

Coesão Discursiva nos *Grandes Estudos* de Liszt

Daniel do Nascimento Andrade Bento

Resumo: Os *Grandes Estudos* de Liszt são os mais diretos antecedentes dos seus *Estudos de execução transcendental*. Nesses, a emergência de um todo coeso é perfeitamente demonstrável, sendo necessário investigar se tal processo também ocorre naqueles. Tal exame é o objetivo do presente trabalho. Seu fundamento teórico é o subtematismo de Dahlhaus, e o procedimento metodológico consiste na exploração de relações analíticas que se mostrem compatíveis com ele. Como consequência dessa investigação, pode-se confirmar a presença de processos de coesão nos *Grandes Estudos*, mesmo que neles seja insustentável a consideração de uma arquitetura única e plena.

Cohesive discourse on Liszt's *Grandes Études*.

Abstract: Liszt's *Grandes Études* are the most direct precursors of his *Transcendental studies*. The emergence of a cohesive whole in the latter is perfectly verifiable; nevertheless the occurrence of a similar process in the former remains yet to be investigated. Such exam is this text's main objective. The theoretical basis adopted is Dahlhaus' subthematicism, and the methodological procedure resides on the exploration of analytical relations that show compatibility with it. As consequence of this investigation, it is feasible to identify the presence of cohesion processes in the *Grandes Études*, even though it is impossible to consider a unique and full architecture in them.

Introdução

Representam o último estágio de um projeto que abarca um quarto de século os *Estudos de execução transcendental* (*Études d'exécution transcendante*, S¹ 139) de Franz Liszt (1811-1886), terminados em 1851. Em 1826, o compositor conclui o *Estudo para o piano em quarenta e oito exercícios em todos os tons maiores e menores* (*Étude pour le piano en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*, S 136), Op. 6. Por seu turno, em 1837 prepara um volume intermediário — publicado em 1839 —, mais próximo do último do que do primeiro. Recebe ele o nome *Vinte e quatro grandes estudos* (*Vingt-quatre grandes études*, S 137).

A formulação de 1851 demonstra notáveis processos de coesão, de modo que suas doze composições, independentes num plano da fruição, estabelecem um todo coeso — uma *obra-composta-por-obras* — em outro plano.² Diante desse comportamento, o

¹ A abreviação “S” vem do catálogo de obras de Liszt preparado por Humphrey Searle (1915-1982), com primeira publicação em 1954.

² A *obra-composta-por-obras* nos *Estudos de execução transcendental* é demonstrada na pesquisa de pós-doutorado (em fase de conclusão) do autor deste artigo. O trabalho é desenvolvido no Instituto de Artes da UNESP, com apoio da FAPESP.

presente artigo investiga os fenômenos de integração, bem como os resultados decorrentes deles, na versão intermediária, isto é, nos *Grandes estudos*. Esse livro musical é muito menos conhecido, executado, gravado e, até mesmo, editado do que a construção de 1851. Entende-se, com isso, que tenha especial pertinência um exame voltado a ele.

A pouca atenção conferida aos *Grandes estudos* (e também ao Op. 6) deve-se à idéia de que os *Estudos de execução transcendental* sejam a versão “definitiva” do projeto, idéia alimentada pelo próprio Liszt (Samson 2003, 107, 137-8). A explicação para tal atitude do compositor não é imediata. Porém, é fato que as supostas versões “provisórias” foram ao longo de muitos anos por ele executadas em público, tendo sido editadas, aliás, com sua total cooperação. Pode-se supor, nessas circunstâncias, que Liszt — numa época na qual o entendimento da música como “texto” apenas começava a impor-se (Dahlhaus 1993, 138-9) — tenha preferido evitar a concorrência entre as diferentes formulações de mesmos materiais, o que o teria levado a privilegiar a última versão.

