

Prométhée, op. 21 de Leopoldo Miguez: considerações sobre o poema sinfônico, seu programa e a forma sonata

Norton Dudeque (UFRJ)

Resumo: Este artigo discute o poema sinfônico *Prométhée*, op. 21 de Leopoldo Miguez e seus aspectos programáticos e estruturais. Para o primeiro, são feitas considerações sobre o programa da obra, onde o mito de Prometeu é o personagem central, e sua representação na música. Para o segundo aspecto, observa-se a obra como estruturada de acordo com uma adaptação da forma sonata. Considera-se também, de maneira breve, as modificações introduzidas por Franz Liszt nesta forma assim como aspectos da linguagem musical que sugerem uma influência, aceita por Miguez, da música de Richard Wagner.

Palavras-chave: Leopoldo Miguez. *Prométhée*, op. 21. Poema sinfônico. Análise musical

Prométhée, op. 21 by Leopoldo Miguez: Considerations on the Symphonic Poem, Its Program and Sonata Form

Abstract: This article discusses Leopoldo Miguez's symphonic poem *Prométhée*, op. 21 and its programmatic and structural aspects. Firstly, it addresses the programme, where the central character is Prometheus and its representation in the music. Secondly, structural aspects of the work are observed as an adapted sonata form. Finally, it briefly discusses the changes to the sonata form introduced by Franz Liszt, as well as aspects of the composer's musical language that suggest an influence by Richard Wagner's music.

Keywords: Leopoldo Miguez; *Prométhée*, op. 21; symphonic poem; musical analysis.

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.

Partes deste artigo foram apresentadas e publicadas nos anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Música, São Paulo, 2014 e Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

Submetido em 26/11/2015, aprovado em 12/01/2016.

Os deuses do Olimpo da mitologia grega sobem ao poder após uma batalha cataclísmica contra os Titãs, descendentes divinos do deus primordial do céu e da mãe terra. Um descendente pertencente ao clã, Prometeu, permanece desafiador da derrota sofrida, ele usurpa o fogo do céu (divino) e entrega-o como um presente aos mortais para se diferenciarem frente aos animais, uma dádiva negada a eles por Zeus, o governante vitorioso no Olimpo. Como punição, Zeus acorrenta Prometeu a uma montanha onde em sua solidão perpétua ele sofre o tormento diário de uma águia comendo suas vísceras. Lamentando seu destino, mas nunca se entregando, ele é libertado por Hércules e celebrado como um herói da humanidade¹ (BERTAGNOLLI, 2007: 1, tradução nossa).

A citação acima resume o argumento geral do mito de Prometeu. Anteriormente ao século XIX este mito tornou-se símbolo de rebeldia política, e do progresso e potencial da raça humana (DOUGHERTY, 2006: 91-92). Ilustrativo disto está presente na literatura europeia de finais do século XVIII, por exemplo, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) escreveu uma *Ode a Prometeu* em 1774, publicada em 1830. No poema a figura e o poder de Zeus são alvo de descaso e escárnio, mas o poder da criatividade humana é enobrecido. O poema inicia com Prometeu mostrando aos deuses que ele tem a Terra e as invenções dos humanos, representadas pela cabana, pelo lar e pelo braseiro, que Zeus tanto inveja por não possuir. Estabelece-se, ali, também a dicotomia entre deuses e humanos:

Mas a minha Terra
Hás-de-ma deixar,
E a minha cabana, que não construístes,
E o meu lar,
Cujo braseiro
Me invejas² (GOETHE, 1774).

¹ “The Olympian gods of Greek mythology rose to power in a cataclysmic battle against the Titans, divine progeny of the primordial Sky God and Earth Mother. One of their clan, Prometheus, remained defiant in defeat, boldly stealing heavenly fire as a gift for mortals, a boon denied them by Zeus, the triumphant Olympian ruler. As punishment, Zeus had Prometheus chained to a Cliff, where in perpetual solitude he suffered the daily torment of an eagle feasting on his liver. Lamenting his fate but never recanting, he was ultimately freed by Hercules and celebrated as mankind’s champion” (BERTAGNOLLI, 2007).

² “Musst mir meine Erde / Doch lassen stehn / Und meine Hütte, die du nicht gebaut, / Und meine Herd, / Um dessen Glut / Du mich beneidest” (GOETHE, 1774). A tradução da *Ode a Prometeu* de Goethe é de Paulo Quintela.

O poema segue com Prometeu questionando ao deus a sua veneração, no entanto, Zeus não se digna a responder e mostra sua completa falta de compaixão para com a raça humana:

Eu venerar-te?
E por quê?
Suavizaste tu jamais as dores
Do oprimido?
Enxugaste jamais as lágrimas
Do angustiado?³ (GOETHE, 1774)

O poema se encerra com Prometeu enfatizando que cria os homens à sua semelhança e que a raça humana pode sofrer e chorar, mas também se alegrar e gozar, sentimentos que mostram a dualidade inerente aos humanos, e finalmente, Prometeu incita-os a não respeitar Zeus, em um ato de rebeldia política, no qual os humanos deveriam se espelhar⁴:

Pois aqui estou!
Formo Homens
À minha imagem,
Uma estirpe que a mim se assemelhe:
Para sofrer, para chorar,
Para gozar e se alegrar,
E para não te respeitar,
Como eu!⁵ (GOETHE, 1774)

Ao longo do século XIX o mito de Prometeu foi, na sua maior parte, politizado. Ao invés de ser visto como um mito da criação da humanidade, o mito teve seu foco mudado para seu ato de rebelião, um modelo de resistência à tirania divina e um símbolo poderoso de sofrimento. O mito de Prometeu passou a oferecer uma maneira de se pensar sobre as complexidades de uma época tumultuosa (DOUGHERTY, 2006: 96). Dentre muitos que escreveram poemas inspirados pelo mito estão George G. Byron (Lord

³ “Ich dich ehren? Wofür? / Hast du die Schmerzen gelindert / Je des Beladenen? / Hast du die Tränen gestillet / Je des Geängsteten?” (GOETHE, 1774).

⁴ Cf. Dougherty (2006: 91-115).

⁵ “Hier sitz’ ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde, / Ein Geschlecht, das mir gleich sei, / Zu leiden, zu weinen, / Zu genießen und zu freuen sich, / Und dein nicht zu achten, / Wie ich!” (GOETHE, 1774).

