

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**RAPHAEL DE LIMA PUCCINI**

**ESTUDO ANALÍTICO ACERCA DA RAPSÓDIA HÚNGARA**  
**Nº 14, DE FRANZ LISZT.**

**São Paulo**  
**2022**

**RAPHAEL DE LIMA PUCCINI**

**ESTUDO ANALÍTICO ACERCA DA RAPSÓDIA HÚNGARA  
Nº 14, DE FRANZ LISZT.**

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista — UNESP, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis

**São Paulo  
2022**



Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

|       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| P977e | <p>Puccini, Raphael de Lima, 1989-</p> <p>Estudo analítico acerca da Rapsódia Húngara n. 14, de Franz Liszt / Raphael de Lima Puccini. - São Paulo, 2023.</p> <p>98 f. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Música - Análise, apreciação. 2. Música orquestral - Análise, apreciação. 3. Música para piano. 4. Rapsódias (Música). 5. Liszt, Franz, 1811-1886. I. De Bonis, Maurício Funcia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD 780.15</p> |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

**RAPHAEL DE LIMA PUCCINI**

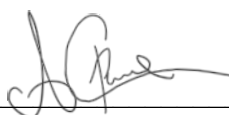
**ESTUDO ANALÍTICO ACERCA DA RAPSÓDIA HÚNGARA  
Nº 14, DE FRANZ LISZT**

Monografia aprovada como requisito parcial  
para a obtenção do grau de Licenciado em  
Música no curso de Licenciatura em Música,  
do Instituto de Artes da Universidade Estadual  
Paulista – UNESP, pela seguinte banca exami-  
nadora:

Documento assinado digitalmente  
 MAURICIO FUNCIA DE BONIS  
Data: 22/02/2023 11:59:33-0300  
Verifique em <https://verificador.iti.br>

---

Prof. Dr. Maurício Funcia De Bonis  
Instituto de Artes  
Universidade Estadual Paulista – UNESP



---

Prof. Dr. André de Cillo Rodrigues  
Instituto de Artes  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

São Paulo, 22 de dezembro de 2022

### **Agradecimentos:**

Ao Maurício, pela infinita disponibilidade e paciência.

Ao André, pelo competente trabalho como membro da banca.

À minha avó Tereza, e ao meu avô Antônio, com muito carinho, por terem me acolhido no último ano.

À minha mãe Alessandra e ao meu pai Fernando, cada um a seu modo, por todo o apoio que já puderam me dar até hoje.

Ao Willy, pela sempre presente amizade, e por sempre nos ajudar a trilhar o caminho que escolhemos.

Ao Ramirez, Gabriel e Paulo pela consistente companhia aos finais de semana, no grupo de cinema.

Ao Victor, pela generosidade e profissionalismo, e por ter me ajudado a fazer e desfazer tantos nós nos últimos anos.

À Dona Selma e família, por terem me recebido tão bem.

À Deidy, que, depois de muita procura, permanece em minha vida, com amor.

À minha avó Anny, *in memoriam*.

## **Resumo**

O trabalho desenvolveu uma análise da Rapsódia Húngara nº 14, de Franz Liszt, levando em consideração o contexto em que foi produzida, as tendências composicionais do compositor e de sua época, na qual o pianismo era um movimento de grande expressividade na Europa. Também realizou-se uma comparação entre a versão para piano da obra e a versão para orquestra, composta sob a supervisão de Liszt. Foi possível observar uma significativa diferenciação entre as duas versões, evidenciando o fato de que a elaboração orquestral, realizada posteriormente, não se trata de uma transposição da obra original para piano, mas do resultado de um distinto projeto composicional, que orientou a elaboração de uma nova obra, de acordo com a adequação da escrita para este outro meio, e com os pré-requisitos de uma prática musical criadora. Também foram dignos de nota os recursos presentes na obra, e a extensão em que esta pôde legar uma série de soluções composicionais para a música da atualidade.

**Palavras-chave:** Análise musical, Franz Liszt, Rapsódias Húngaras.

**Abstract**

This research developed an analysis of Hungarian Rhapsody No. 14, by Franz Liszt, taking into account the context in which it was produced, the compositional tendencies of the composer and his time, in which pianism was a movement of great expressiveness in Europe. A comparison was also made between the piano version of the work and the orchestral version, composed under Liszt's supervision. It was possible to observe a significant difference between the two versions, evidencing the fact that the orchestral elaboration, carried out later, is not a transposition of the original work for piano, but the result of a distinct compositional project, which guided the elaboration of a new work, according to the suitability of writing for this other medium, and with the prerequisites of a creative musical practice. Also worthy of note were the resources present in the work, and the extent to which it was able to bequeath a series of compositional solutions for contemporary music.

**Keywords:** Musical analysis, Franz Liszt, Hungarian Rhapsodies.

## Sumário

|                                                                                                   |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1 Introdução.....                                                                                 | 12 |
| 2 Análise da Rapsódia Húngara nº 14 – considerações gerais.....                                   | 17 |
| 2.1 Início: preparação ao tema principal (c. 1 a 24).....                                         | 19 |
| 2.2 Allegro eroico – o tema principal (c. 25 a 76).....                                           | 29 |
| 2.3 Poco Allegretto (a capriccio) – Allegro, em alternância (c. 77 a 120).....                    | 39 |
| 2.4 <i>Allegretto a la Zingarese</i> – <i>Allegro vivace</i> , em alternância (c. 121 a 208)..... | 47 |
| 2.5 <i>Vivace assai</i> (c. 209 a 338).....                                                       | 66 |
| 2.6 <i>Più Allegro</i> – <i>Presto assai</i> – <i>Allegro brioso</i> (c. 339 ao final).....       | 83 |
| 3 Considerações finais.....                                                                       | 96 |
| Referências.....                                                                                  | 98 |

## Índice de figuras

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1: Frases iniciais de Magasan repül a darú, szépen szól.....                                                                                                                                                                                                                                                      | 18 |
| Figura 2: Versão para piano. Frases iniciais da introdução e sonoridades particulares das figurações pianísticas (c. 1-10) (LISZT, 1913-17, p. 144-145).....                                                                                                                                                             | 20 |
| Figura 3: Versão orquestral. Compassos iniciais da introdução; figuração grave expressa pelo tremolo do tímpano sobre a nota Fá, dobrado em uníssono pelas trompas e cordas graves (LISZT, 1875, p. 3).....                                                                                                              | 22 |
| Figura 4: Versão orquestral, primeira frase da introdução. Acorde de Fá menor, dobrado pelos metais, fagote e clarinete, em um acorde sustentado, em diferenciação ao arpejo ascendente da versão para piano (LISZT, 1875, p. 4).....                                                                                    | 23 |
| Figura 5: Versão para piano. Perfis melódicos semelhantes: 3ª e 4ª frases da introdução e 3ª e 5ª frases do tema (LISZT, 1913-17, p. 145-146).....                                                                                                                                                                       | 24 |
| Figura 6: Versão para piano. Arpejos temáticos e harmonia do final da introdução (LISZT, 1913-17, p. 145).....                                                                                                                                                                                                           | 26 |
| Figura 7: Versão para orquestra: final da Introdução (LISZT, 1875, p. 7-8).....                                                                                                                                                                                                                                          | 28 |
| Figura 8: Versão para piano: tema principal, c. 25-50 (LISZT, 1913-17, p. 146).....                                                                                                                                                                                                                                      | 29 |
| Figura 9: Versão para orquestra: tema principal, marca de ensaio C (LISZT, 1875, p. 8-10).....                                                                                                                                                                                                                           | 30 |
| Figura 10: Versão para piano: início da variação do tema, c. 51-58, e comparação com os materiais da introdução (LISZT, 1913-17, p. 144, 146-147).....                                                                                                                                                                   | 32 |
| Figura 11: Versão para orquestra: início da variação do tema, letra de ensaio D (LISZT, 1875, p. 11-12).....                                                                                                                                                                                                             | 34 |
| Figura 12: Versão para piano: filtragem e nova formulação polifônica, c. 59-62 (LISZT, 1913-17, p. 147).....                                                                                                                                                                                                             | 35 |
| Figura 13: Versão para orquestra: filtragem e nova formulação polifônica, de 9 a 12 c. depois de D (LISZT, 1875, p. 14-15).....                                                                                                                                                                                          | 36 |
| Figura 14: Versão para piano: trinado expandido e cadenza (variação da 5ª frase do tema), c. 68-71 (LISZT, 1913-17, p. 147-148).....                                                                                                                                                                                     | 37 |
| Figura 15: Versão para orquestra: Marca de ensaio E, melodia na flauta (trinados, cromatismos e escala cigana de Sol sugerida) (LISZT, 1875, p. 17-18).....                                                                                                                                                              | 38 |
| Figura 16: Versão para orquestra: preparação para o tema Poco Allegretto, marca de ensaio F. Detalhe para a indicação “scherzando”, que indica o caráter rápido da passagem (LISZT, 1875, p. 20).....                                                                                                                    | 40 |
| Figura 17: Versão para piano: mudança de região harmônica e materiais motivicos em Poco Allegretto, c. 77-91 (LISZT, 1913-17, p. 148).....                                                                                                                                                                               | 42 |
| Figura 18: Versão para orquestra: cadenza e retomada do tema principal em tempo lento nos sopros, e retorno ao andamento rápido; de 7 a 4 compassos antes de G (LISZT, 1875, p. 21).....                                                                                                                                 | 43 |
| Figura 19: Versão para piano: breve retomada do material do tema de Poco Allegretto, com aceleração do andamento e prolongamento modulatório de 4 compassos em direção a Mi maior, e nova repetição completa do referido tema nesta tonalidade e em tempo mais rápido (Allegro); c. 92-120 (LISZT, 1913-17, p. 149)..... | 45 |
| Figura 20: Versão para orquestra: mudanças de tempo e detalhes na composição, letra de ensaio H (LISZT, 1875, p. 23-25).....                                                                                                                                                                                             | 47 |
| Figura 21: Versão para piano: Allegretto la Zingarese, c. 121-136, caráter “saltitante”, pelos ritmos pontuados, ressonante e mais movido; polifonia com acompanhamento por arpejos. Em vermelho: notas características da escala cigana de Lá (repetem-se da mesma forma nos 8                                          |    |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| compassos seguintes). Em azul, notas que fogem à escala (Ré natural), mostrando o caráter cromático e móvel das aparições da escala cigana (LISZT, 1913-17, p. 150).....                                                                                                                                                        | 48 |
| Figura 22: Versão para orquestra: Allegretto Moderato, alla Zingarese, marca de ensaio I, onde é possível observar os recursos orquestrais utilizados nesta passagem, com proeminência das cordas e participação dos sopros variável de acordo com a repetição da estrutura inicial de 8 compassos (LISZT, 1875, p. 25-26)..... | 49 |
| Figura 23: Versão para piano: Allegro vivace, retorno a Fá maior com passagem por Ré menor e uso da escala cigana de Ré; relações de I V I manifestas no encadeamento; c. 137-152 (LISZT, 1913-17, p. 150-151).....                                                                                                             | 52 |
| Figura 24: Versão para orquestra: transição com filtragem; retomada do tema por movimento ascendente contrário, cromático; a partir de 5 compassos antes de K (LISZT, 1875, p. 29)....                                                                                                                                          | 53 |
| Figura 25: Versão para piano: acelerando escrito a partir da segunda frase do tema Allegretto a la Zingarese; c. 161-167 e seguintes (LISZT, 1913-17, p. 151).....                                                                                                                                                              | 54 |
| Figura 26: Versão para orquestra: composição polifônica da segunda frase do tema Allegretto moderato, alla Zingarese, uma variante com recursos colorísticos que se distingue consideravelmente da versão pianística; a partir de 9 compassos depois de K (LISZT, 1875, p. 30-32).....                                          | 55 |
| Figura 27: Versão para piano: Allegretto a la Zingarese, retorno da melodia do tema, transitando pelas regiões de Lá menor e Ré menor, com aparições discretas das respectivas escalas ciganas de Lá e de Ré; c. 168-180 (LISZT, 1913-17, p. 151-152).....                                                                      | 57 |
| Figura 28: Versão para piano: harmonia dos compassos 181 a 186; sequência de dominantes que conduz a harmonia à região de Lá maior; padrão melódico de 2 compassos que se repetem (LISZT, 1913-17, p. 152).....                                                                                                                 | 59 |
| Figura 29: Versão para piano: finalização do tema de Allegretto a la Zingarese em Fá menor; retorno à tonalidade principal (LISZT, 1913-17, p. 153).....                                                                                                                                                                        | 60 |
| Figura 30: Versão para piano: retomada do tema principal da obra, na região da Submediante de Fá menor; cadenza e condução a Do, c. 195-208 (LISZT, 1913-17, p. 153-154).....                                                                                                                                                   | 62 |
| Figura 31: Versão para orquestra: ponto culminante ao final do desenvolvimento do tema Allegretto moderato, alla Zingarese, de 3 compassos antes de N até a marcação de andamento Allegro maestoso (LISZT, 1875, p. 36-37).....                                                                                                 | 64 |
| Figura 32: Versão para orquestra: figuração nas cordas que articula as duas frases do tema principal a partir da escala cigana de Réb; ampla figuração escalar ascendente nas cordas; melodia do tema principal harmonizada nos sopros e metais (LISZT, 1875, p. 39).....                                                       | 65 |
| Figura 33: Versão para orquestra: terceira frase da retomada do tema principal, chegada à cadenza, letra de ensaio O (LISZT, 1875, p. 40-41).....                                                                                                                                                                               | 66 |
| Figura 34: Versão para piano: comparação entre os motivos dos compassos 139 e 209, em vermelho; resquícios da cadenza anterior, em azul (LISZT, 1913-17, p. 150 e 154).....                                                                                                                                                     | 67 |
| Figura 35: Versão para piano: análise do tema Vivace assai de 16 compassos + 16 compassos de variação, em Ré menor; comparação em relação ao motivo pontuado de Allegretto a la Zingarese (LISZT, 1913-17, p. 150, 154-155).....                                                                                                | 69 |
| Figura 36: Versão para orquestra: Presto, letra de ensaio P, onde retoma-se o material cromático de conexão já ouvido na antes da repetição do tema em Allegretto alla Zingarese (letra de ensaio K) (LISZT, 1875, p. 42).....                                                                                                  | 70 |
| Figura 37: Versão para orquestra: configuração polifônica e textural em Vivace assai, da marca de ensaio P a Q (LISZT, 1875, p. 42-43).....                                                                                                                                                                                     | 71 |
| Figura 38: Versão para orquestra: aumento de densidade a cada 8 compassos após a mudança de região para Ré menor; trinados oitavados no piccolo, flauta e oboé que se conectam à                                                                                                                                                |    |



