



Opus 6 de Liszt: ocorrências de coesão discursiva

Daniel Bento (UNESP)

Resumo: Os doze *Exercícios* do Opus 6 de Liszt, antecedentes dos *Estudos de Execução Transcendental*, e a investigação dos seus processos internos de coesão são o foco do presente trabalho. O fundamento teórico adotado é o conceito de *subtematismo*, de Dahlhaus (aqui adaptado e expandido), e o procedimento metodológico consiste na busca de relações analíticas compatíveis com ele. Como resultado, confirma-se a presença de estratégias de coesão no Opus 6, mas elas são incapazes de firmar um objeto formal unificado. Tais estratégias revelam uma estrutura na qual a integração entre peças se manifesta (prenunciando também nesse pormenor os *Estudos de Execução Transcendental*), porém de modo fragmentado.

Palavras-chaves: Teoria. Análise. Subtematismo. Piano. Liszt.

Liszt's Opus 6: occurrences of cohesive discourse

Abstract: The twelve *Exercises* from Liszt's Opus 6 (precursors of the *Transcendental Studies*) and the investigation of their internal processes of cohesion are the concerns of this text. The theoretical basis adopted is Dahlhaus' concept of subthematicism (adapted and expanded here), and the methodological procedure resides in the search for analytical relations that are compatible with it. As a result, it is possible to identify cohesion strategies in Liszt's Opus 6, though they are incapable of establishing a unified formal object. Such strategies reveal a structure in which the integration among the pieces manifests itself (preceding also in this particular matter the *Transcendental Studies*), but in a fragmented way.

Keywords: Theory. Analysis. Subthematicism. Piano. Liszt.

Introdução

Os *Estudos de Execução Transcendental* (*Études d'Exécution Transcendante*, S¹ 139), de Franz Liszt (1811-1886), de 1851, última formulação de um projeto que tem início um quarto de século antes, patenteiam um processo discursivo particular. As doze composições que constituem esse livro musical são independentes umas das outras num patamar de fruição; porém, num outro patamar, associam-se e geram um todo coeso, uma *obra-composta-por-obras*. Em sua pesquisa de pós-doutorado² e em textos dela decorrentes – por exemplo, Bento e Zampronha (2007, p. 3-4) –, o Autor demonstra esse processo, enumerando ligações entre as composições imediatamente vizinhas e entre grupos maiores delas.

No entanto, constituiria interessante problema justamente a investigação dos fenômenos coesivos na primeira formulação desse projeto, isto é, o *Estudo para o piano em quarenta e oito exercícios em todos os tons maiores e menores*, ou *Étude pour le piano en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*, Opus 6 (S 136), de 1826.³ Esse livro musical da adolescência de Liszt, cujo processo tange à época em que fora aluno de Carl Czerny (1791-1857) e Antonio Salieri (1750-1825) havia pouco tempo,⁴ seria publicado pela primeira vez na França em 1827.

1 A abreviação "S" origina-se do catálogo de obras de Liszt elaborado por Humphrey Searle (1915-1982).

2 Supervisionada por Edson Zampronha (fase inicial) e por Marcos Pupo Nogueira (fase atual, de conclusão), com bolsa da FAPESP.

3 Alan Walker (2004, v. I, p. 306, 118-119) parte do pressuposto de que 1824 seja a data de composição do Op. 6. Contudo, Samson (2003, p. 9) demonstra que o ano mais provável de conclusão do volume é 1826.

