Ave, Libertas!, Op. 18 de Leopoldo Miguéz, considerações sobre a estrutura musical

Norton Dudeque
Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR

Resumo: O presente texto discute o segundo poema sinfônico, *Ave, Libertas!* Op. 18, de Leopoldo Miguéz, de acordo com aspectos estruturais da obra e que confirmem a aderência da linguagem musical do compositor por uma vertente germânica, influenciada principalmente pela música de Liszt e Wagner. Para tal, consideram-se aspectos formais, em particular a forma sonata, aspectos melódicos e harmônicos, tais como transformação temática e uso de tônicas-duplas e o *design* tonal da obra. Também se discutem aspectos relacionados à marcha militar como tópica que delineia a homenagem pretendida pelo compositor. Por fim, propõe-se um quadro com a descrição narrativa da obra.

Palavras-chave: Miguéz. Ave, Libertas!. Poema sinfônico. Análise.

Ave, Libertas!, Op. 18 by Leopoldo Miguéz, considerations on the musical structure

Abstract: *This text discusses the second symphonic poem* Ave, Libertas! *Op. 18 by Leopoldo Miguéz taking into consideration structural aspects that confirm the composer's adherence to the musical language akin to that of German romanticism mainly characterized by the music of Liszt and Wagner. Accordingly, I examined analytical aspects of form, in particular, sonata form, melodic and harmonic aspects such as thematic transformation and tonal pairing, as well as the tonal design of the work. Furthermore, I discuss aspects related to military march as a topic that delineates the composer's intended homage. Finally, I propose a table providing a narrative description of the piece.*

Keywords: *Miguéz. Ave, Libertas!. Symphonic poem. Analysis.*

DUDEQUE, Norton. *Ave, Libertas!*, Op. 18 de Leopoldo Miguéz, considerações sobre a estrutura musical. *Opus*, v. 27 n. 1, p. 1-23, jan/abr. 2021.http://dx.doi.org/10.20504/opus2021a2710

Recebido em 18/10/2020, aprovado em 26/2/2021

Em meu artigo publicado em 2016, abordei o poema sinfônico *Prométhée* Op. 21 de Miguéz. No texto discuto aspectos programáticos e estruturais, especificamente sobre a forma sonata na obra e sua relação intrínseca com o programa do mito de Prometeu.

No presente texto discuto o segundo poema sinfônico, *Ave, Libertas!* Op. 18, de Leopoldo Miguéz, de acordo com aspectos estruturais da obra que confirmem a preferência do compositor por uma linguagem musical com vertente germânica, influenciada principalmente pela música de Liszt e Wagner. Para tal, discutem-se aspectos formais e a forma sonata, em particular, aspectos melódicos e harmônicos, tais como a transformação temática e o *design* tonal da obra. Também se discutem aspectos relacionados à marcha militar como tópica que delineia a homenagem pretendida pelo compositor[1].

Como observei em relação a *Prométhée, op. 21*, durante o período de 1870 a 1890, houve uma mudança de preferência musical no Brasil, tendo a música operística italiana cedido lugar para uma música considerada mais "séria", a música instrumental germânica. Andrade esclarece que uma série de medidas foram adotadas para uma mudança estética na música de concerto produzida no Brasil. Entre outras, constavam a desvalorização da música italiana e a valorização da música alemã (ANDRADE, 2013: 152-153). Especificamente no caso de Miguéz, uma aderência pela vertente estética ligada a Liszt e Wagner. A crítica musical da época corrobora o "rótulo" conferido à música de Miguéz como seguidora da música germânica do século XIX[2].

Como republicano, Miguéz demonstrou sua convicção política ao compor um Hino à Proclamação da República em 1889, e principalmente o poema sinfônico *Ave, Libertas!*, composto em 1890 e estreado em 15 de novembro do mesmo ano, 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".

Após a estreia, Oscar Guanabarino, no jornal *O Paiz*, elogiou a obra e sua homenagem não somente ao marechal, mas à liberdade almejada pela Proclamação da República. Ele escreveu:

> Mas a arte que transmitte aos seculos vindouros, com a historia, as suas grandes manifestações - perpetuará o *Ave Libertas*, o estupendo poema symphonico de Leopoldo Miguéz, grito ingente de um artista que sente em seu peito a vibração do enthusiasmo ao ver a patria proclamar a Liberdade (GUANABARINO, *O Paiz*, 17 nov. 1890: 2 *in* GOLDBERG, OLIVEIRA; MENUZZI, 2019, v. 2: 58).

A comemoração pela Proclamação da República se refletiu também na crítica musical posterior à sua estreia. No periódico *Gazeta Musical*, críticos exaltaram as qualidades de *Ave, Libertas!* como uma obra musical moderna e patriótica. Andrade (2013) explora a crítica musical de B.R., Eduardo de Borja Reis (1859-1896), chamando a atenção para o ideal republicano do crítico. Um dos assuntos preferidos do periódico e do crítico era o papel da música no regime republicano. Miguéz era o compositor que representava a "moderna" música com os ideais de liberdade pregados pela República. B.R., criticando o Império deposto e exaltando a

[1] Mirka (2014: 2) define tópica como "estilos e gêneros musicais retirados do seu contexto próprio e utilizados em outro". Na seção da obra que se refere à marcha militar, discute-se o estilo de marcha militar assim como aspectos ligados à tópica militar.

[2] Até mesmo em Portugal, a crítica musical atestou que Miguéz tem em sua música uma vertente germânica. Antonio Arroyo, no seu esboço crítico sobre a *Parisina* de Miguéz, escreve em 1896: "Esta obra appareceu-nos como uma das mais bellas e lucidas applicações dos pontos de vista que Wagner condensou nas suas immortaes concepções e nos seus trabalhos de critica" (ARROYO, 1896: 11-12).

nova República, escreveu: "O período brilhante do renascimento da nossa arte chegou-nos com a República, como o nosso atrofiamento artístico se acentuou com a existência da monarquia", e mais adiante ele se refere à obra de Miguéz: "A expansão de liberdades públicas revela-se pelas concepções artísticas, e Miguéz não se manifestaria grandioso no seu poema sinfônico *Ave Libertas!* sob um regime hipócrita de monarquia religiosa" (REIS, *Gazeta Musical*, 1891, n. 7: 8 *in* ANDRADE, 2013: 43-45).

A concordância dos críticos acima mencionados sobre a qualidade, intenção e homenagem prestadas pela obra de Miguéz demonstra um reconhecimento do compositor no meio musical do Rio de Janeiro da época. Nos anos seguintes a obra foi executada em outras ocasiões: em 1892, em virtude do aniversário do marechal Floriano Peixoto, Miguéz programou uma apresentação de seus dois poemas sinfônicos, *Prométhée*, op. 21, e *Ave, Libertas!*, op. 18; em 1897, no Instituto Nacional de Música, nos 2º e 4º Concertos do Ciclo L. Miguéz; e no Teatro Lírico, em 27 de setembro, em um "Grande Festival em benefício das viúvas dos mortos e/ou órfãos dos praças mortos ou invalidados em Canudos" (CORRÊA, 2005: 68-71).

Apesar do sucesso da obra de Miguéz como música instrumental, o gênero poema sinfônico não foi aceito por unanimidade pela crítica musical da época. A crítica negativa de Anton Rubinstein (1829-1894), reproduzida na *Gazeta Musical* (1892, n. 22: 364 *in* ANDRADE, 2013: 148-150), é direcionada a Liszt e à música programática e, portanto, reflete a posição da *Gazeta Musical*. Nela, Rubinstein critica a composição "sobre um único thema, processo completamente antimusical", e o gênero poema sinfônico, reconhecido como nova forma de arte, é questionado: "mas seria ella necessária e será viável?" (*Gazeta Musical*, 1892, n. 22: 348-351 *in* ANDRADE, 2013: 149). As críticas certamente dizem respeito à diversidade de abordagens de Liszt nos seus poemas sinfônicos; alguns utilizam a forma sonata como base, outros apresentam formas únicas (e inusitadas), decorrentes do caráter programático do gênero. Mas poema sinfônico ainda hoje é um gênero em discussão.

Ao final do seu livro sobre os poemas sinfônicos de Liszt, Cormac (2017) questiona sobre a definição do que é um poema sinfônico. A autora responde a essa pergunta sob diferentes pontos de vista. O primeiro, levando em consideração a própria teoria estética de Liszt, definiria que um poema sinfônico é uma forma lírica com temática da poesia lírica e do mundo íntimo de figuras excepcionais. O conteúdo é "ideal", ou seja, trata dos movimentos da alma, do absoluto, mas não é expresso de forma mimética nem descritiva. Ele é expresso liricamente utilizando diferentes meios musicais. O programa revela somente a inspiração inicial do compositor, e a forma da obra é ligada com seu conteúdo. Em segundo lugar, Cormac discorre que o poema sinfônico pode ser visto como uma alternativa às sinfonias. Assim, a herança da tradição sinfônica beethoveniana é enfatizada por meio de práticas composicionais, tais como transformação temática, abordagem orgânica da forma, inovação na abordagem de formas tradicionais e um afrouxamento na função do programa.

Nas suas conclusões, Cormac argumenta que os poemas sinfônicos de Liszt envolvem diálogo com a forma sonata e possíveis modificações que ocorrem no decorrer das obras. Assim, a forma sonata, que é fácil de perceber em *Prometheus* (1850-1856), não o é em *Tasso* (1847-1857) ou *Festklänge* (1853-1861). Na argumentação de Cormac, as interpretações dos poemas sinfônicos de Liszt que se baseiam na forma sonata são equivocadas, e obras como *Tasso*, *Orpheus* (1853-1854) e *Hamlet* (1857-1858) têm pouca relação com a forma sonata, ou, para que tenha, devem ser acomodadas forçosamente neste esquema formal. No entanto, as obras em questão são de natureza processual na forma, e podemos afirmar que até mesmo quando são baseadas na forma sonata esta é modificada de acordo com as necessidades composicionais do compositor. Ademais, o aspecto inovador dos poemas sinfônicos de Liszt se deve ao seu caráter dramático,

que inclui e relaciona, por exemplo, uma *overture* dramática à ópera em *Tasso*, um estilo mimético e visual em *Prometheus,* e recitativo e contraste melodramático em *Festklänge*, entre outras. Assim, o poema sinfônico, na visão de Cormac, se delineia como um gênero dramático libertado da herança pós-beethoveniana (CORMAC, 2017: 336-339).

