

PRISCILA OTT FALCÃO OLIVEIRA

Os Sonetos de Petrarca 47, 104 e 123:

Um estudo interpretativo da segunda versão para piano

CAMPINAS, 2010.

PRISCILA OTT FALCÃO OLIVEIRA

Os Sonetos de Petrarca 47, 104 e 123:

Um estudo interpretativo da segunda versão para piano

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Música do Instituto de Artes
da UNICAMP, para obtenção do título de
Mestre em Música. Área de concentração:
Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando
Fiorini

CAMPINAS, 2010.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

OL43s	Oliveira, Priscila Ott Falcão. Os Sonetos de Petrarca 47, 104 e 123: Um estudo interpretativo da segunda versão para piano. / Priscila Ott Falcão Oliveira. – Campinas, SP: [s.n.], 2010. Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Liszt, Franz, 1811-1886. 2. Petrarca, Francesco, 1303-1374. 3. Piano. 4. Práticas interpretativas 5. Sonetos. I. Fiorini, Carlos Fernando. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Título em inglês: “The Petrarch’s Sonnets 47, 104 and 123: and interpretative study of the second piano version..”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Liszt, Franz, 1811-1886 ; Petrarch, Francesco, 1303-1374 ; Piano ; Performance ; Sonnets.

Titulação: Mestre em Música.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.

Prof Dr. Mauricy Matos Martin.

Profª. Drª. Miriam Grosman.

Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos.

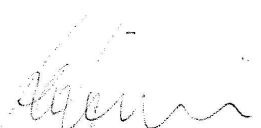
Prof. Dr. Nahim Marun Filho.

Data da Defesa: 16-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pela Mestranda Priscila Ott Falcão - RA 35317 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Presidente



Prof. Dr. Mauricy Matos Martin
Titular



Profa. Dra. Miriam Grosman
Titular

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e por me ter concedido esta oportunidade de aprendizado e crescimento.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Fiorini, por sua paciência, incentivo, disposição e dedicação durante todo o processo de desenvolvimento deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Mauricy Martin, com quem tenho aprendido muito e por sua imensa contribuição ao meu amadurecimento pianístico.

Ao meu pai, João Falcão Filho, pelo tempo dedicado, pelas leituras cuidadosas e sugestões inspiradoras.

Ao meu querido Alexandre Oliveira, pelo amor e incentivo, que me ajudam a crescer.

À minha família – João, Valerie e Débora – pelo carinho e suporte ao longo de minha vida.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal propor sugestões interpretativas para a segunda versão para piano dos *Sonetos de Petrarca 47, 104 e 123* de Franz Liszt (1811-1886). Para isso, foi feito um levantamento bibliográfico e histórico da vida do compositor, juntamente com a pesquisa sobre Francesco Petrarca (1304-1374), autor dos poemas utilizados como base da composição musical. Considerando a importância das demais versões escritas pelo compositor – para tenor e piano, duas para piano e para barítono e piano – foi realizada uma análise comparativa entre estas quatro versões existentes, abordando sua estrutura, forma e harmonia. Com base nestes elementos e no estudo ao piano, foram elaboradas e apresentadas as sugestões interpretativas. A pesquisa é voltada mais a pianistas que buscam subsídios para interpretação, a cantores e a interessados pela composição musical de Liszt, uma vez que as quatro versões englobam 44 anos da vida do compositor.

Palavras-chave: Liszt, Piano, Práticas interpretativas, Sonetos, Petrarca.

ABSTRACT

This work's main objective is to propose interpretative suggestions to the second piano version of Franz Liszt's (1811-1886) *Petrarch's Sonnets 47, 104 and 123*. To accomplish this goal a bibliographical and historical survey has been made on the composer's life, and also a research on Francesco Petrarch (1304-1374), the author of the poems used as the basis of the musical composition. Considering the importance of the other versions written by the composer –for tenor and piano, two for piano and for baritone and piano – a comparative analysis has been made between these four existent versions, approaching their structure, form and harmony. With the support of these elements and the piano study, the interpretative suggestions have been prepared. The research is mainly addressed to pianists that look for interpretative information, to singers and to people concerned with the musical composition of Liszt, since the four versions cover 44 years of the composer's life.

Key Words: Liszt, Piano, Performance, Sonnets, Petrarch.

Lista de Figuras

	Pág.
Figura 1 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.1-11.	32
Figura 2 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.1-3.	36
Figura 3 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.4-13.	37
Figura 4 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.8-13.	38
Figura 5 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.12-15.	38
Figura 6 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.44-47.	39
Figura 7 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.48-52.	39
Figura 8 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.48-54.	40
Figura 9 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.53-60.	41
Figura 10 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.1-3.	42
Figura 11 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.13-16.	43
Figura 12 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.78-91.	43/44
Figura 13 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , versão para barítono e piano, c.1-7.	47
Figura 14 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , versão para barítono e piano, c.27-33.	48
Figura 15 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.28-35.	48
Figura 16 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , versão para barítono e piano, c.34-41.	49
Figura 17 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.61-68.	50
Figura 18 <i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.1-5.	54
Figura 19 <i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, <i>Coda</i> , c.64-68.	57
Figura 20 <i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, <i>Introdução</i> , c.3-8.	58

Figura 21	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.66-78.	59
Figura 22	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.18-21.	60
Figura 23	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.6-8.	61
Figura 24	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.22-34.	61
Figura 25	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c. 6-12.	62
Figura 26	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.35-38.	62
Figura 27	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.21-23.	62
Figura 28	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.48-50.	63
Figura 29	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.35.	63
Figura 30	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.67-78.	64
Figura 31	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.54-57.	64
Figura 32	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.1-8.	66
Figura 33	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.21-26.	67
Figura 34	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , versão para barítono e piano, c.1-4.	70
Figura 35	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.1 e 2.	70
Figura 36	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , versão para barítono e piano, c. 5-17.	71
Figura 37	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.6-8.	71
Figura 38	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , versão para barítono e piano, c.38-41.	73
Figura 39	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.25-27.	80
Figura 40	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.15-18.	80
Figura 41	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.31-36.	81
Figura 42	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.37-39.	81
Figura 43	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , transição, c.48-50.	83

Figura 44	<i>Soneto 123 de Petrarca, a</i> , c.15-18.	83
Figura 45	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c. 7 e 8.	85
Figura 46	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.6-8.	85
Figura 47	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.29-32.	86
Figura 48	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.44-51.	87
Figura 49	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.44-47.	87
Figura 50	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , primeira versão para piano, c.59-61.	88
Figura 51	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.61-63.	88
Figura 52	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.7-9.	89
Figura 53	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.6-11.	90
Figura 54	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.19-24.	91
Figura 55	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.22-24.	91
Figura 56	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.40-43.	92
Figura 57	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c. 44-47.	92
Figura 58	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.47-49.	93
Figura 59	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.48-50.	93
Figura 60	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , versão para barítono e piano, c. 8-13.	95
Figura 61	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.15-18.	95
Figura 62	<i>Soneto 47 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.72-77.	107
Figura 63	Introdução do <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , c.1-5.	108
Figura 64	<i>Soneto 47 de Petrarca</i> , c.12-19.	108
Figura 65	<i>Soneto 47 de Petrarca</i> , c.24-27.	109
Figura 66	<i>Soneto 47 de Petrarca</i> , c.20-24.	110

Figura 67	<i>Soneto 47 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.28-32.	111
Figura 68	<i>Soneto 47 de Petrarca</i> , c.32-35.	112
Figura 69	<i>Soneto 47 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.53-61.	113
Figura 70	<i>Soneto 47 de Petrarca</i> , c.53-58.	114
Figura 71	<i>Soneto 47 de Petrarca</i> , c.59 e 60.	115
Figura 72	<i>Soneto 47 de Petrarca</i> , c.88-90.	115
Figura 73	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , c.21-23.	117
Figura 74	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , c.1-5.	118
Figura 75	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , c.6-12.	119
Figura 76	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , c.21-23.	120
Figura 77	Sugestão de estudo em acordes.	120
Figura 78	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , c.35.	121
Figura 79	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , c.38 e 39.	121
Figura 80	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , c.40.	122
Figura 81	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.66-68.	123
Figura 82	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.44.	123
Figura 83	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , c. 45-47.	124
Figura 84	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , c.67-79.	125
Figura 85	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , c. 1-3.	127
Figura 86	<i>Soneto 47 de Petrarca</i> , c.69-74.	127
Figura 87	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , c.15-21.	128
Figura 88	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , c. 6-12.	128
Figura 89	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , c.3-11.	130

Figura 90	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , c.19: 1. Ed. <i>Dover</i> , 2. Ed. <i>Henle</i> .	131
Figura 91	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano, c.19-24.	132
Figura 92	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , versão para barítono e piano, c.14-19.	133
Figura 93	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano, c.22-24.	133
Figura 94	Sugestão de estudo em acordes.	136
Figura 95	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , c.81-84.	136
Figura 96	<i>Soneto 47 de Petrarca</i> , c.78-80.	138
Figura 97	<i>Soneto 104 de Petrarca</i> , c.33 e 34.	138
Figura 98	<i>Soneto 123 de Petrarca</i> , c.44-47.	139

Lista de Tabelas

	Pág.
Tabela 1 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , Diferenças entre o texto original de Petrarca e o texto utilizado por Liszt nas versões para tenor e piano e barítono e piano.	25
Tabela 2 <i>Soneto 104 de Petrarca</i> , Diferenças entre o texto original de Petrarca e o texto utilizado por Liszt nas versões para tenor e piano e barítono e piano.	26
Tabela 3 <i>Soneto 123 de Petrarca</i> , Diferenças entre o texto original de Petrarca e o texto utilizado por Liszt nas versões para tenor e piano e barítono e piano.	26
Tabela 4 Estrutura do <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , segunda versão para piano.	30
Tabela 5 Estrutura do <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , primeira versão para piano.	41
Tabela 6 Estrutura do <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano.	46
Tabela 7 Estrutura do <i>Soneto 47 de Petrarca</i> , versão para barítono e piano.	46
Tabela 8 <i>Soneto 47 de Petrarca</i> .	52
Tabela 9 Estrutura do <i>Soneto 104 de Petrarca</i> , segunda versão para piano.	54
Tabela 10 Estrutura do <i>Soneto 104 de Petrarca</i> , primeira versão para piano.	65
Tabela 11 Estrutura do <i>Soneto 104 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano.	65
Tabela 12 Estrutura do <i>Soneto 104 de Petrarca</i> , versão para barítono e piano.	74
Tabela 13 <i>Soneto 104 de Petrarca</i> .	75

Tabela 14	Estrutura do <i>Soneto 123 de Petrarca</i> , segunda versão para piano.	76
Tabela 15	Estrutura do <i>Soneto 123 de Petrarca</i> , primeira versão para piano.	84
Tabela 16	Estrutura do <i>Soneto 123 de Petrarca</i> , versão para tenor e piano.	93
Tabela 17	Estrutura do <i>Soneto 123 de Petrarca</i> , versão para barítono e piano.	94
Tabela 18	<i>Soneto 123 de Petrarca.</i>	98

Abreviações

c. – compasso

M – maior

m – menor

Introd. – introdução

Trans. – transição

Suj1 – primeiro sujeito

Suj2 – segundo sujeito

mod. – trecho modulatório

Este trabalho se baseia no sistema de harmonia funcional para a análise das peças, utilizando as abreviações do sistema, como pode ser visto abaixo:

T – acorde maior de tônica

S – acorde maior de subdominante

D – acorde de dominante

Tr – acorde relativo da tônica

Sr – acorde relativo da subdominante

Ta – acorde antirrelativo da tônica

Sa – acorde antirrelativo da tônica

t – acorde menor de tônica

s – acorde menor de subdominante

DD – dominante da dominante

DDD – dominante da dominante da dominante

SS – subdominante maior da subdominante

ss – subdominante menor da subdominante

(D) – dominante individual

(S) – subdominante individual

~~D~~, ~~DD~~ e ~~DD~~ – dominantes sem a fundamental

MI – acorde mediano inferior, vizinho de terça maior

mi – acorde mediano inferior, vizinho de terça menor

MS – acorde mediano superior, vizinho de terça maior

ms – acorde mediano superior, vizinho de terça menor

N6 – acorde de 6ª napolitana

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	01
2. LISZT E SUA ÉPOCA	05
2.1 Liszt e o Romantismo	05
2.2 Liszt e o piano	11
3. PETRARCA E SUA ÉPOCA	17
3.1 Petrarca e sua obra	17
3.2 Os sonetos	20
4. ANÁLISE DA OBRA	27
4.1 <i>Soneto 47 de Petrarca</i>	29
4.1.1 Segunda versão para piano	29
4.1.2 Primeira versão para piano	36
4.1.3 Versão para tenor e piano	42
4.1.4 Versão para barítono e piano	46
4.1.5 Comparação visual	51
4.2 <i>Soneto 104 de Petrarca</i>	53
4.2.1 Segunda versão para piano	53
4.2.2 Primeira versão para piano	59
4.2.3 Versão para tenor e piano	65
4.2.4 Versão para barítono e piano	70
4.2.5 Comparação visual	74
4.3 <i>Soneto 123 de Petrarca</i>	76
4.3.1 Segunda versão para piano	76
4.3.2 Primeira versão para piano	84

4.3.3 Versão para tenor e piano	88
4.3.4 Versão para barítono e piano	94
4.3.5 Comparação visual	97
4.4 Considerações	99
5. SUGESTÕES INTERPRETATIVAS	105
5.1 <i>Soneto 47 de Petrarca</i>	106
5.2 <i>Soneto 104 de Petrarca</i>	116
5.3 <i>Soneto 123 de Petrarca</i>	126
5.4 Considerações	137
6. CONCLUSÃO	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143

1. INTRODUÇÃO

Franz Liszt (1811-1886) se tornou um importante nome na história da música, tanto por suas composições quanto por sua visão abrangente e madura da arte em geral. Escreveu em diversos campos musicais – orquestral, vocal, camerístico, pianístico – e deixou um legado muito grande e variado, que ainda precisa ser mais explorado e compreendido no tempo atual. Sua obra abrange várias áreas temáticas, com temas religiosos, folclóricos, amorosos e diabólicos. Não só foi um compositor importante, mas também um famoso pianista, além de professor e regente.

Dentre os vários gêneros musicais que escreveu, o piano sempre teve um espaço importante em sua vida e as inovações que realizou nesta área foram fundamentais na história do instrumento. Além do reconhecido virtuosismo explorado por ele em tantas obras, é necessário também salientar o lirismo, a doçura e a expressividade de suas melodias.

Para se entender melhor as composições de Liszt, é preciso ter uma perspectiva histórica, uma vez que as experiências obtidas em suas viagens pela Europa serviram de inspiração a muitas de suas obras e estão diretamente ligadas a elas.¹ Juntamente com a contextualização histórica é essencial um profundo estudo de suas influências composicionais, principalmente porque muitas de suas músicas são inspiradas por obras explicitamente não musicais. Entre estas referências, a literatura, com seus mais importantes escritores, abrange um grande espaço de influência ao compositor, o qual sempre esteve ligado às diversas formas de arte. Este tipo de composição, baseada em expressões extra-musicais, ganhou grande espaço durante o século XIX, pois neste período cresceu a interdependência entre as vertentes artísticas e buscava-se uma melhor expressão da arte.

¹ WILSON, K. S. **A Historical Study and Stylistic Analysis of Franz Liszt's *Années de pèlerinage***. 1977. p. 1. Tese (Doutorado em Musicologia), University of North Carolina.

Dentre suas muitas obras com influências extra-musicas está o segundo dos seus três Livros dos *Anos de Peregrinação*, conjunto de obras para piano solo que retrata o período em que Liszt viveu na Itália com a Condessa D'Agoult (1837-1839). As peças contidas neste livro são baseadas na arte e cultura italianas, porém não há correlação direta entre elas. Neste álbum se encontram os 3 *Sonetos de Petrarca*, peças muito importantes em sua obra e que foram trabalhadas durante grande parte de sua vida, abrangendo as três fases do compositor². Como muitas de suas peças, os *Sonetos de Petrarca* apresentam mais de uma versão publicada. Foram compostos primeiramente para canto – tenor e piano – e vertidos na primeira versão para piano solo. Depois novamente escritos para piano e por último, uma nova versão foi composta para canto – barítono e piano.

O presente trabalho tem como objetivo central a apresentação de sugestões interpretativas referentes à última versão para piano, encontrada no Segundo Livro dos *Anos de Peregrinação*, com o auxílio do estudo histórico e da análise comparativa com as 3 demais versões existentes.

A fim de interpretar os *Sonetos de Petrarca* de maneira coerente, é preciso primeiramente ler os sonetos de Francesco Petrarca (1304-1374), o qual foi um importante escritor na transição da Idade Medieval para o Renascimento. Os três sonetos encontram-se numa de suas obras mais importantes, o *Cancioneiro* – conjunto de 366 poemas que apresenta características reutilizadas posteriormente no período romântico, no qual Liszt viveu. Entre elas salienta-se o amor platônico, a intensidade e a contradição dos sentimentos e a valorização do sofrimento por amor.

A partir da década de 1970 observa-se um grande crescimento no número de trabalhos acadêmicos sobre a obra do compositor, principalmente sobre suas peças para piano. Dentre os trabalhos podemos citar a tese de doutorado de Karen Sue Wilson, *A Historical Study and Stylistic Analysis of Franz*

² Alan Walker, importante pesquisador e escritor da vida de Liszt, divide a obra do compositor em três volumes: “The virtuoso years” (os anos virtuosísticos) – 1811-1847 –, “The Weimar years” (os anos em Weimar) – 1848-1861 – e “The Final Years” (Os últimos anos) – 1862-1886.

Liszt's Années de pèlerinage (1977), com uma importante abordagem da trajetória composicional de Liszt em seus três livros dos *Anos de Peregrinação*. Além de trabalhos mais gerais sobre as composições de Liszt, pode-se citar o artigo de Andrew Fowler, *Franz Liszt's Petrarch Sonnets: the Persistent Poetic Problem* (1986), no qual ele compara as duas últimas versões do *Soneto 47 de Petrarca*, enfocando suas semelhanças e diferenças de escrita.

O presente trabalho busca um aprofundamento maior nas três peças escolhidas – as quais são representativas dentro da obra do compositor – na área de práticas interpretativas. A abordagem das quatro versões existentes é muito importante e esclarecedora para o entendimento da trajetória que o compositor realizou e da sua característica em refazer suas próprias músicas. Além disso, pode-se perceber melhor seu estilo, fortemente ligado à ária italiana, apresentando o canto destacado na melodia e o virtuosismo alicerçado a ela. Segundo Wilson (1977), muitos historiadores importantes como Humphrey Searle (1915-1982) consideram as últimas versões de Liszt como mais coerentes, apesar de reterem o estilo e inspiração das versões anteriores. Eles afirmam também que o estudo e a comparação com as versões anteriores são valiosos, especialmente para o intérprete.³

Em busca de uma melhor compreensão das peças, a fim de se chegar a uma interpretação consistente e condizente às intenções do compositor, o presente trabalho apresenta no segundo capítulo o estudo histórico do período em que Liszt viveu, levando-se em consideração que a música e toda forma de arte estão ligadas às características de seu tempo.⁴ São levantados os fatores que influenciaram o compositor em seu caminho artístico e sua própria influência no meio cultural, musical e pianístico.

Somando à pesquisa sobre o compositor, no capítulo 3 há o embasamento histórico da vida de Petrarca, autor dos três sonetos escolhidos por

³ WILSON, K. S. *A Historical Study and Stylistic Analysis of Franz Liszt's Années de pèlerinage*. 1977. p. 75. Tese (Doutorado em Musicologia), University of North Carolina.

⁴ HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: Caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 24.

Liszt como referência às suas peças. Este capítulo apresenta os textos de sonetos e suas traduções.

O quarto capítulo aborda a análise de cada um dos *Sonetos* em sua estrutura, forma e harmonia; e a comparação da última versão para piano com as demais versões.

Finalmente, o embasamento dos capítulos 2, 3 e 4 (contextualização histórica e análise comparativa) foi muito importante para se chegar aos resultados esperados neste trabalho, pois auxiliaram direta e objetivamente na elaboração das sugestões interpretativas apresentadas no quinto capítulo. Este capítulo aborda a última versão para piano solo dos *Sonetos de Petrarca*, com sugestões para sua interpretação e soluções das maiores dificuldades técnicas.

2. LISZT E SUA ÉPOCA

2.1 Liszt e o Romantismo

Franz Liszt, compositor húngaro (Raiding, atual Doborján, perto de Soprony, 22/10/1811 – Bayreuth, 31/07/1886), foi um dos principais artistas do movimento romântico. Viveu num período de grande explosão cultural e desenvolveu características pessoais e artísticas que condizem com as manifestações da época.

O século XIX

O século XIX foi um período de muita turbulência e de importantes guerras revolucionárias, que mostraram ter relação direta com as evoluções nos campos científico, político, econômico, social e, conseqüentemente, no campo cultural. Além dos acontecimentos ocorridos no século em questão, como as revoluções de 1830 e de 1848 (“Primavera dos povos”), ambas de caráter liberal e nacionalista, a Europa apresentava ainda conseqüências das duas revoluções que tiveram espaço no século anterior: a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. Esta fase histórica caracterizou-se pela ascensão da nova classe social – a burguesia – e o declínio do poder religioso e monárquico (a nobreza).

A Revolução de 1830, cujo início se deu na França e atingiu vários países que buscavam sua independência, foi um importante marco na vida de Liszt. Ele se contagiou pelo caráter romântico e nacionalista desta revolução, o que é revelado diretamente em suas obras.

No meio cultural deste período as artes passaram a não ser mais exclusividade das instituições políticas e religiosas. O artista ganhou espaço e não precisava mais trabalhar para um mecenas, para poucas pessoas conhecidas, para um público seletivo, culto e homogêneo, formado pela nobreza e pelo serviço

religioso.⁵ Por outro lado a ascensão da burguesia ao poder tornou o público mais diversificado, numeroso e não tão preparado. Os artistas buscavam então uma arte individualista, procuravam dentro de si as respostas, e almejavam a liberdade de expressão. Liszt foi um incentivador desse passo rumo à liberdade; ele mesmo afirmava que por muito tempo os artistas celebraram os prazeres dos ricos, mas chegara o tempo em que eles deveriam superar essa opressão e criar coragem.⁶

O nome “romântico”, dado ao movimento artístico que tomou espaço neste período, remete a um sentido literário de narrativa ou poema medieval – “romance”. Tal classificação surgiu devido à busca dos componentes do movimento pelo fantástico, místico, misterioso, imaginário, gótico: características que encontram relação nas artes medievais e que propõem a fuga da realidade.

É neste contexto histórico conflituoso que a arte romântica apresenta grandes ambiguidades e contradições. Enquanto o homem busca sua liberdade mais ele se sente sozinho e insatisfeito. Quanto mais se afasta da natureza – em direção às grandes cidades pós-revolução industrial – mais a valoriza e idealiza.

Liszt

A forte influência musical de Liszt na sociedade é encontrada em sua atuação como virtuose do piano, professor, regente, compositor, arranjador e transcritor. Ele escreveu peças de expressão romântica (*Harmonias Poéticas e Religiosas*), virtuosística (*Estudos Transcendentais*), de imaginação poética (*Anos de Peregrinação*) e peças de salão.⁷ Em suas composições há uma diversidade muito grande e várias fontes de influências, incluindo o folclore, outras formas de arte, como quadros e textos, e temas opostos – diabólicos e litúrgicos – em obras como as *Valsas Mefisto* e *Ave Maria*. Estas contradições não ocorreram apenas em sua obra, mas são reflexo de sua vida pessoal, de seu amor pelas sensações mundanas em contraste a seu forte impulso religioso.

⁵ HAMILTON, K. (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt**. NY: Cambridge University Press, 2005. p. 11.

⁶ LISZT, F. *Lettres d'un bachelier*, RGM. **An Artist's Journey**, 1838, p. 50.

⁷ SEARLE, H. **The Music of Liszt**. NY: Dover Publications, Inc, 1996. p. 38.

Sua obra também apresenta amplitude com relação aos campos de escrita, os quais abrangem os gêneros corais, orquestrais, pianísticas, camerísticas e vocais.

Liszt se tornou fundamental para a História da Música também pelo seu comprometimento em preservar as obras de compositores do passado, seu apoio a músicos contemporâneos e suas inovações que precederam e deram base aos compositores posteriores. Ele interpretou em seus recitais obras de compositores do passado, como Johann Sebastian Bach (1685-1750), George Friedrich Haendel (1685-1759), Franz Schubert (1797-1828), Carl Maria von Weber (1786-1826) e Ludwig van Beethoven (1770-1827), assim como transcreveu também muitas obras de compositores como Bach, Beethoven, Schubert, Hector Berlioz (1803-1869), Charles Gounod (1818-1893), Camille Saint-Saëns (1835-1921) e Richard Wagner (1813-1883), para que suas obras fossem mais acessíveis ao público.⁸ Sua influência sobre seus contemporâneos se deu pessoalmente e por meio de artigos e de críticas para jornais que escrevia. Através das muitas turnês realizadas ao longo de sua vida pelos grandes centros europeus como Paris, Weimar, Roma, Genebra, Budapeste, teve contato com obras de compositores, ajudou-os a propagar suas composições e difundiu sua própria obra. Entre estes compositores estão Wagner e Berlioz. Dedicou a compositores obras importantes como *Sonata para piano em Si menor* (dedicada a Robert Schumann, 1810-1856), *Sinfonia Fausto* (dedicada a Berlioz), *Estudos Transcendentais* (dedicados a Carl Czerny, 1791-1857, seu professor). Suas últimas obras revelam características composicionais que já antecipavam idéias que foram bastante utilizadas posteriormente, no século XX.⁹

As inovações musicais do compositor podem ser observadas no campo estético, no campo harmônico (antecipando a atonalidade), no expressionismo de suas últimas obras, nas novas técnicas pianísticas e em novos gêneros musicais como o *Poema Sinfônico* – denominação justificada pelo caráter extra-musical que

⁸ Idem, p. 8.

⁹ Ibidem, p. 58.

evoca – apresentando sempre a forma cíclica (monotemática), ou seja, é o resultado musical das impressões que o poema ou a história lhe havia causado. Este gênero musical apresenta influências diretas de Berlioz e da música programática, apesar de não poder ser considerada estritamente como música de programa¹⁰, uma vez que não narra uma história ou episódio, mas apenas sugere um conteúdo extra-musical (evocado pela pintura, escultura ou poema).

A música de programa, que ganhou espaço no século XIX, é utilizada por Liszt com sutileza, apenas no campo sugestivo e sensorial, e sem relação literal e específica com a referência extra-musical, como ocorria nos períodos anteriores e em obras de outros compositores. Segundo o próprio compositor, “O programa não tem outro fim senão o de fazer uma alusão prévia aos motivos psicológicos que levaram o compositor a criar sua obra e que estão incorporados nela.”¹¹ Ele revelou a importância dos elementos extra-musicais ao dizer que a música ganhava uma nova vida quando aliada à poesia.¹²

Em sua busca constante pela expressão máxima da arte¹³ Liszt escrevia a música como revelação de algo interior ou derivada de outras formas artísticas.¹⁴ Inspirou-se em obras importantes de escritores, desde os antigos como Públio Virgílio (70-19 a.C.), *Sunt lacrymae rerum*, Francesco Petrarca (1304-1374), *Sonetos de Petrarca* e Dante Alighieri (1265-1321), *Sonata Dante*, ou *Sonata quase uma fantasia*, até contemporâneos seus, como Alphonse de Lamartine (1790-1869), *Harmonias Poéticas e Religiosas*, Johann Goethe (1749-1832), *Sinfonia Fausto*, Nikolaus Lenau (1802-1850), *Valsas Mefisto*, e Victor

¹⁰ A música programática é a uma composição instrumental suportada por uma referência direta e explícita a algum elemento extra-musical. Esta tentativa de correlacionar a música com outras expressões artísticas esteve presente em séculos anteriores – nos madrigais italianos, em obras como *4 estações* de Vivaldi, *Sinfonia Pastoral* de Beethoven. Porém, sua consolidação ocorreu durante o Romantismo, com compositores como Berlioz e Liszt. A música programática se contrapõe à música “absoluta”, a qual não possui referências extra-musicais e representa a música pura, apesar de também demonstrar relação direta com o romantismo, devido à sua liberdade e à sua subjetividade.

¹¹ MASSIN, J.; MASSIN, B. **História da Música Ocidental**. Tradução Maria Teresa Resende Costa; Carlos Sussekind; Angela Ramalho Viana. SP: Nova Fronteira, 1997. p. 751.

¹² POURTALES, G. Franz Liszt. Tradução Eleanor Brooks. New York: H, Holt & Co., 1926. p. 197.

¹³ Esta idéia de fusão entre as artes posteriormente foi levada a um nível ainda maior por Wagner, ao propor o “Gesamtkunstwerk” – obra de arte completa.

¹⁴ SEARLE, H. **The Music of Liszt**. NY: Dover Publications, Inc, 1996. p. 5.

Hugo (1802-1885), *Sonata Dante*¹⁵. Outras expressões artísticas também foram motivos de inspiração, como é o caso do poema sinfônico *A Batalha dos Hunos*, referente ao quadro de mesmo nome de Wilhelm von Kaulbach, *Sposalizio*, baseada numa pintura de Rafael Sanzio (1483-1520) e *Il pensieroso*, inspirada numa estátua de Michelangelo Simoni (1475-1564). Esta simbiose artística tinha como objetivo alcançar um nível maior de expressão, transcendendo os limites que cada forma de arte apresenta.

O próprio compositor escreveu como relacionava as diversas formas de arte:

“Dia após dia meus sentimentos e pensamentos me dão uma melhor visão sobre o relacionamento escondido que une todas as obras dos gênios. Rafael e Miquelângelo aumentam o meu interesse em Mozart e Beethoven; Giovanni Pisano, Fra Beato e Il Francia explicam Allegri, Marcello e Palestrina para mim. Titian e Rossini são estrelas gêmeas brilhantes com a mesma luz. (...) Dante encontrou sua expressão pitoresca em Orcagna e Miquelângelo e algum dia talvez ele ache sua expressão musical no Beethoven do futuro.”¹⁶

Esta busca pela expressão era tão intensa que ele considerava a própria forma musical como consequência da expressividade, enquanto no classicismo era comum compor a partir de uma estrutura pré-estabelecida. Isto o enquadra perfeitamente dentro das mudanças do século romântico, em que as clássicas formas musicais, como a Sonata, foram aos poucos menos utilizadas em prol de peças mais breves, com títulos que revelavam mais de sua expressão do

¹⁵ A Sonata Dante foi inspirada num poema de Victor Hugo chamado “Après une lecture du Dante” (Após uma leitura de Dante).

¹⁶ LISZT, F. Lettres d’un bachelier. **Gazette Musicale**, 1839 *apud* HAMILTON, K. (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt**. NY: Cambridge University Press, 2005. p. 4:

“Day by day my feelings and thoughts gave me a better insight into the hidden relationship that unites all works of genius. Raphael and Michelangelo increased my understanding of Mozart and Beethoven; Giovanni Pisano, Fra Beato, and Il Francia explained Allegri, Marcello, and Palestrina to me. Titian and Rossini appeared to me like twin stars shining with the same light. (...) Dante has found his pictorial expression in Orcagna and Michelangelo, and someday perhaps he will find his musical expression in the Beethoven of the future.”

que de sua forma – *Valsas Mefisto, Consolações, Harmonias Poéticas e Religiosas, Sonetos de Petrarca*¹⁷ e outras peças dos livros *Anos de Peregrinação*.