4 Liszt foi aluno de Czerny e Salieri entre 1822 e 1823 (WATSON, 1994, p. 18-19).

Salvo raras exceções, o Op. 6 costuma receber parca atenção tanto dos pesquisadores dedicados a Liszt quanto dos seus intérpretes, o que, sem dúvida, se justifica na ideia de que a versão “definitiva” do projeto seja a de 1851, incomparavelmente a mais conhecida. Todavia, como demonstra Jim Samson (2003, p. 136, 182, *passim*) em sua instigante obra *Virtuosity and the Musical Work*, é indiscutível a importância autônoma da formulação mais de duas décadas antes da de 1851. O entendimento desse pesquisador funda-se no questionamento de uma visão evolutiva de um processo longo como esse, que abarca um quarto de século, surgindo, como corolário, a importância do Op. 6 *em si mesmo*. Se o volume de *Estudos* do início da segunda metade do século XIX se coaduna com os interesses composicionais do Liszt Mestre-de-Capela de Weimar, que acaba de abandonar sua carreira remunerada de virtuoso do piano e se volta à chamada “Música do futuro”⁵ (WALKER, 2004, v. II, p. 336), o volume de *Exercícios* da década de 1820 alinha-se com o estilo pós-clássico,⁶ espelhando um uso contínuo de figurações que marcariam um pianismo baseado não tanto nos pulsos e nos braços, mas, sim, na técnica em essência concernente às passagens de dedo. Paralelamente, acrescenta-se que a própria atenção insuficiente que tem sido dada a esses *Exercícios* – ao longo de quase dois séculos – grifa a pertinência de um estudo voltado a eles em particular.

Que o leitor não se iluda com o número “quarenta e oito” do título do Op. 6: apenas doze peças constituíram tal conjunto. Quaisquer planos de peças adicionais – destinadas a volumes musicais posteriores e complementares a esse (três volumes, possivelmente) – jamais seriam levados adiante pelo compositor. A possível continuação do Op. 6 daria lugar aos *Vinte e quatro grandes estudos* de 1837 (*Vingt-quatre grandes études*, S 137) – que também apresentariam apenas doze composições –, estágio intermediário entre as formulações de 1826 e de 1851.

O presente artigo volta-se à avaliação do potencial de integração dessas doze peças da década de 1820, *evitando uma abordagem comparativa entre elas e as versões posteriores*, em sintonia com o entendimento de Samson. Sendo aspecto de constatação quase imediata a ausência de elos puramente temáticos entre as partes do Op. 6, seria necessária a consideração de relações mais sutis dentro da análise musical. Nesse contexto, recorre-se ao conceito de subtematismo, de Carl Dahlhaus (1928-1989), exposto logo a seguir, antes de observações mais específicas direcionadas às doze composições de 1826.

O conceito de Dahlhaus

Pode-se definir o subtematismo pela ocorrência numa obra de elementos que influam na apreensão das estruturas musicais de uma forma muito particular, a saber, emancipada de cristalizações definitivas, rígidas. Assim, um elemento subtemático, deve-se grifar desde já, *não tende a recorrer de modo imutável*.

5 Ou *Zukunftsmusik*.

6 “Pós-clássico”, deve-se observar, é denominação que se firma muito após o período em discussão. Concerne a uma produção artística de transição no início do século XIX, a exemplo também da expressão “pré-romântico”. Contudo, esta última evoca o individualismo e o subjetivismo que posteriormente caracterizariam o romantismo, enquanto aquela denota um patente vínculo com o classicismo, ainda que sob “uniformidade estilística” e “conformidade” (SAMSON, 2003, p. 64) divergentes do estilo de Haydn, Mozart e Beethoven.

Mas há mais do que isso, pois seu âmbito de atuação é, por excelência, o das manifestações em alguma medida veladas — que não se fazem notar, por exemplo, como a óbvia reaparição (mesmo variada) de um tema. Ademais, as proposições do subtematismo são basicamente abstratas: são percebidas mediante diversas formulações materiais díspares que espelhem uma essência geradora comum, essência essa que, em razão de sua abrangência, não se limita a nenhuma dessas formulações.

Pode-se supor, de antemão, que o conceito em questão se vincule à *associação* dos parâmetros intervalar-horizontal e rítmico, dado que “tematismo”, base do termo cunhado por Dahlhaus, os grifa. Contudo, esse notável autor abre mão desse liame (DAHLHAUS, 1993, p. 216-218): *um evento subtemático pode independe do ritmo, tanto quanto pode independe de sucessões de intervalos*. Nesse contexto, considera-se importante apresentar, a seguir, exemplos — do próprio criador do conceito de subtematismo — que comprovem isso.

Dahlhaus aplica o subtematismo à obra pré-tardia e tardia de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Considerando esse restrito repertório, aborda o primeiro movimento da Sonata para piano em Mi bemol maior, Op. 81a (1810), *Les Adieux*. Em suas reflexões, grifa um processo subtemático limitado às relações intervalares; portanto, independente de questões rítmicas – por demais variáveis para que se imponha um padrão de qualquer tipo. Destaca, assim, o comportamento cromático descendente, que acompanha temas e outros componentes da composição como uma “sombra” (DAHLHAUS, 1993, p. 209).