Pertinente a esta discussão é a visão de Hepokoski a respeito da forma sonata. Para ele, a forma musical é dialógica, ou seja, depende da percepção da forma por parte do ouvinte, ou analista, assim como do compositor. Além disso, o entendimento de uma forma musical é essencialmente uma tarefa de reconstruir um diálogo processual entre qualquer obra individualmente (ou seção desta) e uma rede de normas, diretrizes, práticas composicionais-estilísticas, e expectativas correspondentes a um determinado gênero musical (HEPOKOSKI, 2009: 71). Portanto, este entendimento exclui noções mais tradicionais de forma musical, tais como a "forma conformativa", ou seja, a obra precisa se adequar a uma forma preestabelecida; e a "forma generativa", que propõe que forma musical é um desenvolvimento de processos motívicos e contrapontísticos. Ambas as concepções vão de encontro à proposta de Hepokoski e Darcy, que defendem que

> A forma Sonata não é um conjunto de regras de "livros-texto" nem um esquema fixo. Em vez disso, é uma constelação de procedimentos normativos e opcionais que são flexíveis em sua realização – um campo de diretrizes habilitadoras e restritivas aplicadas na produção e interpretação de uma forma composicional familiar (HEPOKOSKI; DARCY, 2006: 15).

Portanto, a percepção de forma musical, e especificamente da forma sonata, é estabelecida através da relação dialógica entre normas e diretrizes apropriadas ao estilo composicional e à percepção de como o(a) compositor(a) realiza sua ideia musical, sua obra musical como produto final (HEPOKOSKI, 2009: 71-72).

O poema sinfônico de Miguéz, *Ave, Libertas!* Op. 18, apresenta três facetas que devem ser notadas. A primeira se refere a como o compositor propõe ao ouvinte, ou ao analista, um discurso musical baseado na retórica, proposta por Hepokoski e Darcy, de temas principal e secundário contrastantes entre si, dicotomia de tonalidades e elaboração deste material musical. Portanto, Miguéz nos remete à forma sonata, não nos termos tradicionais beethovenianos ou clássicos, mas a uma releitura da forma adequada ao objetivo do compositor nesta obra. A segunda faceta diz respeito às práticas composicionais relacionadas à música de Liszt e Wagner. A noção tradicional de elaboração temática, o planejamento tonal da obra por meio de um complexo de tônicas-duplas e relações harmônicas de mediante são características da obra e denotam a percepção de Miguéz de práticas composicionais da música germânica da segunda metade do século XIX. O terceiro aspecto se refere à segunda parte da obra, *Tempo di marcia*, uma marcha militar que referencia a homenagem pretendida pelo compositor.

Aspectos estruturais: forma sonata

Comumente, a forma sonata é considerada uma estrutura formal binária, sendo constituída por uma seção de exposição e outra que inclui o desenvolvimento e a recapitulação. Mas esta estrutura formal binária também pode ser vista como expressando um processo formal delineado por três grandes momentos: exposição, desenvolvimento e recapitulação. Na exposição apresentam-se duas ideias temáticas distintas e contrastantes. A primeira,

o tema principal (TP), é apresentada na tônica e seguida por uma transição modulante (TR) que leva à área do tema secundário (TS). A área do tema secundário frequentemente é na dominante quando a tônica é maior, mas, quando o modo é menor, surge na relativa maior (III) ou no quinto grau menor (v). O tema secundário é frequentemente seguido de um encerramento da exposição, caracterizado por uma cadência perfeita. A seção optativa de conclusão (SC) confirma a nova tônica. A seção de desenvolvimento que segue é caracterizada pela sua instabilidade temática, apresenta fragmentação dos temas utilizados e é modulante com direcionamento para a dominante (CAPLIN, 1998: 139-159). A dicotomia entre as tonalidades envolvidas na apresentação do TP e do TS é resolvida na seção de recapitulação, pois se dá por meio da apresentação dos temas na tônica. Assim, o conflito tonal é resolvido, e a síntese da apresentação retórica é realizada. Ao final da recapitulação pode seguir uma coda (optativa). Algumas dessas seções apresentam-se como discursivas e têm como característica sua longa duração e podem representar uma conclusão extra do evento principal, a forma sonata[3]. Finalmente, cabe lembrar que as seções optativas de introdução à forma sonata, localizada antes do início da forma sonata propriamente dita, têm como características andamento lento e uma apresentação de material temático que seja relacionado ao TP ou ao TS. Na Fig. 1 encontra-se uma representação genérica da forma sonata.

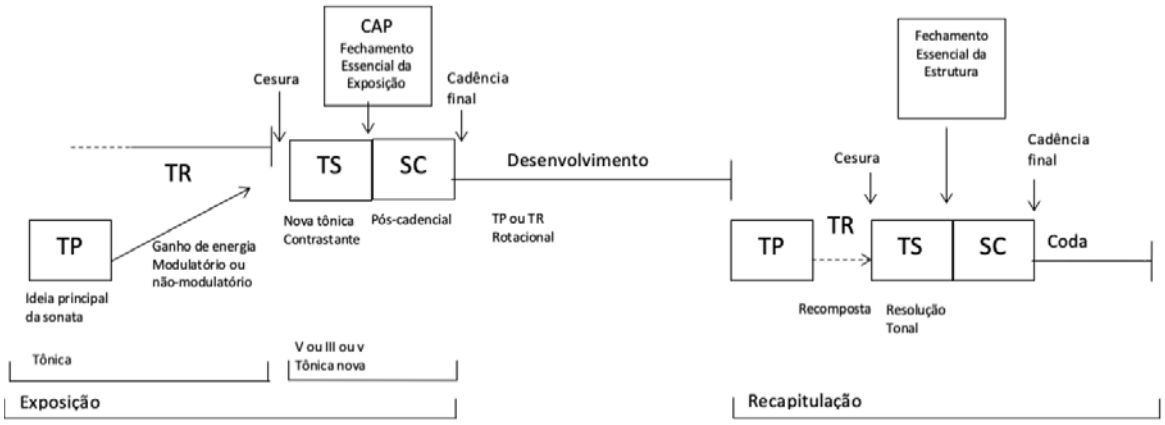


Fig. 1: Representação genérica da forma sonata (adaptado de HEPOKOSKI; DARCY, 2006: 17)

A obra de Miguéz é subdividida em duas partes. A primeira pode ser interpretada como uma forma sonata. Já a segunda parte é uma marcha militar caracterizada pela forma livre episódica baseada em materiais temáticos usados na primeira parte e tratados de acordo com transformação temática. No entanto, cabe salientar que nesta parte a tópica militar é largamente explorada pelo compositor de acordo com a homenagem pretendida.

Na primeira parte, a forma sonata é delineada por meio das seguintes características: 1) o tema principal (TP) é apresentado na tônica (Ré maior); 2) este é seguido pela transição (TR), que conduz ao tema secundário (TS); 3) este é contrastante em relação ao TP e é apresentado em nova tonalidade (Fá♯ maior); 4) os elementos articuladores da exposição da forma sonata se apresentam de maneira clara, a cesura após a transição é bem marcada nos c. 87-89, e a seção de conclusão (SC) inicia com o TS em Lá maior e é delimitado por uma cadência à

[3] Para uma discussão aprofundada da forma sonata, ver Hepokoski e Darcy (2006), capítulo 2 (p. 14-22) e capítulo 13 (p. 281-292); Hepokoski (2009) e Caplin (1998).

dominante (c. 154-161). A seção de desenvolvimento elabora o material temático já apresentado, em especial, o TP sofre transformação temática, e toda a seção é caracterizada por trocas de regiões tonais, ou seja, é modulante, notadamente realizada através do procedimento de modelo e sequência. Na seção de recapitulação, o TP é reapresentado na tônica. A transição é resumida e conduz à reapresentação do TS. No entanto, a prática de reapresentação do TS na tônica, e tal como foi apresentado na exposição, não é realizada pelo compositor. O TS é modificado, através por meio de transformação temática, e apresentado em Mi menor. Isto gera a não resolução do problema tonal característico da forma sonata, ou seja, a tensão tonal entre TP (tônica) e TS (dominante ou outra tonalidade) deveria ser resolvida com a reapresentação do TS na tônica. Miguéz reserva esta resolução para a segunda parte de seu poema sinfônico. Assim, após a apresentação do TS, segue uma transição que leva à parte II da obra, *Tempo di marcia*. Finalmente, antes do núcleo da forma sonata, há uma introdução onde o TP principal é apresentado duas vezes, em Ré maior e em Fá♯ menor. A Fig. 2a adapta o esquema original de Hepokoski e Darcy (Fig. 1) e ilustra esquematicamente a forma sonata na primeira parte de *Ave, Libertas!*

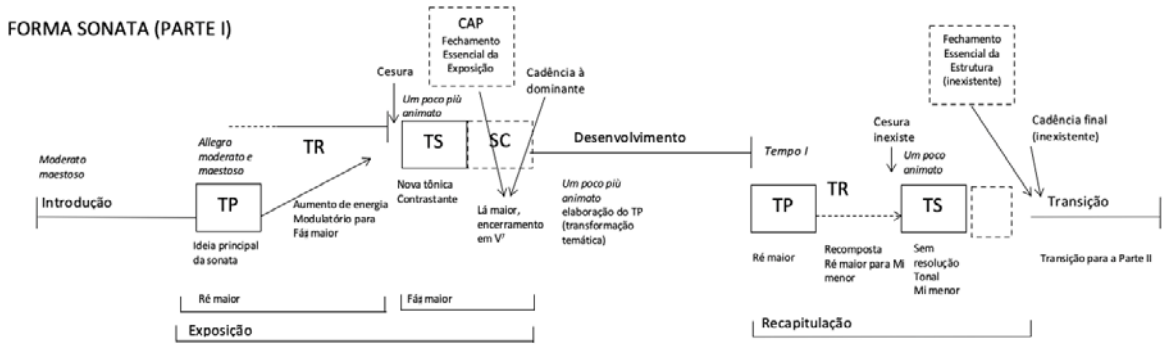


Fig 2a: Esquema gráfico da forma sonata em *Ave, Libertas!*

A segunda parte da obra é referenciada grandemente pela tópica militar que remete diretamente à homenagem que o compositor almeja. A marcha é organizada como uma alternância entre apresentações do TP transformados tematicamente e episódios de elaboração do material apresentado. Assim, um toque de trompete é apresentado na pequena introdução juntamente com uma figura rítmica marcial. O TP desta parte da obra é apresentado pelas trompas, como uma fanfarra, e é diretamente derivado através de transformação temática do TP da forma sonata. Seguem episódios de elaboração e fragmentação deste tema. Na seção *Grandioso*, o TS da forma sonata é reapresentado na tonalidade da tônica, Ré maior, o que promove a resolução tonal faltante na recapitulação da primeira parte da obra. Na seção *Allegro molto,* o TP é reapresentado na tônica, mas novamente com transformação temática. Esta seção é seguida por uma elaboração que conduz à prolongação de dominante com 5ª aumentada. A última seção, *Adagio*, resume os temas militar e TP (modificado por transformação temática) em uma apresentação gloriosa e triunfante. A segmentação formal da marcha é representada na Fig. 2b.