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| figuração escalar descendente, retomando o tema; marcas de ensaio de Q ao 13º compasso de R (LISZT, 1875, p. 44-46).....                                                                                                                                                                                                                                                     | 72 |
| Figura 39: Versão para piano: compassos 242-274; sequência de acordes repetida (Lá maior como baixo na 5ª, Ré maior, Si maior e Lá maior) em estruturas de 16 + 16 compassos (LISZT, 1913-17, p. 155-156).....                                                                                                                                                               | 74 |
| Figura 40: Versão para piano: repetição do tema de Vivace assai variado, intercalado à sequência de tremolos de acordes anteriormente descrita; c. 275-299 (LISZT, 1913-17, p. 155-156).....                                                                                                                                                                                 | 77 |
| Figura 41: Versão para orquestra: recorte da textura na marca de ensaio T (LISZT, 1875, p. 49-50).....                                                                                                                                                                                                                                                                       | 79 |
| Figura 42: Versão para orquestra: recorte da textura na marca de ensaio U (LISZT, 1875, p. 52).....                                                                                                                                                                                                                                                                          | 80 |
| Figura 43: Versão para orquestra: transição para a volta do tema melódico de Vivace assai a partir da marca de ensaio V (LISZT, 1875, p. 54).....                                                                                                                                                                                                                            | 81 |
| Figura 44: Versão para orquestra: mudanças de densidade a cada 8 compassos, no retorno do tema melódico de Vivace assai; marca de ensaio V e W (LISZT, 1875, p. 55-56).....                                                                                                                                                                                                  | 82 |
| Figura 45: Versão para piano: extrato e análise harmônica dos acordes acentuados do início de Più Allegro, do compasso 339 ao compasso 347 (LISZT, 1913-17, p. 158-159).....                                                                                                                                                                                                 | 83 |
| Figura 46: Versão para piano: Più Allegro, trecho completo dos compassos 339-354; destaque para a constituição de intervalos do tremolo (LISZT, 1913-17, p. 158-159).....                                                                                                                                                                                                    | 85 |
| Figura 47: Versão para piano: descrição da mão esquerda dos compassos 347 a 354 (LISZT, 1913-17, p. 159).....                                                                                                                                                                                                                                                                | 86 |
| Figura 48: Versão para piano: condução de vozes na mão direita que demarca a harmonia V <sup>9</sup> - I, na região de Réb Maior, finalizando em I na segunda inversão; compassos 347-354 (LISZT, 1913-17, p. 159).....                                                                                                                                                      | 87 |
| Figura 49: Versão para piano: Più Allegro, compassos 355-370; movimento harmônico da região da napolitana para o retorno da região da tônica maior (LISZT, 1913-17, p. 159).....                                                                                                                                                                                             | 89 |
| Figura 50: Versão para orquestra: Più Allegro; excerto reduzido em relação à versão para piano, apenas com 4 apresentações do gesto formado pelo acorde acentuado (em tutti) e os tremolos subsequentes, sem o desenvolvimento final. Os acordes acentuados (nomeados em azul) apenas se alternam entre Fá maior e Réb maior; marca de ensaio X (LISZT, 1875, p. 57-58)..... | 91 |
| Figura 51: Versão para piano: Presto assai, análise harmônica, compassos 371 a 390 (LISZT, 1913-17, p. 160).....                                                                                                                                                                                                                                                             | 93 |
| Figura 52: Versão para orquestra: Presto assai, marca de ensaio Y; mesma sequência de acordes da versão para piano, mas mais curta (omissão da última frase de 4 compassos); melodia semelhante, mas variadas no novo meio; polifonia diversa considerando-se o conjunto orquestral (LISZT, 1875, p. 58-60).....                                                             | 94 |
| Figura 53: Versão para piano (compassos 391 a 413) e versão para orquestra (marca de ensaio Z): Allegro brioso, o momento final da obra (LISZT, 1913-17, p. 160); (LISZT, 1875, p. 60-62).....                                                                                                                                                                               | 95 |

## **Relato a respeito da realização do projeto**

Este não é meu primeiro TCC, assim como esta não é a minha primeira graduação em música. Realizo o curso de Licenciatura em Música tardiamente, mesmo após a conclusão do mestrado, em 2019, por questões profissionais. Este trabalho (gostaria de ser sincero) é realizado em meio a conturbações de outra ordem em relação às encontradas à época de seu análogo, nos primeiros anos da década de 2010, quando concluí a graduação em Composição. O momento da vida é outro, e as experiências ocorridas até aqui tornam o processo – burocraticamente falando – um bocado menos assustador e, em certa medida, menos trabalhoso. Também redimensiona-se aquilo que se vislumbra em termos da dimensão do trabalho, se se considerar que, da primeira vez, acabei entregando um trabalho de uma centena de páginas, à época algo inimaginável para mim<sup>1</sup>. Depois do mestrado, bastante mais extenso que isso, entende-se: um TCC é um TCC, e não um Doutorado. E em meio a algumas dificuldades causadas pela pandemia, ocorre que o TCC é uma das obrigações que se enfrenta no dia a dia, em prol da conclusão de (mais) uma graduação.

Por outro lado – e espero que ainda em tempo –, em meio ao que não é apenas “uma das obrigações que se enfrenta no dia a dia”, há a realização de uma análise de Liszt. É, de certa forma, um contrassenso que isto acabe ocorrendo em um trabalho de conclusão de curso, que em nada tem a ver, em espírito e na dimensão dos esforços, com a dedicação que esta empreitada deveria requerer. O primeiro verdadeiro desafio, aqui, foi tentar dissociar o que se pede na STCOM (a seção do instituto onde se protocola o documento pronto), e o que se pede do conteúdo do trabalho. O que a instituição determinou, no manual de elaboração do trabalho, e o que o objeto de análise em si demanda de quem se propõe a buscar compreendê-lo.

Entre o ato de conseguir finalizar, em tempo, em meio às demandas do cotidiano (de alguém com 33 anos de idade completos), e o ímpeto de finalizar o texto compreendendo um mínimo sequer do que pretendeu o compositor, procurei alcançar aquilo que esta obra pode ter deixado para a posteridade, e o porquê de ainda valer a pena estudá-la e ouvi-la hoje em dia. Convivo com esta peça já faz mais de dois anos, desde o período mais grave da pandemia, em 2020. Foi sugestão de um professor meu que estudasse uma das Rapsódias Húngaras, e todo um processo de leitura e estudo de harmonia – para tentar suprir eventuais falhas com as quais

1 Em tempo: o processo de inclusão das figuras que ilustram a análise, muito acertadamente sugerido pela banca no dia da defesa, subverteu esta questão das dimensões do trabalho: no fim, acabou se tornando um trabalho de uma centena de páginas.

me aproximei no momento em que conheci a obra – acabou se seguindo a esta sugestão, dado um primeiro contato nada exitoso com a partitura. A partir daí, com outros estudos passando na frente – pois essas coisas não esperam –, acabei optando por deixar o trabalho para o final do meu curso de graduação, e assim aproveitar o tema para tentar trazer um maior sentido ao tal do TCC. Torço para que uma coisa não tenha atrapalhado a outra, e que eu possa ter chegado ao menos um pouco mais perto de Liszt e de sua obra.

## 1 Introdução

Nascido em 1811 na cidade de Raiding, à época pertencente à Hungria, Liszt chega em 1823 a Paris, um dos principais centros internacionais da produção pianística, onde se concentravam diversos virtuosos do instrumento, cuja posição privilegiada foi palco do desenvolvimento e constituição do piano. Por sua vez, juntamente a Chopin e outros, Liszt foi um pianista prodigioso, considerado um dos mais importantes compositores para o instrumento em sua época, com o que se corrobora o fato de ter vivido em um centro e em uma época marcados por uma frutífera produção voltada ao repertório pianístico, que levou ao inédito desenvolvimento do instrumento em si, da sua técnica – então em desenvolvimento de sua quase definitiva constituição moderna –, e de seus procedimentos de escrita. Liszt, no que concerne à sua obra, foi um dos responsáveis por sintetizar diversas inovações musicais, presentes na obra de seus contemporâneos, para além do próprio repertório pianístico, indo, então, além dessas descobertas em sua própria criação (ALAIN et al, 1967, p.234-238). Olivier Alain exemplifica a amplitude desta síntese, que abarca:

o “chant au piano” de Thalberg; os novos efeitos revelados pela acrobacia violinística de Paganini; o retorno cíclico dos temas, esboçado pelos primeiros românticos; o esplendor do relevo orquestral descoberto por Berlioz; a densidade harmônica de Schumann; a sedução da sonoridade própria a Chopin.<sup>2</sup> (ALAIN et al, 1967, p.238, tradução nossa)

Esta característica distintiva, em um contexto em que o florescimento de virtuosos era abundante, é um dos fatores que aponta para a fundamental importância de um estudo acerca da obra de Liszt. Como veremos a seguir, a sua obra encontra soluções para o problema da composição musical posteriormente à prática comum – ou seja, após o fim da existência da última expressão linguística socialmente compartilhada na música erudita, regida pelas leis tonais em sua plenitude, na música do século precedente. Estas soluções serão importantes para a própria criação musical do século XX, no qual, em termos linguísticos, enfrenta-se cada vez em maior profundidade o problema linguístico mencionado.<sup>3</sup>

Tal é a dimensão do arcabouço de invenções sonoras presentes na obra de Liszt que torna possível Olivier Alain se referir a uma aproximação do piano em relação à orquestra, ou ainda, de uma “orquestração pianística”. Características como usos particulares da tessitura do

2 No original: “le «chant au piano» d’un Thalberg; les effets nouveaux révélés par l’acrobatie violonistique de Paganini; le retour cyclique des thèmes, esquissé par les premiers romantiques; la splendeur du relief orchestral découvert par Berlioz; la densité harmonique de Schumann; la séduction de la sonorité propre à Chopin”.

3 Para uma verificação acerca da problemática da ausência de linguagem comum na música erudita do século XX, vide Oliveira (2019).

piano possibilitados por sua expansão para os dois extremos, o uso consciente dos registros sonoros como recursos colorísticos, recursos de escrita em oitavas que possibilitam uma sonoridade possante, dentre outros aperfeiçoamentos técnicos exigidos ao pianista são exemplos destas inovações (ALAIN et al, 1967, p. 239-245). Em termos harmônicos, observa-se o uso de todo o ciclo de tonalidades e dos graus fortes e fracos do interior destas, e a partir deste uso, a possibilidade de incorporar uma coloração modal à harmonia. Também, na mesma lógica desta ampliação, uma maior frequência e distância tonal das modulações, assim como o uso recorrente de diferentes materiais escalares (cromáticos, modais, e até mesmo de escalas pouco usuais na música erudita ocidental, como pentatônicas, hexatônicas e modos estruturados a partir de divisões simétricas da oitava) (ALAIN et al, 1967, p. 248-251). As combinações intervalares também anunciam recursos musicais presentes em movimentos musicais posteriores, como o uso de quartas e quintas arpejadas, ou configurações simultâneas por terças ou quintas; recursos comuns à música impressionista, antecipados em sua obra, para não mencionar o frequente uso expressivo de dissonâncias (ALAIN et al, 1967, p. 252-253).

Não é possível abordar a música de Liszt – e menos ainda a obra em particular que aqui nos concerne – sem pontuar, dentre as motivações que concernem à sua atuação, aquelas relacionadas à sua origem húngara. Liszt começa sua atuação musical precocemente, tendo escrito a obra *Tantum Ergo* em 1822, aos 11 anos, ainda pupilo de Salieri em Viena (SEARLE, 1966, p. 1), e sua ópera em um ato *Don Sanche* alguns anos depois, em 1824-5 (SEARLE, 1966, p. 155). Jovem prodígio, sua chegada a Paris significou um desenraizamento de sua terra natal, tendo sofrido também com a fatalidade da privação em relação a seu pai, falecido em 1827. Demonstrou grande interesse pela crítica social idealista de seu tempo, que o direcionaram a correntes de ideias humanitárias, além de uma aproximação com a religião. "Liszt vai querer se tornar, e se tornará, um cidadão do mundo; de um mundo libertário, mas otimista, e colocado à luz da esperança cristã"<sup>4</sup> (ALAIN et al, 1967, p. 247-8, tradução nossa). No entanto, a sua ligação com a pátria de origem se manterá presente, inclusive em sua música:

É sem dúvida a esta herança centro-europeia a que ele deve, apesar da sua formação clássica vienense e parisiense, o seu ouvido instintivo para tocar intervalos raros, escalas primitivas, populares, exóticas, ou deduzidas de sucessões harmônicas especiais da harmonia moderna, da harmonia lisztiana<sup>5</sup>. (ALAIN et al, 1967, p. 248, tradução nossa)

4 "Liszt voudra devenir, et deviendra, citoyen du monde; d'un monde libertaire mais optimiste, et placé sous l'éclairage de l'espérance chrétienne."

5 "C'est sans doute à cette hérédité centre-européenne qu'il doit, en dépit de la formation classique viennoise et parisienne, de posséder une oreille ouverte d'instinct au jeu des intervalles rares, des gammes primitives, populaires, exotiques, ou déduites des successions harmoniques spéciales de l'harmonie moderne, de l'harmonie lisztienne."