No entanto, como assevera Jim Samson (2003, 136, 182, *passim*), é indiscutível a importância das formulações anteriores à de 1851, cada qual em seu momento histórico e estético.³ Esse pesquisador questiona a visão evolutiva de um processo abrangendo um quarto de século e grifa a autonomia do Op. 6 e dos *Grandes estudos* como conjuntos em si mesmos dignos de observação — em oposição a qualquer entendimento segundo o qual sejam eles meros esboços. No caso particular do volume intermediário, destaque-se que nele Liszt atinge um grau de virtuosismo pianístico ainda superior ao da coleção de 1851. Além disso, se o livro de Estudos do início da segunda metade do XIX se sintoniza com a postura criativa do artista enquanto mestre-de-capela em Weimar e defensor da chamada “Música do futuro” ou “*Zukunftsmusik*” (Walker 2004, v.II, 336), o volume de 1837 já antecipa a maior parte dos (no geral bastante inventivos) processos harmônicos e formais do conjunto subsequente, dele derivado.

Um esclarecimento, desde já, deve ser feito. Apesar do que se lê no título completo, *Vinte e quatro grandes estudos*, apenas doze peças aparecem no livro de 1837. Trata-se do mesmo número de composições tanto de 1826 quanto de 1851. Se, pelos títulos, Liszt insinua duas dúzias de composições na década de 1830 e quatro dúzias na de 1820, isso se deve a planos seus de elaborar volumes complementares posteriores, *jamaís concretizados*. Em vez disso, ele atualizaria os materiais em maior ou menor grau, gerando, no fim, esses três livros. Livros de diferentes épocas, paralelos, que *não* se complementam — dado que cada um constitui particular apresentação de idéias desenvolvidas também nos outros dois.⁴

³ Se a coleção de 1851 pode ser associada à chamada “guerra dos românticos”, polarizada por figuras como Brahms e Liszt (Walker 2004, v. II, 229, 338, 341, 352), a de 1837 insere-se no anterior estágio (em termos cronológicos) do antiacadêmico romantismo revolucionário parisiense da década de 1830. Por seu turno, o livro de 1826 espelha ainda o pós-classicismo — que evoca figuras como Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Frédéric Kalkbrenner (1785-1849), Ignaz Moscheles (1794-1870) e Carl Czerny (1791-1857), professor de Liszt.

⁴ Há divergências maiores entre a coleção de 1826 e as de 1837 e 1851 do que entre a de 1837 e a de 1851 apenas. Pois o sétimo Exercício da década de 1820, em Mi bemol maior, nutrindo anos depois as décimas primeiras peças das décadas de 1830 e 1850, teria suas idéias transpostas para Ré bemol maior. Destarte,

Uma vez que se pretende tratar do potencial próprio de integração das doze peças que compõem os *Grandes estudos*, no geral se evitará uma abordagem comparativa entre elas e as coleções anterior e posterior. Paralelamente, verificando-se logo de início a ausência de elos temáticos entre os segmentos de 1837, não parece restar estratégia mais indicada do que a busca de relações mais sutis dentro da análise musical. Destarte, utiliza-se o subtematismo de Carl Dahlhaus (1928-1989), explicado na próxima seção.

Subtematismo: definição, exemplos e adaptação

O fenômeno subtemático é percebido por Dahlhaus como manifestação que não seja rígida, que não seja cristalizada, de componentes criativos capazes de influir na fruição das construções musicais. Um elemento compatível com esse conceito, assim, *não* tende a recorrer de modo imutável na obra.

Em essência, o subtemático é abstrato e, em alguma medida, tange à subliminalidade. Os materiais não exatamente coincidem com ele: eles o corporificam, são seus frutos, mas seu processo intrínseco tende a não se limitar às especificidades que marcam a realização num determinado ponto da partitura. Desse modo, seu âmbito de atuação é o das manifestações que não se imponham como uma óbvia reaparição, mesmo que variada, de um tema.

O termo, obviamente, evoca “tematismo”. Isso leva à suposição de que o subtematismo dependa da *associação* dos parâmetros intervalar (horizontal) e rítmico, tal qual “tema”. Todavia, muitos dos casos analisados por Dahlhaus mostram que essa vinculação não é fator *sine qua non* (Dahlhaus 1993, 216-8). Alguns esclarecedores exemplos do autor, que comprovam isso, serão expostos; e, num momento posterior, comentar-se-á questões que tornam necessária a adaptação do conceito dahlhausiano às circunstâncias do presente trabalho.

