

Mapeamento dos processos composicionais na Sonata para Violino Op.14 de Leopoldo Miguéz

Desirée Johanna Mesquita Mayr¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro/PPG-Nivel[D]

SIMPOM: *Linguagem e Estruturação Musical*

djmayr@yahoo.com

Resumo: Este artigo, integrando uma pesquisa de doutorado em andamento, apresenta referencial teórico (CAPLIN, 1998; KOPP, 2002; HEPOKOSKY e DARCY, 2006), metodologia e principais resultados de uma análise estrutural (considerando macro e microformas e relações tonais) da *Sonata para Violino Op.14* de Leopoldo Miguéz. Tal estudo tem como principal propósito, considerando os objetivos da pesquisa, fornecer uma adequada contextualização formal e tonal para uma detalhada análise das relações derivativas que conectam as ideias temáticas, o que será realizado tomando como comparação outra obra de mesmo gênero contemporânea, a sonata Op.78 de Brahms (omitida neste trabalho). A análise estrutural da sonata de Miguéz, cujos resultados são sumarizados no presente artigo, revela não apenas uma organização formal-tonal de considerável complexidade e consistente em relação à prática romântica tardia, como procedimentos composicionais peculiares, aos quais é também possível acrescentar aspectos sintonizados com procedimentos não normativos (*deformations*, de acordo com Hepokosky e Darcy, 2006) compartilhados por outros compositores românticos europeus.

Palavras-chave: Sonata Op.14 de Leopoldo Miguéz; análise estrutural; estilo romântico.

Structural Analysis of Leopoldo Miguéz's Violin Sonata Op.14

Abstract: This article, integrating an ongoing doctoral research, presents the theoretical framework (CAPLIN, 1998; KOPP, 2002; HEPOKOSKY e DARCY, 2006), methodology and the main results of a structural analysis (considering macro and micro-formal aspects and tonal relations) of Leopoldo Miguéz's *Violin Sonata Op.14*. The specific purpose of this study, considering the research's objective, is to provide an adequate formal and tonal contextualization for a systematic analysis of the derivative relations that connect the thematic ideas, which will be done taking as comparison another contemporary work of the same genre, Brahms' *Violin Sonata Op.78* (omitted from this work). The structural analysis of Miguéz's sonata, whose results are summarized in the present article, reveals not only a formal-tonal organization of considerable complexity, and consistent with the late Romantic practice, but also certain peculiar compositional procedures, to which is also possible to add some aspects associated to non-normative proceedings (*deformations*, according to Hepokosky and Darcy, 2006) which are shared by other Romantic European composers.

Keywords: Leopoldo Miguéz's Sonata Op.14; Structural Analysis; Romantic Style.

¹ Orientador: Dr.Carlos de Lemos Almada.

1. Introdução

Este artigo integra uma pesquisa doutoral em andamento, desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A pesquisa tem como objetivo primordial um estudo detalhado sobre as teorias da *Grundgestalt* e da variação progressiva, elaboradas por Arnold Schoenberg, a partir de suas aplicações composicionais em duas obras de mesmo gênero e quase exatamente contemporâneas: as *Sonatas para Violino Op.78* de Johannes Brahms (composta em 1878) e *Op.14* de Leopoldo Miguéz (1884). Foi constatada, no decorrer do trabalho de pesquisa, a necessidade de anteceder o exame das relações derivativas de ambas as obras por uma análise profunda e sistemática de suas estruturas formais e tonais, de modo a contextualizar precisamente os elementos motivicos e temáticos que consistem, em última instância, no objeto principal do estudo. O presente artigo visa a apresentar fundamentação teórica, ferramentas metodológicas e parte dos resultados obtidos na análise estrutural, a saber, aqueles relacionados aos quatro movimentos da sonata *Op.14* de Leopoldo Miguéz.