Na Tab. 1 são detalhados os elementos constituintes da segmentação formal da obra.

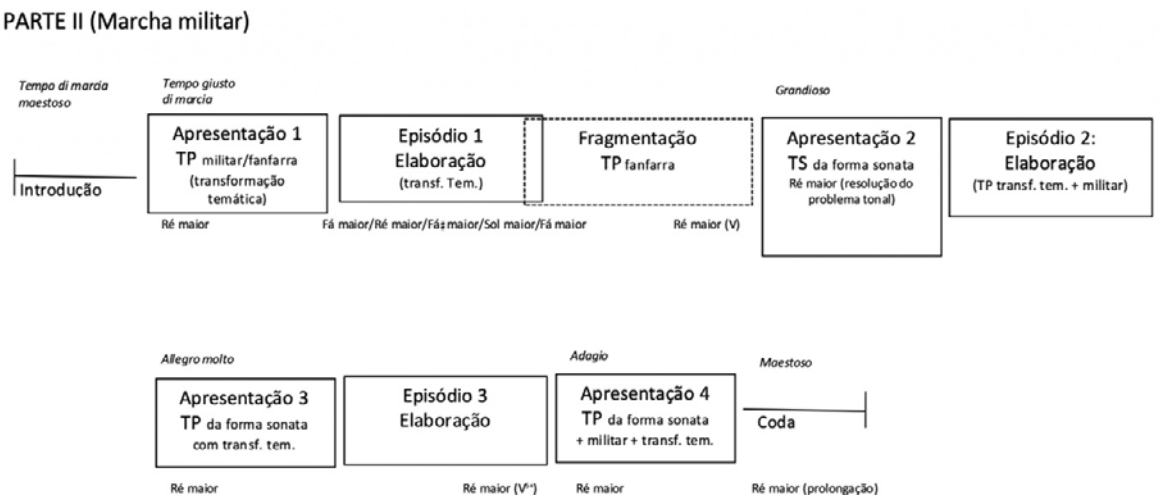


Fig 2b: Esquema gráfico da marcha militar *Tempo di marcia*, em *Ave, Libertas!*

Seção	Compassos	Temas	Tonalidade
Parte I (forma sonata)			
Introdução	1-36	TP (c. 1-18) TP (c. 19-36)	Ré maior Fá♯ menor
Exposição	37-161	TP (c. 37-53) TR (c. 54-89) TS (c. 90-134) SC (c. 135-161)	Ré maior Ré maior/Fá maior (=Mi♯) Fá♯ maior Lá maior
Desenvolvimento	162-202	TP (transf. tem.)	Modulante–sequencial Ré menor–Mi♭ menor–vii°⁷/ Si–vii°⁷/Lá
Recapitulação	203-240	TP (c. 203-218) TR (c. 219-232) TS (transf. tem. c. 233-240) TR[2] (c. 241-267)	Ré maior Mi menor
Tempo di marcia (Parte II)			
Introdução	268-299	Tp[i] (toque marcial)	Ré maior
Apresentação I	300-336	TP[m] (transf. tem.) fanfarra	Ré maior
Episódio I Elaboração	337-386	TP[m] (transf. tem.)	Fá maior/Ré maior/Fá♯ maior/ Sol maior/Fá maior
	387-399	TP[m] fragm.	Ré maior
Apresentação 2	400-408	TS (resolução do problema tonal)	Ré maior
Episódio 2 Elaboração	408-423	TP[m] + TP (transf. tem.)	
Apresentação 3	424-440	TP (transf. tem.)	Ré maior
Episódio 3 Elaboração	441-497	TP (transf. tem.)	Ré maior => V⁵⁺
Apresentação 4	498-501	TP[m]+TP (transf. tem.)	Ré maior (vii°⁷/V)
Coda	502-512		Ré maior (I)

Abreviações: TP = tema principal; TS = tema secundário; TR = transição; SC = seção conclusiva; Tp[i] = toque de trompete introdução; TP[m] = tema principal marcha; transf. tem. = transformação temática

Tab. 1: Segmentação formal de *Ave, Libertas!*

Aspectos temáticos

Uma das características do poema sinfônico de Miguéz é sua adesão às práticas musicais composicionais do período romântico, especificamente às técnicas de Liszt e Wagner. Assim, nesta seção, abordaremos a obra de acordo com os seguintes tópicos: 1) transformação temática; 2) apresentação dos temas; 3) tonalidade, tônicas-duplas e relações de mediante.

- **Transformação temática**

Transformação temática é definida como "o processo de modificação de um tema a fim de que em um novo contexto seja, se pareça, diferente, ainda que seja constituído dos mesmos elementos" (MACDONALD, 2001: s.p.). Comumente utilizado em formas cíclicas, devido ao objetivo de alcançar continuidade entre os diversos movimentos, esse processo temático foi privilegiado durante a música do século XIX, particularmente em música programática e operística. É importante também a diferenciação entre transformação temática e desenvolvimento temático (do tipo variação progressiva). Transformação temática não implica em novo tema, enquanto desenvolvimento implica na elaboração de um tema para gerar um novo tema independente do anterior. Assim, procedimentos tais como mudanças rítmicas por aumentação e diminuição livres, modificação de contorno melódico, timbre (orquestração), dinâmica, andamento, entre outros, são comuns no processo de transformação temática. Esse procedimento composicional é frequentemente relacionado à música de Franz Liszt. Exemplos são encontrados em seus poemas sinfônicos *Eine Faust-Symphonie* (1854-1857), *Les préludes* (1848) e na Sonata em Si♭ para piano (1852-1853). Mas, sem dúvida, o tratamento mais complexo e profundo de transformação temática é a utilização de *leifmotif* nas óperas de Richard Wagner. Por exemplo, em *Tristan und Isolde* (1857-1859) e em *Der Ring des Nibelungen* (1853-1874), vários *leitmotifs* são tematicamente relacionados e derivados a fim de ocupar a função dramática nas diversas situações do drama musical. Neste sentido, Dahlhaus argumenta que a técnica de transformação motívica é relacionada, mesmo que indiretamente, ao conteúdo programático do poema sinfônico, sendo uma fonte para os contrastes abruptos de andamento e atmosfera pertinentes à interpretação do programa. Além disso, esta técnica não é simplesmente um princípio formal com a finalidade de unificar as diferentes atmosferas musicais. É, ao mesmo tempo, uma tentativa de conferir uma sintaxe (como se fosse uma linguagem), por meio de um nexo interno sofisticado e preciso, à música programática quando seu programa, ocasionalmente, falhar na expressão pretendida (DAHLHAUS, 1989: 241-242).

A transformação temática utilizada por Miguéz tem a intenção de unificar diferentes momentos no poema sinfônico. Notadamente, a diferença entre a primeira parte, uma forma sonata, e a segunda, episódica com temática militar, tornam-se relacionadas por meio desta técnica. Na Fig. 3a-j lista-se as transformações temáticas a partir do tema principal (TP) da forma sonata. Na Fig. 3a é ilustrado o tema principal, como aparece na Introdução, ele se resume a quatro compassos, podendo ser subdividido em dois motivos: **a**, que apresenta a figura temática que mais sofre transformações, e **a'**, que complementa e encerra a figura temática. Esta é a figura motívica predominante na apresentação do TP da exposição da forma sonata. A primeira transformação temática que a figura recebe é apresentada na Fig. 3b, já na anacruse do c. 104, ainda na área do TS. A modificação consiste em uma aumentação *rítmica livre e uma nota de passagem entre as duas notas finais de* **a**, gerando assim a figura motívica **a1**. Nos compassos seguintes, a figura motívica **a1** é modificada em **a2** e **a3**, sendo que a partir de um fragmento de **a2**, indicado como **b1**, tem origem a figura motívica que caracterizará o tema de fanfarra (**b2**) como TP da Marcha (Fig. 3f). Uma nova modificação em **a** é apresentada na Fig. 3c. Esta figura, **a4**, é apresentada na seção de desenvolvimento da forma sonata e elaborada

de maneira sequencial em grande parte da seção (c. 164ss.). Na Fig. 3d, a figura **a** do TP é reapresentada na tônica e na recapitulação da forma sonata. A Fig. 3e ilustra a figura da introdução da marcha da obra. Trata-se de um toque marcial no trompete que anuncia a temática militar predominante, que segue por toda a marcha de *Ave, Libertas!* Na Fig. 3f é ilustrado o TP desta parte da obra, que é designado como *Tempo giusto di marcia* e apresentado como uma fanfarra militar. Este tema é constituído pelos motivos derivados **b2** e **a5** e acompanhado pelo motivo **c**, que estabelece o caráter de marcha (Fig. 3h). Ainda os motivos **a**, **b** e **c** *são superpostos em seções de elaboração (*Fig. 3h), representando síntese de elaboração e transformação temática. Por fim, a Fig. 3i ilustra o TP da forma sonata em transformação temática por aumentação *rítmica e uma síntese mo*tívica dos motivos **c** e **a**. J*á ao final da obra, n*a Fig. 3j, a apresentação triunfante da tópica militar amalgamada com o tema inicial e principal da obra demonstra a intenção de unidade temática delineada pelo compositor.

