

O repertório esquecido dos salões cariocas: uma proposta interpretativa da *Faceira Impromptu-Valse Op. 28*, de Leopoldo Miguéz

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Ana Paula da Matta Machado Avvad
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
damatta@musica.ufrj.br

Resumo. O presente trabalho tem como objetivo principal realizar uma proposta interpretativa da *Faceira Impromptu-Valse Op. 28*, de Leopoldo Miguéz. Para tal, foram abordados os conceitos desenvolvidos por López Cano (2015) e Rink (2024), criterizando um recorte histórico-estilístico no qual uma determinada obra se insere como axioma da estruturação do pensar nas artes, bem como a percepção da prática como embasamento para a pesquisa artística. Na primeira parte, o estudo compreendeu uma breve contextualização do compositor e seu papel na historiografia musical brasileira. Em seguida, foi realizada uma proposta interpretativa da obra em questão, a partir de uma análise comparativa – baseada em Eigeldinger (2006) e Bartoly (2001) –, na qual se observou a influência do compositor polonês Frédéric Chopin na peça de Miguéz. As principais conclusões apontaram para a importância do papel do artista-pesquisador na construção do arcabouço estilístico e conceitual como critério fundamental para as escolhas interpretativas do fazer musical e sua importância para as práticas interpretativas.

Palavras-chave. Repertório pianístico, Música brasileira, Práticas interpretativas, Artista-pesquisador.

The Forgotten Repertoire of Rio's Salons: an Interpretative Proposal of *Faceira Impromptu-Valse, Op. 28*, by Leopoldo Miguéz

Abstract. The main objective of this work is to present an interpretative proposal for *Faceira Impromptu-Valse Op. 28*, by Leopoldo Miguéz. To achieve this, concepts developed by López Cano (2015), and Rink (2024) were addressed, establishing a historical-stylistic framework in which a particular work is inserted as an axiom of the structuring of thinking in the arts, as well as the perception of practice as the basis for artistic research. In the first part, the study included a brief contextualization of the composer and his role in Brazilian musical historiography. Following this, an interpretative proposal of the work in question was conducted through a comparative analysis – based on Eigeldinger (2006) and Bartoly (2001) – in which the influence of the Polish composer Frédéric Chopin on Miguéz's piece was observed. The main conclusions highlighted the importance of the artist-researcher's role in constructing the stylistic and conceptual framework as a fundamental criterion for interpretative choices in musical performance and its significance for interpretative practices.

Keywords. Piano Repertoire, Brazilian Music, Interpretative Practices, Artist-Researcher.

1. Introdução

O pensar interpretativo, contextualizado no âmbito da pesquisa nas artes, demanda a elaboração constante de proposições de novas práticas e saberes, destacando a relevância da pesquisa artística, gerando conhecimento através da sua *praxis*. Dessa forma, refletimos sobre a relevância da pesquisa nas artes e sua inserção no meio acadêmico de modo a ampliarmos o intercâmbio de ideias e o desenvolvimento de novos saberes, enriquecendo as conexões do pensar e fazer artístico.

López Cano (2015) explica sobre a importância em conceituar alguns aspectos da prática interpretativa, uma vez que constituem elementos de investigação que podem ser inseridos textualmente na pesquisa e “tendem a revelar, tornar explícitos ou pelo menos organizar os conhecimentos tácitos encarnados nestas obras e processos. Estes elementos outorgam complexidade ao processo e ao resultado da pesquisa artística.” (LÓPEZ CANO, 2015, p. 5). Tal processo resulta em um ciclo que envolve a atividade do artista, sua observação, seu registro, sua reflexão ou conceitualização e o seu planejamento de novas ações criativas, conduzindo-o novamente à prática.

Rink (2024) ratifica a ideia que todo intérprete é um analista em potencial e dotado de saberes, ao afirmar que:

As decisões que os músicos tomam ao praticar ou se apresentar dependem da compreensão que eles têm da música em questão. A atribuição de sentido e a tomada de decisão são duas faces da mesma moeda nesse domínio: seja à primeira vista ou ao longo do tempo, os intérpretes avaliam como a música é construída, determinam o papel de seus elementos constitutivos dentro da narrativa mais ampla que desejam traçar e decidem a melhor forma de projetar essa narrativa em qualquer ocasião¹. (RINK, 2024, p. 129. Tradução nossa)

López Cano (2015) ainda diz que o conceito de pesquisa artística oferece múltiplas interpretações e diretrizes a seguir. No presente trabalho, adotaremos uma releitura de textos musicológicos como axioma do pensar interpretativo a fim de realizar uma proposta interpretativa da *Faceira Impromptu-Valse Op. 28*, de Leopoldo Miguéz, corroborando com a ideia de que:

¹ The decisions that musicians make when practicing or performing depend on the sense they have of the music in question. Sense-making and decision-making are two sides of the same coin in this domain: whether at sight or over time, performers assess how the music is constructed, determine the role of its constituent elements within the broader narrative that they wish to trace and decide how best to project that narrative on any given occasion.