Byron, 1788-1824), que em sua *Ode to Prometheus* (1816), enfatiza as qualidades de resistência e força como símbolos da humanidade. Anteriormente, em 1814, na *Ode to Napoleon Bonaparte*, Byron invoca a figura de Prometeu e tece uma comparação crítica entre Napoleão e Prometeu, atacando o fracasso de Napoleão em incorporar o espírito de Prometeu. Já em 1818, Mary Shelley publicou, de forma anônima, *Frankenstein*, subtornado como *O Prometeu Moderno*. Várias qualidades prometeanas podem ser identificadas em Victor Frankenstein. Ele deseja ser o benfeitor da humanidade, mas ao mesmo tempo ele criou o monstro que apresenta qualidades “prometeanas”, tais como a descoberta do fogo e sua condenação a uma vida de sofrimento. Portanto, uma visão romântica onde qualidades intrínsecas de um mito são combinadas em dois personagens. Na literatura brasileira, referências ao mito de Prometeu aparecem em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) de Machado de Assis, mas é no conto *Viver!* (1886), parte do volume *Várias histórias* (1896), que se encontra a maior referência. O conto é um diálogo entre Ahasverus, o último dos humanos e representante da cultura judaico-cristã, e Prometeu, representante da antiguidade grega e da cultura pagã.

As utilizações do argumento e programa, o mito de Prometeu, na música do século XIX é frequente. Obras como as canções *Prometheus* de Franz Schubert (1819) e de Hugo Wolf (1889) foram compostas em uma alternância entre episódios de recitativo e passagens líricas. Entre as obras orquestrais, talvez o ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 43 (1801) de Beethoven seja a mais conhecida. Mas entre os poemas sinfônicos certamente o de n. 5, *Prometheus*, de Franz Liszt é o de maior interesse para a presente discussão.

Em 1857, Wagner, na sua carta intitulada *Über Franz Liszts symphonische Dichtungen*, passa a considerar o poema sinfônico como um legítimo desenvolvimento estético da sinfonia clássica implicando que os meios de expressão musical são substanciados pelo objeto representado. Assim, figuras míticas, difíceis de serem apreendidas na sua plenitude em um único texto, tais como Orfeu, Prometeu, Siegfried e Tristão, poderiam ser considerados como objetos, ou assunto do programa, da música do poema sinfônico e, por conseguinte, do drama musical (DAHLHAUS, 1989: 236-237). Ademais Wagner comenta sobre a designação “poema sinfônico”, sua forma e sua relação com aberturas orquestrais, as *overtures*⁶ (WAGNER, 1907 [1857]: 243-244).

⁶ A hipótese de Wagner de que a música absoluta tivesse chegado ao seu ponto culminante com o coral final da *Nona Sinfonia* de Beethoven, e que os meios de expressão desenvolvidos por Beethoven somente chegariam a ter seu potencial plenamente consumado no drama musical wagneriano, levaram-no a sugerir a morte do gênero “sinfonia” em 1851, em *Oper und Drama* (cf. DAHLHAUS, 1989: 236-237).

O *Poema Sinfônico n. 5 Prometheus* (1850-55) de Franz Liszt é conhecido pela sua adaptação da forma sonata. Segundo Bertagnolli, de maneira geral, Liszt optou por utilizar a forma sonata com a intenção de elevar o gênero poema sinfônico, considerado então como música meramente descritiva, a um patamar artístico e estético mais alto. Ademais, observam-se dois fatores que podem ter levado Liszt a optar pela forma sonata: (1) tópicos clássicos, como Prometeu, levaram Liszt a optar por formas com maior plasticidade e simetria. Exemplo disso são os dois poemas sinfônicos baseados em mitos clássicos, Prometeu e Orfeu (*Poema Sinfônico n. 4*), que são os que apresentam a utilização da forma sonata de maneira mais clara; (2) com a então crescente literatura sobre Beethoven, Liszt deve ter sido influenciado a reconhecer a oposição entre temas “heroicos” e “cantabile-elegíaco”. Estes dois argumentos, de fato, são importantes e explicam até certo ponto a forma sonata em *Prometheus* de Liszt (cf. BERTAGNOLLI, 2007: 170-171). Dahlhaus, por sua vez, enfatiza três pontos sobre a poética do gênero “poema sinfônico” de Liszt. Dahlhaus explica que: (1) Liszt tentou adotar o ideal clássico da sinfonia sem se vincular ao esquema formal tradicional; (2) ele tentou “elevar” a música programática de gênero pitoresco à música “séria”; e (3) ele estaria convencido de que era possível unir os gestos expressivos de sua música para piano a uma manipulação temática e motivica (DAHLHAUS, 1989: 238). De fato, ao relativizar as dimensões das categorias formais típicas da forma sonata tais como temas principal e secundário, exposição, desenvolvimento e recapitulação, Liszt torna a relação entre temas e figuras motivicas parecidas com as relações entre seções de obras, ou até mesmo, como ocorre entre diferentes movimentos de uma obra, em uma sinfonia, por exemplo. Assim, mudanças de andamento e de atmosfera adquirem o status de função formal. Além disso, a técnica de transformação motivica funciona não somente como um meio para unir as mudanças de atmosfera e de andamento, mas também como uma tentativa de gerar uma coerência estrutural sofisticada e precisa da obra, até mesmo quando o programa se torna insuficiente para guiar o ouvinte (cf. DAHLHAUS, 1989: 236-244). Outro ponto importante e para o qual Dahlhaus chama a atenção é o uso de sequências. A técnica de “sequência real” que permite a interrupção ou uma mudança real da tonalidade inicial adquire com Liszt e Wagner uma utilização distinta daquela da música do período clássico. Notadamente, na música de Haydn e Beethoven sequências eram usadas como técnicas de desenvolvimento, ou seja, como parte do processo de desenvolvimento musical que deveria ser precedido por uma seção de exposição na qual temas são expostos e que se consolidam formalmente, tanto tonal quanto sintaticamente. No caso da música de Liszt e Wagner, sequência é uma técnica de exposição, uma maneira de elaborar e apresentar uma ideia musical que não necessita de continuação. O início sequencial na abertura de *Tristan und Isolde* de Wagner é exemplar neste sentido (cf. DAHLHAUS, 1980: 45-46).

Miguez e a estética germânica

A adoção de uma estética germânica por Miguez se delineia já a partir da sua primeira viagem à Europa. Em 1882, Miguez viajou a Paris onde manteve contato com César Franck e Vincent D'Indy, compositores influenciados e vinculados a Liszt e Wagner. Já em 1883, de volta ao Brasil, Miguez assistiu, em setembro, à estreia de *Lohengrin* de Wagner no Rio de Janeiro (CORRÊA, 2005: 28-29).