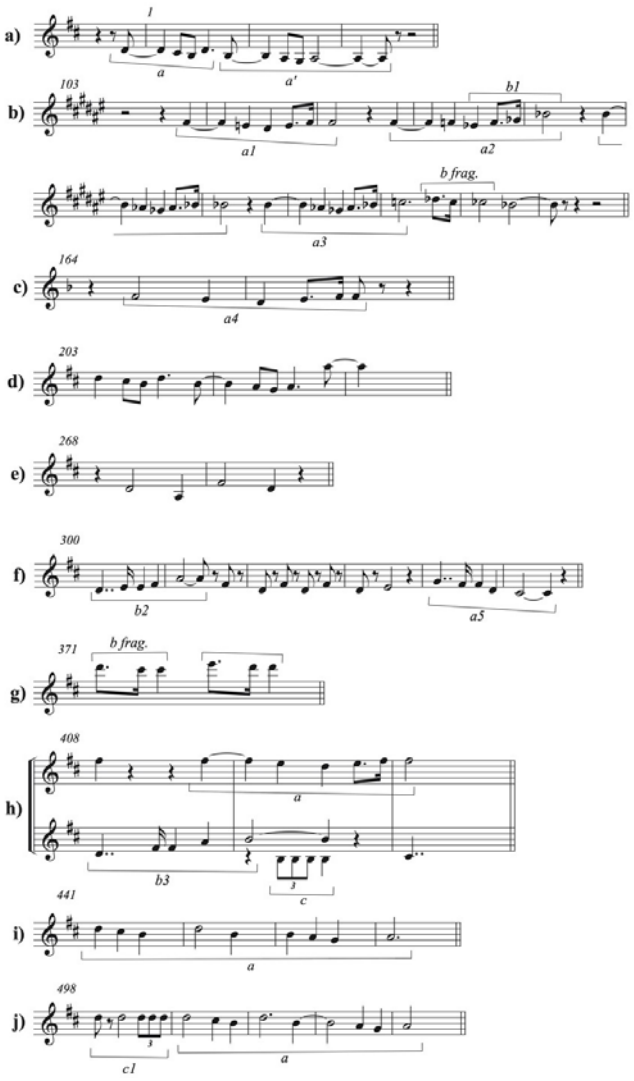


Fig. 3: Principais figuras motívicas do TP que sofrem transformação temática em *Ave, Libertas!*

Assim como o TP da forma sonata, o TS também apresenta um intenso trabalho de elaboração motívica. No entanto, esta elaboração não resulta em transformação temática, como ilustrado nas Fig. 3a-j. Nas Fig. 4a-j são relacionadas as derivações temáticas a partir do TS.

Assim, na Fig. 4a o TS é apresentado em Fá♯ maior e composto pelos motivos **d**, um salto de oitava descendente, seguido do motivo **e** caracterizado pelo arpejo intercalado com graus conjuntos, motivo **f**, uma escala ascendente, e do motivo **g**, o motivo de síncope. Nas Fig. 4a-c os motivos são de reconhecimento imediato e não apresentam uma elaboração acentuada. Na Fig. 4d os motivos do TS são reapresentados sem modificação, somente transpostos para Sol maior, e na Fig. 4e o TS é reapresentado em Fá♯ maior, e na Fig. 4f o TS é reapresentado em Lá maior. No entanto, na Fig. 4g, o TS é elaborado por meio da inversão do motivo **f** e apresentado em Mi menor. Aqui corresponde à recapitulação do TS (ainda na forma sonata), que normativamente deveria apresentar o TS na tônica, a fim de resolver o problema tonal característico, mas o compositor, ao não fazê-lo, impulsiona o discurso musical adiante, uma vez que esta apresentação do TS modificado conduz à transição e à marcha. A reapresentação do TS da forma sonata somente se realiza no c. 400ss quando o TS é reapresentado na tônica, Ré maior (Fig. 4h). Finalmente, nas Fig. 4i-j os motivos **d** e **e** do TS podem ser percebidos como gerando o arpejo ascendente das figuras nos c. 408-411.

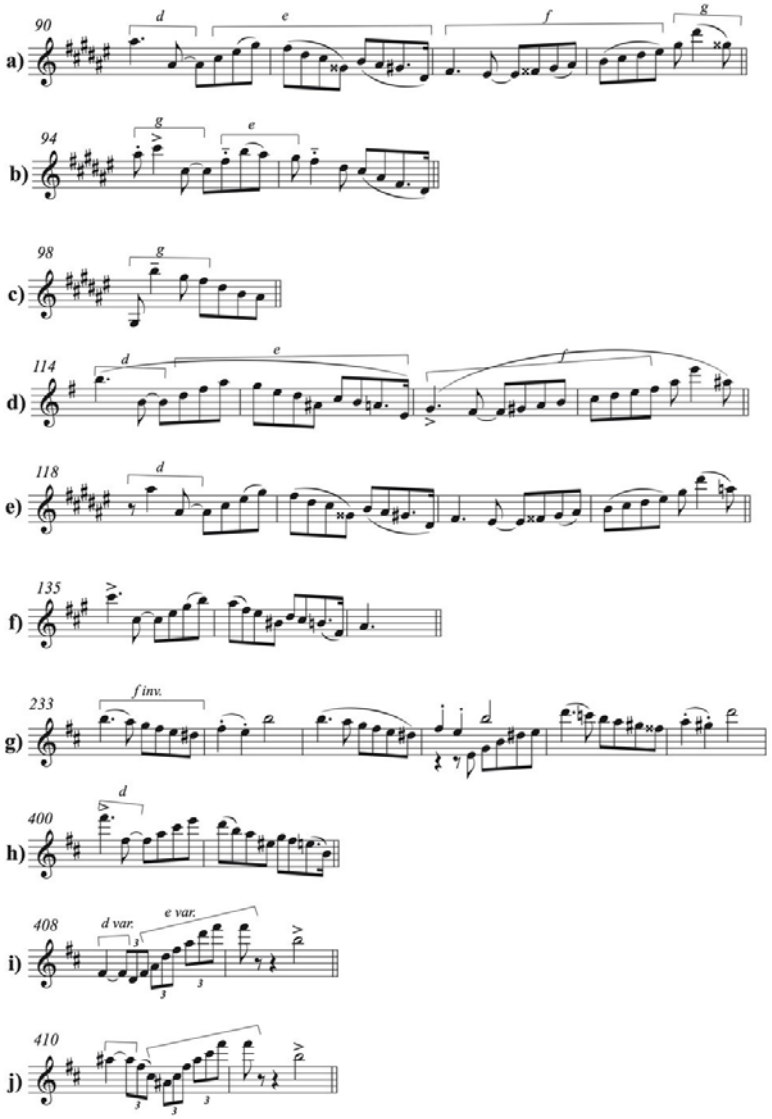


Fig. 4: Principais figuras motívicas do TS em *Ave, Libertas!*

Para concluir esta seção, podemos afirmar que o compositor elabora e transforma seus temas nas duas partes da obra. O TP da forma sonata é elaborado de acordo com transformações temáticas à maneira de Liszt; já o TS não apresenta transformação temática significativa, apresentando somente uma inversão de um motivo constituinte, permanecendo, portanto, na sua forma original.

- **Apresentação dos temas**

A apresentação do TP da forma sonata se dá de maneira tradicional (Fig. 5a), ou seja, é caracterizada por um período. O antecedente inicia com a apresentação da ideia básica (c. 37-39), seguida da ideia contrastante (c. 39-41). O direcionamento harmônico projeta I–>V. Ao retornar, no consequente, para a repetição modificada da ideia básica (c. 41-43), retorna-se à tônica. A frase de conclusão (c. 43-46) do consequente enfatiza a subdominante, Sol maior, por meio de dominante secundária (V/IV), mas que progride para a dominante, gerando o impulso necessário para a continuação do período. Esta continuação, c. 46-54, já apresenta material temático elaborado a partir da ideia básica, mas é totalmente centrado na tônica por meio de progressões que enfatizam as harmonias básicas de I, IV, V da tonalidade. A apresentação temática se encerra com um segmento cadencial que fecha tonalmente o TP (c. 52-54).

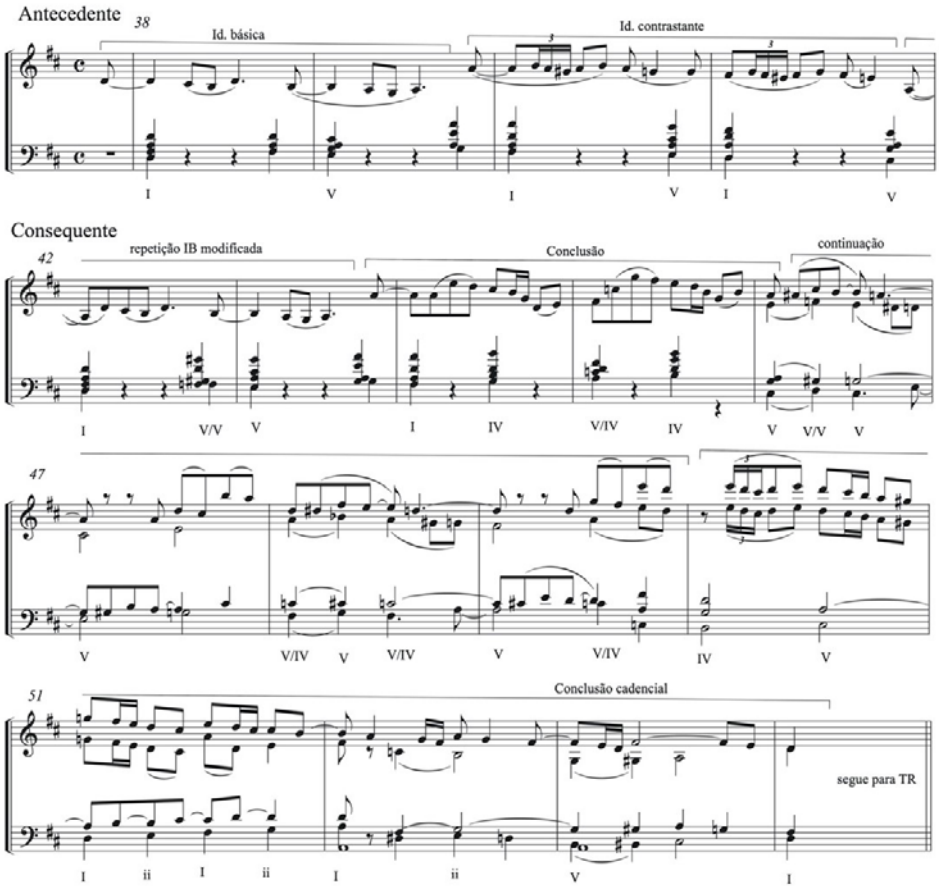


Fig. 5a: Período de apresentação do TP em *Ave, Libertas!*

Se, por um lado, a estrutura temática como período, com o apoio de harmonias centradas na tônica, caracteriza uma formação temática estável, por outro lado, a continuação do período,