é possível representar ou empregar o conhecimento proposicional nas ações artísticas. Existem trabalhos nos quais os discursos musicológicos, críticos, estéticos ou históricos, são relidos para extrair deles indicações de interpretação, para inferir práticas e ações interpretativas, colocando de lado outro tipo de valoração ou informação. [...] De forma regular, a pesquisa artística em interpretação musical manifesta-se na construção de uma poética explícita pessoal, onde o autor põe em discurso alguma parte desse conhecimento estético quando expressa o que pretende suscitar com seu projeto criativo. (Lopez-Cano, 2015, p.16).

2. Leopoldo Miguéz

Leopoldo Miguéz (1850-1902) é consagrado como o grande expoente da corrente germânica progressista, em especial por sua produção orquestral, centrada no poema sinfônico lisztiano e no drama musical wagneriano. (NEVES, 2008). Assim como outros compositores do final Século XIX e das primeiras décadas do Século XX, Miguéz foi denominado pela historiografia musical brasileira como europeizado, uma vez que sua obra não tinha um comprometimento com os ideais nacionalistas e, portanto, representante de uma cultura dominadora e desmerecida de mérito artístico. (AVVAD, 2009).

A partir de 1970, pesquisas começaram a apresentar uma reflexão crítica sobre tal visão, reavaliando a produção dos compositores românticos brasileiros e a real importância desse repertório para a cultura nacional. No entanto, não se pode subestimar o poder residual de uma tendência que dominou por mais de cinquenta anos, deixando marcas profundas na cultura musical brasileira e uma imagem negativa nos compositores marcados pela influência europeia. Por conta disso, grande parte da produção de Miguéz ainda permanece longe das salas de concerto, desconhecida do grande público e tampouco abordada nas instituições de ensino. (AVVAD, 2009).

2.1 Uma proposta interpretativa da *Faceira Impromptu-Valse Op. 28*

A *Faceira Impromptu-Valse Op. 28*, em Fá Maior, faz parte da produção para piano solo de Miguéz, composta basicamente de pequenas peças de caráter lírico, muito exploradas pelos compositores românticos e pertencentes a um acervo do repertório pianístico das primeiras décadas do século XX. Dedicada à Esther da Costa Ferreira, possui forma ternária (ABA'e coda) e guarda as características da dança de salão, dentre elas, a graciosidade e a leveza, sugeridas no título. A peça é composta no estilo das valsas de Chopin, na qual se verifica a influência do compositor polonês em diversos procedimentos, tais como no emprego do material temático através da fluência e leveza da melodia na mão

direita – feita por colcheias em progressão ascendente e em movimento contínuo –, utilizando o cromatismo e as escapadas como elemento melódico, presente em toda seção A. (AVVAD, 2009).

Nessa seção (cs. 1-33), o toque *legato* e o emprego da dinâmica *p* com *crescendo* e *decrescendo* até o *mf* feito com as mãos próximas ao teclado, sem articulação dos dedos, junto com um pedal bem dosado e parcimonioso condizem com a construção da textura e da sonoridade da fraseologia musical requeridas pelo compositor.

Importante observar as diversas indicações de agógica presentes na *Faceira* de Miguéz, as quais emulam o tempo *rubato* chopiniano. A respeito disso, através de testemunhos de alunos de Chopin, Eigeldinger nos fornece uma fala do compositor polonês sobre como executá-lo:

O que caracterizava a execução de Chopin era seu *rubato*, no qual o ritmo, no geral, sempre mantém seus direitos. "A mão esquerda [...] é o mestre de capela; ela não deve ceder nem fraquejar. É um relógio. Faça com a direita o que você quiser e puder."² (EIGELDINGER, 2006, p. 74. Tradução nossa)

Dessa forma, é fundamental o intérprete estar atento às variações da agógica, responsável para a construção do caráter improvisatório da valsa – mencionado já no título. Enquanto a mão direita tem maior flexibilidade rítmica, o pianista deve manter a pulsação ternária, característica da valsa, na mão esquerda. Os acentos presentes nos segundos tempos dos compassos 4 e 21 devem ser realizados com mais peso e um leve prolongamento da nota, porém, sem interrupção do fluxo melódico, contribuindo para a construção da imagem sonora requerida pela indicação inicial de *grazioso*.