Outro compositor importante e que percorreu um caminho diferente em relação à adoção estética germânica foi Alberto Nepomuceno. A ligação de Nepomuceno com Tobias Barreto, líder da Escola do Recife, nos remete a uma conexão com as ideias e opções ideológicas que predominaram no Brasil a partir de 1870⁷. Por exemplo, em 1881 Nepomuceno passou a frequentar a Faculdade de Direito do Recife e a ter um contato direto com Barreto, estudando com ele filosofia e o idioma alemão (CORRÊA, 1985: 12; DUDEQUE, 2010; cf. PEREIRA, 2007: 75) e entre 1882 e 1885, se envolveu com o movimento abolicionista e republicano. Os ideais estéticos germânicos e franceses do final do século XIX eram centrados na objetividade da ciência, do positivismo, do realismo literário, do abolicionismo e republicanism. Portanto, durante a década de 1880, dois compositores chaves na música brasileira do século XIX já apresentavam preferências estéticas germânicas, o que implicaria em definições estilísticas/estéticas nas suas composições e no seu trabalho junto ao Instituto Nacional de Música; em parte, advinda da visão da Alemanha como um país progressista e moderno, em parte pela influência da música germânica e da obra wagneriana.

Já na década de 1890, os dois compositores continuaram determinados em relação à vinculação a uma estética germânica. Em primeiro lugar, é ilustrativa deste aspecto a decisão de Nepomuceno, logo após haver se radicado em Roma, em deixar esta cidade em agosto de 1890, e matricular-se na Academia Meister Schulle, em Berlim, para estudar com Heinrich Herzogenberg, um compositor vinculado a Brahms. No caso de Miguez, a composição de *Prométhée*, op. 21, em 1891, também ilustra de forma clara a estética germânica adotada, o que rendeu a Miguez uma resenha sobre sua obra em julho de 1892 na *Gazeta Musical*, na qual o cronista relata (e reclama da falta de apoio a Miguez):

Se Miguez vivesse na França ou na Alemanha o seu nome seria conhecido no mundo inteiro, e as suas músicas, executadas em todos os grandes centros de arte. Mas é

⁷ Tobias Barreto de Menezes (1837-1889), jurista e líder da Escola do Recife. Entre 1871-81 escreve em periódicos liberais enfatizando as ideias dos positivistas franceses e dos monistas alemães.

brasileiro; tem contra si este grande defeito [...] quando termina um poema sinfônico, sabe qual é o prêmio que o espera? Mandá-lo imprimir às suas custas na Alemanha porque o governo nem isso lhe concede (GAZETA MUSICAL, 1892: 181).

De maneira mais ampla, a partir da década de 1870, modelos de renovação da música europeia foram, mesmo que tardiamente na década de 1890, adotados no início da República brasileira. Por exemplo, a “regeneração” da música francesa durante a década de 1870 almejava uma mudança da “música ligeira”, apreciada pela sociedade parisiense, para uma “música mais séria”, inspirada nos moldes da música instrumental germânica. No início da República no Brasil, a “regeneração” da música brasileira deveria mudar os padrões estético-musicais nacionais. Para tal, uma agenda, almejando a desvalorização da música operística italiana e uma valorização da música germânica, associada às suas características de refinamento da linguagem musical, aos aspectos modernos da harmonia, à música instrumental germânica e à ópera de Wagner, foi elaborada. No entanto, a recepção pelo público no Rio de Janeiro não foi integral, e os esforços de modernizar a música da época foram conquistados somente em parte. Como Andrade descreve na sua monografia sobre a *Gazeta Musical*, se por um lado houve uma continuidade no gosto musical do público, por outro lado, críticos partidários do wagnerianismo, como Alfred Bruneau⁸, defendiam até mesmo compositores “nacionalistas franceses” como Debussy e Dukas, mas também defendiam a busca por uma música moderna, wagneriana, original e nacional, representada por Miguez e Nepomuceno (cf. ANDRADE, 2013: 145-181). Ademais, 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 Philharmonica 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

⁸ (Louis Charles Bonaventure) Alfred Bruneau (1857-1934), compositor e crítico francês, suas ideias, em geral, apresentam uma admiração por Wagner a quem ele considerava o grande libertador da música do século XIX.

importante salientar que no Clube Beethoven obras de compositores locais, Nepomuceno, Miguez, Nascimento, foram estreadas (MAGALDI, 1995)⁹.

Também ilustrativo é o relatório elaborado por Miguez em 1897, que se refere à sua viagem de visita aos conservatórios musicais europeus. No relatório, Miguez conclui que as instituições italianas eram conservadoras e ultrapassadas, e as contrapartes alemãs, progressistas e inovadoras, pois prezavam a ordem e a disciplina (cf. PEREIRA, 2007: 75-76; VERMES, 2004). Nas palavras de Miguez:

Dizer que na Alemanha a arte é uma religião venerada por todos, é dizer o que todo o mundo sabe. Os seus *Professoren* são verdadeiros ministros do culto artístico e sinceros apóstolos da evolução. Ali há de tudo a aprender: organizações, programas, prática de ensino, ordem, disciplina, etc. (MIGUEZ, 1897: 30 apud VERMES, 2004).

Por fim, em 1898, Miguez regia concertos sinfônicos organizados pelo Centro Artístico do Rio de Janeiro, com obras de Wagner e Liszt, como o concerto anunciado na *Gazeta da Tarde* de 17 de setembro. No programa constavam as primeiras audições de *Siegfried-Idyll* de Wagner e do poema sinfônico *Les préludes* de Liszt.

Prométhée, op. 21, de Miguez

Miguez, um republicano convicto, já havia composto um *Hino à Proclamação da República* em 1889, mas principalmente, em 1890, *Ave Libertas!*, op. 18, um poema sinfônico em “homenagem ao Marechal Manuel Deodoro da Fonseca, proclamador da República brasileira, e comemorativo do primeiro aniversário da proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil”. Em 1892, em virtude do aniversário do Marechal Floriano Peixoto, Miguez programou uma apresentação de seus dois poemas sinfônicos, *Prométhée*, op. 21 e *Ave Libertas!*, op. 18, comemorativos e representativos dos ideais republicanos¹⁰.

⁹ Para um relato da grande atividade musical no Rio de Janeiro durante o século XIX cf. Magaldi (2004). Também é ilustrativo Volpe (2000).

