

Intertextualidade e influência de Liszt e Berlioz no epílogo coral da *Sinfonia*, Opus 6 de Miguéz

Intertextuality and the Influence of Liszt and Berlioz in the Choral Epilogue of Miguéz's Symphony, Op. 6

Vitor Alves Giovannitti

Universidade de São Paulo

Rodolfo Nogueira Coelho de Souza

Universidade de São Paulo

Resumo: Diversos historiadores e analistas reconheceram a influência de Liszt sobre os poemas sinfônicos da fase madura de Leopoldo Miguéz. Este artigo busca demonstrar a existência dessa influência já na fase anterior, como a que aparece na relação intertextual entre o epílogo coral do quarto movimento (*Andante mistico assai sostenuto*) da *Sinfonia em Si bemol maior*, Op. 6 (1882), de Miguéz e a segunda seção (epílogo coral) do terceiro movimento da *Sinfonia Fausto* (1854), de Franz Liszt, intitulado *Mefistofeles*. Além de Liszt, mostramos também a influência de Hector Berlioz na poética de Miguéz da mesma obra, tanto pelo uso da fanfarra, quanto pelo modo de uso do coro com a orquestra no terceiro movimento da *Sinfonia Fúnebre e Triunfal*, Op. 15 (1840), intitulado *Apotheose*.

Palavras-chave: Intertextualidade. Influência. Sinfonia Romântica. Miguéz. Liszt. Berlioz.

Abstract: Many historians and analysts have recognized Liszt's influence on the symphonic poems of Leopoldo Miguéz in his mature phase. This article aims to demonstrate the existence of such influence also in his initial phase, which appears as an intertextual relation between the choral epilogue of the fourth movement (*Andante mistico assai sostenuto*) of Miguéz's *Sinfonia em Si bemol maior*, Op.6 (1882), and the second section (choral epilogue) of the third movement of Franz Liszt's *Faust Symphony* (1854), called *Mefistofeles*. Besides Liszt, we also show the influence of Hector Berlioz in Miguéz's poetics by the use of a fanfare and a choir with orchestra that include references to Liszt's third movement of the *Grande Symphonie Funèbre et Triomphale*, Op.15 (1840), called *Apothéose*.

Keywords: Intertextuality. Influence. Romantic Symphony. Miguéz. Liszt. Berlioz.



1. Introdução

Uma das características distintivas da *Sinfonia em Si bemol maior, Op.6* (1882), de Leopoldo Miguéz (Niterói, 1850 – Rio de Janeiro, 1902), objeto central de nosso estudo, é a inclusão de um epílogo coral no quarto movimento (*Andante mistico assai sostenuto*). Certamente, quando se trata da presença de um coro no movimento final de uma sinfonia, o principal e mais conhecido precedente que nos vem à mente é o quarto movimento da *Sinfonia nº 9 em Ré menor, Op. 125 de Ludwig van Beethoven*. A partir do pressuposto que os efeitos da nona sinfonia de Beethoven ecoaram sobre diversos compositores do século XIX, Alan Houtchens (2000, p. 189) afirma que “talvez as respostas mais significativas à *Nona Sinfonia* de Beethoven, Op. 125 (1824) resultaram das tentativas dos compositores de responder às questões estéticas da inclusão de vozes em seu último movimento”. Os exemplos citados por Houtchens são: de Liszt, as sinfonias *Fausto* e *Dante*, ambas com coros finais; e também peças de Berlioz e Gustav Mahler, que incorporaram partes vocais em numerosas composições sinfônicas. Outro exemplo de sinfonia coral seria a *Sinfonia nº 2 em Si bemol maior, Op. 52* (1840) de Mendelssohn, conhecida como *Lobgesang*.

Por outro lado, Isis Oliveira (2019, p. 140–141) argumenta que além da influência de Berlioz sobre Liszt, o legado de Beethoven teve um papel igualmente importante para a escrita de Liszt, especialmente na questão das ambiguidades formais. Por outro lado, se afirmarmos que o quarto movimento da *Sinfonia* de Miguéz seguiu o modelo do quarto movimento da *Nona Sinfonia* de Beethoven, somente devido à presença do coro, deixaremos de compreender inúmeros outros aspectos relevantes do epílogo coral de Miguéz, pois há mais diferenças do que semelhanças entre essas peças. O que buscaremos demonstrar é que embora se possa reconhecer uma influência do formalismo austro-germânico nos três primeiros movimentos de sua sinfonia, na segunda parte do quarto movimento, o epílogo coral, a influência beethoveniana se dá indiretamente, através de Liszt. Ou seja, a obra de Liszt é adotada por Miguéz como modelo direto, numa relação intertextual entre elas. Além de Liszt, outra obra de Berlioz também pode ser reconhecida como um modelo indireto que teria exercido uma possível influência sobre Miguéz. Note-se, portanto, que estamos traçando uma diferença conceitual relevante entre influência e intertextualidade.

A principal hipótese deste trabalho é mostrar que existiu uma relação intertextual pontual entre as obras de Miguéz e Liszt que é anterior à escrita dos poemas sinfônicos de Miguéz, cuja relação já foi sobejamente demonstrada na historiografia. Porém, se nossa hipótese é correta, isso ocorreu antes da sua viagem à Paris em 1882, na qual, supostamente, Miguéz teria tido seu primeiro contato com obras de Liszt e Wagner.

Não obstante, reafirmamos o consenso de que Miguéz é um seguidor de Liszt, como defenderam diversos autores, desde Cernicchiaro (1926), Azevedo (1956) e Kiefer (1978), até pesquisas mais recentes como as de Mariz (2000), Mayr (2013) e Dudeque (2016; 2021a; 2021b). Todavia esse consenso foi construído com base nas obras mais conhecidas da sua última fase, como os poemas sinfônicos *Parisina* (1888), *Ave libertas* (1890) e *Prometheus* (1891). A *Sinfonia*, obra anterior de 1882, objeto de nosso estudo, ficou esquecida durante o século XX. Somente em 2000, a partitura foi resgatada e executada pela Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, por iniciativa do Maestro Júlio Medaglia. O evento foi gravado pela TV Cultura da Fundação Padre Anchieta, mas nunca foi ao ar. Até hoje não existe nenhuma gravação comercial da obra disponível para o público, mas resgatamos o registro ao vivo do concerto de 2000 que disponibilizamos no YouTube¹.

Apesar de que não é nosso objetivo, neste trabalho, empreender uma discussão teórica sistemática do conceito de intertextualidade em música, é necessário delimitarmos o uso dos termos e conceitos que adotamos em nossas análises das relações de Miguéz com Liszt e Berlioz. Os estudos de intertextualidade na literatura foram inicialmente propostos na França por Júlia Kristeva (1969), que foi quem cunhou o termo, mas antes dela Mikhail Bakhtin (vide Bakhtin, 2004) havia desenvolvido conceitos correlatos em seu círculo na Rússia. Pouco tempo depois, Harold Bloom (1973) apresentou uma sistematização do conceito de intertextualidade na literatura que teve importante repercussão nos estudos críticos da música, subsidiando pesquisas com as de Joseph Straus (1990) e Michael Klein (2005). No Brasil, Norton Dudeque (2016, 2021a, 2021b) fez contribuições pioneiras no estudo das questões de intertextualidade na música de Miguéz. Neste trabalho, seguimos seu princípio *bloomsiano* de distinção entre influência e intertextualidade (vide Fig. 1).

¹ Ver: <https://youtu.be/oH_gmj4zJh0?si=4M7MIQ7W9jFqiWiN>.