Todo trecho inicial apresenta uma textura semelhante ao da *Valsa Op. 64 N.3*, de Chopin.

² Ce qui caractérisait le jeu de Chopin était son *rubato*, dans lequel le rythme dans l'ensemble conserve toujours ses droits. "La main gauche [...] c'est le maître de chapelle; elle ne doit ni céder ni fléchir. C'est une horloge. Faites de la droite ce que vous voulez et pouvez". (EIGELDINGER, 2006, p. 74)



Exemplo musical 1: Miguéz, L. *Faceira Impromptu-Valse Op. 28*, cs. 1 – 11

Musical score for Exemplo musical 1, Miguéz, L. *Faceira Impromptu-Valse Op. 28*, cs. 1 – 11. The score is in 3/4 time and features two systems of piano accompaniment. The first system is marked "Grazioso" and "a tempo". The second system is marked "p", "stent.", "p strett.", and "cresc.". The score includes dynamic markings such as *p* and *stent.*, and articulation marks like accents and slurs.

Fonte: do autor

Exemplo musical 2: Chopin, F. *Valsa Op. 64 N. 3*, cs. 1 – 14

Musical score for Exemplo musical 2, Chopin, F. *Valsa Op. 64 N. 3*, cs. 1 – 14. The score is in 3/4 time and features two systems of piano accompaniment. The first system is marked "Moderato". The second system is marked "p", "stent.", "p strett.", and "cresc.". The score includes dynamic markings such as *p* and *stent.*, and articulation marks like accents and slurs. The bass line includes a sequence of chords marked "Leo" and asterisks.

Fonte: do autor

A presença do ritmo da mazurca na seção B (cs. 34- 123) da *Faceira Impromptu-Valse* também é uma influência direta do compositor polonês, que costumava inserir a mazurca em diversas valsas, dentre elas a *Valsa Op. 34 N. 1*, cujo início da seção B também é marcado por esse ritmo.



Exemplo Musical 3: Miguéz, L. Faceira *Impromptu-Valse* Op. 28, cs. 35 – 48

sostenuto con grazia

p teneramente *p* *rin f orz.*

rapido *f* *m.e. 3* *m.e.*

sostenuto *rit.* *p* *cresc.*

Fonte: do autor

Exemplo musical 4: Chopin, F. *Valsa Op. 34 N. 1*, cs. 79 – 97



Fonte: do autor

As danças nacionais polonesas tinham um forte apelo emocional para o compositor e, a respeito da sua execução, Eigeldinger menciona um testemunho de Mikuli, aluno de Chopin:

nas danças nacionais [...], é necessário acentuar fortemente algumas notas em particular e relaxar suavemente a pulsação através de uma suspensão ou deslocamento do acento, ou ainda permanecendo em certos tempos dentro do compasso³. (Apud EIGELDINGER, 2006, p. 104, tradução nossa).

A partir de tal informação, a seção B requereu uma variação maior da articulação do toque a fim de enfatizar o ritmo da mazurca. O pianista deve ter especial atenção ao executar o *staccato* na colcheia do primeiro tempo seguido de pausa e semicolcheia ligada à mínima do segundo tempo acentuada (c.36). O *staccato* deve ser realizado com o pulso próximo ao teclado, tocando a mínima do segundo tempo com o peso do polegar, de forma que o acento não tenha uma sonoridade dura, nem percutida, mantendo a condução

³ Dans les danses nationales [...], il faut accentuer fortement certaines notes en particulier, eu relacher en douceur la pulsation par une suspension ou un déplacement de l'accent, ou encore en restant sur certains temps à l'intérieur de la mesure. (EIGELDINGER, 2006, p. 104)



melódica.

Exemplo Musical 5: Miguéz, L. Faceira Impromptu-Valse Op. 28, cs. 35 – 36

sostenuto con grazia

p teneramente

Fonte: do autor

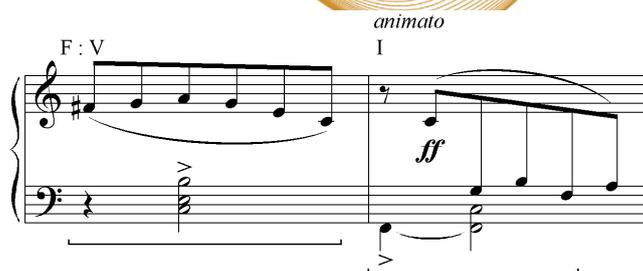
Nos compassos 39 ao 42 do exemplo musical 3, o pianista deve estar atento aos sinais de dinâmica e do *rinforzando*, a fim de construir um *crescendo* gradual da dinâmica – do *p* ao *f* –, para que possa realçar a progressão baseada nas relações das medianas Fá-Sibm, Réb-Fám, Dóm-Fám, utilizando acordes de 7^a. As relações de mediantes foram muito exploradas pelos compositores românticos, sobretudo no meio do século XIX. Bartoly diz que:

[...] o movimento harmônico de terça logo se torna uma assinatura da harmonia do século XIX. Provavelmente deve-se à Rossini uma das primeiras aparições de uma seqüência de movimentos de terça, no final da ópera Guilherme Tell. (1829). [...] alguns compositores fazem uso quase constante, desde que a expressão requisitada seja tensa ou trágica. (BARTOLY, 2001, p. 115 e 154).⁴

Na seção A' (cs. 124- 68), importante salientar a importância das indicações da agógica, pois, tal como na seção A, é imprescindível que o intérprete mantenha a pulsação ternária da valsa na mão esquerda, enquanto a mão direita tenha uma liberdade rítmica controlada. A partir do compasso 149, com a indicação de *vivace* do compositor, a execução torna-se cada vez mais virtuosística. Importante o pianista controlar o peso, a fim de atingir o *ff* da dinâmica somente na cadência perfeita na tonalidade principal de Fá Maior, nos compassos 168 e 169, antecedendo a *coda* final.

⁴ Le mouvement harmonique à la tierce devient bientôt une signature de l'harmonie du XIXème siècle. C'est probablement à Rossini que l'on doit ne des premières apparitions d'une suite conséquente de mouvement de tierces, à l'extrême fin de son opéra Guillaume Tell (1829). [...] certains compositeurs en font un usage presque constant dès que l'expression requise est tendue ou tragique.

Exemplo musical 6: Miguéz, L. Faceira Impromptu-Valse Op. 28, c. 168 – 169



Fonte: do Autor

Na coda final (cs. 169-187), a mão direita deve manter uma igualdade em toque e articulação, com os dedos bem próximos ao teclado, a fim de emular uma imagem sonora fluida e contínua. Os acentos indicados na partitura devem ser feitos dosando o peso, porém sem articulação para que a nota não soe percutida. O pianista deve ter especial atenção nas passagens do polegar, para que este não interrompa o fluxo da condução melódica, mantendo o caráter leve e *grazioso* enfatizados pela *decrescendo* da dinâmica até alcançar o acorde da tônica em colcheia e *staccato*, finalizando a peça em *pp*.

3. Considerações Finais

Os resultados da pesquisa possibilitaram o levantamento de diversas questões interpretativas e apontaram a importância do papel do artista-pesquisador nas práticas interpretativas. A compreensão do contexto histórico-estilístico da obra, bem como do seu estudo analítico, foi fundamental para embasar as escolhas interpretativas tomadas durante a preparação da peça e da sua execução.

O papel do pesquisador-intérprete ficou evidenciado pela sua capacidade de aplicar diferentes abordagens, provenientes de diversas áreas do conhecimento, evidenciando o papel do intérprete como elemento ativo para a realização da poética musical. Além disso, o artista-pesquisador é um potencial difusor de obras desconhecidas, no entanto, dotadas de valor artístico e estético, merecedoras, portanto, de serem divulgadas e integradas ao cenário musical brasileiro.

Como resultado do presente estudo, a performance pode ser acessada em https://youtu.be/z3DcK0fiHtI?si=pDoPLi9CV_x1Ivx6.

Referências

AVVAD, Ana Paula da Matta Machado. *A influência das peças de caráter do Romantismo em obras para piano de Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009. 221 p.

BARTOLY, Jean-Pierre. *L'Harmonie Classique et Romantique*. Paris: Minerve, 2001. 223 p.

EIGELDINGER, Jean-Jacques. *Chopin vu par ses élèves*. Paris: Fayard, 2006. 431 p.

LÓPEZ CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes (UFRN)*. Brasil, V. 2, n. 1, p. 69-94, jan/jun 2015. Disponível em <https://doi.org/10.36025/arj.v2i1.7127> .

MIGUÉZ, Leopoldo. *Faceira* (Coquette). Impromptu-Valse. Piano solo. Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão S.A., 1923. 6 p.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Revisada e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2008. 398 p.

PAULA DA MATTA - LEOPOLDO MIGUEZ VALSA OP. 28 FACEIRA. Vídeo para Youtube. 3'33". Disponível em <https://youtu.be/z3DcK0fiHtI?si=ebAXvrqulpRZvZf> .

RINK, John. *Music in Profile: twelve performance studies*. New York: Oxford University Press, 2024. 316 p.