Parisina op. 15 de Leopoldo Miguéz: programa, poema sinfônico e drama

Norton Dudeque
Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR

Resumo: Este artigo discute aspectos do poema sinfônico *Parisina* op. 15 de Leopoldo Miguéz. O programa da obra é baseado no poema homônimo de Lord Byron, que narra a tragédia do personagem que dá nome à obra. Ao adaptar o poema de Byron para seu programa, o compositor articula a música em três cenas, sendo a terceira uma forma sonata que provê ao compositor a retórica necessária para a mais enfática expressão do drama. Importante neste aspecto é a prática de "deformação" da forma sonata elaborada por Hepokoski e Darcy (2006), que provê possibilidades de modificação da forma mantendo a retórica tradicional. A discussão analítica apresentada no decorrer do texto almeja esclarecer como Miguéz articula sua obra para tal.

Palavras-chave: Leopoldo Miguéz. Parisina op. 15. Análise Musical. Forma sonata.

Parisina op. 15 by Leopoldo Miguéz: program, symphonic poem, and drama

Abstract: *This article discusses aspects of Leopoldo Miguéz's symphonic poem Parisina op. 15. The work's program is based on the homonymous poem by Lord Byron that narrates the tragedy of the character that gives the work its name. The composer, by adapting Byron's poem for his program, articulates the music in three scenes, the third being a sonata form that provides the composer with the necessary rhetoric for the most emphatic expression of the drama. Important in this respect is the practice of "deformation" of sonata form elaborated by Hepokoski and Darcy (2006), which provides possibilities for modifying the form while maintaining traditional rhetoric. The analytical discussion presented in the text aims to clarify how Miguéz conveys his work for this purpose.*

Keywords: *Leopoldo Miguéz. Parisina op. 15. Musical analysis. Sonata form.*

DUDEQUE, Norton. *Parisina* op. 15 de Leopoldo Miguéz: programa, poema sinfônico e drama. *Opus*, v. 27, n. 3, p. 1-20, set./dez. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2725.

Recebido em 16/7/2021, aprovado em 31/10/2021

O primeiro poema sinfônico de Leopoldo Miguéz, *Parisina* op. 15 para grande orquestra, foi composto em 1888 e estreado em 15 de setembro de 1889 nos Concertos Populares do Teatro Lírico no Rio de Janeiro sob a regência do compositor. A obra tem seu programa baseado no poema homônimo de Lord Byron (George G. Byron, 1788-1824). No dia seguinte à estreia, Oscar Guanabarino escreveu no jornal *O Paiz*:

> Quando a historia das artes citar Beethoven, Mozart, Haydn, Schumann, Liszt, Saint-Saéns, Massenet, Verdi, Goldmacker, Rubinstein e tantos outros espalhados pelas nações cultas da Europa, citará tambem o nome de Leopoldo Miguéz no Brazil.[...]
> Ha phrases esplendidas naquella partitura admiravel; ha cadencias arrojadas, effeitos de timbres quasi ideaes, fugatos que traduzem o delirio, grandezas que entristecem como o crepusculo, sussurros inebriantes de vagas em idylio com as brizas bafejando, cantos que despertam a saudade, duetos, sonhos, loucura e o crescendo até o grito de dor e apotheose musical. Mas nós fugimos das interpretações do poema e ficámos sujeito á impressão da musica abstracta e não poucas vezes nos sentimos invadido pela lagrima do enthusiasmo.
> Não te *bisaram* a *Parisina*, Miguéz, mas a perfeição da mecanica moderna vai fazer girar os cylindros da imprensa e hoje nós, com 30.000 folhas impressas como outras tantas tubas, nós sósinho, para aquelles 2.000 espectadores de hontem, gritaremos por todo o Brazil 30.000 vezes bradando – Bravo! Bravo a *Parisina*! (GUANABARINO, *O Paiz*, 16 set. 1889: 2 *in* GOLDBERG; OLIVEIRA; MENUZZI; 2019: 326).

Como se observa, a recepção da obra foi positiva. Na crítica de Guanabarino, a menção a algumas passagens mais marcantes e que se relacionam diretamente ao programa sugerem a perfeita conexão entre música e programa. De fato, entre os poemas sinfônicos de Miguéz, *Parisina* op. 15 pode ser considerado como o que melhor resolve essa questão. Se nesta obra Miguéz elabora sobre um programa bem definido, com cenas de fácil identificação, nos outros dois poemas sinfônicos, os programas são apenas sugeridos. Em *Ave! Libertas* op. 18 (1890), Miguéz presta uma homenagem ao marechal Deodoro da Fonseca e comemora o primeiro ano da Proclamação da República, e em *Prométhée* op. 21 (1891) o programa novamente é apenas sugerido, sendo publicado no *Jornal do Commercio* somente em 1897, por ocasião do "Ciclo Miguéz" (PEREIRA, 2018: 146-147).

A história de Parisina Malatesta é recontada na ópera *Parisina d'Este* (1833), de Gaetano Donizetti (1797-1848). Durante o período de 1840-1870, a cena operística no Rio de Janeiro foi dominada pelas encenações de ópera italiana. Se entre as décadas de 1820-1830 as óperas de Rossini foram as mais encenadas, a partir de 1844 as óperas de Vicenzo Bellini (1801-1835) e Donizetti ganharam proeminência e foram as mais populares. Entre 1844 e 1862, somente três óperas de Rossini foram encenadas, mas no mesmo período inúmeras óperas de Bellini e Donizetti o foram. Do segundo constam seis óperas encenadas somente em 1844, em 1847 foram três, em 1849 novamente três, desta vez incluindo a ópera *Parisina d'Este*, composta sobre o libreto de Felice Romani baseado no poema homônimo de Lord Byron de 1816[1]. No total, entre 1844 e 1856, foram encenadas dezenove óperas de Donizetti.

[1] As óperas de Donizetti encenadas no Rio de Janeiro foram: em 1828, *L'ajo nell'imbarazzo* (1824); em 1844, *Belisario* (1836), *L'elisir d'amore* (1832), *Anna Bolena* (1830), *Il furioso* (1833), *Torquato Tasso* (1833) e *Betly* (1836); em 1847, *La figlia del regimento* (1840), *Lucia de Lammermoor* (1835) e *La favorita* (1840); em 1848, *Linda di Chamounix* (1842);

Uma das consequências da popularidade das óperas italianas de Bellini e Donizetti refletiu-se na publicação de arranjos de números de óperas durante o período da década de 1850. Destinadas aos músicos amadores, essas reduções para voz e piano e para piano solo foram publicadas pelo periódico *O Brasil Musical* durante 1848 e 1870 pela imprensa de música de Filippone e Cia. O periódico publicou mais de 500 peças organizadas por números pares (voz e piano) e ímpares (piano solo). Alguns destes arranjos são árias da ópera *Parisina* de Donizetti. Entre estes, encontram-se os números 24, a ária final, "Ciel sei tu che in tal mom.", e 152, a *cavatina* "Per veder su quel bel visto" para voz e piano, e para piano os números 23, "Forse un destin.", e 25, "Quadrilha", possivelmente uma pequena suíte em cinco movimentos sobre temas da ópera[2].

O poema de Byron tornou-se relativamente bem conhecido no Rio de Janeiro a ponto de merecer uma tradução completa de J. Dias da Rocha, publicada no periódico *O Mercantil*, em Petrópolis, em julho e agosto de 1888 (edições 050 a 056). Anteriormente, em 1848, Álvares de Azevedo (1831-1852) já havia iniciado uma tradução, mas deixou-a incompleta (CAVALCANTE, 2009: 11-13). Certamente, a tradução de Dias da Rocha, pela popularidade alcançada, foi fator decisivo para a escolha do tema para o programa do poema sinfônico de Miguéz. Aliado a isto, a ópera de Donizetti e a divulgação de números, por meio de seus arranjos, também podem ter chamado a atenção de Miguéz sobre o argumento. Miguéz defendia amplamente a música romântica germânica como um modelo a ser seguido, o que torna *Parisina* op. 15 uma curiosa mistura de um argumento programático basicamente de origem italiana e operística com uma linguagem musical fartamente influenciada pela música germânica do romantismo.

Antonio Arroyo e *Parisina* op. 15

Antonio Arroyo (1865-1934), engenheiro e crítico musical de origem espanhola, desenvolveu suas atividades em Portugal. Seu trabalho como engenheiro o levou a trabalhar nas ferrovias de Portugal e a viajar pela Europa, mas foi seu trabalho como crítico musical que o tornou conhecido no meio musical português. Entre suas conferências, artigos e ensaios, destaca-se *A música portuguesa* (1897) no qual defende a recuperação da música tradicional com a utilização do drama musical e de poemas sinfônicos para alcançar uma música verdadeiramente nacional. Arroyo também via, assim como Miguéz via em relação à música brasileira, que a influência das músicas italiana e francesa contribuía para o declínio da música portuguesa. Para a renovação desta, Arroyo propunha uma atenção maior para a música germânica de Wagner e Liszt, representantes do progresso e da modernidade em música, na construção de uma música nacional portuguesa (CASCUDO, 2005: 954-955).