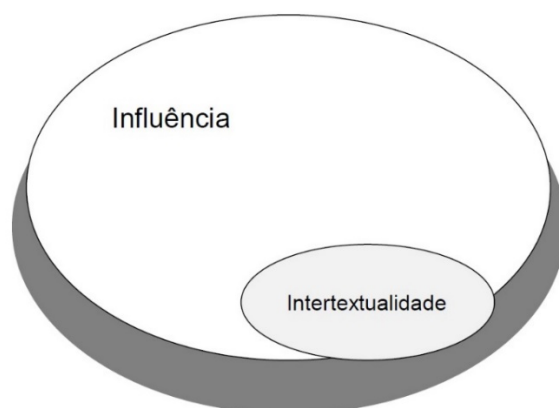


Figura 1: Relação entre influência e intertextualidade (Fonte: Manfrinato *et al.* 2012, p. 233)

Segundo Manfrinato et al (2012), o conceito de “intertextualidade” exige que se aponte semelhanças específicas entre duas obras, enquanto que o termo “influência” propõe uma relação interdiscursiva mais ampla. Ou seja, como mostra a Fig. 1, a intertextualidade é um subconjunto do campo da influência, na qual a faixa escura inferior representa as obras de compositores que trilham solitariamente seu próprio caminho, ultrapassando os limites da intertextualidade e da influência, como acontece, por exemplo, em peças de J. S. Bach, Beethoven e Schoenberg. Estes compositores seriam aqueles que Harold Bloom (1973) chama de “poetas fortes”.

Coelho de Souza (2009) apresenta uma adaptação de três das categorias de intertextualidade de Bloom para a música. Quando oportuno, faremos uso analítico delas:

Clinamen: leitura distorcida, apropriação do discurso do precursor até o ponto em que dele se desvia; põe em jogo e desconstrói o princípio do *Imitatio* (formação do discípulo através da imitação do mestre);

Téssera: complementação de um fragmento e sua antítese; o sucessor, lendo a obra de seu predecessor, retém um fragmento, mas usa-o com outro sentido, completa-o antiteticamente, como se o precursor não houvesse ido suficientemente longe;

Kenosis: esvaziamento e ao mesmo tempo movimento de anulação e isolamento da imaginação; uma defesa contra a repetição, uma aventura salvadora (mas também condenadora) na descontinuidade. Ainda segundo Coelho de Souza (2009), na música isto acontece quando se empresta apenas o

esquema abstrato e vazio do objeto original citado, eliminando-se as referências diretas aos materiais da superfície, tais como motivos, temas, melodias ou progressões harmônicas.

2. Intertextualidade entre Miguéz e Liszt

Uma simples comparação do epílogo coral do quarto movimento da *Sinfonia em Si bemol* de Miguéz, “*Andante mistico assai sostenuto*”, com o epílogo coral do terceiro movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt, intitulado *Mefistofeles*², permite constatar que ambos possuem muitas características em comum. De acordo com Longyear e Covington (1986, p. 156–158), o último movimento da sinfonia de Liszt consiste de uma longa primeira parte em forma sonata (com desenvolvimento), e de uma segunda parte mais curta (epílogo coral), em forma binária, no formato coro e recitativo, com repetição. Miguéz toma de empréstimo este modelo estrutural, mas faz algumas alterações, como o uso de uma forma sonata sem desenvolvimento, a qual, todavia, é expandida com um segundo grupo temático que possui três temas, um deles com caráter de desenvolvimento, sem a rigor sê-lo. Portanto, no que se refere à estrutura geral dos últimos movimentos completos (forma sonata, mais epílogo coral em forma binária), já haveria um caso de intertextualidade do tipo *Kenosis*, uma vez que Miguéz evita a mera repetição da solução do antecessor e altera parcialmente seu modelo.

Antes de compararmos os epílogos corais, convém observar a semelhança das transições entre as seções em forma sonata e os epílogos. Em Liszt, a partir do compasso 645 (vide Ex. 1), inicia-se uma transição que possui uma função de desaceleração do ritmo harmônico, após uma longa seção de recapitulação na forma sonata. Ela prepara o ouvinte para o epílogo coral, e traz a indicação inicial de andamento “*Alla breve taktieren*”. O Ex. 2 mostra a continuação deste trecho a partir do c. 675, onde um arpejo de harpa se destaca, com uma mudança da indicação de andamento para “*Poco Andante, ma sempre alla breve*”. Para preparar o epílogo coral, Miguéz utiliza a mesma estratégia de uma transição que começa

² Na primeira versão da *Sinfonia Fausto* não havia coro. Liszt adicionou o coro ao terceiro movimento na revisão da partitura feita em 1857. Atualmente a execução da obra pode ser feita com qualquer das duas finalizações alternativas, com ou sem coro e solista.

no compasso 378 (vide Ex. 3), com uma indicação de andamento semelhante, “*Alla breve*”, e a presença da harpa, porém com arpejos mais intensos. Para identificar esses indícios de intertextualidade, marcamos com círculos vermelhos, nos Exs. 1–5, as semelhanças nos andamentos e na instrumentação.

Exemplo 1: Início da transição, no c. 645, entre a parte em forma sonata e o epílogo coral do último movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt

Exemplo 2: Continuação da transição (com omissão das cordas), no último movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt, c. 675

The image shows a musical score for harp and strings. The harp part (Apa) is at the top, with a red oval highlighting a melodic line. Below it are the string parts (I, II, Vln., Vcl., Cb.). The harp part has a tempo marking 'Alta breve' circled in red. The string parts are marked with dynamics like 'div.', 'ppp', and 'pp'. The score starts at measure 378.

Exemplo 3: Início da transição, no c. 378, no último movimento da *Sinfonia* de Miguéz (partitura reduzida apenas às cordas e à harpa)

O detalhe mais sintomático de existir uma intertextualidade entre as transições de Liszt e de Miguéz *está* nas respectivas finalizações. Ambas as seções terminam com um rufo de tímpano em dinâmica decrescente que se dilui numa pausa geral antes de se iniciar o epílogo coral (ver Exs. 4 e 5).

The image shows a musical score for timpani and strings. The timpani part (Pauk.) is at the top, with a red oval highlighting a rhythmic pattern. Below it are the string parts (Viol., Br., Vcll., K.-B.). The timpani part is marked with dynamics like 'dim.' and 'pp'. The string parts are marked with 'dim.'.

Exemplo 4: Rufo de tímpano no final da transição do último movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt (partitura reduzida apenas às cordas)

The image shows a musical score for Timp (Timpani) and Arpa (Harp). The Timp part is in the bass clef and has a solo marked 'f' starting at measure 431, which is circled in red. The Arpa part is in the treble clef and features a complex texture of chords and arpeggios. A red oval highlights the Timp part from measure 431 to the end of the page.

Exemplo 5: Final da transição, cc.425 a 436, no último movimento da *Sinfonia* de Miguéz, com finalização de rufo de tímpanos a partir do c.430 (partitura reduzida sem as madeiras)

Para facilitar a comparação entre os epílogos corais, identificando suas semelhanças e diferenças estruturais, elaboramos os esquemas das partes que os compõem das Figs. 2 e 3.

Epílogo coral - (Seção 2 do 3^a movimento da Sinfonia Fausto de Liszt)

- **parte A:** Coro masculino.
C ; movimentação harmônica - Ab (c. 1 a 15)
- **parte B:**
Tenor (Recitativo), tema do 2^o mov em Db ; interferências coro (c. 16 a 23)
Repetição em E (c. 24 a 31)
Material de transição para volta da parte A, modulante para C (c. 32 a 47)
- **parte A**
Repetição com mais intensidade, mesmas tonalidades, com 2 compassos a menos (c. 48 a 60)
- **parte B**
Repetição recitativos em Db, com 1 compasso a mais (c. 61 a 69)
e em E (c. 70 a 77)
Repetição material modulante para C, porém com modificações no final (c. 78 a 93)
- **CODA**
- C7, F, Ab, harpa(c. 94 a 101)
- Finalização com coro e tutti orquestral crescendo, coro entra em C (c. 102 a 109)

109 compassos

Figura 2: Esquema estrutural do epílogo coral do 3^o movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt.³

³ Os compassos do epílogo foram numerados (1 a 109) para facilitar a identificação na partitura.