¹⁰ Cf. *Gazeta da Tarde*, 29 de abril de 1892, no concerto constavam também *Preludio—da Suite em Ré* de Oswald e *Souvenir—Melodia* de Nepomuceno. Anteriormente, Miguez já havia também composto outro poema sinfônico em 1888, *Parisina*, op. 15, baseado no poema homônimo de George G. Byron (Lord Byron).

Prométhée, op. 21, composto em 1891, presta homenagem à recém-criada República brasileira através de seu programa. Nele, Miguez invoca o mito de Prometeu como o personagem (o objeto) do programa de sua obra.

Prometeu vai ser punido por ter-se condoído da ignorância e miséria dos homens. Ante a severidade da pena compadecem-se os deuses da sorte do titã e imploram a clemência de Júpiter, inflexível, entretanto, às suas súplicas. Acorrentado ao rochedo, ouvindo as mágoas doloridas das Oceanides e o esvoaçar dos abutres que adejam sobre a sua cabeça, Prometeu conserva-se ativo e sobranceiro às dores que o afligem, sufoca as amarguras do presente e prenuncia a sua glória futura. E quando, repelindo os conselhos e as ameaças do mensageiro de Júpiter, é arrebatado na voragem, sobreleva ao fragor do cataclisma o lamento dos deuses que o deploram (CORRÊA, 2012).

O mito de Prometeu serviu para Miguez expressar sua tendência política em favor da recém-criada república. O titã que cria a raça humana e dá o conhecimento (representado pelo fogo) ao povo, representa a república e seus heróis que são vitoriosos contra o império decadente, representados pelos deuses do Olimpo.

Forma sonata e a estrutura musical em *Prométhée*, op. 21.

Hepokoski defende o entendimento de forma musical como dialógica, ou seja, ela resulta da compreensão de que uma forma musical implícita é “essencialmente a tarefa de reconstruir um diálogo processual entre qualquer obra individual e a rede de normas genéricas, diretrizes, possibilidades, expectativas e limites providos pelo gênero implícito em questão”¹¹ (HEPOKOSKI, 2009: 71-72, tradução nossa). Ou seja, forma dialógica é a forma em diálogo com opções composicionais historicamente condicionadas (HEPOKOSKI, 2009: 71-72). Aplicando esta concepção à forma sonata, Hepokoski e Darcy delineiam que

forma sonata não é um conjunto de regras nem um esquema fixo. De fato, ela é uma constelação de procedimentos normativos e opcionais que são flexíveis na sua realização—uma área de diretrizes que possibilitam e limitam aplicadas na produção e

¹¹ “Is most essentially a task of reconstructing a processual dialogue between any individual work (or section thereof) and the charged network of generic norms, guidelines, possibilities, expectations, and limits provided by the implied genre at hand” (HEPOKOSKI, 2009: 71-72).

interpretação de um modelo composicional familiar. Existente a qualquer momento, sincronicamente, como uma constelação mapeável[...], o gênero esteve sujeito à transformação diacrônica na história, transformando-se via nuances acrescentadas, de década para década¹² (HEPOKOSKI; DARCY, 2006: 15, tradução nossa).

Na sua forma mais típica, a forma sonata pode ser considerada como uma estrutura binária composta duas partes: (1) a exposição e (2) o desenvolvimento e a recapitulação. De fato, a estrutura binária também pode ser observada como um espaço formal delineado em três grandes momentos: exposição; desenvolvimento; e recapitulação, ou em um esquema formal do tipo A || B A'. Assim, a exposição é constituída por duas estratégias, uma harmônica e outra temática-textural, ou retórica como argumentam Hepokoski e Darcy. A primeira, harmônica, deve delimitar o espaço tonal da tônica seguida de um movimento tonal para a tonalidade secundária. Em obras no modo maior, o movimento normativo seria para a dominante (V), a qual teria como função gerar uma tensão tonal. Para as obras em menor, frequentemente seria um movimento para a relativa maior (III), e com menor frequência para o quinto grau menor (v). A segunda estratégia, temática-textural, provê um arranjo de temas e texturas sobre os quais as seções de desenvolvimento e recapitulação serão baseadas. A exposição inicia com a apresentação de tema principal (TP) na tônica, é seguida por uma seção de transição (TR) que apresenta um “ganho de energia” e direciona para uma cesura aproximadamente no meio da exposição. A área do tema secundário (TS) está em uma nova tônica, geralmente a dominante (V) se no modo maior, ou relativa maior (III) ou quinto grau menor (v) se no modo menor. O tema secundário (TS) se direciona para o fechamento essencial da exposição que é caracterizado por uma cadência perfeita. Segue uma seção de conclusão (SC) não-obrigatória, que confirma a nova tônica através de cadências perfeitas, mas que por vezes pode apresentar elementos de ligação com o TS. A seção de desenvolvimento é uma elaboração de elementos temáticos já apresentados na exposição. De maneira geral, o desenvolvimento apresenta fragmentação dos temas, sequências harmônicas, e um caráter geral “modulatório”, mas que se dirige para a dominante (V) (cf. CAPLIN, 1998: 139-159)¹³.

¹² “Sonata form is neither a set of “textbook” rules nor a fixed scheme. Rather, it is a constellation of normative and optional procedures that are flexible in their realization—a field of enabling and constraining guidelines applied in the production and interpretation of a familiar compositional shape. Existing at any given moment, synchronically, as a mappable constellation[...], the genre was subjected to ongoing diachronic transformation in history, changing via incremental nuances from decade to decade” (HEPOKOSKI; DARCY, 2006: 15).

¹³ Schoenberg argumenta que a designação de “desenvolvimento” para esta seção é equivocado. Este termo sugere a ideia de germinação e crescimento, ou seja, o

A recapitulação resolve a tensão tonal gerada na exposição pela dicotomia das tonalidades dos TP e TS. Ao reapresentar os elementos temático-texturais (retóricos) na tônica, o conflito tonal é resolvido e a síntese da apresentação retórica é realizada. Muito embora haja casos de reordenamento do material temático em algumas sonatas, a ordem da exposição é respeitada. Ao final da recapitulação pode-se encontrar a (optativa) coda. Considerada por Schoenberg como uma “adição extrínseca” (SCHOENBERG, 1991: 224), algumas codas podem ser classificadas, por exemplo, segundo Hepokoski e Darcy, como discursivas e que apresentam como característica sua longa duração e podem representar uma conclusão extra do evento principal, a forma sonata¹⁴.