2. Fundamentação e metodologia de análise

Como suporte para análise, foram adotadas algumas das teorias mais recentes e de ampla disseminação acadêmica, perfeitamente adequadas para o estudo do repertório romântico tardio, contexto ao qual se inserem ambas as obras. O exame da forma foi subdividido em duas perspectivas, macro (segmentação estrutural) e micro (organização temática). Para a primeira delas, foram adotados os fundamentos da chamada Teoria Sonata, propostos por Hepokosky e Darcy (2006). Para o caso da análise microformal, o trabalho de William Caplin (1998), relacionado à sua Teoria das Funções Formais, tornou-se a principal referência. Em relação à dimensão harmônica, levando-se em conta os objetivos da pesquisa e o enfoque pretendido, decidiu-se por uma abordagem em alto nível (i.e., considerando apenas as relações entre regiões tonais,² e não entre acordes), de modo a propiciar um painel mais abrangente e firmemente conectado à estrutura formal. Nesse sentido, as teorias Transformacional e Neorriemanniana apresentam-se como ótimas referências. Das várias abordagens existentes atualmente, foi selecionado o modelo proposto por David Kopp (2002),

² Adotando aqui a terminologia proposta por Schoenberg (1969).

denominado Sistema de Transformações Cromáticas³ como o mais adequado para as finalidades do estudo.

Em relação à metodologia de análise, foram empregados os recursos, simbologias e terminologias associados aos respectivos referenciais teóricos, além de outros elementos de apoio (como gráficos schenkerianos, por exemplo). Para a apresentação dos dados analíticos, foi aplicado um recente aperfeiçoamento do método denominado Análise em Camadas Estruturais Formal-Harmônica.⁴ A Figura 1 apresenta uma disposição genérica desse método.

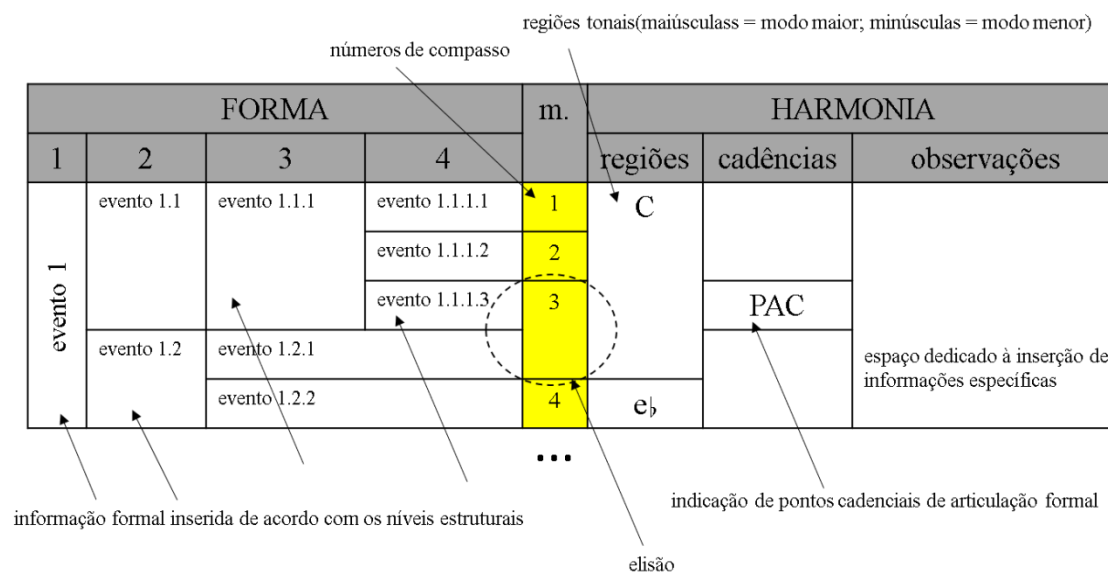


Figura 1: Modelo genérico de exposição de dados analíticos em camadas estruturais.

As estruturas de ambas as obras foram completamente analisadas, resultando em um total de 31 segmentos formais (sendo 19 destinados ao Op.14), associados a quadros de acordo com o modelo mostrado na Figura 1. As limitações de espaço impedem a apresentação de todos, com exceção do primeiro deles, correspondendo ao grupo temático principal (P)⁵ da Exposição do primeiro movimento (c. 1-64) da sonata de Miguéz, mostrado na Figura 2.