O contexto original das formulações de Dahlhaus centradas no subtematismo é o da produção tardia e pré-tardia de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Em tal repertório, bastante específico, o autor observa o primeiro movimento da Sonata para piano em Mi bemol maior Op. 81a (1810), *Les adieux*. Nesse segmento, destaca o papel do cromatismo descendente como “sombra” (Dahlhaus 1993, 209) que se junta a temas e outros elementos participantes da composição. Esse fenômeno subtemático, deve-se enfatizar, *não depende de fatores rítmicos*: seu princípio dá-se no parâmetro intervalar (horizontal).

Apresenta-se a seguir alguns segmentos desse movimento de Beethoven:

para esses dois últimos volumes, Liszt estabeleceria *novos* materiais (comuns) para as sétimas composições e, também, abriria mão de todo das propostas do Exercício nº 11 de 1826.

Ex.1. Beethoven, Sonata Op. 81a, primeiro movimento (compassos 2-4, 17-19, 37-38).

Paralelamente, a seguinte reflexão de Dahlhaus, conveniente por sua clareza, poderia ser aqui reproduzida:

É evidente como resultado, em verdade mais do que evidente, que, malgrado o cromatismo nunca ser um tema, em termos de constituir ele uma Gestalt temática, ainda assim, como estrutura 'subtemática', tem tão relevante influência no processo formal quanto os temas que poderiam ser avaliados, de fora, como fundamento do desenvolvimento musical (Dahlhaus 1993, 209-210).

Numa outra obra de Beethoven avaliada pelo pesquisador, a Sonata para piano Op. 110 em Lá bemol maior (1822), há ocorrência em que não patenteia importância o parâmetro intervalar (horizontal). Desta vez, assume relevância a ação harmônica, que se associa à ação rítmica.

Desse modo, num contexto de conexões tão relevantes quanto materialmente abertas, no primeiro movimento, no início (do compasso 12 ao compasso 15) da transição, identifica-se construção vertical vinculada aos quatro compassos inaugurais da Op. 110, que traçam tônica, dominante com sétima em segunda inversão, tônica em

primeira inversão e dominante com sétima.⁵ A questão é que, no geral, excluindo-se esse plano vertical, os dois fragmentos divergem bastante. Aliás, a descrição da harmonia aqui empreendida é muito mais eficaz do que qualquer exemplo musical, dado que ele mais revelaria as disparidades do que as aproximações entre os compassos em discussão.

Junto ao processo relatado, há notável questão rítmica. Pois a primeira metade da progressão citada, isto é, tônica e dominante com sétima em segunda inversão, também patenteia pertinência nos compassos 5 e 6. Destarte, analisando-se os compassos 1 e 2, 5 e 6, 12 e 13, constata-se que, junto à harmonia, há *aceleração*: no compasso 1 aparece semínima pontuada, no 5 o acompanhamento assume as semicolcheias, e, posteriormente, no 12 se inserem as fusas.

Nos pontos em questão da Op. 110, confirma-se assim, *o parâmetro intervalar horizontal é excluído da atividade subtemática*. E a ocorrência vem a frisar a abstração como qualidade do conceito dahlhausiano: há concretas disparidades ao se confrontar os trechos; mas, a despeito disso, eles “corporificam” (de maneiras variáveis) uma condição que através deles se manifesta.

Com isso, atesta-se como é tênue a relação entre tema e subtematismo; e pouco influi, nesse sentido, a adição empreendida por Dahlhaus do prefixo “sub-”. Pois seu conceito *pode dispensar os parâmetros intervalar-horizontal e rítmico*. E se desses se nutrir, não precisará fazê-lo necessariamente associando um ao outro. A relação entre subtematismo e “tematismo”, enfim, parece fundar-se tão somente na propriedade que os dois assumem de firmar-se como proposições que, na composição, demonstrem pertinência. Só que, no âmbito dahlhausiano, essa pertinência é mais conceitual e menos puramente material: o subtemático não tende a ser entidade cristalizada — ele mais se materializa do que é o material propriamente.