A Fig. 1, adaptada de Hepokoski e Darcy (2006), mostra de forma esquemática os principais elementos formais, como discutido acima, de uma forma sonata típica. A Fig 2, por sua vez, mostra os elementos da forma sonata em *Prométhée*, op. 21. Considerando as diferenças entre o padrão (Fig. 1) e o poema sinfônico de Miguez, encontra-se assim a inclusão de uma introdução (*Lento*), a exclusão da seção de conclusão (SC, marcado com linhas pontilhadas), do fechamento essencial da exposição e da cadência final, que são substituídos por uma cadência final da seção de conclusão (SC) (cf. Fig. 8). Na seção de recapitulação os temas principal e secundário são reapresentados. No entanto, não há a ocorrência da cadência ao final do SC. Por fim, a coda é organizada em três diferentes episódios.

O poema sinfônico de Miguez é estruturado de acordo com uma adaptação da forma sonata tradicional. Assim, três aspectos relacionam a obra à forma sonata: (1) uma dicotomia tonal que é resolvida; (2) uma dualidade temática, isto é, temas contrastantes; (3) uma seção de recapitulação com a resolução da dicotomia tonal. No entanto, o processo de determinação da forma na obra não é evidente e muito menos direto. Não se encontram as características clássicas da forma sonata, tais como repetição da exposição e a delimitação de temas através de cesuras e cadências. De fato, a apresentação das ideias temáticas frequentemente é seguida de passagens sequenciais que obscurecem a função formal específica. Talvez para compensar esta falta de delimitação clara das funções formais, Miguez utilize outros tipos de estratégia para defini-las. Por exemplo, as mudanças de andamento entre a introdução e exposição e entre os temas principal e secundário; e

desenvolvimento de novas ideias musicais. Assim, Schoenberg sugere *Durchführung*, elaboração temática, como mais apropriado (cf. SCHOENBERG, 1991: 243, rodapé 1).

¹⁴ Naturalmente não é a intenção aqui discutir profundamente a questão da forma sonata, para tal basta entendermos os elementos básicos que estruturam a forma. Para uma discussão ampla sobre forma sonata cf. Hepokoski e Darcy (2006), capítulo 2 (p. 14-22) e capítulo 13 (p. 281-292); Hepokoski (2009); e Caplin (1998).

pontos cadenciais (ou gestos cadenciais) que delimitam seções. Da mesma maneira que Liszt lança mão destes mesmos recursos para a delimitação da forma sonata em *Prometheus*, Miguez também o faz. A Tab. 1, uma comparação entre a segmentação formal de *Prometheus* de Liszt e de *Prométhée*, op. 21 de Miguez, sugere uma releitura intertextual por Miguez, tanto da estrutura formal da obra de Liszt¹⁵.

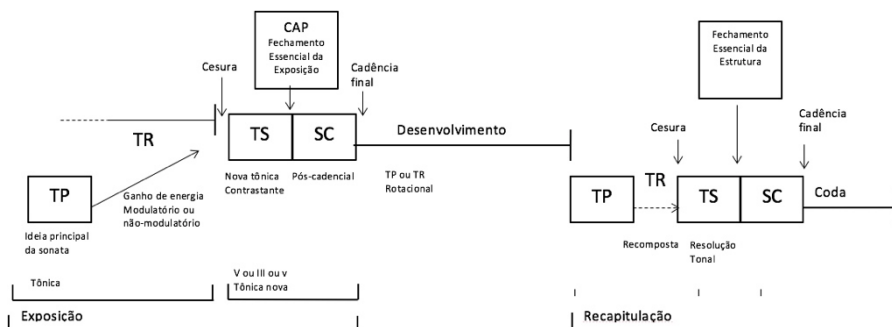


Fig. 1: Esquema de forma sonata, adaptado de Hepokoski; Darcy (2006: 17).

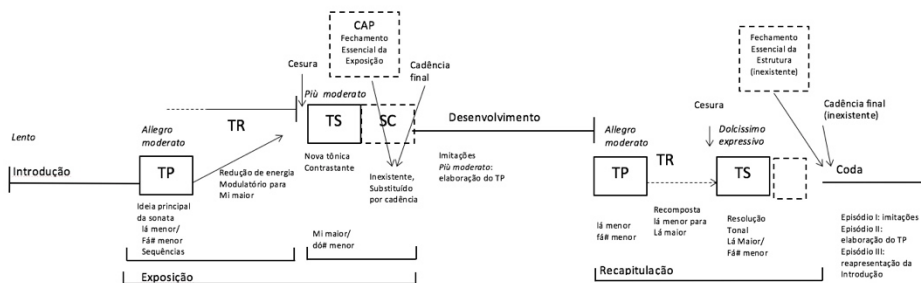


Fig. 2: Esquema de forma sonata em *Prométhée*, op. 21 de Miguez.

¹⁵ Kaplan(1984) observa algumas destas características a respeito da forma sonata na música orquestral de Franz Liszt. Também cabe observar que o foco deste texto não é a discussão de relações intertextuais entre as obras de Liszt e Miguez, no entanto, elas são pertinentes.