Um ano antes desta conferência, Arroyo publicou seu esboço crítico sobre *Parisina* op. 15 de Miguéz. É provável que o incentivo principal tenha sido o concerto dirigido por Bernardo Moreira de Sá na Sociedade Orphéon Portuense no Porto, em abril de 1896[3]. Mas os aspectos composicionais-estruturais da obra de Miguéz certamente encontraram receptividade na percepção do crítico português e na sua convicção da importância da música germânica romântica do século XIX.

em 1849, *Parisina* (1833), *Marino Faliero* (1835) e *Maria de Rohan* (1843); em 1850, *Roberto Devereux* (1837) e *Fausta* (1832); em 1851, *Maria de Rudenz* (1838); em 1853, *Poliuto* (1840) e *Don Pasquale* (1843); em 1856, *Maria Padilla* (1841), e, em 1862, *Don Sébastien* (1843) (*vide* MAGALDI, 2004: 40-41).

[2] Um panorama da atividade musical e da cena operística no Rio de Janeiro imperial é relatado em Magaldi (2004: 35-64).

[3] Também noticiado no *Jornal do Commercio*, em 17 de maio de 1896.

O esboço crítico de Arroyo compreende uma breve biografia do compositor brasileiro, naturalmente enfatizando sua ligação com Portugal devido sua educação musical ter sido realizada parcialmente no liceu municipal entre 1857 e 1871, período em que sua família residiu no Porto. Arroyo também tece elogios a Miguéz e sua obra enfatizando a aderência de Miguéz aos princípios musicais wagnerianos. No capítulo intitulado *O Programma e a afabulação*, Arroyo reconta o poema *Parisina*, de Byron, e apresenta o programa elaborado por Miguéz baseado neste poema. Segue *Pontos de vista estheticos* em que Arroyo procura esclarecer aspectos da música de Miguéz com a linguagem musical de Wagner. A crítica formulada trata de eliminar qualquer relação entre "mestre (Wagner) e imitação (Miguéz)" que seja negativa. Arroyo escreve:

> Não deve porém crer-se que seja um imitador, ou que elle vá, como muitos outros, tomar o que ha de exterior no processo do creador do *Drama Musical*, para o applicar, como um *placage*, a uma concepção anodina. O snr. Miguéz, conservando-se latino no caracter melodico das suas concepções, diremos até, tendo um fundo de lyrismo essencialmente lusitano, uma melancolia e uma ternura muito nossas, nunca abdica da sua personalidade; toma de Wagner em primeiro logar, e tanto quanto nos é licito julgar, o espirito intimo, profundo da sua concepção da obra d'arte musical, no que respeitas ás leis da sua estrutura e á sua significação esthetica; e dos seus processos as regras, os modos de traduzir intensamente, pela côr, pelo traço, pelo movimento, certas e determinadas modalidades do sentimento. Assim se explica a sobriedade dos traços fundamentais de Parisina, sobriedade que lhe dá toda a grandeza de linhas obtida; e assim se explica tambem, por exemplo, o emprego dos movimentos chromaticos, das longas series descendentes, das passagens sem resolução, das notas repetidas dos metaes, para traduzir respectivamente a anciedade e a dôr, a distensão e o esgotamento nervoso, a duvida e o temor resultante, a incidencia d'um destino cruel e violento (ARROYO, 1896: 24-25).

No seu último capítulo, *A partitura*, Arroyo elabora uma descrição analítica relacionando o seu entendimento do programa com passagens temáticas que lhe parecem relacionadas. Importante é a percepção do programa em três cenas (*vide* a seguir).

O programa subdividido em cenas

A história ocorrida na cidade de Ferrara, Itália, no início do século XV, serviu de base para vários autores. Lope de Vega (1562-1635) escreveu *El castigo sin venganza* (1631), Lord Byron escreveu seu poema narrativo, *Parisina*, em 1816, e Donizetti e o libretista Felice Romani compuseram a ópera *Parisina d'Este*, e até mesmo no século XX Pietro Mascagni (1863-1945), com a colaboração de Gabrielle D'Annunzio (1863-1938), compôs sua ópera *Parisina* em 1913. A história relatada por Larson reconta a tragédia amorosa entre Niccolò III, Marquês de Ferrara (Azo no programa de Miguéz), sua esposa, Parisina Malatesta, e seu filho ilegítimo, Ugo:

> Reconhecido como um governante capaz e piedoso, Niccolò também foi conhecido como mulherengo habitual. Casado antes, mas sem filhos, ele se casou com Parisina quando ela tinha apenas quinze anos, em meio à

> expectativa geral de que esse novo casamento proporcionaria ao estado um herdeiro legítimo e, ao mesmo tempo, traria alguma ordem à vida de Niccolò. Não era para ser, no entanto, e presume-se que em parte em reação à infidelidade de seu marido, Parisina, que era famosa por sua beleza e realizações, começou um caso com seu enteado, que era dois anos mais velho e igualmente famoso. Não se sabe exatamente quando a ligação começou, embora se suponha que tenha sido na primavera de 1424. Algum tempo depois, foi descoberto por um cavalheiro da corte, que imediatamente informou o Marquês. A reação de Niccolò à notícia do caso, que, de acordo com o pensamento da época constituía não apenas adultério, mas também incesto, foi rápida. Ele ordenou a prisão dos culpados e convocou um tribunal, que logo pronunciou a sentença de morte. Logo depois, no dia 21 de maio de 1425, Ugo e Parisina foram conduzidos ao cadafalso e decapitados (LARSON, 2015: 1).

A poesia de Byron, adaptada desta história, serviu de base para o programa de Miguéz. Byron conserva Parisina e Hugo, mas Niccolò é chamado aqui de Azo (Azzo). Miguéz resume em um programa conciso os principais momentos dramáticos da poesia e da história. Arroyo apresenta, no seu esboço crítico, o programa de *Parisina* op. 15:

> É a hora do crepusculo. Ouve-se o murmurio confuso da brisa que açouta levemente a folhagem, e das ondas espreguiçando-se na praia. É a hora das evocações e das saudades.
> Parisina, fugindo dos galanteios da corte e ás caricias do esposo que a roubára a Hugo, vae procurar, na solidão do bosque, desafogo ás magoas que a torturam. Cruel fatalidade! Hugo encontra-se ali também. Em doce colloquio rememoram juntos as alegrias passadas e deploram o presente e as esperanças para sempre perdidas.
> É noute. Presa d'emoções Parisina adormece. Sonha; e em phrases entrecortadas deixa perceber ao esposo suspeitoso o nome d'aquelle a quem ama.
> No auge do desespero, Azo, esposo de Parisina, resolve vingar-se fazendo condemnar Hugo ao cadafalso.
> Comparecendo perante os juizes, Hugo relata as perfidias do pae para roubar-lhe a amante. É condenado á morte. Parisina ensandece. No seu delirio entrechocam-se as ideias de felicidade passada e as amarguras da torva realidade presente.
> Hugo sobe ao cadafalso; e, quando a sua cabeça rola decepada pelo machado algoz, um grito dilacerante abafa o borborinho da turba assombrada!
> De Parisina nunca mais houve noticias (ARROYO, 1896: 22).[4]

[4] Jules Lecoq, regente do concerto em setembro de 1896 que apresentou *Parisina* em Spa, Bélgica, também publicou um texto contendo outra versão do programa (também reproduzido em ALMEIDA, 1942: 397):
"É a hora em que sob a folhagem o rouxinol modula seus cantos; nas flores scintilla o orvalho—no firmamento brilhão as estrelas. Parisina deixou seu palácio e caminha envolta nas sombras da noite. Pára e escuta; sente passos e uma voz suave acaricia-lhe os ouvidos—seu amante cai á seus pés. E que lhes importa então o mundo? Os entes que nelle vivem, a terra e o céo nada são aos seus olhos e ao seu espirito. A idéia de crime, de perigo não lhes acode nesse sonho tumultuoso de ternura...
Na sala do conselho o chefe da antiga Casa d'Este está assentado no seu throno de justiça; os nobres e os guardas estão presentes. Diante dele estão os dous culpados. Oh! Christo! como é que um filho comparece ante seu pai, desarmado e com as mãos amarradas! E Azo diz: Ainda hontem, uma esposa e um filho constituião meu justo orgulho; ese sonho dissipou-se; antes da noite um e outro terão deixado de viver...

Arroyo identifica três cenas que organizam a narrativa do programa. A primeira cena descreve o "pôr do sol; calma. Meditação de Parisina; dialogo com Hugo". A cena seguinte relata: "Sonho de Parisina. É noite. Parisina dorme e, em phrases entrecortadas, recorda os dolorosos transes da sua vida, as phrases d'amor do seu dialogo com Hugo, os terrores d'um marido a quem não ama". A terceira e última cena descreve "O julgamento" (a execução de Hugo e o desaparecimento de Parisina) (ARROYO, 1896: 32-37).

Ao analisar o poema de Byron e o libreto da ópera de Donizetti, Larson argumenta que este programa estabelece uma narrativa em três momentos: transgressão, descoberta e punição (LARSON, 2015: 2). A transgressão ocorre quando floresce o amor (incestuoso) entre Parisina e Hugo. A descoberta se dá à noite, quando Parisina sonha com seu amado e menciona seu nome, que é ouvido por Azo. Decidido a punir os amantes, Azo leva a julgamento o amor entre Parisina e Hugo. Este é condenado à morte por decapitação e Parisina desaparece ensandecida.

