



Leopoldo Miguez (1850-1902) e o *Madrigal* para violino e orquestra

Roberto Macedo*

Resumo

Apresentação da edição musicológica da obra intitulada *Madrigal*, de autoria do compositor brasileiro Leopoldo Américo Miguez, escrita originalmente para flauta ou violino e piano e transcrita pelo próprio autor para violino e orquestra. A edição foi elaborada a partir dos manuscritos da partitura e partes cavadas pertencentes ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Palavras-chave

Música brasileira – século XIX – Romantismo musical – Leopoldo Miguez – música de câmara.

Abstract

This article presents the musicological edition of work entitled *Madrigal*, by Brazilian composer Leopoldo Américo Miguez, originally written for flute or violin and piano, and transcribed by the author himself for violin and orchestra. This edition was based on the manuscripts of the full score and instrumental parts held by Alberto Nepomuceno Library at the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro.

Keywords

Brazilian music – 19th century – Romanticism in music – Leopoldo Miguez – chamber music.

Leopoldo Américo Miguez nasceu em Niterói, atual estado do Rio de Janeiro, em 9 de setembro de 1850. Aos 2 anos mudou-se com a família para a Espanha, terra natal de seu pai; mas foi em Portugal, mais precisamente na cidade do Porto, que em virtude de mais uma mudança de sua família, aos sete anos, teve início sua formação musical. Foi ali, sob a orientação de Nicolau Medina Ribas, reconhecido violinista português, que veio a receber suas primeiras aulas nesse instrumento. Também na cidade do Porto foi que Miguez, já na adolescência, passou a estudar harmonia com Giovanni Franchini, de origem italiana. Nessa fase de sua trajetória, segundo Luiz Heitor, foi encaminhado prioritariamente a seguir os passos profissionais do pai, homem ligado ao comércio, em detrimento de uma carreira artística, então considerada como financeiramente arriscada (Azevedo, 1956, p. 107).

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: robertomacedo@musica.ufrj.br



Ao voltar para o Brasil, já com 21 anos, permaneceu dividido entre a carreira comercial e a musical. Conviveu com esse dilema durante cerca de dez anos, decidindo-se definitivamente, em 1882, pelo ofício da composição musical. Depois de haver colhido alguns sucessos, foi a execução, em 1882, de sua Sinfonia em Si bemol, para orquestra sinfônica, banda e coro, escrita em homenagem ao centenário da morte do Marquês do Pombal, que o credenciou a tentar na Europa os meios para seu aperfeiçoamento. De posse de uma carta de recomendação do Imperador D. Pedro II, endereçada ao compositor Ambroise Thomas, então diretor do Conservatório de Paris, Miguez parte para a Europa. É nessa época que, segundo parece, veio a se entusiasmar pela música de Wagner, fato que não é de causar espanto, pois a onda wagneriana varria toda a Europa, desde a Rússia até a Espanha, passando inclusive pela França. No seu retorno ao Brasil, passou a ser um defensor ardente do wagnerismo, que chega a ser para ele – e também para outros músicos contemporâneos – um paradigma estético diametralmente oposto àquele reinante nos ambientes oficiais do Império, cujo italianismo era visto como decadente e retrógrado, quando não, privado de qualidades musicais superiores.

Vale a pena salientar que a disputa estética se instaura no Brasil entre duas vertentes que, no entanto, caminham paralelas: a progressista, germânica ou dela derivada e a reacionária, de cunho italiano. Lateralmente a esse confronto, Avelino Pereira acrescenta também a oposição entre a vertente alemã e a francesa, essa última também portadora de forte ímpeto nacionalista, corolário do revanchismo pós-guerra franco-prussiana (Pereira, 2007, p. 74-75). Para esse mesmo autor, no contexto brasileiro do final do século XIX as duas correntes são consideradas progressistas e caminhavam lado a lado, sendo que “ora se harmonizavam, ora entravam em choque. Por vezes, a tendência ao ‘ecletismo’, a um verdadeiro ‘sincretismo intelectual, colocava os dois pontos de referência em pé de igualdade nas preferências individuais” (Pereira, 2007, p. 75). Avelino deixa, portanto, uma informação valiosa concernente a um enfoque estético e estilístico da produção dos autores do período compreendido entre os últimos anos do Império e os primeiros da República.

