta Breve. L'istesso Tempo

I<sup>6</sup> ii<sup>7</sup> I

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 282. Adaptado pelo autor, 2023.

### 3.3.3 Texto cantado pelo coro

O texto em latim, cantado pelo coro e pela mezzosoprano solo no epílogo coral do quarto movimento da sinfonia de Miguéz, segundo o Catálogo da Biblioteca Pública Municipal do Porto – Volume III – Parte 2 – Fascículo 7 (1897), seria de autoria de João Chaves, que embora não tenha sido possível encontrar mais dados a seu respeito, de acordo com um programa de concerto de Vinte e Oito de Julho de 1886 no acervo da Biblioteca Nacional Digital<sup>63</sup>, Chaves atuou como cantor barítono ao participar de um mesmo concerto em que Leopoldo Miguéz e Arthur Napoleão também participaram. Portanto, pressupõe-se que Chaves e Miguéz provavelmente já se conheciam em 1882, sendo este o mesmo Chaves que teria escrito o texto para o coro na estreia da sinfonia.

Segue abaixo o texto cantado pelo coro, extraído da partitura (edição Funarte), acompanhada com uma livre tradução e interpretação para o português feita pelo autor desta pesquisa:

**(Coro)**

*Orbis magnus Deus, fama super aeth'ra notum*  
Deus absoluto do Universo, cuja fama é reconhecida

*Ortis usque tuae lucida flama micat Ferreus mortalis*

em toda a corte celestial na qual pulsa tua brilhante chama aos mortais impenitentes

*Divino semine cretus a cali choris sit tibi*

a semente divina se espalha em coro sobre ti

*Grata salus*

A salvação recebemos

**(Mezzosoprano)**

*Tibi concedimus gloriam*

Tua glória celebramos

*Spee'lum justitiae Tuae*

refletindo tua justiça.

Podemos notar que o ideal do texto consiste em uma reverência a um Deus universal e justo, que concede a salvação aos mortais que celebram a Tua glória. Diferentemente de um Réquiem, cuja essência do texto se trata da encomenda da alma à salvação eterna, neste texto sua essência se aproxima mais a um hino de louvor, e que não

<sup>63</sup> Disponível em: [http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1402311/icon1402311.pdf](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1402311/icon1402311.pdf). Acesso em: 20 mar. 2021.

faz necessariamente referência a elementos do cristianismo. Sendo assim, não é possível afirmar ao certo qual a justificativa da escolha deste texto em específico, cujo sentido aponta mais para um teor filosófico do que religioso, mas pela ocasião se tratar de uma homenagem ao centenário de morte Marquês de Pombal, o texto se encaixa como uma formalidade ao evento.

Portanto, resumidamente, toda a primeira parte do quarto movimento representa uma abertura para o epílogo coral, sendo este concebido como uma seção de homenagem solene à figura de Marquês de Pombal, com direito à fanfarra e coro, e um texto de louvor a um Deus universal.

## CAPÍTULO 4 – A INTERTEXTUALIDADE ENTRE MIGUÉZ E LISZT, E A INFLUÊNCIA DE BERLIOZ NO EPÍLOGO CORAL DO QUARTO MOVIMENTO

### 4.1 INTRODUÇÃO

Neste capítulo, pretende-se demonstrar a intertextualidade entre o epílogo coral do quarto movimento (“*Andante mistico assai sostenuto*”) da “*Sinfonia em Si bemol maior, op. 6*” (1882), do compositor brasileiro Leopoldo Miguéz (1850-1902), e a segunda seção (epílogo coral) do terceiro movimento da “*Sinfonia Fausto*” (1854), de Franz Liszt (1811-1886), intitulado “*Mefistofeles*”. Além de Liszt, há também neste mesmo epílogo coral uma contribuição da influência de Hector Berlioz (1803 – 1869) sobre Miguéz quanto ao uso da fanfarra, somada ao coro e a orquestra, cuja hipótese seria uma referência vindo do terceiro movimento da “*Sinfonia Fúnebre e Triunfal*” (1840), intitulado “*Apotheose*”.

Primeiramente, quando se trata da presença de um coro em um movimento final de uma sinfonia, o principal e mais conhecido exemplo que poderá nos vir à mente é o quarto movimento da “*Sinfonia n.º 09 em Ré menor, op. 125*” (1824), de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Ao partirmos do pressuposto de que os efeitos da nona sinfonia de Beethoven ecoaram sobre diversos compositores do século XIX, o autor Alan Houtchens (2000, p. 189, tradução nossa) nos diz que “talvez as respostas mais significativas à Nona Sinfonia de Beethoven, op. 125 (1824) tenham resultado das tentativas dos compositores de se chegar a um acordo com as questões estéticas colocadas pela inclusão de vozes em seu último movimento”, a exemplos, citados por Houtchens, de Liszt nas sinfonias “*Fausto*” e “*Dante*”, ambas com coros finais, assim como Berlioz e Gustav Mahler (1860-1911), que incorporaram partes vocais em numerosas composições sinfônicas. Outro exemplo de grande sinfonia coral seria a “*Sinfonia n.º 2 em Si bemol maior, op. 52*” (1840), de Mendelssohn, conhecida como “*Lobgesang*” (canto, ou hino, de louvor).

Tais questões estéticas, especificamente sobre Liszt, por exemplo, são discutidas pela autora Ísis Biazioli de Oliveira, em sua tese de doutorado “*A modernidade da Sinfonia Fausto de Franz Liszt: uma abordagem estético-analítica*”, que além da influência de Berlioz sobre Liszt, defende que o legado de Beethoven sobre a escrita de

Liszt teve um importante papel na questão das ambiguidades formais, por exemplo, concluindo com suas próprias palavras, através de um discurso do próprio Liszt, que “para o compositor, a melhor maneira de reverenciar a grandeza dos mestres do passado, é a partir de sua renovação na arte, de sua transformação” (OLIVEIRA, 2019, p. 140-141).

Para esta pesquisa, ao se afirmar que no quarto movimento de sua sinfonia Miguéz seguiu o modelo do quarto movimento da nona sinfonia de Beethoven, conforme mencionado no capítulo 2, simplesmente pelo fato da presença do coro não é suficiente para compreendermos de fato o epílogo coral de Miguéz, pois há muito mais diferenças do que semelhanças entre ambos os casos. O que se pode afirmar é que, embora exista uma influência do formalismo austro-germânico nos três primeiros movimentos de sua sinfonia, na segunda parte do quarto, o epílogo coral, a influência beethoveniana se dá indiretamente através de Liszt, sendo a obra em questão do compositor húngaro adotada como modelo de maneira direta, intertextual, enquanto a obra de Berlioz em questão, de maneira indireta.

Portanto, podemos reafirmar como diversos autores, como Kiefer (1976), por exemplo, em dizer que Miguéz é um seguidor de Liszt, porém com a diferença em que nesta sinfonia especificamente isto acontece apenas em uma parte da sinfonia, e não na obra como um todo (como em seu poema sinfônico “*Prométhée*, op. 21”, de 1891, por exemplo). E visto a quantidade o suficiente de semelhanças explícitas que atestam a hipótese de Miguéz ter referenciado estruturalmente o epílogo coral de Liszt para criar o seu próprio, chamaremos isto de intertextualidade. Já no caso de Berlioz, chamaremos de influência, pelo fato apenas do uso de fanfarras e o coro, somado à orquestra, ser uma alusão de Miguéz à sinfonia em questão do compositor francês.

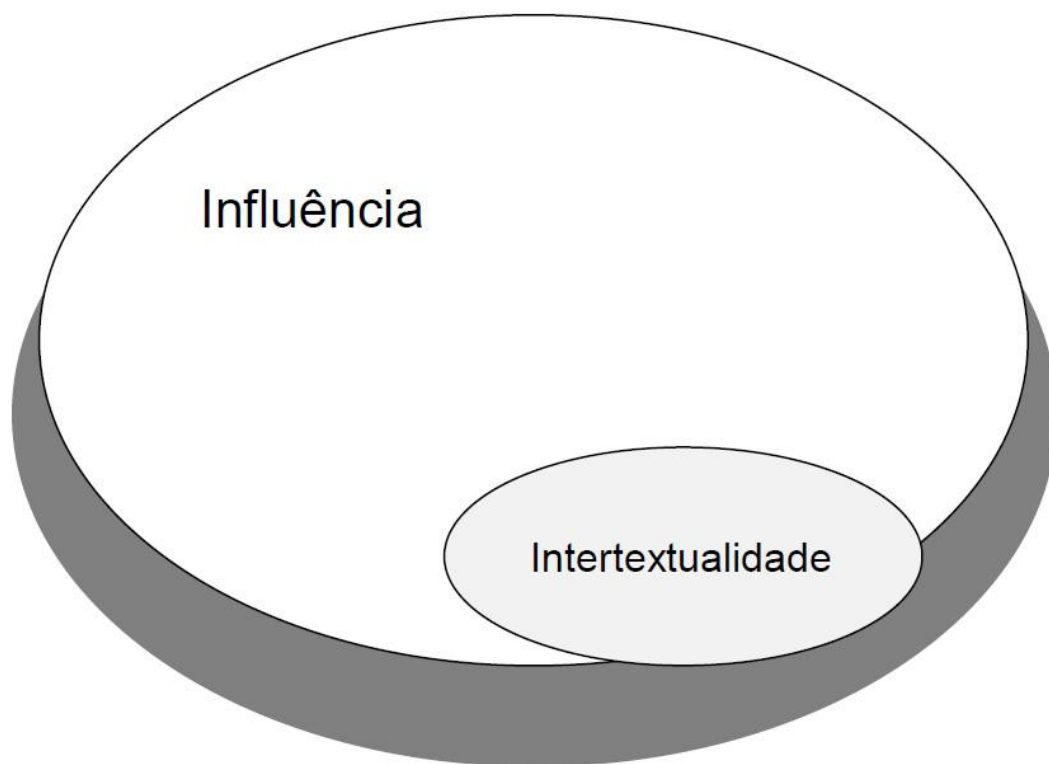
## 4.2 TERMINOLOGIAS E AUTORES

Não é o objetivo desta pesquisa se aprofundar nas discussões teóricas dos estudos sobre intertextualidade na música, o que daria material suficiente para uma nova dissertação ou tese. No entanto, para fins acadêmicos, alguns autores e terminologias foram adotados de maneira objetiva para que possamos explicar as relações de Miguéz com Liszt e Berlioz, detectadas no decorrer da análise do capítulo anterior.