A valorização das diferentes expressões de arte pode ser compreendida ao se observar o ciclo de amizades de Liszt, o qual inclui músicos, artistas plásticos e escritores, como Berlioz, Wagner, Eugène Delacroix (1798-1863), Victor Hugo, Frédéric Chopin (1810-1849) e George Sand (1804-1876). O compositor, por influência de Félicité Lamennais (1782-1854), frequentava os salões artísticos de Paris, onde conheceu vários artistas contemporâneos. Além disso, havia grande interesse por parte de Liszt pelos diversos campos artísticos – pintura, ciência, história, psicologia e literatura; neste último campo produziu romances e poesias. Ele teve contato com importantes obras da literatura francesa, alemã, inglesa, italiana, obras de escritores contemporâneos e outros escritores antigos e consagrados pela história – Victor Hugo (1802-1885), Johann Goethe (1749-1832), Friedrich Schiller (1759-1805), William Shakespeare (1564-1616), Francesco Petrarca (1304-1374) e Dante Alighieri (1265-1321).

Outro gênero de escrita que se desenvolveu no século XIX foi o *Lied*, encontrado nas obras de Schumann, Schubert, Johannes Brahms (1833-1897), Hugo Wolf (1860-1903) e Liszt. O piano foi introduzido não apenas como um mero acompanhamento, mas se tornou parte essencial nas peças, com uma escrita mais complexa. Passou a ter maior relação de interdependência com as vozes, às vezes com melodias próprias, ou alternando melodias com o cantor ou com a mesma melodia do canto defasada ritmicamente. Ao mesmo tempo serviu como suporte harmônico e estrutural à voz. Apesar de ser o gênero musical mais negligenciado na obra do compositor, ele escreveu mais de 70 canções em 6 línguas – alemão, francês, italiano, inglês, húngaro e russo¹⁸ – e transcreveu muitas delas para piano solo posteriormente. Muitas destas transcrições se

¹⁷ Todd, em seu livro *Nineteenth-Century Piano Music*, comenta sobre a expressividade do *Soneto 47*, a qual determina sua forma.

¹⁸ Idem.

encontram entre suas peças mais conhecidas, como é o caso dos *Sonetos de Petrarca e Loreley*.¹⁹

Uma característica pessoal do compositor é a criação de várias versões de uma peça só. Para muitas de suas obras existem várias versões que foram trabalhadas e modificadas ao longo da vida, como por exemplos os seus *Estudos Transcendentais*, os *Sonetos de Petrarca*, e a *Fantasia quase uma sonata: Après une lecture du Dante*. Cada versão é uma nova criação da música, porque seu material musical era maleável e foi utilizado de diversas formas, sendo capaz de gerar diferentes resultados.²⁰ Assim, várias versões diferentes foram publicadas, numa época na qual o respeito pelas versões originais dos compositores foi crescendo – até então os editores e os próprios intérpretes tomavam grande liberdade com relação às articulações e acréscimo de notas.

2.2 Liszt e o piano

O piano sempre obteve destaque na vida de Liszt, como ele próprio escreveu numa carta de 1838 a Adolphe Pictet (1799-1875):

(...) meu piano é para mim como um navio para um marinheiro, ou como um cavalo para um árabe, até mais, talvez, até agora o meu piano sou eu, é o meu discurso – minha vida. (...) Minha firme resolução é não abandonar o estudo e desenvolvimento do piano até eu realizar tudo o que é possível com ele.²¹

¹⁹ HAMILTON, K (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt**. NY: Cambridge University Press, 2005. p.192.

²⁰ ROSEN, C. **A Geração Romântica**. SP: Universidade de São Paulo, 2000. p. 698.

²¹ CHANTAVOINE J., **Franz Liszt: Pages Romantiques**, Paris, F. Alcan, 1912, p. 134-135 *apud* HAMILTON, KENNETH (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt**. NY: Cambridge University Press, 2005. p. 64:

“(...) my piano is to me as his ship is to a sailor, or his steed to an Arab, even more perhaps, for until now my piano is me, it is my speech – my life. (...) my firm resolution is not to abandon the study and development of the piano until I have accomplished everything possible with it.”

O século XIX apresentou grande desenvolvimento da técnica pianística, o qual ocorreu devido à relação simbiótica entre os avanços na construção do piano, a arte de tocar e o seu papel conseguido na vida musical do século XIX.

Muitos modelos do instrumento foram criados em diversos países – Alemanha, Áustria, França, Inglaterra, Espanha, Estados Unidos – até se transformar no instrumento conhecido hoje. Com todas as mudanças, o instrumento foi adquirindo maior capacidade sonora do que seus predecessores – o clavicórdio e o cravo. Apesar do clavicórdio ser capaz de realizar dinâmica através da intensidade do toque, seu volume sonoro é pequeno; e o cravo, com maior volume sonoro, não responde dinamicamente à intensidade do toque. Assim, por meio de cordas e martelos mais pesados, do aumento do diâmetro das cordas e da tensão, conseguiu-se retirar maior potência sonora e maior amplitude dinâmica do instrumento. Aumentou-se também a profundidade das teclas, o que exigiu um toque mais profundo, com maior participação do corpo, em detrimento às técnicas de mão parada e dedos curvados do século XVIII.²² Além disso, até a década de 1830 os martelos eram cobertos por couro. A partir de então começou-se a ser utilizado o feltro.²³

Neste período o piano passou de apenas 5 oitavas para 7 oitavas. As teclas se tornaram mais pesadas. Foi criado, então, o método de escape duplo que permitia a rápida repetição das notas, sem que voltassem totalmente à posição original.

O pedal de sustentação, usado com menos frequência no classicismo, passou a ser essencial na música romântica a fim de manter a ressonância do instrumento. Não era usado mais apenas como sustentação, mas como condutor de frases, como efeito timbrístico, reforçando harmônicos, sustentando notas estruturais, articulando ritmos.²⁴

Liszt utilizava sempre o pedal direito em suas músicas e principalmente em suas últimas obras, o pedal sincopado, da forma em que hoje é

²² SADIE, S (Ed.). **The new GROVE Dictionary of Music and Musicians**, vol.14. 2. ed.

²³ BANOWETZ, J. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. p. 3.

²⁴ ROSEN, C. **A Geração Romântica**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000, p. 56.

universalmente ensinado e tocado. Ele mesmo recomendava colocar o pedal depois de atingir as cordas.²⁵ O compositor preferia o uso constante do pedal, principalmente em suas transcrições de obras vocais, e mesmo quando havia só melodia, sem acompanhamento.²⁶ Utilizava também com frequência o pedal esquerdo, *una corda*, a fim de alterar a sonoridade do instrumento.²⁷

O piano do século XIX adquiriu uma sonoridade muito mais vibrante e ressonante. Por sua ampla gama de dinâmica e variabilidade timbrística, foi comparado à orquestra. Suas alterações físicas permitiram que apresentasse dinâmicas mais amplas, com maior gama de texturas e expressões, ampliação de recursos técnicos e maior variedade de articulações. Tais características sonoras o enquadram perfeitamente dentro do Romantismo, período no qual as amplas salas de concerto que se inauguravam exigiam uma maior projeção sonora do piano, a fim de que ele preenchesse sonoramente o ambiente.

Desde o final do século XVIII o instrumento teve um papel tanto na música “doméstica” como na música profissional. Com o aumento do número de fábricas de pianos e da produção dos instrumentos os preços também se mostraram mais acessíveis e tornou-se comum entre a classe média ter um piano em casa. Foi amplamente popularizado por todo o continente europeu²⁸ e se por um lado foi tocado por amadores, surgiram muitos virtuosos e compositores a colocarem-no no centro de suas obras. Entre eles se encontram Chopin, Schumann, Sigismond Thalberg (1812-1871) e Liszt.

Foi o próprio Liszt e Thalberg que introduziram o piano nas grandes salas de concerto, abrindo caminho para os intérpretes seguintes, popularizando-o. Liszt o tocou em diversos teatros, como no La Scala em Milão, para 3000 pessoas. Foi também um dos pioneiros na apresentação de recitais solo de piano, tocando de memória. Até então o piano ainda realizava a função de acompanhador ou executava música de câmara e quando era utilizado como

²⁵ BANOWETZ, J. **The Pianist's Guide to Pedaling**. Indiana University Press, Bloomington, 1992, p. 206.

²⁶ Idem, p. 207.

²⁷ Ibidem, p. 214.

²⁸ Ibidem, p.1.

solista, geralmente dividia o recital com outro músico, tocando mais transcrições de ópera do que obras próprias para o instrumento. Desde o fim do século XVIII, o piano foi se tornando o único instrumento solo a ser tocado com regularidade em concertos públicos, obtendo destaque tanto no meio profissional quanto no meio doméstico.²⁹

É perceptível que Liszt compunha suas peças para piano já pensando nos últimos desenvolvimentos do instrumento.³⁰ Segundo Robert Winter³¹, a música do compositor exigia um instrumento com potência sonora e ao mesmo tempo clareza, o que correspondia melhor aos pianos fabricados por Erard – França.³²

Como pianista, não deixou obras de metodologia pedagógica para piano, porém teve vários discípulos ao longo de sua vida, que foram pianistas muito importantes, como Hans von Bülow (1830-1894), Carl Tausig (1841-1871), Eugen D'Albert (1864-1932), Moriz Rosenthal (1862-1946). Muitos de seus alunos deixaram comentários documentados sobre suas aulas, sua técnica e expressividade.

De acordo com relatos de alunos, as interpretações de Liszt eram únicas e muito pessoais. A sua criatividade como intérprete refletia diretamente sua expressividade musical. Segundo sua aluna Laura Rappoldi-Kahler, quando Liszt tocava, não se ouvia o instrumento, mas ouvia-se a ele, seguia-se suas notas, sua intensa fantasia, que ele imprimia em cada peça musical como uma marca de sua criação.³³

Liszt explorou também mais o corpo em sua técnica para o instrumento, com maior liberdade no movimento, proporcionada pela flexibilidade dos pulsos e

²⁹ DAVISON, A. Franz Liszt and the development of 19th-century pianism: a re-reading of the evidence. **The Musical Times**, v. 147, n. 1896, p.34, outono 2006.

³⁰ Idem, p.36 e 37.

³¹ Professor de Música da University of California, Los Angeles (UCLA).

³² WINTER, R. **Performance practice**: music after 1600, ed. H. Brown & S. Sadie, Basingstoke, 1989, p.367 *apud* DAVISON, A. Franz Liszt and the development of 19th-century pianism: a re-reading of the evidence. **The Musical Times**, v.147, n. 1896, p.37, Autumn, 2006.

³³ LETNANOVÁ, E. **Piano interpretation in the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Century**: a study of theory and practice using original documents. McFarland & Co., Jefferson, North Carolina, & London, 1991.

dedos³⁴, conseguindo tirar do instrumento maiores gamas de sonoridades e efeitos timbrísticos. Os progressos foram conseguidos através de um estudo consciente da maneira de tocar.³⁵

Desde Beethoven procurava-se conseguir um *legato* mais consistente no instrumento, imitando a voz ou um instrumento de corda. Embora o *legato* perfeito seja de impossível execução no piano, uma vez que o instrumento tem caráter percussivo (logo após o impacto do martelo à corda, o som começa a diminuir), foram criadas técnicas para fazê-lo de maneira mais eficiente, com o objetivo de alcançar um maior lirismo no instrumento, ao tocar a próxima nota sem que o abafador corte o som da anterior. Liszt deixava os dedos mais próximos do teclado, o que facilitava este tipo de toque, ligando as linhas melódicas sem acentuar; ele não levantava demais os dedos como outros pianistas da época.³⁶

Liszt aproveitou-se destas novas tendências e possibilidades e conseguiu expandir a técnica pianística. Assemelhou o piano a uma orquestra, tanto em sonoridade e amplitude quanto na definição de diferentes texturas, timbres e cores, explorando todos os registros do instrumento. Suas transcrições para piano de peças orquestrais revelam esta facilidade com que relacionava o piano à orquestra.

Sua composição para piano não é tradicional e não se desenvolve por meio de um padrão único. Ele obtém a fusão entre o acompanhamento e a melodia, não havendo distinção clara entre ambos; são interdependentes e um completa o outro. As linhas melódicas aparecem fazendo parte de um todo com o acompanhamento e as duas mãos se completam e dialogam, intercalando-se em alguns casos, dando continuidade a uma linha. Ele explora assim todos os registros do instrumento, de maneira livre, e a forma musical e a técnica sempre estão subordinadas à expressividade musical, a qual ele considerava a parte mais importante de uma composição. Desse modo, seus grandes avanços técnicos no

³⁴ DAVISON, A. Franz Liszt and the development of 19th-century pianism: a re-reading of the evidence. **The Musical Times**, v.147, n. 1896, p.37, outono 2006.

³⁵ Idem, p.38.

³⁶ FAY, A. **Music-study in Germany**. New York: The Macmillan Company, 1965. p.288-289.

campo do piano não podem ser considerados isoladamente, mas sempre inerentes a suas composições, pois estão subordinados a uma expressão musical maior.

Sua facilidade virtuosística foi, naturalmente, transmitida para suas composições e isto pode ser visto pela grande dificuldade técnica que apresentam e pela agilidade que exigem. O compositor exige que o pianista tenha uma abertura de décima no teclado, pois utiliza este intervalo constantemente. Porém, segundo Oliver Alain (1918-1994), “o virtuosismo lisztiano não é e não deve ser um fim em si. É apenas um meio a serviço de uma intenção sonora. De fato, temos de ver nele um ponto de partida e não de chegada.”³⁷

Entre as muitas importantes obras do compositor para piano, utilizando estas inovações, encontramos as peças do *Segundo Livro dos Anos de Peregrinação*, que utilizam como referência obras de artistas italianos muito importantes nas diversas formas de arte. O livro é baseado no tempo em que Liszt passou na Itália com a Condessa Marie D’Agoult (1805-1876), de 1837 a 1839, onde nasceram dois de seus filhos: Cosima Wagner (1837-1930) e Daniel Liszt (1839-1859). Todo o livro foi composto entre 1837 e 1849, sendo publicado em 1858, período em que o compositor esteve em Weimar, onde fez revisões de várias peças anteriores para piano e canções. Permaneceu no livro a segunda e última versão para piano dos *Sonetos de Petrarca*.

O três *Sonetos de Petrarca* – 47, 104 e 123 – revelam a virtuosidade e a técnica pianística do compositor subserviente à sua expressividade musical, obtendo como base os três sonetos do poeta Francesco Petrarca (1304-1374), que fazem parte de seu *Cancioneiro*. Assim, como Liszt em suas obras musicais, Petrarca trabalhou e modificou sua obra durante toda a vida.

³⁷MASSIN, J.; MASSIN, B. **História da Música Ocidental**. Tradução Maria Teresa Resende Costa; Carlos Sussekind; Angela Ramalho Viana. SP: Nova Fronteira, 1997. p.746 e 747.

3. PETRARCA E SUA ÉPOCA

Francesco Petrarca (Arezzo, 1304 – Arquà, 1374), poeta italiano, humanista e diplomata, situa-se na transição da Idade Média para o Renascimento, num período em que a literatura italiana estava sendo formada.

Até o século XIII ela ainda não havia sido consolidada; utilizava-se a literatura latina, considerada universal, escrita não apenas por italianos, mas por pessoas pertencentes a povos dominados pelo Império Romano. Com a queda do Império Romano do Ocidente (séc. V), o italiano vulgar e falado foi ganhando espaço, mas só se tornou a língua nacional nas artes literárias oito séculos depois.

Petrarca possuía um conhecimento cultural muito grande devido a suas diversas viagens pelo mundo. Utilizou formas medievais de escrita, como o trovadorismo e combinou-as com novas técnicas renascentistas, criando uma nova poesia, que influenciou diretamente todos os grandes poetas da Renascença e, conseqüentemente, os poetas seguintes.

Sua obra influenciou em muito a literatura universal e também muitos compositores musicaram seus poemas ao longo da história; entre eles estão Luca Marenzio (c.1553-1599), Orlando di Lasso (1532-1594), Claudio Monteverdi (1567-1643), Joseph Haydn (1732-1809), Schubert e, finalmente, Liszt (1811-1886).

3.1 Petrarca e o *Cancioneiro*

A maior parte das obras de Petrarca foi escrita em latim e em prosa, porém sua fama foi conseguida principalmente por meio de seus poemas em italiano.

Uma das obras mais importantes do escritor foi *O Cancioneiro*, ou *Rimas Soltas*, chamado por ele como *Rerum vulgarium fragmenta* (título latino). Os poemas são considerados por ele como “Pequenos nada em língua vulgar” e

“fragmentos”³⁸, apesar de terem sido trabalhados e corrigidos durante toda a sua vida. A obra é uma coletânea de 366 poemas, dentro dos quais 317 são sonetos, 29 canções, 9 sextinas, 7 baladas e 4 madrigais, a maioria destinada a sua amada Laura. É dividida em duas partes: *Em vida de Laura* e *Em morte de Laura*, e não revela nenhum personagem nem enredo; tratam-se de emoções e sentimentos do autor com relação a sua amada, além de alguns poemas a amigos e outros com ideais morais e civis, como *Italia mia*, um canto político e patriótico muito admirado pelos poetas românticos, pois revela a Itália como era, habitada por um povo sofrido.

Os únicos fatos conhecidos sobre a moça são o primeiro encontro com o autor, em 6 de abril de 1327 na Igreja de Santa Clara (Avignon), e sua morte por causa da peste, em 1348, no mesmo dia e mês em que a viu pela primeira vez. Porém ele nada revela sobre seu envolvimento amoroso com a amada, sobre a qual destinou todas as líricas de amor do *Cancioneiro*. Não há também indicações das reações de Laura aos sentimentos do poeta; ela demonstra-se indiferente.³⁹

A ordem e a quantidade dos poemas no Cancioneiro foram mudados por diversas vezes, chegando a 9 redações.⁴⁰ Buscava-se a ordem cronológica – apesar de não ter sido seguida estritamente – e a variedade de formas e de conteúdo.⁴¹

O *Cancioneiro* retrata a dor e a tristeza do poeta, porém não de maneira desesperada. Ele escreve com resignação e calma, tratando sua tristeza de uma forma bonita e doce. Esta melancolia interior é o que traz unidade a sua obra.

Petrarca revela-se um grande precursor do Romantismo, a começar por sua musa Laura, que era casada. Este amor platônico é uma temática totalmente

³⁸ LEMOS, E. (Org.). **Petrarca**. Gigantes da literatura universal. Verbo, 1972. p. 33.

³⁹ BERGIN. Petrarch. Twayne's World Author Series. New York: Wayne Publishers, Inc., 1970 *apud* WILSON, K. S. **A Historical Study and Stylistic Analysis of Franz Liszt's Années de pèlerinage**. 1977. p.30. Tese (Doutorado em Musicologia), University of North Carolina.

⁴⁰ DOTTI, U. **Vida de Petrarca**. Tradução de Luís André Nepomuceno. Campinas, SP: Unicamp, 2006. p.436.

⁴¹ PHELPS, R. S. **The earlier and later forms of Petrarch's Canzoniere**. Chicago, 1925; Wilkins E.H.. **The Marking**, p. 154-157 *apud* DOTTI, U. **Vida de Petrarca**. Tradução de Luís André Nepomuceno. Campinas, SP: Unicamp, 2006. p.390.

romântica, que foi muito empregada no século XIX pelos escritores. A amada então é idealizada, inatingível, e comparada ao céu, a uma santa. Outra característica romântica se revela no caráter melancólico e intimista da obra. Além disso, o autor é considerado um grande patriota italiano (dentro de uma Itália medieval dividida), o que também se enquadra nas características românticas – nacionalismo.

Na primeira parte da obra (*Em vida de Laura*), o poeta escreve versos de amor e alguns versos para outras ocasiões, como a despedida de um amigo. Mas, com o tempo, Laura passa a ser o centro de seus poemas e outros assuntos passam a ser mais raros. O autor intercala momentos de paixão e admiração pela amada, com momentos de tristeza e solidão, por não ser correspondido. Nos versos finais desta primeira parte ele revela pressentimentos e visões sobre a morte de Laura. A amada é considerada inatingível nesta seção do livro, mostrando-se sempre distante do poeta.

Em morte de Laura revela a mulher ainda mais idealizada e celestial; o poeta espera agora encontrar-se com a amada no céu, para onde ela o conduzirá. Não há mais os contrastes de esperanças e decepções que permeiam a primeira parte, e a lembrança de Laura torna-se mais natural, como se não fosse mais um amor platônico e tivesse se relacionado com o poeta. O impasse nesta seção consiste em considerá-la celestial ou terrena (deusa ou ninfa); o poeta quer imaginá-la espiritualmente, porém é sempre lembrado por seus pensamentos de que ela é uma mulher. Por fim, o poeta se arrepende de ter divinizado a amada, pois ela foi um amor terreno e mortal, e deveria ter sido esquecida.

A transição do poeta entre o período medieval e renascentista se mostra na dicotomia do caráter de Laura: era divinizada e simbolizada como caminho para o céu, seguindo as tradições medievais cavaleirescas dos trovadores, o que também ocorria na filosofia platônica e no *dolce stil nuovo* – idealização e estudo do amor e seu poder, e mulheres tratadas como celestiais, como anjos. Ao mesmo tempo, mostrava-se terrena, mulher, num caráter pagão, renascentista. Ou seja, o poeta canta uma musa perfeita fisicamente e

espiritualmente. Esta fusão entre técnicas medievais e renascentistas geraram-lhe um estilo muito pessoal.

3.2 Os sonetos

A escrita do soneto apresenta uma forma fixa de 14 versos distribuídos em 4 estrofes – dois quartetos e dois tercetos. A estrutura utilizada por Petrarca, sendo considerada a estrutura italiana, é de versos decassílabos e geralmente as rimas da oitava para a sextilha são diferentes.

Os sonetos de Petrarca foram modelo para toda Europa. Os três sonetos em questão encontram-se na primeira metade de seu livro – *Em vida de Laura*. Mas existe uma incongruência com relação aos números adotados por Liszt e os números condizentes aos sonetos no *Cancioneiro*. Não foi possível descobrir o que levou o compositor a trocar os números, uma vez que no período em que viveu ele poderia ter acesso à versão final do *Cancioneiro*, conhecida hoje. Dessa forma, o texto do soneto 47, identificado na obra de Liszt, refere-se ao soneto 61 do *Cancioneiro*; o soneto 104 de Liszt é na verdade o número 134 no livro e o texto do soneto 123 se refere ao soneto 156 do *Cancioneiro*. Além disso, na edição *Classical Vocal Reprints*, versão para barítono, há um terceiro número indicando os sonetos, da seguinte forma: *Sonett XXXIX (47)*, *Sonett XC (104)* e *Sonett CV (123)*, mas não foi encontrada nenhuma relação dos textos com estes números.

Pode-se visualizar a seguir o texto em italiano e a tradução para o português de cada um dos sonetos de Petrarca escolhidos por Liszt.

Soneto 47

*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno,
e la stagione, e 'l tempo, e l' ora, e 'l punto,
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi, che legato m'hanno;*

*e benedetto il primo dolce affanno
ch'í' ebbi ad esser con Amor congiunto,
e l'arco, e le saette ond'í' fui punto,
e le piaghe che'n fin al cor mi vanno.*

*Benedette le voci tante ch'ío
chiamando il nome de mia donna ho sparte,
e i sospiri, e le lagrime, e 'l desio;*

*e benedette sian tutte le carte
ov'io fama l'acquisto, e 'l pensier mio,
ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'ha parte.*

Bendito seja o dia, o mês, o ano,
A sação, o lugar, a hora, o momento,
E o país de meu doce encantamento
Aos seus olhos de lume soberano.

E bendito o primeiro doce afano
Que tive ao ter de Amor conhecimento
E o arco e a seta a que devo o ferimento,
Aberta a chaga em fraco peito humano.

Bendito seja o mísero lamento
Que pela terra em vão hei dispersado
E o desejo e o suspiro e o sofrimento.

Bendito seja o canto sublimado
Que a celebra e também meu pensamento
Que na terra não tem outro cuidado.⁴²

⁴² BUENO, A. (Org). **Poemas de Amor de Petrarca**. Tradução Jamir Almansur Haddad. Ediouro Publicações S.A., 1998. p. 36 e 37.

Soneto 104

*Pace non trovo, e non ho da far guerra;
e temo, e spero; et ardo, e son um ghiaccio;
e volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;
e nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio.*

*Tal m'há in pregon, che non m'apre né serra,
né per suo mi ritèn né scioglie il laccio;
e non m'ancide Amore, e non mi sfera,
né mi vuol vivo né mi trae d'impaccio.*

*Veggio senza occhi, e non ho língua, e grido;
e bramo di perir, e cheggio aita;
et ho in ódio me stesso, et amo altrui.*

*Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte e vita:
in questo stato son, donna, per vui.*

Não tenho paz nem posso fazer guerra;
Temo e espero e do ardor ao gelo passo
E vôo para o céu e desço à terra;
E nada aperto e todo o mundo abraço.

Prisão que nem se fecha ou se descerra,
Nem me retém nem solta o duro laço,
Entre livre e submissa esta alma erra,
Nem é morto nem vivo o corpo lasso.

Vejo sem olhos, grito sem ter voz;
E sonho perecer e ajuda imploro;
A mim odeio e a outrem amo após.

Sustento-me de dor e rindo choro;
A morte como a vida enfim deploro
E neste estado sou, Dama, por Vós.⁴³

⁴³ BUENO, A. (Org). **Poemas de Amor de Petrarca**. Tradução Jamir Almansur Haddad. Ediouro Publicações S.A., 1998. p. 64 e 65.

Soneto 123

*I' vidi in terra angelici costumi
et celesti bellezze al mondo sole,
tal che di rimembrar mi giova et dole,
ché quant'io miro par sogni, ombre et fumi;*

*et vidi lagrimar que' duo bei lumi,
ch'àn fatto mille volte invidia al sole;
et udí' sospirando dir parole
che farian gire i monti et stare i fiumi.*

*Amor, Senno, Valor, Pietate, et Doglia
facean piangendo un piú dolce concerto
d'ogni altro che nel mondo udir si soglia;*

*ed era il cielo a l'armonia sí intento
che non se vedea in ramo mover foglia,
tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.⁴⁴*

Eu vi no chão vestidos angelicais
e belezas celestiais quanto o sol,
que de relembrar me alegre e dói,
que quando os vejo parecem sonhos, sombras, fumaças;

E vi lacrimejar aquelas duas bonitas velas,
que causaram mil vezes inveja ao sol;
e ouvi suspirando dizer palavras
que fariam girar os montes e acalmar os rios.

Amor, Sensatez, Valor, Piedade e Vontade
fazendo chorar o mais doce concerto
mais que qualquer um que se queira ouvir no mundo;

E eram o céu e a harmonia se entendendo
que não se via uma folha se mover nos galhos,
de tanta doçura estavam colmos o ar e o vento.⁴⁵

⁴⁴ PETRARCA, F. **Canzonere**, Giargiacomo Feltrinelli Editore Milano, 1979, p. 185.

⁴⁵ Tradução de Francesco Ribamonte.

Os Sonetos 47, 104 e 123 apresentam versos decassílabos, com as rimas seguindo a estrutura **abba/abba/cdc/dcd**, **abab/abab/cde/cde** e **abba/abba/cdc/dcd**, respectivamente.

Liszt realiza pequenas alterações no texto, como a repetição de frases, mudança da ordem das palavras, o que pode ser visto através das Tabelas 1, 2 e 3.

Tabela 1 – Soneto 47 de Petrarca, Diferenças entre o texto original de Petrarca e o texto utilizado por Liszt nas versões para tenor e piano e barítono e piano.

Verso	Texto original	Versão para tenor e piano	Versão para barítono e piano
4	<i>da' duo begli occhi, che legato m'hanno</i>	Repetição da frase	Repetição da frase
8	<i>e le piaghe che'n fin al cor mi vanno.</i>	Repetição de <i>le piaghe</i>	texto original
9	<i>Benedette le voci tante ch'io</i>	<i>Benedette, benedette le voci, le voci tante.</i> Separação por vírgula de <i>tante</i> e <i>ch'io</i> .	Separação por vírgula das palavras <i>tante</i> e <i>ch'io</i> .
10	<i>chiamando il nome de mia donna ho sparte,</i>	<i>chiamando il nome di Laura, di mia Laura ho sparte.</i>	texto original
11	<i>e i sospiri, e le lagrime, e 'l desio;</i>	<i>e i sospiri, e le lagrime, e 'l desio;</i> <i>e i sospiri e le lagrime,</i> <i>e i sospiri e 'l desio.</i>	texto original
14	<i>ch'è sol di lei, sì ch'altra non v'ha parte.</i>	<i>ch'è sol di lei, (com repetição) si, sol di lei, ch'altra nun v'ha parte.</i> Depois há a junção de palavras da estrofe inteira: <i>E benedetto il pensier mio,</i> <i>ch'è sol di lei, lei, ch'è sol di lei,</i> <i>ch'altra nun v'ha parte,</i> <i>Il pensier mio, ch'è sol di lei,</i> <i>ch'altra nun v'ha parte.</i>	<i>ch'è sol di lei, (com repetição) si, sol di lei, ch'altra nun v'ha parte.</i> A última estrofe é repetida igualmente à vez anterior, com a adição da repetição da última frase (<i>si ch'altra nun v'ha parte</i>) e ao fim cantando duas vezes a palavra <i>Benedetto</i> .

Tabela 2 – *Soneto 104 de Petrarca*, Diferenças entre o texto original de Petrarca e o texto utilizado por Liszt nas versões para tenor e piano e barítono e piano.

Verso	Texto original	Versão para tenor e piano	Versão para barítono e piano
7	<i>e non m'ancide Amore, e non mi sfera,</i>	Troca da palavra <i>Amore</i> por <i>Amor</i>	Troca da palavra <i>Amore</i> por <i>Amor</i>
10	<i>e bramo di perir, e cheggio aita;</i>	Repetição de <i>e cheggio</i>	texto original
11	<i>et ho in ódio me stresso, et amo altrui.</i>	Repetição de <i>et amo altrui</i>	texto original
13	<i>egualmente mi spiace morte e vita</i>	Repetição da frase	texto original
14	<i>in questo stato son, donna, per vui.</i>	<i>in questo stato son, Donna, per Voi, in questo stato, in questo stato son per Voi, in questo stato son per Voi O Laura per Voi.</i>	<i>in questo stato son, donna, per voi, per voi, per voi.</i>

Tabela 3 – *Soneto 123 de Petrarca*, Diferenças entre o texto original de Petrarca e o texto utilizado por Liszt nas versões para tenor e piano e barítono e piano.