A citação e o exemplo (extraído do primeiro movimento do Op. 81a), a seguir, são bastante esclarecedores:

É evidente como resultado, de fato mais que evidente, que, não obstante o cromatismo jamais ser um tema, no sentido de aparecer numa *Gestalt* temática, ainda assim, como estrutura ‘subtemática’, ele tem tão importante influência no processo formal quanto os temas que poderiam ser vistos de fora como fundamento do desenvolvimento musical (Ibid., p. 209-210).

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system shows a descending chromatic line in the bass clef, marked with 'ben ten.'. The second system shows two 'ten.' markings. The third system shows a descending chromatic line in the bass clef, marked with 'sf'.

Exemplo 1 – Sonata *Les Adieux*, de Beethoven, mov. 1 (compassos 2-4, 17-19, 37-38).

Merecem exame, outrossim, alguns aspectos da Sonata para piano, Op. 110, em Lá bemol maior (1822), então propriamente no contexto da fase tardia beethoveniana (nesse pormenor, diferindo do exemplo anterior, pré-tardio). Desta vez, o parâmetro intervalar- -horizontal *não* adquire importância; mostram pertinência, sim, as ações harmônica e rítmica, que se interligam (Ibid., p. 216-218).

No primeiro movimento do Op. 110, no início da transição (compassos 12-15), percebe-se construção vertical vinculada ao início (compassos 1-4): tônica, dominante com sétima em segunda inversão, tônica em primeira inversão e dominante com sétima.⁷ Independentemente disso — e então se vê como o subtematismo se emancipa, de fato, de cristalizações definitivas e, por vezes, se oculta, tangendo à subliminaridade —, os dois trechos são, no geral, bastante diferentes, de modo que essa descrição harmônica é muito mais efetiva do que uma ilustração musical.⁸ Nessa, mais se veriam as diferenças do que as semelhanças.

Até aqui, nessa ocorrência, só a ação harmônica foi comentada. A ação rítmica se estabelece por haver, em associação ao que já foi descrito, um processo paralelo. Pois a primeira parte da progressão citada no parágrafo anterior, isto é, tônica e dominante com sétima em segunda inversão, é relevante também nos compassos 5 e 6. Desse modo, observando os compassos 1-2, 5-6 e 12-13, confirma-se que há, junto às afinidades harmônicas, *a aceleração rítmica*. Identificam-se, afinal, semínima pontuada no compasso 1, semicolcheias no compasso 5 e, ainda, fusas no compasso 12. Tudo isso independentemente das formulações intervalares horizontais, o que vem a sublinhar a abstração como qualidade do subtematismo. Pois há concretos elementos díspares ao se comparar os segmentos; mas, ainda assim, em termos subtemáticos, eles se aproximam: tais trechos “corporificam”, de diferentes formas, uma ideia que, não se confundindo totalmente com eles, ainda assim neles se manifesta.

A esta altura, talvez seja possível vislumbrar com clareza quão tênue é a relação entre subtematismo e o que a teoria musical chama de *tema*, questão que pouco se altera pela adição do prefixo “sub-” a “tematismo”. Afinal, o conceito criado por Dahlhaus prevê que ritmo e sucessões intervalares (horizontais) possam ser independentes entre si, e, ainda, vale-se de aspectos musicais que só indiretamente se relacionam ao tema, como atestam a harmonia no Op. 110 e o *atemático* cromatismo no Op. 81a, comentados acima.

Destarte, a única via de associação mais regular entre subtematismo e “tematismo” consiste no fato de ambos representarem algum tipo de formulação que, nos comportamentos internos de uma composição, demonstre pertinência. Portanto, eles mais se aproximam por analogia do que por uma questão de grau, insinuada pelo prefixo “sub-”. No âmbito desenvolvido por Dahlhaus, a pertinência (que, em linhas gerais, os aproxima) mais tem caráter conceitual do que puramente material, já que o componente subtemático não se firma como rígida e cristalizada entidade. O subtemático mais se materializa do que é, intrinsecamente, o material. O que se manifesta na escrita são seus frutos, visto que a *ideia* que se lhe corresponde é um comportamento abstrato.