Chegando-se a tais constatações, seria conveniente expor as particularidades que tornam necessária a adaptação do subtematismo, no contexto do presente artigo.

Em primeiro lugar, o conceito precisa emancipar-se da produção tardia e pré-tardia de Beethoven, *manobra jamais empreendida por Dahlhaus*. A despeito de não assumir o autor postura dessa natureza, observe-se que os processos que expõe jamais se poderiam encerrar em tal compositor e no classicismo. Como o leitor verá adiante, esclarecem a romântica estruturação lisztiana; e, ademais, fenômenos de coesão como os da chamada *súite de variação* barroca são de todo compatíveis com o subtematismo: basta analisar-se a primeira *Súite francesa* (composta entre os anos de 1722 e 1725) de J. S. Bach (1685-1750) e as ligações entre suas partes — baseadas na sucessão de alturas Ré-Lá-Si bemol-Lá — para confirmar-se que, à parte Liszt e Beethoven, aspectos por Dahlhaus destacados seriam decisivos em outros repertórios também. Que, independentemente disso, não haja dúvidas quanto ao fato de ser a última produção beethoveniana especialmente importante no contexto subtemático. Contudo, que tampouco se vislumbre em Beethoven os limites intransponíveis de um fenômeno amplo como o estudado pelo autor.

⁵ Nas últimas harmonias, grifa-se aqui divergência que não é abordada pelo autor (Dahlhaus 1993, 216). Isso se vê ao confrontar-se os compassos 15 e 4. No 4, há dominante com sétima com fundamental no baixo; no 15, há dominante com sétima com terça no baixo.

Em segundo lugar, há o pormenor de Dahlhaus mais se valer do subtematismo para compreender fenômenos próprios da coesão *em uma única composição*. Ou seja, o autor não tende a avaliar a associação *entre* diversas obras. É fato que esboça o procedimento (Dahlhaus 1989, 83) quando comenta o perfil comum — marcado por dois semitons que se separam por intervalos variáveis — aos Quartetos de cordas beethovenianos tardios em Lá menor Op. 132 (1825), Dó sustenido menor Op. 131 (1826) e Si bemol maior Op. 130 (1826) e Op. 133 (*Grande fuga*, 1826). Ademais, trata de aproximações entre movimentos diferentes da Op. 110 (Dahlhaus 1993, 217). Só que faz do seu conceito ferramenta em essência voltada aos limites da peça individual, mesmo que não haja nada que o impeça de abarcar o exame de grandes grupos composicionais.

Em suma, no que concerne ao subtematismo, pode tanto ser expandido o repertório quanto transcendido o âmbito da peça isolada. E, no contexto da obra lisztiana, tais procedimentos parecem demonstrar viabilidade.

Processos subtemáticos nos *Grandes estudos*

Uma condição inicial une as doze peças dos *Grandes estudos*. Trata-se do primeiro indício — já perfilado na coleção anterior de 1826 e depois repetido na formulação posterior de 1851 — de um processo de coesão discursiva. Tal condição é o plano global do volume, que consiste, em linhas mais gerais, nas relações por terças descendentes.

Há mais a se perceber do que isso, contudo, ao se perscrutar com maior atenção a organização que articula as composições. Afinal, há o revezamento entre tons maiores e menores, bem como a seguinte particularidade: ocorrem deslocamentos de terça descendente menor após um centro maior e de terça descendente maior após um menor. Com isso, um Estudo faz-se no tom relativo ou anti-relativo de seus vizinhos posterior e anterior — e se representar a tonalidade relativa de um, equivalerá à anti-relativa do outro.

Como o primeiro Estudo enfoca Dó maior, os outros se fazem em Lá menor (nº 2), Fá maior (nº 3), Ré menor (nº 4), Si bemol maior (nº 5), Sol menor (nº 6), Mi bemol maior (nº 7), Dó menor (nº 8), Lá bemol maior (nº 9), Fá menor (nº 10), Ré bemol maior (nº 11) e Si bemol menor (nº 12). Observa-se que, nessa etapa do longo projeto abarcando um quarto de século, Liszt ainda não confere às peças os títulos (em sua maioria poéticos) que, posteriormente, as fariam conhecidas — *Preludio* (nº 1), *Paysage* (nº 3), *Mazeppa* (nº 4), *Feux follets* (nº 5), *Vision* (nº 6), *Eroica* (nº 7), *Wilde Jagd* (nº 8), *Ricordanza* (nº 9), *Harmonies du soir* (nº 11) e *Chasse-neige* (nº 12).