Verso	Texto original	Versão para tenor e piano	Versão para barítono e piano
10	<i>facean piangendo un piú dolce concento</i>	Repetição de <i>un piú dolce concento</i>	texto original
14	<i>tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento.</i>	Repetição de <i>tanta dolcezza</i>	Repetição de <i>tanta dolcezza</i>

4. ANÁLISE DA OBRA

Os *Sonetos de Petrarca 47, 104 e 123* de Liszt são três obras que apresentam influência literária – três sonetos escritos pelo poeta Francesco Petrarca. Estas obras estão contidas no Segundo Álbum dos *Anos de Peregrinação* do compositor, uma coletânea de peças que Liszt escreveu inspirado pela arte e literatura italianas em que todas as peças apresentam influência extra-musical. O álbum inclui ainda as seguintes obras: *Sposalizio* (baseada numa pintura de Rafael), *Il pensieroso* (baseada numa estátua de Michelangelo na igreja de São Lourenço em Florença⁴⁶), *Canzonetta del Salvador Rosa* (transcrição de uma canção atribuída ao pintor Salvator Rosa, 1615-1673) e *Après une lecture du Dante: Fantasia quase sonata* (inspirado num poema de Victor Hugo sobre a *Divina comédia* de Dante). Além destas, *Venezia e Napoli*, um suplemento ao livro, composto depois, contendo: *Gondoliera* (baseada na canção *La biondina in gondoletta* de Giovanni Battista Peruchini), *Canzone* (baseada na canção *Nessun maggior dolore* de Gioachino Rossini, 1792-1868, em *Otello*) e *Tarantella* (utilizando temas de Guillaume-Louis Cottrau, 1797-1847).

Como em muitas obras do compositor, as três peças foram escritas e transcritas ao longo de sua vida, chegando a 4 versões. Originalmente foram compostas como canções para tenor e piano entre 1842 e 1846 e publicadas no ano de 1846 em Viena. Uma segunda versão das peças, foi publicada no mesmo ano, para piano solo (escritas entre 1838 e 1846), também em Viena, porém foi publicada antes da versão original para tenor. Posteriormente uma terceira versão – segunda versão para piano – foi escrita e publicada em 1858, em Mainz, tornando-se a mais conhecida, incluída na coletânea dos *Anos de Peregrinação* (segundo álbum). Finalmente, há uma versão mais tardia, para barítono e piano, escrita entre 1864 e 1882 e publicada em 1883, também em Mainz, já no fim da vida do compositor. Segundo Liszt numa carta a Giuseppe Ferrazzi, ele hesitou em publicar a versão para barítono: “porque para representar o sentimento que eu

⁴⁶ SEARLE, H. *The Music of Liszt*. NY: Dover Publications, Inc, 1996. p. 30.

tentei trazer em direção à notação musical desses sonetos, necessitaria de um cantor poético, amoroso, com um ideal de amor, uma pessoa raramente encontrada na terra”.⁴⁷

As peças para tenor foram provavelmente as primeiras canções escritas por Liszt e a primeira peça composta foi o *Soneto 104*; posteriormente o 47 e o 123. A ordem foi trocada para 47, 104 e 123 na publicação do Segundo Caderno dos *Anos de Peregrinação*.⁴⁸ As versões para canto são umas das poucas peças que o compositor escreveu em italiano, juntamente com *Angiolin* e *La Perla*.⁴⁹

De um modo geral, as três obras se assemelham muito em sua estrutura e em seu caráter, apresentando sempre passagens em recitativo e muita expressividade nas melodias, o que as aproxima da escrita vocal. Esta expressão pode ser notada através de linhas melódicas destacadas, *cadenze*, além da textura e dinâmica utilizadas pelo compositor.

As obras apresentam o uso de cromatismo, de acordes diminutos e aumentados, de ritmos sincopados e de *cadenze*, o que resulta em grande dramaticidade, caracterizando o tormento da alma de Petrarca em seus sonetos e a contradição de seus sentimentos.

Nas versões para canto, o piano tem grande importância na composição, não sendo um mero acompanhamento; há a relação constante de diálogo entre voz e piano, o que passou a ser comum entre os compositores do século XIX, com o surgimento dos *lieder*.

Neste trabalho, a análise é voltada para a segunda versão para piano, sua versão mais conhecida, encontrada no Segundo Caderno dos *Anos de Peregrinação*. As demais versões são comparadas com esta.

⁴⁷ LISZT, F. *Briefe*. Ed. La Mara, 8 volumes, Leipzig Breitkopf e Härtel, *apud* WILSON, WILSON, K. S. **A Historical Study and Stylistic Analysis of Franz Liszt's *Années de pèlerinage***. 1977. p.62. Tese (Doutorado em Musicologia), University of North Carolina:

“(…) for in order to express the sentiment that I have tried to breath into the musical notation of these sonnets, it would need some poetic singer, amorous, of an ideal of love... a person seldom met on earth.”

⁴⁸ Idem, p.31.

⁴⁹ HAMILTON, K. (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt**. NY: Cambridge University Press, 2005. p.195.

Através da comparação com as versões de canto é possível compreender melhor as notações do compositor e as próprias linhas melódicas, as texturas utilizadas e o fraseado, sendo possível transmitir a idéia emocional que as peças exigem com mais eficácia.

Já a comparação com a primeira versão para piano nos possibilita perceber as mudanças realizadas pelo compositor na escrita para piano ao simplificar sua textura em vista de maior liberdade e lirismo, conseguindo um caráter mais doce.

Para a análise das versões para piano será utilizada a edição *Dover – Franz Liszt, Années de Pèlerinage complete* – uma vez que apresenta as duas versões de piano. Esta edição foi publicada primeiramente em 1988 em Nova Iorque, EUA, utilizando como base a edição russa *Godī stranstvii dlia fortepiano*, publicada em Moscou em 1952 e editada por Iakov Isaakovic Milstein.

Para a análise das canções será utilizada a edição *Classical Vocal Reprints*, a qual indica a seguinte ordem na versão para tenor: *Sonetos 104, 47 e 123*. Esta foi a sequencia disposta pelo compositor na primeira publicação da obra, para tenor, intitulada *Tre Sonetti di Petrarca*.⁵⁰

Ao final da análise de cada *Soneto* há uma tabela com a estrutura de cada uma das versões; cada seção musical é identificada por uma cor diferente, para uma melhor visualização. As proporções estruturais de cada peça são mantidas, a fim de facilitar a comparação entre elas.

4.1 Soneto 47 de Petrarca

4.1.1 Segunda versão para piano

Esta peça, com 95 compassos, está na tonalidade de Réb maior, e apresenta duas modulações – para Sol maior e para Mi maior – retornando a Réb

⁵⁰ WILSON, K. S. *A Historical Study and Stylistic Analysis of Franz Liszt's Années de pèlerinage*. 1977. p.61. Tese (Doutorado em Musicologia), University of North Carolina.

maior. A primeira modulação utiliza o campo harmônico mais distante da tônica (trítono: réb – sol), o que não era muito utilizado até o século XIX, mas com a expansão dos limites do campo tonal, a harmonia foi expandida e utilizada em seus extremos. Liszt foi muito importante nesse desenvolvimento harmônico, utilizando com frequência acordes alterados, modulações por enharmonias e cromatismos.

A música foi escrita em compasso binário composto – 6/4 – excetuando os 11 compassos da introdução, que têm um caráter mais marcado e com uma textura mais cheia, em compasso quaternário simples (4/4).

A tabela 4 apresenta a estrutura básica da peça. A primeira apresentação do tema ocorre entre os compassos 12 e 35 (c.12-35). Ela se inicia com o primeiro sujeito (**a**) – c. 12-23 – em Réb maior, que pode ser subdividido em 2 partes: a primeira parte (c. 12-17), contendo 2 compassos introdutórios só com o acompanhamento e uma frase de 4 compassos, e a segunda parte, quase uma repetição da primeira frase, com poucas alterações (c.18-23). O segundo sujeito do tema (**b**) é apresentado do compasso 24 ao 35.

Tabela 4 – Estrutura do *Soneto 47 de Petrarca*, segunda versão para piano.

Seções	Introd.	a	b	a	a	b	Trans.	a	b	Coda
Compassos	1-11	12-23	24-35	36-47	48-52	53-57	58-62	63-68	69-84	85-95
Tonalidades	LáM	RébM		SolM		mod.		MiM	RébM	

Segue então pela segunda vez o primeiro sujeito (c.36-52), prolongado, em Sol maior. Ele apresenta uma parte modulatória (c.44-47) para a sua terceira apresentação, em Ré maior (c.48-52), a qual contém apenas os motivos da primeira frase do primeiro sujeito e continua com a armadura de Sol maior.

O segundo sujeito aparece reduzido (c.53-57), realizando uma modulação de Sol maior para Mi maior.

Após uma pequena ponte nos compassos 58 a 62, o primeiro sujeito é reapresentado de maneira reduzida na tonalidade de Mi maior (c.63-68).

Elementos de **b** são abordados numa seção modulatória mais extensa (c.69-84), sendo a primeira parte (c.69-77) repetida nos compassos seguintes com alterações apenas na textura e tessitura das notas.

Por fim, a *Coda* (c.85-95) retoma os motivos apresentados na introdução (c.85-89) e no primeiro sujeito (c.90-95).

Introdução

Nos 5 primeiros compassos da introdução o compositor utiliza acordes com síncopas na mão direita e na esquerda acordes quebrados, o que caracteriza bem o movimento que o compositor pede inicialmente (*Preludio con moto*), como pode ser visto na Figura 1. Apesar de não aparecer na armadura de clave, os cinco primeiros compassos estão em Lá maior, e a partir do compasso 6 muda-se para Réb maior. A progressão harmônica utilizada nestes compassos iniciais é por terças maiores, ou seja, através de mediantes superiores (MS): de Lá maior para Dó# maior (c.2), para Fá maior (c.3) e novamente para Lá maior (c.4 e 5).

Do compasso 5 ao 6 é utilizada uma modulação enharmônica. O acorde de Lá maior do compasso 5 passa a ser uma dominante no compasso 6 (D^{7-9-}), ou 6^a germânica, que se resolve no acorde de Réb maior no compasso 7, embora ainda suspenso, com função de D⁶⁴. Observe-se isto na Figura 1.



Figura 1 – *Soneto 47 de Petrarca*, segunda versão para piano, c.1-11.

As notas superiores dos quatro acordes iniciais são utilizadas na melodia em recitativo nos compassos 6 a 11, a qual aparece em forma de recitativo, mais desenvolvida e acompanhada por arpejos da mão esquerda, preparando para a apresentação do tema.

Sujeito 1 (a)

Durante todo o tema a melodia aparece o tempo de uma colcheia atrasada em relação ao acompanhamento da mão esquerda e à métrica do compasso. Esta relação entre as mãos não se resolve e é preciso se guiar pela métrica do compasso, que é feita pela mão esquerda – principalmente pelos baixos – para que fiquem claras as síncopas da melodia.

A primeira parte do sujeito, **a₁** (c.12-17), está em Réb maior, enquanto a segunda, **a₂** (c.18-23), parte de Réb maior e evolui para Fá menor (Ta).

Em **a₁** os primeiros compassos (c.12-17) apresentam a cadência: T (c.12-14), D⁷⁻ (c.14), T, T⁵⁺ (c.15), S⁷⁺, D⁷⁻ (c.16), T⁹-T (c.17). O acorde

aumentado – T^{5+} ($RébM^{5+}$) – é utilizado como *appoggiatura* para o acorde seguinte – S^{7+} ($SolbM^{7+}$). A passagem de cada uma das notas dos acordes é:

$RébM^{5+} \rightarrow SolbM^{7+}$

réb	réb
fá	solb
fá	fá
lá	sib

A segunda parte (**a₂**) apresenta a seguinte sequência: T, D^{7-} (c.18), T (c.19), Ta, (D^{7-9-}), c.20, (D^{64}), c.21, D^{7-9-} (c.22), e Ta (c.23).

Na segunda vez em que o primeiro sujeito aparece (c.36-47), em Sol maior, no lugar do acorde aumentado o compositor utiliza um acorde diminuto (ré, fá, sol#, si, c.39), como uma dominante sem fundamental (D^{7-9-} – Mi maior) do acorde seguinte, também dominante (Lá maior), seguido pelo último acorde do compasso, em colcheia, com a dominante da tonalidade (D^{7-9-} – Ré maior) e resolvendo finalmente na tônica: T (c.36-39), ~~D^{7-9-}~~ (c.39), D^{7-} (c.40), D^{7-9-} (c.40), T (c.41). Liszt utiliza aqui o ciclo de quintas (Mi maior, Lá maior, Ré maior, Sol maior) e todo este trecho apóia-se no pedal de tônica.

Segue então **a₂** modificado (c.42-52), na sequência harmônica: Sol maior (T – c.42 e 43), Mi menor (Tr – c.44), Dó menor (s – c.45), Láb maior (N6 – c.46), Fá maior (SS – c.47), Ré maior (c.48). Liszt emprega nesta parte (**a₂**) o ciclo de terças: Sol maior, Mi menor, Dó menor, Láb maior, Fá maior, Ré maior.

A partir daí se inicia a terceira apresentação do primeiro sujeito (c.48-52), agora em Ré maior. Ele aparece reduzido aos dois compassos iniciais da primeira parte, que são repetidos com tônica e dominante somente, sempre com pedal na tônica. Neste trecho não há mudança na armadura de clave; ele permanece em Sol maior, com acidentes ocorrentes.

A mesma harmonia que aparece na segunda apresentação do primeiro sujeito é empregada nos compassos 62 a 68, quando este aparece pela quarta vez, em Mi maior, porém com a segunda parte reduzida a dois compassos (c.67 e 68).

Sujeito 2 (b)

O segundo sujeito começa no âmbito de Mib menor (Sr), com a seqüência: (D⁷⁻⁹⁻), c.24, N6 (c.24), Sr⁴-Sr (c.25), (D⁷⁻⁹⁻), c.26, Sr (c.27).

Em seguida há uma modulação para Sol maior (c.28-35), passando pela ~~DD~~ e pela D de Mi menor, ou seja: Fá#M⁷⁻⁹⁻ sem fundamental (~~DD~~, c.28) e Si maior (D⁶⁻-D, c.29). Após a repetição destes acordes (c.30 e 31), chega-se à dominante de Sol maior, D⁶⁴ (c.32), D⁷⁻⁹⁻ (c.33-35), e finalmente à tônica (c.36). O compositor passa de Mib menor (c.27) para Fá#M⁷⁻⁹⁻ através de cromatismo e enharmonia. A passagem das notas dos acordes pode ser vista a seguir:

Mibm	→	Fá#M ⁷⁻⁹⁻
mib		mi
solb		(fá#)
solb		sol
sib		lá#
		dó#

Já na segunda vez em que aparece (c.53), **b** está reduzido a cinco compassos, com a indicação *ad libitum*, em forma de recitativo. Como da primeira vez, ele apresenta um trecho modulatório para a próxima apresentação do tema. Nesta parte o compositor escreve em quatro pautas, que ajudam a destacar suas intenções. O lirismo declamado das duas pautas inferiores é reforçado com um eco (*pp*) duas oitavas acima, em acordes nas duas mãos – com a mão direita atrasada o tempo de uma colcheia – e cada motivo musical é separado por uma fermata. Os dois primeiros compassos (c.53 e 54) ainda apresentam a armadura de Sol maior, porém no compasso 55 a armadura é alterada para Mi maior, apesar de ser um trecho ainda de transição de tonalidade. Considerando desde o compasso 53 como campo harmônico de Mi maior, tem-se: Sr (c.53), (D), c.54, Tr⁴-Tr (c.55 e 56), S, S⁷⁺ (c.57).

Neste ponto (c.58-62) há uma transição começando com o acorde diminuto Fá#M⁷⁻⁹⁻ sem fundamental (~~DD~~⁷⁻⁹⁻), e no compasso seguinte há uma seqüência de acordes diminutos, até retomar o acorde de ~~DD~~⁷⁻⁹⁻ no fim do

compasso. Seguem-se nos dois próximos compassos os acordes de sexta germânica (Gr6) e da MS – Sol# maior – conduzindo à quarta apresentação do primeiro sujeito.

O segundo sujeito aparece novamente do compasso 69 ao 84, em Réb maior, sendo dividido em duas partes: c.69-77 e c.78-84. A segunda parte é praticamente uma imitação dos compassos 69 a 75, com algumas notas acrescidas nos acordes da mão esquerda e mudanças de oitava na mesma mão. Todo o trecho, que é uma preparação para a *Coda*, se encontra suspenso, no âmbito da dominante: no compasso 69 encontra-se um acorde diminuto, com função de DD^7 do acorde de Láb maior do compasso seguinte (o qual é dominante de Réb maior). Estes dois compassos se repetem, e no compasso 73, após o acorde diminuto, o compositor insere o acorde de MiM^{7-13} , dominante do acorde de Lá maior que aparece nos compassos seguintes – c.74 e 75. Então, no compasso 75, é utilizado mais uma vez o artifício de enharmonia, encontrado na introdução da peça (c.5 e 6): o acorde de Lá maior serve como DD^{7-9-} da tonalidade principal.

Coda

A *Coda* sucede o último acorde do segundo sujeito (Lá maior), realizando a mesma enharmonia já destacada na introdução.

Em seus 11 compassos aparecem figurações que remetem à introdução (c.85-89) e ao primeiro sujeito (c.90-95).

Na primeira parte (c.85-89), aparece a mesma harmonia dos compassos 6 a 10 da música. Porém a disposição dos acordes entre as duas mãos é alterada em relação à introdução. Em seguida há um recitativo (c.89), culminando na segunda parte, com elementos do primeiro sujeito, desvanecendo-se até o final, através de um *rallentando*. A harmonia sofre alteração: não aparece o pedal da tônica que foi apresentado anteriormente. A seqüência T, D, T, S^{7+} , D^{7-} , T^9 -T é substituída por Tr, D (c.91), T, Tr (c.92), Sr (c.93), MS, D^{64} - D^{7-} (c.94), T (c.95).

4.1.2 Primeira versão para piano

A primeira versão para piano solo apresenta 93 compassos, com a mesma sequência de campos harmônicos da segunda versão: Réb maior – Sol maior – Mi maior – Réb maior.

Esta versão possui a textura mais densa que a segunda versão para piano, devido aos acordes repetidos e aos arpejos com que são preenchidas as harmonias. São utilizados mais arpejos, escalas cromáticas, escalas de terças e cruzamento de mãos. Apesar das melodias sempre aparecem em acordes, elas se encontram quase sempre em *piano*, em estilo recitativo e com caráter expressivo.

Na introdução desta versão os acordes são repetidos em colcheias. Porém as mudanças de um acorde para outro ocorrem na metade de cada tempo, causando uma impressão de deslocamento da acentuação do compasso para a colcheia, que se encontra na parte fraca do tempo, como pode ser visto na Figura 2. Isto só se resolve no compasso 4.



Figura 2 – Soneto 47 de Petrarca, primeira versão para piano, c.1-3.

O compositor cria um efeito lúdico e visual com as mãos do pianista na introdução e na *Coda* (quando as figuras da introdução são rerepresentadas); as mãos se cruzam nos acordes arpejados, como pode ser notado através da Figura 3.



Figura 3 – Soneto 47 de Petrarca, primeira versão para piano, c.4-13.

Durante toda a primeira exposição do tema o compositor escreveu uma linha superior, a fim de deixar clara a melodia principal da peça, indicada como linha melódica de “canto” na Figura 3.

O atraso do tempo de uma colcheia que aparece no tema da segunda versão para piano não ocorre aqui. No lugar das síncopas conseguidas por meio de semínimas ou colcheias ligadas na segunda versão para piano, aqui há a repetição de colcheias, o que é feito às vezes por mãos diferentes, em revezamento. Isto gera uma sensação maior de resolução e pulsação, reforçada por uma estrutura quaternária. As Figuras 4 e 5 mostram os trechos das duas versões, com destaques.



Figura 4 – Soneto 47 de Petrarca, primeira versão para piano, c.8-13.



Figura 5 – Soneto 47 de Petrarca, segunda versão para piano, c.12-15.

Nesta versão há um trecho de *cadenza* que não aparece na segunda versão para piano; ele se encontra no meio da terceira exposição do primeiro sujeito (c.45-49), em Ré maior. Inicialmente a mão esquerda realiza as notas do tema na voz intermediária (c.45 e 46) enquanto a mão direita alterna acordes em semicolcheias e depois em sextinas, com a primeira voz tocando as notas lá e si. A mão direita, sozinha, desenvolve então esta linha, com um trinado sobre a nota lá e realizando uma descida cromática (c.47). Nos dois compassos 48 e 49 esta estrutura é repetida, porém com a mão direita uma oitava abaixo e a descida cromática reduzida. A comparação entre os trechos pode ser vista através das Figuras 6 e 7, com destaques.

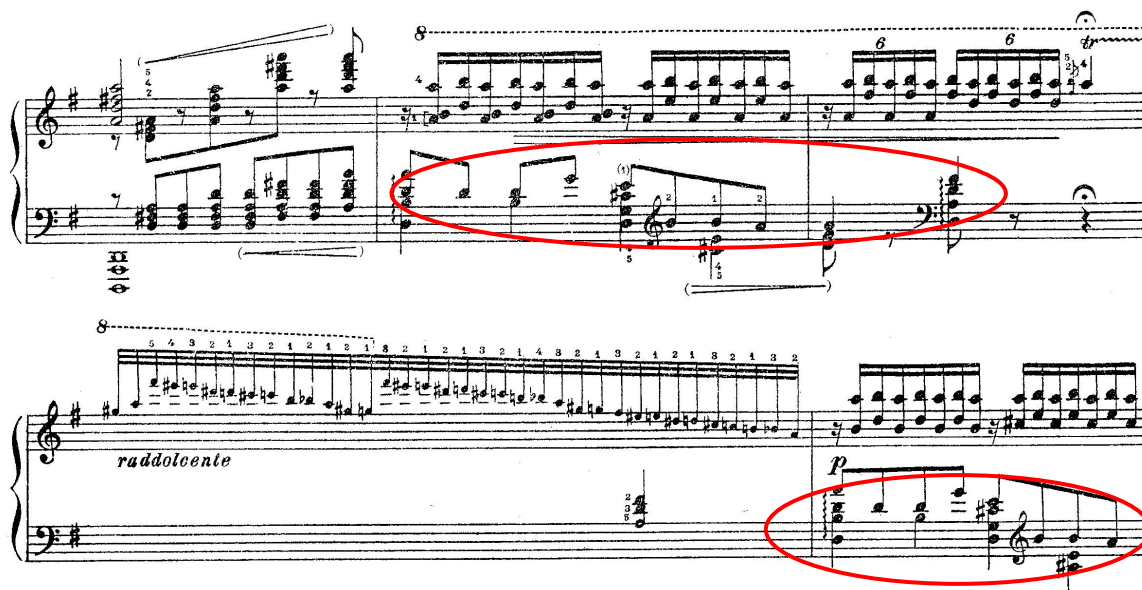


Figura 6 – Soneto 47 de Petrarca, primeira versão para piano, c.44-47.



Figura 7 – Soneto 47 de Petrarca, segunda versão para piano, c.48-52.

A reapresentação do segundo sujeito e a transição que se sucede, com a escala cromática descendente (c.49-66), são muito mais ornamentadas nesta versão. Quando o segundo sujeito é reapresentado (c.50-53), não há o eco da melodia no agudo, encontrado na segunda versão para piano. A mão esquerda realiza a melodia na voz intermediária, enquanto a mão direita realiza *cadenze* em cromatismo. Nesta versão o compositor continua com a armadura de clave em Sol maior até o início da quarta apresentação do primeiro sujeito (c.55), apesar de já ter sido iniciada a modulação no compasso 49, enquanto na segunda versão para piano a armadura de clave já é alterada no terceiro compasso desta seção. Isto

pode ser observado comparando-se os trechos das duas versões, apresentados nas Figuras 8 e 9.

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *dolcissimo*, *espress. dolente*, *delicatamente*, and *pp*. The score is marked with asterisks (*) and 'T.O.' (Tutti Oportet) at various points. The measures are numbered 48 through 54.

Figura 8 – Soneto 47 de Petrarca, primeira versão para piano, c.48-54.



Figura 9 – Soneto 47 de Petrarca, segunda versão para piano, c.53-60.

A quarta e última apresentação do primeiro sujeito é escrita aqui com a melodia na mão esquerda, novamente na voz intermediária, dobrada pela nota superior dos acordes realizados pela mão direita, duas oitavas acima. A segunda versão para piano mantém a escrita utilizada na primeira apresentação do tema: mão direita em acordes, incluindo a melodia, e mão esquerda acompanhando com baixos e semínimas arpejadas.

A estrutura geral da peça pode ser vista na Tabela 5.

Tabela 5 – Estrutura do Soneto 47 de Petrarca, primeira versão para piano.

Seções	Introd.	a	b	a	a	b	Trans.	a	b	Coda
Compassos	1-8	9-20	21-31	32-43	44-48	49-53	54-57	58-63	64-81	82-93
Tonalidades	LáM	RébM		SolM		Trecho mod.		MiM	RébM	

4.1.3 Versão para tenor e piano

Apenas esta peça (a primeira das versões) com 96 compassos, está na tonalidade de Lá♭ maior, enquanto as demais versões estão em Ré♭ maior. Ela apresenta a mesma sensação de marcação dos tempos encontrada na primeira versão para piano, ambas em compasso quaternário.

O compositor alterna as tonalidades modulatórias com a tonalidade da peça, na sequência: Lá♭ maior, Ré maior, Lá♭ maior, Si maior e o retorno para Lá♭ maior. Com exceção da primeira retomada da tonalidade, esta sequência foi mantida nas versões para piano, apenas transpostas uma 4ª acima.

Diferentemente das versões para piano, a introdução já é iniciada com a armadura da música, apresentando a mesma sequência harmônica de terças maiores daquelas versões: Fá♭ maior, Lá♭ maior, Dó maior, Mi maior (=Fá♭ maior). Em seguida utiliza-se o acorde de Mi maior enharmonizado, como dominante para Lá♭ maior, tendo função de dominante da dominante, num Acorde de 6ª germânica – também presente nas versões para piano.

Nos quatro compassos iniciais a melodia, que começa na voz intermediária, passa para a mão esquerda e depois para a voz superior, como pode ser visto na Figura 10.



Figura 10 – Soneto 47 de Petrarca, versão para tenor e piano, c.1-3.

O acompanhamento é permeado pelo baixo em mínimas e os acordes da mão direita sempre aparecem atrasados no tempo de uma colcheia. Como a melodia do canto tem apoios nos tempos fortes do compasso, muitas vezes a mesma melodia é repetida pelo piano meio tempo depois, como pode ser visualizado na Figura 11.

l'an - no, e la sta - gio - ne, e'l tempo, e l'o - ra, e'l pun - to e'l bel pa - e - se e'l loco, ov io fui

Figura 11 – Soneto 47 de Petrarca, versão para tenor e piano, c.13-16.

Há uma forte relação de diálogo entre o piano e a voz, principalmente do compasso 78 ao 90. Pode-se notar isto quando a voz repete, com alterações, as frases tocadas pelo piano, até que ambas chegam à mesma melodia (c.83 e 84); e também quando, no compasso 90, a voz desenvolve a frase começada pelo piano. Isto pode ser observado no trecho com anotações da Figura 12.

te. E be - ne -

più appassionato

(sempre legato)

Novamente o piano inicia o tema na quarta vez em que o primeiro sujeito é exposto (c.63), seguido pela entrada do tenor (c.64).

A *Coda* é realizada em diálogo entre o piano e a voz nos 6 primeiros compassos, com motivos da introdução, o que pode ser visto na Figura 12. Em seguida, o piano aborda figuras do primeiro sujeito, porém o acorde de mediantes superior (MS), usado nas versões de piano como preparação para a tônica, é antecipado aqui, preparando a subdominante (Réb maior), c.94.

Com relação ao texto, a primeira estrofe do soneto é encaixada no primeiro sujeito, e a repetição do final deste acompanha a repetição do último verso da estrofe. Cada verso é cantado numa semi-frase musical (c.11-21).

A segunda estrofe se encaixa no segundo sujeito musical (c.22-33).

Já a repetição do primeiro sujeito é feita pelo piano enquanto a voz canta a primeira palavra da terceira estrofe – *Benedette* (c.33-41), segurando a nota lá. Segue então o desenvolvimento do primeiro sujeito, em que o compositor troca as palavras *mia donna* por *mia Laura*.⁵¹ Novamente o início do primeiro sujeito é cantado (c.42-47), com o restante do texto. A partir do compasso 53, figuras do segundo sujeito são novamente representadas, ainda na terceira estrofe, enquanto o cantor fala de sua dor com o último verso: *E i sospiri e le lagrime, e l' desio*. Esta estrutura foi mantida nas versões para piano.

O primeiro sujeito é novamente retomado numa versão mais curta (c.63) com dois versos da última estrofe, e é ligado à apresentação do segundo sujeito alterado. Até o fim são repetidas as frases da última estrofe. O esquema da estrutura desta versão pode ser visualizado na Tabela 6.

⁵¹ O texto de Petrarca diz “Chiamando il nome de mia donna ho sparte”. Liszt escreve “Chiamando il nome di mia Laura ho sparte”.

Tabela 6 – Estrutura do *Soneto 47 de Petrarca*, versão para tenor e piano.

Seções	Introd.	a	b	a	a	b	a	b	<i>Coda</i>
Compassos	1-9	10-21	22-33	34-48	49-52	53-62	63-68	69-85	86-96
Estrofes		1	2	3			4		
Tonalidades	LábM			RéM		LábM	SiM	LábM	

4.1.4 Versão para barítono e piano

A última versão da obra está na tonalidade de Réb maior como nas duas versões para piano e mantém a tonalidade principal por quase toda a peça, apresentando apenas um pequeno trecho em Mi maior. Sua estrutura é mais concisa que as demais versões, havendo apenas uma repetição dos sujeitos, seguindo direto para a *Coda*, conforme a Tabela 7.

Tabela 7 – Estrutura do *Soneto 47 de Petrarca*, versão para barítono e piano.

Seções	Introdução	a	b	a	b	<i>Coda</i>
Compassos	1-7	8-20	21-32	33-40	41-78	79-92
Estrofes		1	2	3	4	
Tonalidades	RébM			MiM	RébM	

Na primeira vez em que aparecem o primeiro sujeito e parte do segundo sujeito, as harmonias se assemelham às versões anteriores, porém no decorrer da peça aparecem maiores diferenças harmônicas, e principalmente melódicas.

A introdução não segue o padrão harmônico do ciclo de terças que existe nas outras versões. Ela é composta por 7 compassos: nos três primeiros há a exposição de uma melodia descendente não encontrada nas demais versões, o que é repetido com uma pequena alteração no final pela mão esquerda, sem

acompanhamento (c.4-7). Diferente das versões anteriores, a introdução apresenta um caráter sereno, sem agitações, como pode ser visto na Figura 13. A harmonia dos quatro primeiros compassos é: D^{6-5} , S, D^{6-5} , Sr, D^{6-5} e a resolução em Réb maior acontece no início do primeiro sujeito (c.8).



Figura 13 – *Soneto 47 de Petrarca*, versão para barítono e piano, c.1-7.

Os elementos da introdução são novamente utilizados na *Coda*, como nas outras versões, mas apenas nesta versão não há elementos do primeiro sujeito após isto.

O compositor escreve síncopas na mão direita do piano e reforça os tempos fracos (2 e 4) do compassos através dos baixos da mão esquerda. Por cima deste acompanhamento subdividido em colcheias, a voz canta em tercinas as três primeiras estrofes, até o compasso 38. Estas tercinas aparecem sempre como uma semínima seguida de uma colcheia, o que deixa a melodia mais marcada do que na segunda versão para piano.