Segmentação formal em <i>Prometheus</i> de Franz Liszt	Segmentação formal em <i>Prométhée</i> , op. 21 de Leopoldo Miguéz
SEÇÃO/ANDAMENTO	
INTRODUÇÃO (c. 1-47)	INTRODUÇÃO <i>Lento</i> (c. 1-73)
1. <i>Allegro energico ed agitato assai</i> (c. 1-12): motivo Prometheus	1. 1ª seção (c. 1-29): apresentação do tema de Prometeu!
2. <i>Molestoso</i> (c. 13-26): antecipação do TP	2. 2ª seção (c. 30-40): imitações; novo tema seguido de sua inversão
3. <i>Andante recitativo espressivo molto</i> (c. 27-47): recitativo	3. 3ª seção (c. 41-63): introdução de elementos do TP; transição para a exposição da forma sonata (c. 41-63)
EXPOSIÇÃO <i>Allegro molto appassionato</i> (c. 48-160)	EXPOSIÇÃO <i>Allegro moderato</i> (c. 64-211)
1. Área do TP (c. 48-83): tema Prometheus, Lá menor, apresentação sequencial, episódio com pedal duplo (Fá/Mi e Si/Lá) e representação do ataque das águas; episódio com escalas cromáticas no baixo; motivo Prometheus	1. Área do TP (c. 64-130): tema de Prometeu 2, flutuação harmônica entre Lá menor/Fá# menor; episódio sequencial; <i>Più animato</i> (c. 131-145) episódio de representação do ataque das aves (abutres)
2. Transição (c. 84-128): sequencial; apresentação do motivo Prometheus; reapresentação <i>Quasi Recitativo</i>	2. Transição (c. 146-159): modulação para Mi maior
3. Área do TS (c. 129-159): tema contrastante; flutuação entre Si/LRé,	3. <i>Più moderato</i> (c. 160-211): área do TS (Mi maior); tema das Oceanides, totalidade: Mi maior/Dó# menor; cadência para finalização (c. 202-211)
DESENVOLVIMENTO <i>Allegro moderato</i> (c. 161-236)	DESENVOLVIMENTO (c. 212-291)
1. <i>Fugato</i> (c. 161-185)	1. Imitações (c. 212-251)
2. <i>Poco a poco accelerando il tempo</i> (186-236): fragmentação do tema do <i>Fugato</i> ; apresentação sequencial; reapresentação do motivo Prometheus; reapresentação sequencial do TP	2. TP (c. 252-263)
	3. <i>Più moderato (quasi Andante)</i> (c. 264-291): <i>Non tanto lento, Un pochettino più rinvivato</i> , TP
RECAPITULAÇÃO (c. 237-)	RECAPITULAÇÃO <i>Allegro moderato come primo</i> (c. 292-418)
1. Introdução abreviada (c. 237-268): <i>Tempo primo</i> , motivo Prometheus e TP com apresentação sequencial; <i>Andante</i> (recitativo)	1. TP (c. 292-349): flutuação harmônica entre Lá menor/Fá# menor
2. <i>Allegro molto appassionato</i> (c. 269-299, 1): tema Prometheus, Lá menor, apresentação sequencial, episódio com pedal duplo (Fá/Mi e Si/Lá) e representação do ataque das águas; episódio com escalas cromáticas no baixo; motivo Prometheus	2. Transição (c. 350-371): movimento harmônico de Lá menor para Lá maior
3. Transição (c. 299-303): transição abreviada, motivo Prometheus	3. TS (c. 374-418, 1): flutuação harmônica entre Lá maior/Fá# menor
4. <i>Stretto. Più animato</i> (c. 304-322): área do TS, flutuação entre Lá/Fá#	
CODA (c. 322-442) "Segundo desenvolvimento"	CODA (c. 418-482) "Segundo desenvolvimento"
1. Episódio I (c. 322-351): pedal de V	1. Episódio I (c. 418-450): imitações
2. Episódio II (c. 352-362): motivo do <i>Fugato</i>	2. Episódio II (c. 451-470): elaboração do TP
3. Episódio III (363-417): elaboração do TS; motivo Prometheus	3. Episódio III (c. 474-482): reapresentação da Introdução – <i>Lento come prima</i> , totalidade Lá maior, redenção de Prometeu
4. Episódio IV (c. 418-442): fanfarras finais e redenção de Prometheus	

Tab. I: Comparação da segmentação formal entre *Prometheus* de Liszt e *Prométhée*, op. 21 de Miguéz.

Inicialmente, na Tab. 1, observa-se a correlação da segmentação formal entre as duas obras. Na introdução, a obra de Liszt é subdividida em três seções delimitadas pela mudança de andamento. Na obra de Miguez não há mudança de andamento, mas há uma subdivisão estruturada pela apresentação de materiais distintos; na primeira seção o primeiro tema de Prometeu é apresentado, a segunda seção é estruturada com um novo tema seguido de sua inversão e imitações, e na terceira seção são introduzidos elementos que comporão o TP da forma sonata. A relação entre as obras, na exposição da forma sonata, se dá através de procedimentos composicionais comuns entre as duas obras. Estruturalmente a obra de Liszt apresenta o TP seguido de uma apresentação sequencial e um episódio com a representação do ataque das aves. O TS é contrastante e harmonicamente flutua entre Si₃ menor e Ré₃ maior. Já na obra de Miguez, o compositor utiliza na apresentação do TP uma flutuação harmônica que gira em torno de Lá menor e Fá₃ menor, seguido de episódio sequencial e do episódio *Più animato* com a representação do ataque das aves a Prometeu. O TS é caracterizado pela mudança de andamento (*Più moderato*) e pela flutuação entre Mi maior e Dó₃ menor. A seção de desenvolvimento na obra de Liszt é caracterizada principalmente pelo seu longo *Fugato* e pela elaboração de fragmentos do tema deste *Fugato*. Já na obra de Miguez, a seção é caracterizada por sucessivos segmentos com imitações nas cordas e por duas seções de elaboração do TP. Na seção de recapitulação de ambas as obras as correspondências são as mesmas da exposição da forma sonata, com a devida resolução da dicotomia tonal. No entanto, a coda final das obras se caracteriza por apresentar ao seu final episódios culminantes de fanfarra final na obra de Liszt e de reapresentação da introdução na obra de Miguez. Ambos representam a redenção de Prometeu como o herói da humanidade. Assim, pode-se perceber a relação da estrutura entre as obras.

As observações de Whittall e de Bailey a respeito de características da linguagem musical de Wagner também são pertinentes para a análise que segue. Primeiramente, Whittall observa a respeito da tonalidade na música da segunda metade do século XIX como sendo integradora, ou seja, em determinada tônica, de ambos os modos, tanto o maior quanto o menor, sendo, portanto, um princípio de que uma tonalidade e sua paralela maior ou menor (Lá menor e Dó maior, por exemplo) possam se juntar em um único complexo harmônico (WHITTALL, 1995: 281). Por sua vez, Bailey resume que “o emparelhamento de duas tonalidades separadas à distância de terça menor de maneira que formam um complexo de tônicas-duplas”¹⁶ (BAILEY, 1985: 121-122, tradução nossa), e exemplifica com o que ocorre no primeiro ato de *Tristan und Isolde*. Estas duas

¹⁶ “Is the pairing together of two tonalities a minor 3rd apart in such a way as to form a “double-tonic complex” (BAILEY, 1985: 121-122).

características estão presentes na obra de Miguez e corroboram a influência wagneriana sofrida pelo compositor, e portanto a adoção de características da música germânica do romantismo¹⁷. Na análise da obra de Miguez, serão ilustrados aspectos relativos às funções formais específicas da forma sonata e da adaptação realizada por Miguez, relações do complexo harmônico, e relações de desenvolvimento temático entre os principais temas da obra.

A seguir alguns aspectos da obra serão ilustrados. Primeiramente, exemplos do centro tonal flutuante entre dois polos referentes aos temas principal e secundário. Segundo, passagens sequenciais que fazem parte de áreas de exposição temática e que são frequentes na obra. Estas características corroboram, em parte, avaliações de influência wagneriana na obra de Miguez pois são procedimentos característicos da música de Wagner.

a) Allegro moderato

64

lá: V 7 i

70

lá: V fá#: i

Fig. 3: Tema principal (c. 64-75).