³ Evidentemente, outros trabalhos são adotados como complementares à fundamentação teórica do estudo. Alguns deles serão oportunamente mencionados neste artigo.

⁴ Este método foi originalmente apresentado em ALMADA (2007).

⁵ De acordo com a terminologia de Hepokosky e Darcy (2006).

Figura 3: Miguéz Op.14/I (c.1-34) – análise schenkeriana do tema P¹. As siglas HC e PAC se referem, respectivamente, à semicadência e à cadência autêntica perfeita, na terminologia original (HEPOKOSKY e DARCY, 2006)

O Desenvolvimento é também extenso (89 compassos) e envolve um grande número de regiões remotas. A maior parte do conteúdo consiste em elaborações dos motivos do tema principal. Miguéz utiliza a tradicional técnica de modelo-sequência como principal meio de construção do discurso. Emprega modulações por notas comuns (especialmente em relações tonais por terça) e, com mais frequência, cromáticas, bem como trechos baseados em *roving harmony* (R.H.),¹⁰ como o que é apresentado na redução harmônica da Fig.4.

Figura 4: Miguéz Op.14/I (c.225-234) – redução harmônica (a); *Birdcage graph* (ROCKWELL, 2009). Os caminhos harmônicos escolhidos por Miguéz são indicados pelas setas vermelhas (b).

¹⁰ Conceito criado por Schoenberg, intimamente associado à ideia de *acordes errantes*, ou seja, acordes com múltiplo significado funcional (como a tríade aumentada, a téttrade diminuta e os acordes de sexta aumentada). Passagens em R.H. são definidas por Norton Dudeque (2005, p.81) como “segmentos que podem ser entendidos como áreas nebulosas onde a expressão tonal de uma tonalidade ou região é momentaneamente suspensa”. (tradução da presente autora).

O trecho em questão é construído a partir da conexão não funcional de acordes de sétima dominante e tríades menores. A organização harmônica é claramente subordinada a uma linha cromática descendente no baixo ligando Ré, a Mi. Mais interessante ainda, a progressão final (indicada pela chave horizontal) obedece ao princípio da condução parcimoniosa de vozes, como pode ser também observado em passagens semelhantes (i.e., envolvendo conexões mistas entre acordes de sétima e tríades) na música de Schubert, Wagner ou Chopin, de acordo com recentes estudos analíticos baseados em modelos geométricos (DOUTHETT e STEINBACH, 1998; TYMOCZKO, 2011; COHN, 2012). Um desses modelos, denominado gráfico “gaiola” (*Birdcage graph*), proposto por Joti Rockwell (2009), é reproduzido na Figura 4b, tornando-se perfeitamente adequado para revelar as econômicas relações melódicas do trecho analisado.