O advento desta última abriu novas portas para Miguez, oportunidade, há que se admitir, que o fez mais notório no campo administrativo e pedagógico do que propriamente no musical. A refundação do antigo Conservatório Imperial, agora com o nome de Instituto Nacional de Música, por ato do novo regime e sua investidura como seu primeiro diretor, que lhe franquearam a possibilidade real de concretizar no Brasil um projeto musical que deveria ter seu ponto de partida na reforma do modelo de ensino de música, a começar pela principal instituição formadora de músicos, o Instituto. Para tanto, importou da Alemanha e da Bélgica a matriz organizacional e pedagógica para a instituição. Esse modelo já se encontra, de certa forma, projetado no conteúdo do relatório intitulado “Organização dos Conservatórios de



Música na Europa”, datado de 1897 entregue ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, após viagem comissionada à Europa com o intuito de estudar a organização dos principais conservatórios musicais europeus (Volpe, 1994/95, p. 52).

São dessa época as duas grandes obras dramáticas de Miguez: *Os Saldunes* (1896-1897) e *Pelo Amor!* (1897), que juntamente com os três poemas sinfônicos, *Parísina* (1888), *Ave Libertas* (1890) e *Prometheus* (1891), marcam essa fase de sua produção. Entretanto, ao lado desse repertório operístico e sinfônico, figuram pequenas peças, isoladas ou reunidas em séries, que inscrevem Miguez ainda como tributário de um romantismo inicial. Sua estruturação e proposta demonstram um autor sob influência da produção saída da pena de Schumann (Álbum da Juventude) e de Mendelssohn (Canções sem Palavras). Embora a maior parte desse repertório fosse composta para piano solo, é possível encontrar na produção de Miguez, algumas peças para instrumento solo com acompanhamento para piano: *Air de Ballet* (violino e piano ou oboé e piano), *Impromptu* (contrabaixo e piano), *Sylvia* (violino e piano) e o *Madrigal* (violino e piano ou flauta e piano), sendo esta última a de que se ocupa o presente texto introdutório.

A origem do título da peça – Madrigal – merece ser comentada, já que a denominação comumente está vinculada ao gênero cultivado na Itália, lavrado polifonicamente sobre textos profanos, para os quais a música servia muitas das vezes como representação sonora. No entanto, no século XVII, surgem os madrigais homofônicos ou madrigais solísticos, sob a influência das diretrizes lançadas pela Camerata Fiorentina.

Foi primeiramente através dos madrigais para voz solista e continuo que ganharam ampla aceitação na primeira década do século XVII, pelos preceitos de reforma fundamental da Camerata Fiorentina e de seus simpatizantes: que as palavras de uma peça musical deveriam ser claramente ouvidas – uma noção, incidentalmente, que pressupunha um público, o que não era necessariamente o caso com os madrigais polifônicos. [...] Os madrigais solísticos foram na sua maioria para voz *aguda* com realização de baixo contínuo, tocado por instrumentos como o alaúde, *chitarrone*, *teorba* e cravo; há uma forte polaridade entre a voz e o baixo. [...] seu estilo predominante pode ser resumido como um *arioso melódico*. (Fortune, 2001, p. 564-565, grifo nosso).¹

¹ “It was primarily through madrigals for solo voice and continuo that wide currency was gained in the first decade of the 17th century for a fundamental reforming precept of the Camerata Fiorentina and their sympathizer: that the words of a piece of music should be clearly heard – a notion, incidentally, that presupposed an audience, as was not necessarily the case with polyphonic madrigals. [...] Solo madrigals are mostly for a high voice with the realization of the bass played on instruments such as the lute, *chitarrone* and *harpsichord*; there is a strong polarity between voice and bass. [...] and their predominant style can be summed up as melodic *arioso*.”



A pesquisadora Maria Alice Volpe, ao abordar a peça lírica dentro da tipologia da música de câmara do período romântico menciona o fato de que um “contingente bastante expressivo da produção camerística romântica brasileira apresenta títulos abstratos juntamente com títulos sugestivos ou pictóricos. Os primeiros estão exemplificados nos *Andante, Adagio sostenuto, Canção, Aria, Madrigal, Prelúdio, Scherzo e Suíte*” (Volpe, 1994, p. 143). Ao conferir à peça o nome de *Madrigal*, há indícios que Miguez estivesse evocando a atmosfera lírica comum aos textos veiculados pelas peças homônimas do período barroco.

O “*Madrigal*” (op. 26) foi escrito originalmente para violino (ou flauta) e piano, indicado pelo pesquisador Sérgio Nepomuceno Alvim Correa como sendo de 1894 e estreado pelo flautista Duque Estrada Meyer acompanhado ao piano por Gabriel Dufriche no Instituto Nacional de Música e publicada pela editora Rieter & Biederman, sediada em Leipzig, na Alemanha (Corrêa, 2005, p. 55).² A estreia da versão orquestral teve lugar no Instituto Nacional de Música em 20 de junho de 1897, estreada por cinco violinistas no âmbito do “Ciclo Miguez”, ocorrido nos meses de junho e julho de 1897.