A Tab. 1 mostra como cada cena do drama/programa se adéqua aos elementos musicais e estruturais e às funções formais. As duas primeiras cenas não apresentam uma forma musical preestabelecida e são caracterizadas como episódicas. A cena 1, transgressão, procura criar a ambientação do crepúsculo com o canto do rouxinol, representado pelo trinado. Evocam saudades, representadas pelas figuras motívicas fragmentadas. A personagem Parisina finalmente é definida pela apresentação do tema I. Parisina decide procurar a solidão no bosque, mas Hugo encontra-se ali também, e ambos relembram seu amor, representado pelo tema II, um dueto. A cena encerra com a apresentação do tema III e pela breve transição que apresenta fragmentos do tema IV, que representa o temido senhor Azo. A cena 2, a descoberta, representa, à noite, o sonho de Parisina com seu amado. Agitada, ela menciona o nome de Hugo. Azo está sempre presente nesta cena que inicia com a figura ameaçadora, tema IV, que abre a cena. Subsequentemente harmonias cromáticas conduzem à apresentação da figura motívica que representa Parisina e ao tema III que representa Hugo. Ao atingir a tensão máxima na cena III, a punição, o compositor opta por utilizar uma retórica que remete diretamente à forma sonata, que possibilita, por suas características, exprimir de maneira mais veemente o ponto mais dramático de seu poema sinfônico. A cena inicia com a apresentação do tema IV (Azo) como tema principal da forma sonata na tônica. A predominância do tema principal (TP) da forma sonata representa a força de Azo e sua decisão de punir os amantes. A mudança de atmosfera ocasionada pelo tema secundário (TS) contrastante, tema V, representa as lembranças de Parisina, de seu amor e felicidade. O ponto mais dramático da forma sonata encontra-se no desenvolvimento, que inicia com um *fugato*. A reapresentação do tema IV (Azo) dirige a ação dramática para sua parte final. No entanto, novamente encontra a contraposição com o tema V (TS), ambos caracterizando a recapitulação da forma sonata. Na sequência, uma transição que conduz à coda, com figuras de toque militar, que representa a execução de Hugo e o grito de desespero de Parisina. Por fim, a *codetta*[5] representa o desaparecimento de Parisina. Portanto, as relações programáticas e musicais são coesas e determinadas por meio da estrutura musical.

Hugo não existe mais, e desde esse dia não se tornou a vêr Parisina.
Ninguem sabe nem saberá jamais o que foi feito dela e, qualquer que tenha sido seu fim neste mundo, a dor foi sempre o sentimento da sua vida" (Jornal do Commercio, 29 set. 1896).

[5] Coda é definida por Caplin como "uma função de grande escala que enquadra o que a precede na recapitulação". Ele também define que *codetta* é caracterizada por "uma função pós-cadencial que sucede uma cadência perfeita autência" (CAPLIN, 1998: 253). Estas, coda e *codetta*, no contexto de *Parisina*, não devem ser confundidas com a definição de Caplin. Aqui coda tem uma importância formal-funcional de ênfase do argumento dramático, da mesma maneira que a *codetta*, neste caso, simboliza uma passagem do programa.

	Argumento dramático	Programa musical	Compassos	Função formal
Cena 1	Transgressão			**Episódio 1** (livre)
		Figuras motívicas **A**, **B** e **C**	1-43	
		Tema I (de Parisina)	44-55	
		Transição recitativo	56-59	
		Tema II (de dueto de amor) (Parisina e Hugo)	60-79	
		Tema III (Hugo)	79.2-92	
		Motivos do tema de Azo (frag.)	103-120	
Cena 2	Descoberta			**Episódio 2** (livre)
		Tema IV (de Azo)	121-130	
		Transição onírica	131-144	$TR^{on.}$
		Fig. Motívica **A** Parisina	145-148	
		Tema III	149-162	
		Transição	163-167	
Cena 3	Punição			**Forma sonata**
		Introdução motívica	168-175	
		Tema IV (Azo)	176-227	TP
			228-258	TR^{I}
		Tema Ia (derivado do tema I)	259-288	TR^{2}
		Tema V	289-370	TS
		Andante-Grave (condenação de Hugo)	371-387	TR
		Tema IV (Fugato)	388-451	Desenvolvimento
		Tema IV (Azo) na tônica	452-502	Recapitulação TP
			503-528	TR^{I}
		Tema V (tônica)	529-573	Recapitulação TS
		Transição onírica (para cadafalso)	574-596	$TR^{on.}$
		Tema IV (Azo) agitato	597-620	coda
		Presto (decapitação de Hugo, Parisina grita)	621-624	
		Adagio (*codetta*) onírico-final	625-632	*codetta*

Tab. 1: Relação entre programa, temas e forma em *Parisina* op. 15

Análise

A estrutura musical utilizada por Miguéz mostra a coerência buscada pelo compositor entre o argumento programático e sua expressão pela estrutura musical, ou seja, é exemplo de como a estrutura musical pode expressar uma narrativa, neste caso, estimulada pelo programa do poema sinfônico.

Se, por um lado, a utilização de figuras motívicas[6] subsequentes caracteriza momentos de ambientação programática, por outro, os temas são parcialmente relacionados a estas figuras motívicas e chegam a caracterizar e expressar os personagens do programa da obra. Portanto, cabem comentários analíticos enfatizando as relações programáticas identificadas e explicitadas na seguinte seção deste texto.

[6] Define-se figura motívica como sendo formado por um ou mais motivos apresentados, mas que não chegam a caracterizar um tema propriamente. A definição de Schoenberg sobre *Gestalt* pode ser esclarecedora. Ele define como tendo uma ou mais apresentações do motivo e frequentemente caracterizando uma exposição de motivos subsequentes, mas tendo significância somente localizada, ou seja, não chega a caracterizar a apresentação de um tema (DUDEQUE, 2005: 246-247).

Relações motívicas e temáticas

Cena I: transgressão

A primeira cena é caracterizada pela transgressão do matrimônio entre Parisina e Azo. Parisina está apaixonada por Hugo. A cena inicia no crepúsculo. Ouve-se levemente o canto de pássaros, é hora de evocação e saudades. A Fig. 1 ilustra as figuras motívicas que predominam neste início da obra. O pedal de tônica, Lá, provê a base estática à cena que ambienta o crepúsculo. A esta é sobreposto um trinado na flauta que representa o canto de pássaro. A figura motívica **A**, marcada com colchete e apresentada pelo oboé nos c. 3-6, representa Parisina e servirá de base motívica para o tema que representará Azo. As figuras motívicas **B** (trompas), c. 6-7, e **C** (contrabaixos), c. 12-16, são importantes somente dentro do contexto da cena 1. Ao estruturar esta seção da obra com figuras motívicas que surgem, mas não se fixam como estruturais para a obra inteira, o compositor almeja a caracterização de reminiscências, de lembranças, procurando evocar no ouvinte a sensação de uma atmosfera inconclusa e efêmera.

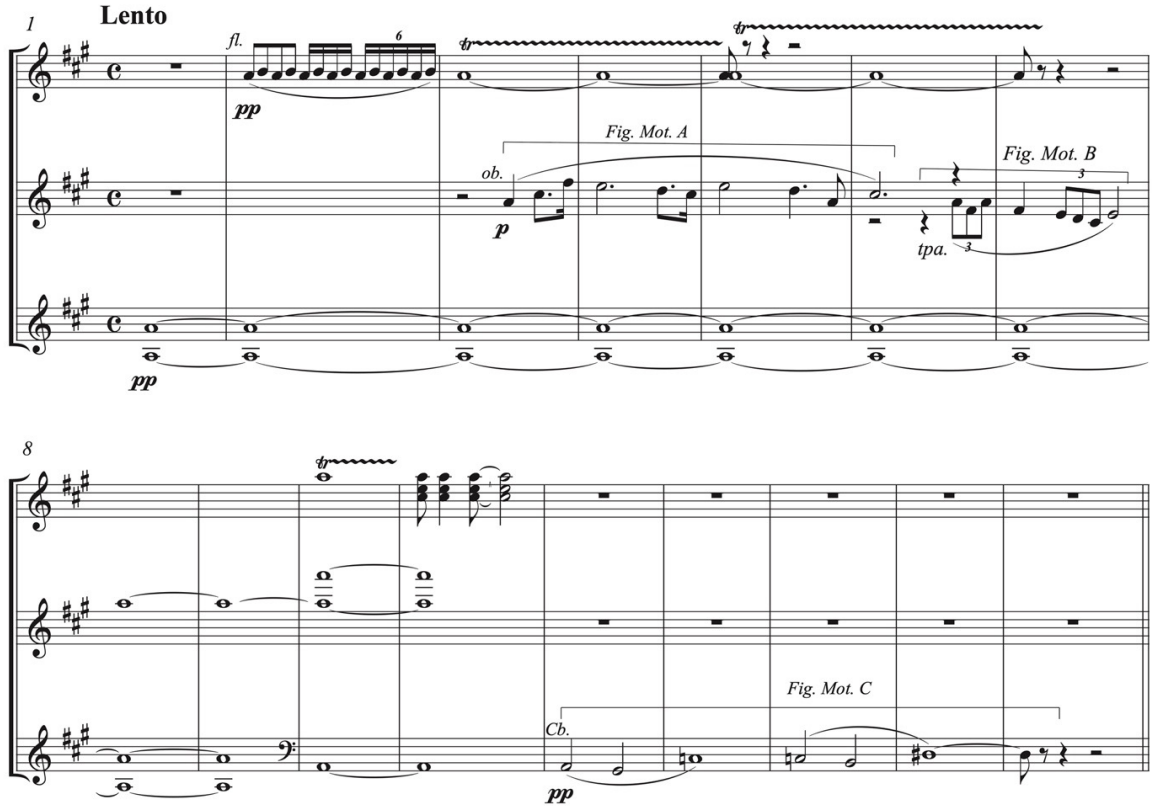


Fig. 1: Excerto de *Parisina* Op. 15, c. 1-16

A cena prossegue com a rejeição de Azo por Parisina. Esta procura refúgio no bosque e depara-se com Hugo. Os dois amantes relembram as alegrias passadas e lamentam o amor interrompido. Ao apresentar pela primeira vez um tema completo nos c. 44-55, Miguéz também apresenta a personagem de Parisina. O tema mostrado na Fig. 2 é relacionado à figura motívica **A**. A representação da personagem que se vê ameaçada por seu esposo, mas que viveu um grande

amor com Hugo, é representada pela indefinição tonal do tema, que inicia em Dó♯ menor e se dirige para Fá♯ menor/Lá maior. A falta de uma cadência perfeita V-I, substituída por vii^{o7}-I^{6}, sugere o caráter de indefinição do tema e, por conseguinte, relaciona tal aspecto como característica da personagem.