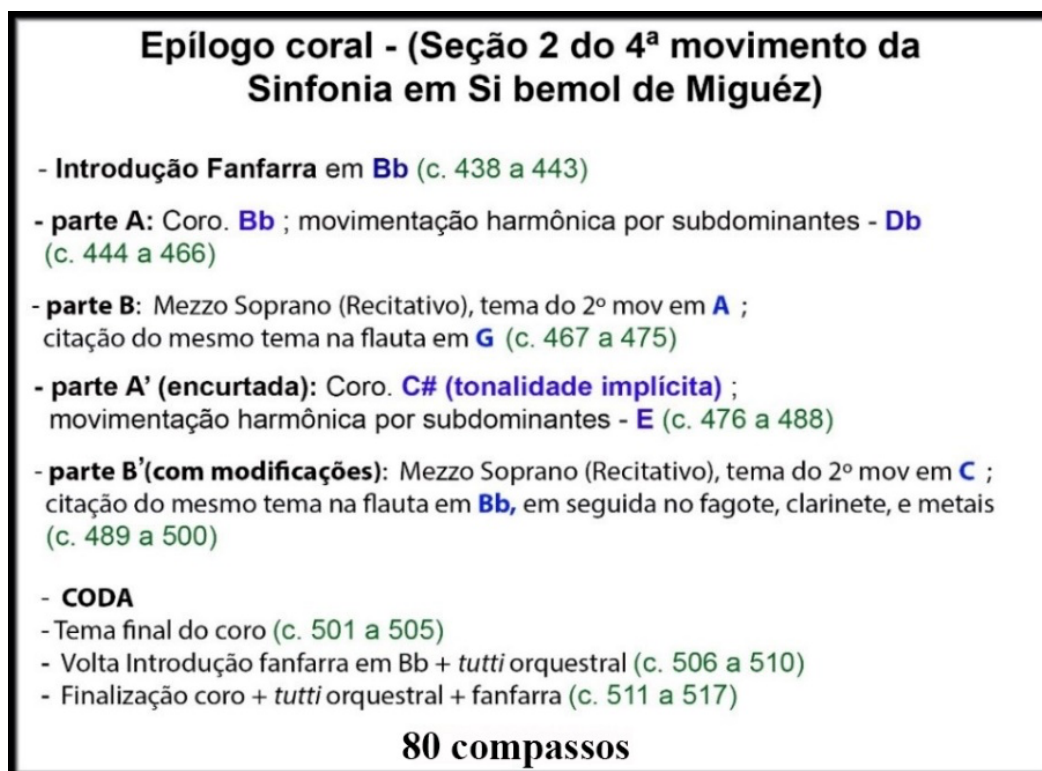


Figura 3: Esquema estrutural do epílogo coral do 4º movimento da *Sinfonia* de Miguéz

As semelhanças estruturais entre os epílogos corais ficam evidentes comparando-se as análises esquemáticas que elaboramos, mas note-se que há também pequenas diferenças. Liszt escreve para um tenor solista, enquanto a solista de Miguéz é uma mezzo-soprano. A fanfarra de introdução só existe na peça de Miguéz, não há uma passagem equivalente em Liszt. Quanto às repetições das partes A e B, a sinfonia de Miguéz contém mais modificações. Não obstante, os materiais musicais discursivos, embora algo diferentes, tem um caráter musical semelhante. Ambos estão em tonalidades maiores e ambas são diferentes nas partes A e B. Sob um olhar geral, as contagens de compassos em Liszt e Miguéz (109 e 80 respectivamente) mostram números relativamente próximos se considerarmos a extensão das sinfonias como um todo.

Na Fig. 4, que reproduz um recorte de jornal com a programação da estreia da sinfonia de Miguéz, podemos ver sublinhados os títulos *Côro Mystico* e *Apotheose* em conexão com o último movimento da sinfonia de Miguéz⁴. De fato, os dois termos não constam dos manuscritos, e não se sabe se foram

⁴ No dia de sua estreia, o terceiro movimento, "Scherzo" não foi tocado, por isso o quarto movimento aparece como sendo o terceiro na programação do jornal.

acrescentados posteriormente pelos compositores ou pelos editores, mas eles aparecem hoje rotineiramente em referências e notas de programa.

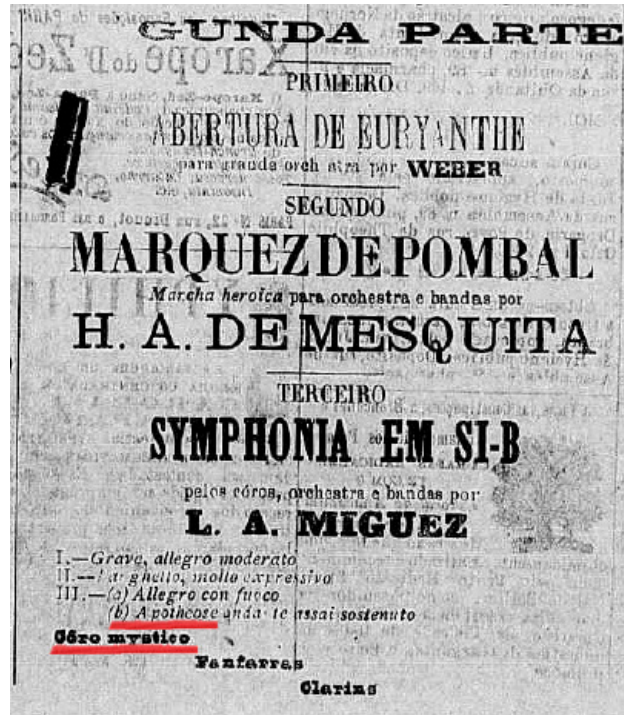


Figura 4: Anúncio da *Gazeta da Tarde* com a programação da estreia da *Sinfonia* de Miguéz, com destaque dos termos *Apotheose* e *C6ro mystico*⁵.

O título *Chorus Mysticus* da peça de Liszt origina-se da cena *Furnas montanhosas, floresta, rochedo* da segunda parte do quinto ato do *Fausto* de Goethe. A indicação original na peça é *Chorus in excelsis*, em alusão ao *Gloria in excelsis Deo* do Evangelho de São Lucas (2:14), porém na sinfonia o título foi substituído por *Chorus Mysticus*. A ideia de “místico”, no caso de Liszt, refere-se à salvação de Fausto através de Gretchen. Segundo Zsuzsanna Domokos (2013), Liszt foi quem primeiro na história da música conectou a figura de Gretchen à ideia de salvação. De acordo com Domokos, uma das inspirações de Liszt para sua sinfonia veio da influência do oratório *Cenas do Fausto de Goethe* (1844–1848) de Schumann, onde há também a indicação de um *chorus mysticus* que canta os mesmos versos (*Alles Verg6ngliche ist nur ein Gleichnis*)⁶ utilizados por Liszt poucos anos depois em sua *Sinfonia Fausto*.

⁵ Fonte: <http://memoria.bn.br/pdf/226688/per226688_1882_00103.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2025.

⁶ “Tudo o que é ef6mero 6 somente preexist6ncia”. Goethe (2007, p. 1061). Tradução de J.K. Segall.