A certa altura de sua vida, já como grande pianista e compositor em ascensão, quando, em dezembro de 1839, na cidade de Viena, levantava fundos para a construção de um monumento em homenagem a Beethoven – este, uma fundamental referência para si, cuja contribuição e grandeza para a história da música era profundamente reconhecida por Liszt –, recebe, de uma delegação vinda de *Pest* com este fim, um convite para retornar à sua terra natal, após dezesseis anos de distanciamento. Tal convite era um verdadeiro gesto de apreciação desde seu país de origem, e seu retorno gerou uma onda de idolatria por parte daquela nação, em busca, na época, pela sua afirmação nacional por meio da afirmação de seus próprios líderes individuais. Em meio a controvérsias implicadas nesta visita – a qual também lhe rendeu grandes honrarias e aclamação do público através de suas apresentações musicais – este retorno o colocou em um renovado contato com os ciganos – grupo étnico que, em sua infância, lhe causava grande admiração – e com sua música (WALKER, 1983, p. 448-465). Em visita a um acampamento cigano, Liszt deixa uma descrição gráfica do que presencia, como transcrito a seguir:

Após examinar alguns cavalos que foram recentemente dados a eles, os homens puseram um celestial sorriso em seus rostos, exibindo seus dentes, que eram tão brancos quanto a neve. Depois eles começaram a imitar castanholas estalando as juntas de seus dedos, que eram sempre longos e carregados com eletricidade. Eles começaram a jogar seus chapéus ao alto, desfilando em seguida como pavões. Então eles examinaram os animais novamente. De repente, como se inspirados por uma gratidão que eles estiveram o tempo todo tentando expressar, e a verdadeira manifestação da qual apenas havia lhes ocorrido, eles recorrem a um meio mais nobre. Voando em direção a seus violinos e pratos, eles dão início a um real furor de excitação. A *friska* não demorou em se elevar a um frenesi de exultação, e então quase ao delírio. Em seu estágio final ela podia apenas ser comparada àquele vertiginoso e convulsivo movimento de contorção que é o ponto culminante no êxtase dervixe.<sup>6</sup> (LISZT apud WALKER, 1983, p. 466, tradução nossa)

Seu especial interesse pelos ciganos levou-o a produzir, em 1840, um conjunto de obras chamado *Magyar Dallok*, a partir de um apanhado de melodias nacionais húngaras baseadas nos materiais musicais ouvidos em contato com este povo. Futuramente, esta obra foi revisada e deu origem ao que seria conhecido como as *Rapsódias Húngaras*, escritas entre 1851 e 1853. A concepção de Liszt acerca destas obras, que se inspira nas bandas ciganas,

6 Texto em inglês advindo da fonte consultada: “After examining some horses which had recently been given them, the men put on a heavenly smile, showing off to advantage their teeth, which were as white as snow. After that they started imitating castanets by cracking the joints of their fingers, which are always long and charged with electricity. They began throwing their caps into the air, following this by strutting about like peacocks. Then they examined the animals again. Suddenly, as if inspired by a gratitude which they had all the while been trying to express, and the true manifestation of which had only just occurred to them, they had recourse to a nobler medium. Flying to their violins and cymbals, they began a real fury of excitement. The *friska* was not long in rising to a frenzy of exultation, and then almost to delirium. In its final stage it could only be compared to that vertiginous and convulsive writhing motion which is the culmination point in the Dervish ecstasy.”

bem como no caráter improvisatório de sua música, é resultado da busca por um “épico nacional”. O termo rapsódia, então, se adequaria a estas peças, advindo do sentido do canto épico dos feitos e da história de seu povo, que seriam, então, cantados pela pena e pelo piano de Liszt. O resultado de seu contato com a multitude de materiais aos quais teve acesso não seria a criação de peças individuais, mas de uma única obra épica, cujo espírito só poderia ser alcançado face à compreensão do conjunto, do qual cada rapsódia seria uma faceta. (WALKER, 1983, p. 466-469).

A uma destas facetas dedica-se fundamentalmente o presente escrito. Como veremos a seguir, as sonoridades e recursos que serviriam a Liszt como inspiração, em contato com a música das bandas ciganas, são ouvidos nesta parcela do ciclo intitulada *Rapsódia Húngara nº 14*, na qual se apresentam na forma de elementos improvisatórios que incluem a alternância de tempo entre lento e rápido – conhecidos, em húngaro como *lassan e friska*, respectivamente, ou a alusão a efeitos advindos da superfície sonora das bandas ciganas, como o som do cimbalom – espécie de cítara de martelos – e de tambores, bem como a citação de melodias originárias (WALKER, 1983, p. 466-468). Alguma controvérsia surge a respeito destas melodias, sobretudo no interior de uma discussão de caráter etnomusicológico acerca dos métodos de registro deste material. Esta discussão coloca em dúvida a sua autenticidade como música verdadeiramente cigana, controvérsia esta reforçada pela publicação do livro de Liszt dedicado a esta música, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. No entanto, falha-se em notar, como já dito por Béla Bartók, compositor e importante etnomusicólogo húngaro do século XX, o anacronismo deste pensamento, que cobra do compositor, dedicado integralmente à criação e à performance, uma postura que seria possível apenas em uma abordagem científica não existente ainda em sua época (BARTOK, 1977, p. 229-236). Não se pode deixar falhar, no entanto, a compreensão do sentido que esta música assumia em relação à sua obra musical, que em nada tinha a ver com um empenho de preservação e divulgação de uma cultura em declínio por meio do seu registro, o que teria seu sentido no século XX, quando a música originária e tradicional das diferentes culturas passa a ser entendida como uma música outrora viva e que é aos poucos substituída por uma cultura popular feita e (cada vez mais amplamente) distribuída para as massas, que toma o seu lugar. De maneira distinta, como fica claro pelo próprio relato e contexto em que a obra se originou, o intuito era o de exaltar um povo a partir da música que, a partir de seu próprio testemunho, Liszt pôde conhecer desde o interior dos próprios acampamentos ciganos.

Além deste ponto, outro aspecto deste impasse também foi fonte de controvérsia, ainda à época de Liszt: a relação direta feita pelo compositor entre as melodias identificadas como ciganas, e o fato delas serem originárias, na realidade, da cultura popular do povo húngaro, e não especificamente dos ciganos. Estes, povos nômades que eram, comumente se apropriavam de elementos musicais existentes nas localidades por onde viviam, e, desta forma, imprimiam a estas melodias o seu caráter próprio e a sua maneira de tocar e improvisar a partir delas (WALKER, 1989, p. 577). Este espírito é o que subsiste no caráter das rapsódias, como procuraremos evidenciar pontualmente no decorrer da nossa análise, além da própria novidade do discurso musical de Liszt em si, que é, em realidade, o foco principal do atual trabalho.



## 2 Análise da Rapsódia Húngara nº 14 – considerações gerais.

De início, recomendamos ao leitor a obtenção das partituras, de fácil acesso na *internet*, para o bem entendimento desta análise<sup>7</sup> tanto a versão para piano<sup>8</sup>, quanto – como um complemento – a versão orquestral<sup>9</sup> desta obra<sup>10</sup>; sugerimos também, evidentemente, que ambas as versões sejam ouvidas um número suficiente de vezes, de acordo com as necessidades do ouvinte<sup>11</sup>. Sendo assim, em um primeiro momento, levantaremos eventos estruturais e materiais relevantes que permeiam a obra – considerando a versão para piano como sendo a principal de nosso estudo, e indicando devidamente as menções à versão orquestral quando necessário<sup>12</sup>, o que será útil para a compreensão da organização de cada um dos dois projetos composicionais. A respeito dos apontamentos de ordem harmônica realizados nesta análise, será utilizado como referência a obra *Structural functions of harmony*, de Arnold Schoenberg (1983).

Um destes materiais faz evidente referência – como apontado por Walker (1983, p. 467) – à canção popular húngara *Magasan repül a darú, szépen szól*, tocada pelos próprios ciganos a Liszt. Esta melodia se encontra como tema principal e central para a estrutura da obra, e, com ela, já se tem contato desde os compassos iniciais. Em sua constituição própria, este tema tem como característica a apresentação de duas frases iniciais; em cada uma delas, um mesmo segmento melódico: a primeira vez na região da tônica, e a segunda, transposto, na região da dominante.

- 
- 7 Bem como, obviamente, a própria gravação da obra, a respeito da qual não poderíamos deixar de recomendar a interpretação de Gyorgy Cziffra, ele mesmo um cigano húngaro de origem e, mais de que tudo, um grande intérprete de Liszt.
  - 8 A partitura para piano, no momento da escrita desta monografia, podia ser obtida pelo link: <[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP160407-PMLP12465-Liszt\\_Klavierwerke\\_Peters\\_Sauer\\_Band\\_2\\_14\\_Ungarische\\_Rhapsodie\\_No\\_14\\_filter.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP160407-PMLP12465-Liszt_Klavierwerke_Peters_Sauer_Band_2_14_Ungarische_Rhapsodie_No_14_filter.pdf)>, estando acessível na plataforma IMSLP.
  - 9 A partitura para orquestra, no momento da escrita desta monografia, podia ser obtida pelo link: <[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP599677-PMLP12465-Liszt\\_-\\_Hungarian\\_Rhapsody\\_No\\_1\\_for\\_orchestra\\_\(Liszt-Doppler\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP599677-PMLP12465-Liszt_-_Hungarian_Rhapsody_No_1_for_orchestra_(Liszt-Doppler).pdf)>, estando acessível na plataforma IMSLP.
  - 10 Sugere-se, neste caso, a versão interpretada por Hermann Scherchen.
  - 11 Utiliza-se, ao longo do texto, o termo “versão” para referência a cada uma das realizações desta rapsódia. No entanto, é preciso esclarecer que isto nos serve apenas como um recurso de escrita para referência às duas diferentes partituras. Entendemos, portanto, que cada uma delas se trata de um projeto composicional distinto, pensado em sua especificidade, apesar de ambos compartilharem diversos materiais e elementos semelhantes. É, dentre outros fatores, na criatividade e necessária diferenciação entre os projetos, pensados cada um para um meio distinto, que encontramos parte importante da originalidade da escrita de Liszt.
  - 12 Dado o fato de que a versão orquestral tem uma numeração de compassos ligeiramente distinta da versão original, serão reservadas as identificações dos trechos com a numeração de compassos apenas para a versão para piano, dado que o ouvinte poderá encontrar com relativa facilidade as correspondências de cada trecho da obra, por comparação, na parte orquestral, seguindo as descrições contidas no texto e as indicações de andamento que abrangem cada segmento analisado. Eventualmente, quando aplicável, recorreremos também às letras de ensaio para identificar passagens da versão orquestral.



Figura 1: Frases iniciais de *Magasan repül a darú, szépen szól*

Esta contraposição, a um olhar desavisado, poderia aparecer como apenas mais uma comum construção, se se considerar o repertório da música erudita ocidental, ao menos desde o início do estabelecimento da música tonal: ou seja, espera-se do início de qualquer fuga que possa, como uma forma de apresentação corriqueira, expor seu sujeito na região da tônica e, em seguida, da dominante. No entanto, na obra que nos ocupa, esta elaboração se direciona a estratégias criativas de outra ordem.

Como se sabe, a harmonia no período romântico pôde extrapolar as relações inequívocas próprias do tonalismo, que visam a clara afirmação da tonalidade como pré-requisito para a compreensão do discurso. Aqui, a harmonia é expandida, ou seja, considera-se como parte do “tom” toda a sorte de relações possíveis para além das regiões vizinhas da tonalidade entendida como principal. É característica desta peça um navegar por regiões mais ou menos distantes do tom principal, em diversas ocasiões a partir de relações cromáticas ou de submediantes e mediantes advindas de um amplo escopo, que inclui ambos os modos (maior e menor). Desta forma, esta contraposição entre tônica e dominante, que se apresenta logo de início, tem, na obra, o potencial de assumir vida própria. Ela reaparece em diferentes momentos e regiões, ao mesmo tempo como modo de exposição deste trajeto do plano harmônico, mais ou menos distantes do tom principal, e também, em si, como uma referência ao tema principal, mesmo que não associada diretamente à retomada de seu material melódico. Mais do que uma relação de índole tonal em termos tradicionais, nota-se seu ressurgimento como alusão ao esqueleto do tema, sendo ela, sob esta diversa perspectiva, um dos princípios unificadores desta Rapsódia, como será detalhado no decorrer desta análise.

Outra característica da obra, que corrobora estes princípios harmônicos apenas expostos, é o recurso da justaposição de materiais desde a própria montagem de alguns dos temas,

até a sequenciação dos diferentes materiais ao longo da obra. É comum, ao longo da peça, a separação de segmentos por fermatas e silêncios, algumas vezes dispensando transições graduais de uma região harmônica a outra, de um material a outro. Cria-se a partir da elaboração de quadros sonoros que se sucedem, e que, embora muitas vezes distintos entre si, se unem dentro do espírito e da própria estrutura do plano da obra que os associa. A palavra-chave, escrita de passagem no início do atual parágrafo, vale ser repetida: montagem.

Ainda retomando o caráter harmônico da obra, as relações de mediante e submediantes (diversas) são, sim, abundantes nesta obra, e a elas deve ser dedicada especial atenção para o seu entendimento. São um fundamento da organização do discurso, e por possibilitarem graus distintos de distanciamento harmônico, são necessárias para que o caráter rapsódico que se intencionou corporifique-se como música. A configuração da simultaneidade dos parâmetros musicais, e as relações de variação e contraste são, por fim, o que dá corpo à obra, sendo que a exploração da própria potencialidade sonora e polifônica do instrumento assumirá um papel importante para este fim.

## **2.1 Início: preparação ao tema principal (c. 1 a 24).**

O início da peça é ouvido, a princípio, em modo menor, surgido a partir do inicialmente solitário ruído grave na mão esquerda – os tambores ciganos abafados, como diz Walker (1983, p. 467). Estes são intermeados por um movimento anacrúsico ascendente que evidencia o intervalo de segunda aumentada, dentro de um segmento escalar típico da escala cigana (equivalente a um modo eólio com quarta aumentada e sétima maior). O conjunto, uma quase marcha fúnebre, solene e obscura. A primeira e a segunda frases, na tônica e na dominante, são reescritas uma após a outra logo na abertura da obra – embora em modo menor – a partir de uma transposição literal de todas as notas, uma em fá menor, a outra em dó menor. O mesmo ocorrerá, por exemplo, na aparição principal do tema, já em modo maior, no compasso 25, no andamento *Allegro eroico*.