As terças, pode-se perceber, são elemento de importância no volume. Em verdade, confirmar-se-ão nele como o mais relevante fator, no que concerne aos processos abstratos e fragmentários do subtematismo dahlhausiano.

Investigando-se os processos capazes de relacionar cada Estudo ao conjunto e aos pares formados com suas composições vizinhas, percebe-se que, numa dada altura da

curtíssima primeira composição, em seu compasso 13, as terças melódicas descendentes são destacadas (Ex.2). Em tal ponto, há certo grifo pela mudança métrica, pois o compasso equivale a dois 4/4 — metro até então usado e logo depois retomado.



Ex.2. Estudo nº 1 (compasso 13).

Além da afinidade de serem suas tonalidades relativas (visto que a alternância entre relativas e anti-relativas já foi observada acima, ela não será a partir daqui continuamente repetida ao se enfocar cada Estudo), os Estudos nº 1 e nº 2 aproximam-se também porque o tom do segundo ganha destaque a partir do compasso 16 do primeiro e o tom do primeiro recebe ênfase a partir do compasso 27 do segundo. Ademais, a associação dos acordes Si diminuto com sétima no baixo e Sol maior com sétima é notável, a partir do compasso 14 do nº 1 e do compasso 28 do nº 2 (Ex.3).



Ex.3. Estudos nº 1 (compasso 14) e nº 2 (compasso 28).

A peça em Lá menor patenteia outra característica a ser destacada: ela é rica (já a partir de seu sétimo compasso) em terças (descendentes ou ascendentes) preenchidas melodicamente por graus conjuntos — aspecto que decerto integra o subtematismo baseado nesse intervalo. Pois é justamente a versão *descendente* dessa idéia que aproxima tal composição e sua vizinha posterior, o terceiro Estudo, em Fá maior (que assume o processo desde seu início). Independentemente disso, o nº 3 vale-se desde o começo de insistentes terças paralelas; e seu primeiro deslocamento harmônico também se vincula à terça, pois se nota a mudança de Fá maior para Ré bemol maior.

Do ponto de vista do subtematismo, muito aproxima os Estudos nº 3 e nº 4. Afinal, o último deles também assume deslocamento harmônico vinculado à terça (de Ré menor para Si bemol maior, considerando-se a tonalidade secundária que se afirma a partir do compasso 57). Adicionalmente (Ex.4), nele há tanto as terças preenchidas melodicamente por graus conjuntos (desde o início) quanto as insistentes terças paralelas (igualmente a partir do primeiro compasso).



Ex.4. Estudo nº 4 (compassos 1 e 2).

A tortuosa linha cromática da introdução do Estudo nº 5 assume interessante perfil: patenteia quebras de sentido melódico de modo a desenhar a terça maior (literalmente ou por enarmonia). Assim (Ex.5), a partir da nota Fá, há resultante subida até Lá bequadro. Em seguida, o processo reinicia-se a partir de Lá bemol, encontrando ponto de chegada em Dó. Adiante, ainda no primeiro compasso, há recomeço com Si bequadro, traçando a nova subida a terça maior por enarmonia, consumada com Mi bemol, já no início do segundo compasso. Pois tal cromatismo com quebra de sentido melódico que caracteriza a introdução do Estudo nº 5 — e ele vai além dos pontos citados — já se faz notar, em linhas gerais, a partir do compasso 125 do Estudo nº 4.⁶



Ex.5. Estudo nº 5 (compassos 1 e 2).