Baseado em recentes trabalhos sobre intertextualidade na música, cujos autores buscaram uma discussão mais aprofundada das definições do termo “intertextualidade”,

que compararam diversas definições a partir de fontes primárias sobre o assunto, como Iuri Tynianov (1894-1943), Mikhail Bakhtin (1895-1975), Júlia Kristeva (nascida em 1941, que foi quem criou o termo intertextualidade em seu trabalho “Introdução à semanálise”, de 1969), Harold Bloom (1930-2019) e Michael L. Klein (nascido em 1930), por exemplo, podemos começar de imediato com uma figura retirada do artigo “Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade”, dos autores Manfrinato, Quaranta e Dudeque (2013), que foi escolhida para melhor nos ilustrar de maneira objetiva a diferença entre influência e intertextualidade dentro do contexto do epílogo coral de Miguéz:

Figura 99 – Relação entre influência e intertextualidade



Fonte: MANFRINATO; QUARANTA; DUDEQUE, 2012, p. 233.

Segundo os autores, o termo intertextualidade se refere para reconhecer e identificar semelhanças específicas, ou estritas, entre duas obras, enquanto o termo influência propõe uma relação mais ampla e geral, ou interdiscursiva. Portanto, de acordo com a figura acima, a intertextualidade ocorre dentro do campo da influência. Já a faixa escura inferior na figura é ocupada por autores/compositores que conseguem trilhar seu próprio caminho, ultrapassando os limites da intertextualidade e da influência, como J. S. Bach, Beethoven e Schoenberg, por exemplo. Seriam estes exemplos que se



correlacionam com o que o autor Harold Bloom (“*A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Tradução de Arthur Nestrovski, 1991) chama de poetas fortes (BLOOM, 1991, apud MANFRINATO; QUARANTA; DUDEQUE, 2012), neste caso, compositores.

O autor Coelho de Souza em seu artigo “Intertextualidade na Música Pós-Moderna” nos diz através de Bloom (“*A angústia da influência: uma teoria da Poesia*”, 1973) que

toda intertextualidade traz a marca da angústia de uma influência que tenta superar. A influência do precursor na formação da poética do sucessor é angustiante na medida em que o sucessor se dá conta, não só de ter recebido a influência, mas também da possibilidade de ainda estar preso a ela (BLOOM, 1973 apud COELHO DE SOUZA, 2009, p. 60).

Seria este talvez o caso de Miguéz em relação à Liszt? Em sequência, Coelho de Souza também nos diz através de Bloom a existência de categorias de intertextualidades, cujas quais, batizadas com nomes gregos, são as que mais se adequam a esta pesquisa:

- *Clinamen*: Trata-se de uma “leitura distorcida, apropriação do discurso do precursor até o ponto em que ele se desvia” (BLOOM, 1973 apud COELHO DE SOUZA, 2009, p. 60), a qual põe em jogo e desconstrói o princípio do *Imitatio* (formação do discípulo através da imitação do mestre);

Téssera: Define-se como “complementação de um fragmento e sua antítese. O sucessor, lendo a obra de seu predecessor, retém um fragmento, mas usa-o com outro sentido, completa-o antiteticamente, como se o precursor não houvesse ido suficientemente longe” (BLOOM, 1973 apud COELHO DE SOUZA, 2009, p. 66);

- *Kenosis*: Segundo Bloom, seria o “esvaziamento e ao mesmo tempo movimento de anulação e isolamento da imaginação. É uma defesa contra a repetição, uma aventura salvadora (mas também condenadora) na descontinuidade” (BLOOM, 1973 apud COELHO DE SOUZA, 2009, p. 68). Segundo Coelho de Souza, na música isto se aplicaria no caso, por exemplo, de “tomar de empréstimo apenas a estrutural formal, o esquema abstrato e vazio do objeto citado, eliminando as referências diretas aos materiais da superfície, tais como motivos, temas, melodias ou progressões harmônicas” (BLOOM, 1973 apud COELHO DE SOUZA, 2009, p. 68).

E por fim, através da dissertação intitulada “Aporia: um caminho para a composição musical intertextual” (2012), extraímos este quadro abaixo elaborado pelo autor da mesma, Escudeiro, cujo conteúdo foi escrito a partir das definições das autoras Barbosa e Barrenechea no artigo “A intertextualidade musical como fenômeno” (2003), cujos autores como Strauss (1990), Schurmann (1990) e Korsyn (1991) são suas

principais fontes para formulação destas nomenclaturas analíticas expostas no quadro. Este mesmo quadro também se encontra no artigo dos autores Manfrinato, Quaranta e Dudeque referido anteriormente, e sugere outras categorias intertextuais musicais complementares que nos auxiliam para uma melhor compreensão sobre nosso assunto:

Quadro 6 – Tipos de intertextualidade descritos por Barbosa e Barrenechea (2003)

<b>1. Motívica ou Entidades orgânicas elementares:</b> intertextualidade em que um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou o seu efeito sonoro.
<b>2. Extrato:</b> intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.
<b>3. Idiomática:</b> intertextualidade em que será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento.
<b>4. Paráfrase:</b> citação reelaborada livremente, em que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.
<b>5. Estilo:</b> entre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, neste estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e às técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que em uma obra o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e as técnicas compositivas na elaboração do discurso musical.
<b>6. Paródia:</b> intertextualidade em que há recriação, subversão. A paródia será considerada quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer.
<b>7. Reinvenção:</b> tipo de intertextualidade em que o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre.

Fonte: ESCUDEIRO, 2012, p. 45 (baseado em: BARBOSA; BARRENCHEA, 2003, p. 133-134).

Estas definições no quadro acima são meramente ilustrativas para que possamos visualizar as possibilidades de intertextualidades musicais, porém não as utilizaremos para classificação em nosso caso de estudo pois de certa maneira elas se fundem a cada item intertextual detectado entre Miguéz e Liszt que mostraremos a seguir.

#### 4.3 A INTERTEXTUALIDADE ENTRE MIGUÉZ E LISZT

Ao compararmos o epílogo coral do quarto movimento da Sinfonia em Si bemol de Miguéz, “*Andante mistico assai sostenuto*”, com o epílogo coral do terceiro movimento da Sinfonia Fausto de Liszt, intitulado “*Mefistofeles*”<sup>64</sup>, foi constatado que ambos possuem tantas características em comum que são o suficiente para afirmar que Miguéz se apropriou estruturalmente do epílogo de Liszt para a elaboração de seu próprio, criando-se assim uma relação de intertextualidade.

<sup>64</sup> Consta-se que originalmente não havia coro na Sinfonia Fausto, e que Liszt o adicionou ao terceiro movimento em uma revisão da partitura feita em 1857, fazendo com que para sua execução haja duas finalizações alternativas, uma com coro e solista, e outra sem.

Primeiramente, sob um olhar geral da estrutura completa de ambos os últimos movimentos das sinfonias de Miguéz e Liszt, já podemos estabelecer uma classificação intertextual. A forma e estrutura são as primeiras semelhanças a se discutir entre ambos os últimos movimentos como um todo, não apenas no que se refere aos epílogos corais. De acordo com a análise dos autores Longyear e Covington (1986), no artigo “*Tonal and Harmonic Structures in Liszt’s Faust Symphony*”, o último movimento da sinfonia de Liszt consiste numa longa primeira parte em forma sonata (com desenvolvimento), e uma segunda mais curta (epílogo coral), em forma binária, no formato coro e recitativo, com repetição. Miguéz segue este mesmo modelo estrutural, tomando-o de empréstimo, mas cria seu próprio discurso, inclusive na primeira parte, onde faz o uso da estrutura de uma forma sonata sem desenvolvimento, porém expandida, cujo segundo grupo temático, por exemplo, possui três temas, com caráter de desenvolvimento, mas não é.

Deste modo, antes de demonstrar a intertextualidade entre apenas os epílogos corais de fato, vale observar já na transição entre a seção de forma sonata e a seção epílogo coral de ambos os compositores, embora apresentem materiais distintos no que se refere ao discurso musical em si, a intertextualidade já se faz presente moderadamente, porém com algumas especificidades.

Na Figura 100, em Liszt, a partir do c. 645 temos o início de uma transição que possui uma função de desaceleração do caráter musical após uma longa seção de forma sonata, a qual prepara o ouvinte para o epílogo coral, exatamente como em Miguéz, e com indicação de andamento “*Alla breve taktieren*”. Já na Figura 101, temos a continuação deste trecho a partir do c. 675, onde um arpejo de harpa se faz presente, e a indicação de andamento muda para “*Poco Andante, ma sempre alla breve*”. Enquanto isso, em Miguéz, na Figura 102, a partir do c. 378, que corresponde ao início da transição de mesmo objetivo de Liszt, vemos a indicação de andamento “*Alla breve*”, e também a presença da harpa, porém com mais arpejos intensos.

Figura 100 – Início transição, c. 645, entre as partes 1 (forma sonata) e 2 (epílogo coral) do último movimento da sinfonia Fausto de Liszt

Fl. *Ww* *Alla breve taktieren*

Hob.

Klar. (C)

Fag.

Viol.

Br.

Vcll.

K.-B.

E. E. 3647

Fonte: LISZT, n. d. (after 1947), p. 264.

Figura 101 – Continuação da transição (sem as cordas), c. 675, entre as partes 1 e 2 do último movimento da sinfonia Fausto de Liszt

273

*Poco Andante, ma sempre alla breve*

Fl.

Hob.

Klar. (C)

Fag.

1. Horn. (F)

Hrf.

*pp*

*1. Solo*

*Solo*

*espress.*

*dolciss.*

Fonte: LISZT, n. d. (after 1947), p. 273.

Figura 102 – Início da transição (apenas cordas e harpa), c. 378, entre as partes 1 e 2 do último movimento da sinfonia de Miguéz

The musical score for Figure 102 shows the beginning of a transition in the final movement of Miguéz's symphony. The score includes parts for Arpa (Harp), Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The harp part features a melodic line circled in red. The string parts are marked with dynamics like 'ppp' and 'pp', and include markings for 'div.' (divisi) and 'Alta breve'.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 265. Adaptado pelo autor, 2023.

No entanto, a evidência de intertextualidade nesta transição *está* em sua finalização, que contém um rufo de tímpano de dinâmica decrescente em ambos os casos, onde após a pausa geral, dá-se início à nova seção, o epílogo coral. Veja nas figuras 103 e 104 abaixo:

Figura 103 – Rufo de tímpano na finalização (com apenas as cordas) da transição entre as partes 1 e 2 do último movimento da sinfonia Fausto de Liszt

The musical score for Figure 103 shows the finalization of a transition in the final movement of Liszt's Faust symphony. The score includes parts for Pauca (Timpani), Violins, Trompas, Violoncello, and Contrabaixo. The timpani part features a roll circled in red. The string parts are marked with 'dim.' (diminuendo).

Fonte: LISZT, n. d. (after 1947), p. 278.

Figura 104 – Final da transição (sem madeiras), c. 425 a 436, do último movimento da sinfonia de Miguez, também com finalização de rufo de tímpanos a partir do c. 430

The image shows a musical score for three parts: Timpani (Timp.), Arpa (Harp), and Timpani (Timp.) again. The Arpa part is the most prominent, featuring a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. The Timpani parts are marked with 'pp' and 'solo'. The score is numbered 425 to 436. A red oval highlights the final transition of the Timpani part, and another red oval highlights the finalization of the Timpani part starting at measure 430.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 271. Adaptado pelo autor, 2023.