No caso de Miguéz, o uso do termo “*Córo Mystico*” no último movimento da sinfonia pode ser considerado uma intertextualidade, pois o compositor aproveita-se do mesmo termo que aparece em Liszt, mas utiliza-o em contexto diferente, com outro significado. A sinfonia de Miguéz foi escrita para a celebração do centenário de morte do Marquês de Pombal, e nada tem a ver com o Fausto de Goethe, como no caso de Liszt. Por outro lado, *os termos “Apotheose” em Miguéz, e “Apotheosis” em Liszt, pertencem a contextos similares pois o termo “apoteose” que nos remete a ideia de um gran finale.*

Além das relações extramusicais e literárias, há elementos propriamente musicais que atestam a intertextualidade entre Miguéz e Liszt. Nos compassos iniciais dos epílogos de ambas as obras mostrados nos Exs. 6 e 7, destacamos as semelhanças na instrumentação, fórmulas de compasso, indicação de andamento, motivo rítmico no acompanhamento das cordas, que compõe um caráter musical similar que nos dois casos prepara a entrada do coro. De fato, em Liszt temos a indicação de andamento “*Andante mistico*”, e em Miguéz “*Andante mistico assai sostenuto*”, a partir do terceiro compasso, em que a fórmula de compasso alterna de 12/8 para 4/4 (a mesma em ambos). Assim como em Liszt, em Miguéz também há um acompanhamento das cordas *ostinato* em subdivisão ternária. Embora em Miguéz haja dois compassos iniciais de *ostinato* apenas de violoncelos e contrabaixos em 12/8 (*Andante sostenuto*), quando a fórmula de compasso muda para 4/4 no terceiro compasso, a subdivisão ternária se mantém, passando também para os violinos a partir do terceiro compasso, sendo que as violas entram três compassos depois. Além disso, a instrumentação em ambos os epílogos é semelhante, com destaque para o uso do órgão e da harpa⁷, com a diferença de que em Miguéz há fanfarras de metais antes e depois, que não existem em Liszt.

⁷ A harpa não aparece na primeira página do epílogo de Liszt (Ex. 6), mas não só ela entra mais adiante, como na transição para o epílogo, a harpa já se fez presente.

A *Andante mistico*

Flöten

2 Hoboen

2 Klarinetten
in C

2 Fagotte

4 Hörner in F

Orgel
oder
Harmonium

Pedal

Tenor Solo

Tenöre

Bässe

CHOR

Alles Vergängli-che ist nur ein Gleichnis,

Violine 1

Violine 2

Bratsche

Violoncell

Kontrabaß

sotto voce

p

simile

Alle

p

simile

sotto voce

p

simile

sotto voce

p

simile

E.E. 8647

Exemplo 6: Compassos iniciais do Epílogo Coral do Quarto Movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt.

Se considerarmos o início do epílogo de Miguéz no terceiro compasso, em 4/4, no compasso seguinte, como em Liszt, entra o coro em uníssono. Todavia a harmonia se abre aos poucos para outras vozes em Miguéz, enquanto que em Liszt, o uníssono se mantém. Observa-se também que a melodia do coro começa em uma tessitura grave em ambos os casos e progressivamente se direciona para uma região mais aguda. Todavia, em Miguéz, o coro é composto dos quatro naipes tradicionais (sopranos, contraltos, tenores e baixos), enquanto que em Liszt temos um coro masculino (tenores e baixos).

Outra evidência de intertextualidade entre as sinfonias de Miguéz e Liszt ocorre no recitativo do solista (em Miguéz para mezzo soprano, em Liszt para tenor). Ambas as melodias são derivadas do tema principal *cantabile* do segundo movimento lento de suas respectivas sinfonias. Não seria razoável cogitar que ambos tiveram, por mera coincidência, ideias de reaproveitamento de materiais tão similares. Os Exs. 8 e 9 demonstram que, na sinfonia de Liszt, a melodia do recitativo do tenor solo é derivada do tema principal *cantabile* do segundo movimento, tocado pelo oboé, de caráter *sereno*, conhecido como *Gretchen*.

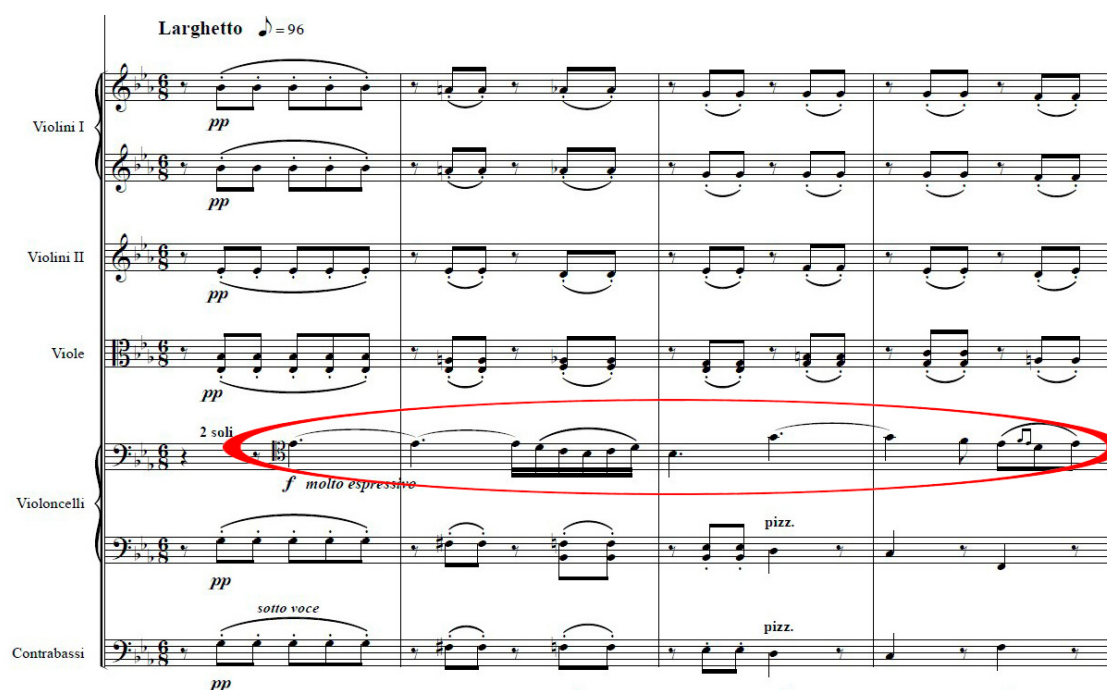
The image shows a musical score for the second movement of Liszt's Faust Symphony, specifically the 'Gretchen' theme. The score is arranged in three systems. The first system includes parts for Oboe (Hob.), Clarinet (Klar. (A)), and Bassoon (Br.). The second system includes parts for Horn (1. Hob.) and Bassoon (Br.). The third system includes parts for Horn (1. Hob.) and Bassoon (Br.). The oboe part is circled in red, highlighting the melodic line. The tempo is marked 'a tempo' and the mood is 'dolce semplice'. The bassoon part is marked 'Solo' and 'dolce egualmente'. The clarinet part is marked 'smorz.'. The horn part is marked 'Solo'.

Exemplo 8: Tema principal do oboé no segundo movimento, "Gretchen", da *Sinfonia Fausto* de Liszt, c. 16, em 3/4



Exemplo 9: Tema do tenor extraído do segundo movimento, e utilizado ritmicamente variado no recitativo do tenor solista, no terceiro movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt.

Miguéz também reutiliza no recitativo solista (Ex. 10) a melodia do tema principal do segundo movimento (Ex. 11), que, não por acaso, tem perfil melódico semelhante à de Liszt, com predominância de graus conjuntos, e neste caso é tocada por dois violoncelos solistas. Além disso, tanto Liszt como Miguéz, utilizam processos de aumentação rítmica no desenvolvimento melódico dos recitativos. Note-se também a mudança de fórmula de compasso entre as melodias dos respectivos movimentos, de 3/4 para 6/4 em Liszt, e de 6/8 para 6/4 em Miguéz, sendo que a fórmula de compasso nos recitativos de ambos os compositores é a mesma, 6/4.