¹⁷ A utilização desta ideia de complexo harmônico por Miguez na apresentação do tema principal de *Prométhée* nos leva a considerar uma observação atenta por parte do compositor de procedimentos harmônicos que se tornaram característicos da música germânica da segunda metade do século XIX.

A Fig. 3 mostra o tema principal da forma sonata sendo que o tema é caracterizado pela sua tonalidade difusa e nunca assertiva de um centro tonal claro. A constante flutuação harmônica entre Lá menor e Fá# menor mostra como o compositor usa localmente este procedimento de complexo harmônico. Segue à exposição do tema uma extensa passagem sequencial (c. 76-95) que desestabiliza a própria noção de tema principal como uma estrutura tratada de maneira tradicional, ou seja, com tonalidade e forma bem definidas.

A Fig. 4 mostra a primeira passagem sequencial que sucede a apresentação do tema principal na exposição. A sequência prolonga as harmonias de i^6 –iv–vii^{o7}/V–V–vi⁶–i. A passagem entre os c. 88-95 direciona de maneira mais direta para a dominante de Lá menor. Assim, a sequência caracteriza um movimento cadencial de resolução que atinge a tônica estável nos c. 96-97, sendo este emblemático por representar resumidamente o complexo harmônico, Lá menor/Fá# menor, e que pela primeira vez apresenta a tônica, Lá menor, em estado fundamental na exposição da forma sonata. Apesar de a base harmônica ser essencialmente diatônica, o cromatismo na superfície musical se resume a notas ornamentais, apojeturas e notas de passagem cromáticas.

A Fig. 5 mostra outra passagem que é caracterizada por sequências motivicas. Muito embora a passagem apresente fragmentação dos elementos formadores de frases, a passagem é bem direcionada para a dominante de Lá menor, no entanto, não há resolução na tônica. A passagem como um todo é caracterizada por sequências motivicas, c. 116-120, e por figuras sequenciais, c. 121-128, que por mudarem rapidamente qualquer referência a uma tônica produzem uma suspensão temporária da tonalidade. A passagem, em relação à função formal, encontra-se próxima da transição na exposição da forma sonata, mas ainda faz parte da área do TP. O episódio *Più animato* que se segue representa, dentro do programa da obra, o ataque das aves (abutres) a Prometeu, e é seguido pela transição ao TS em Mi maior.

A transição para o TS se dá através de uma modulação para Mi maior. A Fig. 6 mostra a progressão que projeta uma prolongação da V⁷ da nova tonalidade. O trecho apresenta uma acentuada mudança de textura (cordas e flautas), e de movimento rítmico, as cordas sustentam longos acordes enquanto a flauta solo realiza arpejos em colcheias. Estas modificações produzem o encerramento formal funcional necessário da grande área do TP e, tonalmente, preparam a apresentação do TS, através da TR modulante para Mi maior, porém caracterizada por uma redução de energia, em vez de ganho, causada pela textura e a modificação de andamento do TS.

b)

80

lá: i⁶

84

iv

88

vii⁷/V

93

V

97

V vi⁶ i

Fig. 4: Passagem sequencial (c. 80-97).

c)

116 *seq. motivica*

121 *figuras sequenciais*

125

Più animato

129

lá: vii^o7

V

Fig. 5: Passagem sequencial (c. 116-131).

146

Mi: v^7

150

VII^6_4 v^2

154

VII^6_4 v^7

158

Fig. 6: Seção de transição (c. 146-159).

A Fig. 7 mostra o TS da forma sonata; percebem-se características semelhantes às já comentadas. O tema também é tonalmente instável e gira em torno de Mi maior e Dó# menor formando um complexo harmônico com relação de terça. O tema de caráter contrastante representa o canto dolorido das Oceanides e o voo das aves sobre Prometeu, representado pelas figuras em colcheias. A Fig. 8 mostra o final do 2º tema que se encerra com um gesto cadencial baseado na progressão de Lá maior - Fá# menor - Sol sustenido maior - Mi maior - Dó maior - Sol# maior, uma progressão que resume a importância das relações mediânticas (à distância de 3ª), utilizadas na exposição da forma sonata. No entanto, esta progressão se classificada em Mi maior seria IV–ii⁷–III (ou V/vi)–I–VI natural–III (ou V/vi), sendo que não há cadência tonal definidora de direcionamento tonal ou até mesmo a resolução de dominante secundária (V/vi). Assim, o trecho é caracterizado mais pela sua gestualidade cadencial do que propriamente por seu aspecto tonal. Este gesto cadencial substitui tanto a função da seção de conclusão (SC) quanto o fechamento essencial da exposição. Assim, a exposição da forma sonata tem sua delimitação formal completa.

a)

160 *Più moderato*

166

Mi: I V V I

dó#: V i V i

Fig. 7: Tema secundário (c. 160-171).

b)

202

Mi: IV

ii7

III (ou V/vi)

207

I

III (ou V/vi)

Fig. 8: Gesto cadencial (c. 202-211).

A resolução da dicotomia tonal apresentada na exposição é resolvida quando da reexposição dos TP e TS na seção de recapitulação. De acordo com a Tab. 2, o complexo harmônico Lá menor/Fá# menor do TP é mantido como Lá menor/Fá# menor na recapitulação, mas o complexo harmônico Mi maior/Dó# menor do TS é resolvido como Lá maior/Fá# menor na recapitulação. Assim, o plano em larga escala do complexo tonal elaborado pelo compositor pode ser resumido na Tab. 2:

EXPOSIÇÃO		RECAPITULAÇÃO
Tema principal Lá menor/Fá# menor	➔	Lá menor/Fá# menor
Tema secundário Mi maior/Dó# menor	➔	Lá maior/Fá# menor

Tab. 2: Quadro das relações tonais.

A Fig. 9 ilustra graficamente uma representação do complexo tonal na exposição da forma sonata e sua resolução na recapitulação.