No final da primeira, e de cada uma destas duas frases iniciais – nos compassos 6 e 10 –, ocorre como se dos pesados tambores nascessem os ressonantes tilintares do cimbalom, que varre a tessitura de baixo ao alto, num gesto tipicamente pianístico.

**Lento quasi marcia funebre**

*mf marcato*

Figuração de acompanhamento: "como tambores ciganos".

*pesante*

Primeira frase na região de Fá menor.

Os "tambores" transformando-se em "sons cintilantes do cimbalom".

*trem. cresc.*

Segunda frase na região de Do menor.

*trem. cresc.*

Figura 2: Versão para piano. Frases iniciais da introdução e sonoridades particulares das figurações pianísticas (c. 1-10) (LISZT, 1913-17, p. 144-145).

E isso não é comentado aqui por acaso. Neste relato acerca da peça, como já comentado, recorreremos a outra versão desta mesma obra, para orquestra, orquestrada por Franz Doppler sob supervisão de Liszt<sup>13</sup>, para, a partir da comparação de alguns momentos-chave entre ambas, elucidar características fundamentais da escrita de Liszt, e de como cada um dos dois projetos composicionais, dentro de suas especificidades, foi pensado. Percebe-se, então, que este mesmo trecho inicial, na versão orquestral, apresenta algumas diferenças: o murmúrio grave ao piano, que é composto a partir de um trêmolo escrito entre a 5ª Justa Fá-Do e a oitava Fá, aparece na versão orquestral como um rufo de tímpano, sobre a nota Fá, apenas dobrado por uma trompa solo em uníssono. O arpejo ascendente da versão para piano é omitido na versão orquestral, e é substituído pela adição, ao tremolo do tímpano, de um tremolo de arco nas cordas mais graves (exceto violinos) formando um acorde de fá menor, dobrado pelos metais, fagote e clarinete, em um acorde sustentado. Algo semelhante ocorre na segunda frase, sobre do menor. Uma clara diferenciação acerca da expressão de ideias para meios distintos, que, como tais, se expressam de maneiras distintas.

---

13 “Rapsódias Húngaras para grande orquestra, orquestradas por F. Doppler – revisada por F. Liszt. (...) O nome Doppler não deve ser omitido da página de título, pois ele realizou o trabalho maravilhosamente” (WALKER, 1989, p. 856, tradução nossa), deixa Liszt como anotação em seu testamento. Na fonte original consultada: “Hungarian Rhapsodies for large orchestra, orchestrated by F. Doppler—revised by F. Liszt. N.B.: The name Doppler must not be omitted from the title page, for he has done the work marvellously.”

Lento, quasi marcia funebre. Franz Liszt.

Kleine Flöte.

2 grosse Flöten.

2 Hoboen.

2 Clarinetten in B.

3 Fagotte.

2 Hörner in F.

2 Hörner in Es.

3 Trompeten in F.

2 Tenor-Posaunen.

Bass-Posaune und Ophicleide.

Pauken in F. C. G.

Triangel.

Becken.

2 Harfen (unisono.)

1. Violinen.

2. Violinen.

Violen (getheilt.)

Violoncelle.

Contrabässe.

Lento, quasi marcia funebre.

Figura 3: Versão orquestral. Compassos iniciais da introdução; figuração grave expressa pelo tremolo do tímpano sobre a nota Fá, dobrado em uníssono pelas trompas e cordas graves (LISZT, 1875, p. 3).



The image shows a page of a musical score with six staves. A red vertical box highlights the first measure of the orchestral version, which is marked with 'rit.' and 'lange Pause'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'mf'. The word 'SOLO.' is written above the top staff in the second measure.

Figura 4: Versão orquestral, primeira frase da introdução. Acorde de Fá menor, dobrado pelos metais, fagote e clarinete, em um acorde sustentado, em diferenciação ao arpejo ascendente da versão para piano (LISZT, 1875, p. 4).

Até então viemos apontando as características presentes nas duas primeiras frases do tema, da maneira como surgem na introdução. O compositor as expõe logo de início, e com um notável cuidado em relação à elaboração particular das figurações sonoras neste trecho, o que coloca este momento de abertura em evidência. No entanto, nesta primeira exposição – a qual entendemos aqui como introdutória –, estão contidas outras duas frases – dos compassos 11 a 15, e 15 a 19 – que também se assemelham ao tema principal ao qual se faz referência, e que soará apenas mais a frente. Esta semelhança é reconhecível sobretudo pelo perfil melódico, embora não pela harmonia e tonalidade em que se encontram.

**c. 11 a 19 (introdução)**

sempre marcato

a capriccio

**c. 33 a 45 (tema: Allegro eroico)**

ff sempre

Figura 5: Versão para piano. Perfis melódicos semelhantes: 3ª e 4ª frases da introdução e 3ª e 5ª frases do tema (LISZT, 1913-17, p. 145-146).



A textura muda consideravelmente em relação ao que se ouvia antes, agora mais comedida em uma sequência de acordes atravessada por notas pedal de dominante, oitavadas (desde o baixo, e em vozes superiores). A tonalidade em cada uma delas se alterna por uma relação de mediantes: a primeira, na região da medianta menor da tonalidade de Fá menor (Láb menor, portanto), e a segunda, de volta à tônica menor (Fá menor). Os ritmos pontuados , , e , conduzem a sequência de acordes, também extraídos do tema (ver Figura 5 acima).

Os compassos seguintes desta parte introdutória, de 19 a 22, retomam um gesto pianístico que permeia toda a peça, ou seja, da harmonia expressa por meio de arpejos, antes apresentada nos compassos 6 e 10, pela figuração que, como dissemos, remetia ao som do cimbalom, embora aqui de maneira menos impetuosa.

*a capriccio*

arpejo

Fá m (t): I V I v VI V I Réb M (SM): I Dó M (D): bII

arpejo

Fá m (t): III Ré b M (SM): V Dó M (D): bVI

bVII  
bIII  
III

arpejo

*rinforz.*

\*

Fá m (t): II Ré b M (SM): I<sup>6A</sup> Dó M (D): V

bII VI V  
IV I  
bv bII I

Figura 6: Versão para piano. Arpejos temáticos e harmonia do final da introdução (LISZT, 1913-17, p. 145).

A harmonia, neste trecho, resume-se em uma movimentação de acordes de Napolitana do Dó Maior (V grau), que segue ao próprio V grau, preparando a volta do Fá, agora em modo maior. Intermeado a este direcionamento harmônico, acordes que causam um distanciamento momentâneo, uma sensação de suspensão e instabilidade: parte-se do acorde de Réb maior (bII de Dó maior), segue-se ao V grau deste acorde, com nona bemol, que se movimenta em direção à medianta improvável entre estes dois acordes – Fáb maior, ou seja, o acorde de medianta da homônima menor de Réb, que se finaliza com o acorde de 6ª aumentada de Dó, a Dominante da tonalidade central. Neste trecho, há, portanto, a conjunção entre acordes arpejados e movi-

mentações harmônicas de caráter cromático. A chegada do V grau, Dó maior, ao final do compasso 24, é intermeada por uma sequência de acordes que se aproximam a ela por conduções cromáticas de vozes: Sol $\flat$  menor 1<sup>o</sup> inversão, que vai ao Ré $\flat$  maior com o baixo na sétima menor e, por fim, o Dó maior, reiterando a movimentação de Napolitana em direção ao V grau.

Na versão orquestral, se observa que os dois últimos compassos são diversos em relação à versão para piano. Ali se retoma o motivo inicial anacrúsico – evidenciando o intervalo de trítono (também presente na escala cigana) ao invés da segunda aumentada – que, dos compassos de 1 a 10, preparou o “rufar de tambores” graves na mão esquerda<sup>14</sup>. É uma variante daquele material inicial, e a harmonia aqui é adequada a esta variante, desviando-se daquela que aparece na versão para piano. Foca-se na 6<sup>a</sup> Aumentada, que prossegue à tônica menor e depois maior na segunda inversão, até a entrada, afinal, do tema principal com o andamento *Allegro eroico*.

---

14 Anteriormente mostrada na Figura 2.

SOLO.  
p

2°m 5°d

Alle.  
pizz.

pizz.

pizz.

p

arco

p

5°d

2°m 3°M 2°m

arco

arco

arco

cresc.  
poco accelerando

al - - - C

Figura 7: Versão para orquestra: final da Introdução (LISZT, 1875, p. 7-8).

## 2.2 Allegro eroico – o tema principal (c. 25 a 76).

Em ambas as versões, aqui se apresenta a citação da canção *Magasan repül a darú, szépen szól*, em Fá maior, *fortíssimo*. Na versão para piano, o contraste em relação ao modo, o caráter luminoso, de sonoridade encorpada, na sequência de blocos de acordes assertivos e densos que sublinha a melodia – e que na versão orquestral é adequadamente expressa por um *tutti*, com correspondentes diferenciações de densidade ao longo da exposição das frases do tema –, deixa à memória a sensação de novidade, como se o tema realmente aparecesse pela primeira vez.

**Allegro eroico**

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked 'Allegro eroico' and 'ff'. It features a series of dense, assertive chords and block-like textures. The second system is marked 'ff sempre'. The third system continues the dense texture. The fourth system concludes the passage with a final chord. The score includes various articulation marks, including 'simile' and 'ff'.

Figura 8: Versão para piano: tema principal, c. 25-50 (LISZT, 1913-17, p. 146).



**Allegro eroico.**  
*ten.*

**C** **Allegro eroico.**

2 primeiras frases do tema em *tutti* orquestral

3ª frase de sentido suspensivo em comparação com as anteriores, com menor densidade (sem o conjunto completo dos metais e o *piccolo*) e diminuição da dinâmica, ao final.

Figura 9: Versão para orquestra: tema principal, marca de ensaio C (LISZT, 1875, p. 8-10).

Em contrapartida, como pôde ser percebido na introdução, os próprios recursos sonoros e harmônicos elaborados saltavam aos ouvidos, em primeiro plano, como uma síntese musical, a qual carrega o gérmen do tema, que pega carona na memória do ouvinte, ainda sem total esclarecimento do que está por vir: como a preparar o ouvido, em um recurso quase operístico,

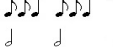
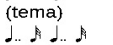
para o aparecimento pujante e inesperado da melodia. Desta forma, no *Allegro eroico*, o tema em si, exposto em sua totalidade, é evidenciado, nesta sua primeira aparição completa; e, a seu respeito, também salta aos ouvidos o caráter épico que tanto sentido traz a esta referência ao povo cigano e húngaro, caso sejam levadas em consideração as intenções declaradas pelo compositor a respeito da obra.

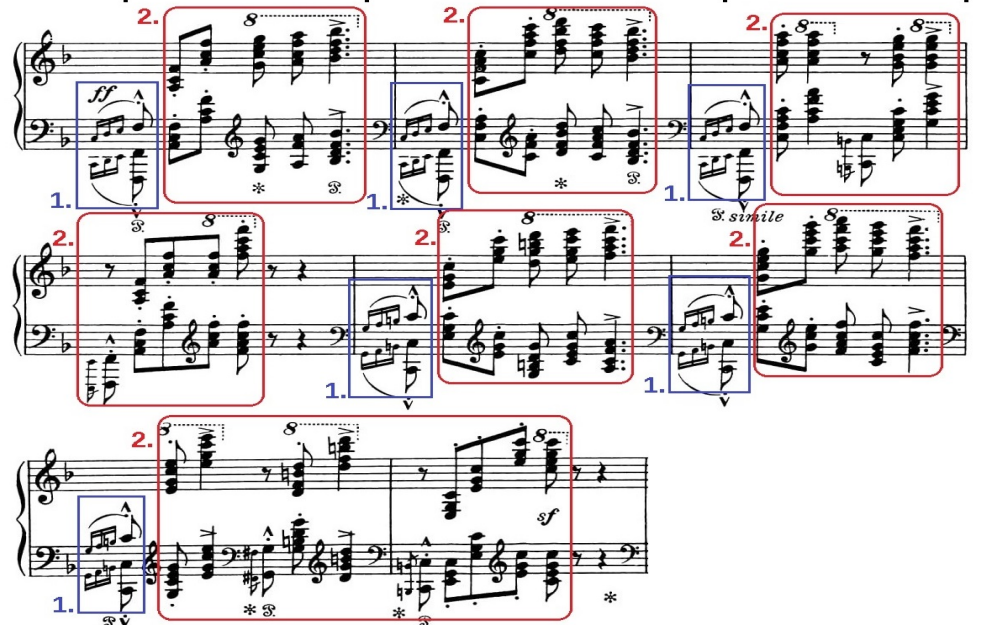
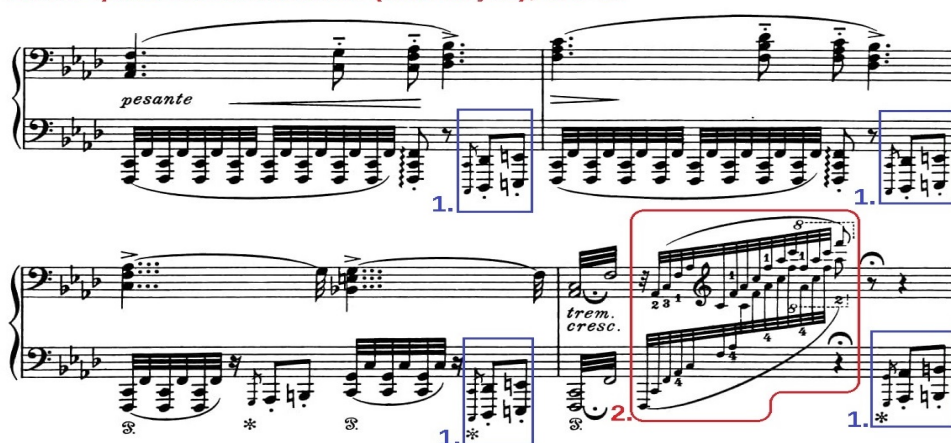
E então, repete-se o tema novamente. E o que se trabalha nesta repetição, uma vez ouvida a melodia, é uma sua variação em que o próprio piano passa a ser a evidência, como em um momento de êxtase conduzido pelo próprio rapsodo, que põe o seu virtuosismo a serviço do discurso musical, numa constante alternância de sonoridades que exploram toda a extensão de alturas do instrumento. No que diz respeito à construção desta variação é que se evidencia uma grande diferenciação em relação aos dois projetos composicionais. Na versão para piano (compassos 51 a 58), as primeiras duas frases, que correspondem às mesmas que se sobressaem na abertura da peça (antes expostas em modo menor), fazem referência a diferentes materiais presentes nos compassos de 1 a 24: nos segmentos escalares compostos de três graus ascendentes, em notas graves oitavadas, que se aproximam do tempo forte em cada compasso; e no movimento ascendente com que se sequenciam os blocos de acordes percorrendo as oitavas do piano, até seu extremo agudo. Ao mesmo tempo, mantém-se a referência à célula rítmica principal do tema (♩. ♪♪ ♩.), agora parcialmente desmembrada em colcheias.