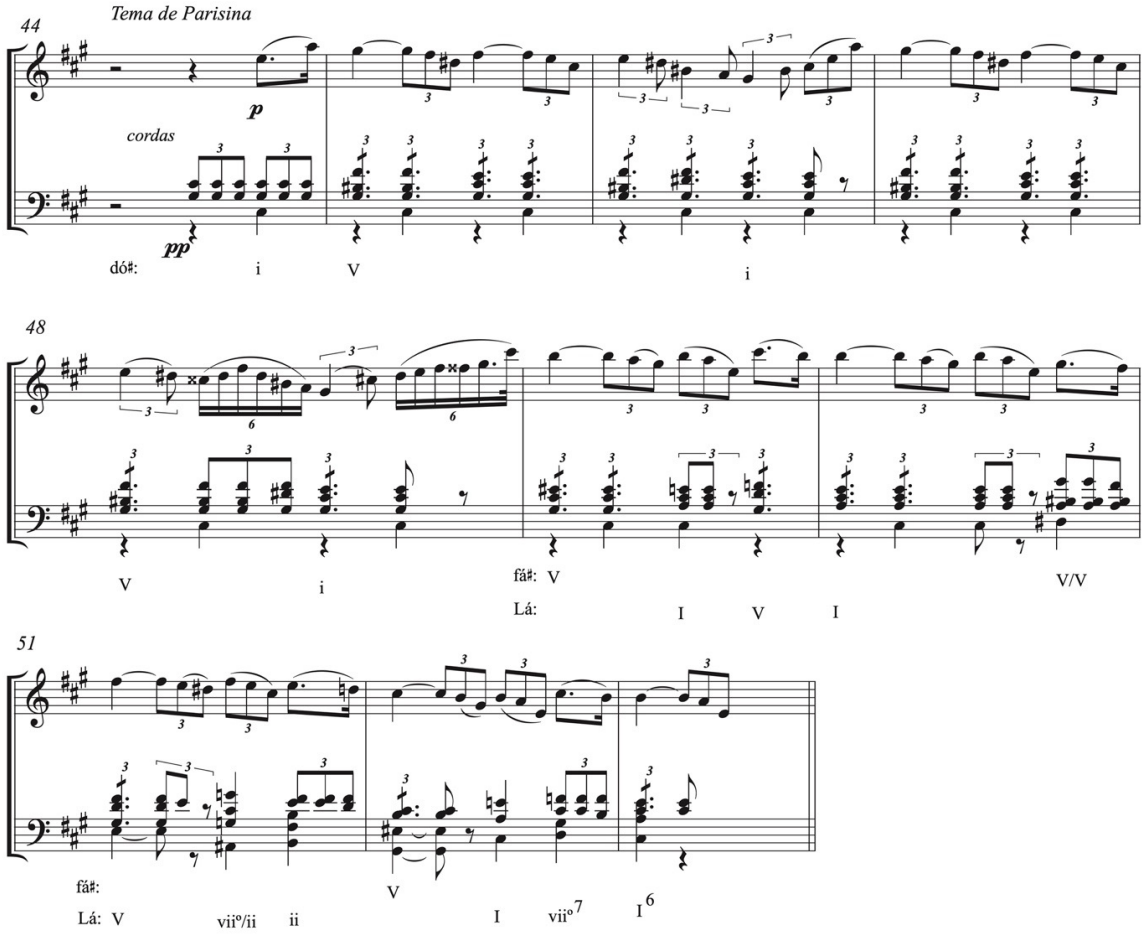


Fig. 2: Excerto de *Parisina* Op. 15, c. 44-53

A ação prossegue com o encontro de Parisina e Hugo e as saudades relembradas pelos amantes. A representação do compositor dá-se em um dueto entre oboé e clarinete nos c. 60-79. A Fig. 3 apresenta o tema do dueto. Este é centrado em Fá♯ menor, a tonalidade que caracteriza Hugo, e apresenta dois momentos distintos. O primeiro representa o "colóquio" entre Parisina e Hugo (Fig. 3a, c. 60-79), o segundo (Fig. 3b, c. 80-92) apresenta o tema de Hugo ainda no contexto do dueto.

Ao finalizar a cena nos c. 103-120, o compositor apresenta um detalhe motívico importante: a relação entre a figura motívica **A**, que representa Parisina, e uma figura derivada desta, que sugere o início do tema de Azo. Esta relação mostra novamente ao ouvinte a proximidade de Parisina com Azo e a sua constante ameaça. A Fig. 4 mostra a relação.