Em sequência, a respeito de ambos os epílogos corais de fato, vejamos inicialmente suas semelhanças estruturais através dos quadros a seguir:

Quadro 7 – Esquema estrutural do epílogo coral do 3º movimento da Sinfonia Fausto de Liszt<sup>65</sup>

**Epílogo coral - (Seção 2 do 3º movimento da Sinfonia Fausto de Liszt)**

- **parte A:** Coro masculino.  
C ; movimentação harmônica - Ab (c. 1 a 15)
- **parte B:**  
Tenor (Recitativo), tema do 2º mov em Db ; interferências coro (c. 16 a 23)  
Repetição em E (c. 24 a 31)  
Material de transição para volta da parte A, modulante para C (c. 32 a 47)
- **parte A**  
Repetição com mais intensidade, mesmas tonalidades, com 2 compassos a menos (c. 48 a 60)
- **parte B**  
Repetição recitativos em Db, com 1 compasso a mais (c. 61 a 69)  
e em E (c. 70 a 77)  
Repetição material modulante para C, porém com modificações no final (c. 78 a 93)
- **CODA**
- C7, F, Ab, harpa (c. 94 a 101)
- Finalização com coro e tutti orquestral crescendo, coro entra em C (c. 102 a 109)

**109 compassos**

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

<sup>65</sup> Os compassos no epílogo coral de Liszt foram numerados a partir do “1” para facilitar a compreensão.

Quadro 8 – Esquema estrutural do epílogo coral do 4º movimento da Sinfonia de Miguéz

**Epílogo coral - (Seção 2 do 4ª movimento da Sinfonia em Si bemol de Miguéz)**

- **Introdução Fanfarra** em **Bb** (c. 438 a 443)
- **parte A:** Coro. **Bb** ; movimentação harmônica por subdominantes - **Db** (c. 444 a 466)
- **parte B:** Mezzo Soprano (Recitativo), tema do 2º mov em **A** ; citação do mesmo tema na flauta em **G** (c. 467 a 475)
- **parte A' (encurtada):** Coro. **C# (tonalidade implícita)** ; movimentação harmônica por subdominantes - **E** (c. 476 a 488)
- **parte B' (com modificações):** Mezzo Soprano (Recitativo), tema do 2º mov em **C** ; citação do mesmo tema na flauta em **Bb**, em seguida no fagote, clarinete, e metais (c. 489 a 500)
- **CODA**
- Tema final do coro (c. 501 a 505)
- Volta Introdução fanfarra em Bb + *tutti* orquestral (c. 506 a 510)
- Finalização coro + *tutti* orquestral + fanfarra (c. 511 a 517)

**80 compassos**

Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Os quadros 7 e 8, mostrados acima, nos revelam a semelhança estrutural em seus epílogos corais, mas com pequenas diferenças, como por exemplo, em Liszt temos um tenor solista, e em Miguéz uma mezzosoprano solista, além de uma introdução de fanfarra. Quanto às repetições das partes A e B, em Miguéz contém mais modificações. O material musical discursivo é diferente em ambos, mas seu caráter musical é semelhante, visto que ambos estão em tonalidades maiores (sendo elas diferentes nas partes A e B). E sob um olhar geral, 109 e 80 compassos (Liszt e Miguéz respectivamente) são números relativamente próximos diante de ambas as sinfonias como um todo. Continuamente, veremos semelhanças mais específicas, a começar pelas figuras 105, 106 e 107.

Figura 105 – Trecho da folha do Jornal com a programação do evento cuja Sinfonia de Miguez fora estreada, com destaque para os temas “Apotheose” e “Coro mystico”

**GUNDA PARTE**

**PRIMEIRO**

**ABERTURA DE EURYANTHE**  
para grande orchestra por **WEBER**

**SEGUNDO**

**MARQUEZ DE POMBAL**  
Marcha heroica para orchestra e bandas por  
**H. A. DE MESQUITA**

**TERCEIRO**

**SYMPHONIA EM SI-B**  
pelos c6ros, orchestra e bandas por  
**L. A. MIGUEZ**

I. — *Grave, allegro moderato*  
II. — *Andante, molto espressivo*  
III. — (a) *Allegro con fuoco*  
(b) *Apotheose andante assai sostenuto*

**C6ro mystico**

**Fanfarras**

**Clarin**

Fonte: PRIMEIRO..., 1882, p. 4.



Figura 106 – Destaque no termo “*Chorus mysticus*” nas informações gerais sobre a sinfonia Fausto de Liszt na página IMSLP na internet

<b>Título da obra</b>	Eine Faust-Symphonie (in drei Charakterbildern)
<b>Título alternativo</b>	A Faust Symphony (in three character pictures)
<b>Name Translations</b>	Faust-szimfónia; Sinfonia Faust; Faust-Sinfonie; Faust Symphony; Sinfonia Fausto; [9 more...]
<b>Name Aliases</b>	Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern; Faust Symphony, S. 108
<b>Authorities</b>	WorldCat; Wikipedia; VIAF: 302958551; LCCN: n84022549; GND: 4207320-0; [5 more...]
<b>Compositor</b>	Liszt, Franz
<b>Opus/Número do catálogo</b>	S.108 ; LW.G12 ; RaaL 425
<b>Número do I-catálogo</b>	IFL 111
<b>Movimentos/Seções</b>	3 movements. <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <i>Faust</i>. Lento assai - Allegro agitato ed appassionato assai</li> <li>2. <i>Gretchen</i>. Andante soave.</li> <li>3. <i>Mephistopheles</i>. Allegro vivace, ironico -</li> <li>4. <u><i>Chorus mysticus</i></u>. Andante mistico [optional]. Liszt provided an alternative ending to the symphony (omitting the <i>Chorus mysticus</i>) to be performed in the absence of tenor and chorus.</li> </ol>
<b>Ano/Data da composição</b>	1854; revised 1857-61, 1880
<b>Primeira execução</b>	1857-09-05 – Weimar, composer conducting
<b>Primeira publicação</b>	1861
<b>Libretista</b>	Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)
<b>Língua</b>	German
<b>Dedicção</b>	Hector Berlioz (1803-1869)
<b>Período histórico do compositor</b>	Romantic
<b>Estilo da peça</b>	Romantic
<b>Instrumentação</b>	<i>Voices</i> : tenor + male chorus (TTB) - <i>ad lib.</i> <i>Orchestra</i> : 3 flutes/piccolo, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons + 4 horns, 3 trumpets, 3 trombones + timpani, cymbals, triangle + harp + organ + strings
<b>Links externos</b>	Wikipedia article RISM 280002439 (Ms. copy materials at Schlossmuseum, Sondershausen) Ms. copy materials, final chorus only, at Breslau/Wrocław

Fonte: IMSLP, [20--].

Figura 107 – Parte de trás da capa CD da gravação da sinfonia Fausto de Liszt com a orquestra Filarmônica de Berlim, e regente Simon Rattle, com destaque para o termo “*Apotheosis*”



Fonte: AMAZON, [202-].

Note na Figura 105, que se trata de um recorte de jornal com a programação do evento cuja sinfonia de Miguéz foi estreada, onde podemos ver os termos sublinhados

“*Córo Mystico*” e “*Apotheose*” ao pé da figura e centralizado, em referência ao último movimento da sinfonia de Miguéz<sup>66</sup>. Já na Figura 106, temos um quadro com as informações gerais da sinfonia de Liszt encontradas na página IMSLP na *internet*, cujo termo “*Chorus Mysticus*”<sup>67</sup>, em referência ao último movimento<sup>68</sup> da sinfonia de Liszt foi localizado. E na Figura 107 podemos ver o verso da capa de um CD da gravação da sinfonia de Liszt com a orquestra Filarmônica de Berlim (1994), e regente Simon Rattle (1955), onde destacamos o termo “*Apotheosis*”. Nos três exemplos de figuras acima, os termos são externos à partitura, portanto não se sabe ao certo a origem do uso deles, e se estes usos são frutos da ação direta ou indireta dos compositores, ou de editores, sendo que com o passar dos anos, as informações sobre as obras migram de mídia em mídia, resultando nesta intertextualidade que podemos observar hoje em dia em relação ao uso destes termos em ambas as obras.

O que podemos afirmar efetivamente é que o termo “*Chorus Mysticus*” em Liszt se origina da *cena "Furnas montanhosas, floresta, rochedo"*, do quinto ato da segunda parte da obra teatral “*Fausto*” (1790), do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), cuja nota de rodapé de Marcus Vinicius Mazzari diz que originalmente na indicação cênica da peça está como “*Chorus in exclesis*”, em alusão à forma litúrgica “*Gloria in exclesis Deo*”, do Evangelho de São Lucas (2:14), porém fora substituído por “*Chorus Mysticus*” (GOETHE, 2007, p. 1061). A ideia de “místico” no caso de Liszt refere-se à salvação de Fausto através de Gretchen, que segundo a autora Zsuzsanna Domokos (2013) em seu artigo “*Gretchen's Figure in Liszt's Musical Interpretation*”, Liszt foi quem primeiro na história da música conectou a figura de Gretchen à ideia de salvação. De acordo com Domokos, uma das inspirações de Liszt para sua sinfonia veio por influência do oratório “*Cenas do Fausto de Goethe*” (1844-1848), de Schumann, onde há também a indicação de um “*chorus mysticus*” que canta os mesmos versos utilizados por Liszt, que poucos anos depois os utilizou em sua sinfonia “*Fausto*” (“*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*”)<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> No dia de sua estreia, o terceiro movimento, “*Scherzo*” não foi tocado, por isso o quarto movimento aparece como “III” (terceiro) na programação do jornal.

<sup>67</sup> A referência “*Chorus mysticus*” pode ser encontrada, por exemplo, na página da *internet* Petrucci Music Library (IMSLP). Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Faust\\_Symphony,\\_S.108\\_\(Liszt,\\_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Faust_Symphony,_S.108_(Liszt,_Franz)). Acesso em: 21 maio 2021.

<sup>68</sup> Aparentemente listado como um 4º movimento por ser um final alternativo na ausência de um tenor e um coro, mas é considerado como final do terceiro movimento.

<sup>69</sup> “Tudo o que é efêmero é somente preexistência” (GOETHE, 2007, p. 1061).

No caso de Miguéz, evidentemente o uso do termo “*Córo Mystico*” é consequência da intertextualidade estrutural musical, e não textual, do último movimento de sua sinfonia, fazendo com que este termo seja utilizado em outro contexto, que no caso, foi a homenagem ao centenário de morte de Marquês de Pombal, cujo evento foi a razão de sua sinfonia ter sido concebida, e que nada tem a ver com o Fausto de Goethe. Em suma, o termo “*Córo Mystico*” é um elemento não musical de um contexto literário de Goethe, transportado para um contexto musical de Liszt, e reutilizado (ou até ressignificado) dentro de um outro contexto musical de Miguéz.