Vale a pena detalhar melhor o tópico relativo às transcrição das peças camerísticas para o meio orquestral, principalmente porque em Miguez é significativamente alta a quantidade de peças que passam por esse processo. O Quadro 1 mostra as obras para piano solo ou duo, transcritas para orquestra pelo próprio Miguez (Corrêa, 2005, p. 49-60).³

A transcrição para orquestra de obras originalmente compostas para outros meios instrumentais era prática bastante difundida entre os compositores românticos, estendendo-se até o início do século XX, o mesmo ocorrendo com o processo inverso, da redução de uma peça orquestral para piano solo, para piano a quatro mãos ou para dois pianos. Dentre os exemplos mais significativos é possível citar a transcrição, para orquestra sinfônica, de parte da suite *Jeux d’Enfants* de George Bizet, originalmente escrita para dois pianos. Com processo semelhante, no início do século XX, as orquestrações de Maurice Ravel de suas próprias obras pianísticas oferecem farto material para pesquisa sobre a matéria. Miguez não se furtou a seguir esse procedimento. O quadro demonstra que grande parte de sua obra para piano solo ou duo com piano está transcrita para orquestra, principalmente para orquestra de cordas. Por outro lado, toda a sua produção orquestral, sem contar as obras dramáticas, contam com reduções para piano solo, piano a quatro mãos

² A data de estreia que figura no catálogo das obras de Miguez, elaborado por Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, é 7 de outubro de 1889, e apresenta patente discordância cronológica com aquela correspondente ao ano de composição (ou edição) apontada pelo próprio autor – 1894. Há que se mencionar ainda o fato de que o Instituto Nacional de Música ter sido fundado a partir do decreto nº 143 de 12 de janeiro de 1890.

³ A listagem permite estabelecer, entre outras coisas, um ponto inicial com vistas a uma análise da escrita orquestral de Miguez, mantendo como ponto de partida o modelo de transcrição de peça pianística para o meio orquestral.



Quadro 1

Instrumentação original	Título	Versão orquestral
Piano solo	<i>Pressentiment</i> (Romance Sans Paroles) – op. 1	Pressentimento (sopros, tímpanos e cordas)
	Doze Peças Características – nº 3 – <i>Folguedo</i>	Scenas Pitorescas Vol. II – op. 38 nº 6 (cordas)
	Doze Peças Características – nº 4 – <i>A Avozinha</i>	Scenas Pitorescas Vol. I – op. 37 nº 3 (cordas)
	Scènes Intimes – <i>Chanson d'une jeune fille</i> – op. 24 nº 2	Chanson d'une jeune fille (cordas)
	Scènes Intimes – <i>Conte Romanesque</i> – op. 24 nº 3	Conte Romanesque (ded. a Alberto Nepomuceno) (cordas)
	Scènes Intimes – <i>Devaneio</i> – op. 24 nº 6	Scenas Pitorescas Vol. II – op. 38 nº 3 (cordas)
	Scènes Intimes – <i>Pierrot</i> – op. 24 nº 7	Scenas Pitorescas Vol. I – op. 37 nº 2 (cordas)
	Scènes Intimes – <i>Manias e reproches</i> – op. 24 nº 8	Scenas Pitorescas Vol. I – op. 37 nº 4 (cordas)
	Scènes Intimes – <i>Pesar</i> – op. 24 nº 6	Scenas Pitorescas Vol. II – op. 38 nº 5 (cordas)
	Scènes Intimes – <i>A Tardinha</i> – op. 24 nº 6	Scenas Pitorescas Vol. II – op. 38 nº 2 (cordas)
	Album de Jeunesse (Bluettes) Vol I – <i>Teteia</i> - op. 31 nº 7	Scenas Pitorescas Vol. II – op. 38 nº 4 (cordas)
	<i>Serenata</i> – op. 33	Scenas Pitorescas Vol. I – op. 37 nº 1 (cordas)
	Morceaux Lyriques – <i>Saudades</i> – op. 34 nº 2	Scenas Pitorescas Vol. I – op. 37 nº 5 (cordas)
	Lembranças – <i>Mazurka</i> – op. 20 nº 2	Lembranças (madeiras, trompas, tímpanos e cordas)
	Lembranças – <i>Scherzetto Fantástico</i> – op. 20 nº 3	Scherzetto Fantástico – (sopros, tímpanos e cordas)
Violino (ou flauta) e piano	<i>Sylvia</i> op. 22	<i>Sylvia</i> (cordas)
	<i>Madrigal</i> – op. 26	<i>Madrigal</i> (violino solista, madeiras, trompas e cordas)

ou para dois pianos. Essas constatações se inserem naquilo que Malcolm Boyd aponta como sendo próprio da natureza dos arranjos durante o século XIX, e que era determinada por dois importantes desenvolvimentos: “Um deles era o novo interesse na própria cor instrumental até certo ponto [já] evidente no final do século XVIII; o outro era o uso do piano como instrumento de concerto ou de uso doméstico *par excellence*” (Boyd, 1980, p. 69).⁴