O primeiro sujeito (c.8-20) e a primeira parte do segundo sujeito (c.21-25), que apresentam a mesma sequência harmônica das outras versões, têm pequenas alterações na melodia, como pode ser visto pela comparação entre as Figuras 14 e 15.

Lie - bespei - le, all ihr tie - fen Wun - den, de - ren Schmer - zen so gern - mein
 l'ar - co e le sa - et - te ond' i fui pun - to, e le pia - ghe, ch' in fin - al -

Herz ge - tra - gen. mi - van - no. Seidge. Be - ne.
 cor

cresc. *pp* *espressivo*

Figura 14 – Soneto 47 de Petrarca, versão para barítono e piano, c.26-32.

crescendo *rit.*

rinforzando ed appassionato assai

tre corde

Figura 15 – Soneto 47 de Petrarca, segunda versão para piano, c.28-35.

Na segunda parte do primeiro sujeito é encontrada a mesma harmonia das versões para piano: Fá# maior, Si maior, Sol maior, Dó menor (c.26-30); porém em vez de ir para Sol maior como nas versões para piano, o compositor vai direto para a tonalidade de Mi maior, através de acordes modulatórios enharmônicos: Láb maior (= Sol# maior), Dó# menor, Mi maior.

Na tonalidade de Mi maior o barítono canta a primeira frase do primeiro sujeito sem alterá-la e a segunda frase em tonalidade menor – Mi menor (c.37 e 38) – referindo-se ao último verso da terceira estrofe: “*E i sospiri e le lagrime e'l desio*”. Isso não ocorre nas demais versões, o que pode ser observado comparando com a segunda versão para piano nas Figuras 16 e 17.

seg - net, ihr hei - ßen Tränen, lau - te Ru - fe, die ihr wolltet sie er - ei - len, mei - ne
 det - te le vo - ci - tan - te, chio chia - mando il no - me di mia Donna, ho spar - to. E i so -

sempre dolcissimo
una corda

un poco rit.
 Seuf - zer und du, mein end - los - Sch - nen.
 spi - ri e le la - gri - me e'l de - si - o;
un poco rit.
sinorz. pp

Figura 16 – Soneto 47 de Petrarca, versão para barítono e piano, c.33-40.



Figura 17 – Soneto 47 de Petrarca, segunda versão para piano, c.61-68.

Nas outras versões, a última estrofe ocupa cerca de 1/3 da música; já aqui, devido às seções musicais reduzidas, ela ocupa metade da peça, durante a segunda apresentação do segundo sujeito, ainda mais desenvolvido, e a *Coda*. Novamente há alterações melódicas sobre a mesma harmonia da versão para piano, com a inserção de um acorde de dominante de Mi maior (Si maior, c.51) e o prolongamento desta seção (segundo sujeito), que apresenta 9 compassos na versão para piano e 18 compassos nesta versão. Nesta parte (c.41-58) o piano faz o acompanhamento, mas quando o trecho é repetido (c.59-79) há um preenchimento maior da sua textura, agora com a mão direita em oitavas, dobrando a melodia e com a mão esquerda fazendo os acordes em síncopas.

A *Coda* (c.79-92) apresenta então os elementos da introdução feitos pelo cantor (c.81-83), com a resposta do piano (c.83-85). E a cadência final apresenta relação de terças como nas versões para piano, mas em vez de utilizar a mediant superior, Liszt utiliza a mediant inferior: Lá maior (acorde enharmonizado – lá, réb e mi) – Réb maior.

4.1.5 Comparação visual

A fim de visualizar proporcionalmente as estruturas de todas as versões, observe-se a Tabela 8.

Tabela 8 – Soneto 47 de Petrarca

a) segunda versão para piano, 95 compassos.

Introdução		Sujeito1			Sujeito2		Sujeito1		Suj1	Suj2	Trans.	Suj1	Sujeito2		Coda
c.1	c.6	c.12		c.24	c.28	c.36		c.48	c.53	c.58	c.63	c.69		c.83	
LáM	mod.	RébM				SolM		RéM	mod.		MiM	RébM			

b) primeira versão para piano, 93 compassos.

Introdução		Sujeito1		Sujeito2		Sujeito1		Suj1	Suj2	Trans	Sujeito1	Sujeito2		Coda
c.1	c.5	c.9		c.21	c.28	c.32		c.44	c.49	c.54	c.58	c.64		c.82
LáM	mod.	RébM			mod.	SolM		RéM	mod.		MiM	RébM		

c) versão para tenor e piano, 96 compassos.

Introdução	Sujeito 1	Sujeito2	Sujeito1	Sujeito2	Sujeito1	Sujeito2	Coda
c.1	c.10	c.22	c.34	c.53	c.63	c.69	c.86
Estrofe 1		Estrofe 2	Estrofe 3			Estrofe 4	
Láb maior			Ré maior		Láb maior	Si maior	Láb maior

d) versão para barítono e piano, 92 compassos.

Introdução	Sujeito1	Sujeito2	Sujeito1	Sujeito2	Coda
c.1	c.8	c.21	c.33	c.41	c.79
Estrofe 1		Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 4	
Réb maior			Mi maior	Réb maior	

4.2 *Soneto 104 de Petrarca*

4.2.1 Segunda versão para piano

Esta peça, com 79 compassos, foi escrita em compasso quaternário simples e está na tonalidade de Mi maior. Porém os 4 primeiros compassos da introdução não apresentam armadura de clave e são formados por acordes diminutos. Diferente do que ocorre no *Soneto 47*, não há modulações.

Durante toda a peça Liszt utiliza acordes aumentados – MiM^{5+} (mi, sol#, si#) ou $DóM^{5+}$ (dó, mi, sol#) – como geradores de cadências harmônicas, empregando-os como uma dominante que resolve em $Dó\#$ menor e em Mi maior, respectivamente. A cadência é possível devido às sensíveis. A nota si# do acorde de MiM^{5+} resolve na tônica de $Dó\#$ maior (si#, mi, sol# para dó#, mi, sol#), e a nota dó natural do acorde de $DóM^{5+}$ resolve no quinto grau de Mi maior (dó, mi, sol# para mi, sol#, si).

O tema é apresentado em sua forma completa por três vezes. Após a introdução, a primeira parte abrange os compassos 7 a 20 com sua exposição em caráter recitativo, através da melodia acompanhada por acordes arpejados. O tema é dividido em 2 sujeitos: **a** (c.7-14) em Mi maior e **b** (c.15-20) em Sol# maior.

A segunda apresentação do tema acontece do compasso 21 ao 37, desta vez mais movida, com a melodia acompanhada por arpejos contínuos na mão esquerda. O primeiro sujeito (c.21-28) continua com 8 compassos e não há alterações. Já no segundo sujeito (c.29-37) há uma ampliação para 9 compassos.

Mais uma vez o tema reaparece, do compasso 38 ao 65. O primeiro sujeito é empregado até o compasso 45 (8 compassos), e desenvolvido do compasso 46 ao 57. Os últimos 4 compassos deste desenvolvimento (c.54-57) podem ser considerados como uma pequena ponte para **b**.

Há então uma transição para a *Coda* (c.64), com 4 compassos, na qual é empregada a harmonia e figuração rítmica de **a**. Repete-se a sequência

do acorde aumentado $D\acute{o}M^{5+}$ (dó, mi, sol $\sharp$) resolvendo em Mi maior. A estrutura geral da obra pode ser vista através da Tabela 9.

Tabela 9 – Estrutura do *Soneto 104 de Petrarca*, segunda versão para piano.

Seções	Introdução	a	b	a	b	a	b	Transição	Coda
Compassos	1-6	7-14	15-20	21-28	29-37	38-57	58-63	64-67	68-79

Introdução

A introdução abrange os 6 primeiros compassos da peça. A primeira parte apresenta um caráter *agitato* (c.1-4), explícito na partitura, e conseguido por meio do ritmo – figuras sincopadas da mão direita –, pela da melodia – cromatismo – e pela harmonia – acordes diminutos que são resolvidos em acordes maiores com sétima (dominantes), cada um uma terça menor acima do anterior ($F\acute{a}\sharp M^{7-}$, $L\acute{a}M^{7-}$, $D\acute{o}M^{7-}$, $MibM^{7-}$, $F\acute{a}\sharp M^{7-}$). O trecho pode ser visto na Figura 18, com destaques para os acordes com sétima e para o cromatismo da melodia. O compositor exige que o pianista alcance um intervalo de décima com a mão esquerda durante os 4 primeiros compassos.

The image shows a musical score for the introduction of Soneto 104 de Petrarca, second version for piano, measures 1-5. The score is in G major and 3/4 time. The first system is marked 'Agitato assai' and the second 'Adagio'. Red circles highlight specific chords and melodic lines, while blue boxes highlight other musical elements. The score includes dynamics like 'f' and 'crescendo'.

Figura 18 – *Soneto 104 de Petrarca*, segunda versão para piano, c.1-5.

Este trecho *agitato* culmina num recitativo em *Adagio* (compasso 5 e 6), já preparando para a tonalidade de Mi maior, com uma sequência de dominantes culminando no acorde de Sol#M⁷⁻⁹⁻ – dominante individual (c.6). A cadência harmônica encontrada nestes 2 compassos é: $\mathbb{D}^{7-}$ (Fá#M⁷⁻), D⁷⁻⁹ (SiM⁷⁻⁹), c.5, D⁷⁻⁹⁻ individual (Sol#M⁷⁻⁹⁻), S (c.6) e T (c.7). Tal acorde de dominante individual – acorde diminuto – é escrito com notas descendentes da melodia em recitativo. Após isto, a melodia sem acompanhamento continua com cromatismos sobre as notas do acorde de Lá maior, subdominante da tonalidade.

Sujeito 1 (a)

O primeiro sujeito (**a**) pode ser subdividido em 2 partes de 4 compassos cada (**a**₁ e **a**₂). Em **a**₁ (c.7-10), a tonalidade está em Mi maior e em **a**₂ (11-14) é repetido o motivo inicial de **a**₁, mas um tom abaixo, com algumas diferenças e resolvendo em Mi maior (c.14). A sequência harmônica encontrada em **a**₁ é: T (c.7), T⁵⁺ (c.8), Tr (c.9), Sr (c.10). E em **a**₂: SS (c.11), SS⁵⁺ (c.12), SSS, D (c.13), T (c.14).

Na segunda vez em que a melodia de **a** aparece (c.21), ela é escrita uma oitava acima da inicial, acompanhada por arpejos da mão esquerda. Os arpejos são ascendentes na primeira metade do compasso e descendentes na segunda metade, sendo a primeira nota do compasso o tempo de uma colcheia atrasada em relação ao tempo forte e à melodia. Isto proporciona maior liberdade de expressão à linha melódica e mais movimento ao acompanhamento.

No compasso 38 o primeiro sujeito reaparece mais desenvolvido em caráter *appassionato* e grandioso, com oitavas na melodia e no baixo e o preenchimento através de acordes de duas notas em colcheias – ascendentes na primeira metade do compasso e descendentes na segunda metade. Neste trecho Liszt explora o virtuosismo, através de *cadenza* (c.40), escala cromática de terças (c.44) e trinados também de terças entre as mãos (c.44).

Segue então uma seção modulatória com o desenvolvimento de **a** (c.46-51), ainda em caráter *appassionato*, partindo de Dó# maior na seguinte cadência: mi (mediante inferior – Dó# maior, c.46), (D^{7-}), c.47, mi (mediante inferior, c.48), D^4-D^{7-} (c.49), t (c.50). Segue a próxima cadência: t (Mi menor, c.50), D (c.51), t, (s), c.52, ms (mediante superior, c.54).

Nos quatro compassos seguintes há a alternância dos acordes de Sol maior e de sua dominante (D^{7-9-13}) – dó, mib, fá#, si.

Sujeito 2 (b)

O segundo sujeito (**b**) é apresentado pela primeira vez como recitativo, com o acompanhamento nas duas mãos em acordes arpejados e a melodia na voz do tenor, tocada pela mão esquerda, uma oitava abaixo da melodia de **a**. Inicia-se com o acorde de Sol# maior – MS – que é alternado com o acorde de LáM⁶ nos 4 primeiros compassos (c.15-18). Chega-se então à dominante da tonalidade (Si maior) – c.19 e 20 – que já prepara para a reexposição do primeiro sujeito, por meio de uma sequência de notas em recitativo, utilizando cromatismo.

Como na segunda apresentação de **a**, a segunda apresentação **b** (c.29) também aparece numa forma mais movida, com o acompanhamento em arpejos. A melodia é realizada pela mão direita na voz intermediária, enquanto o acompanhamento da esquerda realiza arpejos, sempre o tempo de uma colcheia atrasada com relação ao primeiro tempo do compasso. Esta reexposição do segundo sujeito é mais desenvolvida harmonicamente e tecnicamente, com uma *cadenza* (c.35), e apresenta a seguinte sequência harmônica: MS (Sol# maior, c.29), S^{65} (c.30), MS (c.31), S^{65} (c.32), (D), c.33, MS, Tr (c.34), MS (c.35 e 36), D^{7-9} (c.37), culminando novamente em Mi maior com a terceira exposição do tema.

O segundo sujeito aparece pela terceira vez no compasso 58, em caráter *agitato*, definido na partitura, e proporcionado através do acompanhamento em anacruses e do cromatismo nos baixos. Ele é escrito na dominante da tonalidade e conseqüentemente a melodia é transposta. Segue

um desenvolvimento de acordes descendentes em *cadenza* (c.65) que culminam em outra seqüência de acordes cromáticos até a dominante. O compositor deixa claro o *rallentando* ao começar com semicolcheias, passando para colcheias em tercinas e depois para semínimas.

Transição

Os 4 compassos seguintes (c.64-67) abordam motivos musicais utilizados na introdução, como pode ser observado pelas Figuras 19 e 20. São utilizados os seguintes acordes: (D) = MiM^{7-} , $\mathbb{D}^{7-9-}$ (Fá#M⁷⁻⁹⁻, c.64), s^6 , T (c.65), MS (Sol# maior, c.66), $\mathbb{D}^{7-9-}$ (Dó#M⁷⁻⁹⁻, c.66), $\mathbb{D}$, D (c.67).



Figura 19 – Soneto 104 de Petrarca, segunda versão para piano, Coda, c.64-68.



Figura 20 – *Soneto 104 de Petrarca*, segunda versão para piano, Introdução, c.3-8.

No último tempo do compasso 67 o compositor escreve um *Adagio*, com três notas da melodia em cromatismo, preparando para a *Coda*, *a tempo*, no compasso seguinte.

Coda

Na *Coda* não são retomados elementos da introdução, mas o material rítmico inicial do primeiro sujeito é reutilizado por três vezes, cada vez com a melodia uma terça acima da vez anterior, alternando nas duas primeiras vezes a tônica com o acorde aumentado $DóM^{5+}$ e na terceira vez é utilizando o acorde de $Dó\#$ menor (Tr), como pode ser visto na Figura 21, com anotações.

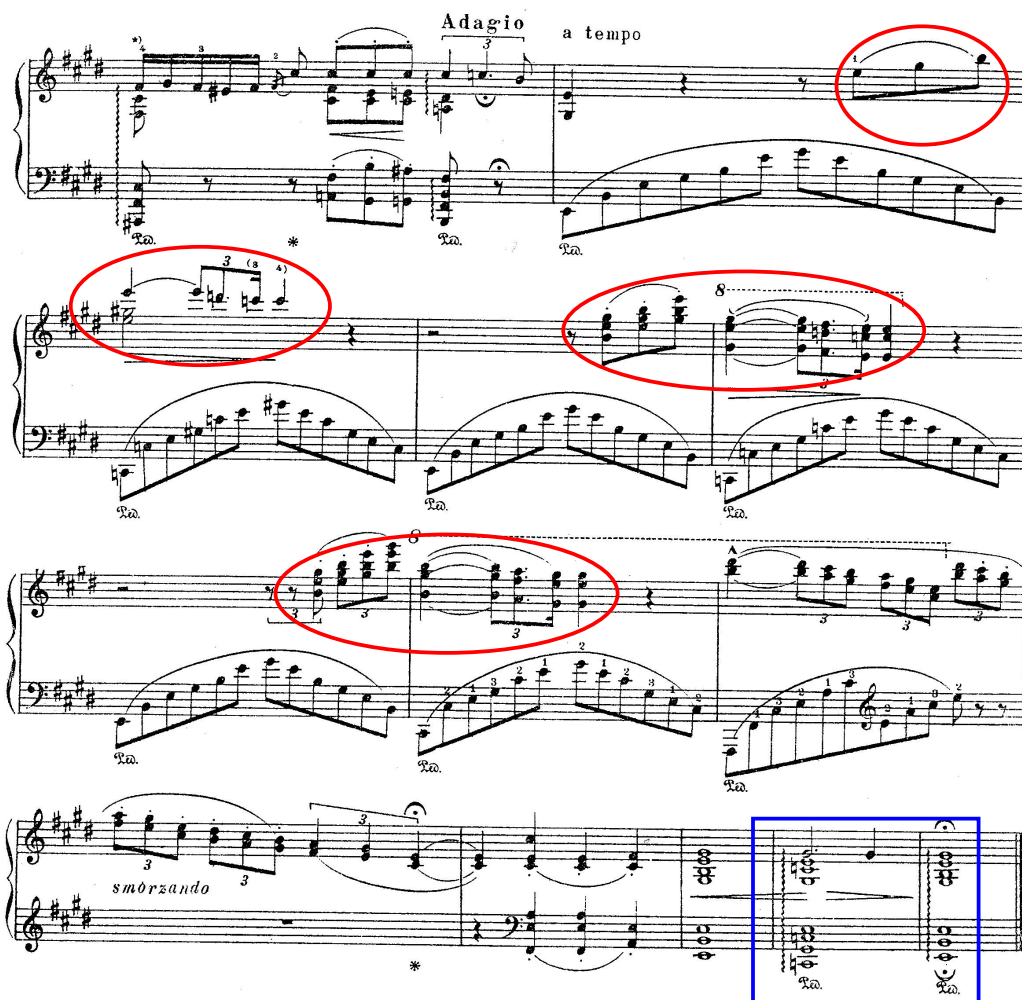


Figura 21 – Soneto 104 de Petrarca, segunda versão para piano, c.66-78.

Seguem terças descendentes na mão direita sobre LáM⁶⁵, até chegar em Mi maior (c.77). Novamente é empregado o acorde aumentado – DóM⁵⁺ – como gerador de cadência, que se resolve na tônica (Mi maior).

4.2.2 Primeira versão para piano

Liszt manteve a mesma estrutura musical, melódica e harmônica nas duas versões para piano, alterando somente a textura, os ornamentos e *cadenze* e a introdução. Esta versão apresenta 96 compassos (17 compassos a mais que a segunda versão para piano).

A introdução de 21 compassos nessa versão é bem diferente da encontrada na segunda versão para piano, com apenas 6 compassos. É a seção em que há maiores diferenças entre as duas versões para piano, comparando-se as três peças. Ela se inicia num compasso 9/8 e depois muda para 12/8 (c.13). São utilizadas notas pedais na mão esquerda, sempre em dominante, caminhando por cromatismo ascendente. Estas notas, repetidas, não mudam nos tempos fortes dos compassos e são defasadas com relação à linha superior, o que gera maior liberdade. Sobre os baixos há acordes movendo-se cromaticamente também na região grave, o que transmite uma atmosfera de imprecisão – isso também acontece devido à marcação do pedal. Já na segunda versão para piano a introdução é mais seca e clara – não há sugestão de pedal.

A peça se inicia com o pedal na dominante da própria música – Si maior (c.1-4) – indo então para Dó maior (c.4); depois, por enharmonia, o baixo passa de dó para si#, e então para dó#, formando o acorde de Dó#M⁷⁻ (c.8). Segue-se então para RéM⁷ (c.10), e a partir daí são utilizados os seguintes acordes: D^{7-9-} (c.10), (D) – Dó maior – c.11, D^{7-9-} (c.12) e D (c.13). A partir desse ponto e até o final da introdução são trabalhadas a dominante e a dominante da dominante, alternando a melodia com o acompanhamento em acordes. Os quatro últimos compassos assemelham-se ao recitativo encontrado no último compasso da introdução da segunda versão para piano, conforme pode ser visto na comparação das Figuras 22 e 23.



Figura 22 – Soneto 104 de Petrarca, primeira versão para piano, c.18-21.

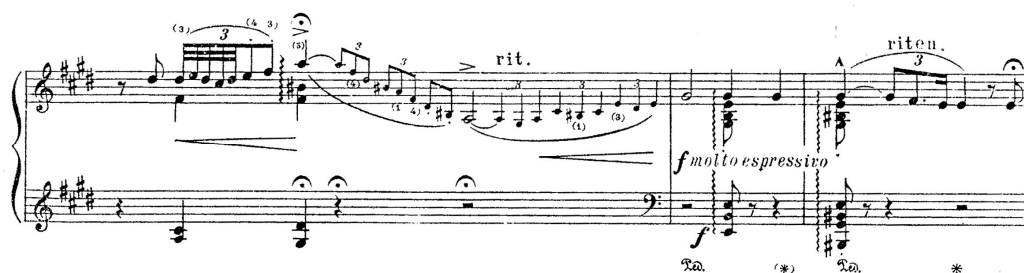


Figura 23 – Soneto 104 de Petrarca, segunda versão para piano, c.6-8.

Na exposição do tema desta versão, em recitativo, os acordes aparecem nos tempos fortes dos compassos, diferente da segunda versão para piano, na qual alguns acordes são realizados no terceiro tempo, fazendo com que a melodia se apresente de forma mais independente do acompanhamento. O mesmo acontece na transição da peça. Esta diferença pode ser vista pela comparação entre as duas versões visualizada nas Figuras 24 e 25.



Figura 24 – Soneto 104 de Petrarca, primeira versão para piano, c.22-34.



Figura 25 – Soneto 104 de Petrarca, segunda versão para piano, c. 6-12.

Da mesma forma, na segunda exposição do tema, os arpejos da mão esquerda aparecem sempre no primeiro tempo, o que mais tarde Liszt alterou, na segunda versão para piano, cortando uma das notas da subida do arpejo, atrasando sua entrada em uma colcheia, porém mantendo as notas da descida. Observe-se esta diferença nas Figuras 26 e 27.



Figura 26 – Soneto 104 de Petrarca, primeira versão para piano, c.35-38.

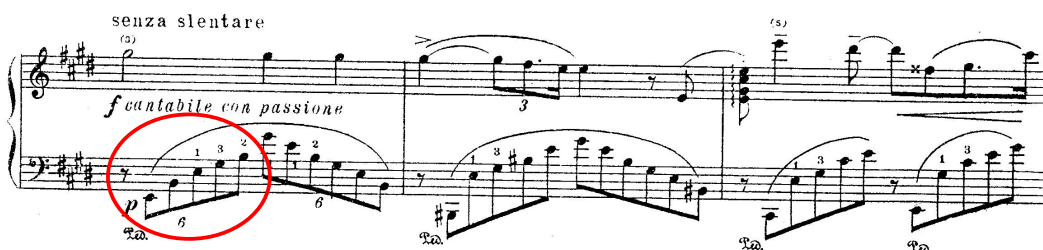


Figura 27 – Soneto 104 de Petrarca, segunda versão para piano, c.21-23.

Outra diferença se encontra na *cadenza* (c.35), na qual o compositor trabalha de forma diferente as notas e seus grupos de repetição, como pode ser comparado nas Figuras 21 e 22.

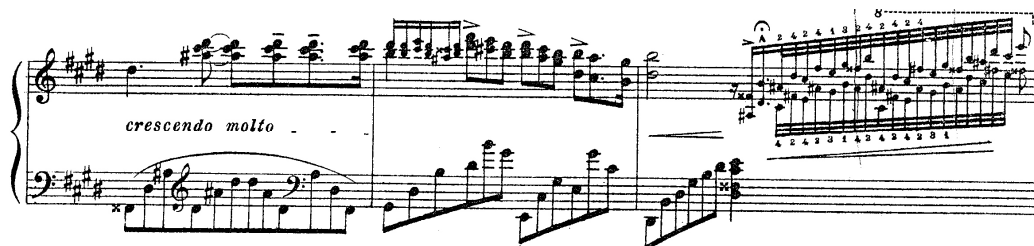


Figura 28 – *Soneto 104 de Petrarca*, primeira versão para piano, c.48-50.



Figura 29 – *Soneto 104 de Petrarca*, segunda versão para piano, c.35.

Há diferença no desenvolvimento do primeiro sujeito, quando este aparece pela terceira vez, nos compassos 68 a 74: o acompanhamento é feito em acordes e a melodia em oitavas; na segunda versão para piano o compositor escreve a melodia numa linha só e o acompanhamento em notas arpejadas ascendentes, que se sobrepõem no final à melodia. A comparação entre as versões pode ser vista nas Figuras 30 e 31.



Figura 30 – Soneto 104 de Petrarca, primeira versão para piano, c.67-78.

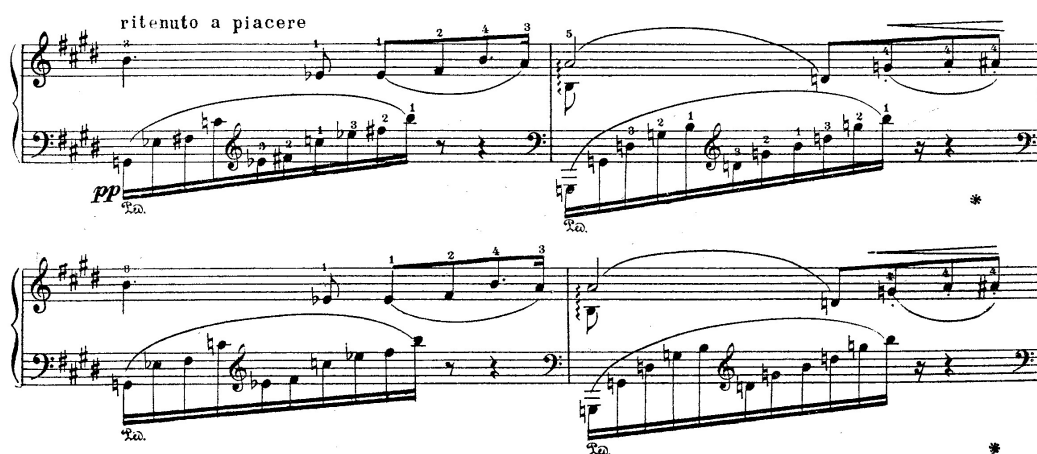


Figura 31 – Soneto 104 de Petrarca, segunda versão para piano, c.54-57.

Na terceira exposição do segundo sujeito (c.75-79) existe também diferença na textura entre as versões; nesta primeira versão o cromatismo do baixo é reduzido e não há os acordes arpejados utilizados por Liszt na segunda versão para piano. O acompanhamento realiza acordes em blocos e os acordes descendentes do compasso 78 não apresentam o *rallentando* escrito na versão seguinte, na qual eles são mais elaborados.

A *Coda* quase não sofreu alterações, com exceção das terças descendentes da mão direita, que apresentam mais notas e mais repetições na primeira versão. Através da Tabela 10 é possível visualizar a estrutura da peça.

Tabela 10 – Estrutura do *Soneto 104 de Petrarca*, primeira versão para piano.

Seções	Introd.	a	b	a	b	a	b	Trans.	Coda
Compassos	1-21	22-29	30-35	36-43	44-52	53-72	73-79	80-83	84-96

4.2.3 Versão para tenor e piano

A primeira versão da obra, escrita para tenor, está na tonalidade de Lá maior e possui 110 compassos. Apesar de ter sido escrita pouco antes da primeira versão para piano, o início de sua introdução foi mantido apenas na segunda versão para piano (c.1-6), porém nesta canção ela é mais extensa, com 36 compassos. A introdução da primeira versão para piano também é extensa (com 21 compassos), porém ela não se assemelha a esta introdução.

Toda a seção introdutória apresenta um caráter muito dramático e agitado, por meio de síncopas apresentadas pelo piano, de acordes diminutos, de *tremolos* e do ritmo enérgico. A estrutura geral da peça pode ser visualizada na Tabela 11.

Tabela 11 – Estrutura do *Soneto 104 de Petrarca*, versão para tenor e piano.

Seções	Introdução	a	b	a	b	Trans.	Coda
Compassos	c.1-36	c.37-52	c.53-61	c.62-83	c.84-90	c.91-96	c.97-110
Estrofes	1	2	3 + verso 1 da estrofe 4	Verso 2 da estrofe 4	Último verso estrofe 4		

Do compasso 5 ao 8 a voz repete a melodia introduzida pelo piano, como pode ser visto na Figura 32 com destaques.

Agitato assai.

Singstimme.
Tenor.

Klavier.

precipitato

Lento.

~~Tempo ad lib.~~
declamato

Pa-ce non tro-vo, e non ho da far guerra,

Figura 32 – Soneto 104 de Petrarca, versão para tenor e piano, c.1-8.

Nos três compassos seguintes o compositor realiza a sequência Tr, (D^7), c.9, s, N6 (c.10), D^{7-9-} , N6 (c.11). A partir do compasso 12 a fórmula de compasso é alterada para 3/4. Segue então para Solb maior (SS), cromatizando as notas do baixo até o compasso 14, porém sem alterar a armadura de clave. O compositor utiliza a D^{5+7-} (c.13) para chegar em Solb maior, quando começam os *tremolos* do piano.

Todo o trecho do compasso 12 ao 25 apresenta caráter modulatório, passando por Solb maior e Mi maior, porém ainda dentro da armadura de Láb maior.

Do compasso 14 ao 20, *Allegro com strepito*, o piano demonstra agitação através dos *tremolos* e no primeiro compasso o baixo toca colcheias em oitavas e *staccato*, com caráter mais *marcato*. O acorde de SS (Solb maior) é intercalado com sua D (Réb maior).

As síncopas do início são retomadas pelo piano no compasso 21 com as oitavas da mão direita, enquanto a mão esquerda mantém os *tremolos*, agora em compasso 4/4. Os *tremolos* vão para a mão direita no compasso 25 e

a mão esquerda realiza quiálteras em oitavas, passando pelas notas do acorde de Mi maior, com motivos da introdução – intervalos de segundas descendentes, conforme a Figura 33.

The image shows a musical score for a tenor and piano. The title is 'Soneto 104 de Petrarca, versão para tenor e piano, c.21-26'. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system is marked 'Più agitato.' and the second 'con stancio ff'. The piano part features descending second intervals in the left hand, which are circled in red. The tenor part has lyrics in Italian. The score ends with a double bar line.

Figura 33 – Soneto 104 de Petrarca, versão para tenor e piano, c.21-26.

Os baixos em cromatismo dos compassos 21 e 22 – sol, láb, lá, sib – são retomados no compasso 23 e 24 com outra harmonia e enharmonizados – faX, sol#, lá, lá#, si. Nos compassos 21 e 22 a passagem de um acorde para o outro também é feita por cromatismo, primeiro de Solm^{7dim} (c.21) para Réb menor (c.21), depois para Solb menor (com sibb enharmonizado: solb, lá, réb) – c.22 – e para SolbM⁷⁻ (c.22). A partir daí, considerando Mi maior como a tônica, segue: (D⁷⁻⁹⁻) – Ré# maior –, Tr (c.23), (D⁷⁻) – Lá maior –, ~~D~~⁷⁻⁹⁻ (c.24), D⁶⁴ (c.25), D⁷⁻ (c.26), T (c.27).