Enquanto isso, os termos “*Apotheose*” em Miguéz, e “*Apotheosis*” em Liszt, fazem parte do mesmo contexto devido ao próprio significado da palavra “apoteose”<sup>70</sup>, que nos remete a ideia de um *gran finale*.

Daqui em diante, observaremos alguns aspectos musicais que atestam na prática a intertextualidade entre Miguéz e Liszt, a começar pelos compassos iniciais de ambos os epílogos nestas próximas duas figuras, destacando instrumentação, fórmulas de compasso, indicação de andamento, motivo rítmico no acompanhamento das cordas, caráter musical, e entrada do coro:

---

<sup>70</sup> Apoteose: Quadro final, geralmente em musicais, desfiles ou representações teatrais, no qual costuma tomar parte toda a companhia e onde a riqueza da montagem e da iluminação tem o objetivo de produzir um clímax emocional nos espectadores (APOTEOSE, 20--).



Figura 109 – Primeiros compassos do epílogo coral do último movimento da sinfonia de Miguéz, c. 444 a 449, logo após a introdução da fanfara

Sinfonia op.6 - Leopoldo Miguez 257

Andante sostenuto Andante místico assai sostenuto

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 257. Adaptado pelo autor, 2023.

Conforme as figuras 108 e 109 acima, observando primeiramente as indicações de andamento, em Liszt temos “*Andante místico*”, e em Miguéz “*Andante místico assai*”

*sostenuto*”<sup>71</sup> a partir do terceiro compasso, quando a fórmula de compasso é alternada de 12/8 para 4/4 (a mesma em ambos).

Assim como em Liszt, em Miguéz também há um acompanhamento das cordas sob um *ostinato* de subdivisão ternária. Embora em Miguéz haja dois compassos iniciais de *ostinato* apenas de violoncelos e contrabaixos em 12/8 (*Andante sostenuto*), quando a fórmula de compasso muda para 4/4 no terceiro compasso, a subdivisão ternária se mantém, passando também para os violinos a partir do terceiro compasso (violins entram 3 compassos depois).

Se em Miguéz considerarmos o início do epílogo a partir do terceiro compasso, em 4/4, no compasso seguinte, assim como em Liszt, temos a entrada do coro em uníssono, mas somente em Miguéz a harmonia se abre para outras vozes aos poucos, enquanto em Liszt, o uníssono se mantém. Em ambos os casos, a melodia do coro inicia-se em uma tessitura grave que progressivamente se direciona para uma região mais aguda.

A instrumentação em ambos os epílogos é semelhante, com destaque para o uso do órgão e da harpa<sup>72</sup>, com a diferença de que em Miguéz há uma fanfarra no início e no final.

Nota-se que além da estrutura, Miguéz se utiliza dos mesmos elementos motivicos rítmicos e melódicos, de mesma sonoridade e caráter musical, ainda mais com a utilização de um coro também, com a única diferença de que em Miguéz o coro é composto dos quatro naipes tradicionais (sopranos, contraltos, tenores e baixos), enquanto em Liszt temos um coro masculino (tenores e baixos).

Uma evidência de destaque de intertextualidade entre Miguéz e Liszt está no fato de que em ambos, durante o recitativo do solista (em Miguéz uma mezzosoprano, e em Liszt um tenor), sua melodia é derivada do tema principal *cantabile* do segundo movimento lento de suas respectivas sinfonias. Seguem as figuras abaixo para uma explicação posterior:

---

<sup>71</sup> Conclui-se sem dúvida, que Miguéz retirou o termo “místico” de Liszt.

<sup>72</sup> Embora a harpa não apareça na primeira página do epílogo de Liszt, como na Figura 108, ela aparece mais adiante. Lembrando que na transição para o epílogo de ambos, a harpa já se faz presente.

Figura 110 – Tema principal do oboé no segundo movimento, “Gretchen”, da Sinfonia Fausto de Liszt, c. 16, em 3/4

The image shows a musical score for the first movement of Liszt's Faust Symphony, measures 16-22. The score is arranged in three systems. The first system includes the Oboe (Hob.), Clarinet (Klar. (A)), and Brass (Br.) parts. The Oboe part is circled in red and features the main theme 'Gretchen' with markings '1. Solo' and 'dolce semplice'. The Clarinet part is marked 'smorz.' and the Brass part is marked 'Solo' and 'dolce egualmente'. The second system includes the First Oboe (1. Hob.) and Brass (Br.) parts. The First Oboe part is circled in red and features the main theme 'Gretchen'. The Brass part is marked 'Solo' and 'dolce egualmente'. The third system includes the First Oboe (1. Hob.) and Brass (Br.) parts. The First Oboe part is circled in red and features the main theme 'Gretchen'. The Brass part is marked 'Solo' and 'dolce egualmente'.

Fonte: LISZT, n. d. (after 1947), p. 122.

Figura 111 – Tema do tenor extraído do segundo movimento, e utilizado ritmicamente variado no recitativo do tenor solista, no terceiro movimento da Sinfonia Fausto de Liszt.

The image shows a musical score for the third movement of Liszt's Faust Symphony, measures 281-282. The score is arranged in two systems. The first system includes the Tenor Solo (Ten. Solo) part. The Tenor Solo part is marked 'p dolce' and features the main theme 'Gretchen' with markings 'p dolce' and 'smorz.'. The lyrics are 'Das E - wig - Weib - li - che,'. The second system includes the Tenor Solo (Ten. Solo) part. The Tenor Solo part is marked 'p dolce' and features the main theme 'Gretchen' with markings 'p dolce' and 'smorz.'. The lyrics are 'Das E - wig - Weib - li - che,'.

Fonte: LISZT, n. d. (after 1947), p. 281-282.

As figuras 110 e 111 nos mostram que em Liszt a melodia do recitativo do tenor solo é derivada do tema principal *cantabile* do segundo movimento, “Gretchen”, tocada pelo oboé, de mesmo caráter. Em Miguéz isto ocorre exatamente da mesma maneira, como nas figuras a seguir:

Figura 112 – Início do segundo movimento da sinfonia de Miguéz, com a melodia principal nos violoncelos (2 soli), em 6/8

Larghetto ♩ = 96

Violini I *pp*

Violini II *pp*

Virole *pp*

Violoncelli *2 soli* *f molto espressivo*

Contrabassi *pp* *sotto voce* *pizz.*

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 90. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 113 – Continuação dos compassos da figura anterior

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc.

Cb.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 91. Adaptado pelo autor, 2023.



Figura 114 – c. 467 a 473, mudança de fórmula de compasso passa para 6/4, e melodia do segundo movimento, porém modificada ritmicamente para o recitativo da mezzosoprano solista, no quarto movimento da sinfonia de Miguéz

The musical score consists of two staves. The top staff, labeled 'Alpa', is in 6/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line that starts with a series of eighth notes and then transitions into a recitative style with longer note values. The bottom staff, labeled 'Solo', is also in 6/4 time and begins with a forte (*f*) and *espressivo* dynamic. It features a recitative melody with lyrics in Portuguese: 'Ti - bi con - ce - di - mus glo - ri - am Spe - e' hum jus - ti - tiae Tu - ae'. The lyrics are written below the notes.

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 275-276. Adaptado pelo autor, 2023.

Observa-se que assim como em Liszt, Miguéz também utiliza no recitativo da mezzosoprano solo (Figura 114) a melodia derivada do tema principal do segundo movimento (figuras 112 e 113), e de mesmo perfil melódico, semelhante à de Liszt, com predominância de graus conjuntos, e tocada por dois violoncelos solistas. E tanto em Liszt como em Miguéz, ocorre um processo rítmico de aumentação nesta melodia dos recitativos dos cantores solistas. Observa-se que há uma mudança de fórmula de compasso entre as melodias de seus respectivos movimentos, de 3/4 para 6/4 em Liszt, e de 6/8 para 6/4 em Miguéz, sendo que a fórmula de compasso nos recitativos de ambos os compositores é a mesma, 6/4.

E por fim, o último elemento de intertextualidade entre Miguéz e Liszt a se comentar é o de uma figura rítmica marcante e constante, caracterizada por uma nota anacrústica curta seguida de uma nota mais longa, derivada de uma marcha fúnebre, que em Liszt se apresenta nas trompas logo nos primeiros compassos (figuras 115 e 116) de seu epílogo coral:

Figura 115 – Nota anacrústica na trompa, c. 05, início epílogo coral do terceiro movimento da Sinfonia Fausto de Liszt

**A**  
**Andante mistico**

Flöten  
2 Hoboen  
2 Klarinetten in C  
2 Fagotte  
4 Hörner in F

Fonte: LISZT, n. d. (after 1947), p. 279.

Figura 116 – Compassos seguintes da figura anterior

Hrn. (F)

Fonte: LISZT, n. d. (after 1947), p. 280.

Miguéz também utiliza esta figura rítmica, tanto durante a transição (Figura 117), tocada pelas trompas, quanto no epílogo coral, tocada pelos clarins, e também presente no coro (Figura 118), e em compassos mais adiante nas madeiras e metais (Figura 119). Seguem as figuras abaixo, extraídas da grade orquestral:

Figura 117 – Figura rítmica característica nas trompas, a partir do c. 412, durante a transição do último movimento a sinfonia de Miguéz.

408  
Cor. (F)  
Cor. (E)

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 269.

Figura 118 – Figura rítmica característica nos clarins, a partir do c. 461, durante o epílogo coral do último movimento a sinfonia de Miguéz.

Clm. (F)

S  
lis Di - vi - no se-mi-de cre - tus a ca - li cho - ris sit ti - bi Gra - ta

C  
lis Di - vi - no se-mi-de se - mi-de cre - tus

T  
lis Di - vi - no se-mi-de cre - tus a ca - li cho - ris sit ti - bi Gra - ta

B  
lis Di - vi - no se - mi-de cre - tus

Org  
cresc. mf cresc. f cresc. unis. ff

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 274. Adaptado pelo autor, 2023.

Figura 119 – Figura rítmica característica nas madeiras e nos metais, c. 472 e 473, durante o epílogo coral do último movimento a sinfonia de Miguéz.

468

Fl

Ob

Cl (B)

Fag

468

Cor (F)

Cor (E)

Ttr (B)

Tbn

Tba

I  
p ff

III  
p ff

ff

ff

ff

ff

Fonte: MIGUEZ, 2018, p. 274.