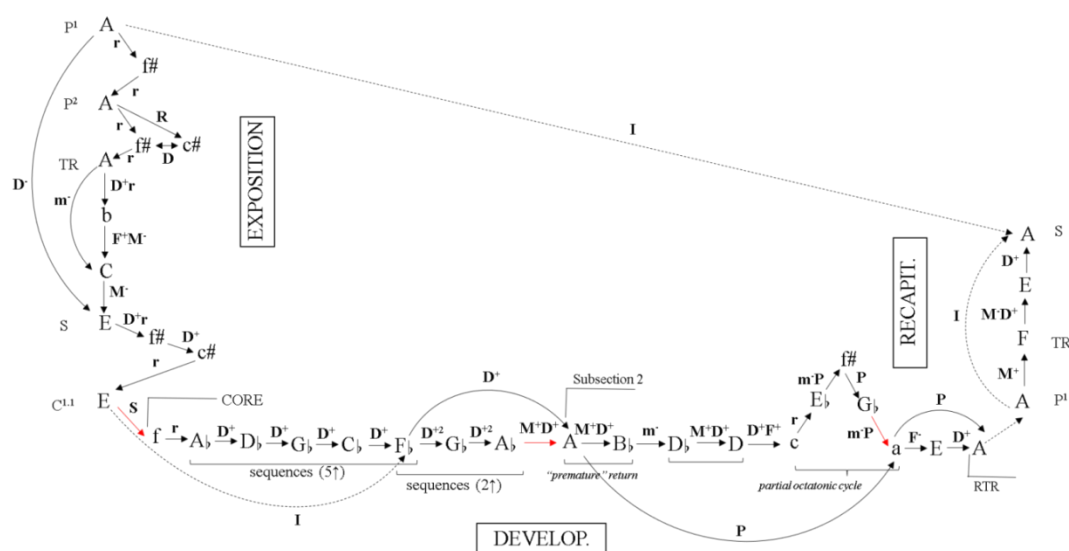


Figura 5: Miguéz Op.14/I – ND do movimento completo. Setas vermelhas indicam trechos em R.H.

Uma visão global de cada movimento é apresentada no formato de um “diagrama em rede” (*Network diagram*, abreviado como ND), um esquema gráfico empregado por Kopp (2002) para associar relações harmônicas transformacionais ao contexto formal nas análises do repertório romântico presentes em seu livro. Os NDs são diagramas topológicos¹¹ formados por símbolos de acordes (ou regiões tonais, como no presente caso) conectados por setas que representam operações transformacionais,¹² associados às principais seções da estrutura. No esquema são contempladas não apenas as relações entre acordes/regiões contíguas como também aquelas em níveis mais profundos. Tornam-se assim um recurso ótimo para descrição geral de uma determinada peça. Para cada movimento das duas sonatas

¹¹ Ou seja, não destinados a informar direções e extensões reais, mas sim, relações entre objetos, como um mapa de metrô, por exemplo.

¹² Para as definições e símbolos das operações adotadas, ver KOPP (2002, p. 165-191).

foi elaborado um esquema ND específico. Por limitações de espaço, apenas o ND do primeiro movimento da sonata Op.14 é apresentado na Figura 5 (os demais esquemas poderão ser acessados no volume da tese, atualmente em fase final de preparação).

Uma redução ainda mais radical, proposta na Figura 6, forma uma espécie de ND de alto nível, considerando as seções de Exposição (eixo nordeste/sudoeste) e Reexposição (noroeste/sudeste). O esquema revela uma estrutura básica simétrica calcada em relações mediânticas: diatônicas (operações **r** e **R**) na subseção P e cromáticas (**m** e **M**) nas áreas TR e S.¹³

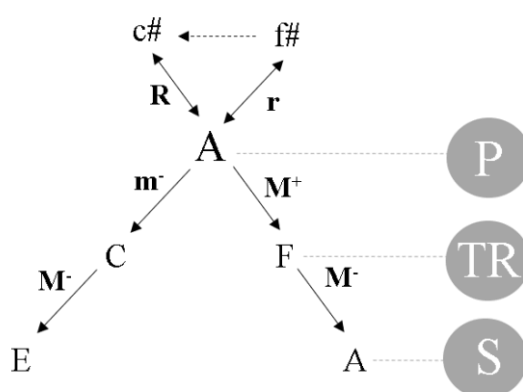


Figura 6: Miguéz Op.14/I – ND de alto nível das seções de Exposição e Reexposição.

3.2 Segundo movimento

A principal peculiaridade deste movimento, escrito em Mi maior e em forma ternária (ABA'), é a quase total ausência de cadências, resultando numa fluidez quase contínua.¹⁴ A seção central B (em Dó# menor) apresenta outra interessante particularidade, desta vez associada à prática de Brahms, a partir de um estudo de Peter Smith (2001). Trata-se do emprego da “retórica sujeito/resposta” (*subject/answer rhetoric*), termo criado pelo autor para designar adaptações de técnicas construtivas de fugas barrocas na formação de estruturas clássicas de período (especialmente) e sentença. Em suma, como documentado em vários casos de temas do compositor alemão, a técnica consiste em formatar o consequente de um período convencional como uma resposta (real ou tonal) de uma fuga, resultando em um procedimento caracteristicamente brahmsiano. No caso do movimento de Miguéz, o tema principal da seção B é estruturado como período a partir do emprego dessa técnica com uma única diferença em relação a Brahms: a transposição é feita por intervalo de quarta justa

¹³ Os símbolos P, TR e S se referem, respectivamente, às subseções “Grupo Temático Principal”, “Transição” e “Grupo Temático Secundário”, de acordo com a terminologia de Hepokosky e Darcy.