Do compasso 29 ao 36, são repetidos os primeiros 5 compassos da introdução numa textura menos intensa, seguidos por uma sequência descendente de notas em recitativo, no acorde de dominante, como

preparação para a primeira apresentação de **a**. Este trecho corresponde à introdução utilizada na segunda versão para piano.

O primeiro sujeito é exposto somente pelo piano (c.37-44), com o acompanhamento arpejado em colcheias, sem o atraso de meio tempo que há na segunda versão para piano. Segue então o tema completo cantado (c.45-60), enquanto o piano acompanha em colcheias arpejadas, sem a melodia.

Os compassos 60 e 61, preparatórios para a segunda exposição do tema, e a própria reexposição do tema, são mantidos nas duas versões para piano solo, porém com uma textura mais densa do que nesta versão para tenor. A presença de arpejos de acordes na mão esquerda geram maior dramaticidade nas versões para piano, enquanto nesta versão o piano realiza o acompanhamento em colcheias arpejadas e o dobramento da melodia do tenor, em oitavas.

No desenvolvimento do primeiro sujeito (c.70-78) há uma relação de pergunta e resposta entre o piano e a voz, até o compasso 76, no qual o tenor sustenta uma nota longa enquanto o piano realiza acordes de semínimas em tercinas; as duas melodias se juntam no fim do compasso 77. A seção de desenvolvimento continua com a melodia na voz e o piano só com as notas do acompanhamento, em colcheias arpejadas, no âmbito de Si maior (c.80-83).

Há então uma enharmonia dos compassos 83 e 84, com o acorde de Si maior como MI do próximo acorde: caminha-se de Si maior (ou seja, Dób maior) para MibM⁷⁻. Observe-se as passagens das notas dos acordes:

SiM	→	MibM ⁷⁻
si		sib
ré#		mib
fá#		sol
		réb

A música segue com o segundo sujeito já em Láb maior. O piano realiza o início da frase e o tenor a repete, o que acontece por duas vezes (c.84-88). Há então um encontro dos dois no compasso 89, em preparação para o recitativo do tenor, sem o acompanhamento do piano (c.90).

A transição é iniciada pelo piano realizando os dois primeiros compassos, seguidos pelo tenor que repete os dois compassos e segue com a melodia (c.92-98). O acompanhamento é feito por acordes em tercinas – sempre depois de pausa de colcheia – e semínimas.

Na *Coda* são apresentados elementos do primeiro sujeito, como nas versões para piano. Aqui os dois primeiros compassos são realizados pelo piano, seguidos pela repetição feita pelo tenor. O piano apresenta estrutura e textura semelhantes ao encontrado nas duas versões para piano solo, enquanto a voz intervém primeiramente repetindo esta linha e depois segurando a nota láb por dois compassos, enquanto o instrumento continua sua melodia. Como nas versões de piano solo, a harmonia intercala a tônica com o acorde aumentado, mas aqui esta sequência aparece por três vezes (c.98-103), enquanto nas versões para piano solo são apenas duas, e na última vez, após a tônica, chega-se diretamente à tônica relativa (Tr – c.73). Nesta versão para tenor e piano, a tônica relativa só é escrita após o terceiro acorde aumentado. A música caminha para o final com um *rallentando* até a dinâmica **ppp**, com a cadência do piano através da MS (Dó maior), resolvendo em Láb maior, diferentemente das versões para piano solo, nas quais se utiliza o acorde aumentado DóM⁵⁺ como *appogiatura* para Mi maior.

Com relação ao encaixe do texto, a primeira estrofe do soneto é cantada durante a introdução. A segunda estrofe é cantada na exposição do tema, sendo os dois primeiros versos cantados na apresentação do primeiro sujeito e os dois seguintes no segundo sujeito. Já a terceira estrofe é apresentada quando o primeiro sujeito aparece pela terceira vez (c.62) – considerando-se a exposição do piano como primeira vez (37-44) – e mais desenvolvido. A quarta e última estrofe é dividida entre o final do primeiro sujeito, o segundo sujeito e a transição, sendo repetido o último verso na *Coda*. Diminui-se a partir daí cada vez mais a dinâmica e aumenta-se a duração das notas juntamente com o *rallentando* do piano, “morrendo”, e o tenor canta a frase “son per Voi” (sou por vós).

4.2.4 Versão para Barítono e piano

Esta última versão, escrita para barítono, com 110 compassos, encontra-se na mesma tonalidade das versões para piano solo – Mi maior. No entanto, diferentemente destas versões, há uma modulação na peça, para Láb maior (c.24-35) e depois a peça segue sem armadura de clave até o compasso 86, quando retorna para Mi maior.

Como na versão para barítono do *Soneto 47*, esta é a versão que mais se difere das demais, apesar de sua introdução ser semelhante à encontrada na segunda versão para piano. Os quatro primeiros baixos em décimas são escritos em arpejos e os acordes em colcheias da mão direita são tocados duas vezes, enquanto na segunda versão para piano há ligaduras entre as notas repetidas. Esta comparação pode ser vista nas Figuras 34 e 35 com detalhes.

Molto agitato e presto.

Singstimme.
Bariton.

Klavier.
ff

Ossia.
più facile.

Figura 34 – *Soneto 104 de Petrarca*, versão para barítono e piano, c.1-4.

Agitato assai

f

Figura 35 – *Soneto 104 de Petrarca*, segunda versão para piano, c.1 e 2.

As notas do arpejo diminuto descendente são encaixadas dentro dos tempos do compasso, sem a liberdade da segunda versão para piano, comparação que pode ser visualizada nas Figuras 36 e 37.

Andante.

dolce

una corda

Fried'ist ver - sagt mir - verge.bens träum' ich
Pa - ce non tro - vo, e non ho da far

Figura 36 – Soneto 104 de Petrarca, versão para barítono e piano, c. 5-17.

rit.

f molto espressivo

Figura 37 – Soneto 104 de Petrarca, segunda versão para piano, c.6-8.

O tema é apresentado pela primeira vez pelo barítono, com o acompanhamento também similar à segunda versão para piano. Os dois primeiros compassos de a_1 (c.14-19) e de a_2 (c.20-25) – semifrases do primeiro sujeito – são iniciados em compasso quaternário com os arpejos do piano nos

mesmos tempos do compasso encontrados nas versões para piano solo (terceiro e primeiro). Os quatro compassos seguintes (de **a**₁ e **a**₂) são escritos em compasso ternário, alterando assim os tempos fortes da melodia. Em **a**₂ Liszt utiliza o mesmo acorde aumentado das versões para piano solo, porém em vez de colocar SibM⁵⁺ (sib, ré, fá#) resolvendo em Sol maior (como escrito nas versões para piano solo), ele escreve RéM⁵⁺ (ré, fá#, lá#) resolvendo em Si menor (c.22), passando depois por Sol maior para chegar em Dó menor (c.24). Nas versões para piano solo o compositor utiliza este acorde de Sol maior como MI de Si maior, a dominante da tonalidade. Aqui ele utiliza como dominante de Dó menor, preparando para a modulação para Láb maior (c.26). Esta modulação é súbita e o compositor utiliza o acorde de Dó menor para cadenciar para Láb maior, através de cromatismo, como visto na passagem das notas:

Dóm	→	LábM
dó		dó
mib		mib
sol		láb

Segue então o segundo sujeito em Láb maior, terminando em Réb maior (c.37), completamente modificado com relação às demais versões. Os acordes são escritos sem os baixos nas notas fundamentais, e a sequência harmônica é: LábM (c.26-32) e RébM (c.34). O piano realiza acordes em *tremolo* chegando a **ff**, aumentando assim a dramaticidade do trecho.

A partir do compasso 38 até o compasso 84 há um trecho modulatório sem armadura de clave; suas figuras rítmicas e melódicas remetem às figuras do primeiro sujeito, porém modificadas, como pode ser visto na Figura 38. Na primeira parte (c.38-55) não há resoluções harmônicas, sendo utilizados acordes diminutos como dominantes e acordes com sextas, em sequência melódica de 4 compassos, repetida depois meio tom acima. A harmonia é: MiM⁷⁻⁹⁻ sem fundamental (Ø, c.38), RéM⁶⁺ (c.40); RéM⁷⁻⁹⁻ sem fundamental (Ø, c.42), Dóm⁷⁻ (c.44), LáM⁷⁻⁹⁻ sem fundamental (Ø, c.46-50).

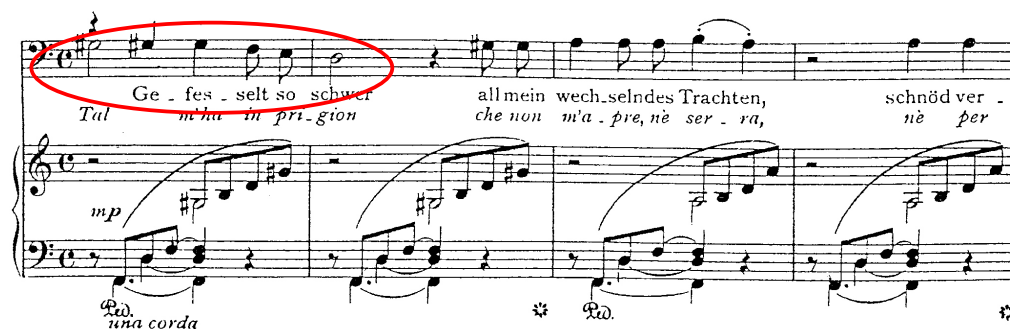


Figura 38 – Soneto 104 de Petrarca, versão para barítono e piano, c.38-41.

Só no compasso 56, com a retomada de **a** pela voz, há uma resolução harmônica, em Sol maior, depois de passar por LáM⁶⁵, LáM⁷⁻⁹⁻ sem fundamental, Fá#M⁷⁻ e LáM⁷⁻⁹⁻ (c.54 e 55). O cantor continua desenvolvendo e modificando o primeiro sujeito até o compasso 70 e o piano segue até o compasso 73.

Em todo o trecho do compasso 56 até o 73 a grande dramaticidade do texto é transferida à música por meio dos *tremolos* do piano e dos acordes aumentados e diminutos como dominantes para realizar cadências. Utiliza-se cromatismos e enharmonias nas passagens de um acorde para o outro. Sol maior (c.56) e SolM⁵⁺ (acorde aumentado, c.57) são utilizados como dominantes de Dó menor (c.58). Segue o acorde de dominante sem fundamental, RéM⁷⁻⁹⁻ (acorde diminuto, c.59) resolvendo em Dó menor (c.59). Alterando uma nota (sol para láb), o compositor passa de Dó menor para Láb maior (c.60), seguido por LábM⁵⁺ (acorde aumentado, c.61), como dominantes de Réb menor que é escrito enharmonizado para Dó# menor (c.62). Segue então LáM⁷⁻ (c.63), Lá maior (c.64), Fá# menor (c.65), Ré menor (c.66 e 67), Ré maior (c.68), SibM⁵⁺ (acorde aumentado, c.69), Mib maior (c.70), MibM⁵⁺ (acorde aumentado, c.71), Dó menor (c.72) e RéM⁷⁻⁹⁻ sem fundamental (acorde diminuto, c.73).

A partir daí, há um trecho recitativo sem o acompanhamento do piano (c. 75), após um compasso de pausa, apresentando os dois primeiros versos da última estrofe. Na sequência de notas há dois saltos de trítone (dó, fá#). O piano retorna no compasso 78 com acordes no terceiro tempo, de Fá

menor e RéM⁷⁻⁹⁻ sem fundamental, e realiza uma modulação enharmônica (c.82) – fá = mi# – passando pelas notas do acorde de SiM⁷⁻.

O trecho seguinte (c.86-110), *Coda*, como nas outras três versões, apresenta o material do primeiro sujeito do tema, o qual é cantado pelo barítono enquanto o piano realiza acordes longos.

Nos últimos 8 compassos é repetida pelo piano a segunda parte da introdução (c.7-13), o que não ocorre em nenhuma das demais versões. A música termina com o piano, tocando apenas a terça do acorde de Mi maior (sol#), sem um acorde de apoio.

Quanto ao texto, a primeira estrofe é cantada na primeira exposição do tema, enquanto a segunda estrofe é cantada no trecho de transição. A terceira estrofe é apresentada na segunda exposição de **a**, e a última estrofe, na segunda transição e *Coda*. Observe-se a estrutura da obra na Tabela 12.

Tabela 12 – Estrutura do *Soneto 104 de Petrarca*, versão para barítono e piano.

Seções	Introd.	a	b	Trans.1	a	Trans. 2	<i>Coda</i>
Compassos	c.1-13	c.14-25	c.26-37	c.38-52	c.53-74	c.75-82	c.83-110
Estrofes		1		2	3	4	
Tonalidades	Mi maior		Láb maior	Trecho modulatório			Mi maior

4.2.5 Comparação visual

Os quadros de todas as versões estão reproduzidos na Tabela 13.

Tabela 13 – Soneto 104 de Petrarca

a) segunda versão para piano, 79 compassos.

Introd.	Sujeito1	Sujeito2	Sujeito1	Sujeito2	Sujeito 1	Suj1	Trans.	Coda
c.1	c.7	c.15	c.21	c.29	c.38	c.58	c.64	c.68

b) primeira versão para piano, 96 compassos.

Introdução	Suj1	Suj2	Suj1	Suj2	Suj1	Suj2	Tr.	Coda
c.1	c.22	c.30	c.36	c.44	c.53	c.74	c.80	c.84

c) versão para tenor e piano, 110 compassos.

Introdução	Sujeito1	Sujeito2	Sujeito1	Sujeito2	Trans.	Coda
c.1	c.37	c.53	c.62	c.84	c.91	c.97
Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3 + vs1 estrofe 4	vs2	último verso		

d) versão para barítono e piano, 110 compassos.

Introdução	Sujeito1	Sujeito2	Trans.1	Sujeito1	Trans.2	Coda
c.1	c.14	c.26	c.38	c.53	c.75	c.83
	Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 4		
Mi maior	Láb maior	Trecho modulatório		Mi maior (c.86-110)		

4.3 Soneto 123 de Petrarca

4.3.1 Segunda versão para piano

O *Soneto 123 de Petrarca* está na tonalidade de Lá♭ maior, com uma breve passagem para a tonalidade de Dó maior (c.41-48). Seu compasso é quaternário simples, porém do começo ao fim é trabalhado com tercinas, dando a idéia de um compasso 12/8. Possui 84 compassos.

O caráter desta peça é mais doce e tranquilo do que as demais e a agitação é reduzida a trechos específicos, como os 2 últimos compassos da introdução, o segundo sujeito e a transição.

Nesta obra o compositor utiliza a troca de mãos em alguns trechos e a livre movimentação da melodia entre as mãos.

Sua estrutura é mais simples que as demais. Depois da introdução de 14 compassos, é apresentado o tema do compasso 15 ao 40 que, diferentemente das outras peças, é dividido por uma ponte transitória: Sujeito 1 (c.15-24), ponte transitória (c.25-29) e Sujeito 2 (c.30-40). Porém, diferentemente das outras versões, apenas o primeiro sujeito é trabalhado ao longo da música.

Após a primeira exposição do tema há uma nova apresentação do primeiro sujeito (c.41-48) em Dó maior, seguida por um trecho de transição que retoma elementos do primeiro sujeito (c.49-51) e da introdução (c.52-60).

O primeiro sujeito é novamente realizado (c.61-67), desta vez com mais liberdade e com arpejos antes das notas da melodia, seguindo para uma *cadenza* que leva até a *Coda*, a qual expõe trechos da introdução (c.68-75) e do primeiro sujeito (c.75-84). A estrutura geral da peça pode ser visualizada através da Tabela 14.

Tabela 14 – Estrutura do *Soneto 123 de Petrarca*, segunda versão para piano.

Seções	Introdução	a	Ponte	b	a	Transição	a	Coda
Compassos	1-14	15-24	25-29	30-40	41-48	49-60	61-67	68-84
Tonalidades	Lá♭M				DóM	Lá♭M		

Introdução

Diferente da movimentação das outras peças, na introdução deste *Soneto* há indicações de *lento plácido*, *dolcissimo* e *expressivo*. Apesar disto há também a presença de síncopas, realizadas pela melodia, o que impede a estaticidade da peça.

A música é iniciada com um acorde diminuto, o qual é intercalado com a dominante da tonalidade nos quatro primeiros compassos: SibM⁷⁻⁹⁻ sem fundamental ($\text{D}^{\text{7-9-}}$, acorde diminuto) e MibM^{7-9 11} ($\text{D}^{\text{7-9 11}}$). Nestes acordes é utilizada a nota pedal (láb), em uma voz intermediária, exercendo função de sétimo grau no primeiro acorde e de quarto grau (ou décimo primeiro) no segundo acorde. A melodia é realizada pela mão esquerda na voz superior, sobrepondo-se à mão direita, o que resulta num toque mais suave.

A partir daí a melodia passa para a mão direita em oitavas juntamente com um *crescendo* até o compasso 7. A harmonia utiliza a descida cromática do baixo (ré, réb, dó, dób), realizando a seguinte sequência: SibM⁷⁻⁹⁻ sem fundamental ($\text{D}^{\text{7-9-}}$, c.5), RébM⁷ (S⁷, c.5), Solb menor (ss), DóM⁷⁻ (D individual, c.6), Fáb maior (c.7). O compositor utiliza nestes dois últimos compassos uma cadência através de cromatismo, mantendo uma nota em comum (mi=fáb). Pode-se visualizar a passagem do acorde de DóM⁷⁻ para Fáb maior através das notas:

DóM ⁷⁻	→	FábM
dó		dób
mi		fáb
sol		láb
sib		dób

Reforça-se a tonalidade de Fáb maior no compasso 9, após uma subida cromática em terças no compasso anterior. Segue então outra subida cromática (c.10) numa linha única, até o mib (dób, dó, réb, ré, mib), que inicia a segunda parte da introdução (c.11-14).

O 4 últimos compassos (c.11-14) expõem uma melodia cromática tocada nos tempos fortes e o acompanhamento por acordes é atrasado o tempo

de duas colcheias, o que gera maior ansiedade, num caráter mais *apassionato*, como indicado na partitura. Esta tensão é acrescida pelo pedal na dominante que permeia os 4 compassos. Nos dois primeiros compassos o compositor utiliza a seqüência: T, T⁵⁺ (láb, dó, mi), D⁴⁷⁻⁹ - D⁷⁻ (com o pedal na dominante). Nos compassos seguintes é desenvolvida a linha superior, com a seguinte seqüência: T, T⁵⁺ (láb, dó, mi), **DD** (FáM⁷⁻), (D) – Ré maior – c.13, SibM⁵⁺, D, D⁷⁻ (c.14), sempre com o pedal na dominante. O acorde aumentado SibM⁵⁺ (sib, ré, fá#) leva para Mib maior (mib, sol, sib) através de duplo cromatismo, conforme as passagens das notas:

SibM ⁵⁺	→	MibM
sib		sib
ré		mib
fá#		sol

A mão direita termina a introdução com as notas dó e sib, sobre o pedal da dominante, para resolver na tônica, mas esta resolução não ocorre. Há uma fermata e pausas no compasso seguinte – primeiro compasso do tema, o qual começa na dominante (c.15).

Sujeito 1 (a)

Como no *Soneto 104*, a primeira apresentação do tema é formada por acordes que se realizam depois das notas da melodia. Aqui o acompanhamento ocorre nos tempos fracos do compasso.

O primeiro sujeito pode ser dividido em mais duas partes: **a₁** (do compasso 15 ao 19) e **a₂** (do compasso 20 ao 24). Até o compasso 18 o pedal está na tônica, sob os acordes T, S (c.16), T (c.17) e D (c.18). No compasso 19 há a resolução da **DD**⁷⁻⁹⁻ – acorde diminuto com o dób enharmonizado para si – na T. A partir daí, em **a₂**, a mesma melodia inicial é repetida e desenvolvida, agora sem o pedal na tônica: T, S (c.20), (D⁷⁻) – DóM⁷⁻ – c.21, Tr, **DD**⁷⁻⁹⁻ (acorde diminuto, c.22), **DD**⁷⁻⁹⁻, D (c.23), **DD**⁷⁻⁹⁻, D (c.24).

Na segunda vez em que aparece, o primeiro sujeito está em Dó maior (c.41-48) e apresenta um contraste entre **a**₁ (c.41-44) – com a melodia no soprano e o acompanhamento nas notas agudas – e **a**₂, com a melodia na voz do tenor, entre as notas do acompanhamento. Há também uma modificação em **a**₂, que leva à tonalidade menor através de cromatismos: T, s (c.45), t (Dó menor – c.46), Lábm menor (c.47). A passagem do acorde de Dó menor para Lábm menor pode ser vista através das notas dos acordes:

Dóm	→	Lábm
dó		dób
mib		mib
sol		láb

Depois a harmonia segue para Mib maior (dominante da tonalidade da música, a qual retorna no compasso seguinte).

Novamente o primeiro sujeito é retomado, do compasso 61 ao 67, apenas com sua melodia inicial, apresentando elementos de **a**₁ – pedal na tônica (c.61 e 62) – e continuando com a sequência: (D), S, MS (Dó maior, c.63 e 64). É escrita então uma *cadenza* para ser tocada *dolcemente*, em *ppp*.

Ponte transitória

Há uma pequena ponte transitória (c.25-29) que liga o primeiro sujeito (**a**) ao segundo sujeito (**b**). Ela se inicia na D e termina na $\mathbb{S}$ (Solb maior), mantendo a estrutura e textura de **a**, e utilizando motivos melódicos também de **a**, como pode ser visto comparando as Figuras 39 e 40. Porém nos dois últimos compassos o baixo toca nos tempos fortes, o que não acontece em nenhum momento de **a**. A sequência harmônica realizada é: D, (D^{7-9}), c.25, Sr, (D^7), c.26, Sr (c.27), ($D^{64}-D^7$), c.28, $\mathbb{S}$ (c.29).



Figura 39 – *Soneto 123 de Petrarca*, segunda versão para piano, c.25-27.

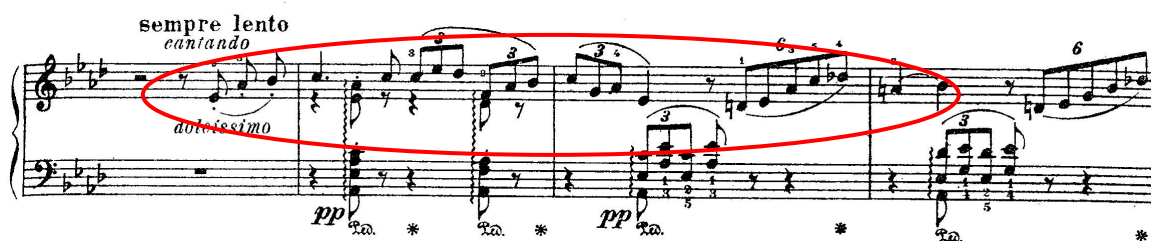


Figura 40 – *Soneto 123 de Petrarca*, segunda versão para piano, c.15-18.

Sujeito 2 (b)

Com uma maior característica modulatória segue o segundo sujeito (c.30-40), que começa na D^7 (Sib maior) e termina grandiosamente em Mi maior. Este salto harmônico de trítono também ocorre no *Soneto 47*, quando há a modulação de Réb maior para Sol maior, e retrata as características do período Romântico, conforme escrito no capítulo 4 (4.1.1), na página 30.

O acompanhamento da mão esquerda aparece sempre o tempo de uma colcheia atrasado em relação aos tempos 1 e 3 do compasso.

É um trecho repleto de cromatismos, tanto em notas de passagem como na melodia e no baixo, os quais caminham em direções opostas, como pode ser visto na Figura 41 com anotações.



Figura 41 – Soneto 123 de Petrarca, segunda versão para piano, c.31-36.

Os dois primeiros compassos são repetidos literalmente nos dois compassos seguintes, apresentando D^{7-} , (s), $D^{7-9-13-}$.

Segue então a sequência D^{7-} , s (c.34), D^{7-} , Da (Sol menor, c.35), D^{7-} , (D) – DóM⁷⁻ – c.36, Mi maior suspenso (com função de D^{64} , c.37), Si maior (com função de D, c.38), Mi maior (T, c.39).

Quando chega em Mi maior pela primeira vez (c.37) o acorde é reforçado por meio de cromatismos e terças que levam para as notas do acorde, como pode ser visto na Figura 42.

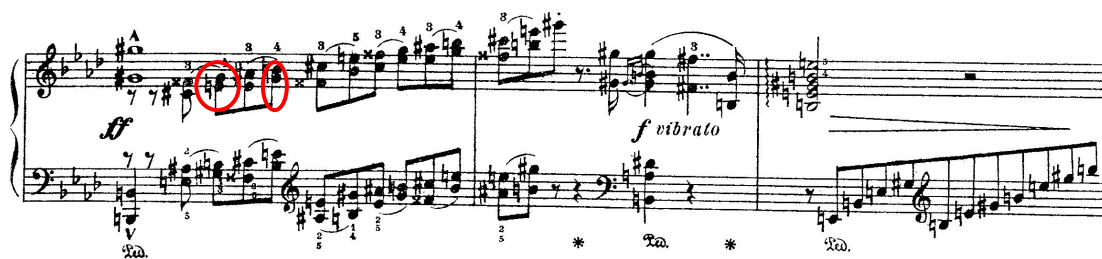


Figura 42 – Soneto 123 de Petrarca, segunda versão para piano, c.37-39.

O compositor cadencia para Mi maior através de cromatismo. Primeiro de MibM⁷⁻ para DóM⁷⁻, segundo a passagem das notas:

MibM ⁷⁻	→	DóM ⁷⁻
mib		mi
sol		sol
sib		sib
réb		dó

Depois, de DóM⁷⁻ para Mi maior (mi, sol#, si, c.36 e 37), mantendo uma nota:

DóM ⁷⁻	→	MiM
dó	-	si
mi	-	mi
sol	-	sol#
sib	-	si

Neste ponto ocorre uma modulação para Dó maior, onde o primeiro sujeito é retomado, através de cromatismo novamente, conservando a nota mi, comum aos dois acordes (Mi maior e Dó maior).

Transição

A transição (c.49) é iniciada com a figura melódica do terceiro compasso de **a** e desenvolvida com saltos de trítono, até o compasso 50, como pode ser visto nas Figuras 43 e 44. Juntamente com esta melodia, Liszt insere outra linha na voz do contralto, que se mistura com a linha do soprano, utilizando o material encontrado nas segundas metades de **a**₁ e **a**₂, sempre em anacruse. A partir daí, (c. 56-58), elementos da introdução são desenvolvidos e depois é reproduzida exatamente a melodia da introdução encontrada nos compassos 11 a 14, porém na região do tenor, no meio do acompanhamento. Esta repetição aparece mais movida, através de uma única pausa de colcheia no acompanhamento, em vez de duas, como no começo da música, e as notas se

movimentam mais pela extensão do teclado. O trecho termina com uma sequência de acordes descendentes em cromatismo, graus conjuntos e saltos de terças, culminando num acorde diminuto, de dominante: $MibM^{7-9-}$ sem fundamental, preparando para a terceira apresentação de **a**.



Figura 43 – *Soneto 123 de Petrarca*, transição, c.48-50.



Figura 44 – *Soneto 123 de Petrarca*, **a**, c.15-18.

Coda

A primeira parte da *Coda* (c. 68-75) apresenta as figuras do início da introdução, com a resolução em Láb maior (c.75).

São utilizados então motivos que remetem ao primeiro sujeito (c.76-80) – segundas metades de **a**₁ e **a**₂.

Nos quatro compassos finais o compositor utiliza enharmonia para a cadência final, ao intercalar o acorde de Láb maior (Sol# maior) com sua medianta inferior (MI), MiM^{7-} , realizando cadência por cromatismo. A cadência pode ser vista pela passagem das notas:

MiM	→	LábM
mi		mib
sol#		láb
si		dó
ré		mib

Novamente o compositor faz a inversão das mãos na melodia, acabando a música com a mão esquerda sobre a direita, com as notas sib e láb.

4.3.2 Primeira versão para piano

Esta versão apresenta 4 compassos a menos que a segunda versão para piano, tendo, então, 80 compassos, na tonalidade de Láb maior. Visualize-se sua estrutura na Tabela 15.

Tabela 15 – Estrutura do *Soneto 123 de Petrarca*, primeira versão para piano.

Seções	Introdução	a	Ponte	b	a	Transição	a	Coda
Compassos	1-14	15-25	26-30	31-40	41-52	53-59	60-64	65-80
Tonalidades	Láb maior				Dó maior	Láb maior		

Sua textura é mais cheia e apresenta acompanhamento feito por colcheias em quiáleras em quase toda a peça, sem interrupções. Na versão posterior (segunda versão para piano) há mais diversificação no acompanhamento e mais uso de pausas.

A introdução encontrada nesta versão não sofreu muitas alterações na segunda versão para piano, mantendo a mesma idéia geral da melodia e harmonia e sendo mantidos os 14 compassos.

Os cinco primeiros compassos desta versão foram mantidos sem alterações, mas nos compassos 6 e 7 o compositor escreve acordes da mão direita em arpejos. No compasso 7 há uma alteração enharmônica: o compositor utiliza a nota si no baixo, sob o acorde de dominante Fá#M⁷⁻⁹ sem fundamental e culmina no acorde de Mi maior. Na segunda versão para piano, utiliza-se dob no baixo (no lugar de si) e chega-se no acorde de Fáb maior (no lugar de Mi maior). A enharmonia encontrada na primeira versão para piano facilita a escrita da *cadenza* utilizada no compasso 8 e que não aparece na segunda versão. Estas diferenças podem ser comparadas nas Figuras 45 e 46, com detalhes. Após a *cadenza* é escrito o acorde de Fáb maior, como na segunda versão para piano.



Figura 45 – *Soneto 123 de Petrarca*, primeira versão para piano, c. 7 e 8.



Figura 46 – *Soneto 123 de Petrarca*, segunda versão para piano, c.6-8.

Os quatro últimos compassos da introdução não são precedidos da subida cromática escrita na segunda versão para piano. Seu acompanhamento arpejado em sextinas, em *legato*, obtém maior textura e mais movimentação que a segunda versão para piano, em que o acompanhamento é repleto de pausas e acordes em *staccato*, sendo somente a melodia em *legato*.

A nota sib da introdução também não é resolvida aqui, mas a harmonia sim, e o tema é iniciado com uma pequena introdução de 2 compassos em Lá maior, apenas com as notas do acompanhamento. Estes 2 compassos iniciais de acompanhamento são feitos com colcheias em tercinas, enquanto a melodia inicia em anacruse, com uma linha independente do acompanhamento.

A melodia de todo o tema é mantida na segunda versão para piano; porém a textura na primeira versão para piano é mais densa, por meio do acompanhamento feito pelas duas mãos.

No segundo sujeito há a repetição das notas da melodia, uma oitava acima, com a mão esquerda, o que não ocorre na segunda versão para piano, a qual apresenta uma escala cromática descendente (c.31 e 33). Esta repetição da melodia pode ser vista em destaque na Figura 47.