Exemplo 10: Início do segundo movimento da *Sinfonia* de Miguéz, com a melodia principal tocada por dois violoncelos solistas, em 6/8

Exemplo 11: Quarto movimento da *Sinfonia* de Miguéz, recitativo para mezzo soprano, cc. 467 a 473: mudança da fórmula de compasso para 6/4; melodia semelhante à do segundo movimento, modificada ritmicamente

Outro elemento de intertextualidade entre Miguéz e Liszt que podemos ressaltar é o da figura rítmica marcante e constante, caracterizada por uma nota anacrústica curta seguida de uma nota mais longa, que em Liszt se apresenta nas trompas logo nos primeiros compassos (Exs. 12 e 13) de seu epílogo coral:

A
Andante mistico

Flöten
2 Hoboen
2 Klarinetten in C
2 Fagotte
4 Hörner in F

The image shows a musical score for woodwinds and horns. It consists of five staves: Flöten (Flutes), 2 Hoboen (Oboes), 2 Klarinetten in C (Clarinets in C), 2 Fagotte (Bassoons), and 4 Hörner in F (Horns in F). The tempo is marked 'Andante mistico'. The key signature has one flat (B-flat). The score shows measures 1 through 5. In measure 5, there is a dynamic marking 'p' (piano) at the end of the staff.

Exemplo 12: Nota anacrústica na trompa, c. 05, início do epílogo coral do terceiro movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt

Hrn. (F)

This image is a close-up of the horn part from Example 12. It shows two staves for Horns in F. The music is in 3/4 time. The first staff has a dynamic marking 'p' (piano) and a hairpin. The second staff has a dynamic marking 'p' and a hairpin. The music shows a melodic line with a note that is anacrusis.

Exemplo 13: Compassos seguintes do exemplo anterior

Miguéz também utiliza esta figura rítmica, tanto durante a transição (Ex. 14), tocada pelas trompas, quanto no epílogo coral, tocada pelos clarins, e também presente no coro (Ex. 15), e em compassos mais adiante nas madeiras e metais (Ex. 16). Segue as figuras abaixo, extraídas da grade orquestral:

408
Cor. (F)
Cor. (E)

The image shows a musical score for horns. It consists of two staves: Cor. (F) and Cor. (E). The score starts at measure 408. The first staff has dynamic markings 'poco sfz', 'ppp', and 'pp'. The second staff has dynamic markings 'poco sfz', 'ppp', and 'pp'. There is a Roman numeral 'III.' between the staves. The music shows a melodic line with a note that is anacrusis.

Exemplo 14: Figura rítmica característica nas trompas, a partir do c. 412, durante a transição do último movimento da *Sinfonia* de Miguéz.

Example 15 shows a musical score for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Org). The lyrics are: "Ihs Di - vi - no se - mi - de - us a - ca - li - cto - nis sit ti - bi Gra - ta". The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, *f*, and *ff*. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the vocal lines.

Exemplo 15: Figura rítmica característica nos clarins, a partir do c. 461, durante o epílogo coral do último movimento a *Sinfonia* de Miguéz.

Example 16 shows a musical score for woodwind and metal parts. The parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (F) (Cor (F)), Cor Anglais (B-flat) (Cor. (B)), Trumpet in B-flat (Tib. (B)), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tba.). The score includes dynamic markings such as *p* and *ff*. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the woodwind and metal parts.

Exemplo 16: Figura rítmica característica nas madeiras e nos metais, c. 472 e 473, durante o epílogo coral do último movimento a *Sinfonia* de Miguéz.

Esta figura rítmica, derivada da marcha fúnebre, que se faz presente em Miguéz nos indica uma intertextualidade motívica idiomática e estilística de entidades orgânicas elementares.

Após a amostra de todos estes elementos que evidenciam claramente uma intertextualidade entre Miguéz sobre Liszt, vejamos a seguir a relação entre Miguéz e Berlioz para o mesmo epílogo coral.

3. A influência de Berlioz

Ao estabelecermos que a ideia de influência propõe uma relação mais ampla, geral, e interdiscursiva, partimos do pressuposto de que a relação de Miguéz com Berlioz neste caso se dá de maneira indireta, não tão explícita como no caso de Liszt, pois trata-se de um olhar mais geral sobre o uso da fanfarra na introdução do epílogo.

De início já podemos destacar uma relação de semelhança por influência através das capas dos manuscritos de ambas as sinfonias, como nas Figs. 5 e 6 abaixo:

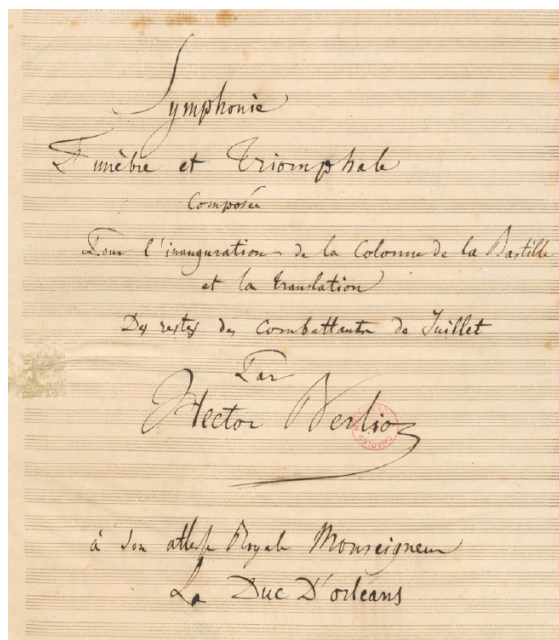


Figura 5: Capa do manuscrito da *Sinfonia Fúnebre e Triunfal* de Berlioz (1840)⁸

⁸ Fonte:

<[https://imslp.org/wiki/Grande_symphonie_fun%C3%A8bre_et_triomphale%2C_H_80_\(Berlioz%2C_Hector\)](https://imslp.org/wiki/Grande_symphonie_fun%C3%A8bre_et_triomphale%2C_H_80_(Berlioz%2C_Hector))>. Acesso 20 maio 2025.

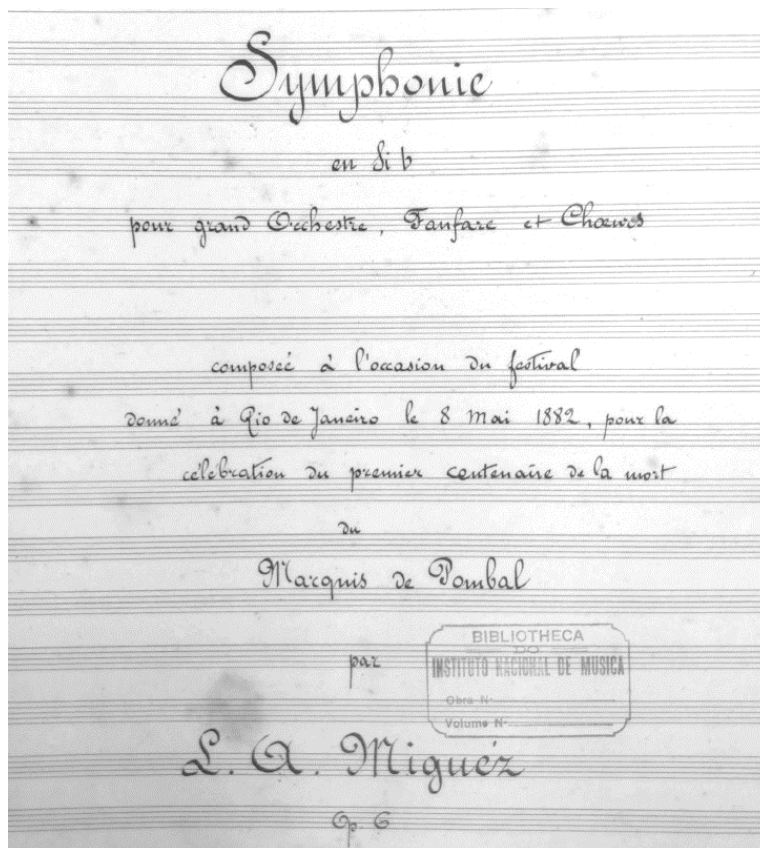


Figura 6: Capa do manuscrito da *Sinfonia em Si bemol*, Op. 6 de Leopoldo Miguéz (Fonte: Manuscrito consultado na Biblioteca Aberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Na Fig. 5, na capa do manuscrito da sinfonia de Berlioz podemos ler em francês:

Symphonie Funèbre et Triomphale, composée pour l'inauguration de la Colonne de la Bastille et la translation des restes des combattants de Juillet, par Hector Berlioz, à son altesse Royale Monseigneur, Le Duc d'Orléans.