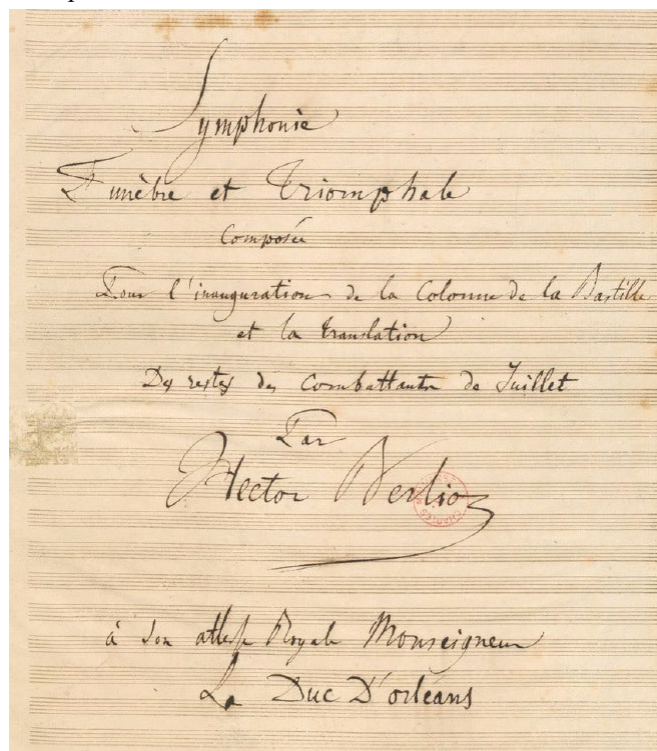
#### 4.4 A INFLUÊNCIA DE BERLIOZ SOBRE MIGUÉZ

Ao estabelecermos que a ideia de influência propõe uma relação mais ampla, geral, e interdiscursiva, e não com elementos específicos, partimos do pressuposto de que

a relação de Miguéz com Berlioz neste caso se dá de maneira indireta, não explícita como no caso de Liszt, pois trata-se de um olhar geral sobre o uso da fanfarra na introdução do epílogo.

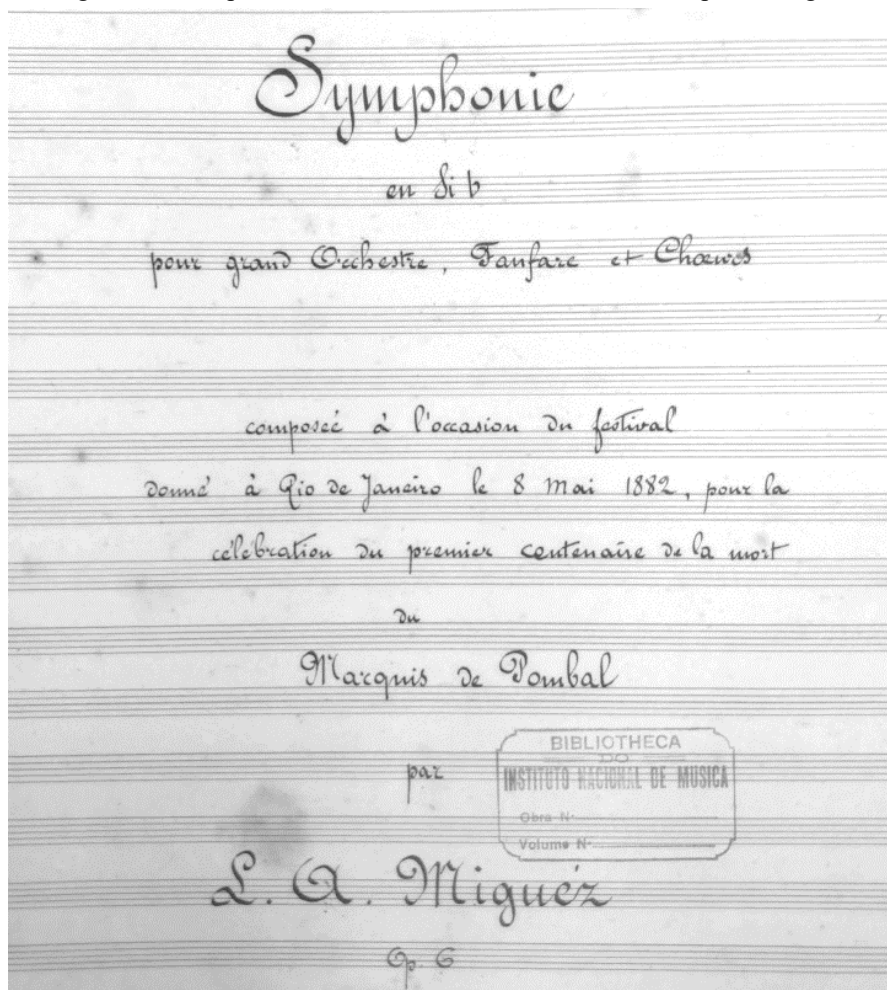
De início, já podemos destacar uma relação de influência através das capas dos manuscritos de ambas as sinfonias, como nas figuras 120 e 121 abaixo:

Figura 120 – Capa do manuscrito da Sinfonia Fúnebre e Triunfal de Berlioz (1840)



Fonte: BERLIOZ, [18--].

Figura 121 – Capa do manuscrito da Sinfonia em Si bemol op.6 de Miguéz



Fonte: MIGUÉZ, 1882.

Na Figura 120, na capa do manuscrito da sinfonia de Berlioz podemos ler em francês: “*Symphonie Funèbre et Triomphale, composée pour l'inauguration de la Colonne de la Bastille et la translation des restes des combattants de Juillet, par Hector Berlioz, à son altesse Royale Monseigneur, Le Duc d'Orléans*”.

Traduzindo para o português, temos: “Sinfonia Fúnebre e Triunfal, composta para a inauguração da Coluna da Bastilha e o traslado dos restos mortais dos soldados de Julho, por Hector Berlioz, à Sua Alteza Real Monsenhor, o duque de Orleans”.

Já na Figura 121, na capa do manuscrito da sinfonia de Miguéz, também podemos ler em francês: “*Symphonie em Si b, pour grand Orchestra, Fanfare et choerus, composé à l'occasion du festival donné à Rio de Janeiro le 8 Mai 1882 pour la célébration du premier centenaire de la mort du Marquis de Pombal, par L. A. Miguéz*”.

Traduzindo para o português, temos: “Sinfonia em Si bemol, para grande Orquestra, Fanfarra e Coro, composta para a ocasião do festival dado no Rio de Janeiro

em 8 de Maio de 1882 para a celebração do primeiro centenário de morte de Marquês de Pombal, por L. A. Miguéz”.

Portanto, o fato de ambas as sinfonias terem sido compostas para uma grande cerimônia de homenagem a pessoas mortas, na presença de autoridades máximas dos governos de seus países, já é o primeiro indício de que Miguéz tomou Berlioz como referência para compor para este tipo de ocasião específica, sendo assim, uma relação de influência.

E ao nos depararmos novamente com o termo “*Apotheose*”, este mesmo aparece na própria edição da partitura como título do terceiro movimento e último da “*Sinfonia Fúnebre e Triunfal*” (1840) (figuras 122 e 123 a seguir), de Berlioz, enquanto em Miguéz (conforme visto na Figura 105, este termo é externo à partitura. Neste movimento, de caráter “apoteótico”, Berlioz mistura na instrumentação, feita para banda sinfônica, o naipe de cordas e coro, enquanto em Miguéz esta mistura se dá de modo semelhante ao se juntar orquestra e coro com uma fanfarra (além de adicionar órgão, harpa e clarins, sendo estes presentes em Liszt). Sob um olhar abrangente, esta junção de sonoridades é uma característica que ambos os movimentos das sinfonias possuem em comum, além de também terem sido compostas para uma ocasião cerimonial.

Este último movimento de Berlioz se inicia com uma clarinada de metais, podendo-se levantar a hipótese de que Miguéz poderia ter se inspirado no compositor francês para também inserir uma clarinada de fanfarra na introdução, e conseqüentemente na conclusão, de seu epílogo coral. Observe as figuras 122, 123, 124 e 125 para explicação posterior.

Figura 122 – Primeiros compassos do terceiro movimento da “Sinfonia Fúnebre e Triunfal” de Berlioz com clarinada de metais

**Apotheose.**

**Allegro non troppo e pomposo.**

Flauti piccoli.  
Flauti.  
Oboi.  
Clarineti in Es (Mi $\flat$ ).  
Clarineti I in B (Si $\flat$ ).  
Clarineti II in B (Si $\flat$ ).  
Clarineti bassi in B (Si $\flat$ ).  
Corni I e II in Es (Mi $\flat$ ).  
Corni III e IV in F (Fa).  
Corni V e VI in D (Ré).  
Fagotti.  
Contra-Fagotto.  
(ad libit.)  
Trombe I e II in B (Si $\flat$ ).  
Trombe III e IV in B (Si $\flat$ ).  
Cornetti I e II in B (Si $\flat$ ).  
(Cornets à Pistons.)  
Tromboni I e II.  
Tromboni III.  
Trombone basso.  
(ad libit.)  
Tuba I e II.  
Tamburi I.  
non coperti.  
Tamburi II.  
Piatti e Gr. Cassa.  
Capello cinese.  
Timpani in B (Si $\flat$ ) F (Fa).  
(ad libit.)

**Allegro non troppo e pomposo.**

Soprani I e II. (80)  
Tenori I e II. (60)  
Bassi I e II. (60)  
Violino I. (20)  
Violino II. (20)  
Viola. (15)  
Violoncello e Contrabasso.

**Allegro non troppo e pomposo.**

Placé près des tambours. Bei den Trommeln aufgestellt. Placed near the Drums.  
Baguettes d'éponge. Schwammschlägel. Sponge-headed drum-sticks.

Fonte: BERLIOZ, 1900, p. 42.

Figura 123 – Manuscrito dos primeiros compassos do terceiro movimento da “Sinfonia Fúnebre e Triunfal” de Berlioz

Apothéose

*All.<sup>o</sup> non troppo e pomposo*  
*11<sup>o</sup> = 2<sup>a</sup> m. de Maestrel*

Flûtes Flûtes en ré b

Flûtes basses en mi b

Clarinette en mi b

2<sup>e</sup> Clarinette en si b

Bassons

Cors en mi b

Cors en sol

Cors en ré

Trompettes 1<sup>re</sup>

Trompettes 2<sup>e</sup>

Trombone à piston si b

1<sup>er</sup> Trombone alto en fa mineur et 2<sup>es</sup> Trombone Tenors

3<sup>e</sup> Trombone Basses

Grand Trombone basse non utilisé

Ophécélide en ut

Ophécélide en si b

Clarinette-Basson 2<sup>e</sup>

1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> Basses

Contre-Basse non obligé

1<sup>er</sup> Violons *meno* (20)

2<sup>e</sup> Violons *meno* (20)

Altos (15)

Violoncelles et C. Basses

Sopranos 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> (40)

Tenors 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> (30)

Basses (30)

Percussions avec les timbres Pavillon chinois (avec petit ou tambour) (1)

Cymbales et grosse caisse

Tambours 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> non obligés

Bibliothèque de la Ville de Paris

Fonte: BERLIOZ, [18--].



Figura 124 – Partitura da fanfara completa do 4º movimento da sinfonia de Miguéz

Partition de la Fanfare

N<sup>os</sup> 1, 2 et 3 Sacct.