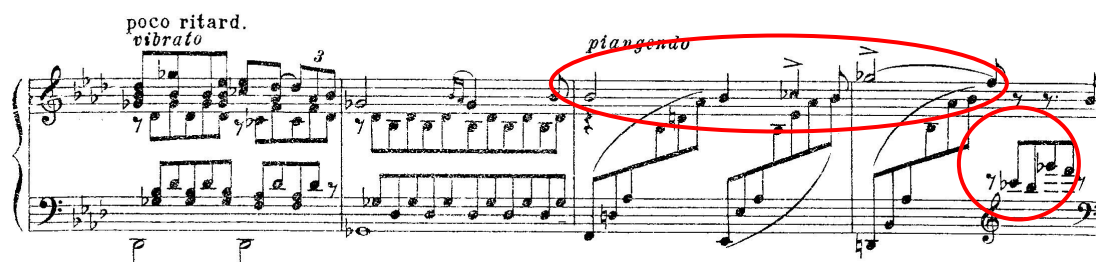


Figura 47 – Soneto 123 de Petrarca, primeira versão para piano, c.29-32.

A mudança para Dó maior com a reexposição do primeiro sujeito é feita aqui sem a alteração na armadura de clave, apresentando apenas os acidentes ocorrentes. O acompanhamento é ininterrupto, em colcheias alternadas. A partir do final da primeira frase (c.44) há uma alteração da fórmula de compasso para 3/4 e quando a frase é repetida na voz do tenor, aumenta-se a duração das notas, como pode ser visto ao de comparar as Figuras 48 e 49, com marcações.

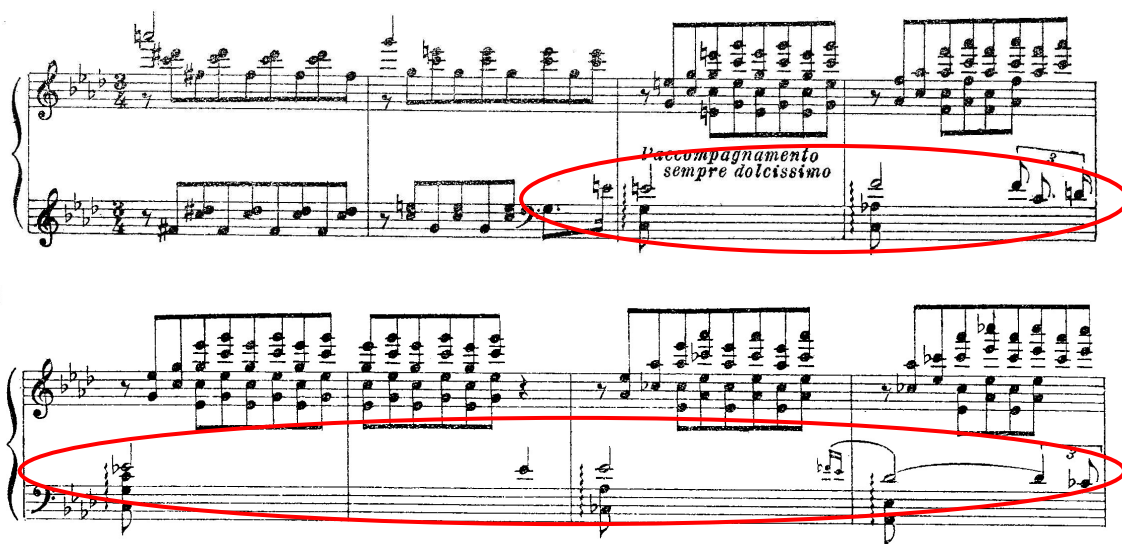


Figura 48 – Soneto 123 de Petrarca, primeira versão para piano, c.44-51.



Figura 49 – Soneto 123 de Petrarca, segunda versão para piano, c.44-47.

A transição é iniciada num compasso de 2/4 isolado (c.53), com figuras encontradas na segunda metade de **a**, de acordo com a segunda versão para piano. Já no compasso seguinte é retomado o compasso quaternário (4/4) e nos compassos 57 e 58 são então utilizadas figuras da introdução.

A descida em notas cromáticas, graus conjuntos e terças do compasso 59 é feita numa linha só da mão direita, e na segunda versão para piano Liszt escreve uma linha descendente com acordes.

No trecho seguinte (c.60-62) – reexposição de **a** – as notas arpejadas escritas passam pela melodia e continuam acima dela, enquanto na segunda

versão para piano o arpejo culmina na nota da melodia. Esta diferença pode ser vista pela comparação das Figuras 50 e 51.



Figura 50 – *Soneto 123 de Petrarca*, primeira versão para piano, c.59-61.

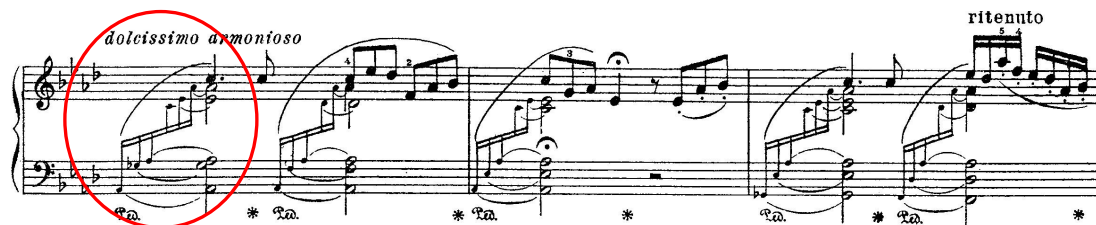


Figura 51 – *Soneto 123 de Petrarca*, segunda versão para piano, c.61-63.

A *Coda* é escrita com poucas variações na segunda versão para piano; seu início é mantido sem alterações, mas no final Liszt acrescenta um compasso, repetindo mais uma vez a sequência de acordes Láb maior e Mi maior. O último compasso é mantido sem alterações.

4.3.3 Versão para tenor e piano

Esta versão, com 77 compassos, tem a mesma tonalidade das duas versões para piano solo – Láb maior. O acompanhamento das melodias é feito por arpejos dos acordes, sem interrupções, como na primeira versão para piano solo.

A partitura indica o tempo *Andante*, ou seja, mais movido do que na segunda versão para piano – *Lento placido*.

Como nas duas versões para piano solo, a melodia da introdução é feita pela mão esquerda, sobre o acompanhamento da mão direita. Utiliza-se enharmonia no acorde de Mi maior (mudado para Fáb maior na segunda versão para piano solo) – c.7 – terminando com o 5º grau do acorde na voz superior. Nas versões para piano termina-se com o 3º grau do acorde. Para a segunda parte não há a repetição do acorde de Mi maior nem a subida cromática – encontradas na segunda versão para piano – e o acompanhamento realiza quiálteras em acordes desmembrados, com maior textura do que a encontrada depois, na segunda versão para piano. Tais diferenças podem ser percebidas nas Figuras 52 e 53.

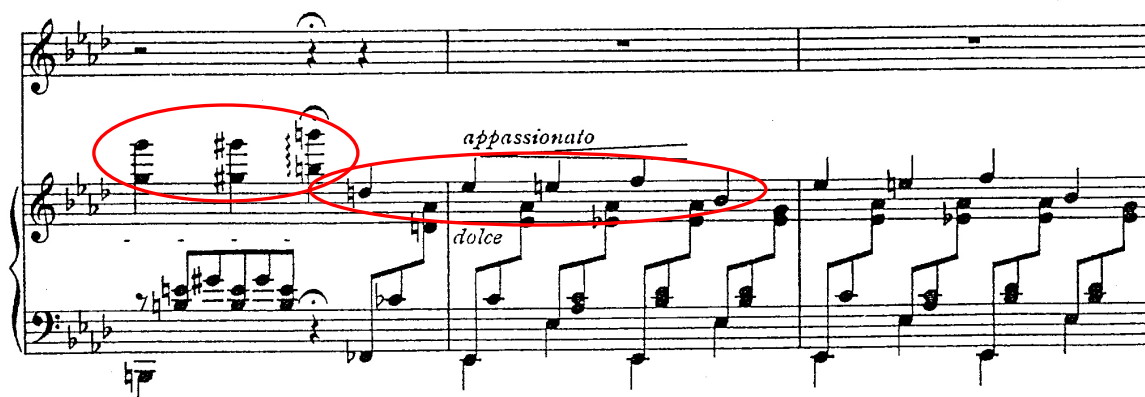


Figura 52 – *Soneto 123 de Petrarca*, versão para tenor e piano, c.7-9.

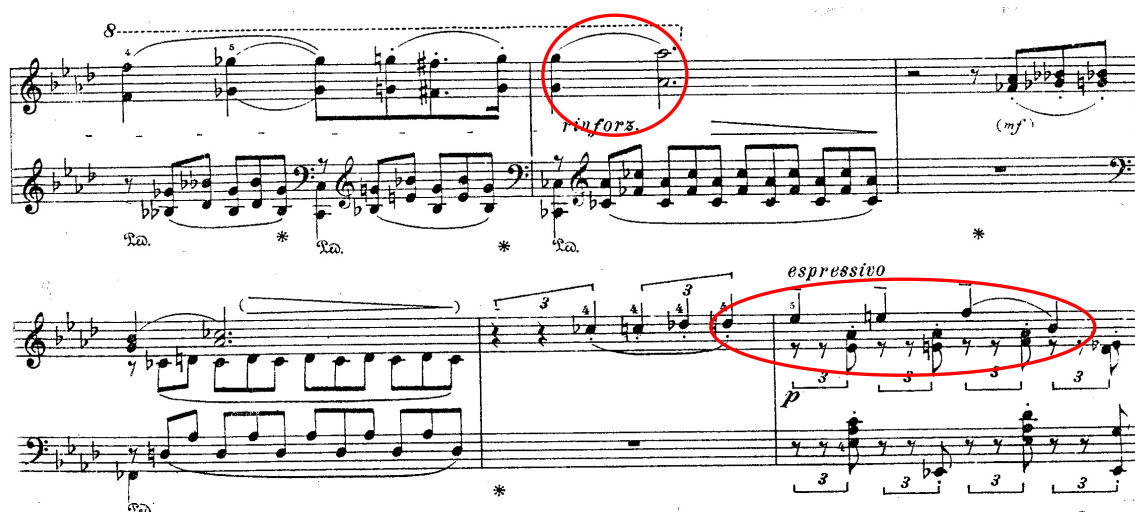


Figura 53 – Soneto 123 de Petrarca, segunda versão para piano, c.6-11.

Como foi mantido na primeira versão para piano, a nota sib da melodia da introdução não é resolvida, mas a harmonia se resolve na tônica com os dois compassos introdutórios do primeiro sujeito feitos pelo piano, sem melodia.

As três primeiras notas de a_1 e a_2 são escritas em colcheias simples, enquanto o piano realiza quiálteras.

As duas primeiras estrofes do tenor são cantadas na exposição do tema e o piano responde a frase do tenor (c.21) duas oitavas acima (c.22). Isto é mantido nas versões para piano solo, porém com as tessituras invertidas, já que nas versões para piano a melodia é escrita uma oitava acima da melodia da versão para tenor, e a repetição é feita duas oitavas abaixo. Estas diferenças podem ser visualizadas pela comparação das Figuras 54 e 55 com destaques.

do - - - le: che quant' io mi - ro, par sog - ni, om - bre, e fu - mi.

E vi - di la - - grim - ar que' duo bei

espressivo

Figura 54 – Soneto 123 de Petrarca, versão para tenor e piano, c.19-24.

do - - - le: che quant' io mi - ro, par sog - ni, om - bre, e fu - mi.

E vi - di la - - grim - ar que' duo bei

pp

Figura 55 – Soneto 123 de Petrarca, segunda versão para piano, c.22-24.

O segundo sujeito tem nesta versão apenas 8 compassos, sendo ampliado para 10 compassos na primeira versão de piano solo e 11 compassos na segunda versão para piano. Isso se deve ao fato de se terem repetido os dois primeiros compassos nas versões para piano (o que não acontece aqui) e ao aumento de mais um compasso em Mi maior. Nos dois primeiros compassos de **b**, o piano repete uma oitava acima as 4 últimas notas cantadas pelo tenor (c.29), como foi mantido na primeira versão para piano solo.

A reexposição de a_1 em Dó maior é feita pelo piano nesta versão, mantendo a armadura de clave de Lá maior; já a continuação (a_2) é cantada pela voz, região mantida nas versões de piano solo, o que pode ser visto nas Figuras 56 e 57.



Figura 56 – Soneto 123 de Petrarca, versão para tenor e piano, c.40-43.



Figura 57 – Soneto 123 de Petrarca, segunda versão para piano, c. 44-47.

Na transição, é possível perceber dois elementos: a linha do piano, que segue características da segunda metade de a e a linha do tenor que é complementar à do piano; em alguns momentos as duas se encontram. Nesta versão é mais nítida a presença das duas linhas, que são mantidas nas versões para piano, conforme a comparação entre as Figuras 58 e 59. Os 6 compassos que remetem à introdução na segunda versão para piano (c.52-57) são escritos aqui num compasso só (c.51).



Figura 58 – Soneto 123 de Petrarca, versão para tenor e piano, c.47-49.



Figura 59 – Soneto 123 de Petrarca, segunda versão para piano, c.48-50.

O piano inicia então a nova exposição do primeiro sujeito (c.55), seguido pela voz (c.56). Nas versões para piano solo o compositor omite este início do piano, escrevendo apenas a parte em que a voz entra. Aqui o acompanhamento é mais estático, com acordes arpejados e longos.

Sem a *cadenza* escrita posteriormente para as versões de piano, o instrumento inicia a *Coda* (c.62) seguido pelo cantor. O tenor canta apenas os elementos da introdução e o piano realiza os 9 últimos compassos, que remetem às segundas metades do primeiro sujeito. O esquema geral da peça pode ser visto na Tabela 16.

Tabela 16 – Estrutura do Soneto 123 de Petrarca, versão para tenor e piano.

Seções	Introdução	a	Ponte	b	a	Transição	a	Coda
Compassos	1-11	12-22	23-27	28-35	36-47	48-54	55-61	62-77
Estrofes		1	2		3		4	

4.3.4 Versão para barítono e piano

Esta última versão, escrita para barítono, encontra-se em Fá maior, com 82 compassos. Sua estrutura geral difere das demais peças, que desenvolvem mais o primeiro sujeito. Aqui são os elementos da introdução que reaparecem e são trabalhados mais vezes ao longo da música; o primeiro sujeito só é retomado do compasso 57 ao 63. Além disso a *Coda* só apresenta elementos da introdução e não do primeiro sujeito – nas outras versões há elementos da introdução e do primeiro sujeito. O quadro de sua estrutura pode ser visto na Tabela 17.

Tabela 17 – Estrutura do *Soneto 123 de Petrarca*, versão para barítono e piano.

Seções	Introdução	a	Ponte	b	Transição	a	Coda
Compassos	1-7	8-18	19-22	23-30	31-56	57-64	65-82
Estrofes		1	2		3	4	
Tonalidades	Fá maior				Trecho modulatório	Lá maior	Fá maior

A melodia dos temas tem sua concepção geral mantida, porém com várias alterações.

A introdução é reduzida a 7 compassos, e só apresenta a primeira parte encontrada nas versões anteriores. Os 4 primeiros compassos são equivalentes aos 4 primeiros das demais versões, mas nos 3 compassos seguintes é apresentada a dominante da tonalidade (Dó maior). O acompanhamento é bem fluente com arpejos de tercinas na mão esquerda e a melodia é escrita para a mão direita, em oitavas, diferente das demais versões, em que a mão esquerda realiza a melodia, sobre as notas de acompanhamento da mão direita.

A exposição do tema segue a mesma harmonia encontrada nas demais versões, porém com diferenças na melodia e com o acompanhamento nos tempos fracos do compasso com acordes em tercinas. O acompanhamento de **a** transmite

uma estrutura e caráter mais simples que nas outras versões. Estas diferenças podem ser vistas comparando-se as Figuras 60 e 61.

dolcissimo

So sah ich denn auf Er - den En - gels - frie - den und Glanz von dort hie -
I' vi - di in ter - ra an - ge - li - ci - cos - tu - mi, e ce - les - ti bel -

ppp

nie - den, und sol - ches Leuch - ten, daß ich ge - den - ken muß, denn sonst be -
lez - ze al - mon - do so - le; tal che di ri - mem - brar mi gio - va, e

ppp

Fl. * Fl. *

Figura 60 – *Soneto 123 de Petrarca*, versão para barítono e piano, c. 8-13.

sempre lento
cantando

dolcissimo

pp

cresc.

Figura 61 – *Soneto 123 de Petrarca*, segunda versão para piano, c.15-18.

A partir do segundo sujeito (c.23), o acompanhamento torna-se novamente mais fluente, com a mão direita fazendo acordes desfragmentados em tercinas, e com o baixo nos tempos fracos do compasso. A harmonia encontrada aqui difere das demais versões; a passagem é terminada em Dób maior, a um intervalo de trítono com relação à tonalidade principal. As demais versões realizam a relação de terça – Láb maior para Mi maior. Nos 4 primeiros compassos (c.23-26) utiliza-se cromatismo entre as passagens dos acordes: D^{7-9-} (c.23-25, intercalado com a t), (D) – Sib maior, c.26 – e Tr (c.27). Pode-se ver o cromatismo da passagem através das notas dos acordes. Primeiro da D^{7-9-} para a (D).

$\text{SolM}^{7-9-} \rightarrow \text{SibM}^{7-}$

si	sib
ré	ré
fá	fá
láb	láb

Depois da (D) para a Tr:

$\text{SibM}^{7-} \rightarrow \text{Rém}$

sib	lá
ré	ré
fá	fá
láb	lá

É então utilizada a dominante individual SibM^{7-} para chegar na ss (Mib menor, c.28), e depois chega-se a Dób maior (c.29 e 30), mediante inferior. Isto é feito por cromatismo, como pode ser visto pela passagem das notas:

$\text{Mibm} \rightarrow \text{DóbM}$

mib	mib
solb	solb
sib	dób

O trecho seguinte (c.31-56) é uma transição que apresenta o material rítmico da introdução, feito pelo piano através de acordes nos tempos fracos dos compassos. Este trecho não possui armadura de clave, porém não está em Dó

maior nem em Lá menor; é uma seção modulatória. No compasso 31 o compositor utiliza uma enharmonia, com o acorde de Si maior (depois do acorde de Dób maior, c.29) e passa pelos acordes de Si maior (D), c.31-34, Mi maior (c.35-38), Dó maior (D), c.39-42, Fá menor (c.43-44), Réb maior (c.45-46).

A partir do compasso 49 os elementos da introdução são apresentados de forma mais clara (c.49-57). Estes elementos são trabalhados pelo piano, enquanto a voz realiza outra linha. Os compassos 49 a 52 intercalam o acorde diminuto de SolM⁷⁻⁹⁻ (~~DD~~⁷⁻⁹⁻) com o acorde de MibM^{7-9 11} (D^{7-9 11}). A mesma coisa acontece nos próximos 4 compassos, com os acordes de Dó#M⁷⁻ (c.53-55) e Fá#^{7-9 11} (c.54-56), chegando então a Lá maior (c.57).

O início do primeiro sujeito é novamente retomado (c.57-64), pelo piano, agora em Lá maior, com o pedal na D (c.57-59) seguindo para a S (c.60) e depois para a ~~DD~~ (Fá# maior) – c.61-63.

Segue então um recitativo do cantor com notas cromáticas e graus conjuntos sem acompanhamento, culminando na *Coda*, (c.65), com a armadura original da peça – Fá maior.

O início da *Coda* apresenta um acorde de ~~DD~~ (SolM⁷⁻⁹⁻ sem fundamental) seguido da D (DóM⁴⁷⁻⁹), realizados pelo piano, em síncopas. A entrada do barítono ocorre no compasso 67, com os elementos da introdução e o acompanhamento ainda em síncopas.

O piano realiza os 9 compassos finais alternando o acorde da T com o acorde aumentado sobre Lá maior como *appogiatura* do próprio acorde de Lá maior (c.75 e 77), dominante da Tr (c.78). A cadência final é realizada pela s (c.79) e T (c.80-82).

Toda a *Coda* remete ao material rítmico dos acordes utilizados na introdução e na primeira transição (c.31-48).

4.3.5 Comparação visual

A Tabela 18 demonstra proporcionalmente a estrutura de cada umas das versões.

Tabela 18 – Soneto 123 de Petrarca

a) segunda versão para piano, 84 compassos.

Introdução	Sujeito1	Ponte	Suj2	Suj1	Trans	Suj1	Coda
c.1	c.15	c.25	c.30	c.41	c.49	c.61	c.68
Láb maior				Dó maior	Láb maior		

b) primeira versão para piano, 80 compassos.

Introdução	Sujeito1	Ponte	Suj2	Suj1	Trans.	Suj1	Coda
c.1	c.15	c.26	c.31	c.41	c.53	c.60	c.65
Láb maior				Dó maior	Láb maior		

c) versão para tenor e piano, 77 compassos.

Introdução	Suj1	Ponte	Suj2	Suj1	Transição	Suj1	Coda
c.1	c.12	c.23	c.28	c.36	c.48	c.55	c.62
1a estrofe		2a estrofe		3a estrofe		4a estrofe	

d) versão para barítono e piano, 82 compassos.

Introdução	Sujeito1	Ponte	Sujeito2	Transição	Sujeito 1	Coda
c.1	c.8	c.19	c.23	c.31	c.57	c.65
	1a estrofe	2a estrofe		3a estrofe	4a estrofe	
Fá maior				Trecho modulatório	Lá maior	Fá maior

4.4 Considerações

Nesta análise os três *Sonetos de Petrarca* (47, 104 e 123) foram classificados como monotemáticos, demonstrando a forma cíclica – com um tema que é modificado e desenvolvido ao longo da peça, além de ser o motivo de ligação da obra. Esta forma foi muito empregada por Liszt, inclusive em seus Poemas Sinfônicos – tipo de escrita na qual foi um dos pioneiros.

As peças poderiam também ser analisadas como bitemáticas, porém as características dos “temas” nos levam a defini-las não segundo a classificação clássica de dois temas distintos, mas como monotemáticas, forma muito utilizada durante o Romantismo. Isto se dá porque o segundo “tema” (ou sujeito) tem um caráter mais livre, sem resoluções harmônica e melódica, sempre levando a uma modulação, numa estrutura aberta. Geralmente é precedido pelo primeiro “tema” (ou sujeito), o qual tem uma forma fechada e é retomado mais vezes durante a obra, sem muitas alterações. Além disso, a estrutura das peças encontra relação com muitas obras de Liszt do período, de um só tema.

Apesar de terem influência literária, as peças não podem ser consideradas exatamente como música programática, uma vez que os elementos extra-musicais são utilizados de maneira subjetiva, apenas como idéia geradora do caráter das obras e não como uma descrição direta.

A estrutura geral das três peças é semelhante, apresentando uma introdução bem definida, um tema com dois sujeitos que se intercalam ao longo da peça (com exceção do *Soneto 123*, em que só o primeiro sujeito é repetido), geralmente uma seção transitória e a *Coda*. A *Coda* apresenta motivos que remetem à introdução ou ao primeiro sujeito, ou a ambos.

Na escrita das três peças Liszt utiliza muito o cromatismo em *cadenze*, nas linhas melódicas e no baixo, intensificando a expressão musical. O cromatismo também é usado para realizar cadências harmônicas, mantendo pelo menos uma nota comum a dois acordes e cromatizando as outras. Para isto utiliza-se também de enharmonias.

As obras são permeadas de acordes diminutos (DD^{7-9}) e de acordes aumentados (realizando cadências por cromatismo), servindo como dominantes em ambos os casos.

Muito característicos nas três peças são os acordes sobre as terças da tonalidade: acordes maiores sobre a medianta superior (MS ou ms) e acordes maiores sobre a medianta inferior (MI ou mi). As medianas foram muito usadas durante o romantismo, como colorido harmônico, em modulações passageiras ou em breves passagens.

As primeiras versões escritas – para tenor e piano e para piano solo – apresentam as maiores semelhanças, pois foram escritas no mesmo período. O acompanhamento utilizado não sofre muitas interrupções, mantendo uma mesma figuração rítmica. De maneira geral, a primeira versão para piano demonstra maior grau de virtuosidade pianística, assemelhando-se aos estudos escritos pelo compositor. E a versão para tenor e piano demonstra maior dramaticidade e brilhantismo, explorando notas agudas.⁵² Estas versões se enquadram na primeira fase do compositor, com características mais virtuosísticas.⁵³ Segundo ele, a primeira transcrição para piano foi escrita em estilo de noturno, e foi considerada por ele singularmente boa e mais acabada em sua forma do que qualquer das peças que ele já havia publicado até então.⁵⁴

A segunda versão para piano se encontra na segunda fase do compositor, em que ele explora mais o lirismo e o sobrepõe à técnica. É a fase em que escreve suas obras mais importantes para piano. Nesta versão o acompanhamento das melodias é mais trabalhado e diversificado, evitando repetições por muito tempo. Ela não é muito modificada com relação à primeira versão em sua estrutura geral, mas é escrita numa textura mais simples, sendo só no *Soneto 104* sua introdução completamente modificada. Pode-se perceber entre

⁵² ROSEN, C. **A Geração Romântica**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000. p. 691.

⁵³ Conforme escrito no primeiro capítulo – Introdução – Alan Walker, a obra do compositor é dividida em três fases: “The virtuoso years” (os anos virtuosísticos) – 1811-1847 –, “The Weimar years” (os anos em Weimar) – 1848-1861 – e “The Final Years” (Os últimos anos) – 1862-1886.

⁵⁴ WILLIAMS, A. **Franz Liszt: Selected Letters**, Oxford:Clarendon, 1998, p.238 *apud* HAMILTON, K. (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt**. NY: Cambridge University Press, 2005. p. 200.

as duas versões para piano solo, como foi comum em várias obras de Liszt, o aprimoramento das peças e a simplificação de dificuldades técnicas. Ou seja, na segunda versão para piano o compositor consegue misturar elementos que ele utiliza mais harmoniosamente que na primeira versão para piano (vistuosismo e *cantabile*). Assim ele consegue transmitir uma expressividade muito forte, entremeada de *cadenze* e trechos virtuosísticos que não quebram esta expressividade.

Já a última versão (para barítono) é a que mais se difere das demais, devido à sua distância temporal de escrita com relação às outras três; era considerada mais refinada pelo compositor⁵⁵. Nesta o compositor faz alterações na melodia principal e o acompanhamento do piano é mais simples. Além disso, como é uma versão do fim da vida do compositor, nas três peças há trechos sem a armadura de clave, apresentando tonalidades que não a de Dó Maior ou Lá menor. Há trechos sem resolução harmônica por vários compassos, sempre utilizando acordes diminutos e mudando os campos harmônicos. Nas três peças o compositor aborda campos harmônicos em relação de terças com a tonalidade da peça – o que não acontece necessariamente em todas as outras versões, e intensifica a ambiguidade harmônica. Estas são características de sua última fase, que indicam uma aproximação do atonalismo, uma maior redução da textura, estilo austero, mais contido⁵⁶ e valorizando mais a prosódia do texto.⁵⁷ Dessa forma a última versão escrita pelo compositor (para barítono e piano) se tornou muito diferente da primeira versão (para tenor e piano).

Nos *Sonetos 47 e 104*, a versão para tenor está em tonalidade diferente das demais versões e no *Soneto 123* é a versão para barítono que está em outra tonalidade.

Com relação às fórmulas de compasso, no *Soneto 47* encontramos exemplos diferentes: na primeira versão para piano e na versão para tenor e piano

⁵⁵ WILLIAMS, A. **Franz Liszt**: Selected Letters. Oxford: Clarendon, 1998, p. 852 *apud* HAMILTON, K. (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt**. NY: Cambridge University Press, 2005, p. 200.

⁵⁶ SEARLE, H. **The Music of Liszt**. NY: Dover Publications, Inc, 1996. p. 108.

⁵⁷ ROSEN, C. **A Geração Romântica**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2000. p. 692.

o compositor escreve em compasso quaternário simples (4/4), com exceção dos compassos 5 a 8 da primeira versão para piano, em compasso binário simples (2/2); na segunda versão para piano, ele escreve em compasso binário composto (6/4), exceto a introdução e o compasso 35, que estão em 4/4; e na versão para barítono, o compositor também escreve em quaternário simples, porém durante quase metade da música (c.10-39) há a sensação de compasso composto (12/8), devido às tercinas cantadas pelo barítono.

No *Soneto 104* poucas diferenças são encontradas: a segunda versão para piano e a versão para tenor e piano apresentam compasso quaternário simples (4/4) durante toda a peça, com exceção dos compassos 12 a 20 da versão para tenor (em compasso 3/4). A primeira versão para piano apresenta compasso composto (9/8 e 12/8) durante a introdução (c.1-21) e compasso quaternário simples até o final da peça (4/4). A versão para barítono também possui compasso quaternário simples (4/4), alternado com pequenos trechos de compasso ternário simples (3/4), como visto nos compassos 16 a 19 e nos compassos 22 a 37.

Na última peça (*Soneto 123*), há compasso quaternário simples (4/4) em todas as versões. Com a exceção de dois trechos na versão para barítono e piano (c.31-48 e c.65-82), o uso de colcheias em quiáleras dá a impressão de um compasso composto (12/8). Na segunda versão para piano não há alteração nas fórmulas de compassos, porém nas demais versões há algumas mudanças para compasso ternário simples (3/4) e binário simples (2/4).

Há também algumas diferenças entre as versões dos *Sonetos* quanto às indicações do compositor. No *Soneto 47*, a introdução da segunda versão para piano é definida como *Preludio com moto* e no compasso 12, *Sempre mosso, com intimo sentimento*. A introdução da primeira versão para piano é definida como *Un poco mosso* e no compasso 9 como *Andantino*. Nas versões para canto há apenas uma descrição no início: *Lento, ma sempre un poco mosso* – versão para tenor e piano –, e *Andante un poco mosso* – versão para barítono e piano.

O *Soneto 104* apresenta mais mudanças de caráter: Na segunda versão para piano, *Agitato assai* no início, *Adagio* (c.5), novamente *Agitato* (c.58), *Un poco più lento* na transição (c.64) e *Adagio* (c.67). A primeira versão para piano inicia como *Andante con moto* e mantém assim até o compasso 51, quando altera para *Un poco più moto*, o que não acontece no mesmo trecho da segunda versão; só há alteração então no compasso 80, na transição, para *Più lento*. A versão para tenor e piano começa com *Agitato assai* e passa para *Lento* (c.5); no compasso 14 muda para *Allegro con strepito*, para *Più agitato* (c.21) e depois para *Lento* (c.33), ainda na introdução. Só há alteração no compasso 97, para *Tempo I*. A versão para barítono se inicia com *Molto agitato e presto* e continua como *Andante* (c.7) até o compasso 56, quando muda para *A tempo, quase Allegro*, até o fim da peça.

No *Soneto 123*, a segunda versão para piano inicia-se com *Lento placido* e no início do tema recebe a definição de *Sempre lento*. Na segunda apresentação de **a**, muda para *Più lento* e permanece assim até o final. A primeira versão para piano se inicia como *Moderato* e só se altera a indicação na segunda apresentação de **a**, para *Molto più lento*, sem mudanças até o final. Na versão para tenor e piano o compositor coloca uma única indicação, no começo de peça: *Andante*. E a última versão (para barítono) se inicia em *Molto lento e placido*, sendo alterada para *Un poco meno lento* na transição, e para *Molto lento* na *Coda*.