**Allegro eroico, c. 51-58.**

Figuração rítmica:  como variante de: 

(idem)

Figuração rítmica:  como variante de:  (tema) ou de:  (introdução)


**Lento quasi marcia funebre (Introdução), c. 3-6.**

**Legenda:**

1. Segmentos escalares ascendentes em oitavas como anacruse para o tempo forte.

2. Desenhos harmônicos (respectivamente em blocos de acordes e figuração arpejada ascendentes) que percorrem toda a extensão do piano,

Figura 10: Versão para piano: início da variação do tema, c. 51-58, e comparação com os materiais da introdução (LISZT, 1913-17, p. 144, 146-147).



Na versão orquestral, a variação mantém tanto estas notas graves oitavadas que se aproximam dos tempos fortes (tocado pelas cordas) como o sentido ascendente de cada segmento da figuração harmônica, mas sobretudo esta última característica assume uma proporção e sonoridade bastante distinta daquilo que ocorre com o piano. Esta movimentação na tessitura assume a forma de figurações arpejadas nos sopros – com notas mais curtas e menos espaçadas – em resposta ao gesto inicial das cordas, as quais respondem novamente aos sopros por movimento contrário ao final de cada segmento das frases, dentro de um padrão que se mantém ao longo dos equivalentes 8 compassos. Os arpejos, então, tomam forma na polifonia como dois elementos distintos separados pelo timbre próprio de cada naipe<sup>15</sup>: nos sopros, com sentido ascendente, e nas cordas, com sentido descendente. O padrão rítmico do material temático principal ainda se percebe claramente.

---

15 Em contraposição, por sua vez, à pronunciada diferenciação de timbre no trecho equivalente, ao piano, pelos diferentes registros de alturas do instrumento.

Blocos de acordes nos fagotes, metais e harpa (dobramento da melodia no trompete solo).

Figuração grave em oitavas, graus conjuntos ascendentes: anacruse para os tempos fortes.

Mesma figuração, variada por aumentação.

Figura 11: Versão para orquestra: início da variação do tema, letra de ensaio D (LISZT, 1875, p. 11-12).

Retomando a versão para piano, é preciso ressaltar a diversidade e contraste de sonoridade que se segue na próxima frase (*meno f*), dos compassos 59 a 62, onde ocorre uma abrupta filtragem em relação à extensão de alturas da constituição polifônica advinda da frase anterior. Restringe-se, por dois compassos, à região médio-aguda; em blocos de acordes, a

mão esquerda reiterando o segmento melódico do tema, enquanto a mão direita retoma a sonoridade – ao extremo agudo – que alude ao cimbalom, colocando em evidência as quartas, quintas e oitavas reiteradas na forma de amplas ondulações de alturas fixas na mesma região; como uma alusão a uma mistura entre os materiais ruidosos desenvolvidos entre os compassos 1 e 10 da peça (o “rufar dos tambores”, e os arpejos ascendentes dos compassos 6 e 10). Esta camada arpejada se liberta entre os compassos 61 e 62, e circunda os acordes finais (pontos de apoio métrico, eventualmente reduzidos a uma única nota), que portam a melodia principal, ao centro da tessitura; cresce, então, a amplitude do movimento em ondas do grave ao agudo, progressivamente estendido até o final do compasso 62.

The image shows a musical score for piano, measures 59-62. The score is written for two staves, treble and bass. The left hand (bass staff) features arpeggiated chords and single notes, while the right hand (treble staff) features chords and arpeggiated figures. The score includes dynamic markings: *meno f*, *marcato*, *rinforz.*, and *ff*. Red arrows point to specific melodic segments in the right hand, and blue boxes highlight specific chords in the left hand. The score is annotated with 'Filtragem: região médio-aguda' and 'Figuração estática: alusão ao cimbalom e às sonoridades da introdução.' and 'Segmento melódico do tema em blocos de acordes.'

Figura 12: Versão para piano: filtragem e nova formulação polifônica, c. 59-62 (LISZT, 1913-17, p. 147).

O que ocorre na versão orquestral é, de maneira análoga, também uma filtragem de alturas – com uma grande redução também em dinâmica (para *mf* e *p*) –, mas aqui fica mais evidente a melodia exposta com uma sequência de acordes em blocos nas trompas e fagote dobrando a harpa, enquanto os arpejos transitam entre os sopros (que tocam *solo* neste trecho) e as cordas, envolvendo o entorno da tessitura da camada principal, do agudo ao grave, ao longo da frase toda; no fragmento final da frase, também ocorre uma ampliação da tessitura dos arpejos. A diferença principal é que os movimentos em ondas de que são compostos os arpejos tendem a

se acelerar na versão orquestral, enquanto se tornam mais lentas e amplas na versão para piano.

The image displays two systems of musical notation. The left system includes staves for woodwinds and strings, with annotations such as "(ossia a 2.) SOLO.", "mf", and "mf un poco espressivo". The right system includes staves for brass and strings, with annotations like "SOLO." and "pizz.". Red arrows and brackets are used to highlight specific melodic and harmonic elements across the staves.

#### Legenda:

[ ] = Blocos de acordes e melodia principal (fagote, trompas, harpa e, ao final, cordas e oboé.

↪ = Arpejos que circundam a melodia; perfil melódico em forma de ondas.

Figura 13: Versão para orquestra: filtragem e nova formulação polifônica, de 9 a 12 c. depois de D (LISZT, 1875, p. 14-15).

A mesma textura, na parte para piano identificada pelos compassos 51 a 58 (e trecho correspondente na parte orquestral)<sup>16</sup> é repetida na frase seguinte, de 5 compassos, entre os compassos 63 e 67. Na versão para piano, entre os compassos 68 e 69, retoma-se a textura dos compassos 59 e 60, embora agora a camada aguda não se trate mais de uma ampliação de um arpejo ao agudo, em alusão aos arpejos dos primeiros compassos da obra. Agora, trata-se de

<sup>16</sup> Ver figuras nº 10 e 11.

um trinado expandido e oitavado, entre as notas Dó e Ré, num âmbito de duas oitavas, que desembocará numa espécie de *cadenza* (nos compassos 70 e 71) de amplo movimento escalar cromático descendente desde o extremo agudo até a região mais grave do instrumento – tudo isso ainda fazendo alusão ao tema principal em correspondências identificáveis compasso a compasso<sup>17</sup>, neste caso, como variação da sua 5ª frase (originalmente exposta nos compassos 42-45).

"Trinado expandido"

Blocos de acordes que portam a melodia principal.

Cadenza, com notas rápidas e cromáticas na mão direita (e depois em ambas as mãos), mantendo-se a harmonia correspondente à 5ª frase do tema principal.

Figura 14: Versão para piano: trinado expandido e cadenza (variação da 5ª frase do tema), c. 68-71 (LISZT, 1913-17, p. 147-148).

Na parte orquestral, com poucas alterações harmônicas em relação à frase correspondente do tema, aquilo que na versão para piano é realizado como trinados e como uma *cadenza*, aqui assumem como voz principal as flautas, primeiro *a 2*, e depois *solo* – o que traz aos trinados e aos movimentos escalares outro peso textural, com acompanhamento realizado por poucas cordas mais graves, pela harpa, clarinete, fagote e trompa (todos os sopros tocam *solo*). A melodia da flauta sugere (com uma alteração de passagem para a nota Do♯) a escala cigana de Sol<sup>18</sup>, e finaliza com um segmento cromático ascendente.

17 Neste caso, no tema principal, observa-se que a harmonia que acompanha a melodia tem também um caráter cromático semelhante, que aqui se expande na forma de uma escala cromática propriamente dita, acompanhada pela mesma harmonia anterior, presente na camada de acordes.

18 Cujas notas componentes são Sol – Lá – Si♭ – Do♯ – Ré – Mi♭ – Fá♯ – Sol.



The image displays a musical score for orchestra, specifically rehearsal mark E. The score is written for a full orchestra, including flutes, strings, and piano. The flute part is the primary focus, featuring a melody with trills, chromaticism, and a Gypsy scale of Sol. The score is marked with 'a 2.' and 'p.' (piano). The flute part is labeled 'flautas' and 'SOLO.'. The piano part is labeled 'un poco espressivo' and 'div.'. The score is divided into two systems, with the first system on the left and the second system on the right. The first system is marked with 'E' and the second system is marked with 'E<sup>p</sup>'. The score is written in G major and 2/4 time. The flute part is written in treble clef and the piano part is written in bass clef. The score is marked with 'a 2.' and 'p.' (piano). The flute part is labeled 'flautas' and 'SOLO.'. The piano part is labeled 'un poco espressivo' and 'div.'. The score is divided into two systems, with the first system on the left and the second system on the right. The first system is marked with 'E' and the second system is marked with 'E<sup>p</sup>'. The score is written in G major and 2/4 time. The flute part is written in treble clef and the piano part is written in bass clef.

Figura 15: Versão para orquestra: Marca de ensaio E, melodia na flauta (trinados, cromatismos e escala cigana de Sol sugerida) (LISZT, 1875, p. 17-18).

Por fim, a última frase, na versão para piano (c. 72 a 76), retoma com quase completa exatidão – textural e harmonicamente, inclusive – a frase dos compassos 62 a 67, trazendo um sentido de conclusão. Na versão orquestral, algo semelhante ocorre, em relação aos mesmos trechos correspondentes, embora, aqui, desenha-se um *tutti* de maior densidade do que na frase correspondente anterior. Em suma, neste trecho, a alternância entre texturas é uma característica mantida nas duas versões, mas a correspondência entre o caráter de cada alternância é expresso de maneira bastante distinta de acordo com cada um dos meios instrumentais em questão.

### **2.3 *Poco Allegretto (a capriccio)* – *Allegro*, em alternância (c. 77 a 120)**

No início do presente escrito, comentamos sobre a alternância entre tempos comum à música cigana, lento (*lassan*) e rápido (*friska*). Esta alternância é originária do gênero das *csárdás*, que emerge nos anos 1840, tocado por toda a parte por bandas ciganas, e, da mesma maneira, reconhecido pelos húngaros como símbolo de sua cultura nacional. Este gênero musical é derivado das danças de recrutamento chamadas *verbunkos*, advindas das guerras do império no século XVIII, com uma introdução lenta e um final que poderia chegar a tempos muito rápidos (WALKER, 1989, p. 578). Outra característica comum das *csárdás* e *verbunkos* era a associação entre os tempos lentos, *lassan*, e métricas quaternárias – pesadas – e que sugerem dignidade, orgulho e, às vezes, luto, e os tempos rápidos, *friska*, e métricas binárias, por vezes dançadas com despreocupação (CSÁRDÁS, 2022). Como vimos desde o início desta análise, essa tendência é observada na atual rapsódia, sobretudo no que diz respeito ao início lento, pesado, e, da mesma forma, o caráter de luto, expresso pela indicação *Lento quasi marcia funebre*. Também coincide o fato de que a métrica, até o ponto que alcançamos na presente análise, permaneceu quaternária. A partir do trecho indicado com o andamento *Poco Allegretto (a capriccio)*, há uma mudança métrica para o compasso binário de 2 por 4, e, desta marca em diante, as possibilidades de maleabilidade agógica serão expandidas; algo que se vê presente nas próprias indicações da partitura, e também a partir da maneira de se interpretar, realizada pelo músico consciente a respeito deste traço fundamental da obra.

Na versão orquestral, o início desta seção é marcada por um breve trecho preparatório – na marca de ensaio F –, a anunciar a entrada do novo motivo, e a evidenciar – por uma transformação cromática do motivo melódico oitavado nas cordas – a passagem para uma região harmônica distante (o que, na versão para piano não ocorre).

**F**

Harfe.

*un poco accelerando*

*ff*

*dimin.*

*schierzando*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*un poco accelerando*

*dimin.*

**F**

*Tempo capriccioso.*

**Poco Allegretto.**

Transformação cromática do motivo em direção à região de Ré Maior

Métrica binária

Figura 16: Versão para orquestra: preparação para o tema *Poco Allegretto*, marca de ensaio F. Detalhe para a indicação “*schierzando*”, que indica o caráter rápido da passagem (LISZT, 1875, p 20).

Há, no caso da versão para piano, uma ainda mais brusca mudança de região harmônica, como não houvera até então, a qual se alcança por justaposição. Chega-se a Ré maior – ou seja, a região da submediante alterada de Fá maior, uma tonalidade consideravelmente distante –, e nota-se aqui o uso de formas-motivo também mais distantes daquelas advindas do tema principal, com exceção de duas breves alusões ao tema principal, nos compassos 85 e 86, e 112 e 113. Nesta região harmônica, a harmonia permanece no entorno dos graus **I**, **IV** (S/T<sup>19</sup> em relação à tonalidade principal), e **vi** (SMsm<sup>20</sup> em relação à tonalidade principal) no compasso 87, antes da primeira mudança de andamento. O ritmo harmônico é razoavelmente lento, e a

19 Supertônica, ou seja, o grau superior maior, um tom acima, em relação à tônica em uma tonalidade maior, segundo Schoenberg (1983, p. 20).