¹⁴ Mais precisamente, há um único PAC em todo o movimento, que ocorre no penúltimo compasso (c.127). Tal procedimento construtivo, que lembra vagamente a ideia da “melodia infinita” wagneriana, especialmente evidente em ambas as seções A, pode também ser associado à classe das *becoming forms*, de Schmalfeldt.

ascendente no lugar da quinta. A Figura 7 compara a linha melódica desse tema com um dos casos de Brahms (reproduzindo o exemplo 1.1 de Smith).¹⁵

(a) Musical notation for Brahms' Serenade in D major. The top staff, labeled 'subject', shows a melodic line starting with a 5th fingering (5 hn) and a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) and a 'poco a poco' marking. The bottom staff, labeled 'answer', shows a response starting at measure 13, featuring a triplet and a crescendo (cresc. poco a poco).

(b) Musical notation for Miguéz Op.14/II. The top staff, labeled 'subject', shows a melodic line in 3/4 time. The bottom staff, labeled 'answer', shows a response in the same key and time signature.

Figura 7: Exemplos de “retórica sujeito/resposta” na construção de períodos: (a) serenata em Ré maior de Brahms (In: SMITH, 2001, p. 195); (b) Miguéz Op.14/II, c.37-44.

3.3 Terceiro movimento

O movimento central da sonata é estruturado como um scherzo, em Fá maior. Na seção principal, observa-se a recorrência de alguns procedimentos composicionais que parecem caracterizar o estilo de Miguéz: estrutura temática de grande extensão (no caso, o tema principal, com 80 compassos) e uso de regiões mediânticas diatônicas como contraste tonal. Entretanto, o fato mais chamativo neste movimento é a presença de uma fuga completa como Trio. Apesar de inusitada, tal escolha composicional não pode ser considerada como simplesmente idiossincrática. Peter Smith (1992) discute o conceito das “três culturas musicais” (*three musical cultures*), proposto originalmente por Carl Dahlhaus, como base para uma investigação acerca do emprego de formas barrocas (entre as quais a fuga, mediada pelas inovações do Beethoven tardio), na formação do estilo de Brahms. É bastante plausível supor que a ideia para o Trio-fuga de Miguéz possa ter originado dessa prática romântica, encontrada não apenas na obra de Brahms e Beethoven, como na de vários outros compositores, como Mendelssohn que, em seu *Quarteto de Cordas* Op.44/III, utiliza

¹⁵ Devido a esta característica, a própria seção como um todo assemelha-se a um fugato. O tema principal (“sujeito” + “resposta”) é seguido por uma breve seção contrastante e uma recapitulação espelhada (“resposta” + “sujeito”), com o grupo formando uma espécie de “exposição”. Segue-se um “episódio”, uma “contra-exposição” (transposta uma terça menor acima) e um novo “episódio”, concluindo a seção. Uma análise detalhada dessa interessante construção é contemplada na tese.

justamente uma fuga como trio do Scherzo (provavelmente, a inspiração direta para Miguéz). Ao contrário dos supostos modelos, no entanto, a fuga do Op.14 (escrita em Si^b menor) é bastante convencional (quase escolar, na verdade), apresentando uma organização formal bachiana: exposição, quatro episódios intercalando duas entradas do sujeito (uma delas em modo maior) e um *stretto* a duas vozes, à guisa de recapitulação. Uma longa retransição prepara o retorno da seção principal do Scherzo, quase inalterado em relação ao original.

