



Prométhée, Op. 21 de Leopoldo Miguéz e a forma sonata

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Norton Dudeque
UFPR – norton.dudeque@ufpr.br

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discorrer sobre a adaptação da forma sonata no poema sinfônico *Prométhée*, Op. 21 de Leopoldo Miguéz. Para tal, relacionam-se três características relacionam a obra à forma sonata: 1. Uma dicotomia tonal que é resolvida; 2. Uma dualidade temática, isto é, temas contrastantes; 3. Uma seção de recapitulação com a resolução da dicotomia tonal. O programa da obra, por sua vez, é vinculado à forma sonata utilizada sendo que elementos estruturais correspondem ao argumento e a personagens do programa literário.

Palavras-chave: Prométhée, Op. 21. Leopoldo Miguéz. Forma sonata.

Leopoldo Miguéz's *Prométhée*, op. 21 and Sonata Form

Abstract: This paper aims to explore the adaptation of sonata form in Leopoldo Miguéz's symphonic poem *Prométhée*, op. 21. In order to demonstrate, three main characteristics are related to sonata form: 1. A tonal dichotomy which is resolved; 2. Thematic duality, i.e., contrasting themes; and 3. A recapitulation section with the presentation of the tonal dichotomy. The work's program is associated to the sonata form and structural elements correspond to characters of the literary program.

Keywords: Prométhée, op. 21. Leopoldo Miguéz. Sonata Form.

1. O Programa

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

A citação acima resume brevemente o argumento geral do mito de Prometeu. Anteriormente ao século XIX este mito tornou-se simbólico de rebeldia política, e do progresso e potencial da raça humana (Dougherty, 2006, p. 86-92). Ao longo do século XIX o mito de Prometeu foi, na sua maior parte, politizado. Ao invés de ser visto como um mito da criação da humanidade, o mito teve seu foco mudado para seu ato de rebelião, um modelo de resistência à tirania divina e um símbolo poderoso de sofrimento. O mito de Prometeu passou a oferecer uma maneira de se pensar sobre as complexidades de uma época tumultuosa (Dougherty, 2006, p. 96). Na literatura brasileira, referências ao mito de Prometeu aparecem em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) de Machado de Assis. Mas é no conto *Viver!* (1886), parte

do volume *Várias histórias* (1896), que se encontra a maior referência. O conto é um diálogo entre Ahasverus, o último dos humanos e representante da cultura judaico-cristã, e Prometeu, representante da antiguidade grega e da cultura pagã.

Leopoldo Miguéz, um republicano convicto, já havia composto um Hino à Proclamação da República em 1889, mas principalmente, em 1890, *Ave Libertas!* Op. 18, um poema sinfônico em “homenagem ao Marechal Manuel Deodoro da Fonseca, proclamador da República brasileira, e comemorativo do primeiro aniversário da proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil”. Em *Prométhée* Op. 21, composto em 1891, Miguéz elabora o programa no mito de Prometeu, mas que de forma simbólica também presta homenagem à recém criada república brasileira. O programa publicado por Miguéz é o seguinte:

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

O mito de Prometeu serviu para Miguéz expressar sua tendência política em favor da então nova república. Por outro lado, as utilizações do argumento, “O mito de Prometeu”, na música do século XIX é grande. Obras tais como as canções *Prometheus* de Schubert (1819), que é composta como um pequeno oratório com passagens de recitativo e passagens líricas, e de Hugo Wolf (1889), também é caracterizada por uma alternância entre episódios na forma de recitativo e passagens líricas. Entre as obras orquestrais, talvez o ballet *Die Geschöpfe des Prometheus*, Op. 43 (1801) de Beethoven seja a mais conhecida. Mas entre os poemas sinfônicos certamente o Poema Sinfônico Nº 5, *Prometheus*, de Liszt é o que melhor representa o argumento neste gênero.

II. A ESTRUTURA MUSICAL EM PROMÉTHÉE, OP. 21 DE LEOPOLDO MIGUÉZ

No poema sinfônico de Miguéz três aspectos relacionam a obra à forma sonata: 1. Uma dicotomia tonal que é resolvida; 2. Uma dualidade temática, isto é, temas contrastantes; 3. Uma seção de recapitulação com a resolução da dicotomia tonal. No entanto, a processo de determinação da forma na obra não é evidente e muito menos claro. Não se encontram as características clássicas da forma sonata, tais como, repetição da exposição, e a delimitação de temas através de cesuras e cadências, de fato, a apresentação das ideias temáticas

frequentemente é seguida de passagens sequenciais ou de “desenvolvimento” que obscurecem a função formal específica. Talvez para compensar esta falta de delimitação clara das funções formais, Miguéz utilize outros tipos de estratégia para definí-las. Por exemplo, as mudanças de andamento entre a introdução e exposição e entre os temas principal e secundário; e pontos cadenciais (ou gestos cadenciais) que delimitam seções.¹ A forma sonata usada e adaptada por Miguéz é ilustrada na Tabela 1:

INTRODUÇÃO *Lento* (c. 1-73)

1ª seção (c. 1-29): apresentação do Tema de Prometeu (c. 1-8); 2ª seção (Imitações, c. 30-34.1); 3ª seção (Novo tema seguido de sua inversão, Transição (c. 34.2-40); Seção final e transição para a exposição da forma sonata (c. 41-63)

EXPOSIÇÃO *Allegro moderato* (c. 74-221)

Área do Tema Principal (*Tema de Prometeu 2*, c. 74-140; Flutuação harmônica entre lá menor/fá# menor;)

Più animato (c. 141-155) Episódio: “Representação das aves” (urubus)

Transição (c. 156-169, Modulação para Mi maior)

Più moderato (c. 170-221) Área do Tema Secundário (Mi maior); *Tema das Oceanides*, Tonalidade: Mi maior/dó# menor; cadência para finalização (c. 212-221)

DESENVOLVIMENTO c. 222-294

Imitações (c. 222-261); Tema Principal (c. 262-294); *Piu moderato, quasi Andante* (Tema principal)

RECAPITULAÇÃO *Allegro moderato come primo*

(c. 295-420)

Tema Principal (c. 295-352, Flutuação harmônica entre lá menor/fá# menor)

Transição (c. 353-374, Movimento harmônico de lá menor para Lá maior)

Tema Secundário (c. 375-420, Tonalidade: Lá maior/fá# menor)

CODA (c. 421-486)

“Segundo desenvolvimento” (c. 421-473); **INTRODUÇÃO** – *Lento come prima* (c. 474-486 Tonalidade Lá maior)

TABELA 1- segmentação formal de *Prométhée*, op. 21 de Miguéz

Assim, as observações realizadas por Whittall e de Bailey a respeito de características da linguagem musical de Wagner são pertinentes para a análise que segue. Primeiramente, Whittall observa a respeito da tonalidade na música da segunda metade do século XIX, como sendo integradora, em determinada tônica, de ambos os modos, tanto o maior quanto o menor, ... sendo, portanto, um princípio de que uma tonalidade e sua paralela maior ou menor (lá menor e dó maior, por exemplo) possam se juntar em um único complexo harmônico (Whittall, 1995, p. 281). Por sua vez, Bailey resume que “o par de duas tonalidades localizadas uma terça de distância de tal maneira que formam um complexo de tônicas-duplas”, e exemplifica com o que ocorre no primeiro ato de *Tristan und Isolde* (Bailey, 1985, p. 121-122). Estas duas características estão presentes na obra de Miguéz e corroboram a influência wagneriana sofrida pelo compositor, e a adoção de características da música germânica do romantismo.² A seguir ilustra-se algumas características da obra. Primeiramente, exemplos de centro tonal flutuante entre dois polos referentes aos temas principal e secundário. Segundo, passagens sequenciais que fazem parte de áreas de exposição temática.

O Ex. 1 ilustra o tema principal da forma sonata sendo que o tema é caracterizado pela sua tonalidade difusa e nunca assertiva de um centro tonal claro. A constante flutuação harmônica entre lá menor e fá sustenido menor mostra como o compositor usa localmente este procedimento de complexo harmônico. Segue à exposição do tema, uma extensa passagem sequencial (c. 86-105) que desestabiliza a própria noção de tema principal como uma estrutura tratada de maneira tradicional, ou seja, com tonalidade e forma bem definidas. Somente no c. 106-107 a tônica, lá menor, é alcançada de maneira mais estável, com sua fundamental no baixo (vide o final do Ex. 1b). O Ex. 1b mostra a primeira passagem sequencial que sucede a apresentação do tema principal na exposição. A sequencia prolonga as harmonias de i^6 - iv - vii^0 / V - $V^{4/3}$ - V^7 - vi^6 - i . Assim, a seqüência caracteriza um movimento cadencial de resolução que atinge a tônica estável nos c. 106-107, sendo este emblemático por representar resumidamente o complexo harmônico, lá menor/fá sustenido menor, e que pela primeira vez apresenta a tônica, lá menor, em estado fundamental na exposição da forma sonata. Apesar da base harmônica ser essencialmente diatônica, o cromatismo na superfície musical se resume à apojaturas e notas de passagem cromáticas. A passagem entre os c. 98-105 direciona de maneira mais direta para a dominante de lá menor.