20 Submediante menor da submediante maior, segundo Schoenberg; no original: “submediant major’s submediant minor (in C, a minor region on f#)” (1983, p. 20)



melodia principal é bastante simples em resumo, basicamente constituída da repetição de notas em colcheias, com arabescos cromáticos que circundam estas notas principais (Lá – Do<sup>21</sup> – Si), do compasso 77 a 84. Em 85, com a indicação de tempo *ritenuto*, a breve retomada do tema principal sublinha a subdominante e tônica de Ré Maior, e desemboca em um trinado e breve *cadenza* melódica na região aguda<sup>22</sup>, sobre o V do Si menor (com 9ª menor e na primeira inversão), que se resolve no compasso 87. Em seguida, a breve mudança para o *Allegro*, do compasso 88 ao compasso 91, traz um material melódico bastante distinto de todos os que já foram ouvidos até então, e marca a confirmação cadencial sobre Ré Maior.

---

21 Aqui aparece como a 7ª do V do IV, nos compassos 79 e 80.

22 *Cadenza* construída a partir de contornos cromáticos, como vemos presentes particularmente na elaboração do atual material em *Poco Allegretto*.

Justaposição entre regiões harmônicas: de Fá maior a Ré maior

Forma-motivo mais distante do tema

**Poco Allegretto (a capriccio)**

Melodia: Nota Lá

*dolce una corda*

Ré Maior (SM): I

Melodia: Nota Do

Melodia: Nota Si

*accel.*

Ré Maior (SM): I IV

Sol Maior (S/T): V I

Motivo advindo do tema

*riten.*

*espr. p*

*delicato*

Ré Maior (SM): IV I III

Sol Maior (S/T): I V VII

Si menor (SMsm): VI III V

Novo motivo melódico

**Allegro**

Ré Maior (SM): VI I V I I V I

Sol Maior (S/T): III V II V

Si menor (SMsm): I III VII III

Figura 17: Versão para piano: mudança de região harmônica e materiais motivicos em *Poco Allegretto*, c. 77-91 (LISZT, 1913-17, p. 148)

A versão orquestral realiza este trecho a partir das cordas e da harpa, o que talvez aluda a um instrumental cigano – o violino, o címbalom (como ilustra a Figura 16). Alterna este instrumental na *cadenza*, que é realizada pelos sopros, como a retomar o tema principal em tempo mais lento, e que marca uma diferença de caráter ainda mais evidente do que ocorre na versão para piano. Esta *cadenza*, novamente feita pela flauta, é uma reprodução exata das mesmas notas tocadas no piano. As indicações *Ritenuto* e “o trinado bem longo” (*den Triller ziemlich lang*) corroboram com a alternância de tempo e caráter próprio da proposta agógica aqui implicada. Posteriormente, o retorno ao andamento *Vivace assai*, que permanece até a repetição do tema na marca de ensaio G (*a tempo, sempre scherzando*).

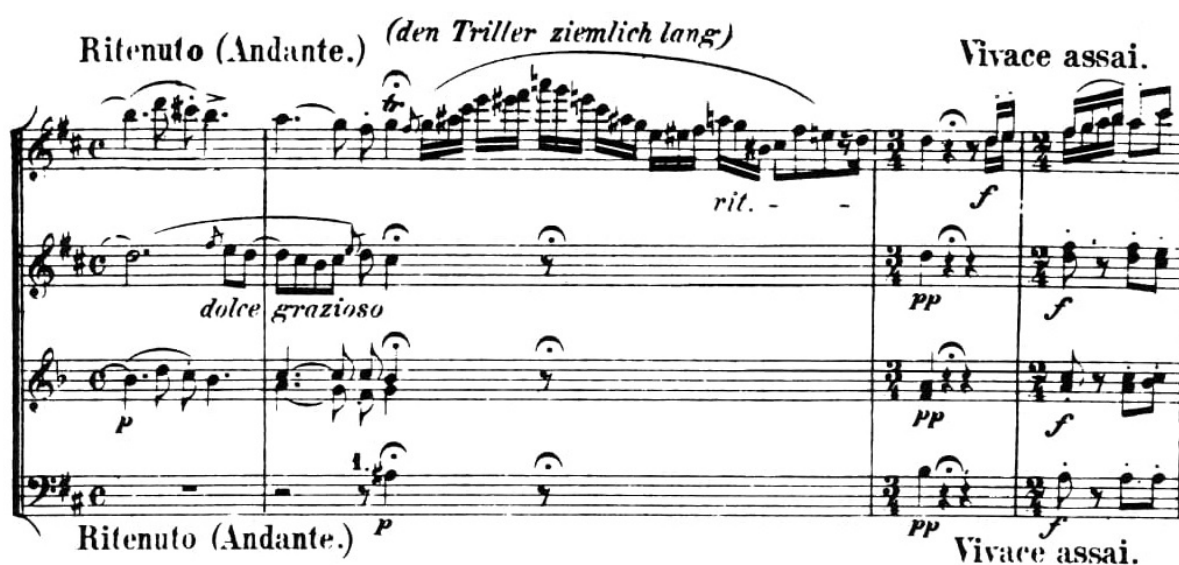


Figura 18: Versão para orquestra: cadenza e retomada do tema principal em tempo lento nos sopros, e retorno ao andamento rápido; de 7 a 4 compassos antes de G (LISZT, 1875, p. 21).

Assim, considerando as duas versões, em um e outro caso retoma-se o material de *Poco Allegretto sempre a capriccio*, mas com maior densidade da polifonia. Na parte para piano, uma ocupação mais ampla da tessitura do instrumento, em acordes mais cheios, rebatidos a uma distância maior desde o baixo, e com a melodia transposta uma oitava acima. A mudança de registro é um recurso bastante usado nesta peça, como variação de um material repetido para o piano. Com a mesma harmonia, repete-se a mesma frase de 8 compassos, portanto, que se prolonga por mais 4 compassos, onde se introduz o acorde de V grau de Mi, para a modulação que o material sofre para esta nova região maior (eleva-se em um tom o mesmo material, que será variado, para a região que pode ser classificada como S/TSM – supertônica da sub-

mediante maior – em relação à tonalidade principal). O material anteriormente exposto em andamento *Poco Allegretto*, agora retoma após um *accelerando*, em andamento *Allegro*. O material final do tema, que o conclui após a *cadenza* (ou seja, nos compassos 114-120) é prolongado, com uma repetição a mais de sua frase fragmentária, onde se conclui o tema na nova tonalidade, cadenciando-se em Mi maior.

**Poco Allegretto sempre a capriccio**

Repetição do material de *Poco Allegretto*, em Ré maior, com maior densidade e uma oitava acima da sua primeira aparição.

8

8

accel.

string.

ff

Allegro

f

riten.

espr.

p

tr

delicato

Allegro

Material final conclusivo (c. 114-120) é brevemente prolongado.

Figura 19: Versão para piano: breve retomada do material do tema de *Poco Allegretto*, com aceleração do andamento e prolongamento modulatório de 4 compassos em direção a Mi maior, e nova repetição completa do referido tema nesta tonalidade e em tempo mais rápido (*Allegro*); c. 92-120 (LISZT, 1913-17, p. 149).

Na parte orquestral, uma escala descendente ao violino antes da dominante de Mi, e o uso dos sopros em conjunto com as cordas diferencia esta parte, que chega à região de Mi maior na

marca de compasso H. Se no piano, os 4 compassos de transição assume certos trejeitos cromáticos em tercinas, a parte orquestral as abole do material rítmico, mantendo os referidos cromatismos, entretanto. A inclusão dos sopros e trompas a partir dos 4 compassos de transição torna ainda mais evidente o contraste da nova retomada do material de *Poco Allegretto*, tendo como outra diferença o timbre da *cadenza*, que agora é feita pelo clarinete, e, também aqui, com uma aceleração do andamento que chega na reexposição deste material no andamento *Allegro vivace*. Fecha-se com uma repetição do material de conclusão, que, em relação à versão para piano, se estende ainda mais em termos do número de repetições de sua breve e fragmentária frase de 2 compassos, com aumento de valores na última repetição que leva à entrada do segmento seguinte. Basicamente, portanto, em ambas as versões e com algumas características próprias, o tema central é repetido duas vezes, com alguns prolongamentos de materiais na segunda repetição e uma modulação de Ré maior para Mi maior.

The image displays a musical score for the first movement of 'A Noiva' by Carlos Gomes. The score is written for a full orchestra and includes various tempo and dynamic markings. The tempo starts with 'Allegro vivace' (Andamento mais rápido) and transitions through 'Ritenuato e andamento mais lento' (Ritenuato e andamento mais lento) to 'Vivace assai' (Andamento rápido). The score also includes performance instructions such as 'Entrada dos sopros e das trompas: sonoridade de maior corpo' and 'Cadenza no clarinete'. The score is divided into sections marked with Roman numerals I, II, and III. The first section (I) is marked 'Allegro vivace' and features a descending scale in the violins. The second section (II) is marked 'Ritenuato e andamento mais lento' and includes a chromatic figure in the strings. The third section (III) is marked 'Vivace assai' and features a prolonged final motif in the violins.

*Figura 20: Versão para orquestra: mudanças de tempo e detalhes na composição, letra de ensaio H (LISZT, 1875, p. 23-25)*

#### 2.4 *Allegretto a la Zingarese* – *Allegro vivace*, em alternância (c. 121 a 208)

E o segmento anterior, enfim, conduz ao momento da *friska*, propriamente dito, cuja indicação metronômica deixa explícita a referência ao modo de tocar dos ciganos – *A la Zingarese* (ao estilo cigano). Uma estrutura de 8 compassos repetida, em lá menor, também por justaposição com relação à tonalidade anterior (Mi maior), em uma relação de Dominante – tônica, com relação ao par de regiões, mas expressando, em relação à tonalidade central, a chegada da mediante da tonalidade de Fá maior.



**Allegretto a la Zingarese**

The musical score is for a piece titled "Allegretto a la Zingarese". It is written for piano and consists of measures 121 to 136. The time signature is 2/4. The tempo/mood is indicated as "dolce con grazia". The score is divided into five systems. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The second system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The third system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The fourth system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The fifth system has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The score includes various annotations: "dolce con grazia" in the first system, "sempre stacc. (8c.)" in the second system, and "Maior densidade (oitavas); melodia uma oitava acima" in the third system. Red circles highlight specific notes in the melody, and blue boxes highlight other notes. The score is divided into systems, with repeat signs and "8c." markings indicating eighth-note patterns.

Figura 21: Versão para piano: *Allegretto la Zingarese*, c. 121-136, caráter “saltitante”, pelos ritmos pontuados, ressonante e mais movido; polifonia com acompanhamento por arpejos. Em vermelho: notas características da escala cigana de Lá (repetem-se da mesma forma nos 8 compassos seguintes). Em azul, notas que fogem à escala (Ré natural), mostrando o caráter cromático e móvel das aparições da escala cigana (LISZT, 1913-17, p. 150).

Percebe-se, na versão orquestral, uma tendência a manter o material principal deste trecho – que faz referência direta à música cigana – tocado pelas cordas, com a melodia principal nos violinos, levemente acompanhado pelos sopros nos primeiros 8 compassos (com sonoridades de acompanhamento em *staccato pp*), e com mais proeminência na repetição destes (o detalhe do triângulo, marcando os tempos fracos dos compassos traz uma cor ressonante

em meio ao timbre orquestral), adicionando-se dobramentos e complementações de vozes e figurações ouvidas nas cordas.

The image displays a musical score for orchestra, titled "Allegretto moderato, alla Zingarese." The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Harp (Harfe), Violin (Viol.), and Cello/Double Bass (Vcllo/Bass). The second system includes staves for Clarinet (Cl.), Flute (Fl.), Horn (Hör.), and Triangle (Triangel). The score features various musical notations, including dynamics (p, mf, f, ppp, pppp, ppppp), articulation (acc., stacc., marc.), and performance instructions (pizz., con grazia, un poco marc.). The tempo and mood are indicated as "Allegretto moderato, alla Zingarese."

Figura 22: Versão para orquestra: *Allegretto Moderato, alla Zingarese*, marca de ensaio I, onde é possível observar os recursos orquestrais utilizados nesta passagem, com proeminência das cordas e participação dos sopros variável de acordo com a repetição da estrutura inicial de 8 compassos (LISZT, 1875, p. 25-26).

A sonoridade no piano, no entanto, é bastante diversa, com o tilintar saltitante da polifonia na região aguda, que se densifica em oitavas na segunda repetição de 8 compassos – com a melodia uma oitava acima, recurso que viemos observando em outros momentos da peça. Da mesma forma, em trecho análogo da parte orquestral há uma densificação com a entrada de outros instrumentos de sopro, bem como o *piccolo*, dobrando a melodia dos violinos; o que corresponde às variações orquestrais – de timbre, de densidade, de registro – ocorridas na segunda repetição da estrutura de 8 compassos supramencionada na versão para piano. No piano, a ressonância particular, com notas repetidas e uma presença constante de apojeturas e floreios, neste tipo de figuração melódica específica, não deixa de remeter, novamente, ao som do cim-

balom cigano. O acompanhamento, ainda na parte para piano, consiste em arpejos de notas pontuadas, neste sentido distintivos do acompanhamento do trecho anterior, predominantemente em blocos de acordes.