4

Allegro con fuoco      Alla breve

1<sup>er</sup> Trompette en D  
 2<sup>e</sup> Trompette en B $\flat$   
 3<sup>e</sup> Trompette en B $\flat$   
 1<sup>er</sup> Corne à piston en B $\flat$   
 2<sup>e</sup> Corne à piston en B $\flat$   
 1<sup>er</sup> Cor en D  
 2<sup>e</sup> Cor en D  
 1<sup>er</sup> Alto (Clarinettes) en D  
 2<sup>e</sup> Alto (Clarinettes) en D  
 3<sup>e</sup> Alto (Clarinettes) en D  
 1<sup>er</sup> Basson en B $\flat$   
 2<sup>e</sup> Basson en B $\flat$   
 1<sup>er</sup> Trombone  
 2<sup>e</sup> Trombone  
 3<sup>e</sup> Trombone  
 Basses en B $\flat$   
 Contrebasses en D  
 Contrebasses en B $\flat$

Fonte: MIGUÉZ, 1882.

Figura 125 – Manuscrito da introdução da fanfarra reduzida no epílogo coral do 4º movimento da sinfonia de Miguéz

Fonte: MIGUÉZ, 1882.

Conforme as figuras 122 e 123, em Berlioz podemos ver os primeiros compassos do terceiro movimento de sua sinfonia, com a clarinada de trompetas, cornetas e trombones, com o termo “*Aphoteose*” explícito como título. Já a Figura 124 nos mostra o manuscrito original da partitura do quarto movimento da sinfonia de Miguéz na qual podemos ler o nome de todos os instrumentos da fanfarra. A Figura 125 é um manuscrito que contém a redução da fanfarra na introdução do epílogo coral, que corresponde aos compassos que antecedem a entrada da orquestra e do coro.

Uma justificativa plausível da influência de Berlioz sobre Miguéz para uma grande orquestração (no caso, a adição de fanfarra, somada ao coro e orquestra) em seu epílogo coral poderia se ter origem justamente no fato de que na França, segundo o autor Henry Raynor (1978), desde os tempos do compositor Jean-Baptiste de Lully (1632-1687), a música para ocasiões cerimoniais era tradicionalmente composta em uma escala extremamente grandiosa, de expressividade magniloquente, com uma orquestração colorida e original. Deste modo, é consideravelmente possível que a orquestração de Berlioz tenha inspirado Miguéz para a ocasião cerimonial pela qual sua sinfonia foi composta e estreada, o centenário da morte de Marquês de Pombal, com a presença da monarquia.

Isto explica o porquê de o autor Corrêa ter apontado a sinfonia de Miguéz com características “berliozianas” (CORRÊA, 2005) em seu livro. O autor também nos diz

que Miguéz quando jovem, por volta entre 1867 e 1870, ganhava uma mesada de seu pai e a gastava encomendendo mensalmente partituras vindas da França e da Alemanha, especialmente de compositores como Christoph Willibald Gluck (1714-1787), Berlioz, Liszt e Wagner (CORRÊA, 2005). Desta maneira, há de se deduzir, portanto, que Miguéz já obtinha um bom conhecimento a respeito dos estilos destes compositores, que provavelmente o teria influenciado anos depois.

Posto isto, pode-se dizer que o cosmopolitismo de Miguéz o permitiu que, neste caso em específico, se apropriasse do modelo estrutural de Liszt à la Berlioz, resultando em intertextualidades e influências respectivamente.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos observar que a primeira parte do quarto movimento, *Allegro con fuoco*, nos faz alusão a uma abertura para a segunda parte, o epílogo coral, e que assim como algumas aberturas de ópera que também possuem a estrutura de forma sonata sem desenvolvimento, mesmo que no caso de Miguéz seja uma estrutura demasiadamente longa para uma abertura. Porém, no caso específico de Miguéz, sua forma sonata sem desenvolvimento se apresenta de forma ambígua, a ponto de confundir a percepção do ouvinte por conta da expansão de seus grupos temáticos, principalmente do segundo grupo temático, como ponte entre temas, repetição de temas, e repetição de temas com imitação. Isso nos remete a um caráter de desenvolvimento, mas Miguéz ao reapresentar todo material da Exposição na Recapitulação, com a harmonia transposta para a tônica Si bemol, nos certifica que não há desenvolvimento de fato. E aos nos depararmos, por exemplo, com uma sequência de acordes cromáticos vizinhos de meio em meio tom no primeiro grupo temático, e uma harmonia sem direcionalidade tonal na transição para o epílogo coral, com acordes maiores e aumentados, resultantes do movimento entre as vozes, podemos dizer que Miguéz dialoga consideravelmente com seus compositores influentes contemporâneos, ao passo que os outros movimentos anteriores dialogam mais com o passado clássico.

Em sequência, na segunda parte do quarto movimento, o epílogo coral, podemos observar como Miguéz constrói a harmonia através de um ciclo tonal que se afasta e retorna à tônica Si bemol maior utilizando o ciclo de quintas, modulações por notas em comum através de acordes relacionados por terça, enarmonia, regiões tonais secundárias e tonalidade implícita, tornando-o engenhoso para um discurso musical relativamente curto de 80 compassos.

Observamos também como que Miguéz se apropriou estruturalmente do epílogo coral do último movimento da “Sinfonia Fausto” de Liszt através de diversos elementos e evidências que foram mostrados, como a forma, andamento, caráter musical, fórmula de compasso, instrumentação, coro, solista, motivos rítmicos, e principalmente a melodia do recitativo da mezzosoprano solista que também foi extraída do tema principal do segundo movimento lento de ambas as sinfonias. Entretanto, Miguéz ainda assim conseguiu construir seu próprio discurso musical. E ao se explicitar uma grande quantidade de semelhanças propositais de elementos específicos entre ambos os epílogos corais, chamamos isto de intertextualidade, porém não adentramos a fundo no estudo da

intertextualidade em si pois este é um assunto que geraria uma nova dissertação. No entanto, esta intertextualidade nos comprova o fato de Miguéz já ser um profundo conhecedor de Liszt mesmo antes de compor seus futuros poemas sinfônicos.

Complementarmente, também estabelecemos uma relação de influência (que se dá de forma mais geral e não de elementos tão específicos como na intertextualidade com Liszt) de Berlioz sobre Miguéz através de sua “Sinfonia Fúnebre e Triunfal”, mais precisamente através do terceiro movimento “*Apotheose*”. Isso se deve ao fato de ambas as sinfonias terem sido compostas em virtude de uma cerimônia solene em homenagem a pessoas mortas para seus respectivos governos. Miguéz se utilizou de uma ampla gama de sonoridades ao misturar fanfarra e coro a uma orquestra sinfônica, já Berlioz adicionou um naipe de cordas e coro a uma banda sinfônica. Em ambos os casos, temos como resultado uma sonoridade de caráter apoteótico adequada para este tipo de evento, cuja tradição já existia na França desde os tempos de Lully. Portanto, conclui-se que Miguéz tomou a sinfonia de Berlioz como referência de estilo e sonoridade para a ocasião em que sua sinfonia seria estreada.

A respeito de documentos que obtivemos acesso, tal como a cópia do manuscrito da partitura do compositor, pudemos enriquecer nossa pesquisa ao conhecer, por exemplo, a real instrumentação da fanfarra de maneira detalhada, a qual Miguéz escreveu para a estreia da sinfonia. Certamente, outros documentos também foram cruciais para um melhor entendimento e contextualização desta obra, como matérias jornalísticas da época de estreia da sinfonia que foram digitalizadas e acessada via *internet*, e o acesso à única gravação cuja sinfonia fora tocada até então, gravada pela TV Cultura, em outubro de 2000. A experiência sonora com a gravação foi fundamental para o primeiro indício de uma relação de intertextualidade entre Miguéz e Liszt nesta pesquisa, por exemplo.

Deste modo, levando-se em consideração que esta sinfonia foi composta exclusivamente para o evento solene em homenagem ao centenário de morte de Marquês de Pombal, no Rio de Janeiro, na presença da monarquia brasileira, podemos levantar uma seguinte questão: ao se compor uma obra que fosse de sonoridade proporcional à magnitude do evento, cuja referência Miguéz buscou em Liszt e Berlioz, podemos considerar isto como uma atitude ousada ao estreá-la diante de um público que, conforme vimos no capítulo 1, ainda não estava totalmente preparado para este tipo de experiência sonora que nunca havia sido ouvida antes em solo brasileiro, e cuja ópera italiana ainda se fazia muito presente.

No entanto, ao enxergamos de maneira prática, no epílogo coral a fanfarra toca apenas 6 compassos na introdução, e mais 12 compassos na *Coda*, e mesmo assim a sinfonia se tornou conhecida como “*Grande symphonia em si-bemol para orchestra, bandas militares e córos*”, em outras palavras, os poucos 80 compassos do epílogo coral acabaram por caracterizar a sinfonia como um todo quando é referenciada em matérias jornalísticas, livros, artigos e trabalhos acadêmicos, e esta é a razão de se ter feito necessário pelo menos mostrar as características dos outros três movimentos, conforme o capítulo 2 desta pesquisa. E ao se fazer um panorama sobre a sinfonia de Miguéz, incluindo a sua estreia, as ocasiões em que foi executada, as críticas da época, a maneira como ela é referida nos dias atuais, e as características dos três primeiros movimentos, pudemos ter uma visão mais aprofundada sobre o que esta obra representou na época para o público local, como algo inédito escrito até então no Brasil, uma sinfonia de grandes proporções, não apenas de sonoridade, mas também de estilos e estéticas (clássica e romântica).

Sendo assim, Miguéz fez com que a mistura de linguagens austro-germânicas tradicionais clássicas, de Mozart e Beethoven, e contemporâneas românticas (criticadas por conservadores do estilo italiano), de Liszt e Berlioz, dentro de uma mesma obra<sup>73</sup> a tornasse bem-sucedida em sua estreia, principalmente diante das autoridades da monarquia presentes e da crítica, rendendo-lhe uma nova viagem à Europa para fins de seu aperfeiçoamento musical, ocorrido em Bruxelas. E por ter tido contato com compositores como Ernest Reyer, Vicent D’Indy, Cesar Franck, e principalmente por ter estado presente quando a influência de Wagner sobre a região era grande, ainda mais após sua morte em 1883, faz sentido entender o porquê que posteriormente Miguéz se dedicou mais ao estilo dos compositores da “música do futuro”<sup>74</sup>, através de poemas sinfônicos e óperas, deixando de lado um estilo considerado de certa maneira “ultrapassado”, o das sinfonias, que naturalmente dialogavam mais com a tradição formalista.

De fato, apesar dos três primeiros movimentos de sua sinfonia, é somente através do quarto que realmente temos os vestígios do caminho em que Miguéz realmente trilharia sua estética composicional dali em adiante, sob à sombra de Liszt, e consequentemente sob a de Wagner. Portanto, faz-se sempre necessário contextualizar o compositor e sua obra em relação a seu tempo (1882), seu local e sociedade (Rio de Janeiro), cujo estilo de ópera italiano ainda predominava. Propõe-se dizer, por exemplo,

---

<sup>73</sup> Justifica-se agora o porquê da escolha de uma visão “clássico-romântica” da sinfonia de Miguéz.