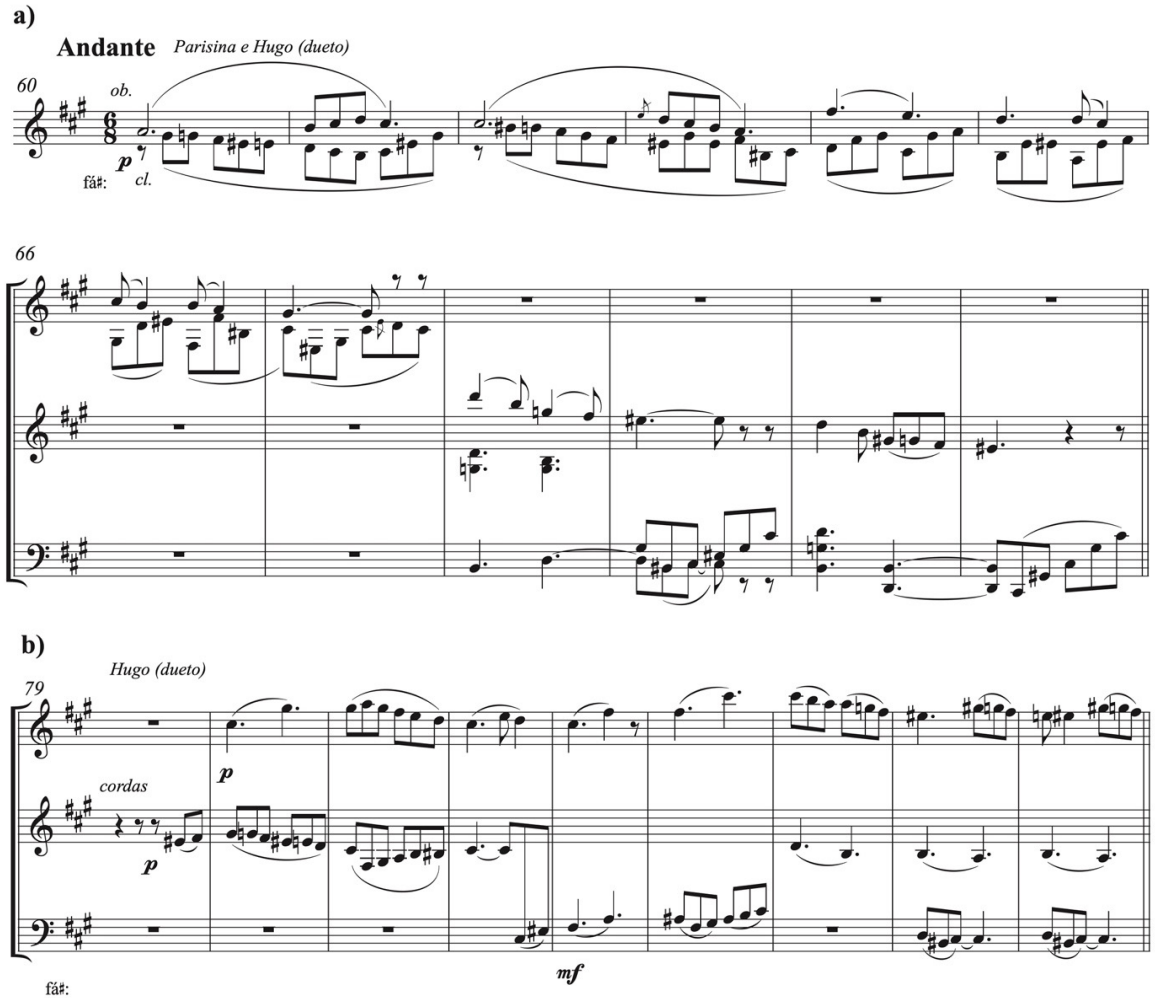


Fig. 3a: Excerto de *Parisina* Op. 15, c. 60-71; **Fig. 3b**: c. 79-87

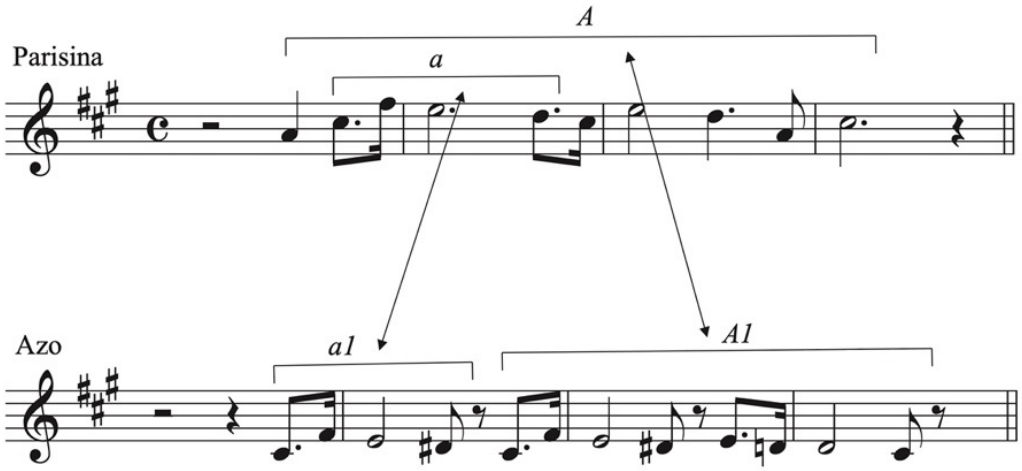


Fig. 4: Relação motívica entre os temas de Parisina e Azo

Cena II: descoberta

A cena é breve e mostra o início do tema de Azo (c. 121-127) com uma ambientação de tensão estabelecida pelo *tremolo* nos violinos e com a apresentação do tema nos violoncelos. A tonalidade inicia em Dó♯ menor, passando de maneira sequencial por Ré maior, Ré♯ maior, Dó♯ menor e prolongando a dominante da dominante (vii^{o7}/V) de Sol maior. A Fig. 5a mostra o início do tema de Azo. Segue uma breve transição com progressões mediânticas (Fig. 5b) em *tremolo* nas cordas que conduzem a uma reapresentação da figura motívica **A** (Parisina) em Si♭ maior. Ao ligar a apresentação do tema de Azo à figura motívica de Parisina por meio de uma progressão por mediantes, o compositor sugere uma ambientação onírica (TR$^{on.}$) onde a personagem menciona o nome de seu amante. A cena se caracteriza pelas apresentações fragmentadas de temas, sugerindo a menção do nome de Hugo durante o sono de Parisina. Assim, a cena se encerra com a reapresentação abreviada do tema de Hugo em Sol menor, representando a menção ao seu nome.

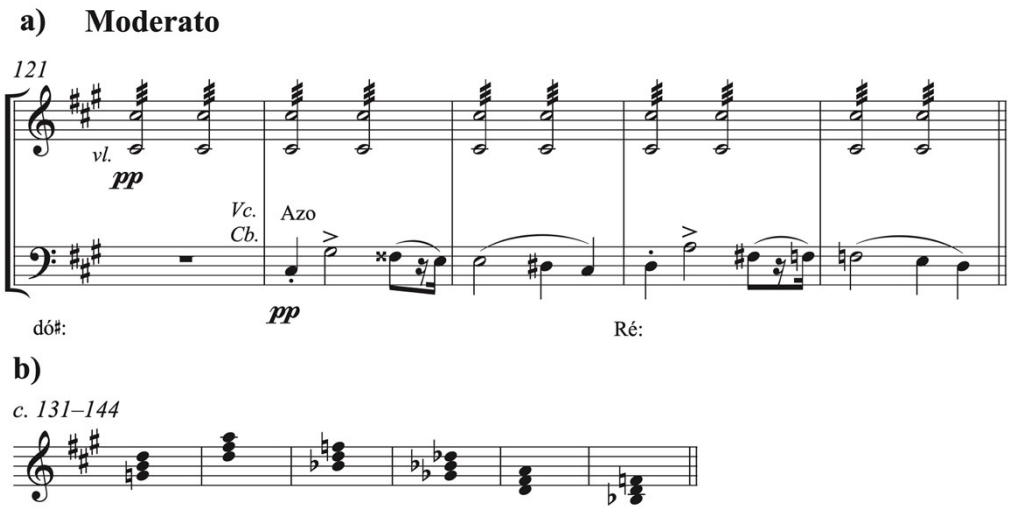


Fig. 5a: Excerto de *Parisina* Op. 15, c. 121-125; **Fig. 5b**: progressão por mediantes

Cena III: punição

A terceira cena é a maior e mais dramática da obra. Esta cena é estruturada como uma forma sonata, ou melhor, o compositor realiza uma adaptação das normativas estruturais e retóricas da forma sonata. A principal característica dramática desta cena é a alternância de temas contrastantes que sugerem a realidade do julgamento e condenação dos amantes e os delírios de lembranças de felicidade e do seu amor. Os temas principal (TP) e secundário (TS), normativamente contrastantes, formam o núcleo estrutural desta cena. Os temas são amplamente contrastantes entre si, em tonalidades opostas: Lá menor e Dó maior na exposição; Lá menor e Lá maior na recapitulação.

O tema principal, com andamento *Allegro agitato*, apresenta um ritmo marcado quase marcial. Este tema representa Azo e sua condição de senhor traído e que vai julgar e punir os amantes. A Fig. 6a ilustra o tema principal. Já o TS apresenta o contraste necessário para enfatizar a qualidade dramática da cena. Este está em Dó maior e apresenta uma melodia ampla e lírica (Fig. 6b).



Fig. 6a: Excerto de *Parisina* Op. 15, c. 176-183; **Fig. 6b**: c. 295-302

Entre as apresentações do TP e TS ocorre a normativa transição (TR[1]), ocorrendo também uma pequena inserção de transição entre o final da TR[1] propriamente e a apresentação do TS (marcada como TR[2]). As transições apresentam uma função importante relacionada ao programa da obra. Elas são as seções onde ocorrem as mudanças de caráter que representam os delírios de Parisina quando relembra seu amor. Na segunda transição (TR[2]), entre TP e TS na exposição da forma sonata, o compositor apresenta um tema derivado da continuação do tema de Parisina (Fig. 7a) modificado por meio de aumentação rítmica livre. Harmonicamente a seção inicia em Si maior, passando por Lá♭ maior e dirigindo-se para a tonalidade secundária de Dó maior (Fig. 7b).

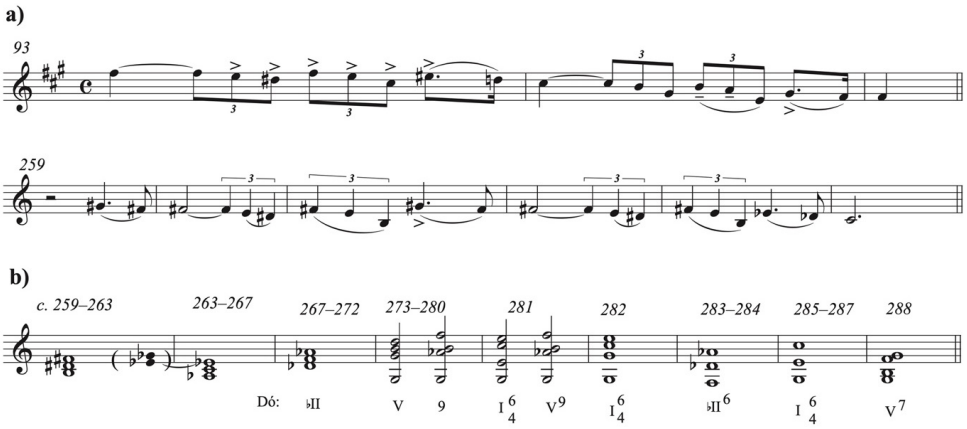


Fig. 7a: Excerto de *Parisina* Op. 15, c. 93-94; 259-264; **Fig. 7b**: resumo harmônico, c. 259-288

O ponto mais dramático da forma sonata na obra ocorre no início da seção de desenvolvimento. O *fugato*, com o tema IV (Azo), estabelece a rigidez e a seriedade que o drama requer. A seção inicia com a apresentação do tema IV seguida de suas imitações, que engendram um adensamento da textura (Fig. 8a). O ponto culminante deste efeito dramático se dá entre os c. 407-431, onde o tema IV é novamente apresentado, mas com a textura no acompanhamento bastante densa após há um relaxamento da textura até a apresentação de uma aumentação livre do tema IV (Fig. 8b), que encerra o desenvolvimento. Segue a recapitulação da forma sonata com o TP em Lá menor.