Observando-se o sexto Estudo, constata-se que é aspecto dos mais marcantes do seu tema (presente de início) o salto de terça descendente. Além disso, as terças harmônicas (que reforçam a melodia) fazem-se abundantes em todas as formulações temáticas; e há deslocamento harmônico baseado insistentemente em terças. Ademais, a importantíssima idéia do *salto ascendente de sexta antecedido por ênfase na primeira nota que o compõe* — materializada de diferentes maneiras em *todas* as peças seguintes — manifesta-se explicitamente a partir do compasso 46 (Ex.6). Avaliando-se aspectos específicos que unam essa composição à sua antecessora, há que se destacar que a

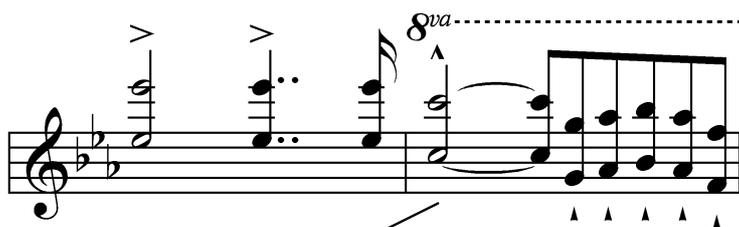
⁶ Ainda que nesse caso as quebras ocorram quando se consuma a terça diminuta.

bordadura característica do tema do Estudo n° 6 é antecipada, no n° 5, nas segundas contínuas (a partir das primeiras quatro notas da composição — Ex.5, acima — e, de forma bem notável, a partir do 15) e na construção da mão direita que é proposta a partir do compasso 83.



Ex.6. Estudo n° 6 (compassos 46 e 47).

O salto ascendente de sexta antecedido por ênfase na primeira nota que o compõe — que pela proximidade por inversão com a terça se sintoniza com os argumentos subtemáticos do livro musical lisztiano — tem grande destaque na porção final dos *Grandes estudos*. Já se manifestando no Estudo n° 6, ocorre também no n° 7 a partir do compasso 47, com a ênfase desta vez ocorrendo por repetição da nota inicial (Ex.7):



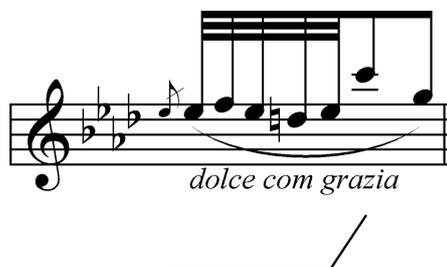
Ex.7. Estudo n° 7 (compassos 47 e 48).

A idéia também se faz notar no Estudo em Dó menor, n° 8: a partir do compasso 29 com ênfase pela subida e descida cromática (Ex.8) e a partir do 59 com repetições da altura inicial do salto (em certa medida sintonizadas com o padrão do Estudo anterior, demonstrado acima, Ex.7). Ademais, os dois temas da oitava composição constroem-se, de início, na tonalidade da sétima, Mi bemol maior.



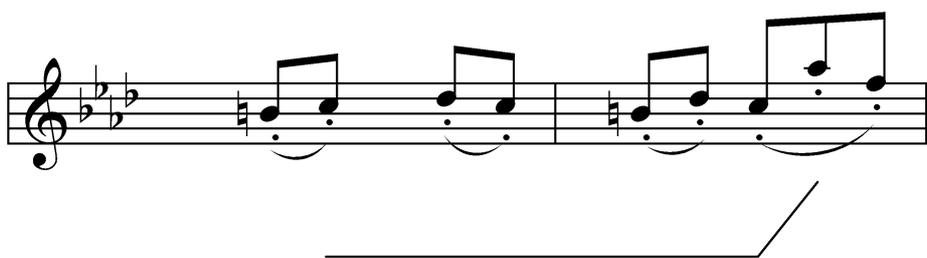
Ex.8. Estudo n° 8 (compassos 29 e 30).

No nono Estudo, alguns segmentos com caráter de *cadenza* assumem repetições de terças descendentes preenchidas por graus conjuntos (como atestam os compassos 13 e 41). Contudo, mais importante é a continuação do comportamento subtemático definido pelo salto de sexta com ênfase na primeira nota que o compõe, a partir do compasso 14 (Ex.9) — e com freqüentes recriações após isso.