<sup>74</sup> Wagner e Liszt (PEREIRA, 2018, p. 147).

que Miguéz foi um fiel seguidor de Liszt e Wagner apenas a partir de seus poemas sinfônicos e óperas, ou seja, em sua fase mais madura como compositor, a partir do final dos anos 1880, e início anos 1890, sendo que em 1882, Miguéz também dialogava com a tradição formalista clássica graças ao seu perfil cosmopolita.

Em síntese, sua única sinfonia representou um impacto sonoro e estético ao contextualizarmos seu momento e local de estreia, porém devido à forte tendência modernista e nacionalista que ganhou força no cenário artístico na primeira metade do século XX, entende-se que na visão dos modernistas da época, a sinfonia de Miguéz teria se tornado uma representação obsoleta do sentimento romântico europeu ultrapassado do século XIX, o que explicaria o porquê de não ter sido mais tocada durante praticamente todo o século XX. Entretanto, a obra foi resgatada apenas no início do século XXI como uma espécie de “tesouro perdido” a ser estudado e investigado ao lado de uma obra também resgatada de Nepomuceno, que resultou no concerto realizado em outubro de 2000 em São Paulo. Ocasão esta em que a sinfonia de Miguéz foi tocada pela primeira vez quase um século após a sua morte, em 1902. Posteriormente, um novo resgate desta obra surgiu através da realização desta dissertação, cujos primeiros passos desta pesquisa foram dados em abril de 2020, em plena pandemia.

Portanto, este novo resgate da sinfonia de Miguéz para esta dissertação representa uma ressignificação desta obra, pois ela não faz apenas parte da história da música brasileira, ela retrata através de suas páginas um período da história do Brasil, cujas influências, intertextualidades, sonoridades, acordes e melodias refletem de certa forma a maneira como alguns compositores brasileiros desta época absorviam a cultura europeia em suas obras escritas em solo brasileiro.

E o objetivo maior desta dissertação foi fazer uma espécie de dissecação desta sinfonia através de sua contextualização e análise descritiva de seu último movimento. É uma obra que, mais do que tocada novamente depois de um século, foi revivida em sua essência nesta pesquisa para que o leitor a conhecesse como um todo, e em detalhes ainda não comentados e analisados até então. E que de fato não há dúvida que ainda há muitas outras questões a se discutir e analisar mais profundamente sobre esta obra, principalmente sobre questões harmônicas, e intertextuais em relação a Liszt, por exemplo.

E por fim, imagina-se que esta pesquisa possa ter contribuído para uma visão complementar sobre Miguéz, e um melhor entendimento sobre sua única sinfonia, que ainda é pouco conhecida, tocada e estudada.

## REFERÊNCIAS

ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl; CADWALLADER, Allen. **Harmony and Voice Leading**. 4th ed. New York: Schirmer; Boston: Cengage Learning, 2011.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.

AMAZON. Liszt: Faust Symphony. [202-]. Página de compra. Disponível em: [www.amazon.com.br/RATTLE-LISZT-A-FAUST-SYMPHONY/dp/B00000DNTJ](http://www.amazon.com.br/RATTLE-LISZT-A-FAUST-SYMPHONY/dp/B00000DNTJ). Acesso em 21 maio 2021.

AUBIN, Cristiana Ribeiro. **Leopoldo Miguéz e seus Noturnos**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

AVVAD, Ana Paula da Matta. **Influência das peças de caráter do Romantismo em obras para piano de Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno**. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa. **150 anos de Música no Brasil (1800 – 1950)**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1956. (Coleção Documentos Brasileiros, v. 87).

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. **Per Musi**, Belo Horizonte, v. 8, p. 125-136, 2003.

BARBOSA, Ruy. **Centenário do Marquez de Pombal**: discurso pronunciado a 8 de maio de 1882 por parte do Club de Regatas Guanabarenses no Imperial Theatro Pedro II. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1882. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/222310>. Acesso em: 29 maio 2020.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de. Da ópera para o salão: o repertório doméstico do século XIX. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 3, n. 5, p. 764-771, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15583>. Acesso em: 2 mar. 2021.

BERLIOZ, Hector. **Grande symphonie funèbre et triomphale**. For vocal parts. Leipzig: [s. n.], 1900. 1 partitura. Breitkopf und Härtel. Hector Berlioz Werke, Serie I, Band 1. Plate H.B. 2. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Grande\\_symphonie\\_fun%C3%A8bre\\_et\\_triomphale%2C\\_H\\_80\\_\(Berlioz%2C\\_Hector\)](https://imslp.org/wiki/Grande_symphonie_fun%C3%A8bre_et_triomphale%2C_H_80_(Berlioz%2C_Hector)). Acesso em: 20 maio 2021.

BERLIOZ, Hector. **Grande symphonie funèbre et triomphale**. For vocal parts. [S. l.]: Manuscript, [18--]. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Grande\\_symphonie\\_fun%C3%A8bre\\_et\\_triomphale%2C\\_H\\_80\\_\(Berlioz%2C\\_Hector\)](https://imslp.org/wiki/Grande_symphonie_fun%C3%A8bre_et_triomphale%2C_H_80_(Berlioz%2C_Hector)). Acesso em: 20 maio 2021.

BERRY, Wallace. **Form in Music**. 2nd ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1986.



BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1976.

BEVILACQUA, Otávio. Leopoldo Miguez e o Instituto Nacional de Música. **Revista Brasileira de Música**, [S. l.], v. 7, p. 10-18, 1940-41.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. O jornal do Porto / propr. Jose Barboza Leão. - A. 1, n. 1 (1 mar. 1859) - a. 34, n. 250 (27 out. 1892). Porto: Typ. Commercial, 1859-1892. **Biblioteca Nacional Digital (site)**. Disponível em: <http://purl.pt/14338>. Acesso em: 18 jun. 2020.

BIBLIOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO. **Catálogo da Biblioteca Pública Municipal do Porto**: Obras impressas – Suplemento Geral contendo as aquisições posteriores à sua fundação. v. II. Parte 2. Fascículo 7: segundo a ordem da publicação. 1889. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=JppPAQAAMAAJ&hl=pt&pg=GBS.RA5-PA246>. Acesso em: 20 mar. 2021.

BLUME, Friedrich. **Classic and Romantic Music**: a comprehensive survey. New York, Norton, 1970.

BRANDÃO, Dolores Castorino. A formação do acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. **Revista Brasileira de Música**, [S. l.], v. 31, n. 1, p. 81-95, 2018.

BRANDÃO, José Maurício. Ópera no Brasil: um panorama histórico. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 12, n. 2, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/%20musica/article/view/22543/13404>. Acesso em: 6 maio 2021.

BROWN, Clive. Perspectives on Beethoven. **The Musical Times**, [S. l.], v. 129, n. 1747, sept. 1988, p. 448-452. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/965663?seq=1>. Acesso em: 28 maio 2021.

CAPLIN, William E. **Classical Form**: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998.

CARDOSO, André. **A música na Corte de D. João VI, 1808-1821**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.

CARVALHO, Any Raquel. **Contraponto tonal e fuga**: manual prático. 2. ed. ampl. Porto Alegre: Evangraf, 2011.

CHRISTENSEN, Thomas (ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Influência e Intertextualidade na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno. **Música em Perspectiva**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 53-82, out. 2008. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/19503>. Acesso em: 16 jan. 2022.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Intertextualidade na Música Pós-Moderna. *In*: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (org.). **Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2009. p. 53-74.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Narratividade derivada de intertextualidade no primeiro movimento da Sinfonia em Sol menor de Nepomuceno. *In*: NOGUEIRA, Ilza; BARROS, Guilherme Sauerbronn de (ed.). **Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática**. v. II. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017. p. 221- 242. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/320306880\\_Narratividade\\_Derivada\\_de\\_Intertextualidade\\_no\\_Primeiro\\_Movimento\\_da\\_Sinfonia\\_em\\_Sol\\_Menor\\_de\\_Alberto\\_Nepomuceno](https://www.researchgate.net/publication/320306880_Narratividade_Derivada_de_Intertextualidade_no_Primeiro_Movimento_da_Sinfonia_em_Sol_Menor_de_Alberto_Nepomuceno). Acesso em: 16 jan. 2022.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Uma análise de *Desirs d'Hiver* de Nepomuceno utilizando uma teoria de parcimônia cromática com dissonâncias. **Debates UNIRIO**, [Rio de Janeiro], n. 24, p. 1-26, out. 2020.

CONCERTO recupera peça de Nepomuceno. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 25 out. 2000a. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,concerto-recupera-peca-de-nepomuceno,20001025p3983>. Acesso em: 2 set. 2020.

CONCERTO revê Nepomuceno, Miguez e Bauer. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, p. 64, 26 out. 2000b. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina#!/20001026-38090-nac-0064-cd2-d3-not>. Acesso em: 2 set. 2020.

CORDEIRO, Djalma Bianco. **O que é tonicalização?** Entendimentos em uso e a conceituação tipológica proposta por Schenker. 2019. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. **Leopoldo Miguéz: catálogo de obras**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CROWL, Harry. **A Música de Richard Wagner e a sua Influência no Brasil**. 2013. Disponível em: <https://blog.goethe.de/wagner/uploads/RichardWagnereoBrasil.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2021.

DAHLHAUS, Carl. **Nineteenth-Century Music**. English translation by J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.

DOMOKOS, Zsuzsanna. Gretchen's Figure in Liszt's Musical Interpretation. **Studia Musicologica**, [S. l.], v. 54, n. 4, p. 389-396, 2013. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43289734>. Acesso em: 20 maio 2021.

DUDEQUE, Norton. Prométhée op. 21 de Leopoldo Miguez: considerações sobre o poema sinfônico, seu programa e a forma sonata. **Opus**, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 9-34, jun. 2016. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2016a2201>.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Leopoldo Américo Miguez**. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa429486/leopoldo-americo-miguez>. Acesso em: 18 jun. 2020.

ESCUDEIRO, Daniel Alexander de Souza. **Aporia: um caminho para a composição musical intertextual**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro. Da música como criatura viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 9, p. 64-82, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/146>. Acesso em: 11 jun. 2020.

GALINDO, João Maurício; ROLLAND, Romain. **Beethoven: as muitas faces de um gênio**. São Paulo: Ed Contexto, 2019.

GAZETILHA. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, Anno 61, n. 105, p. 1, 16 abr. 1882a. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_07&pesq=Leopoldo%20Miguez&pasta=ano%20188&pagfis=5385](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pesq=Leopoldo%20Miguez&pasta=ano%20188&pagfis=5385). Acesso em: 12 mar. 2021.