7 Nas harmonias finais, note-se, há divergência não abordada por Dahlhaus (1993, p. 216). Comparem-se os compassos 15 e 4: neste, vê-se a dominante com sétima em estado fundamental; naquele, aparece a dominante com sétima em primeira inversão.

8 Dahlhaus mesmo (1993, p. 202-218), em texto inteiramente voltado ao assunto, prescinde de qualquer exemplo musical (seja do Op. 110, seja de outras obras).



Resta ainda esclarecer duas questões que, neste artigo, tangem à adaptação e à expansão das aplicações do subtematismo. Primeiramente, o conceito dahlhausiano é empregado pelo seu autor a Beethoven, e tão-somente a Beethoven. Aqui, obviamente, ele é direcionado a outro repertório. Porém, Liszt não seria o único compositor, nem o Romantismo o único período, em que o subtematismo pudesse ser aplicado — além, é claro, de Beethoven e do Classicismo. A *suíte de variação* barroca, por exemplo, assume comportamentos que em muito se aproximam daqueles estudados por Dahlhaus. Exemplifica isso a primeira *Suíte Francesa* (BWV 812, composta entre 1722 e 1725), de J. S. Bach (1685-1750), que, em seus diversos segmentos, de diferentes maneiras (até mesmo mediante construções rítmicas bem divergentes), se nutre da sucessão Ré-Lá-Si bemol-Lá. Ou seja, o Beethoven tardio e o pré-tardio podem ser especialmente interessantes no que diga respeito às relações abstratas e fragmentárias do subtematismo. Contudo, o tipo de fenômeno que esse conceito aborda *não se restringe nem a eles nem a seu período histórico*.

Além disso, há outro fator que faz com que as reflexões de Dahlhaus necessitem de adaptação. Esse autor utiliza o subtematismo mais para verificar processos de coesão *dentro de uma única obra*. Ainda que eventualmente faça uso do conceito para mapear afinidades entre vários quartetos de cordas beethovenianos tardios (DAHLHAUS, 1989, p. 83), em Lá menor Op. 132 (1825), em Dó sustenido menor Op. 131 (1826) e em Si bemol maior Op. 130 (1826) e Op. 133 (*Grande Fuga*, 1826), seu principal âmbito de exame é, sem dúvida, a peça musical em sua individualidade — não em sua relação com outras obras. Pois, no presente texto, os processos sintonizados com o subtematismo precisam transcender a composição isolada.

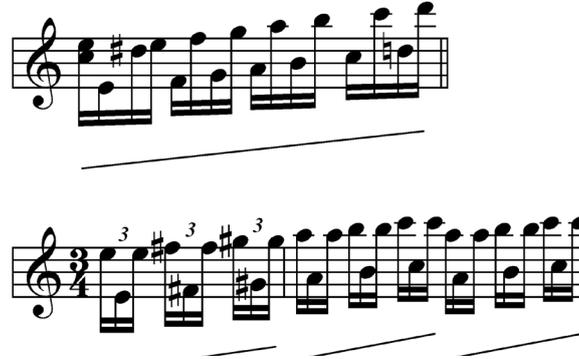
Os doze Exercícios, Opus 6

Há um primeiro aspecto que integra todas as partes do Op. 6. Trata-se do plano tonal global do volume, em linhas gerais definido por terças descendentes. Porém, isso não é tudo, pois se veem a alternância entre tonalidades maiores e menores, o deslocamento de terça descendente menor após um tom maior e o de terça descendente maior após um menor. Assim sendo, um Exercício far-se-á obrigatoriamente na tonalidade relativa ou antirrelativa de seus vizinhos anterior e posterior, e se corresponder à relativa de um, ocupará o papel de antirrelativa do outro. Começando esse plano no tom de Dó maior (Exercício n.º 1), desse modo os outros centros são Lá menor (n.º 2), Fá maior (n.º 3), Ré menor (n.º 4), Si bemol maior (n.º 5), Sol menor (n.º 6), Mi bemol maior (n.º 7), Dó menor (n.º 8), Lá bemol maior (n.º 9), Fá menor (n.º 10), Ré bemol maior (n.º 11) e Si bemol menor (n.º 12). Tal estruturação, em si mesma, é o primeiro indício de um processo de coesão discursiva no Op. 6 — e seria reaproveitada nas derivadas coleções subsequentes de 1837 (*Vinte e Quatro Grandes Estudos*) e 1851 (*Estudos de Execução Transcendental*).