Ex.9. Estudo nº 9 (compasso 14).

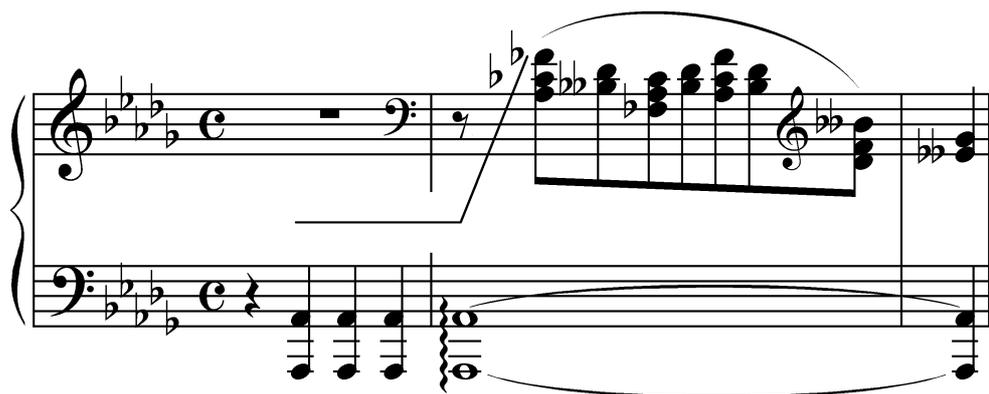
Unem os Estudos nº 9 e nº 10 as terças descendentes preenchidas por graus conjuntos (exemplificadas nos compassos 13 e 41 da peça em Lá bemol maior e desde o início da em Fá menor — que as apresenta em cadeias sucessivas). Além disso, continua o notável princípio do salto de sexta enfatizado, na décima peça desde os compassos 6 e 7 (Ex.10). Após tantas recorrências — desde o Estudo em Sol menor —, e com os segmentos em Lá bemol maior e Fá menor fazendo dele um de seus impulsos melódicos mais característicos, o processo começa a tornar-se mais e mais proeminente: mesmo continuando no âmbito do subtematismo, passa a ser cada vez mais difícil considerá-lo fenômeno velado — condição que normalmente marca as ocorrências do conceito dahlhausiano.



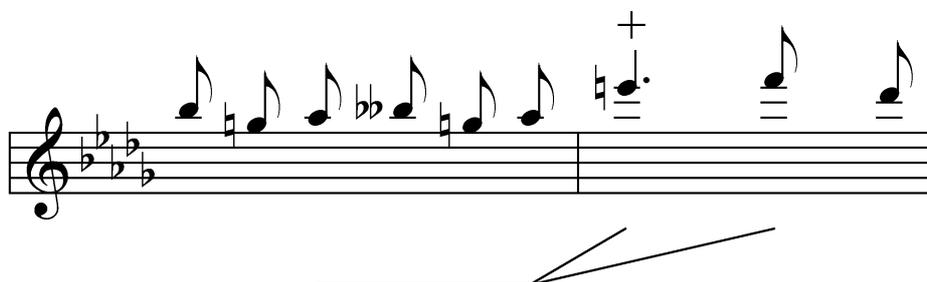
Ex.10. Estudo nº 10 (compassos 6 e 7).

Nos Estudos nº 11 e nº 12, enfim, o salto de sexta com ênfase na primeira nota que o compõe continua — desde o início naquele (Ex.11, unindo-se as propostas dos dois pentagramas, firmando-se a sexta composta) e a partir do 22 nesse (Ex.12). No último Estudo, no entanto, há pormenor bastante interessante: Liszt às vezes insere uma apoiatura antes da nota de chegada do salto, gerando com isso outro intervalo de sexta, por enarmonia (o mesmo Ex.12 ilustra essa particularidade, com as sextas menor e maior resultantes). Além disso, há relevante afinidade entre as duas últimas partes dos

Grandes estudos, pois seus planos tonais são, em linhas gerais, correspondentes pela retrogradação e pela transposição: há Ré bemol maior (início), Sol maior (a partir do 37), Mi maior (59) e Ré bemol maior no nº 11 (128), bem como Si bemol menor (início), Ré bemol maior/menor (a partir do 22 e da anacruse do 30, respectivamente), Mi maior (37) e Si bemol menor (48) no nº 12. Além da abundância de terças nesses esquemas (incluindo-se, nisso, passos enarmônicos), há dois estágios comuns: Ré bemol e Mi.