apesar do apoio harmônico estável, é instável, pois utiliza elaboração temática a partir da ideia básica e linhas melódicas internas cromáticas (*vide* c. 46-49 nas partes internas), causando a sensação de continuidade. Se comparada à apresentação do TP na introdução da forma sonata, encontra-se uma dicotomia em termos de forma de apresentação: na introdução o TP é exposto de forma sequencial, já na exposição da forma sonata o TP é apresentado de maneira tradicional. Este aspecto de misturas na forma de apresentação do material musical da obra transparece também na organização tonal em larga escala por meio do *design* composicional, que enfatiza práticas composicionais da música do período romântico germânico.

Em contraste, o tema secundário (TS) é apresentado de maneira mais instável. Esse é constituído por uma sequência de frases de dois compassos articulados por meio da superposição da última nota de cada frase como sendo a primeira de nova frase (indicado pelos colchetes no Fig. 5b). Tonalmente, o TS, em Fá♯ maior, apresenta sua instabilidade por meio da falta da dominante; no seu lugar, o compositor insere o quinto grau menor (Dó♯ menor [v]), deixando a articulação tonal instável. Além disso, a inserção nos c. 96-97 de uma frase em Ré maior remete à tônica da obra e sugere a prática composicional de "tônicas-duplas", como discutido a seguir.

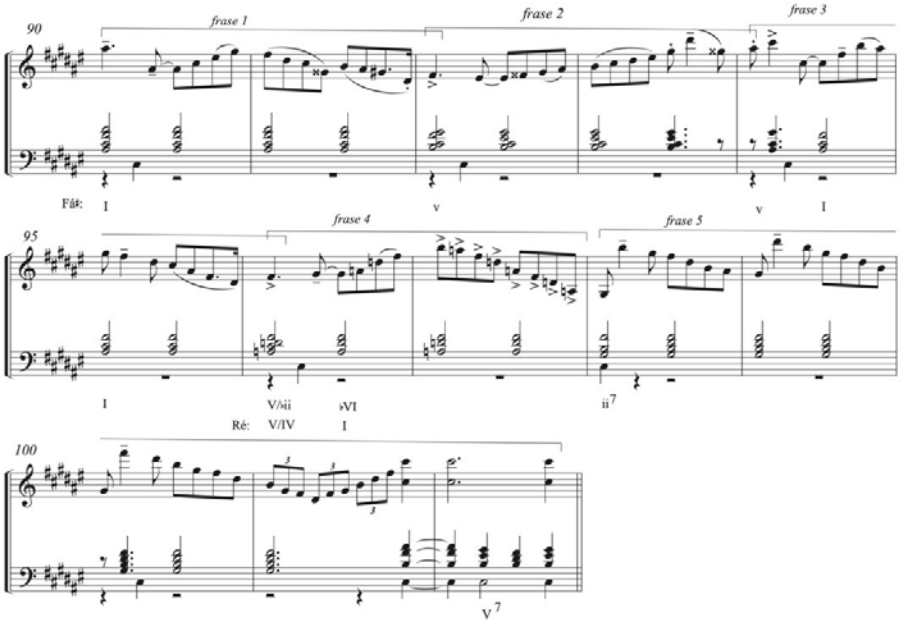


Fig. 5b: Apresentação do TS em *Ave, Libertas!*

Aspectos tonais: tonalidade, tônicas-duplas e relações de mediante

Um dos aspectos marcantes na música de Wagner, e que é perceptível no poema sinfônico de Miguéz, é o que Bailey (1985) define como "complexo de tônicas-duplas" na abertura de *Tristan und Isolde*. Para ele,

> A característica de *Tristan*, com as consequências mais abrangentes para a organização em larga escala, é o par de duas tonalidades juntas e à distância de uma terça menor de maneira a formar um "complexo de tônicas-duplas" (BAILEY, 1985: 121).

Ao argumentar pela tônica-dupla, Bailey esclarece que o par de tônicas, Lá menor e Dó maior, para todo o primeiro ato pode ter se originado da relação próxima de Lá menor e Dó maior. No entanto, a ideia de tônica-dupla vai muito além do simples procedimento de começar em uma tonalidade menor e terminar na sua relativa. O fato é que estamos tratando de tonalidade cromática, assim, teremos um modo de Lá "cromático" e um modo de Dó "cromático", o que faz com que

> [...] os dois elementos estejam relacionados de maneira que cada tríade pode servir como o representante local do complexo de tônicas. Neste complexo, entretanto, um dos dois elementos estará a qualquer momento em uma posição de primazia enquanto o outro permanece subordinado a ele (BAILEY, 1985: 122).

Esta definição esclarece as possíveis dúvidas sobre a diferença entre bitonalidade e complexo de tônicas-duplas. Bitonalidade implica a superposição de duas tonalidades distintas e simultâneas, enquanto o complexo de tônicas-duplas supõe que uma das tônicas seja predominante em algum momento da obra, adquirindo o status de tônica e, consequentemente, não ocorrendo a sobreposição de tonalidades distintas. De fato, é a justaposição de duas tonalidades que mais define o complexo de tônicas-duplas. Uma das características marcantes deste procedimento é, como define Kinderman, sobre "obras musicais começando em uma tonalidade e terminando em outra, ou seja, incorporando a prática de tonalidade direcional, tônicas-duplas, ou complexo de tônicas-duplas" (KINDERMAN, 1996: 1). Kinderman também define que isto se reflete na organização formal de uma obra. Ele argumenta que o "complexo de tônicas-duplas sugere a justaposição de duas tonalidades que juntas formam o centro tonal para uma grande seção formal da música" (KINDERMAN, 1980: 102, rodapé 4). Kinderman ainda conjectura que Wagner usa o complexo de tônicas-duplas como um elemento estrutural para solucionar o problema criado pela grande expansão temporal na sua música. A solução de Wagner foi a de basear grandes seções de sua música na tensão entre dois centros tonais que refletem a tensão do drama musical, ou seja, para destacar o conflito psicológico entre personagens de suas óperas (KINDERMAN, 1980: 106). Logicamente, a utilização de tônicas-duplas na forma sonata é bastante coerente, uma vez que acentua o contraste entre os TP e TS. Por fim, cabe salientar que a utilização de tônicas-duplas é uma das características marcantes da música germânica do final do século XIX.

Kopp observa que o conceito de espaço tonal se transforma durante o século XIX. Inicialmente, a prática, que durante o século XVIII era a de explicar a música cromática como uma elaboração de estruturas diatônicas, muda para o entendimento de um espaço tonal cromático que envolve todas as doze tríades do sistema tonal como possíveis tônicas em uma obra (KOPP, 2002: 1). Uma das teorizações desta prática é expressa no conceito de monotonalidade de Schoenberg, tal como apresentado em seu *Funções Estruturais da Harmonia* (1969, traduzido em 2004), em particular nos Quadros de Regiões maiores (SCHOENBERG, 2004: 38-39) e menores (SCHOENBERG, 2004: 49). No entanto, a monotonalidade preserva a centralidade funcional da tônica, e todos os desvios desta podem ser considerados como regiões relacionadas de forma direta ou indireta, próximas ou remotas à tônica. Naturalmente que monotonalidade conduz a um entendimento contrário ao "complexo de tônicas-duplas" expresso anteriormente. Mas a organização dos quadros de regiões realizada por Schoenberg – na vertical as tonalidades relacionadas por quintas ascendentes e descendentes, e na horizontal por terças (mediantes e submediantes) e homônimas (por exemplo, Sol maior e Sol menor) – nos remete à prática

harmônica tornada cada mais vez mais comum no século XIX, ou seja, àquela de relacionar tonalidades à distância de terça. Kopp propõe que este espaço tonal cromático seja entendido como tendo requisito em nota(s) comum(s) em qualquer relação cromática direta. Assim, na tabela que Kopp apresenta (KOPP, 2002: 2) a partir de uma tônica em Dó maior, as tríades relativa e mediante, de Lá menor e Mi menor, apresentam duas notas em comum; as mediantes cromáticas de Mi♭ maior, Mi maior, Lá♭ maior e Lá maior apresentam uma nota em comum; as dominantes e suas homônimas, Fá maior e Fá menor, Sol maior e Sol menor, apresentam uma nota comum; a tonalidade homônima da tônica, Dó menor, apresenta duas notas em comum; e a tonalidade derivada por semitom, Dó♯ menor, uma nota em comum. Portanto, a prática (ou norma) clássica de progressões harmônicas regidas por encadeamentos à distância de quinta é substituída pelas progressões harmônicas à distância de terça, ou mediânticas, como uma prática comum durante o século XIX.

Se, por um lado, compositores como Miguéz aderem a esta prática pelo desejo de adotar uma tendência contemporânea da sua época, por outro lado, percebe-se que esta prática não é totalmente integrada estruturalmente à sua obra. Há, sim, um planejamento de relações tonais em grande escala que adere a esta prática, mas também há uma utilização de progressões tradicionais, ou seja, à distância de quinta, na estrutura de superfície da obra.