As terças, de fato, tornam-se elemento de notável importância no volume. Como se verá, recebem um tratamento compatível com as ocorrências perscrutadas por Dahlhaus em seus escritos voltados ao subtematismo.

Avaliando mais especificamente as particularidades de cada composição, identifica-se no curto Exercício n.º 1 a ascensão com terças harmônicas compostas nos compassos 9 e 10 (nas duas mãos),

bem como desenhos nas semicolcheias que dão favorecimento às terças melódicas – sejam ascendentes, sejam descendentes – nos compassos 15, 16 e 17. Além disso, a composição em Dó maior, pela ascensão no citado compasso 9, prenuncia as notáveis terças ascendentes preenchidas melodicamente por graus conjuntos da sua sucessora em Lá menor (v. Exemplo 2, pentagramas superiores das duas peças).



Exemplo 2 – Exercícios n.º 1 (compasso 9) e n.º 2 (compassos 1-2).

O segundo Exercício, além de ser marcado pelas terças ascendentes preenchidas melodicamente por graus conjuntos, é também caracterizado pelas descendentes (desde o início, nos dois casos). Uma questão ainda não comentada liga essa composição à sua antecessora: a parte “B” (da metade do terceiro tempo do compasso 8 ao 15) da forma ternária do Exercício n.º 2 enfatiza Dó maior, a tonalidade do n.º 1. Com isso, a segunda peça estabelece um movimento harmônico geral por terças, de Lá menor para Dó maior, e desse ponto, para Lá menor novamente – o que, sem dúvida, se sintoniza com o plano global do livro.

As terças descendentes preenchidas melodicamente por graus conjuntos são percebidas também a partir do início do Exercício n.º 3. Obviamente, o fato aproxima essa composição e sua antecessora (v. Exemplo 3).

Exemplo 3 – Exercícios n.º 2 (compassos 1-2) e n.º 3 (compassos 1-2).



O pormenor das terças preenchidas por graus conjuntos, num plano mais geral, independentemente de serem descendentes ou ascendentes, liga terceira e quarta composições. Nelas, há também a similaridade envolvendo os dobramentos de terça: se a peça em Fá maior apresenta terças compostas, a em Ré menor nutre-se das terças simples (v. Exemplo 4).



Exemplo 4 – Exercícios n.º 3 (compassos 1-2) e n.º 4 (compassos 1-2).

Até a quarta composição, portanto, constata-se um *contínuo* uso das terças como componente subtemático, com a variedade material que Dahlhaus prevê em suas reflexões. No Exercício n.º 5, contudo, vê-se, surpreendentemente, uma sensível quebra desse processo, dado que sua afinidade com o Exercício n.º 4 não ultrapassa o fato de serem antirrelativas as tonalidades de ambas as peças – pormenor em si mesmo, isoladamente, um tanto precário. É fato que a terça ascendente preenchida, conspícua na peça em Ré menor, é em certos pontos notada na peça em Si bemol maior – como comprovam os compassos 23 e 41 desta –; porém, de modo algum, esse comportamento tem peso na quinta obra, *não podendo sugerir a leitura de um argumento de conexão*. Acrescenta-se ainda que, em pontos como o compasso 42 do Exercício n.º 5, há terças harmônicas, mas entende-se que elas não devam ser associadas aos paralelismos das partes n.º 3 e n.º 4 – que, de modo específico, se ligam ao preenchimento da terça melódica.