GAZETILHA. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, Anno 61, n. 129, 10 maio 1882b. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_07&pesq=Leopoldo%20Miguez&pasta=ano%20188&pagfis=5551](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pesq=Leopoldo%20Miguez&pasta=ano%20188&pagfis=5551). Acesso em: 12 mar. 2021.

GAZETILHA. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, Anno 61, n. 254, 12 set. 1882c. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_07&pesq=Leopoldo%20Miguez&pasta=ano%20188&pagfis=5551](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&pesq=Leopoldo%20Miguez&pasta=ano%20188&pagfis=5551). Acesso em: 12 mar. 2021.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia – Segunda parte**. Tradução original do alemão de Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari; ilustrações de Max Beckmann. São Paulo: Ed. 34, 2007.

GOMES, Lauretino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

GREEN, Douglas M. **Form in Tonal Music: an introduction to analysis**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 6. ed. Tradução: Ana Luísa Ferreira. Lisboa: Gradiva Publicações, 2014.

HATTEN, Robert S. **Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert.** Bloomington: Indiana University Press, 2004

HATTEN, Robert S. **Musical Meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation.** Front Cover. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. **Elements of Sonata Theory: norms, types, and deformations in the late eighteenth-century sonata.** New York: Oxford University Press, 2006.

HOUTCHENS, Alan. Romantic composers respond to challenge and demand. *In*: PAYSER, Joan (ed.). **The Orchestra: origins and transformations.** New York: Billboard Books, 2000. p. 171-192.

HUEFFER, Francis (ed.). **Correspondence of Wagner and Liszt.** Cambridge, MA: Cambridge University Press, 2009. v. 1: 1841-1853.

HUNSCHE, Carl Heinrich; FERREIRA-FRANÇA, Ernesto. Richard Wagner und Brasilien. **Ibero-amerikanisches Archiv**, [S. l.], v. 13, n. 3, p. 199-216, 1939. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43134974>. Acesso em: 7 maio 2021.

IMPERIAL Theatro D. Pedro II. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, Anno 61, n. 131, p. 1, 12 maio 1882. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_07&Pesq=Leopoldo%20Miguez&pagfis=5565](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_07&Pesq=Leopoldo%20Miguez&pagfis=5565). Acesso em: 12 mar. 2021.

IMSLP. **Faust Symphony, S. 108 (Liszt, Franz).** [20--]. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Faust\\_Symphony,\\_S.108\\_\(Liszt,\\_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Faust_Symphony,_S.108_(Liszt,_Franz)). Acesso em: 21 maio 2021.

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

KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music.** Bloomington: Indiana University Press, 2005.

KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. **Music Analysis**, [S. l.], v. 10, n. 1/2, p. 3-72, 1991.

KOSTKA, Stefan M.; PAYNE, Dorothy; ALMÉN, Byron. **Tonal harmony: with an introduction to post-tonal music.** 8th ed. New York: McGraw-Hill Education, 2018.

LIMA, Marisa Ramires Rosa. **Harmonia: uma abordagem prática – Parte I.** 2. ed. São Paulo: Jefte, 2010.

LISZT, Franz. **Faust Symphony, S. 108.** For voice, male chorus, orchestra. Leipzig: n. 477, n.d. (ca. 1930). Ernst Eulenburg, Plate E.E. 3647. Reimpressão: Zürich: Ernst Eulenburg, n.d. (after 1947). Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Faust\\_Symphony,\\_S.108\\_\(Liszt,\\_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Faust_Symphony,_S.108_(Liszt,_Franz)). Acesso em: 20 maio 2021.

LONGYEAR, Rey M.; COVINGTON, Kate R. Tonal and harmonic structures in Liszt's Faust Symphony. **Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae**, [S. l.], t. 28, fasc. 1/4, p. 153-171, 1986. Acesso em: 18 maio 2021. <https://doi.org/10.2307/902417>.

MAGALDI, Cristina. Music for the Elite: musical societies in Imperial Rio de Janeiro. **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, [Texas], v. 16, n. 1, p. 1-41, 1995. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/779977>. Acesso em: 5 ago. 2020.

MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. **Anais...** São Paulo: ECA-USP, 2013. p. 229-237.

MARIZ, Vasco. A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI. **Instituto Histórico Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, a. 174, v. 461, p. 235-244, out./dez. 2013.

MARIZ, Vasco. Dom Pedro II e a música brasileira. **Brasiliana – Revista da ABM**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 26-28, jan. 2001.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MAYR, Desirée J. M. **Os processos criativos de Leopoldo Miguez**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MAYR, Desirée J. M. **The identification of developing variation in Johannes Brahms op.78 and Leopoldo Miguéz op. 14 violin sonatas through derivative analysis**. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. **A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República**. Bahia: Typografia de S. Joaquim, 1908. APOTEOSE. *In*: MICHAELIS – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, [20--]. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=BGKj>. Acesso em: 20 maio 2021.

MIGUEZ, Leopoldo. **Sinfonia Opus 6**. Orquestra. [S. l.]: v. 6, p. 16-283, 2018. Partituras Brasileiras Online. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2018/05/Brazilian-Songbook-Online-concert-6.pdf>. Acesso em: 23 abr. 2020.

MIGUEZ, Leopoldo. **Sinfonia Opus 6**. Orquestra. Rio de Janeiro: [s. n], 2017. MusicaBrasilis. Disponível em: <https://musicabrasilis.com/partituras/leopoldo-miguez-sinfonia-opus-6>. Acesso em: 23 abr. 2020.

MIGUÉZ, Lepoldo. **Symphonie em Si b**. Para grande orquestra, fanfarra e coro. Rio de Janeiro, 1882. Composta por ocasião do festival dado no Rio de Janeiro em 8 de maio de 1882 para a celebração do primeiro centenário da morte do Marquês de Pombal. Cópia

digitalizada do manuscrito original, que está armazenado na Biblioteca Alberto Nepomuceno.

MIRKA, Danuta. **The Oxford handbook of Topic Theory**. Oxford: Oxford University Press, 2014.

MOORTELE, Steven Vande. In search of romantic form. **Music Analysis**, Oxford, v. 32, n. 3, p. 404-431, oct. 2013. <https://doi.org/10.1111/musa.12015>.

MOORTELE, Steven Vande. **Two-Dimensional Sonata Form: form and cycle in single-movement instrumental works by Liszt, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky**. Leuven: Leuven University Press, 2009. Disponível em: [www.jstor.org/stable/j.ctt9qf14r](http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qf14r). Acesso em: 31 jul. 2021.

OLIVEIRA, Ísis Biazioli de. **A modernidade da Sinfonia Fausto de Franz Liszt: uma abordagem estético-analítica**. 2019. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. <http://doi.org/doi:10.11606/T.27.2019.tde-19022021-122522>.

PAVLOVA, Adriana. Sonhos de uma ópera em português. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 29 jul. 2007. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,sonhos-de-uma-opera-em-portugues,26508>. Acesso em: 6 maio 2021.

PELOS Theatros. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, Anno 7, n. 299, p. 7, 1882. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=332747x&Pesq=Leopoldo%20Miguez&pagfis=2185>. Acesso em: 12 mar. 2021.

PEREIRA, Avelino R. Leopoldo Miguéz, um Prometeu na República. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 141-161, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/26066>. Acesso em: 2 maio 2020.

PEREIRA, Avelino R. Uma República Musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal, RN. **Anais...** Natal, RN: ANPUH, 2013. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/33-snh27?start=1500>. Acesso em: 2 maio 2020.

PROJETO Memória Musical. **Gravação do concerto de 26 out. 2000 pela TV Cultura**. Produção: Nery Cultural. Intérpretes: Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, Coral Lírico Municipal, com participação da Banda da Polícia Militar do Estado de São Paulo, regência do maestro Júlio Medaglia. São Paulo: CEDOC (Centro de Documentação da Fundação Padre Anchieta), 2000.

PRIMEIRO centenário do Marquez de Pombal. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, Anno III, n. 103, p. 1-4, 8 maio 1882. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/226688/per226688\\_1882\\_00103.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/226688/per226688_1882_00103.pdf). Acesso em: 12 mar. 2021.

RATNER, Leonard G. **Classic Music: expression, form, and style**. New York: Schirmer, 1980.

- RAYNOR, Henry. *The Orchestra: a history*. New York: Charles Scribner's Sons, 1978.
- REYNOLDS, Alan. **Wagner, Schumman and the lessons of Beethovens's Ninth**. Oakland: University of California Press, 2015.
- RIBATE, Jose Franco. **Manual de instrumentación de banda**. Madrid: Editorial Música Moderna, 1943.
- ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. **Harmony in contexto**. 3th ed. New York: McGraw-Hill, 2020.
- ROSEN, Charles. **A geração romântica**. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 2000.
- ROSEN, Charles. **Sonata forms**. New York: W.W. Norton, 1988.
- ROSEN, Charles. **The classical style**. New York: W.W. Norton, 1998.
- SCHENKER, Heinrich; GROSSMAN, Orin. Organic Structure in Sonata Form. **Journal of Music Theory**, [Durham], v. 12, n. 2, p. 164-183, 1968. Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music Disponível em: [www.jstor.org/stable/843310](http://www.jstor.org/stable/843310). Acesso em: 2 jul. 2020.
- SCHOENBERG, Arnold. **Funções estruturais da harmonia**. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2012. 2ª reimpressão.
- SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. Tradução: Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- SCHURMANN, Ernst. F. **A música como linguagem: uma abordagem histórica**. 2. ed. Brasília: Brasiliense, 1990.
- SOLIE, Ruth A. The Living Work: organicism and musical analysis. **19th Century Music**, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 147-156, 1980. Disponível em: <https://online.ucpress.edu/ncm/article/4/2/147/69948/The-Living-Work-Organicism-and-Musical-Analysis>. Acesso em: 11 jun. 2020.
- STRAUSS, Joseph N. **Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
- TRICENTENÁRIO de Camões – Festival no Theatro Imperial. **Revista Musical e de Bellas Artes**, Rio de Janeiro, Anno II, n. 13, p. 97-98, 19 jun. 1880. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=146633&pagfis=520&url=http://memoria.bn.br/docreader#>. Acesso em: 18 jun. 2020.
- VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o

relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. VIII, dez. 2004. Disponível em: [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMr8/miguez.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr8/miguez.html). Acesso em: 30 maio 2020.

VIDAL, João; DRAGHI, Giulio. “...*con tutte le qualità che lo innalzano e i difetti che l'affliggono...*” – O Instituto Nacional de Música de Vincenzo Cernicchiaro. **Revista Brasileira De Música**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 121-139, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/26065/14028>. Acesso em: 30 set. 2022.

VOLPE, Maria A. Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil. **Brasiliana**, [S. l.], n. 5, p. 36-46, 2000.

VOLPE, Maria A. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 21, p. 51-76, 1994-1995.

VOLPE, Maria A. Período romântico brasileiro: alguns aspectos da produção camerística. **Revista Música**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 133-151, 1994.