Em *Ave, Libertas!*, Miguéz inicia e termina em Ré maior. Mas, ao apresentar, na introdução, o TP da obra em duas tonalidades consecutivas, o compositor estabelece a importância dos dois polos tonais para o restante da obra. O TP é apresentado em Ré maior e, em seguida, em Fá♯ menor. As tonalidades são enfatizadas por meio de prolongações das tônicas. A primeira, em Ré maior, projeta as seguintes progressões: I–ii^{7}–V$^{13/7}$–I (c. 2-5) e I–ii^{7}–I (c. 6-10), seguidas de dominantes secundárias que enfatizam tanto a dominante (V) quanto a subdominante (IV e ♭II) na progressão vii^{ø}/V–vii^{o7}/V–ii^{7}–vii^{o7}/IV–V/♭II–V^{7}–I (c. 11-17). O próximo segmento, em Fá♯ menor, é apresentado como uma sequência (c. 19-36) e segue as progressões da apresentação em Ré maior. Naturalmente, a apresentação temática sequencial é reminiscente da prática wagneriana de expor seus temas desta forma. Portanto, Miguéz, ao adotar esta prática, demonstra seu interesse pelas práticas composicionais germânicas da sua época.

O mapeamento da tonalidade em *Ave, Libertas!* é representado graficamente acima, na Tab. 1. Na Fig. 6a ilustra-se a disposição cronológica das tonalidades nas primeira (forma sonata) e segunda partes (marcha) da obra. É preponderante o complexo de tônicas-duplas, Ré e Fá♯, a partir do qual são derivados outros centros tonais. Na introdução o TP é apresentado em Ré maior e seguido de Fá♯ menor. Na exposição da forma sonata, o TP é apresentado em Ré maior, passando pela TR com ênfase em Fá maior. Cabe aqui esclarecer que Fá♮ se torna a sensível de Fá♯ por meio de enarmonia não grafada pelo compositor, mas funcionalmente ativa (*vide* c. 83-89). Por isso, a indicação no exemplo de Mi♯. Segue o TS em Fá♯ maior e a seção conclusiva (SC) em Lá maior (relativa de Fá♯ menor). A seção de desenvolvimento inicia em Ré menor, mas é modulante na sua totalidade, passando por Ré menor e implicando tonalidades nunca efetivadas de Mi♭ menor, Si menor, Lá maior, esta última servindo de conexão para a tônica, Ré maior. Na recapitulação há a reapresentação normativa do TP na tônica. No entanto, como já mencionado, não há a reapresentação do TS na tônica. Ele é reapresentado de forma modificada em Mi menor. Após a apresentação do TS, há ainda a TR que conduz à segunda parte da obra.

Na segunda parte da obra, Ré maior é a tonalidade predominante, tanto na introdução quanto na maioria dos episódios. Exceção é o primeiro episódio onde o papel das relações tonais de mediante enfatiza Fá maior, Ré maior e Fá♯ maior. A partir da Apresentação 2, percebe-se uma grande prolongação de tônica (Ré maior) até o final do episódio 3, quando a dominante, com sua 5a aumentada (Mi♯), é enfatizada por sua prolongação. Neste ponto, o compositor parece esclarecer

a função importante de Mi♯ ou Fá♮ como nota sensível de Fá♯ (no exemplo, esta relação é indicada por uma flecha conectando a relação). Assim, a importância do complexo de tônicas-duplas, Ré e Fá♯, é explicitada pela própria articulação formal da obra. A Fig. 6b mostra um resumo das relações tonais de *Ave, Libertas!* A partir da tônica Ré maior, em direção à sua direita, encontra-se sua homônima menor, Ré menor, que, por sua vez, se relaciona a Fá maior. A partir de Fá♯ maior, em direção à esquerda, encontra-se sua homônima menor, Fá♯ menor, e Lá maior, a relativa de Fá♯ menor e dominante de Ré maior. O complexo de tônicas-duplas de Ré/Fá♯ está representado na interseção dos retângulos e mostra a relação de mediante entre as duas tríades.

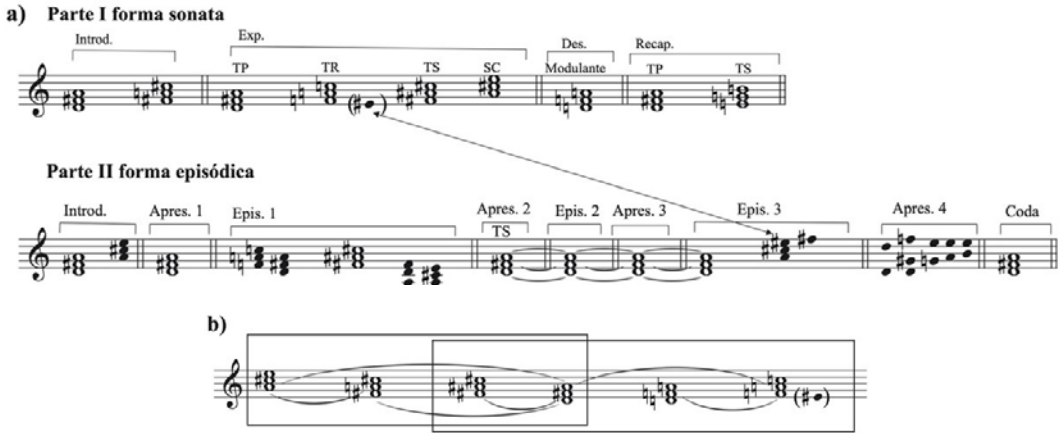


Fig. 6a-b: Mapeamento das tonalidades em *Ave, Libertas!*

A partir deste mapeamento, podemos verificar as progressões modulatórias internas na obra. Por exemplo, na TR (*vide* Fig. 7a – redução harmônica) há um processo modulatório para Fá♯ maior, passando por Fá maior. A progressão inicia no c. 84 com a dominante de Fá maior seguida de sua resolução na tônica. Nos c. 85-86 há uma ênfase sobre a nota Fá♮, que é executada em dobramento de oitava pelos violinos e madeiras. Esta nota é essencial para a próxima tonalidade pois ela funciona, por enarmonia, como a sensível de Fá♯ maior. Na redução harmônica, a enarmonia é indicada com a nota Mi♯ entre parênteses e sua resolução em Fá♯ (indicado por uma flecha). Assim, no último tempo do c. 86, já podemos perceber que a vii^{o7} (5ª omitida) de Lá menor, em Fá maior, torna-se a vii^{o} de Fá♯ maior.

Após a apresentação do TS em Fá♯ maior, ocorre um breve episódio modulatório, mas que se dirige para a mesma tonalidade. Na Fig. 7b mostra-se uma redução harmônica da passagem. Esta inicia com uma cadência V–I em Fá♯ maior passando no c. 107 para Si♭ maior. O próximo segmento sugere Sol♭ maior, que é seguido pela tônica de Si♭ maior, mas com sua quinta aumentada. Este acorde é importante, pois também pode ser interpretado como a dominante com a quinta aumentada de Sol maior, a tônica do próximo segmento nos c. 114-117. Por fim, há o retorno para Fá♯ maior nos c. 118-121, que é seguido novamente por uma TR modulatória que inicia em Fá maior no c. 122 e conduz à SC em Lá maior. Ademais, o compositor delineia suas progressões por relações de mediante, Fá♯–Si♭ (=Lá♯)–Sol♭ (=Fá♯)–Si♭ (=Lá♯)–Sol–Fá♯.

Por fim, na Fig. 7c, no final do episódio 3 da segunda parte da obra, o compositor elabora o retorno para a tônica, Ré maior, por meio de uma prolongação da dominante com a quinta aumentada. A progressão inicia no c. 481 com o ♭VI^{5+} seguido da V^{5+}. Cabe salientar que, como ocorre na TR da forma sonata, a nota Fá♮ é enarmonizada para a sensível de Fá♯; nesta passagem,

a nota Mi♯, a quinta do acorde de V, também resolve em Fá♯ como a terça do acorde de Ré maior. Assim, a importância de Fá♮=Mi♯ também é enfatizada nesta parte da obra.

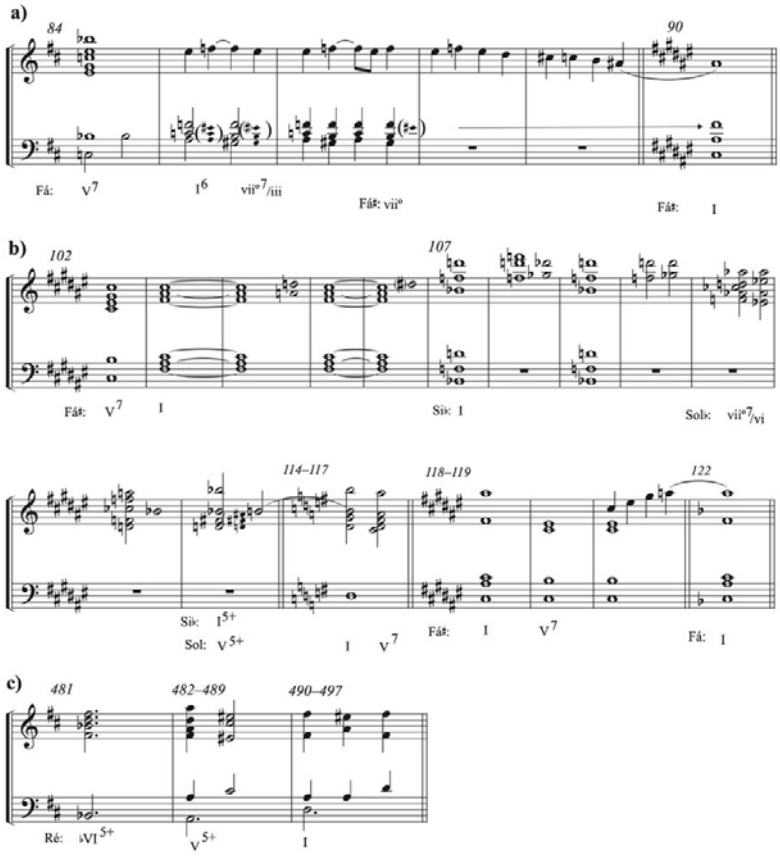


Fig. 7a-c: Reduções harmônicas e modulações localizadas em *Ave, Libertas!*

Portanto, o compositor delineia relações harmônicas de mediante em grande e em pequena escala e confere à sua obra uma das práticas harmônicas características da música germânica do século XIX. O complexo de tônicas-duplas, no presente caso, demonstra a utilização de duas tonalidades à distância de terça e com a mesma importância estrutural para a forma da obra.