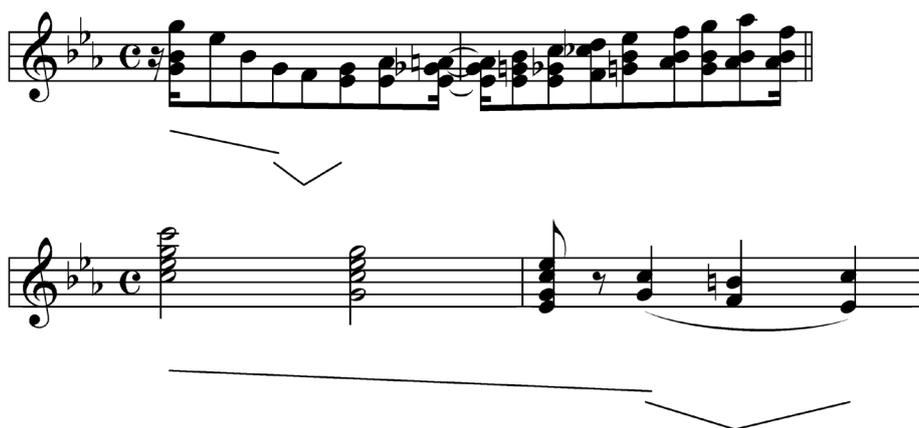
Destaque-se que um problema do material coesivo principal do Op. 6 – a terça – é sua trivialidade na música tonal. Assim sendo, vê-se como necessária a adoção de critérios para a determinação das circunstâncias em que a terça tenha um papel nítido de conexão. No caso comentado dos Exercícios n.º 3 e n.º 4, as terças manifestam-se em dois patamares simultâneos, no da horizontalidade, com preenchimento por graus conjuntos, e no da verticalidade. Entende-se que a mudança de comportamento na quinta peça, com terças harmônicas isoladas do preenchimento por graus conjuntos, seja fator significativo, gerador de uma quebra no discurso coesivo.

A sexta composição, por sua vez, vincula-se à quinta, mas de modo um tanto inconsistente. Basicamente (além da relação tonal), elas se interligam pelo uso da terça melódica, a partir do compasso 13 da parte em Si bemol maior, e do compasso 1 da parte em Sol menor, sem preenchimento por graus conjuntos e sem distinção entre formas ascendente e descendente. Ademais, há as terças harmônicas – que, pelos critérios mencionados no parágrafo anterior, não se devem vincular a fenômenos comparáveis dos Exercícios n.º 3 e n.º 4 – a partir do compasso 42 do Exercício n.º 5 e do compasso 1 do Exercício n.º 6.

Entre a sexta e a sétima peças, em Sol menor e em Mi bemol maior, respectivamente, há outra notável quebra no processo de integração discursiva, pois, como se deu com os Exercícios n.º 4 e n.º 5, as afinidades não ultrapassam o fato de serem as tonalidades antirrelativas.

Adiantando-se outras fundamentais interrupções no fluxo coesivo, há situações similares envolvendo as partes n.º 8 e n.º 9, também em tons antirrelativos, e n.º 9 e n.º 10, em tons relativos. Em todos esses casos, apenas se manifestam as proximidades gerais, entre centros harmônicos, em si mesmas incapazes de sustentar a ideia de um objeto formal único no Op. 6.

As circunstâncias são outras ao se observar o par formado pelas composições n.º 7⁹ e n.º 8. Veem-se, já em seus inícios, linhas melódicas com desenhos muito próximos, definidos pelo arpejo descendente e pela bordadura descendente posterior (v. Exemplo 5). É correto o entendimento de tal fenômeno segundo o subtematismo; porém, deve-se assumir que esse caso não mais representa o caráter velado que, no geral, marca os exemplos de Dahlhaus e mesmo as ocorrências acima mencionadas na obra lisztiana. Afinal, a proximidade entre as linhas melódicas desses dois Exercícios chega até à superfície da percepção. Contudo, ainda não se pode vislumbrar nenhum processo mais concreto de afinidade temática, nem de variação. Como nas outras ocorrências, está-se diante de estruturas divergentes que carregam um princípio comum de comportamento.



Exemplo 5 – Exercícios n.º 7 (compassos 1-2) e n.º 8 (compassos 1-2).

9 O Exercício n.º 7, curiosamente, não nutrirá as composições correspondentes das coleções de doze Estudos de 1837 e 1851. Nutrirá, sim, transposto, as décimas primeiras composições desses dois volumes. Com isso, nesses conjuntos posteriores, as ideias da peça n.º 11, de 1826, não seriam reaproveitadas; e Liszt trabalharia com outros materiais para chegar às sétimas composições.



Resta comentar os últimos três Exercícios e os pares de vizinhança que formam.

No que diz respeito às peças n.º 10 e n.º 11, deve-se destacar a presença das sextas harmônicas, diretamente relacionadas, por inversão, ao intervalo de terça. Assim, a partir do compasso 13 do n.º 11, veem-se linhas movimentadas com dobramentos de sexta, que se vinculam ao n.º 10 como um todo.