Traduzindo para o português, temos:

Sinfonia Fúnebre e Triunfal, composta para a inauguração da Coluna da Bastilha e o traslado dos restos mortais dos soldados de Julho, por Hector Berlioz, à Sua Alteza Real Monsenhor, o duque de Orleans.

Já na Fig. 6, na capa do manuscrito da sinfonia de Miguéz, também podemos ler em francês

Symphonie em Si \flat , pour grand Orchestra, Fanfare et choerus, composé à l'occasion du festival donné à Rio de Janeiro le 8 Mai 1882 pour la célébration du premmier centenaire de la mort du Marquis de Pombal, par L. A. Miguéz.

Traduzindo para o português, temos:

Sinfonia em Si bemol, para grande Orquestra, Fanfarra e Coro, composta para a ocasião do festival dado no Rio de Janeiro em 8 de Maio de 1882 para a celebração do primeiro centenário de morte de Marquês de Pombal, por L. A. Miguéz.

Portanto, o fato de ambas as sinfonias terem sido compostas para uma grande cerimônia de homenagem a pessoas mortas, na presença de autoridades máximas dos governos de seus países, já é um primeiro forte indício de que Miguéz tomou Berlioz como referência para compor para este tipo de ocasião específica.

E ao nos depararmos novamente com o termo “*Apotheose*”, este mesmo aparece na própria edição da partitura como título do terceiro movimento e último da *Sinfonia Fúnebre e Triunfal* (1840) (Exs. 17 e 18 a seguir), de Berlioz, enquanto que em Miguéz (conforme visto na Fig. 4), este termo é externo à partitura. Neste movimento, de caráter “apoteótico”, Berlioz mistura a instrumentação, feita para banda sinfônica, com naipe de cordas e coro, enquanto em Miguéz esta mistura se dá de modo semelhante ao juntar orquestra e coro com uma fanfarra (além de adicionar órgão, harpa e clarins). Sob um olhar abrangente, esta junção de sonoridades é uma característica que ambos movimentos das sinfonias possuem em comum, além de também terem sido compostas para uma ocasião cerimonial.

E este último movimento de Berlioz se inicia com uma clarinada de metais, podendo-se levantar a hipótese de que Miguéz poderia ter se inspirado no compositor francês para também inserir uma clarinada de fanfarra na introdução, e conseqüentemente na conclusão, de seu epílogo coral.

Apotheose.

Allegro non troppo e pomposo.

Flauti piccoli.
Flauti.
Oboi.
Clarineti in Es (Mi \flat).
Clarineti I in B (Si \flat).
Clarineti II in B (Si \flat).
Clarineti bassi in B (Si \flat).
Corni I e II in Es (Mi \flat).
Corni III e IV in F (Fa).
Corni V e VI in D (Re).
Fagotti.
Contra-Fagotto.
(ad libit.)
Trombe I e II in B (Si \flat).
Trombe III e IV in B (Si \flat).
Cornetti I e II in B (Si \flat).
(Cornets à Pistons.)
Tromboni I e II.
Tromboni III.
Trombone basso.
(ad libit.)
Tuba I e II.
Tamburi I.
non coperti.
Tamburi II.
Piatti e Gr. Cassa.
Capello cinese.
Timpani in B (Si \flat) F (Fa).
(ad libit.)

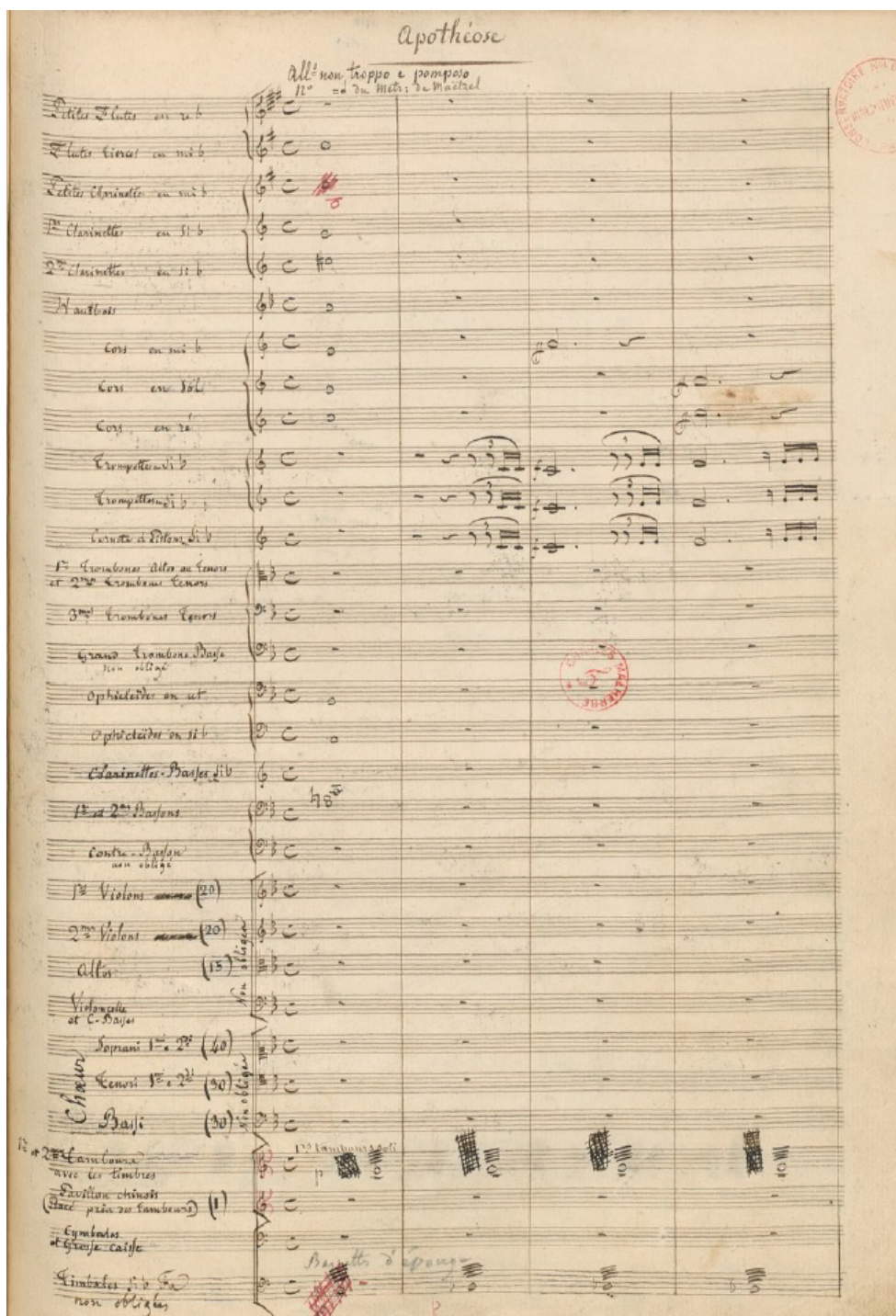
Placé près des tambours. Bei den Trommeln aufgestellt. Placed near the Drums.
Baguettes d'éponge. Schwammschlägel. Sponge-headed drum-sticks.

Allegro non troppo e pomposo.