A homenagem

- **Estilo militar – *Tempo di marcia***

Monelle, em *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral* (2006), realiza uma revisão histórica e ampla sobre o estilo e tópica militar. O primeiro ponto de relevância é a observação sobre o tópico de marchas processionais utilizadas em muitas óperas dos séculos XVIII e XIX e a transposição destas para a música sinfônica programática. Monelle descreve que "estas são somente uma utilização de um estilo cerimonial para apresentar momentos solenes em óperas e poemas sinfônicos" (MONELLE, 2006: 127) e, nestes gêneros, podemos encontrar, por exemplo, marchas nupciais e marchas fúnebres marcando passagens importantes e solenes em obras musicais. Após 1820, há uma tendência entre os principais compositores da época

em escrever menos para bandas militares e mais para conjuntos sinfônicos. Por exemplo, Wagner escreveu sua *Hundigungs-Marsch* (1868) em homenagem ao rei Ludwig II da Bavária, para banda militar, mas com uma versão para grande orquestra. As outras marchas de Wagner, *Kaisermarsch* (1871) e *Grosser Festmarsch* (1876), escritas para comemorar a independência dos Estados Unidos, são para grande orquestra. Estas obras de Wagner se aproximam do gênero poema sinfônico, mas ainda são obras que prestam homenagem a personagens ou eventos importantes para o compositor.

Um segundo ponto importante refere-se à "chamada de trompete" (*trumpet call*), ou seja, um toque de trompete que prenuncia uma determinada ação cerimonial, cívica ou militar. Originalmente estes toques de trompete faziam parte do repertório militar e deviam ser mantidos em segredo devido às táticas militares de guerra. No entanto, há possibilidades variadas de que compositores tenham utilizado toques de trompete pertencentes ao repertório militar (ou semelhantes) ou tenham simplesmente inventado seus próprios toques de trompete. Monelle esclarece que imitações de toques de trompete seguiam uma fórmula simples de composição:

> Primeiro escreva uma figura usando as notas da série harmônica, entre os terceiro e oitavos harmônicos, e de preferência dentro da tessitura de um velho trompete de cavalaria. A esta base, adicione um efeito de articulação lingual dupla ou tripla (MONELLE, 2006: 166).

É importante notar que este "efeito de articulação" é expresso por uma figura motívica de três notas, duas curtas e uma longa, ou outro de três notas curtas seguida de nota, ou notas, longa(s), tal qual o motivo de tercina de colcheias e mínima apresentado no c. 22 e seguintes de *Hundigungs-Marsch* de Wagner. Esta fórmula expressa por Monelle pode ser observada em exemplos nos poemas sinfônicos de Liszt, em *Festklänge* (1853-1861); o toque de trompete é construído sobre a série harmônica (*vide* c. 16-23); em *Hunnenschlacht* (1857), o toque de trompete, no modo menor, é acompanhado por *tremolos* nas cordas e nos tímpanos (*vide* c. 76-83). Finalmente, Monelle resume que "o tópico militar funciona tipicamente quando ele ocorre como um episódio ou uma breve referência durante o curso de uma narrativa, especialmente em uma peça sem programa ou texto" (MONELLE, 2006: 173).

Hatten, por sua vez, propõe um refinamento a respeito da tópica militar. Assim, ele substitui a tópica militar por um modo heroico, que tem dois polos opostos. O primeiro refere-se ao vitorioso, que é caracterizado por tonalidade no modo maior, e inclui fanfarras e marchas triunfantes. O segundo, trágico, é caracterizado pelo modo menor e pode ser subdividido em outros dois tipos, um rápido, apresentando *tempesta* (ou *Sturm und Drang*) e acordes de sétima diminuta; e outro lento, apresentando marchas fúnebres e progressões de baixo cromático de lamento (HATTEN, 2014: 523).

Dickensheets, por sua vez, discorre sobre a utilização de tópicas na música do século XIX. Ela escreve:

> A linguagem de tópicas no romantismo abarca desde tópicas simples e fechadas em si mesmas, tais como danças e marchas, até distintos estilos musicais e dialetos musicais complexos. Muito embora admita-se que haja uma descontinuidade referencial envolvendo tópicas do século XVIII que tanto sofreram modificações ou deixaram de existir no século XIX, a prática de usar uma linguagem musical referencial continuou prevalente em obras de compositores do século XIX, que mantiveram um léxico considerável de

> tópicas musicais herdadas das tradições dos séculos XVII e XVIII, enquanto que acrescentaram a ele linguagens musicais complexas que refletiram a estética do romantismo (DICKENSHEETS, 2012: 99).

De acordo com Dickensheets, a definição de três níveis de articulação de tópicas se dá por meio de: 1) tipos, definidos como "frequentemente incluindo um número mínimo de gestos, focando primariamente em elementos rítmicos associados com movimento físico para definir seu caráter", por exemplo, marchando ou dançando; 2) estilos, "incluem grupos de gestos que, quando usados conjuntamente, evocam um afeto ou nos lembram de algo extramusical"; 3) dialetos que são mais complexos, comumente "compreendendo uma gama ampla de gestos, e frequentemente incorporando outros estilos. [...] dialetos são na sua essência linguagens musicais, capazes de criar mundos musicais complexos e evocar fortes relações extramusicais" (DICKENSHEETS, 2012: 101). Dentre as várias tópicas classificadas como tipos está a marcha relacionada à cerimônia, em especial a militar, que é pertencente ao estilo militar. Já o estilo militar compreende obras de caráter cerimonial ou patriótico, tais como a marcha. Também importante é o estilo heroico, uma expansão do estilo militar descrito por Ratner (1980). Este estilo compreende a expressão de vitória, realizada por meio da apresentação do material musical em tonalidade maior, com figuras de fanfarra acompanhadas de trompetes e tímpanos que juntos caracterizam o estilo vitorioso e heroico.[4]

A segunda parte de *Ave, Libertas!*, uma marcha militar em homenagem ao marechal Deodoro da Fonseca, inicia com a apresentação do toque de trompete na introdução que preanuncia a marcha propriamente dita. O tema de Miguéz parece ter sido moldado de acordo com as instruções de Monelle descritas acima. Na Fig. 8a é ilustrado o toque de trompete que inicia no c. 268 em Ré maior e que é seguido por uma sequência na dominante da dominante (V/V), seguida da apresentação da primeira frase do toque de trompete, mas desta vez apresentado pela trompa nos c. 288-299. A esta se junta a figura rítmica de três notas curtas seguida de duas longas (marcadas como **c**). Esta figura motívica em tercina de colcheias é essencial para estabelecer a atmosfera de marcha a esta parte da obra. Na Fig. 8b o tema principal da marcha é apresentado pelas trompas sobreposto à figura rítmica e a um *tremolo* das cordas graves. Como mostrado anteriormente, nas Fig. 3b e 3f, este tema é derivado por transformação temática do TP da forma sonata.

O primeiro episódio desta marcha apresenta o TP^m da obra de Miguéz transposto para Fá maior e sobreposto à figura rítmica (**c**), *vide* a Fig. 8c (c. 337-338). No segundo episódio da marcha, o TP^m é apresentado e sobreposto a uma transformação temática do TP da forma sonata e conjuntamente com a figura rítmica **c** (Fig. 8d, c. 408-410). Finalmente, no terceiro episódio, o TP é ritmicamente transformado para semínimas e em compasso ternário (3/4) (Fig. 8e, c. 441-444). A importância da figura rítmica **c** é enfatizada, pela última vez, na seção de apresentação 4, quando é amalgamada com o TP transformado tematicamente (Fig. 8f, c. 498-501). Esta última apresentação se refere ao modo heroico e ao polo vitorioso, como referido por Hatten, e caracterizado pela tonalidade maior, triunfante e unificadora dos temas apresentados pelo compositor.

[4] Também é importante lembrar que Keith T. Johns, em seu *The Symphonic Poems of Franz Liszt*, aborda as obras por meio de tópicas em 1997. No sumário do seu livro, ele elenca tópicas individuais, tais como: Lamento, Morte, Marcha Fúnebre, Renascimento, Triunfo, Celebração, Apoteose e Conclusão Marcial. Para as tópicas relacionadas à natureza, ele lista: Natureza, Paz, Música Pastoral, Melancolia, Reflexão e Recitativo Instrumental (*vide* JOHNS, 1997).

Na coda da marcha, e última seção da obra, o toque de trompete é soado novamente e de maneira triunfal, mas distribuído nos metais (trompete, pistão, trombones, trombone baixo e tuba baixo) e sobre uma grande prolongação da harmonia de tônica, Ré maior.