Ex. 1a, Tema Principal (c. 74-85); Ex. 1b, passagem sequencial (c. 90-107)

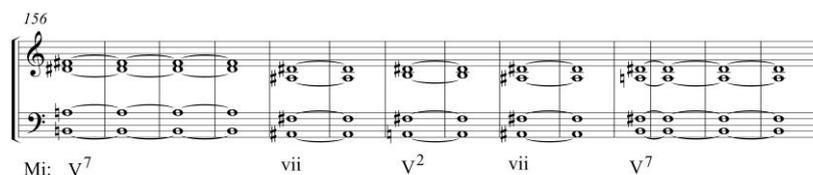
O Ex. 1c mostra outra passagem que é caracterizada por seqüências motívicas. Muito embora a passagem apresente fragmentação dos elementos formadores de frases, a passagem é bem direcionada para a dominante de lá menor, no entanto, não há resolução na tônica. A passagem como um todo é caracterizada por seqüências motívicas, c. 126-130, e por figuras

sequenciais, c. 131-140, que por mudarem rapidamente qualquer referência a uma tônica produzem uma suspensão temporária da tonalidade. A passagem, em termos formal-funcional, encontra-se próxima da transição na exposição da forma sonata, mas ainda faz parte da função de Tema Principal. O episódio *Più animato* que segue representa, dentro do programa da obra, o ataque dos abutres à Prometeu, e é seguido pela transição ao Tema Secundário em Mi maior.



Ex. 1c, passagem sequencial (c. 126-141)

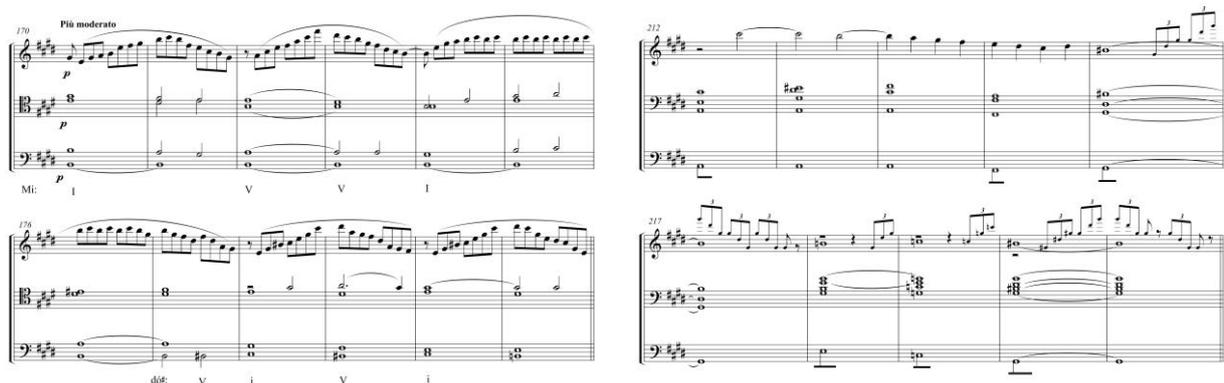
A transição para o segundo tema se dá através de uma modulação para Mi maior. O Ex. 2 ilustra a progressão que projeta uma prolongação da V^7 da nova tonalidade. O trecho apresenta uma acentuada mudança de textura, cordas e flautas, e de movimento rítmico, as cordas sustentam longos acordes. Estas modificações produzem o encerramento formal necessário da grande área do 1º tema e, tonalmente, preparam a apresentação do 2º tema.



Ex. 2 – resumo harmônico da transição (c. 156-169)

No Ex. 3a, que mostra o tema secundário da forma sonata, percebe-se características semelhantes as já comentadas. O tema também é tonalmente instável e gira em torno de Mi

maior e dó sustenido menor formando um complexo harmônico com relação de terça. O tema de caráter contrastante representa o canto dolorido das *Oceanides* e o voo das aves sobre Prometeu, representado pelas figuras em colcheias. O Ex. 3b mostra o final do tema secundário que se encerra com um gesto cadencial baseado na progressão de Lá maior - fá sustenido menor - Sol sustenido maior - Mi maior - Dó maior - Sol sustenido maior, uma progressão que resume a importância das relações à distância de 3a, utilizadas na exposição da forma sonata.