Ex.11. Estudo nº 11 (compassos 1, 2 e 3).



Ex.12. Estudo nº 12 (compassos 22 e 23).

Conclusões: a forma que *não* se consuma

Não há dúvidas, portanto, que as doze peças dos *Grandes estudos* sugerem um todo unificado, compatível com uma forma única. Desse ponto de vista, esses doze segmentos firmar-se-iam como *seções* de uma *forma unitária composta*.⁷ Veja-se que essa interpretação não os estabelece como *partes* de uma arquitetura dividida primordialmente em doze; pois se entende, em acordo com Douglass Green (1979, 143-4), que *parte* seja uma divisão hierarquicamente superior a *seção* e que o contínuo plano tonal por terças descendentes de Liszt exclua uma estrutura de tal modo “quebrada” em suas fundações.

Não só o contínuo plano sugere os Estudos como seções em vez de partes, mas a impressionante associação pelo salto de sexta com primeira nota enfatizada, que concerne às sete últimas peças, também o faz. Diante de tal associação, conclui-se que as disjunções entre os Estudos são de peso formal menor, dado que os sete segmentos derradeiros estabelecem um grande arco nessa forma unitária que se esboça. Paralelamente, tal arco tampouco pode ser considerado uma “segunda” parte em si mesma, já que os seis primeiros Estudos — grifando-se aqui que o nº 6 é espécie de pivô entre o comportamento inicial mais fragmentado e o final conceitualmente mais coeso do livro — não constroem entre si ligações amplas (e nítidas) comparáveis às dos sete últimos, o que impede que sugiram uma “primeira” parte. Esse é mais um fator decisivo para a insinuação da forma unitária composta.

Contudo, um detalhe pequeno mas inescapável afirma um problema estrutural do conjunto de 1837. Mesmo se delineando a forma citada, é necessário lembrar-se que os *Grandes estudos* são, no título original que os coordena — *e, portanto, em seu mais amplo projeto conceitual* —, Vinte e quatro composições. A segunda metade dessa suposta forma jamais foi realizada por Liszt. Destarte, o resultado, em termos os mais estritos possíveis, é uma porção de uma estrutura total inacessível. Ou seja, os *Grandes estudos* não constituem um sistema “inteiro”, não destinado a receber complemento. Não se pode vislumbrar neles, assim, uma forma única, uma construção plena. Não se firmando um objeto formal nesses termos, o que se tem não pode transcender o fragmento de uma arquitetura maior, que jamais se materializa.

Essa questão, com algumas importantes alterações, é retomada por Liszt na última versão do projeto, os *Estudos de execução transcendental*. Contudo, justamente em acordo com autores como o já citado Samson, evita-se aqui um processo comparativo entre as duas formulações. Os *Grandes estudos* não precisam ser vistos como esboços de uma versão final; podem ser avaliados em suas particularidades, inclusive com o destaque a essa tensão singular que assumem. Tensão entre uma forma pronta para se consumir e um basilar aspecto conceitual que em definitivo a inviabiliza.

⁷ Mediante forma “composta”, refere-se ao processo de uma arquitetura final gerada a partir de formas subsidiárias menores, comum na ária *da capo* e no minueto-trio-minueto (Green 1979, 145-151).

Referências bibliográficas

- Dahlhaus, Carl. 1993. *Ludwig van Beethoven: approaches to his music*. Trad. Mary Whitall. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 1989. *Nineteenth-century music*. Trad. J. Bradford Robinson. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Green, Douglass. 1979. *Form in tonal music*. An introduction to analysis. 2.ed. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Samson, Jim. 2003. *Virtuosity and the musical work: the Transcendental studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Walker, Alan. 2004. *Franz Liszt*. Ithaca: Cornell University Press. 3v.