Soprani I e II. (80)
Tenori I e II. (60)
Bassi I e II. (60)
Violino I. (20)
Violino II. (20)
Viola. (15)
Violoncello e Contrabasso.

Allegro non troppo e pomposo.

Exemplo 17: Primeiros compassos do terceiro movimento da *Sinfonia Fúnebre e Triunfal* de Berlioz com clarinada de metais



Exemplo 18: Manuscrito dos primeiros compassos do terceiro movimento da *Sinfonia Fúnebre e Triunfal* de Berlioz⁹

⁹ Fonte:

[https://imslp.org/wiki/Grande_symphonie_fun%C3%A8bre_et_triomphale%2C_H_80_\(Berlioz%2C_Hector\)](https://imslp.org/wiki/Grande_symphonie_fun%C3%A8bre_et_triomphale%2C_H_80_(Berlioz%2C_Hector)).

Partition de la Fanfare

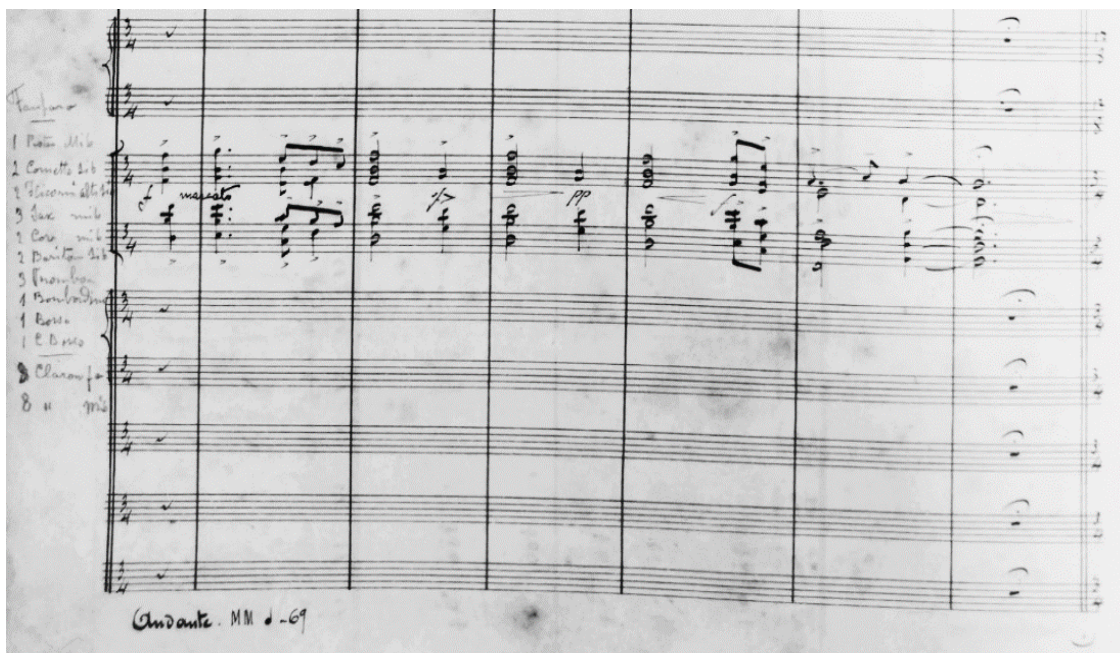
N^{os} 1, 2 et 3 Sacct.

4

Allegro con fuoco Alla breve

1^{er} Trompette en Mi b
2^{es} Trompette en Si b
3^{es} Trompette en Si b
1^{er} Corneil à pistons en Si b
2^{es} Corneil à pistons en Si b
1^{er} Cor en Mi b
2^{es} Cor en Mi b
1^{er} Alto (Clarinettes) en Mi b
2^{es} Alto (Clarinettes) en Mi b
3^{es} Alto (Clarinettes) en Mi b
1^{er} Basson en Si b
2^{es} Basson en Si b
1^{er} Trombone
2^{es} Trombone
3^{es} Trombone
Basses en Si b
Contrebasses en Mi b
Contrebasses en Si b

Exemplo 19: Partitura da fanfarrã completa do 4^o movimento da *Sinfonia* de Miguéz
(Fonte: Manuscrito original da *Sinfonia* de Leopoldo Miguéz, Biblioteca Aberto
Nepomuceno, UFRJ)



Exemplo 20: Manuscrito da introdução da fanfarra reduzida no epílogo coral do 4º movimento da *Sinfonia* de Miguéz (Fonte: Manuscrito original da *Sinfonia* de Leopoldo Miguéz, Biblioteca Aberto Nepomuceno, UFRJ)

Conforme os Exs. 17 e 18, em Berlioz podemos ver os primeiros compassos do terceiro movimento de sua sinfonia, com a clarinada de trompetes, cornetas e trombones, com o termo *Aphoteose* explícito como título. Já o Ex. 18 nos mostra o manuscrito original da partitura do quarto movimento da sinfonia de Miguéz na qual podemos ler o nome de todos os instrumentos da fanfarra. O Ex. 20 é um manuscrito que contém a redução da fanfarra na introdução do epílogo coral, que corresponde aos compassos que antecedem a entrada da orquestra e do coro (Ex. 9).

Uma justificativa plausível da influência de Berlioz sobre Miguéz para uma grande orquestração (no caso, a adição de fanfarra, somada ao coro e orquestra) em seu epílogo coral poderia se ter origem justamente no fato de que na França, segundo o autor Henry Raynor¹⁰, desde os tempos do compositor Jean-Baptiste de Lully (1632 – 1687), a música para ocasiões cerimoniais era tradicionalmente composta em uma escala extremamente grandiosa, de expressividade grandiloquente, com uma orquestração colorida e original. Deste modo, é bastante possível que a orquestração de Berlioz tenha inspirado Miguéz

¹⁰ Raynor 1978, p. 112

para a ocasião cerimonial pela qual sua sinfonia foi composta e estreada, o centenário da morte de Marquês de Pombal, com a presença da monarquia.

Isto explica porque Corrêa (2005, p. 21) considerou que a sinfonia de Miguéz teria características “berliozionas”. O autor também nos diz¹¹ que Miguéz quando jovem, por volta entre 1867 e 1870, ganhava uma mesada de seu pai e a gastava encomendando mensalmente partituras vindas da França e da Alemanha, especialmente de compositores como Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787), Berlioz, Liszt e Wagner. Desta maneira, há de se deduzir, portanto, que Miguéz já obtivera um bom conhecimento a respeito dos estilos destes compositores, que provavelmente o teria influenciado anos depois.

Sendo assim, pudemos mostrar e justificar a influência de Berlioz sobre Miguéz neste epílogo coral, mas se quiséssemos estabelecer ainda alguma relação de intertextualidade, poderíamos classificá-la apenas como estilística.

4. Considerações finais

Este trabalho demonstrou, através da constatação de evidências de intertextualidade, que Miguéz reciclou a estrutura do epílogo coral de Liszt no último movimento de sua sinfonia, comprovando assim que Miguéz conhecia o estilo de Liszt antes mesmo de começar a compor seus poemas sinfônicos. Nas obras da maturidade, a influência de Liszt já havia sido observada por diversos autores, mas dado que a *Sinfonia* é uma obra da primeira fase do compositor, que precede sua visita à Europa, onde supostamente ele teria tido, pela primeira vez, contato com a obra de Liszt, evidenciamos que Miguéz teve acesso à obra de Liszt antes do que se imaginava. Além disso, ao explicitarmos uma significativa quantidade de semelhanças entre elementos específicos de ambos os epílogos corais, podemos pleitear que este se trata de um caso de intertextualidade, e não apenas uma influência estilística genérica. Propusemos ainda uma classificação dos diferentes tipos de intertextualidade que descrevem as apropriações que Miguéz fez da obra de Liszt.