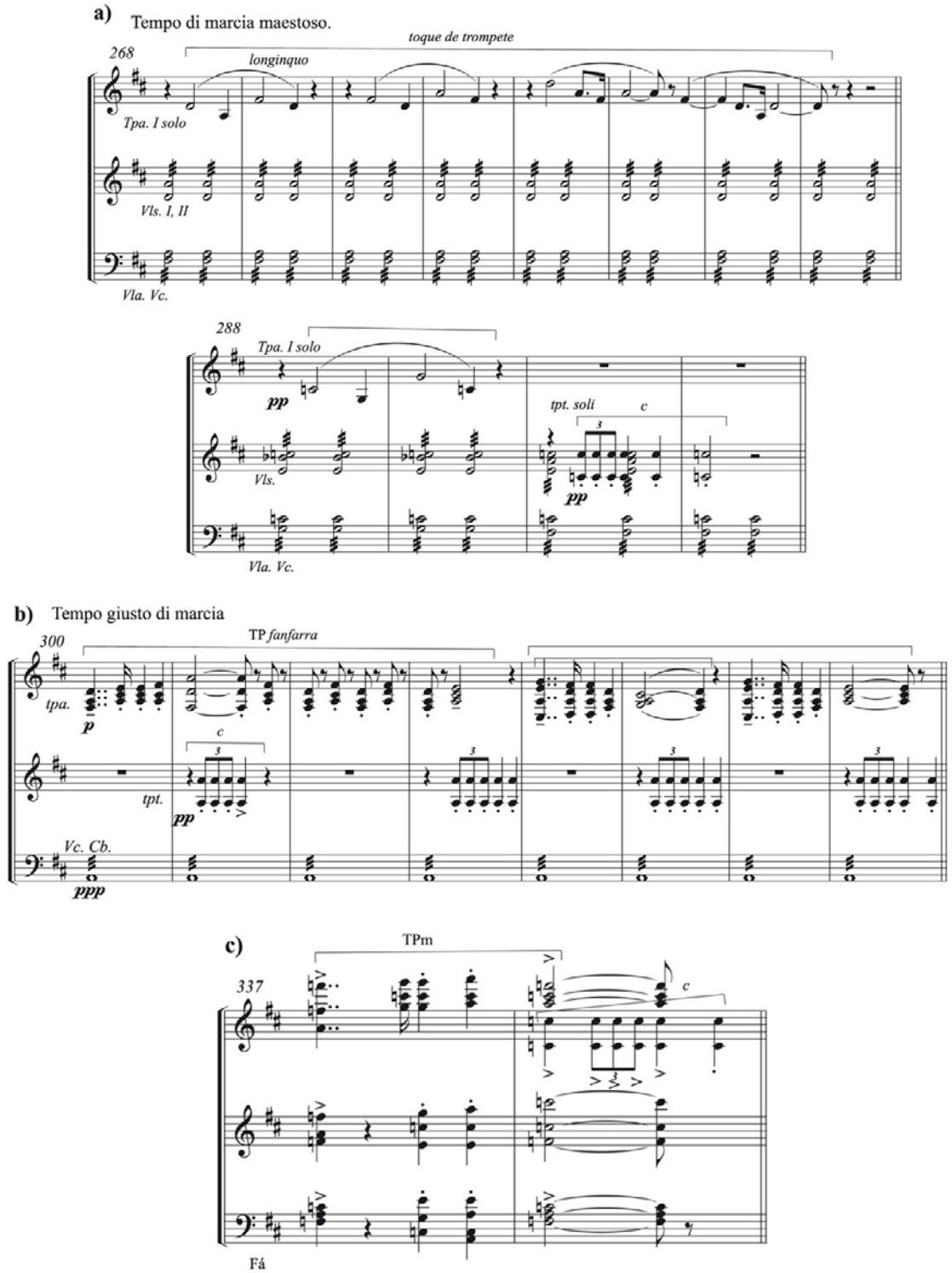


Fig. 8a-f: Temas de *Tempo di marcia* | Continua...

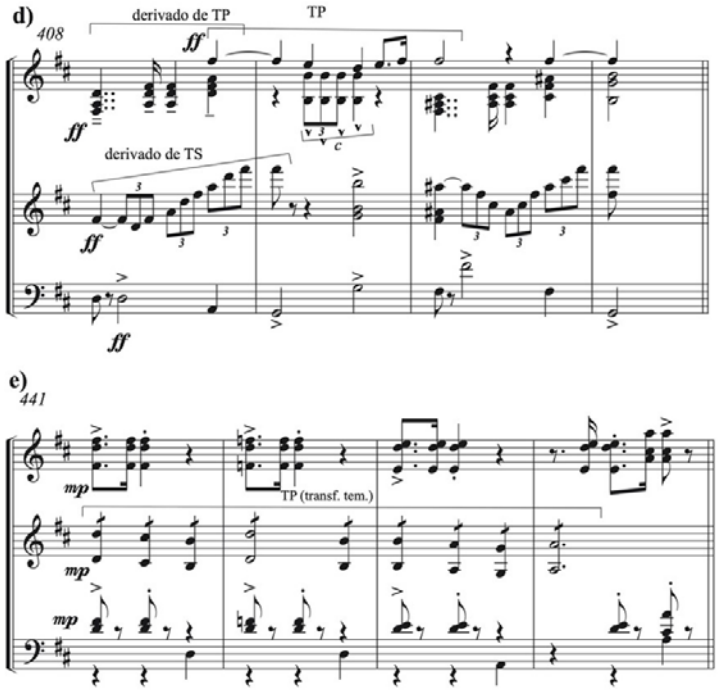


Fig. 8a-f: Temas de *Tempo di marcia*

O programa

O programa (inexistente) de *Ave, Libertas!* é inerente à própria intenção da homenagem pretendida pelo compositor. As diferentes atmosferas que se sucedem propiciam ao ouvinte pistas para a revelação do conteúdo programático. Naturalmente, o ponto mais marcante é o início da marcha na segunda parte da obra. No entanto, vários momentos programáticos podem ser intuídos e derivados das diferentes características presentes na obra. Atmosferas musicais, tais como a apresentação temática estável e instável, conflito, tensão e relaxamento tonal, apresentação triunfante, fanfarras etc., são ilustrativas de uma intenção narrativa na obra, que pode ser entendida como o próprio "programa" da obra.

Cascudo, ao comentar sobre a estreia de *Ave, Libertas!* no Porto em 1897, observa que a obra expõe "musicalmente um processo de libertação da tirania e da angústia. [...] A marcha triunfal de *Ave Libertas* conclui com a chegada da liberdade [...]" e é "representativa do liberalismo republicano" (CASCUDO, 2000: 141). Portanto, a narrativa sociopolítica da obra é expressa como a libertação de um regime político opressor, a monarquia, para uma república livre e "democrática". O Quadro 1 propõe uma descrição narrativa do que poderia ser uma diretriz programática para a obra.

Introdução		
Forma sonata	TP	Remete ao clássico, ao tradicional. Apresentação do TP estável [monarquia]. Tonalidade estável.
	TS	Remete a uma tentativa de inovação; [Proclamação da República]. Apresentação do TS instável.
	Desenvolvimento	Conflito
	Recapitulação	Resolução parcial de conflito

Quadro 1: Proposta programática para *Ave, Libertas!* |Continua...

Introdução		
Marcha	Introdução (Toque trompete)	Prenuncia que algo nova está por vir; remete ao tópico militar, estilo militar; marcha militar,
	Tempo di marcia	Apresenta o TP^m fanfarra, estilo militar, marcha militar.
	Episódios 1	Representa o conflito, modulante.
	Apresentação 2	Resolução do conflito; apresentação do TS na tônica.
	Episódios 2	Estabilidade do novo regime republicano; estabilidade tonal na tônica; Transformação do antigo para o novo; TP transformação temática.
	Apresentação 3 e episódio 3	
	Apresentação 4 – Fanfarra final	Liberdade! República vitoriosa! Fanfarra triunfal, Ré maior.
	Coda	

Quadro 1: Proposta programática para *Ave, Libertas!*

Observações finais

A principal questão levantada neste texto é relativa às afirmações de que a música de Miguéz, neste caso em *Ave, Libertas!*, é influenciada pela música germânica da segunda metade do século XIX. Por meio da análise de vários parâmetros musicais, constata-se que práticas composicionais que caracterizam esta música são adotadas pelo compositor brasileiro. Assim, técnicas, como transformação temática, planejamento tonal em grande escala, utilização do complexo de tônicas-duplas e a releitura da forma sonata, são provas da vertente estética germânica adotada por Miguéz. Por outro lado, apresentação temática mais tradicional implica uma visão mais tradicional em relação a este parâmetro.

Em relação ao programa da obra, este pode ser inferido pela própria narrativa musical que a música proporciona. Em especial, a marcha *Tempo di marcia* estabelece claramente a homenagem pretendida e a narrativa do regime republicano como triunfante e libertador da monarquia retrógrada e opressora.

Por fim, *Ave, Libertas!* é um dos melhores exemplos que podemos encontrar no romantismo musical brasileiro tanto do gênero poema sinfônico quanto como uma ilustração da influência da música germânica de Liszt e Wagner nas obras musicais brasileiras deste período.

Referências

ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. *A Gazeta Musical*: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ARROYO, Antonio. *Parisina*, Poema Symphonico (segundo Byron) de Leopoldo Miguéz Esboço Critico. Porto: Magalhães e Moniz, 1896.

BAILEY, Robert. An Analytical Study of the Sketches and Drafts. *In*: BAILEY, Robert (org.). *Wagner*: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde. New York: W.W. Norton, 1985. p. 113-146.

CAPLIN, William E. *Classical Form*. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CASCUDO, Teresa. Relações musicais luso-brasileiras em finais do século XIX. *Camões: Revista de letras e culturas lusófonas*, n. 11, p. 136-141, 2000.

CORMAC, Joanne. *Liszt and the Symphonic Poem*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Leopoldo Miguéz, Catálogo de Obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

DAHLHAUS, Carl. *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley: University of California Press, 1980.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley: University of California Press, 1989.

DICKENSHEETS, Janice. The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. *Journal of Musicological Research*, v. 31, n. 2-3, p. 97-137, 2012.

DUDEQUE, Norton. Prométhée, op. 21 de Leopoldo Miguez: considerações sobre o poema sinfônico, seu programa e a forma sonata. *Opus*, v. 22, n. 1, p. 9-34, 2016.

GOLDBERG, Luis Guilherme; OLIVEIRA, Amanda; MENUZZI, Patrick (org.). *Transcrições guanabarinas*: antologia crítica – O Paiz (1890-1899). Porto Alegre: LiquidBook, 2019.

HATTEN, Robert S. The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works. *In*: MIRKA, Danuta (org.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 514-536.

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

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

JOHNS, Keith T. *The Symphonic Poems of Franz Liszt*. New York: Pendragon Press, 1997.

KINDERMAN, William. Dramatic Recapitulation in Wagner's Gotterdammerung. *19th-Century Music*, v. 4, n. 2, p. 101-112, 1980.

KINDERMAN, William. Introduction. *In*: KINDERMAN, William e KREBS, Harald (org.). *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995. p. 1-14.

KOPP, David. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MACDONALD, Hugh. Transformation, thematic. *Grove Music Online*, 2001. Oxford: Oxford University Press. DOI: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28269.

MIRKA, Danuta. Introduction. *In*: MIRKA, Danuta (org.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 1-57.

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

PEREIRA, Avelino R. Leopoldo Miguéz, um Prometeu na República. *Revista Brasileira de Música*, v. 31, n. 1, p. 141-161, 2018.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

Norton Eloy Dudeque possui Mestrado em Performance Musical (University Of Western Ontario, 1991), Mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1997), 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. E-mail: nortondudeque@gmail.com