Ex. 3a, Tema Secundário (c. 170-180); Ex. 3b, gesto cadencial (c. 212-221)

A resolução da dicotomia tonal apresentada na exposição é resolvida quando da reexposição dos temas principal e secundário na seção de recapitulação. De acordo com a Tabela 2, o complexo harmônico Lá menor/Mi maior do Tema principal é resolvido como Lá menor/Lá maior, e Fá sustenido menor/Dó sustenido menor, do tema secundário, é resolvido como Fá sustenido menor. Assim, o plano de um complexo tonal elaborado pelo compositor, e que tem algumas das características apresentadas anteriormente, pode ser resumido na Tabela 2:

TABELA 2- quadro do complexo harmônico

	EXPOSIÇÃO	RECAPITULAÇÃO
Tema Principal	Lá menor/Fá sustenido menor	Lá menor/Fá sustenido menor
Tema Secundário	Mi maior/Dó sustenido menor	Lá maior/Fá sustenido menor

A obra se encerra com uma reapresentação grandiosa da Introdução em Lá maior representando a redenção de Prometeu como herói da humanidade.

Finalmente, o Ex. 4 ilustra os principais temas da obra e mostra aspectos do trabalho temático desenvolvido pelo compositor. O Ex. 4a ilustra os temas da Introdução: o primeiro tema que representa Prometeu, e um tema subsequente que é derivado através do preenchimento do intervalo de 4a descendente e da utilização do motivo de bordadura e

seguido da inversão de sua frase inicial. O Ex. 4b mostra o tema principal e a característica linha descendente (indicada pela barra de ligação). No c. 120, há um pequeno trabalho de elaboração temática mas que não é desenvolvido pelo compositor. Finalmente, no Ex. 4c é mostrado o tema secundário e que representa o tema da mágoa das Oceanides.



The image shows three musical staves labeled a), b), and c).
 a) Lento, 12/8 time signature. It features a melodic line with a descending phrase marked '4a desc.' and a 'bordadura' (ornamentation) below it. A second line shows a 'preenchimento da 4a desc.' (filling of the 4th descending phrase) with 'bordi' and 'inversão' markings.
 b) Allegro moderato, 2/4 time signature. It shows a melodic line with a descending line marked 'linha desc.' and a bass line starting at measure 120.
 c) Più moderato, 2/4 time signature. It shows a melodic line with a descending line marked 'linha desc.'.

Ex. 4, derivação temática

V. OBSERVAÇÕES FINAIS

A estrutura musical da obra de Miguéz, é uma adaptação da forma sonata, fato que indica uma preferência do compositor por um estereótipo formal tradicional, muito embora seja modificado. Além disso, é possível afirmarmos que a utilização de complexos tonais com sua devida resolução é uma adoção e reutilização de procedimentos adotados por Wagner, em especial a utilização de um complexo harmônico à distância de 3as, passagens sequenciais, e a não resolução de dominantes prolongadas. O argumento programático adotado por Miguéz para seu Poema Sinfônico, o mito de Prometeu, se refere ao contexto político da sua época, da jovem república brasileira.

VI. REFERÊNCIAS

- ALVIM CORREA, Sérgio Nepomuceno. *Leopoldo Miguéz*, Catálogo de Obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- BAILEY, Robert. “An Analytical Study of the Sketches and Drafts.” In *Wagner - Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*, ed.: Robert Bailey, p. 113–146. New York: W.W. Norton, 1985.
- BERTAGNOLLI, Paul. *Prometheus in Music - Representations of the Myth in the Romantic Era*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- CORRÊA, Marcelo. “Programa Orquestra Filarmônica de Minas Gerais - *Prometeu*, Poema Sinfônico n. 3, op. 21”. Belo Horizonte: Instituto Cultural Filarmônica, 2012.



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

_____. *Between Romanticism and Modernism*. Trad.: Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1980.

DOUGHERTY, Carol. *Prometheus*. Abingdon: Routledge-Taylor and Francis Group, 2006.

KAPLAN, Richard. “Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered.” *19th-Century Music* 8, no. 2 (October 1984): p. 142–152.

MILLINGTON, Barry, ed. *Wagner, um compêndio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

¹ Kaplan (1984) observa algumas destas características a respeito da forma sonata na música orquestral de Franz Liszt.

² A utilização desta ideia de complexo harmônico por Miguéz na apresentação do tema principal de *Prometeu*, nos leva a considerar uma observação atenta por parte do compositor de procedimentos harmônicos que se tornaram característicos da música germânica da segunda metade do século XIX.