A harmonia, por sua vez, retoma, tanto no piano como na orquestra, a escala cigana de Lá, o que imprime uma sonoridade modal particular a este segmento. Neste trecho, como um todo, que tem como uma das principais características uma frequente passagem dos materiais por regiões tonais distintas – o que imprime o caráter improvisatório, característica presente na música cigana a que se faz referência –, a escala cigana se faz presente, acompanhando estas modulações, em geral cuidadosamente sugerida dentre os volteios cromáticos da melodia e do acompanhamento<sup>23</sup>. É um importante marcador para a identificação da mudança de região harmônica, o que se verifica nos momentos em que se nota a sua aparição transposta, mantendo suas características intervalares – a partir da presença da quarta aumentada e sétima maior, que tendem a ser expostos na forma de semitons cromáticos neste segmento da obra. Também variações em relação à sexta – que seria menor na escala cigana – são frequentemente observadas, soando tanto como 6ª menor quanto como 6ª maior, de acordo com o momento. Assim, dos compassos 121 a 136, em torno da tônica Lá (com terça e sexta menores, segunda maior e quinta justa), nota-se a presença das notas de Ré# e Fá#, embora também se ouça estas notas sem alteração, de acordo com o caminho melódico e harmônico (por exemplo, compasso 121 e 122, a nota Ré# na mão esquerda e direita, e compasso 124 a nota Fá# na mão direita, dentre outros exemplos recorrentes). Também a 7ª maior (Sol#, neste caso) se faz presente ao longo de todo o trecho. Em alguns casos, a própria relação de proximidade entre notas alteradas da escala cigana e sua versão sem alteração contribuem para a coloração particular da harmonia neste momento. Outro recurso comum é a alteração cromática das notas alteradas em movimentos escalares que dissimula o intervalo de segunda aumentada, como na melodia da mão direita no compasso 124 ou 132, o que, na realidade, ocorre com frequência neste segmento da obra (cf. a Figura 21 acima).

Dos compassos 137 a 152, ocorre uma nova mudança abrupta de região harmônica para Fá maior, com indicação metronômica *Allegro vivace* – o momento de maior aceleração do andamento deste tema<sup>24</sup> –, em um momento de textura, da mesma forma, contrastante: um retorno a sequências de acordes enfáticos, alternados por movimentos melódicos rápidos, em

23 As notas da escala cigana de Lá são: Lá – Si – Do – Ré# – Mi – Fá – Sol# – Lá.

24 E na interpretação de Scherchen para orquestra, o momento equivalente a este naquela versão deixa isso expresso com muita clareza.

semicolcheias, formando terças nas vozes agudas. Estas terças rápidas delineiam também aproximações cromáticas de notas centrais dos encadeamentos, que afirmam explicitamente um retorno à região de Fá maior, em sequências de acordes  $I V^7 I$ . Estes graus se alternam em movimentações descendentes em semicolcheias que, ao final das frases, delineiam intervalos de oitavas (dentro da escala cigana de Ré, no caso, a qual faz sua aparição discreta em meio à tonalidade principal). É uma estrutura de 8 compassos, segmentada em 4 + 4 (com anacruse), que se repete duas vezes, e que finaliza no vi grau menor, Ré menor, de acordo com a harmonia esboçada pela escala cigana de Ré. Neste segmento final em que entra o vi grau, a harmonia se modifica, transportando as sequências  $I V^7 I$  para a região individual de Ré menor.

Figurações de  
terças rápidas, com  
aproximações  
cromáticas em torno  
da harmonia  
principal.

Retorno do  
acompanhamento  
por acordes  
rebatidos.

**Allegro vivace**

Fá Maior (T): | V<sup>7</sup> |

Escala cigana de Ré

8c  
(4+4)

Fá Maior (T): V<sup>7</sup> | | V<sup>7</sup> | VI III<sup>7</sup> VI III<sup>7</sup> VI | V<sup>7</sup>  
Ré menor (sm): III | | V<sup>7</sup> | V<sup>7</sup> |

Escala cigana de Ré

8c  
(4+4)

Fá Maior (T): | V<sup>7</sup> | | V<sup>7</sup> | III<sup>7</sup> VI III<sup>7</sup> VI  
Ré menor (sm): III V<sup>7</sup> | | V<sup>7</sup> |

Figura 23: Versão para piano: *Allegro vivace*, retorno a Fá maior com passagem por Ré menor e uso da escala cigana de Ré; relações de I V I manifestas no encadeamento; c. 137-152 (LISZT, 1913-17, p. 150-151).

Ao final deste segmento, no compasso 152, retoma-se o *Tempo primo* (ou seja, *Allegretto alla Zingarese*), e a mesma estrutura anterior (idêntica, nos 8 primeiros compassos) em Lá menor, com a presença da escala cigana de Lá. Na versão orquestral, essa volta conta com alguns compassos de transição que conduzem a uma redução gradual de densidade, ou ainda, uma filtragem, conduzida por um fragmento melódico cromático ascendente em semicolcheias que conduz até o retorno do tema anterior.

Transição e filtragem (cromático; movimento contrário) que retoma o tema

The image shows a musical score for orchestra. At the top, a red bracket highlights a section of the score with the text "Transição e filtragem (cromático; movimento contrário) que retoma o tema". The score is written for Violins I and II, Flutes, Harp, and Piano. The piano part features a dense, chromatic arpeggiated texture. The score is marked with "3. u. 4. II." and "dimin.". The score ends with a double bar line and a key signature change to C major, indicated by a "K" symbol.

Figura 24: Versão para orquestra: transição com filtragem; retomada do tema por movimento ascendente contrário, cromático; a partir de 5 compassos antes de K (LISZT, 1875, p. 29).

A segunda aparição deste tema de *Allegretto alla Zingarese*, portanto, conta com uma repetição exata da primeira frase de 8 compassos, e uma variação bastante curiosa de sua segunda frase: uma oitava acima em relação à primeira frase, na parte para piano, o compositor realiza uma diminuição dos valores de notas, expandindo os arabescos na mão direita a duas camadas distintas da polifonia, que, na prática, funcionam como um *accelerando* escrito – por um aumento de densidade de notas por segundo – sobre o tema melódico, o que eleva a outra dimensão a noção de mobilidade agógica que se busca retratar nesta parte da obra, de maneira criativa.



Tempo I

*dolce con grazia*

*staccato*

*sempre p e ben articolato*

*simile*

*quasi zimbalo*  
*pp*

Figura 25: Versão para piano: *accelerando* escrito a partir da segunda frase do tema *Allegretto a la Zingarese*; c. 161-167 e seguintes (LISZT, 1913-17, p. 151).

Na partitura orquestral, este *accelerando* escrito não é evidente; o que ocorre é uma variação colorística com a melodia tocada pela flauta e pelo piccolo, com arpejos ascendentes na harpa (adequadamente audíveis, com a dinâmica piano e a densidade sob medida do grupo como um todo), com uma escrita contrapontística de notas longas nas cordas e fagotes, cravejada de tri-



nados, apojeturas e um retorno, na própria variação da melodia tocada pelas flautas, da célula rítmica pontuada da melodia (♩. ♩ ♩. ♩), que também aparece aqui e ali, nas cordas; também se nota a sonoridade do triângulo, tocando nos tempos fracos.

Figura 26: Versão para orquestra: composição polifônica da segunda frase do tema *Allegretto moderato, alla Zingarese*, uma variante com recursos colorísticos que se distingue consideravelmente da versão pianística; a partir de 9 compassos depois de K (LISZT, 1875, p. 30-32).

Um sentido de aumento de densidade relacionável ao que ocorre na versão para piano ocorrerá na polifonia orquestral no segmento seguinte, que desembocará no *Allegro maestoso*, no 5º compasso a partir de N, o que será descrito oportunamente.

Retornando à versão para piano, para analisar em mais detalhe a harmonia e seu desenvolvimento polifônico: após o *accelerando* escrito na região de Lá menor (compassos 161 a 167), resolve-se a harmonia em Lá maior, no compasso 168, em vez de Lá menor, como esperado, se se levar em consideração a região harmônica que vem sendo trabalhada neste tema.

Desta alteração, a harmonia é conduzida por outras regiões, a partir deste mesmo material: a mão direita no piano acrescenta à camada polifônica uma figuração de notas curtas delineando arpejos dentro da harmonia; mais uma clara referência à sonoridade do cimbalom, com o que se corrobora a indicação *quasi zimbalo*, escrita na partitura. Outra característica é a escrita polifônica a duas vozes, comum na maneira de se tocar deste instrumento a que se faz referência (com um martelo em cada mão, que percute as cordas). A melodia principal passa à mão esquerda, para a voz mais grave, e isso ressalta o efeito de acompanhamento da figuração em arpejos da mão direita, embora sejam uma sonoridade tão particular que acabam trazendo o sentido de um objeto sonoro de timbre particular que coexiste com a melodia. De qualquer maneira, o Lá maior do compasso 168 antecipou, como V grau, a região de Ré menor, e até o compasso 180, estabelece-se uma alternância entre as duas regiões, Lá menor e Ré menor, acompanhadas de aparições passageiras das respectivas escalas ciganas de Lá e Ré.

**Legenda:**

- Notas características da escala cigana de Lá
- Notas características da escala cigana de Ré

**Lá menor (m):** †  
**Ré menor (sm):** V

**Lá menor (m):** †<sup>7</sup>  
**Ré menor (sm):** V<sup>7</sup>

**Lá menor (m):** IV  
**Ré menor (sm):** I

**Lá menor (m):** †<sup>7</sup>  
**Ré menor (sm):** V<sup>7</sup>

**Lá menor (m):** †<sup>7</sup>  
**Ré menor (sm):** V<sup>7</sup>

Figura 27: Versão para piano: Allegretto a la Zingarese, retorno da melodia do tema, transitando pelas regiões de Lá menor e Ré menor, com aparições discretas das respectivas escalas ciganas de Lá e de Ré; c. 168-180 (LISZT, 1913-17, p. 151-152).

A sequência harmônica segue um padrão, que mantém a harmonia no entorno das referidas regiões de Lá menor e Ré maior: passa pelo Lá maior, que é V de Ré menor, depois por Ré menor (IV de Lá ou I da própria região de Ré menor), no compasso 171. Há também um padrão melódico de 4 compassos que se repete nas duas regiões e que faz alusão à escala cigana, e que no compasso 172 (o último da sequência), assinala com maior clareza a respectiva escala cigana de Ré (a melodia passa brevemente pela 4ª aumentada, 5ª justa, e 6ª menor, como se observa na Figura 27); o mesmo ocorrerá, portanto, no trecho seguinte em relação a Lá (nos compassos 173-176), e depois novamente em relação a Ré (nos compassos 177-180). O padrão harmônico acompanha o padrão melódico, e, como se observa nos compassos 169-172 já descritos, consiste na sequência  $V^7 - I$  da região em questão. Assim, em seguida, no compasso 173, adentra-se novamente a região de Lá menor, a partir de seu  $V^7$  (acorde de Mi maior com 7ª menor), e então o I grau, Lá menor. E, depois, novamente o mesmo padrão ocorre em Ré menor ( $V^7 - I$ ), entre os compassos 177-180.

A partir de 181, o padrão se reduz para 2 compassos, e a harmonia restringe-se a uma sequência de acordes de  $V^7$  que se encadeiam, e levam a harmonia a regiões distantes: neste compasso, parte-se do  $V^7$  do  $\flat II$  de Lá menor; ou seja,  $V^7$  de  $Sib$  maior: o acorde de Fá maior com 7ª menor. O  $Sib$  maior chega no compasso 183, mas com 7ª menor, ou seja, como  $V^7$  de  $Mib$ ; que da mesma forma surge como  $V^7$  de  $Lab$ , no compasso 185.

Figura 28: Versão para piano: harmonia dos compassos 181 a 186; sequência de dominantes que conduz a harmonia à região de Lá♭ maior; padrão melódico de 2 compassos que se repetem (LISZT, 1913-17, p. 152).

Então o padrão harmônico se interrompe, alcançando o V<sup>7</sup> de Fá maior (acorde de Do maior com 7<sup>a</sup> menor), seguindo-se apenas com um desenvolvimento do padrão melódico nesta região. Interrompe-se o ciclo das quartas em 187, e a dominante de Fá sugere uma suposta volta à tonalidade principal da peça, até o compasso 194, onde há uma finalização em Fá menor... que não se mantém no compasso seguinte.

**Lá♭ Maior (♭M):** III<sup>7</sup>  
**Fá menor (t):** V<sup>7</sup> VI

**Fá menor (t):** I V<sup>7</sup>

**Fá menor (t):** I

**Legenda:**  
 ○ Notas características da escala cigana de Fá.

Figura 29: Versão para piano: finalização do tema de Allegretto a la Zingarese em Fá menor; retorno à tonalidade principal (LISZT, 1913-17, p. 153).

Uma barra dupla é posta, e a tonalidade agora é Ré♭ maior, ou seja, a submediante de Fá menor, onde, inesperadamente, escuta-se – fortíssimo – novamente o tema principal da peça, composto a partir da melodia húngara *Magasan repül a darú, szépen szól*. Ao final de cada frase, retoma-se o recurso de expansão de blocos de acordes para o extremo agudo, como ocorreu, na versão para piano, nos compassos 51 a 58, 63 a 67, e 72 a 76: uma breve rememoração neste momento, como uma síntese, do momento principal da peça, tanto em relação ao material melódico e harmônico, como à exploração da tessitura e à técnica pianística empregada naquele momento anterior. No âmbito deste retorno do tema, ouve-se as duas primeiras frases do tema, com a repetição da segunda frase temática justaposta para a região de Lá♭ Maior, ou seja, na região da dominante de Ré♭ maior, na qual é tocada a primeira frase. Em outras palavras, a segunda frase, como antes, é apenas transposta à distância de 5ª justa acima

em relação à primeira. Relembramos aqui o papel como elemento unificador da obra esta justaposição de materiais em relação a regiões distanciadas pela relação de tônica e dominante, sobretudo quando associado ao tema principal.

E, em seguida, segue uma versão da terceira frase do tema, mas da forma como aparecera na seção introdutória da peça, semelhante aos compassos de 15 a 19: retorna-se à região de Fá menor, também por justaposição; a polifonia é composta, da mesma forma, por um pedal de dominante no baixo e em uma das vozes internas. O final desta frase particular (a partir do compasso 207) é composto por uma sequência de acordes, que, da mesma forma que na versão referenciada da introdução, não é resolvido no I grau. Tampouco é finalizado no VI grau da tonalidade de Fá menor, como no compasso 19, mas no IV menor; que, por sua vez, pode ser visto como o VI grau, se a região de Ré♭ maior for levada em consideração.