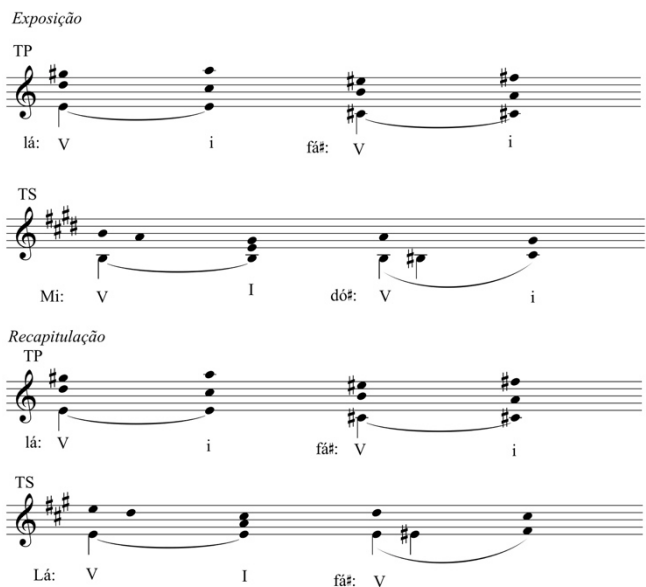


Fig. 9: Resumo gráfico da estrutura tonal em *Prométhée*, op. 21.

Finalmente, a Fig. 10 ilustra os principais temas da obra e mostra aspectos do trabalho temático desenvolvido pelo compositor. A Fig. 10a ilustra os temas da introdução: o primeiro tema que representa Prometeu (c. 1-5), e um tema subsequente que é derivado através do preenchimento do intervalo de 4ª descendente e da utilização do motivo de bordadura e seguido da inversão de sua frase inicial (c. 30-33). A Fig. 10b mostra o tema principal e a característica linha descendente, indicada pela barra de ligação (c. 64-66). No c. 110, há um pequeno trabalho de elaboração temática, mas que não é desenvolvido pelo compositor. Na Fig. 10c é mostrado o tema secundário e que representa o tema da mágoa das Oceanides. Neste tema observa-se a derivação da linha descendente no TP e também um desenvolvimento do tema nos c. 30-31. Na Fig. 10d, o início da seção de desenvolvimento mostra um fragmento de escala descendente relacionado à linha descendente do TP. Por fim, a Fig. 10e apresenta uma elaboração do TP no final da seção de desenvolvimento.

a) **Lento**
 1 4a desc. 3
 30 bordadura
 preenchimento da 4a desc.
 bord. inversão

b) **Allegro moderato**
 64 linha desc.
 110

c) **Più moderato**
 160 linha desc.

d) **imitações**
 212 *mf marcato* *f marcato*
mf marcato *f*

e) **Un pocchetino più rattivato.**
 272 *p*
 elaboração TP

Fig. 10: Derivação temática dos principais temas.

Observações finais

O poema sinfônico de Miguez apresenta características recorrentes na música germânica do século XIX que corroboram as observações sobre a predileção estética do compositor. A escolha do gênero “poema sinfônico” para obras que representam sua ideologia política republicana, a escolha do argumento do programa e o tratamento musical dado revelam um compositor maduro e um observador atento da música de seu tempo.

Na esfera da influência sofrida por Miguez, observam-se relações com *Prometheus* de Franz Liszt de maneira mais direta, através da estruturação formal semelhante nas duas obras e adoção do programa e sua realização musical. Por outro lado, a influência wagneriana sofrida por Miguez parece se dar mais em aspectos gerais da linguagem musical, tais como o uso de complexos harmônicos à distância de terça e escolhas de passagens sequenciais com função formal de apresentação. No entanto, Miguez não utiliza transformação temática como um dos procedimentos que asseguram a unidade da obra. De fato, a unidade da obra se caracteriza pela adaptação da forma sonata, a qual garante a coerência estrutural e retórica do programa literário.

Referências

- ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. *A gazeta musical positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.
- BAILEY, Robert. An Analytical Study of the Sketches and Drafts. In: BAILEY, Robert (Ed.). *Wagner - Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. New York: W.W. Norton, 1985. p. 113-146.
- BERTAGNOLLI, Paul. *Prometheus in Music - Representations of the Myth in the Romantic Era*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- CAPLIN, William E. *Classical Form, a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- CORRÊA, Marcelo. *Programa Orquestra Filarmônica de Minas Gerais - Prometeu, Poema Sinfônico*. n. 3, op. 21. Não paginado. Belo Horizonte: Instituto Cultural Filarmônica, 2012.
- CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Leopoldo Miguez, catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- _____. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. Rio de Janeiro: Funarte/INM, 1985.
- DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Trad. inglês: J. Bradford Robinson. Berkeley: University of California Press, 1989.
- _____. *Between Romanticism and Modernism*. Trad. inglês: Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1980.
- DOUGHERTY, Carol. *Prometheus*. Abingdon: Routledge-Taylor and Francis Group, 2006.
- DUDEQUE, Norton. Realismo musical, nacionalismo e a Série Brasileira de Nepomuceno. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 136-163, 2010.
- GAZETA DA TARDE. Rio de Janeiro: Luiz Ferreira de Moura Brito, 1892.

GAZETA MUSICAL. Rio de Janeiro: Alfredo Fertin de Vasconcellos, 1891-1893.

GOETHE, J. W. *Poemas*. Antologia. Trad. Português Paulo Quintela. Coimbra: Centelha, 1979.

KAPLAN, Richard. Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered. *19th-Century Music*. Berkeley, v. 8, n. 2, p. 142-152, Oct. 1984.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory – Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

HEPOKOSKI, James. Sonata Theory and Dialogic Form. In: BERGÉ, Pieter (Ed.). *Musical Form, Forms, Formenlehre*. Leuven: Leuven University Press, 2009. p. 71-89.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro - European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004.

_____. Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. *Latin American Music Review*, v. 16, n. 1, p. 1-41, 1995.

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

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. português: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 8, 2004.

VOLPE, Maria Alice. Algumas considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil. *Brasiliiana - Revista da Academia Brasileira de Música*, v. 5, p. 36-46, 2000.

WAGNER, Richard. *Richard Wagner's Prose Works*. Trad. Inglês: William Ashton Ellis. 2 ed. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., LTD., 1907 [1857].

WHITTALL, Arnold. A linguagem musical. In: MILLINGTON, Barry (Ed.). *Wagner, um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 277-293.

.....

Norton Dudeque possui mestrado em Performance musical - University Of Western Ontario (1991), mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1997) e doutorado em Música - University of Reading (2002), e pós-doutorado no King's College, KCL, Londres, Grã-Bretanha. Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Paraná. Tem atuado na área de Teoria e análise musical, principalmente nos seguintes temas: teorias de análise musical, música brasileira do período romântico, a música de Heitor Villa-Lobos. nortondudeque@gmail.com