De maneira geral, as especificações do *Soneto 47* remetem a um tempo *Moderato*, sempre com movimento, enquanto o *Soneto 104* demonstra maior agitação e contrastes de caráter e andamento (*Adagio* e *Agitato*). Já a última peça – *Soneto 123* – não apresenta grandes diferenças de andamento, mantendo-se sempre em *Lento*, em caráter mais doce. Estas definições se encaixam ao caráter de cada um dos três textos escritos por Petrarca.

Nessas três obras do compositor e suas versões é possível observar muito da trajetória de sua escrita ao longo do tempo, uma vez que englobam 44 anos de sua vida (1838-1882) e se estabelecem em suas três fases de composição.

É interessante observar a riqueza de material encontrado nestas peças, que demonstram alterações de harmonia, estrutura, melodia, textura e caráter, sendo assim de grande representatividade no compêndio das obras pianísticas do compositor.

5. SUGESTÕES INTERPRETATIVAS

Para que uma composição seja interpretada de maneira fiel é preciso mais do que simplesmente se ater às indicações da partitura, uma vez que estas apenas transmitem os efeitos que o compositor desejava de maneira objetiva.⁵⁸ É preciso ir além da objetividade, porém ao mesmo tempo evitar a superficialidade e a intuição. É essencial buscar as fontes de inspiração do compositor e conhecer profundamente o meio histórico em que ele viveu – principalmente quando o compositor viveu em época distante à do intérprete. A partir disso, juntamente com todas as notações originais da partitura, é possível construir uma interpretação mais sólida e autêntica. Segundo Harnoncourt⁵⁹, “precisamos saber o que a música quer dizer, para compreender o que nós queremos dizer através dela”.

Nestas três obras a leitura dos textos de Petrarca é essencial para o entendimento das peças musicais, pois revela o caráter e a expressividade que o compositor desejava transmitir. Apesar dos textos não terem sido publicados na edição original de 1858, foram incluídos mais tarde numa nova publicação.⁶⁰ Liszt geralmente escrevia os textos nas partituras de suas transcrições de canções para piano solo.⁶¹ Um exemplo da importância que o compositor dava às referências extra-musicais é a publicação na primeira edição do *Álbum Anos de Peregrinação II* de figuras com as obras que inspiraram as peças *Sposazio* (quadro de Rafael com o mesmo nome) e “*Il Penseroso*” (escultura *Penseroso* de Michelangelo).⁶²

De modo geral, quanto à interpretação, pelo fato das peças terem sido escritas inicialmente para o canto, deve-se buscar o toque com o máximo de *legato* na melodia, a qual deve ser sempre destacada. A fim de imitar a voz humana, é necessário valorizar os saltos da linha melódica, utilizando um pouco

⁵⁸ SCHENKER, H. **The art of performance**. NY: Oxford University Press, 2000. p. 5.

⁵⁹ HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons**: Caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p.28.

⁶⁰ *Urtext G. Henle Verlag*, editada por Ernst Herttrich.

⁶¹ HAMILTON, K. (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt**. NY: Cambridge University Press, 2005. p. 204.

⁶² WILSON, K. S. **A Historical Study and Stylistic Analysis of Franz Liszt's *Années de pèlerinage***. 1977. p. 76 e 77. Tese (Doutorado em Musicologia), University of North Carolina.

mais de tempo para prepará-los. O toque deve ser mais macio, o que pode ser conseguido pela velocidade mais lenta no ataque das notas.

Embora este trabalho faça referência à edição *Dover* nas versões para piano, algumas vezes neste capítulo será utilizada a edição *Henle* para fins comparativos.

5.1 Soneto 47 de Petrarca

Características Gerais

Em seu soneto 47 Petrarca bendiz o fato de ter conhecido e se apaixonado por Laura, mesmo com as lágrimas e o sofrimento que este acontecimento lhe causou. Não há contradições de sentimentos nem agitação; há apenas o “suspiro” do autor pela amada.

Da mesma forma, Liszt não escreve grandes contrastes de andamento nem de dinâmica e a maior parte da música é escrita em ***p***; deve-se atentar à tranquilidade transmitida pelo soneto ao tocá-la, com exceção da introdução, *Coda* e alguns trechos (c.32-35, c.44-52). Mas de maneira geral, a expressividade de toda música é intensa, tanto nas dinâmicas em ***pp*** quanto em ***f***.

Com exceção da *Coda*, há somente dois trechos em dinâmica ***f***, os quais apresentam maior desenvolvimento harmônico e são antecidos de um *crescendo* (c.28-35 e c.44-52). Eles caracterizam os textos da segunda e terceira estrofe na versão para tenor, as quais demonstram o lamento e o sofrimento do poeta.

Nas seções em dinâmica ***f*** é necessário o toque mais profundo ao piano, intensificando o caráter, porém sempre respeitando o andamento, sem pressa e sem acelerar.

Há trechos muito dramáticos que devem ser valorizados, como quando há passagens em *crescendo*, ou em dinâmica ***f***, seguidas de pausa. O silêncio

completa a intensidade dramática do trecho. Na Figura 62 estão destacadas estas características.



Figura 62 – Soneto 47 de Petrarca, segunda versão para piano⁶³, c.72-77.

Já nas seções em **p** deve-se transmitir calma e doçura, como pedido pelo compositor em alguns pontos.

Como a música é inteiramente formada de acordes, é preciso evitar a marcação de cada tempo e guiar-se pelo fraseado, sempre em *legato*. Como exercício pode-se tocar apenas as notas da melodia com os baixos, buscando a sonoridade desejada e depois tocar com os acordes. Deve-se também destacar sempre as notas superiores da mão direita, as quais realizam a melodia, e os baixos, que servem de base à condução melódica, rítmica e harmônica em cada compasso. Para ressaltar a voz superior o pianista pode estudar cada acorde ligando e ressaltando as notas superiores (melodia) e tocando em *staccato* e **p** as notas inferiores, conforme a Figura 63. Além disso, é preciso enfatizar a voz do tenor, em contraponto com a melodia na primeira voz durante as exposições do tema em Réb maior, Sol maior e Mi maior.

⁶³ Com exceção das Figuras 67, 69, 81, 91 e 92, todas as figuras dos subcapítulos 5.1, 5.2 e 5.3 são referentes à segunda versão para piano.



Figura 63 – Introdução do *Soneto 47 de Petrarca*, c.1-5.

É necessário tomar cuidado para que não se perca a pulsação do compasso, pois a melodia está sempre no contratempo. Para isso é preciso se guiar pela mão esquerda e dar importância aos baixos; e a melodia deve flutuar independentemente, por cima disso. Há muitos intérpretes que se deixam guiar apenas pela melodia, escondendo a dicotomia rítmica que há em relação ao acompanhamento ou fazendo com que haja a impressão de que a mão esquerda é que está no contratempo, porém isso deve ser evitado.

Deve-se ressaltar notas com alterações cromáticas que aparecem nas vozes intermediárias como *appoggiatura* ou que alteram a harmonia, como pode ser visto nas Figuras 64 e 65.

Figura 64 – *Soneto 47 de Petrarca*, c.12-19.



Figura 65 – Soneto 47 de Petrarca, c.24-27.

Grande parte da música apresenta a indicação do pedal *una corda* (c.12-31, c.36-95). É evidente que há diversos fatores que influenciam a utilização do pedal, como o ambiente, o instrumento, o toque; por isso é preciso ser coerente no discernimento de seu uso. Apesar de Liszt o colocar para modificar o timbre do instrumento, é bom que se restrinja o pedal *una corda* nesta peça, pois sua utilização constante diminui as possibilidades sonoras do instrumento atual. Dessa forma, sugere-se colocar o pedal no compasso 12, conforme indicado, e retirá-lo no compasso 20, quando a dinâmica é intensificada, antes da indicação *tre corde*, que só ocorre no compasso 32. O pedal, que é colocado novamente no compasso 36 (conforme a partitura) deve ser retirado no compasso 44, quando há outro aumento de dinâmica. Sugere-se que a *cadenza* também seja tocada com o pedal e que sua retirada seja feita no compasso 78, distinguindo a repetição da última apresentação do segundo sujeito.

Características específicas

A peça se inicia num *Preludio con moto* que pode ser dividido em 3 semifrases (c.1 e 2, c.2 e 3, c.3-6), que retomam a mesma figuração melódica, em linha ascendente. Cada trecho deve ser tocado num *crescendo* gradual e com movimento (*con moto*) até o compasso 5, como marcado na partitura. Não se deve confundir a movimentação das frases e o *crescendo* na dinâmica com a aceleração do tempo da música. O *ritenuto* do primeiro compasso e o *crescendo* em cada semifrase já facilitam naturalmente a movimentação pedida na partitura.

Segue então o trecho em recitativo (c.6-10), que deve ser tocado com calma, dando importância às pausas. Na edição *Dover* há marcação de pedal nos primeiros tempos dos compassos deste trecho, porém não há nenhuma indicação de pedal na edição *Henle*. Sugere-se aqui a colocação do pedal, para manter a harmonia dos arpejos da mão esquerda. Uma forma possível é tocar a primeira nota do arpejo junto com a mão direita e a outra forma é conduzir o arpejo até a nota da melodia na mão direita. Esta segunda forma é preferível, pois valoriza mais as notas do arpejo.

Na primeira apresentação do tema (c.12-35) há a indicação do acompanhamento sempre doce, com a melodia mais forte, expressiva, *sempre mosso con intimo sentimento*, o que deve proporcionar tranquilidade. Para obter esse efeito é preciso um toque mais leve, priorizando as notas superiores dos acordes (melodia) e os baixos, a fim de não misturar sons quando colocar o pedal. Nos compassos 21 e 22 há uma indicação de pedal englobando quase os dois compassos inteiros; sugere-se que se troque mais vezes o pedal, a fim de não misturar harmonias diferentes. A sugestão de pedal pode ser vista na Figura 66.



Figura 66 – Soneto 47 de Petrarca, c.20-24.

Há um prolongamento da segunda parte da frase da segunda parte do primeiro sujeito nos compassos 21 a 23, nos quais há a indicação de *rinforzando* (crescendo mais bruscamente), culminando no acorde de D^{6-7-9-} – c. 20 e 22 – e logo em seguida de *smorzando* (morrendo aos poucos), resolvendo em Fá menor. Não há tais indicações na versão para tenor, a qual repete o último verso da primeira estrofe neste momento, fazendo referência aos olhos da amada. Porém

esse *crescendo* e *decrescendo* rápido sugere musicalmente a idéia do encantamento do poeta pelos olhos de Laura.

A partir do compasso 28 a harmonia começa a ser alterada, iniciando a modulação para Sol maior e com isso segue um *crescendo* (c.31), *apassionato* e em *tre corde*, que deve ser gradual, até o compasso 35, ainda de forma muito intensa. Neste trecho Liszt coloca as frases que falam do sofrimento do autor, na versão para tenor: “E o arco e a seta a que devo o ferimento, aberta a chaga em fraco peito humano”. A palavra “chaga” (*piaghe*) é repetida duas vezes no texto, nas notas do tenor, em cromatismo e *crescendo*. As notas repetidas do compasso 59 devem ser intensificadas na dinâmica, cada vez mais, até chegar à nota dó (c.33), sem acelerar, mas pensando num *allargando*. Sugere-se que se reforce as notas superiores das oitavas e os baixos. Deve-se continuar em *f* no compasso 35, sem perder a intensidade musical, chegando em *p* somente no compasso 36. Para a visualização deste trechos nas duas versões mencionadas observe-se as Figuras 67 e 68.

The image shows a musical score for a tenor and piano. The tenor part is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. A red oval highlights a chromatic passage in the tenor part, starting with a 'cresc.' marking and a '3' indicating a triplet. The lyrics are: 'ond' i fui pun - to, e le pia - ghe, le pia - ghe, e in - fi - no al cor mi'. The piano part has 'cresc.' and 'rfz' markings. The tenor part ends with 'a piacere' and 'ritard.' markings.

Figura 67 – Soneto 47 de Petrarca, versão para tenor e piano, c.28-32.



Figura 68 – Soneto 47 de Petrarca, segunda versão para piano, c.32-35.

A seguir a música retorna ao tema na sonoridade inicial, a qual não permanece por muito tempo, pois há outro trecho em *crescendo molto*, também modulatório (c.44-47). Na versão para barítono e piano, a terceira estrofe é cantada neste trecho e há a repetição do último verso “E o desejo e o suspiro e o sofrimento”, em tonalidade menor, caracterizando retoricamente o texto – esta estrofe é cantada no segundo sujeito na versão para tenor e piano.

Ao chegar à terceira exposição do primeiro sujeito (c.48), a indicação *vibrato assai* na partitura, embora não seja um termo aplicado ao piano, sugere uma sonoridade maior e mais ressonante, gerada por instrumentos de corda ou pela voz, que era buscada no período romântico.⁶⁴ Para evitar que cada acorde fique marcado e acentuado, deve-se lembrar que o compasso é binário composto e guiar-se pelos tempos das mínimas pontuadas (unidade de tempo do compasso) e não por colcheias.

Na segunda apresentação do segundo sujeito (c.53-59) deve ser seguida a notação *recitando* nas duas pautas de baixo, livremente (*ad libitum* – c.53) e realizar as pautas de cima como um eco, só crescendo no último compasso (c.57), sem encobrir as notas longas da melodia, a fim de que seja possível manter seu fraseado. No compasso 57, pela edição *Dover* há a indicação de troca de pedal no segundo acorde, enquanto na *Henle* há apenas uma indicação de pedal para todo o compasso. Como há mudança de harmonia, a edição *Dover* é preferível, pois separa os acordes com o pedal. Neste trecho, há

⁶⁴ ROSEN, Charles. *A Geração Romântica*. Ed. da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000, p.56.

na versão de tenor a repetição da última frase da terceira estrofe: “E o desejo e o suspiro e o sofrimento”. Esta dor o compositor caracteriza retoricamente através de uma escala cromática descendente para o cantor (c.58 e 59), *smorzando* (morrendo), na palavra “lagrime”, após um salto de sexta e uma longa sustentação de nota aguda – o que também demonstra esta tensão. Este trecho corresponde aos compassos 55 a 59 da segunda versão para piano, como pode ser visto nas Figuras 69 e 70. Por isso é preciso valorizar o *crescendo*, os saltos na melodia, as notas superiores e a repetição do intervalo de sexta, a fim de caracterizar a dor do poeta.

The image displays a musical score for a tenor and piano. The first system shows the tenor vocal line and piano accompaniment. The tenor line has a red oval around the phrase "ei so-spi - rie le" with a fermata. The piano accompaniment features a descending chromatic scale. The second system continues the tenor line with a red oval around "la - gri-me," marked "smorz." and a fermata. The piano accompaniment has a "segundo" section marked "a piacere".

Figura 69 – Soneto 47 de Petrarca, versão para tenor e piano, c.53-61.



Figura 70 – Soneto 47 de Petrarca, c.53-58.

A *cadenza* (c.59) encontrada na versão para piano se relaciona com a descida cromática do tenor, caracterizando as lágrimas do poeta e deve ser realizada em **pp** com leveza. O realce das notas superiores e o toque mais superficial facilitarão a passagem e evitarão que os sons se misturem demais, pois quase todo o compasso será ligado sem troca de pedal. Para o estudo propõe-se primeiro tocar de mãos separadas e depois tocar cada linha sozinha (dividindo o acorde em 4 vezes), com o dedilhado correto para melhor fixação. Quando juntar as mãos, separar o trecho em grupos de 2 em 2 colcheias, para fixar cada um, pois é a cada 2 colcheias que a posição da mão muda. Após a primeira sequência de 6 colcheias os acordes se repetem, porém em oitavas alternadas, o que dificulta o trecho. Então pode-se estudar em seguida dividindo o trecho de 6 em 6 colcheias. Depois ocorre o movimento descendente dos acordes, onde é preciso salientar as ligaduras, apoiando mais nas primeiras notas, conforme indicado na Figura 71. Sugere-se também que quando as notas das duas mãos se alternam, a mão esquerda toque por cima da direita, um pouco mais para dentro do teclado, pois facilitará depois na descida cromática.



Figura 71 – Soneto 47 de Petrarca, c.59 e 60.

A seção final, com o segundo sujeito (c.69-84), corresponde ao trecho das versões de canto no qual o texto diz que o pensamento do poeta não tem outro cuidado na terra a não ser Laura. Esta seção, nas duas versões para canto, apresenta grande dramaticidade, com *crescendo* na dinâmica e notas agudas sustentadas. Na versão para tenor, quando o primeiro trecho é repetido (c.79-86), há a indicação de *piú appassionato*. Não há tal indicação na versão para piano, mas é interessante segui-la, para diferenciar da primeira parte (c.69-77) e reforçá-la. Dessa forma, o trecho pode ser tocado mais livremente, com o acompanhamento em colcheias da mão direita seguindo a melodia e intensificando nos compasso 73 e 82, com o *crescendo*.

Quando a *Coda* é iniciada com os motivos já utilizados na introdução, deve-se tocar com mais energia e mais *f* do que na primeira vez, seguindo a indicação *con somma passione* (c.85).

A retirada de pedal no compasso 89 pode ser feita um pouco mais cedo do que a indicação, para evitar mistura de harmonias, como indicado na Figura 72.



Figura 72 – Soneto 47 de Petrarca, c.88-90.

O último trecho em recitativo (c.89) deve ser mais dramatizado e valorizado, até a nota sibb, que corresponde ao fáb da versão para tenor, com o texto do último verso da música (“Que na terra não tem outro cuidado”).

As figuras descendentes da mão esquerda nos compassos 91 a 93 em *rallentando* e *diminuendo* demonstram o caminho para o final da peça, que deve ir se desvanecendo, sempre *rallentando* até o último compasso, enquanto a mão direita continua com o primeiro sujeito, até o último acorde de Réb maior, arpejado lentamente.

5.2 Soneto 104 de Petrarca

Características Gerais

Neste soneto, Petrarca aborda a ambiguidade de seus sentimentos; demonstra a grande angústia e agitação que sua paixão por Laura produz. Enquanto o poeta se odeia, ele ama ardentemente a outra pessoa. Nesta obra Petrarca utiliza idéias opostas, ao escrever que grita sem ter voz, ou que ri chorando.

Da mesma forma, Liszt transfere essa dicotomia à música, por meio das mudanças bruscas de caráter e de dinâmica e também pela dramaticidade ao longo da peça. Além disso, há também várias *cadenze* virtuosísticas e em dinâmica **f**, o que não acontece nas outras peças, que possuem apenas uma *cadenza*, em **pp** (Soneto 47) e **ppp** (Soneto 123).

A dinâmica é **f** em quase toda a música, chegando ao **ff** em alguns trechos. Só há **p** no compasso 45; e em dois trechos, a melodia é indicada em **f** e somente o acompanhamento em **p** e **pp** (c.21 e c.53). Porém pode-se perceber que é necessário diminuir a dinâmica em certos trechos, como, por exemplo, no compasso 51, em que há a indicação de pedal *una corda* e *dolce dolente*. Apesar da utilização do pedal, deve-se também diminuir a intensidade do toque.

Assim, é preciso demonstrar o caráter *apassionato* da peça, e a melodia deve sempre permanecer em evidência, declamada, pois é o elemento que guia a música. O acompanhamento está subordinado rítmica e dinamicamente a ela.

Durante grande parte da música há arpejos no acompanhamento, o que deve gerar movimentação, auxiliando o fraseado. É preciso tomar cuidado para não acentuar cada tempo do compasso e sim direcionar o acompanhamento em cada seção (ascendente ou descendente), como exemplificado na Figura 73. Cada retorno da linha melódica da mão esquerda, quando houver pausa, deve receber um novo impulso.



Figura 73 – Soneto 104 de Petrarca, c.21-23.

Características Específicas

Logo na introdução (c.1-6) existe uma grande mudança de caráter, de *Agitato assai* (c.1) a *Adagio* (c.5). No início as síncopas da mão direita devem ser bem marcadas, enquanto os baixos devem marcar os primeiros tempos dos compassos, a fim de deixar claro que a mão direita está em síncopas.

A agitação se dá harmonicamente através dos acordes diminutos e de dominante que não se resolvem. Ritmicamente, há a diminuição do espaço entre uma ocorrência e outra do motivo da mão esquerda: inicia-se uma vez por compasso (c.1 e 2), e depois 2 vezes por compasso, como pode ser visto na Figura 74.



Figura 74 – Soneto 104 de Petrarca, c.1-5.

Este trecho culmina no *Adagio* (c.5), que deve ser tocado mais livremente, em estilo recitativo, valorizando bem os maiores intervallos da melodia através da preparação das notas (velocidade mais lenta de ataque).

O primeiro sujeito (c.7) apresenta a indicação de *molto espressivo*. Há a repetição das primeiras notas, o que sugere insistência e intensificação do discurso musical a cada uma delas. Segundo Wilson (1977), Liszt utilizou muitos temas com notas repetidas no segundo livro dos *Anos de Peregrinação*, e no caso dos *Sonetos de Petrarca*, estas repetições correspondem à sua natureza declamatória e vocal.⁶⁵ Após as notas repetidas há um salto de oitava, que também deve ser valorizado – com um pouco mais de tempo para prepará-lo – tentando imitar a voz humana. É preciso deixar a melodia fluir com o ritmo mais livre, pois há a indicação de *ritenuto* e *fermata* no meio das frases, enquanto os arpejos são separados por pausas e servem de apoio à melodia. Estes acordes arpejados devem ajudar na construção das frases e realizar um pequeno *crescendo* até a nota superior, da melodia. Os acordes aumentados (c.8 e 12) que servem de dominante devem ser aqui valorizados; isto pode ser realizado através

⁶⁵ WILSON, K. S. *A Historical Study and Stylistic Analysis of Franz Liszt's Années de pèlerinage*. 1977. p. 106. Tese (Doutorado em Musicologia), University of North Carolina.

de um tempo mais longo para tocar as notas e do apoio maior nos baixos. Este trecho pode ser observado pela Figura 75.



Figura 75 – Soneto 104 de Petrarca, c.6-12.

O segundo sujeito (c.15) deve manter as características do primeiro sujeito, pois também apresenta a melodia como guia e o acompanhamento em arpejos. Porém aqui a melodia está na voz do tenor e em *marcato*, o que requer um maior cuidado para que o acompanhamento não sobressaia à melodia. Deve-se buscar a sonoridade da voz humana – tenor – ou de um violoncelo.

Na segunda apresentação do tema, novamente a melodia deve guiar as frases, uma vez que no primeiro tempo dos compassos ela é iniciada sozinha e o acompanhamento começa o tempo de uma colcheia depois. A dinâmica indicada também confirma isso: melodia em *f* e acompanhamento em *p*. Deve-se atentar à polirritmia que há entre a mão direita (em colcheias) e a mão esquerda (em sextinas), o que intensifica a dramaticidade do trecho, mas deve ocorrer naturalmente – é preciso buscar linhas independentes entre as mãos. Um exemplo desta polirritmia pode ser visto na Figura 76.



Figura 76 – Soneto 104 de Petrarca, c.21-23.

No compasso 33 há uma intensificação da dinâmica até chegar em **ff** (c.35), onde há a *cadenza* em *accelerando* – outra característica de agitação. Apesar da indicação de **ff**, é preciso começar a *cadenza* numa dinâmica menor, para que seja possível fazer o *crescendo* pedido no final.

Esta *cadenza* pode ser dividida em 3 partes: depois de 12 notas, a mesma sequência é repetida; porém a terceira vez acaba na 9ª nota. Assim, para facilitar o estudo, sugere-se compreender cada sequência de 12 notas, primeiro de mãos separadas e estudar dividindo a *cadenza* em 3. Depois, dividir em grupos de 3 notas (com exceção das 2 primeiras), pois a cada 3 notas é preciso mudar a posição da mão no teclado. Para que a mão já se direcione inteira à próxima sequência, sugere-se estudar primeiramente em acordes, conforme exemplificado na Figura 77.

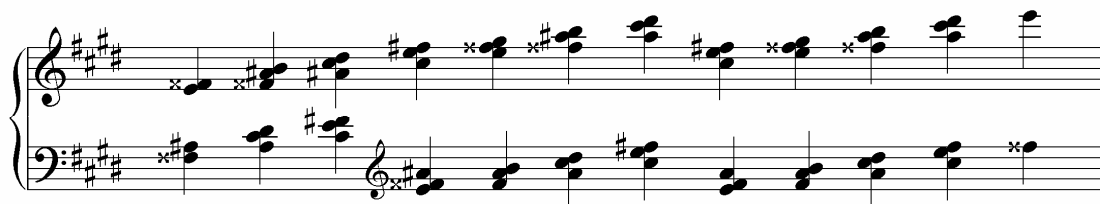


Figura 77 – Sugestão de estudo em acordes.

Em seguida, tocar a sequência de 3 em 3 notas seguidas, rapidamente e já preparando a mão para as próximas 3, porém ligando os grupos. Esta divisão pode ser visualizada na Figura 78. Estes grupos devem conduzir a *cadenza*.

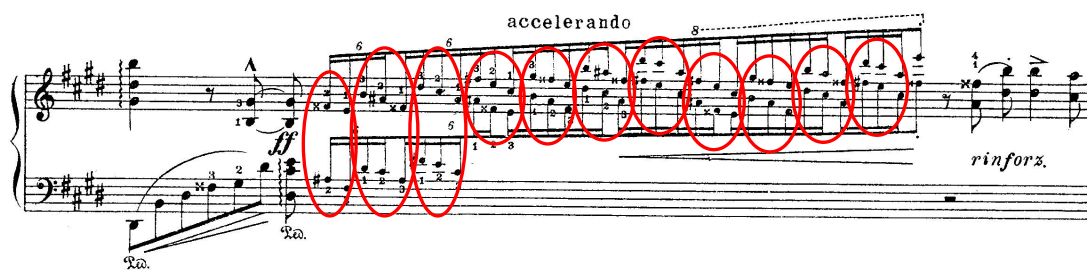


Figura 78 – Soneto 104 de Petrarca, c.35.

Após a *cadenza* há um *crescendo molto* até a terceira exposição do tema, em **ff**, com uma maior textura, em *molto appassionato*. No compasso 37, sugere-se optar pelo dedilhado encontrado na edição *Dover*.

Deve-se utilizar um toque profundo nas teclas e ressaltar as notas superiores das oitavas. Os baixos – pela primeira vez junto com a melodia, nos tempos fortes dos compassos – servem de apoio às oitavas. Os acordes de duas notas do acompanhamento da mão esquerda (c.38-51) devem respeitar as ligaduras, deslocando o apoio das colcheias em tercinas; para isso é preciso direccionar o peso do braço para o primeiro acorde da ligadura, aliviando o peso nos demais acordes. Estas idéias podem ser vistas na Figura 79.



Figura 79 – Soneto 104 de Petrarca, c.38 e 39.

Segue então outra *cadenza* (c.40) que se encaixa exatamente nos tempos do compasso, coincidindo com as notas da mão esquerda. Para estudá-la,

sugere-se a divisão em grupos de notas que se encaixam em cada posição da mão, sempre preparando a mão na sequência seguinte antes de tocar, como na Figura 80. É preciso tomar cuidado para que o polegar não fique tenso, pois isso atrapalhará a naturalidade desta *cadenza*, uma vez que ele é muito utilizado nesta passagem.



Figura 80 – *Soneto 104 de Petrarca*, c.40.

No final da *cadenza* a melodia do tema é retomada. Esta transição deve ser feita de maneira natural, com a ajuda do *rallentando*.

Outra *cadenza* é apresentada no compasso 44, em terças cromáticas. Deve-se buscar clareza e uniformidade. Para isto, a divisão em 3 grupos, como já está indicada na partitura, facilita. Além disto, sugere-se estudar cada linha separadamente e depois juntar ambas.

Este trecho (c.38-45) – terceira apresentação do tema – corresponde à terceira estrofe da versão para tenor e piano, em que há também um *crescendo* maior. A descida cromática em terças é encontrada no compasso 68 da versão para tenor, quando este canta que implora ajuda, repetindo a palavra “cheggio” (“imploro”). Este caráter suplicante deve ser transmitido na versão para piano – o que pode ser conseguido começando as terças com um pequeno *ritenuto* e depois realizando uma pequena aceleração do tempo. A comparação entre as versões pode ser vista nas Figuras 81 e 82.



Figura 81 – Soneto 104 de Petrarca, versão para tenor e piano, c.66-68.

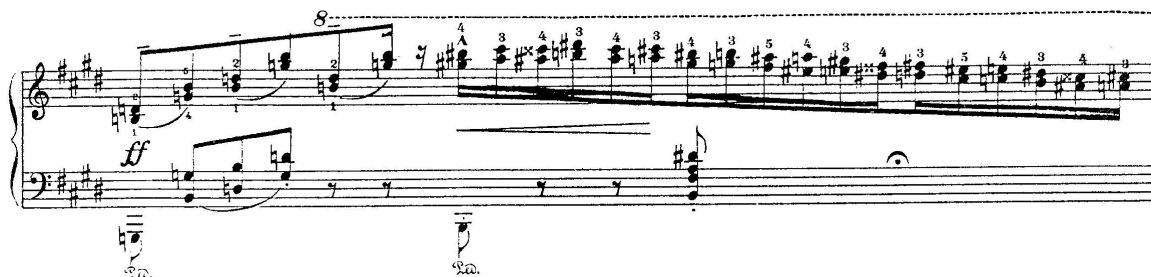


Figura 82 – Soneto 104 de Petrarca, segunda versão para piano, c.44.

No compasso 46, deve-se buscar uma textura ainda maior, visando o *vibrato* indicado pelo compositor. Como já mencionado no *Soneto 47*, este *vibrato* deve corresponder à sonoridade ressonante obtida pelo *vibrato* das cordas ou da voz humana. Deve-se valorizar também as vozes intermediárias, que às vezes repetem a melodia. Sugere-se que haja uma troca de pedal no compasso 47 e no compasso 51, quando o motivo da voz superior é repetido pela voz intermediária, para que o som fique mais claro, como pode ser visto na Figura 83.



Figura 83 – Soneto 104 de Petrarca, c.45-47.

No compasso 50 há a indicação de pedal *una corda*, porém não há indicação da retirada no pedal até o fim da música, o que é muito comum nas músicas do compositor – ele deixava a retirada a critério do executante.⁶⁶ Entretanto, sugere-se aqui que o pedal seja retirado no compasso 58, com o início do segundo sujeito e o desenvolvimento do *crescendo*.

Esta seção – segundo sujeito (c.58) – exige o caráter *agitato*, o que já se dá através do acompanhamento acéfalo; deve-se salientar isto e também obedecer às referências de *decrescendo* na mão esquerda. Pode-se realizar um pequeno *crescendo* e *decrescendo* na voz intermediária, acompanhando a subida e a descida de suas notas. Para um melhor entendimento do trecho, sugere-se estudar cada voz separadamente e depois juntá-las duas a duas.

Há um *crescendo* até a última *cadenza* da música, em acordes (c.63). Esta *cadenza* apresenta a indicação *diminuendo e perdendo*, o que deve ser feito através da dinâmica e do tempo, gradualmente, pois há também um *rallentando* através das figuras rítmicas (semicolcheias, tercinas, semínimas), além de sua indicação.

A última seção da música, de novo em *f*, deve ser tocada um pouco mais lenta (*un poco più lento*), com a melodia acentuada e guiando a frase, enquanto os arpejos servem de apoio – seguindo o modelo da primeira apresentação do tema.