Entre o Exercício n.º 11 e o n.º 12, percebem-se terças ascendentes preenchidas por cromatismo, a partir do início daquele e do compasso 27 deste. Ademais, há paralelismos envolvendo terças e décimas, já no começo da penúltima composição e no compasso 3 da última.

Resultados

Pode-se afirmar, diante do que aqui se expôs, que as ocorrências de coesão desenvolvidas por Liszt em seu Op. 6 se sintonizam com o conceito de subtematismo – adaptado e expandido –, de Dahlhaus. Tais ocorrências firmam ainda um diálogo envolvendo a maioria das peças que integram o livro musical em exame.

Todavia, se, por um lado, surpreende que nessa pouco observada coleção do período inicial de Liszt como compositor haja sutis processos de ligação que transcendam a individualidade de cada Exercício, antecipando-se, assim, a unificada *obra-composta-por-obras* constituída em 1851 pelos *Estudos de Execução Transcendental*, por outro também causa admiração que esses mesmos processos não pareçam demonstrar a regularidade capaz de firmar o Op. 6 como um conjunto definitivamente unificado, isto é, um objeto formal único, embora composto.¹⁰

Liszt, desse modo, já em 1826, vislumbra a interligação intrínseca – basicamente nutrida do intervalo da terça, *elemento significante desde o plano de encadeamento de tonalidades* – entre as peças de um volume, concretizando-a em muitas de suas partes. Mas não faz desse fenômeno um comportamento onipresente e incancelável do livro musical, dado que permite quebras coesivas estruturais. Essas quebras, lembre-se, tangem aos pares formados pelos Exercícios n.º 4 e n.º 5, n.º 6 e n.º 7, n.º 8 e n.º 9, n.º 9 e n.º 10.

Resta considerar que qualquer discussão envolvendo a intencionalidade do compositor no problema discursivo aqui estudado – seja no que diz respeito aos argumentos de coesão mapeados, seja nos casos estruturais de *ausência* desses mesmos argumentos (nos pares acima citados) – dificilmente poderia ultrapassar a mera especulação. Afinal, até onde se pôde verificar, não há qualquer declaração de Liszt que trate em profundidade da estruturação do Op. 6. Todavia, grifa-se que a avaliação de uma obra (ou de um grupo de obras) mediante a análise musical pode prescindir do dado da intencionalidade, o que com frequência ocorre – sobretudo quando não há escolha, não há documentação sobre o assunto. Paralelamente, seria um equívoco entender-se tal dado como *garantia* de efetiva correspondência consumada na obra. Essa última, afinal, pode até mesmo escapar, em seus resultados, às deliberações de seu criador.

10 Com “composto”, evoca-se aqui o processo elementar (na análise musical) de uma forma composta, gerada por formas subsidiárias, a exemplo do minueto-trio-minueto e da ária *da capo* (GREEN, 1979, p. 145-151).

Referências

BENTO, Daniel; ZAMPRONHA, Edson. Coesão discursiva nos Estudos de execução transcendental de Liszt: primeiras seis peças. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 17., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM/IA-UNESP, 2007, p. 1-9. 1 CD-ROM.

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

_____. *Ludwig van Beethoven: approaches to his music*. Trad. Mary Whittall. Oxford: Oxford University Press, 1993.

GREEN, Douglass. *Form in tonal music*. An introduction to analysis. 2. ed. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

LISZT, Franz. *Complete etudes for solo piano*. New York: Dover, 1988. 2 v. 1 partitura.

SAMSON, Jim. *Virtuosity and the musical work: The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

WALKER, Alan. *Franz Liszt*. Ithaca: Cornell University Press, 2004. 3 v.

Daniel Bento é Professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, com bolsa de Pós-Doutorado da FAPESP. Seus trabalhos publicados nos últimos anos vêm envolvendo interligações entre a teoria, a análise musical, a estética e a *performance*. Bacharel em Composição e Regência pelo citado Instituto, é também Mestre (bolsa CNPq) e Doutor (bolsa FAPESP) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Na graduação, sua pesquisa de Iniciação Científica (bolsa FAPESP) foi premiada no XI Congresso de Iniciação Científica da UNESP (1999) e tornou-se o livro *Beethoven, o princípio da modernidade* (Annablume/FAPESP, 2002). Seu próximo livro — *A Nona Sinfonia e seu duplo* — será publicado em breve pela Editora da UNESP.