3.4 Quarto movimento

O último movimento, escrito como esperado na tonalidade principal (Lá maior), apresenta-se como um Rondó-Sonata (“tipo 4”, de acordo com a tipologia de Hepokoski e Darcy). Chama especialmente a atenção, o longo Grupo Temático Principal (95 compassos), formado por quatro blocos.¹⁶ Após um PAC incisivo, a Transição, que se inicia como que retomando o primeiro tema, conduz à modulação esperada para a dominante e ao Grupo Temático Secundário, subdividido em três grandes blocos. O Desenvolvimento se inicia, assim como a Transição, elaborando a ideia básica, tendo uma extensão relativamente curta (59 compassos). Mais expressiva ainda é a redução do Grupo Principal na Reexposição, que passa a ser representado apenas pelo segundo dos quatro blocos, estendendo-se por 32 compassos. Outro aspecto bastante interessante na Reexposição é a maneira como a Transição é transfigurada e estendida em relação ao original, assumindo um caráter de segundo desenvolvimento dentro do movimento.

Considerações Finais

Este artigo apresentou em linhas gerais fundamentos teóricos, metodologia e principais resultados da análise estrutural dos quatro movimentos da *Sonata para Violino* em Lá maior Op.14 de Leopoldo Miguéz. Ainda que sua realização tenha um propósito bem específico dentro da pesquisa (a saber, contextualização das ideias temáticas componentes para um adequado e profundo exame de suas relações derivativas, o cerne do estudo), considera-se que os dados obtidos na análise constituem uma importante contribuição para o conhecimento dos processos composicionais de Leopoldo Miguéz. Até onde se sabe, esta é a primeira investigação analítica de uma obra do compositor em tal nível de profundidade e detalhamento. Nesse sentido, ainda que apresentados de maneira resumida neste trabalho, alguns elementos construtivos chamam a atenção como candidatos a caracteristicamente miguezianos, especialmente o emprego de regiões mediânticas diatônicas como coadjuvantes

¹⁶ E, novamente, a região relativa menor (Fá#) atua como digressão tonal.

à tônica central (buscando contraste tonal), ideias temáticas de grandes proporções (como formas compostas) e o uso de *roving harmonies* em trechos elaborativos. Além destes, é relevante acrescentar procedimentos sintonizados com a prática de alguns outros compositores românticos europeus, a partir de fontes da literatura sobre o assunto, tais como a preferência especial por evitação de cadências e conexões fluidas entre seções (associando-se à ideia de *becoming*) e o emprego de elementos Barrocos em novos contextos (como a “retórica sujeito/resposta” e o uso da forma de fuga). Evidentemente, a comprovação de tais elementos construtivos como formantes do estilo do compositor requer novas análises de outras obras, o que se torna uma instigante perspectiva de desdobramento de estudo.

Referências

- ALMADA, Carlos de L. *Nas fronteiras da tonalidade: Tradição e inovação na forma da Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg*. Rio de Janeiro, 2007. 308 ff. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.
- CAPLIN, William. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- COHN, Richard. *Audacious euphony: Chromaticism and the triad’s second nature*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- DOUTHETT, Jack and STEINBACH, Peter. Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition. *Journal of Music Theory*, v. 42, n. 2, p. 241-263, 1998.
- DUDEQUE, Norton. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot: Ashgate Publishings, 2005.
- 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. *Brahms' Piano Concerto No2, Op.83: Analytical and Contextual Studies*. Leuven: Peeters, 2017.
- KOPP, David. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- ROCKWELL, Joti. *Birdcage Flights: A Perspective on Inter-Cardinality Voice Leading*. *Music Theory Online*, v.15.5, 2009. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.rockwell.html>. Acesso in 14/7/2017.
- SCHMALFELDT, Janet. *In the Process of Becoming: Analytical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2011.
- SMITH, Peter. Brahms and the subject/response rhetoric. *Music Analysis*, v.20, n.2, 2001, p.193-206.
- _____. *Formal Ambiguity and Large-Scale Tonal Structure in Brahms’s Sonata-Form Recapitulations*. New Haven, 1992. 285ff. Tese (PhD em Filosofia) – Yale University, 1992.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural functions of harmony*. (Leonard Stein, ed.) Nova York: W.W. Norton & Company, 1969.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2011.