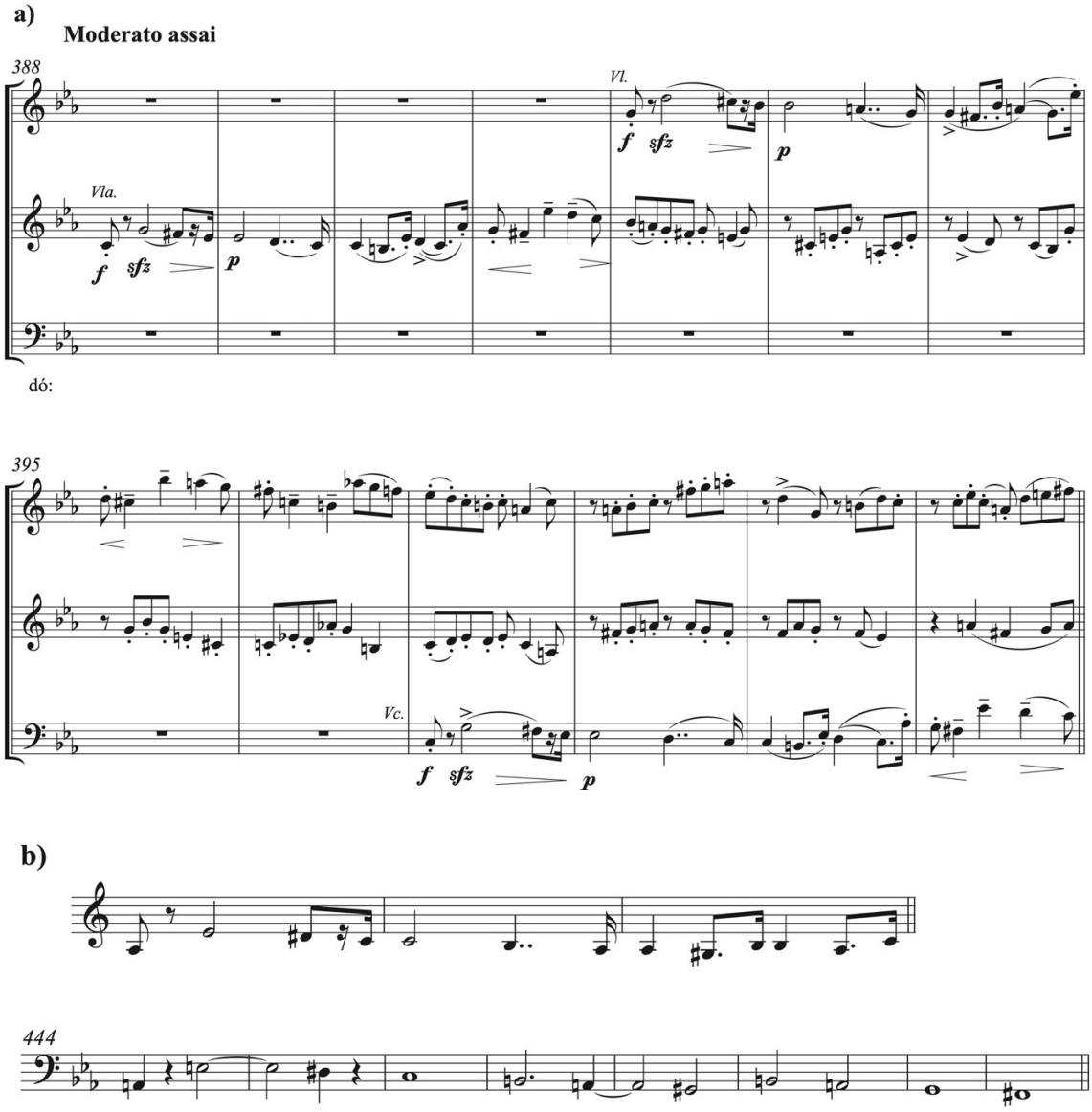


Fig. 8a: Excerto de *Parisina* Op. 15, c. 388-400; **Fig. 8b**: Tema de Azo e sua aumentação rítmica

Uma nova seção de transição ($TR^{on.}$) ocorre ao final da recapitulação do TS e conduz à coda. A passagem novamente representa a mudança de atmosfera de lembrança de afetos para uma de desespero e de morte, quando Hugo é decapitado e Parisina grita horrorizada. Esta transição,

baseada naquela dos c. 131-144 (*vide* Fig. 5b), apresenta uma progressão de mediantes com arpejos nos baixos e *tremolo* nas cordas agudas. Importante também é o motivo de caráter militar, ou de execução, tocado pelas trompas e pelos trompetes. A Fig. 9a mostra uma redução harmônica da passagem. Esta é centrada em Si♭ menor, passando por Ré♭ maior, Ré menor, Si♭ menor e, por fim, se fixa em Fá maior, e retorna, na coda, para Lá menor. Assim, reflete também o tipo de progressão harmônica que remete a uma atmosfera onírica, mas que é bruscamente interrompida pela coda. Finalmente, ao final da coda, um acorde de sétima diminuta em Ré♯ simboliza ao mesmo tempo a decapitação de Hugo e o grito de desespero de Parisina. A passagem final da obra, novamente com uma progressão harmônica de mediantes (Fig. 9b), simboliza o desaparecimento de Parisina e é uma progressão inconclusiva (sem cadência V-I) que deixa seu destino irresoluto.

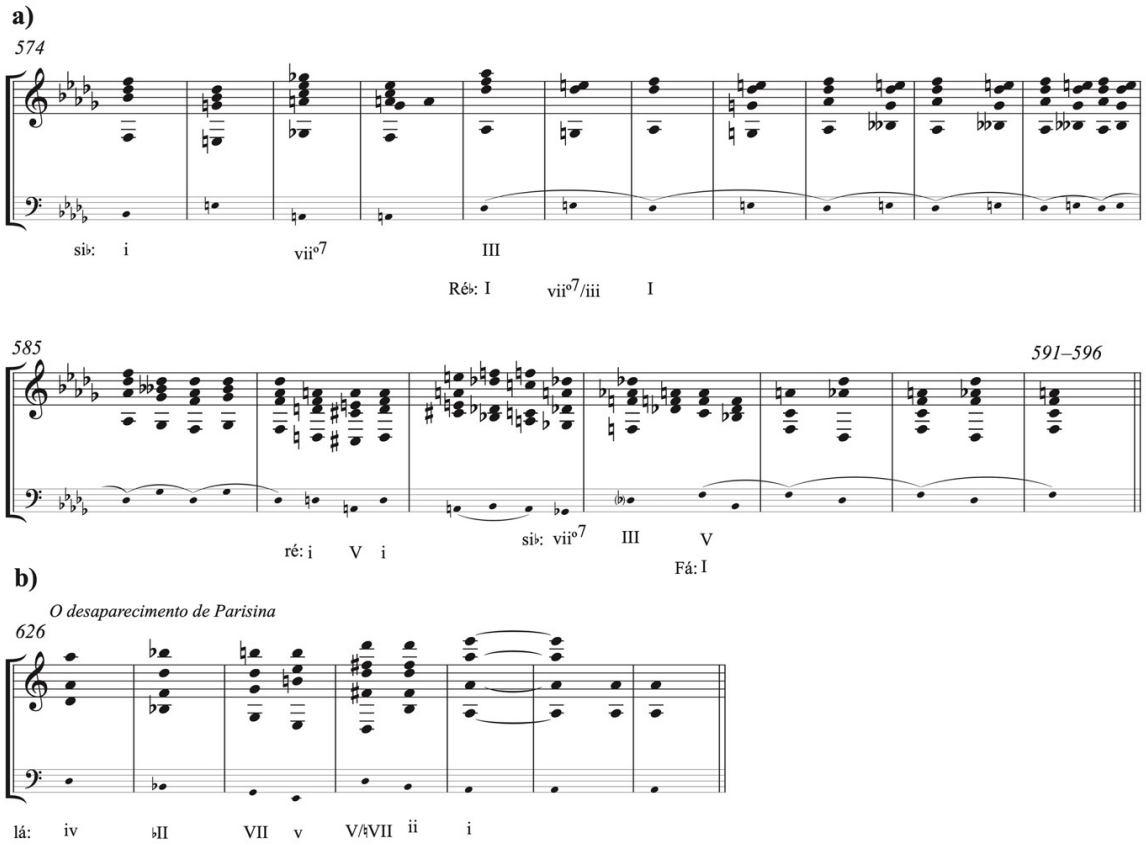


Fig. 9a: Redução harmônica c. 574-596; **Fig. 9b**: c. 626-632

Relações tonais

As relações tonais que estruturam o poema sinfônico de Miguéz seguem as práticas composicionais da música germânica da segunda metade do século XIX. Assim, o compositor brasileiro segue aspectos estilísticos da música de Liszt e de Wagner, como foi demonstrado em relação aos poemas sinfônicos *Ave, Libertas!* Op. 18 (1890) e *Prométhée* Op. 21 (1891)

(*vide* DUDEQUE, 2016 e 2021, respectivamente). Em 1888, ano de composição de *Parisina*, Miguéz já havia aderido à prática composicional da música germânica da época[7].

A Fig. 10 resume, portanto, os principais movimentos tonais dentro do poema sinfônico subdividido nas suas três cenas. A primeira cena é centrada em Lá maior, havendo a apresentação do tema de Parisina em Dó♯ menor (iii) no c. 44, passando por uma transição entre os c. 54-59 e resolvendo na apresentação do tema de amor de Parisina e Hugo em Fá♯ menor. Por fim, há um retorno por meio da V^9 para a tônica e a reapresentação da figura motívica de Parisina no c. 103. A segunda cena inicia em Dó♯ menor com a apresentação do tema de Azo, seguido de uma apresentação da figura motívica de Parisina em Si♭ maior (=Lá♯, distância de mediante para Dó♯) seguido do tema de Hugo em Sol menor (c. 149). A terceira cena, em forma sonata, apresenta o TP em Lá menor prosseguindo através da transição que é subdividida em TR^1 – baseada em material do TP – e TR^2 – material derivado da transição da cena II –, passando por Si menor, Lá♭ maior, Ré♭ maior, Sol maior como dominante de Dó e se estabilizando em Dó maior no TS. A seção de recapitulação reapresenta o TP na tônica, Lá menor, o TS em Lá maior, resolvendo, portanto, a dicotomia tonal normativa da forma sonata. Segue uma transição ($TR^{on.}$) que inicia em Si♭ menor e se encerra em Fá maior (c. 591), retornando, posteriormente, para Lá menor na coda.