Com relação à influência de Berlioz sobre Miguéz, postulamos que ela foi circunstancial e se deveu ao fato de que ambas as sinfonias foram compostas para cerimônias solenes semelhantes promovidas por seus respectivos governos. Terá

¹¹ *Ibid.*, p. 24

sido por isso que Miguéz, assim como Berlioz, utilizaram de fanfarras e coro, somada a uma orquestra, para obter um caráter apoteótico, de grande sonoridade, que causasse impacto no público, na crítica e principalmente nas autoridades da monarquia presentes. Aliás, o sucesso daquele evento acabou rendendo a Miguéz o patrocínio de uma nova viagem à Europa que lhe propiciou um estágio de aperfeiçoamento musical em Bruxelas.

Sabemos que a música da geração de Miguéz foi rejeitada pelos modernistas brasileiros sob a alegação de que seu cosmopolitismo era cego aos valores da nossa cultura. Porém é preciso lembrar que o ambiente cultural, mesmo na capital, era bastante provinciano, e a assimilação por um compositor brasileiro, de técnicas europeias de composição bastante avançadas, exigiu dele uma ambição notável que é preciso valorizar. Nesse sentido, nosso estudo procurou mostrar que essa assimilação se deu pelo método da intertextualidade, que aliás era propagado na época pelas Academias de Belas Artes como o “método da imitação dos grandes mestres”. Essa metodologia permitiu a Miguéz compor uma sinfonia que justapõe uma linguagem clássica mais tradicional nos três primeiros movimentos, com uma linguagem equivalente à dos românticos contemporâneos, especialmente no quarto movimento. Esta mistura de linguagens na sinfonia é consequência do amplo leque de influências absorvidas por Miguéz, aliás uma característica mais frequente nas culturas periféricas.

Mas é necessário constatar as limitações desta nossa análise intertextual, porque haveria ainda muito a aprender sobre a escrita de Miguéz empreendendo uma análise completa da *Sinfonia*, especialmente nos três primeiros movimentos, e mesmo no epílogo coral, que conforme demonstramos combinou o modelo estrutural e formal de Liszt, com uma dose da sonoridade de Berlioz. Mas fica para uma etapa futura da nossa pesquisa aprofundar a visão sobre as técnicas de Miguéz na sua única sinfonia, que ainda é pouco conhecida, tocada e analisada.

Referências

1. Azevedo, Luís Heitor Corrêa. 1956. *150 Anos de Música no Brasil (1800–1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio.
2. Bakhtin, Mikhail. 2004. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec.
3. Barbosa, Ruy. *Centenário do Marquês de Pombal: Discurso pronunciado a 8 de maio de 1882 por parte do Club de Regatas Guanabarenses no Imperial Theatro Pedro II*.

- Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/222310>>. Acesso em 29 maio 2020.
4. Barros, Guilherme Saurbronn. 2008. Da ópera para o salão: o repertório doméstico do século XIX. *DAPesquisa*, v.3, nº5, p. 764–771.
 5. Biblioteca Nacional de Portugal. O jornal do Porto / propr. Jose Barboza Leão. – A.1, n.1 (1 Mar. 1859) – a.34, n. 250 (27 Out. 1892). – Porto: Typ. Commercial, 1859–1892. Disponível em: <<http://purl.pt/14338>>. Acesso em 18 jun 2020.
 6. Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press.
 7. Cernicchiaro, Vincenzo. 1926. *Storia Della Musica Nel Brasile*. Milão: Fratelli Riccioni.
 8. Coelho de Souza, Rodolfo. 2017. Narratividade derivada de intertextualidade no primeiro movimento da Sinfonia em Sol menor de Nepomuceno. In: Nogueira, Ilza; Sauerbronn de Barros, Guilherme (eds.). *Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática*, V. II. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, p. 221–242.
 9. _____. Influência e Intertextualidade na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno. 2008. *Música em Perspectiva*, v.1, nº2, p. 53–82.
 10. _____. Intertextualidade na Música Pós-Moderna. 2009. In: Sekeff, Maria de Lourdes; Zampronha, Edson. (Orgs.). *Arte e Cultura V*. São Paulo: Annablume, v.V, p. 53–74.
 11. Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. 2005. *Leopoldo Miguéz: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
 12. Domokos, Zsuzsanna. 2013. Gretchen's Figure in Liszt's Musical Interpretation. *Studia Musicologica* 54, nº 4, p. 389–396.
 13. Dudeque, Norton. 2016. *Prométhée* Op. 21 de Leopoldo Miguéz: considerações sobre o poema sinfônico, seu programa e a forma sonata. *Opus* v.22, p. 9–34.
 14. _____. 2021a. *Ave, Libertas!* Op. 18 de Leopoldo Miguéz: considerações sobre a estrutura musical. *Opus* v.27, p. 1–23.
 15. _____. 2021b. *Parisina* Op. 15 de Leopoldo Miguéz: programa, poema sinfônico e drama". *Opus* v.27, p. 1–20.
 16. Escudeiro, Daniel Alexander de Souza. 2012. Aporia: um caminho para a composição musical intertextual. *Jornal O Estado de São Paulo*. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,concerto-recupera-peca-de-nepomuceno,20001025p3983>>. Acesso em 02 set 2020.

17. Funarte. *Sinfonia opus 6 de Leopoldo Miguéz - Partitura*. Partituras Brasileiras Online. v. 6, 2918, p. 16–283. Disponível em: <<https://www.gov.br/funarte/pt-br/incentivo-e-apoio-a-arte/musica/partituras-brasileiras-on-line>>. Acesso em 23 abril 2020.
18. Goethe, Johann Wolfgang von. 2007. *Fausto: uma tragédia*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34.
19. Houtchens, Alan. 2000. *Romantic Composers Respond to Challenge and Demand: The Orchestra, Origins and Transformations*. New York: Billboard Books.
20. Kieffer, Bruno. 1976. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento.
21. Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
22. Kristeva, Júlia. 1969. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva.
23. Liszt, Franz. ca. 1930. *Sinfonia Fausto* (partitura). Editora Ernst Eulenburg, No. 477. Plate E.E. 3647, Leipzig. Reimpressão Ernst Eulenburg, n.d.(após 1947), Zürich. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Faust_Symphony,_S.108_\(Liszt,_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Faust_Symphony,_S.108_(Liszt,_Franz))
[https://imslp.org/wiki/Faust_Symphony%2C_S.108_\(Liszt%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Faust_Symphony%2C_S.108_(Liszt%2C_Franz))
Acesso em 20 maio 2021.
24. Longyear, Rey M., e Covington, Kate R. 1986. Tonal and Harmonic Structures in Liszt's Faust Symphony. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 28, nº 4, p. 153–71.
25. Magaldi, Cristina. 1995. Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v.16, nº 1, p. 1–41.
26. Manfrinato, Ana Carolina; Quaranta, Daniel; Dudeque, Norton. 2013. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. In: *Anais do 3º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical*. São Paulo: ECA-USP.
27. Mayr, Desirée. 2013. Os Poemas Sinfônicos de Leopoldo Miguéz. *Anais do 12º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ*.
28. Musicabrazilis. 2017. *Sinfonia opus 6 de Leopoldo Miguéz* (partitura). Ed. André Schwarz. Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://musicabrazilis.org.br/pt-br/partituras/leopoldo-miguez-sinfonia-opus-6/>>. Acesso em 23 abril. 2020
29. Oliveira, Ísis Biazioli de. 2019. *A modernidade da Sinfonia Fausto de Franz Liszt: uma abordagem estético-analítica*. (Tese de Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo.

30. Raynor, Henry. 1978. *The Orchestra: A History*. New York: Charles Scribner's Sons.
31. Straus, Joseph. 1990. *Remaking the Past*. Cambridge: Harvard University Press.
32. Volpe, Maria Alice. 1994–5. Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa. *Revista Brasileira de Música*, v. 21, p. 51–76.