⁶⁶ SCHENKER, Heinrich. **The art of performance**. Oxford University Press, New York, 2000. p.187.

Por fim, a *Coda* apresenta o acompanhamento ininterrupto em colcheias arpejadas e com figurações do tema, repetidas 3 vezes, sempre uma terça acima da anterior. A última repetição apresenta uma movimentação um pouco maior, ao utilizar tercinas na melodia, que antes apresentava colcheias, como pode ser visto na Figura 84. Em cada repetição deve-se intensificar a idéia musical, uma vez que esta é repetida 3 vezes até chegar às terças descendentes (c.74), *smorzando* (morrendo). O autor diz no último verso “E neste estado sou, Dama, por vós”; deve-se transmitir este caráter de resolução no final, pois todo o conflito do autor se deve ao seu amor por Laura, e ele finalmente declara que pertence a ela.

Figura 84 – Soneto 104 de Petrarca, c.67-79.

O penúltimo acorde, aumentado, deve ser valorizado, pois serve de cadência para a tônica final. O arpejo deve fazer o efeito de *crescendo* pedido pelo

compositor. O *decrecendo* ocorre naturalmente, com a diminuição da vibração das cordas do piano. Deve-se esperar este *diminuendo* antes de tocar a próxima nota. O último acorde, também arpejado, deve ser tocado mais docemente, resolvendo a tonalidade e finalizando a peça. Nesta *Coda* é preciso ressaltar as notas superiores dos acordes e das terças, deixando a melodia evidente e com brilho.

5.3 Soneto 123 de Petrarca

Características Gerais

Neste soneto Laura é comparada a um anjo, mostrando-se doce e terna; ao mesmo tempo, suas palavras são poderosas e capazes de mover os montes e acalmar os rios. É transmitida a ternura e a tranquilidade celestial, em caráter contemplativo.

Liszt demonstra esta serenidade através das indicações na partitura de andamento (*Lento placido*), de expressão (*Dolcissimo, dolcemente*) e da dinâmica quase sempre em ***p***, chegando até a ***ppp*** (c.37 e 58). Há poucos trechos em *agitato* e a dinâmica chega até ***ff***, porém isso deve ser feito sempre dentro do caráter plácido e sereno da peça.

Esta peça apresenta idéias musicais encontradas nos dois outros sonetos. O acompanhamento dos acordes de 2 notas em colcheias da última apresentação do segundo sujeito no *Soneto 47* aparece na introdução e na *Coda* do *Soneto 123*, como pode ser visto nas Figuras 85 e 86. Nas duas peças é pedido o toque *dolce*; no *Soneto 47* a dinâmica é ***pp*** e no *Soneto 123*, apesar de nenhuma indicação de dinâmica, entende-se que a dinâmica também deve ser ***p*** (com o acompanhamento em ***pp***). A fim de se obter o toque mais leve sem falhar notas, a mão não pode ficar estática; deve-se caminhar de fora para dentro das teclas e relaxar o pulso, movimentando-o de baixo para cima. Além disso, é preciso ressaltar as notas superiores, para que haja diferenciação das vozes.

Quando é repetido na *Coda* do Soneto 123, o acompanhamento é feito pela mão esquerda e deve ser trabalhado da mesma forma.

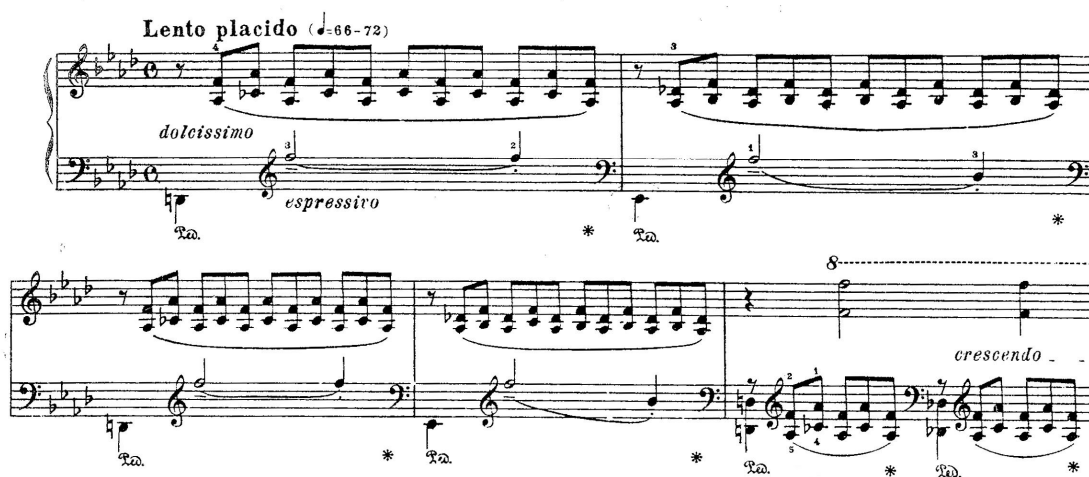


Figura 85 – Soneto 123 de Petrarca, c. 1-3.



Figura 86 – Soneto 47 de Petrarca, c.69-74.

A melodia acompanhada por arpejos do primeiro sujeito e da transição do *Soneto 104* é encontrada no primeiro sujeito do *Soneto 123*, como pode ser visualizado nas Figuras 87 e 88. Porém, nesta peça há maior movimentação

melódica; por isso os arpejos não podem ser tocados muito devagar, para que a pulsação do compasso se mantenha. Sugere-se que a última nota do arpejo seja tocada na cabeça dos tempos. Como exercício pode-se tocar os arpejos em acordes juntos, com a melodia, a fim de não perder a pulsação.

sempre lento
cantando
dolcissimo
pp
f
riten.
f

Figura 87 – Soneto 123 de Petrarca, c.15-21.

rit.
riten.
f molto espressivo
riten.
f

Figura 88 – Soneto 104 de Petrarca, c. 6-12.

De maneira geral deve-se cultivar o toque suave ao piano, evitando acentos e buscando o som mais macio, sem deixar de destacar a melodia. Os trechos em *f* não podem ser brutos e sim cheios e ressonantes – para este resultado é preciso de relaxamento nos braços e a transferência do peso destes para os dedos.

Características Específicas

A música se inicia com a indicação *Lento placido, dolcissimo e espressivo*. Na melodia, o primeiro fá da mão esquerda, em cada compasso, deve ser mais sonoro, em *tenuto*, a fim de preencher os dois tempos da mínima, evitando ser encoberto pelo acompanhamento; e o segundo fá em *staccato*, mas ainda com o pedal. Esta escrita revela a leveza com que se deve tocar a melodia.

A placidez indicada pelo compositor é conseguida através do acompanhamento em tercinas, que não deve sair da pulsação, mantendo a tranquilidade, sem *rubato*.

A partir do compasso 5 a dinâmica cresce e a melodia desenvolve sua linha, em cromatismo. Esta linha continua até o fim da introdução, por isso, é preciso planejar o fraseado e guiar-se pela linha melódica. A Figura 89 demonstra a sequência melódica.



Figura 89 – Soneto 123 de Petrarca, c.3-11.

Como no *Soneto 47*, Liszt utiliza pausas expressivas que não devem quebrar a continuidade da música, mas no silêncio deve continuar o discurso musical. Há pausas assim no compasso 8 e no compasso 10 da introdução – como pode ser visto na Figura 68 – e no compasso 15, antes de começar o primeiro sujeito.

No compasso 10, há tercinas em semínimas na melodia, sem acompanhamento, o que intensifica este caráter mais livre e declamado, quebrando a pulsação rítmica da música. Apesar da indicação na partitura para soltar o pedal, sugere-se a utilização de pedal em cada uma das notas, aliada ao toque *non legato*, a fim de obter o efeito pedido na partitura, de notas em *staccato* ligadas. A sugestão é feita porque o compositor preferia o uso constante do pedal, mesmo quando havia só melodia, sem acompanhamento.⁶⁷

⁶⁷ Conforme escrito em 2.2, p.13.

Os quatro últimos compassos da introdução apresentam outro caráter (*apassionato*), que pode ser obtido através da energia do acompanhamento em *staccato* e a melodia cromática que é retomada três vezes, sendo mais desenvolvida na terceira vez até o *ritardando* (c.14). Sugere-se colocar o pedal já na primeira das 3 últimas colcheias do compasso (nota dó), para que a segunda nota dó não pareça estar na cabeça do quarto tempo.

Para as três primeiras notas do tema, em *staccato* e com ligadura, é sugerido que se coloque o pedal em cada uma, com o toque *non legato* (conforme o compasso 10).

No começo da primeira exposição do tema há a indicação de ***pp*** para a mão esquerda e *cantando* para a mão direita; dessa forma, está claro que a melodia deve ser destacada e deve conduzir as frases.

No compasso 19, o acorde de Láb maior é escrito na pauta de baixo na edição *Dover* e na pauta de cima na edição *Henle*, conforme a Figura 90. Sugere-se aqui que se divida o acorde: tocar as notas inferiores – dó e láb – com a mão esquerda e a nota mib com a mão direita, para que a melodia fique ligada e seja mais confortável para as mãos.



Figura 90 – *Soneto 123 de Petrarca*, c.19: 1. Ed. *Dover*, 2. Ed. *Henle*.

No compasso 24, a repetição que há na melodia se refere à repetição que o piano faz com relação à voz nas versões para canto, o que pode ser comparado pelas Figuras 91, 92 e 93. Esta é a repetição da parte em que o solista

canta as palavras “sombras” e “fumaças”, do final da primeira estrofe (“parecem sonhos, sombras, fumaças”). Deve-se caracterizá-la retoricamente como uma névoa ou uma sombra mesmo, em **pp**, como está escrito.

do - - - le: che quant' io mi - ro, par sog - ni, om - bre, e fu - mi.

E vi - di la - - grim - ar que' duo bei

espressivo

Figura 91 – Soneto 123 de Petrarca, versão para tenor e piano, c.19-24.

deuch - ten mich je - ne Bil - der, als wä - ren's Traum ge - bil - de.
do - le: che quant'i - o mi - ro, par so - gni om - bre e fu - mi,

un poco espressivo
sempre pp

Ich sah die Trä - ne, die den Blick ihr
e - vi - di la - gri - marquei du - o bei

pp *dim.* *sempre una corda*

Figura 92 – Soneto 123 de Petrarca, versão para barítono e piano, c.13-18.

un poco espressivo
sempre pp

Figura 93 – Soneto 123 de Petrarca, segunda versão para piano, c.22-24.

Os dois primeiros versos da segunda estrofe das versões para canto são cantados na ponte que há entre um sujeito e outro, em tonalidade menor, referindo-se retoricamente às lágrimas de Laura. Este pequeno trecho possui as mesmas características do primeiro sujeito e deve ser diferenciado por seu âmbito menor.

No segundo sujeito há o caráter *agitato* e *rallentando*, o que pode ser conseguido por mudanças na agógica e pelo fraseado nas linhas internas. Esta

parte – segundo sujeito – é cantada com os dois últimos versos da segunda estrofe nas versões para canto e piano. A nota sustentada solb na segunda versão para piano corresponde à palavra “sospirando” (“suspirando”), nas versões para canto e deve ser preparada, ressaltando o salto de sexta (sib – solb). Segue uma descida cromática (c.31 e 33) apenas na segunda versão para piano, que pode ser entendida também como uma relação retórica à idéia do suspiro. A dinâmica e a textura se intensificam nos compassos seguintes (c.35-38), caracterizando o poder das palavras suspiradas de Laura, que podem acalmar os rios e mover os montes.

A partir do compasso 35, onde há o *crescendo*, deve-se tomar cuidado para não acelerar, pois isso diminui a intensidade e a dramaticidade, que devem chegar até o compasso 39. As oitavas do compasso 37, a serem sustentadas por todo o compasso, devem ser tocadas em **ff**. A sequência cromática ascendente das vozes intermediárias deve começar num grau menor de dinâmica, para não encobrir o acorde de oitavas sustentado, realizando o *crescendo* e mantendo a dinâmica em **f**, em caráter declamado. Deve-se salientar que o **ff** está dentro de uma peça doce e expressiva, ou seja, é preciso buscar, no toque, uma sonoridade ampla, mas sem acentos. Para facilitar o estudo dos acordes do compasso 37, sugere-se que primeiro toque cada linha de uma vez, com o dedilhado correto, buscando uniformidade e ligando ao máximo possível pelo toque dos dedos. Depois tocar com mãos separadas a sequência inteira, tentando ligar também. Quando a passagem estiver uniforme e natural com as mãos juntas, dividir os apoios de duas em duas notas, como escrito na partitura por meio de ligaduras.

No compasso 38 é pedido *vibrato* – indicação encontrada também nas outras duas peças – e a sonoridade deve ser mais cheia e ressonante. A simples valorização da *apoggiatura* na mão direita, o pedal e o arpejo da mão esquerda – se não for possível tocar tudo junto, pois é um intervalo de décima – já ajudam a obter esse efeito; além disso, deve-se destacar bem a nota superior.

Na próxima seção há uma drástica mudança de caráter e de dinâmica, com as indicações de **ppp**, pedal *una corda* e *Più lento*. O primeiro trecho (c.41-

44) se encontra na versão para tenor e piano como um interlúdio feito apenas pelo pianista e o trecho seguinte (c.45-48) é cantado pelo tenor. Como na segunda parte a melodia é escrita na mesma tessitura do tenor, na segunda versão para piano, deve ser ressaltada e declamada, imitando a voz humana, conforme as indicações na partitura (*il canto espressivo ed accentuato*). A comparação entre as versões pode ser vista nas Figuras 56 e 57, no capítulo 4 (4.3.3), página 92.

Segue então a seção em *poco a poco accelerando, agitato e crescendo*, com figuras do primeiro sujeito e da introdução; este trecho se relaciona com os dois últimos versos da terceira estrofe, cantados na versão para tenor e piano, retratando o sofrimento e o choro. Deve mais movido, seguindo a indicação *più appassionato*, e o *accelerando* deve ser gradual até o **ff** (c.58). No compasso 59 há um *rallentando* até o acorde diminuto de MibM⁷⁻⁹ sem fundamental e ainda em **f**, preparando para a última apresentação do tema, em *dolcissimo armonioso* e com o pedal *una corda*.

A partir daí a métrica fica mais livre, através de arpejos, escala cromática e trinados que vão ganhando espaço até chegar à *cadenza* (c.67), em **ppp**. Esta ocorre após o trecho em que o tenor canta “que não se via uma folha se mover nos galhos”, e não é encontrada nas versões para canto. A *cadenza* caracteriza retoricamente a serenidade do céu e da harmonia (primeiro verso da última estrofe) – na versão para barítono o cantor transmite este verso e o anterior num recitativo sem acompanhamento do piano.

Para o estudo da *cadenza*, é preciso encontrar os grupos nos quais as notas estão divididas. Apesar das hastes serem divididas a cada 3 semicolcheias em tercinas, os grupos são encontrados de 4 em 4 notas – a mão muda de posição a cada 4 notas. Após 4 grupos, a mesma sequência é repetida e depois é repetido o primeiro grupo mais 4 vezes. Para uma maior assimilação da posição de mão, sugere-se estudar primeiro por acordes, agrupando de 4 em 4 notas, conforme indicado na Figura 94. Depois, tocar normalmente as notas, mas parando antes da mudança de mão, já com as próximas notas preparadas. Por

fim, parar nas primeiras notas dos grupos, ligando a última nota do grupo anterior com a primeira do grupo seguinte.

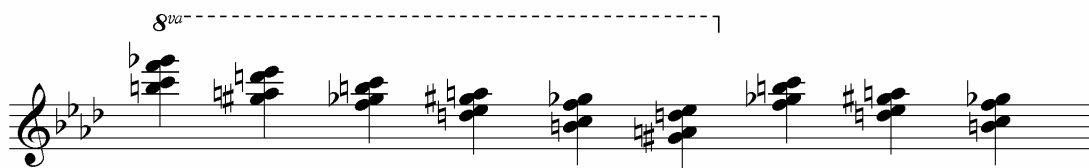


Figura 94 – Sugestão de estudo em acordes.

A retomada dos motivos da introdução na *Coda* (c. 68) retrata a frase do tenor com o último verso da poesia, e deve ser tocada com muita doçura e serenidade – “de tanta doçura estavam colmos o ar e o vento”. Aqui não há a intercalação de mãos como ocorre na introdução; a mão esquerda realiza todo o acompanhamento e a mão direita a melodia, sempre em *tenuto*, com um pouco mais de peso no toque do que na introdução. Porém, a dinâmica é **ppp**, mais *dolce* e mais **p** que a introdução – o pedal *una corda* indicado desde o compasso 60 deve ajudar a diminuir ainda mais a dinâmica.

Segue então a finalização do piano com motivos do primeiro sujeito, sempre *dolce*, como pedido na partitura e *perdendo* até o fim em **ppp**, caracterizando a estaticidade do fim do poema. A melodia utiliza graus conjuntos e cromatismos com a intercalação das mãos e o acompanhamento em arpejos. Deve-se realizar a articulação pedida – *tenuto* e *staccato* de duas em duas notas – como exemplificado na Figura 95.



Figura 95 – *Soneto 123 de Petrarca*, c.81-84.

5.4 Considerações

Como já discutido no capítulo 3 (3.4), as três peças apresentam características semelhantes em sua escrita. Consequentemente, há semelhanças em sua forma de execução também.

O fato de serem transcrições de uma versão original para canto e apresentarem a escrita em estilo de noturno revela a importância que a linha melódica deve ter em sua execução. É preciso se inspirar no *bel-canto* italiano e imitar os recursos que a voz humana produz, como o *legato* e a flexibilidade, ainda que alguns efeitos não sejam possíveis ao piano (por exemplo o *crescendo* numa nota já tocada). O próprio compositor afirmava que o importante numa peça era manter a linha musical; o andamento era menos importante do que a fluência do fraseado.⁶⁸ Para isso é preciso um refinado controle do som ao piano; as melodias devem ser cantadas e ressaltadas e o acompanhamento deve enriquecê-las. O toque deve ser macio e cheio, buscando ressonância e evitando ao máximo acentuações que quebrem o fraseado.

Nas três peças há pausas retóricas – principalmente nos *Sonetos 47 e 123* – que possuem grande importância no discurso musical e não devem quebrar a fluência. A música deve ser carregada pelo silêncio, o que aumenta a tensão.⁶⁹ É necessário também o cuidado com a pulsação, evitando mudanças bruscas de tempo e rubatos exagerados no acompanhamento, pois os *Sonetos 47 e 123*, principalmente, revelam tranquilidade.

Nas três obras há *cadenze*, que devem ser tocadas com muita leveza nos *Sonetos 47 e 123* (em *pp*) e no *Soneto 104* (a maioria em *f*) com mais vigor. Elas não podem quebrar a estrutura da música, mas justamente devem embelezar e completar o lirismo das melodias.

Outra característica comum às três peças é o uso do pedal *una corda*. Sugere-se que o pedal seja retirado antes do final da música do *Soneto 104* e que

⁶⁸ HAMILTON, K. (Ed.). *The Cambridge Companion to Liszt*. NY: Cambridge University Press, 2005. p.190.

⁶⁹ Idem.

seu uso seja mais restrito no *Soneto 47* – uma vez que, neste caso, ele é indicado em quase toda a música.

Característica correspondente ao período romântico se dá nas mudanças de registros nos temas. Isso ocorre nas três peças, principalmente no *Soneto 104*, e serve como diferencial sonoro. Liszt realiza essas mudanças mais abruptamente do que outros compositores, como Chopin.⁷⁰ Seguem exemplos deste recurso nas três peças, segundo as Figuras 96, 97 e 98.



Figura 96 – *Soneto 47 de Petrarca*, c.78-80.



Figura 97 – *Soneto 104 de Petrarca*, c.33 e 34.

⁷⁰ WILSON, K. S. *A Historical Study and Stylistic Analysis of Franz Liszt's Années de pèlerinage*. 1977. p.109. Tese (Doutorado em Musicologia), University of North Carolina.

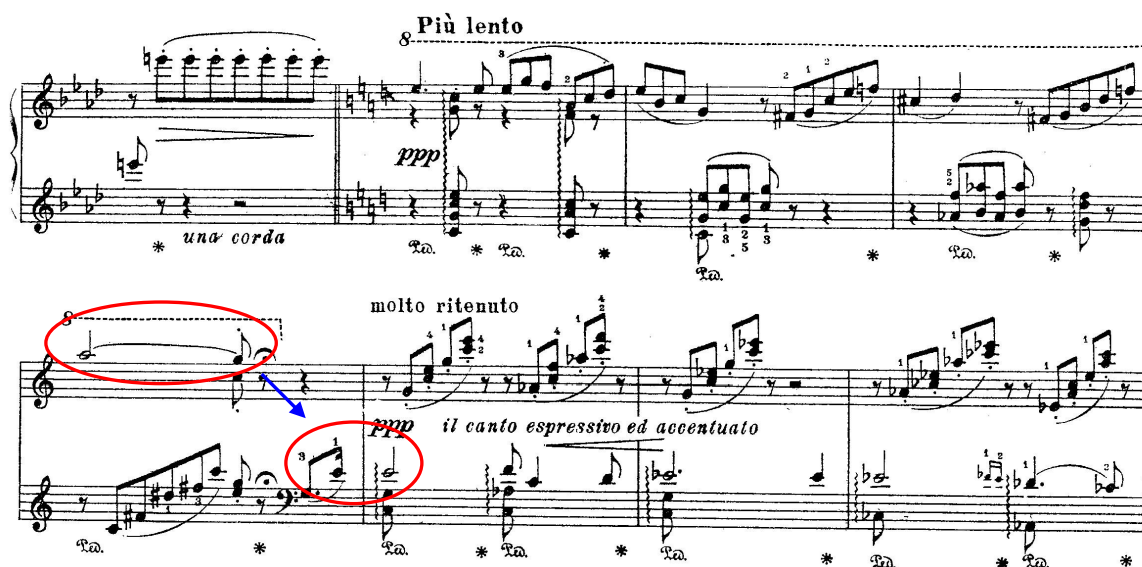


Figura 98 – Soneto 123 de Petrarca, c.44-47.

Deve-se ter em mente também que os pianos utilizados por Liszt na época em que compôs os *Sonetos*, eram mais leves que os pianos encontrados nos dias de hoje⁷¹ – as obras foram escritas antes das mudanças tecnológicas feitas por Steinway. Por isso, os trechos em dinâmica **ff** devem ser condizentes ao estilo lírico das peças e em alguns casos, é preciso fazer mais trocas de pedal do que se pede na partitura – apesar das indicações claras de pedal na partitura, é preciso sempre levar em consideração a sonoridade desejada.⁷²

Apesar de não se enquadrarem entre as obras de maior dificuldade técnica do compositor, são de difícil interpretação, devido à liberdade que deve existir na condução do tempo, à melodia que deve servir de guia em toda a obra e à falta de acompanhamento e baixos em alguns trechos. Em alguns lugares existe a dificuldade de se ressaltar a melodia, como no *Soneto 47*, em que ela está defasada ritmicamente aos tempos dos compassos, e aparece sempre em acordes. Os temas são abordados de formas diferentes ao longo das peças; é preciso buscar unidade e sequência musical sem que haja quebra em cada

⁷¹ HAMILTON, K. (Ed.). *The Cambridge Companion to Liszt*. NY: Cambridge University Press, 2005, p. 177.

⁷² BANOWETZ, J. *The Pianist's Guide to Pedaling*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. p.9.

apresentação do tema, uma vez que o próprio tema é o elemento de ligação das obras e estas diferentes seções trazem maior variabilidade às peças.

A despeito das semelhanças existentes entre as obras, não é necessário que elas sejam tocadas sempre juntas e em sequência. Cada peça é uma obra completa em si mesma e entende-se neste trabalho que podem ser executadas isoladamente.

6. CONCLUSÃO

Através da pesquisa histórica percebeu-se a importância que a literatura exerceu na vida e na obra do compositor, sendo instrumento gerador de muitas de suas peças musicais, as quais geralmente apresentam textos importantes dos grandes nomes da literatura universal.

A análise e a comparação entre as quatro versões existentes proporcionaram um melhor entendimento do processo composicional realizado nas obras, as quais abrangem 44 anos do compositor e representam as três fases de sua vida. Através destas peças é possível compreender as mudanças que Liszt realizou em sua obra – a maior exploração do virtuosismo em sua juventude, a busca incessante pela expressão musical e a notória simplificação da textura no fim de sua vida, juntamente com os avanços harmônicos, beirando os limites do tonalismo.

Com a leitura dos textos e a comparação entre a segunda versão para piano com as versões para canto – as quais apresentam diretamente o encaixe do texto à música – traçou-se de maneira mais sólida a relação do caráter e expressividade dos sonetos de Petrarca na música de Liszt. Assim, tendo o conhecimento do texto referente a cada seção musical, é possível interpretar as peças de maneira mais consciente.

Por meio desta comparação com as versões para canto observou-se também a necessidade da valorização e condução melódica, de forma a condizer com o *legato* e o lirismo expressos pela voz.

Através deste trabalho de pesquisa histórica, análise e interpretação musical, chegou-se a uma visão mais aprofundada e madura das obras. Isto, conseqüentemente, mudou a maneira de tocá-las, agora com maior segurança interpretativa.

E assim abre-se um campo para novas pesquisas nas obras para piano de Liszt, as quais têm grande importância no repertório do instrumento. O trabalho estabelece procedimentos de análise comparativa e interpretação que podem ser

aplicados em outras peças para piano do compositor, reescritas de outras versões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANOWETZ, J. **The Pianist's Guide to Pedaling**. Bloomington: Indiana University Press, 1992. 311 p.

BUENO, A. (Org). **Poemas de Amor de Petrarca**. Tradução Jamir Almansur Haddad. Ediouro Publicações S.A., 1998, 157 p.

COOK, N. Liszt. 100 Years on. **The Musical Times**, v.127, n. 1720, 372-376, julho 1986.

DAVISON, A. Franz Liszt and the development of 19th-century pianism: a re-reading of the evidence. **The Musical Times**, v.147, n. 1896, 33-43, outono 2006.

DOTTI, U. **Vida de Petrarca**. Tradução de Luís André Nepomuceno. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2006. 557p.

FAY, Amy. **Music-study in Germany**. New York: The Macmillan Company, 1965. 357 p.

Fowler, A. Franz Liszt's Petrarch Sonnets: the Persistent Poetic Problem. **Indiana University Theory Review**, v. 7, n. 2, 48-68, 1986.

GROUT, D.J.; PALISCA, C.V. **História da Música Ocidental**. Tradução Ana Luísa Faria. Ed. Gradiva, 3. ed., 2005. 759 p.

HAMILTON, K. (Ed.). **The Cambridge Companion to Liszt**. New York: Cambridge University Press, 2005. 282 p.

HARNONCOURT, N. **O discurso dos sons**: Caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1988. 272 p.

KEILER, A. Liszt Research and Walker's Liszt. **The Musical Quarterly**, v. 92, n. 3-4, 374-403, Fall-Winter, 2009.

KOELLREUTER, H.J. **Harmonia Funcional**: introdução à teoria das funções harmônicas. Editora Ricordi Brasileira. 71 p.

LE MOS, Esther de (Org.). **Petrarca**. Gigantes da literatura universal. Ed. Verbo, 1972. 133 p.

LETNANOVÁ, E. **Piano interpretation in the Seventeenth, Eighteenth and Nineteenth Century**: a study of theory and practice using original documents. McFarland & Company, 1991. 196 p.

LISZT, F. Lettres d'un bachelier. **Gazette Musicale**, 1839.

LISZT, F. **Briefe**. Ed. La Mara, 8 volumes. Leipzig Breitkopf e Härtel, 1893-1904.

MASSIN, J.; MASSIN, B. **História da Música Ocidental**. Tradução Maria Teresa Resende Costa; Carlos Sussekund; Angela Ramalho Viana. São Paulo: Nova Fronteira, 1997. 1255 p.

NIECKS, F. Franz Liszt 1811–1886. **The Musical Times**, Setembro 1886.

PETRARCA, F. **Canzonere**. Giargiacomo Feltrinelli Editore Milano, 1979. 333 p.

PETRARCA, F. **Poemas de Amor**: Petrarca. Itália: Rizzoli, 1954. Tradução Jamil Almansur Haddad.

PHELPS, R. S. **The earlier and later forms of Petrarch's Canzoniere**. Chicago: The University of Chicago Press, 1925. 249 p.

POURTALES, G. de. **Franz Liszt: L'Homme D'Amour**. Tradução Eleanor Brooks. New York, H, Holt & Co., 1926. 299 p.

ROSEN, C. **A Geração Romântica**. São Paulo; Universidade de São Paulo, 2000. 952 p.

SADIE, S. (Ed.). **The new GROVE Dictionary of Music and Musicians**. 2 ed., vol.14.

SAMSON, J. **The new GROVE Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed., Londres, 2001.

SCHENKER, H. **The art of performance**. New York: Oxford University Press, 2000. 101 p.

SEARLE, H. **The Music of Liszt**. NY: Dover Publications, Inc, 1996. 207 p.

SOURIAU, E. **La Correspondance des Arts**. Éléments d'Esthétique Comparée Literatura e Musica. Paris: Flammarion, 1969.

WALKER, A. Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847: a reply to Allan Keiler. **The Musical Quarterly**, LXXI (2), 211-219, 1985.

WILLIAMS, A. **Franz Liszt: Selected Letters**. USA: Oxford University Press, 1999. 1116 p.

WILSON, K. S. **A Historical Study and Stylistic Analysis of Franz Liszt's *Années de pèlerinage***. 1977. 313 p. Tese (Doutorado em Musicologia), University of North Carolina, 313 p.

WINTER, R. **Performance practice**: music after 1600. Basingstoke, H. Brown & S. Sadie, 1989.

Partituras

LISZT, F. **Années de Pèlerinage Complete**. Dover Publications, Inc., New York, 1998. 1 partitura (280 p.). Piano.

LISZT, F. **Années de Pèlerinage**: Deuxième Année – Italie. G. Henle Verlag. 1 partitura (59 p.). Piano.

LISZT, F. **Tre sonetti di Petrarca**. 1ª versão, Classical Vocal Reprints. 1 partitura (21 p.). Tenor e piano.

LISZT, F. **Tre sonetti di Petrarca**. 2ª versão, Classical Vocal Reprints. 1 partitura (16 p.). Barítono e piano.

BIBLIOGRAFIA

BERMANN, S. L. **The Sonnet over time**: a study in the sonnets of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire. USA, The University of North Carolina Press, 1988. 174 p.

BERSTEIN, S. **Virtuosity of the nineteenth century**: performing music and language in Heine, Liszt and Baudelaire. Stanford University Press, 1998. 239 p.

DUBAL, D. **The art of the piano**: Its performers, literature and recordings. 1995. 724 p.

IMRE, M. **New Liszt edition**: catálogo. Editio Musica Budapest.

RICHERME, C. **A técnica Pianística**: uma abordagem científica. São João da Boa Vista, AIR Musical, 1996. 294 p.

SACHEVERELL, S. **Liszt**. New York: Sover Publications, Inc., 1955. 400 p.

SAFFLE, M. **Franz Liszt**: A Guide to Research. New York. 520 p.

TODD, R.L. Nineteenth-Century Piano Music. New York: Routledge, 1990. 469 p.

WATSON, D. **Liszt**. Oxford University Press, 2001. 416 p.