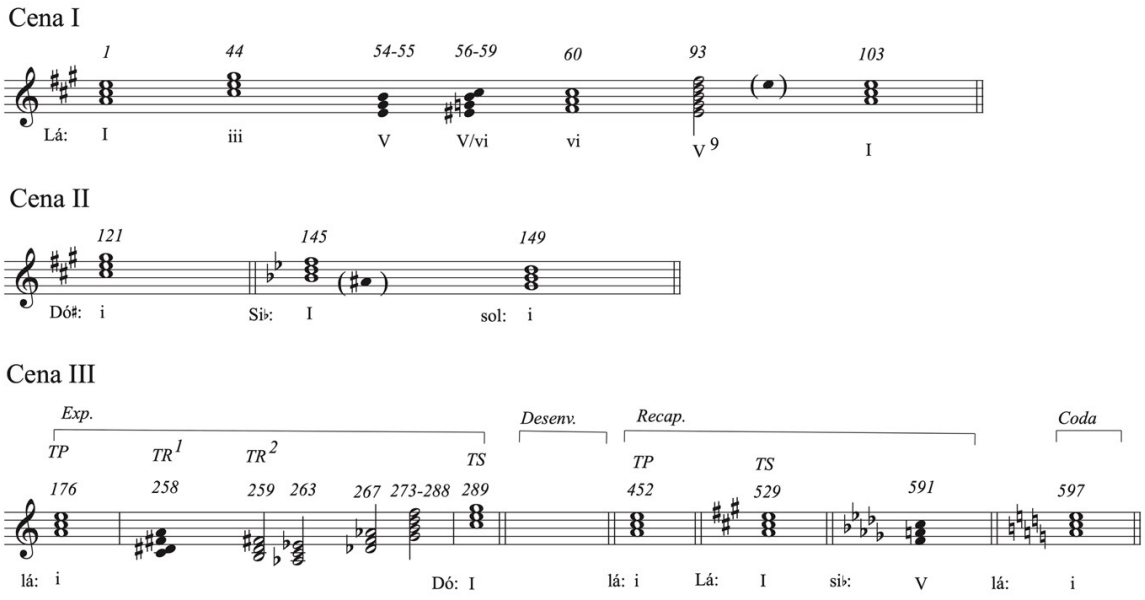


Fig. 10: Resumo harmônico das três cenas em *Parisina* Op. 15

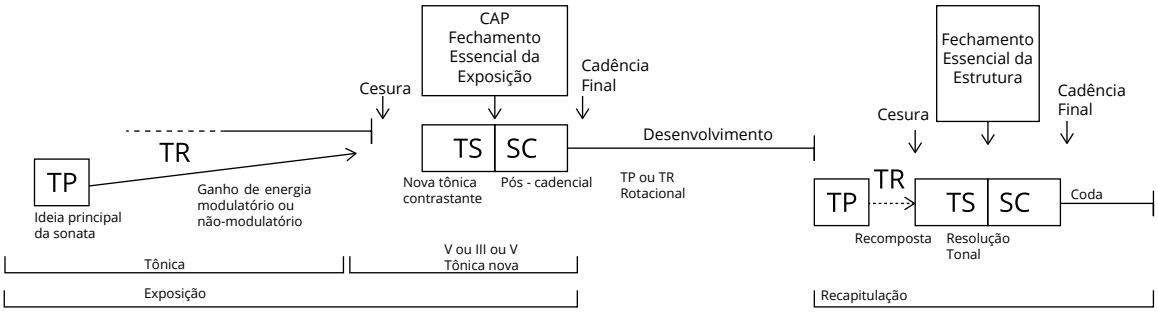
Forma

Um dos aspectos mais interessantes em *Parisina* op. 15 é a adaptação da forma sonata realizada pelo compositor. A sonata, juntamente com suas características para que seja reconhecida como tal, é utilizada na terceira cena do programa apresentado acima. A cena é a mais longa e a mais dramática e ocupa a maior parte da obra de Miguéz. Certamente a forma sonata serve

[7] Mayr tem abordado a música de câmara de Miguéz sugerindo que o compositor também segue uma vertente brahmsiana (*vide* MAYR: 2015. MAYR; ALMADA: 2016).

para o compositor enfatizar a qualidade de tragédia, de drama, do argumento programático, que sugere constantes mudanças de caráter. Assim, os temas principal e secundário e as devidas transições possibilitam as mudanças de atmosfera no decorrer da música. Algumas destas transições não correspondem às mesmas seções da forma sonata tradicional, mas são inserções que o compositor usa para conseguir o efeito dramático almejado.

A Fig. 11a apresenta um esquema da forma sonata normativa. As principais características são: TP (tema principal) na tônica, TR (transição) modulante ou não que conduz ao TS (tema secundário) contrastante e em nova tonalidade. A SC (seção conclusiva) encerra a exposição. A seção de desenvolvimento utiliza material do TP, TS ou TR. A recapitulação já reapresenta os TP e TS na tônica, TR por vezes pode ser repetida, adaptada ou recomposta. Finalmente, a forma pode ter inserções antes da exposição, a introdução lenta e, após a recapitulação, a coda.



* Adaptado de Hepokoski e Darcy, 2006, p.17

Fig. 11a: Esquema gráfico de forma sonata baseado em Hepokoski e Darcy (2006)

A forma das duas cenas iniciais é episódica livre, cada qual com a apresentação de segmentos com figuras motívicas e temas distintos. No entanto, sempre retratando sonoramente o programa. Mas é a terceira cena que mostra como Miguéz adapta a forma sonata de maneira a se adequar ao programa da obra (Fig. 11b). Assim, a cena III inicia com um breve segmento introdutório que formalmente funciona como uma espécie de introdução à sonata. Aqui são tocados fragmentos iniciais do tema IV (TP) da sonata. Na exposição, o TP é apresentado na tônica, Lá menor, seguido de uma transição ainda dentro desta zona, a TR^1. Uma segunda seção de transição, TR^2, inicia com uma aumentação livre de parte do tema III (Fig. 7a). Após um longo pedal de dominante de Dó maior, ocorre a cesura normativa. O TS (tema V) é apresentado em Dó maior e é altamente contrastante com o TP. Este é seguido de uma breve transição que se encerra na dominante de Dó maior. A seção de desenvolvimento é principalmente caracterizada pelo *fugato* inicial sobre o TP; este é um dos pontos mais dramáticos da forma sonata. Este aspecto é representado pelo adensamento da textura no decorrer da seção e pelo relaxamento textural no seu final. A recapitulação apresenta o TP na tônica e o TS na tônica maior (Lá maior). Estes são intermediados pela TR^1 apenas, a TR^2 não é reapresentada. Ao final do TS, uma nova transição (*vide* na Fig. 9a, a redução harmônica da passagem que conduz à coda). Esta seção, que retorna para Lá menor, apresenta outro ponto altamente dramático, que é seguido de uma grande cesura caracterizada pela fermata na nota Ré♯ tocada pelos contrabaixos com *tremolo*. A *codetta* final apresenta uma progressão harmônica inconclusiva (*vide* Fig. 9b). Além do contraste entre os temas principal e secundário, as transições também proporcionam os contrastes necessários para a realização do argumento programático da obra.

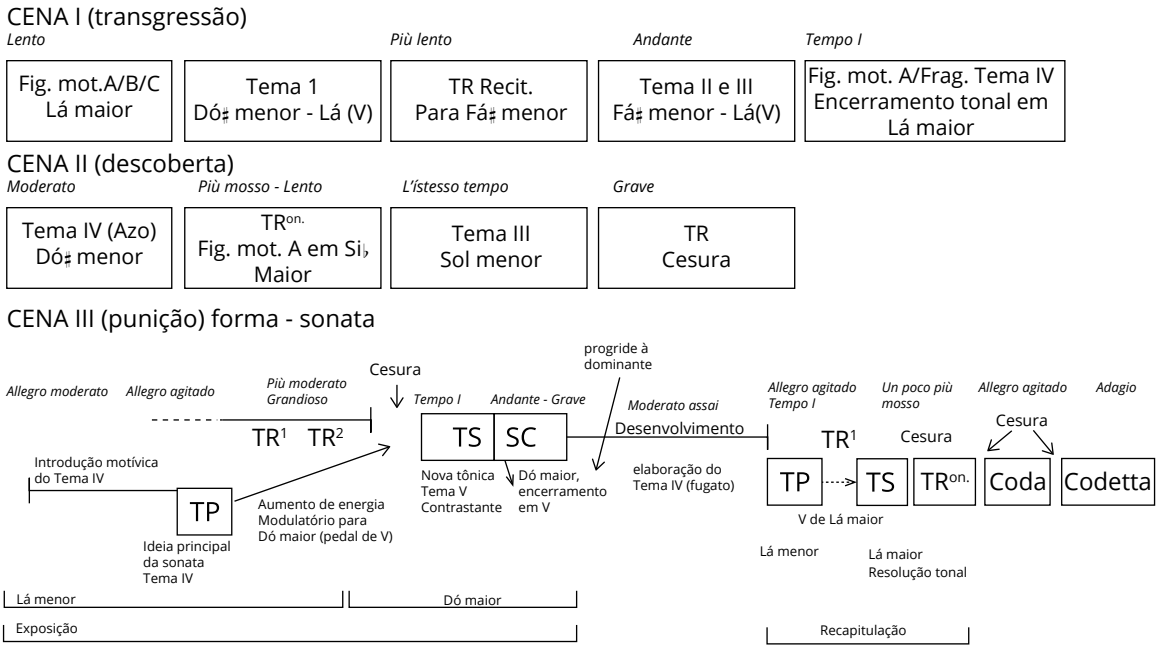


Fig. 11b: Esquema gráfico de *Parisina* op. 15

Portanto, Miguéz utiliza uma estrutura formal na cena III que se refere diretamente à retórica da forma sonata. Podemos considerar que a estrutura toda se encaixa no que Hepokoski tem se referido como "deformação" da forma sonata. Tal conceito deve ser percebido como alterações na retórica da forma, mas que mantém uma base reconhecível de forma sonata. Deformação não deve ser entendido como um conceito no sentido negativo de algo disforme, mas simplesmente um termo técnico o qual introduz o sentido de modificação de uma forma musical normativa. Hepokoski e Darcy (2006: 614) esclarecem:

> Usamos o termo "deformação" para significar a ampliação de um procedimento normativo até seus limites máximos esperados ou até mesmo além deles – ou a revogação dessa norma por completo a fim de produzir um efeito expressivo pretendido. É precisamente a tensão, a distorção da norma (elegantemente? Lindamente? Espirituosamente? Inteligentemente? Tempestuosamente? Desesperadamente? Chocantemente?) pela qual o compositor almeja no momento deformacional. O ponto expressivo ou narrativo reside na tensão entre os limites do campo de expectativas genéricas de um ouvinte competente e o que é feito para ocorrer – ou não ocorrer – na sonoridade real naquele momento. Dentro de qualquer exemplar individual (como uma única composição musical) operando sob a influência normativa de um sistema de gênero compartilhado pela comunidade, qualquer ocorrência excepcional ao longo dessas linhas chama a atenção para si mesma como um forte efeito expressivo. Como tal, marca um evento importante da composição em questão. Uma deformação pode ocorrer localmente, produzindo um efeito momentâneo ou de curto alcance, ou amplamente, sobre a arquitetura de grande escala de uma peça musical como um todo (HEPOKOSKI; DARCY, 2006: 614).

Hepokoski comenta ainda que os procedimentos de "deformação" da forma sonata durante o século XIX ocorrem nas obras de Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner, entre outros. Ele lista os procedimentos mais comuns: 1) A deformação "desvendada" (*breakthrough*), uma modificação não esperada com um evento novo no ou perto do final da "zona de desenvolvimento" redefine de forma radical o caráter e o curso do movimento e transforma uma recapitulação simétrica normativa em inválida; 2) A moldura introdução-coda. O procedimento acarreta o efeito de subordinar a "atividade de sonata" aos conteúdos que prevalecem da introdução e coda; 3) Episódios dentro do espaço de desenvolvimento. Episódios interpolados que ocorrem no espaço de desenvolvimento e podem ou não ter relações motívicas com o material já apresentado; 4) Híbridos estrofes-sonata. Grandes estrofes multitemáticas que simultaneamente articulam a modificação da forma sonata; 5) Formas multimovimento em um único movimento. Uma única obra em um movimento apresenta internamente características de uma obra em vários movimentos (*vide* HEPOKOSKI, 1993: 5-7). Nesta última categoria, Vande Moortele explora o que ele chama de forma sonata bidimensional, ou seja, "a combinação de movimentos de um ciclo sonata[8] com as seções da forma sonata no mesmo nível hierárquico de uma composição em um movimento" (VANDE MOORTELE, 2009: 23). Estes são apenas alguns casos comuns que ocorrem nas deformações de forma sonata, mas que não exaurem todas as possibilidades[9].

Kaplan também aborda as modificações da forma sonata. O objeto de seu estudo são os poemas sinfônicos de Liszt. Ao examinar cinco poemas sinfônicos que utilizam a forma sonata como base, Kaplan elenca alguns dos procedimentos de modificação da forma como complicadores da percepção da forma sonata tradicional. Ele lista: 1) a falta das repetições da exposição; 2) a falta de encerramento secional harmônico, ou seja, a maioria dos temas não apresenta cadências, e as seções de exposição se sobrepõem às seções de desenvolvimento (ou finaliza em harmonia de dominante); 3) para delimitar as seções, Liszt utiliza recursos de delimitação formal do tipo "troca de andamento e métrica" e de passagens de transição do tipo recitativo, frequentemente com solo instrumental (KAPLAN, 1984: 144-146).

Considerações finais

Algumas das modificações elencadas ocorrem em *Parisina* op. 15 de Miguéz. Podemos listar as seguintes: 1) falta de repetição da exposição; 2) falta de encerramento harmônico; 3) transições do tipo "recitativo". Ademais, deformações estruturais como as descritas por Hepokoski também ocorrem, em especial a apresentação das duas cenas iniciais, como se fossem duas "introduções" e a coda final, partes essenciais da ação programática da obra. Podemos perceber que Miguéz, ao estruturar seu poema sinfônico, conforme a análise apresentada, propõe novas possibilidades de "deformação" da forma sonata, que, acrescidas com as possibilidades mostradas por Kaplan, ampliam, geram e aludem às inovações aplicadas à forma sonata tradicional na música romântica germânica do século XIX.

Na questão de forma musical, Miguéz inova e contribui com a sua versão da forma sonata; no âmbito harmônico-tonal, o compositor segue também práticas da época. Em *Parisina* op. 15,

[8] Vande Moortele utiliza ciclo sonata (*sonata cycle*) para se referir aos movimentos de uma sonata: primeiro movimento, movimento interno, finale. Esta nomenclatura é derivada da concepção de A. B. Marx sobre a sonata com vários movimentos (*vide* VANDE MOORTELE, 2009: 18-19).

[9] Por exemplo, Darcy propõe outras deformações que ocorrem na obra de Bruckner. Entre estas estão modificações no tema secundário, recapitulação sem resolução (tonal) e nas codas das sinfonias de Bruckner (*vide* DARCY, 1997: 140-207).

progressões harmônicas por mediantes são frequentes e até mesmo regem as relações tonais importantes da forma sonata. No entanto, parece não haver o uso sistemático de tônicas duplas, como em *Ave, Libertas!* op. 18. Por fim, a análise comprova a articulação aprimorada entre programa e música, certamente a mais elaborada entre os três poemas sinfônicos de Miguéz.

Referências

ALMEIDA, Renato. *História Da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briquiet & Comp., 1942.

ANDRADE, Clarissa L. Bomfim. *A Gazeta Musical*: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da república no Brasil. São Paulo: Ed. UNESP, 2013.

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

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. Wagnerismo y Nacionalismo musical en Portugal: la influencia del musicógrafo de origen español António Arroyo. *Revista de Musicologia*, La Rioja, v. XXVIII, n. 2, p. 951-960, 2005.

CAVALCANTE, Maria I. A Presença do Byronismo na produção literária de Álvares de Azevedo. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, Jataí: Universidade Federal de Goiás, 1, n. 1, p. 1-16, 2009.

CORMAC, Joanne. Liszt, language, and identity: a multinational chameleon. *19th-Century Music*, Berkeley: University of California Press, v. 36, n. 3, p. 231-247, 2013.

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.

DARCY, Warren. Bruckner's Sonata Deformations. *In*: HAWKSHAW, Paul; JACKSON, Timothy L. (ed.). *Bruckner Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 256-277.

DUDEQUE, Norton. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot, Hants, England; Burlington, VT: Ashgate, 2005.

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

DUDEQUE, Norton. Ave, Libertas!, Op. 18 de Leopoldo Miguéz, considerações sobre a estrutura musical. *Opus*, v. 27, n. 1, p. 1-23, 2021.

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

HEPOKOSKI, James. *Sibelius: Symphony No. 5*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

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.

HORTON, Julian. Bruckner's Symphonies and Sonata Deformation Theory. *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, Dublin, v. 1, n. 1, p. 5-17, 2005.

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

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

LARSON, Donald R. Adapting History: Bandello, Lope de Vega, Lord Byron, and Donizetti. *Bulletin of the Comediantes*, Athens: University of Georgia, v. 67, n. 1, p. 1-17, 2015.

MAGALDI, Cristina. Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. *Latin American Music Review*, Austin: University of Texas, v. 16, n. 1, p. 1-41, 1995.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro*: european culture in a tropical milieu. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2004.

MAYR, Desirée Johanna Mesquita. *Os processos criativos de Leopoldo Miguéz no primeiro movimento da sonata para violino e piano Op. 14*. Dissertação (Mestrado) – PPG Música, Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

MAYR, Desirée; ALMADA, Carlos. Use of Linkage Technique in Johannes Brahms' Op. 78 and Leopoldo Miguéz's Op.14 Violin Sonatas. *Opus*, Belo Horizonte: ANPPOM, v. 22, n. 2, p. 429-449, 2016.

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

VANDE MOORTELE, Steven. Beyond Sonata Deformation: Liszt's Symphonic Poem Tasso and the Concept of Two-Dimensional Sonata Form. *Current Musicology*, New York: Columbia University, v. 86, n. 86, p. 41-62, 2008.

VANDE MOORTELE, Steven. *Two-Dimensional Sonata Form:* Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky. Leuven: Leuven University Press, 2009.

VANDE MOORTELE, Steven. *The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

VOLPE, Maria Alice. Algumas Considerações sobre o conceito de romantismo musical no Brasil. *Brasiliana*: Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro: ABM, v. 5, p. 36-46, 2000.

Norton 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