O orgânico empregado por Miguez é de feição clássica: madeiras aos pares, exceto o oboé que é único, duas trompas, cordas e o violino solista. Mostra-se bastante evidente, no *Madrigal*, a transposição para a orquestra da fórmula originalmente

⁴ “One was a new interest (already) evident to some extent in the late 18th century in instrumental colour for its own sake; the other was the use of piano as both concert and domestic instrument *par excellence*.”



proposta para o acompanhamento pianístico, com as cordas graves (contrabaixos, violoncelos e violas) encarregadas da base harmônica, a que se vêm juntar os violinos no compasso 5. A primeira intervenção de parte dos sopros pontua o início de uma pequena seção central, na região da subdominante, e todos os sopros reforçam o clímax (*forte appassionato*) que se pode constatar nos compassos 18 a 20. Na última seção (c. 24), na qual o instrumento solista retoma o material melódico do início da peça, os sopros acrescentam de forma discreta um colorido ao acompanhamento realizado pelas cordas. No transcurso da peça, a condução da melodia fica exclusivamente a cargo do instrumento solista, tal qual na versão original para piano.

Os manuscritos da partitura e partes cavadas,⁵ ambos autógrafos, embora ainda não processados, pertencem ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno do então Instituto Nacional de Música e constam do catálogo de Volpe (1994a) sob o nº 246. Na capa e na primeira página da partitura lê-se o título “Madrigal para violino principal com acompanhamento de orquestra”. Na presente edição, foram mantidas as indicações de arcadas que constam do manuscrito original, sendo apenas atualizadas a ortografia de alguns instrumentos: violoncelo (antes escrito como *violoncello*) e da viola, grafada *violeta*, como em Portugal, e finalmente, acrescentada a numeração de compassos, não existente no manuscrito.

⁵ O número de partes dá ideia aproximada do efetivo da orquestra que atuou na estreia: cinco partes de 1^{os} violinos, quatro de 2^{os} violinos, três de viola, três de violoncelo e três de contrabaixo.



REFERÊNCIAS

- Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Boyd, Malcolm. “Arrangement”. In: Sadie, Stanley e Tyrrell, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001.
- Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Leopoldo Miguez: Catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- Fortune, Nigel. “Madrigal”. In: Sadie, Stanley e Tyrrell, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001.
- Miguez, Leopoldo. *Madrigal para violino principal com acompanhamento de orquestra*. Manuscrito da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.
- Pereira, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- Volpe, Maria Alice. *Música de câmara do período romântico brasileiro: 1850-1930*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 1994a.
- Volpe, Maria Alice. “Período romântico brasileiro: alguns aspectos de sua produção camerística”. *Revista Música*, Departamento de Música, ECA, v. 5, n. 2, p. 133-151. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994b.
- Volpe, Maria Alice. “Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa”. *Revista Brasileira de Música*, v. 21, p. 51-76. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1994/95.

ROBERTO MACEDO RIBEIRO é mestre em música (composição) e bacharel em regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desde 1993 é docente da Escola de Música da UFRJ, onde exerce o cargo de professor das disciplinas contraponto e fuga; e atuou como Coordenador dos Cursos de Graduação (2007-2011). Sua dissertação aborda a escrita polifônica dos quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos. Foi finalista no 3º Concurso Nacional de Composição do Instituto Brasil – Estados Unidos (Ibeu), com a obra *Intermitências*, em outubro de 2002; que foi executada na XV Bienal, em 2003. Mereceu o 1º prêmio do IV Concurso Internacional de Composição para Contrabaixo, em Belo Horizonte, em 2005, com a composição da parte de piano para a peça de Leopoldo Miguez, *Impromptu* (1898), para contrabaixo e piano, cuja parte original de piano encontra-se desaparecida. Em 2007 foi premiado com o 3º lugar no Concurso Nacional de Composição da Orquestra Sinfônica da USP – OSUSP em homenagem ao centenário de Camargo Guarnieri, com a obra *Suíte Característica*.