Então procede-se a uma figuração de arpejos, assim como ocorrido nos compassos de 19 a 22, da introdução; mas, desta vez, como uma nova *cadenza*, notas agudíssimas e rápidas formando ondas, seguidas por um longo trinado sobre Ré♭ harmonizado pelo acorde de 6ª Aumentada em relação a Fá (retomando o seu V grau, que estará em evidência no segmento seguinte); conclui-se a *cadenza* com uma cascata de terças consecutivas (num padrão constante de 3ª maior descendente seguida de 3ª menor ascendente), descendo cromaticamente até a nota Dó do compasso 209, em *Vivace assai*.



\* em relação a Fá menor.

*Figura 30: Versão para piano: retomada do tema principal da obra, na região da Submediante de Fá menor; cadenza e condução a Do, c. 195-208 (LISZT, 1913-17, p.153-154).*

Na versão para orquestra, esta retomada do tema principal em Ré $\flat$  maior é o ápice da densidade a que se conduz no crescendo entre as letras de ensaio M e N, como mencionado anteriormente. Diferentemente da versão para piano, na orquestra ocorre efetivamente uma mudança na indicação de andamento para *Allegro maestoso (non troppo moderato)*, e uma mudança métrica também, para 4 por 4<sup>25</sup>. Ao longo de todo este trecho modulatório, a melodia principal é conduzida entre combinações de instrumentos, consecutivamente, com uma escrita que inclui um contracanto para a melodia principal. As combinações, descritas a seguir, serão divididas numericamente pela ordem de aparição, e em a) e b), respectivamente, referindo-se a cada uma das vozes que as compõem, sendo a) a melodia principal, e b) a melodia secundária (ou contracanto): **1)** a) oboé + b) violoncelo; **2)** a) clarinete + b) flauta; **3)** a) clarinete e viola + b) oboé e flauta; **4)** a) fagote e violoncelo + b) clarinetes em oitavas; **5)** a) oboé e trompa + b) violas; **6)** a) flautas e clarinetes + b) fagotes e violoncelos; **7)** a) Violoncelos, contrabaixos e fagotes + b) oboés, flautas e *piccolo*. A partir de 4 compassos antes de N, os instrumentos entram em *stretto* carregando o material do tema; o que começa a ocorrer no compasso seguinte à entrada dos violoncelos, contrabaixos e fagotes (3 compassos antes de N), com a entrada, deste modo, das flautas, oboés e *piccolo*. O crescimento da cinética sonora que vinha sendo preparada desde a letra de ensaio L, e que também depende em grande medida da maneira como é tratada a melodia no conjunto orquestral, se soma a um cada vez mais denso trêmulo em notas longas nas cordas que ocupa a região aguda das cordas: primeiro apenas os violinos em *divisi*, depois as violas, até o compasso anterior a N em que há uma aceleração rítmica na textura de trêmulos, bem como um aumento no número de acontecimentos musicais, de dobramentos em oitavas e de ataques de notas e acordes nos instrumentos que compõem a polifonia. Todo este processo que se prolonga desde a marca de ensaio L até N culmina em um crescimento abrupto em dinâmica e densidade que então desemboca no esperado *Allegro maestoso*.

---

25 Na parte para piano, o tema é reexposto em 2 por 4, como vinha ocorrendo antes, em valores rítmicos diminuídos pela metade, em relação à parte orquestral.

Figura 31: Versão para orquestra: ponto culminante ao final do desenvolvimento do tema *Allegretto moderato, alla Zingarese*, de 3 compassos antes de N até a marcação de andamento *Allegro maestoso* (LISZT, 1875, p. 36-37).

Alcança-se, aqui, um desfecho épico, com a melodia e harmonia do tema exposta principalmente pelo naipe dos metais, em dinâmica fortíssimo. Do frenesi do tremular nas cordas, chega-se, neste momento, a um gestual impetuoso, de movimentos escalares ascendentes (ou descendentes ao final das frases), com notas rápidas em uníssono e oitavas, que atravessa pela maior parte da tessitura dos instrumentos até ao agudo. As características deste gesto já estiveram presentes em outros momentos da peça, geralmente como arpejos. É um recurso temático que, neste caso, figura como um objeto sonoro secundário em relação ao tema principal. Os movimentos escalares estão sublinhando a nova tonalidade, de Ré $\flat$  maior, e no compasso que articula as duas primeiras frases do tema, as cordas as conectam com uma menção à escala cigana de Ré $\flat$ .

Melodia do tema principal harmonizada em blocos de acordes nos sopros e metais.

Ampla movimentação escalar ascendente nas cordas

Fragmento da escala cigana de Ré

Figura 32: Versão para orquestra: figuração nas cordas que articula as duas frases do tema principal a partir da escala cigana de Ré; ampla figuração escalar ascendente nas cordas; melodia do tema principal harmonizada nos sopros e metais (LISZT, 1875, p. 39).

A terceira frase, iniciada na marca de ensaio O, assim como na parte para piano, também retoma a frase semelhante da introdução, referente aos compassos de 4 depois de A até B, mas com uma diferente combinação de instrumentos. A harmonia também muda a partir da *cadenza*, que, ao final desta frase, é realizada pela harpa. Diferentemente da parte para piano, há um corte brusco que segmenta a *cadenza* em duas partes. Este segmento antecipa o gesto das cordas que será desenvolvido na parte seguinte do discurso. Da mesma forma que a versão para piano, o final da *cadenza* polariza a nota Dó que faz parte da continuidade do momento seguinte do discurso.

Fl.

a 2.

0

mp

espress. dolente

espress. dolente

3. tacet

SOLDO

Harfe

ppp

dim.

ad libitum

pizz.

pizz.

pizz.

Andante.

Cadenza der Violinen u. Violon.

ad libitum

Presto.

Cadenza der Violinen u. Violon.

Andante.

Fá menor (t): I V7

Fá menor (t): VI

Láb Maior (M): IV

Do Maior (D): ||

47

47

V7

Figura 33: Versão para orquestra: terceira frase da retomada do tema principal, chegada à cadenza, letra de ensaio O (LISZT, 1875, p. 40-41).

## 2.5 Vivace assai (c. 209 a 338)

Retomemos, aqui, a versão para piano. A nota Dó polarizada não é, neste momento, a tônica da nova região harmônica, dado que há um retorno à região da tônica maior (Fá). Por-

tanto, trata-se do V grau, mantido como nota pedal no baixo pelos primeiros 16 compassos. O material melódico rememora vagamente outro momento da peça, do andamento *Allegro Vivace* dos compassos 137 a 152; mais precisamente o motivo da mão direita em terças, que aparece nos compassos 139 e 147: semicolcheias repetidas que contornam a nota Lá com uma aproximação cromática pelo Sol $\sharp$  inferior, mas sem a formação de terças harmônicas.

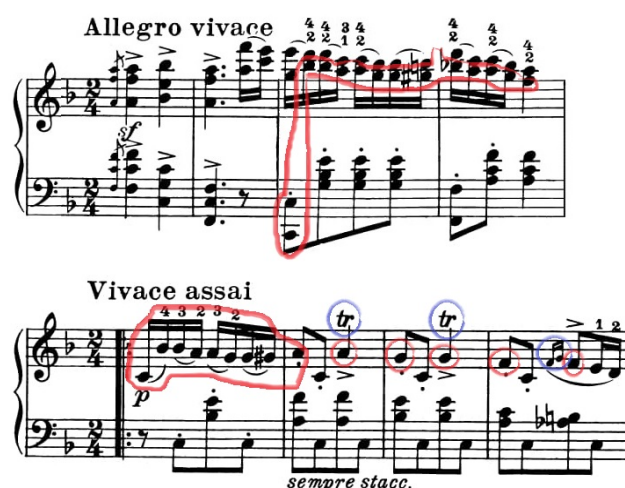


Figura 34: Versão para piano: comparação entre os motivos dos compassos 139 e 209, em vermelho; resquícios da cadenza anterior, em azul (LISZT, 1913-17, p. 150 e 154).

O tema também traz o resquício da *cadenza* recém-ocorrida, no compasso 208, com a proliferação de trinados, além de apojaturas já presentes desde os materiais iniciais, mas também na referida *cadenza*. É composto de uma estrutura de 8 compassos que se repete duas vezes com alternância de oitavas (é feita uma oitava acima na repetição), e que se mantém em harmonia relativamente restrita, entre I e V. Em seguida, uma variação deste material, mantendo a estrutura de 8 compassos ocorre também duas vezes, mas com justaposição da harmonia para a região da submediante da tonalidade maior (ou seja, Ré menor), como já ocorrera anteriormente, também no âmbito do tema de *Allegretto a la Zingarese*. A variação da melodia se baseia na sequência de semicolcheias dos primeiros 16 compassos, mantendo o perfil melódico ondulado; além disso, também é somada a ela uma sequência de notas pontuadas (♩. ♩. ♩. ♩.) que é, ao mesmo tempo, variante das colcheias (cf. compassos 210-211), e referência ao tema de *Allegretto a la Zingarese*. Como acompanhamento, uma nova textura, sem um baixo pedal, e com arpejos ascendentes, em torno da tônica (maior e menor, em alternância) e dominante. Da mesma forma, a segunda frase de 8 compassos se repete na oitava superior, neste caso,

transposta junto ao acompanhamento. Toda essa estrutura é repetida, sendo que a primeira repetição finaliza com uma nova *cadenza* – do extremo agudo, em sentido descendente em fragmentos escalares dentro da escala cigana de Ré.



**Vivace assai** Textura do acompanhamento: acordes rebatidos com baixo pedal no V grau.

Fá Maior (T):  $V^7$   $I_4^6$   $V^7$   $I_4^6$   $II^7$   $V^7$   $I_4^6$   $V^7$

8c. Melodia 8va acima

Fá Maior (T):  $I$   $V^7$   $I_4^6$   $V^7$   $I_4^6$   $II^7$   $V^7$   $I_4^6$

8c. Textura do acompanhamento: acordes arpejados com baixo móvel.

Fá Maior (T):  $V^7$   $I$   $V$   $I$

Ré menor (sm):  $i$   $V$   $i$   $V$

8c. Melodia 8va acima

Ré menor (sm):  $V$   $i$   $i$   $V$   $i$

8c. *cadenza*

*rinforz.*

8c.

Escala cigana de Ré

\* Allegretto a la Zingarese

*dolce con grazia*

Figura 35: Versão para piano: análise do tema Vivace assai de 16 compassos + 16 compassos de variação, em Ré menor; comparação em relação ao motivo pontuado de Allegretto a la Zingarese (LISZT, 1913-17, p. 150, 154-155).

Na versão orquestral, o tema de *Vivace assai* é, ainda, precedido da passagem cromática descendente nas cordas antes anunciada em meio à *cadenza* da harpa (2 compassos antes de P); este material escalar em semicolcheias cromáticas já fora ouvido como material de conexão em *Allegretto alla Zingarese*, como articulação para a retomada do tema principal (como se observa na Figura 24); ou seja, assim como já visto em relação à versão para piano, esta semelhança indica outro aspecto que implica certa proximidade entre os dois temas.



Figura 36: Versão para orquestra: Presto, letra de ensaio P, onde retoma-se o material cromático de conexão já ouvido na antes da repetição do tema em *Allegretto alla Zingarese* (letra de ensaio K) (LISZT, 1875, p. 42).

Chegado o tema em Fá maior, indicação de andamento *Vivace assai*, observa-se que a estrutura principal é feita pelas cordas, com os sopros e metais realizando pontuações cadenciais entre o 4º e 5º de cada estrutura de 8 compassos (clarinetes e fagotes) ou mantendo, como som contínuo, o pedal de V grau (no caso da trompa e oboé), até a mudança de região para Ré menor. No momento em que esta mudança ocorre, já na letra de ensaio Q, observa-se um claro crescimento de densidade a cada 8 compassos, a partir do dobramento, nos sopros e metais, cada vez em maior número, das vozes tocadas pelas cordas; com o detalhe da entrada do triângulo e da permanência de trinados sobre a nota Lá (o V grau em relação à região de Ré), nos oito compassos finais; este longo trinado é bastante perceptível em meio ao timbre orquestral, realizado em dobramento por oitavas entre *piccolo*, flauta 2 e oboé 1. A partir da letra de ensaio R, há uma drástica filtragem da orquestra, e apenas o trinado resta como objeto sonoro, e conecta-se à nova aparição da figuração escalar descendente em semicolcheias nos sopros (não cromático desta vez, mas a partir da escala cigana de Ré), fazendo a vez da *cadenza* na

versão para piano. Esta figuração realiza aqui a transição entre os instrumentos de sopro até as cordas, para a retomada do tema – com algumas variações na orquestração, como a entrada da harpa, na parte em Ré menor.

The image displays a musical score for orchestra, spanning measures P to Q. The score is written for multiple staves, including woodwinds (Hob., Clarinet, Bassoon), strings, and harp. Key annotations include:

- Pontuações cadenciais nos clarinetes e fagotes.** (Cadential punctuation in the clarinets and bassoons.)
- Pedal sobre o V grau na trompa e oboé.** (Pedal on the V degree in the trumpet and oboe.)
- 1. u. 2. II.** (First and second endings).
- Vivace assai.** (Tempo marking).
- pizz. marc.** (Pizzicato marcato).
- I. SOLO.** (First solo).
- Gr. Fl.** (Great Flute).
- Harpa** (Harp).

The score shows a complex polyphonic and textural arrangement, with various dynamics and articulations. The right side of the image shows the continuation of the score, with a note indicating a change in density due to the key change to D minor.

Maiores densidade com a mudança de região para Ré menor.

Figura 37: Versão para orquestra: configuração polifônica e textural em Vivace assai, da marca de ensaio P a Q (LISZT, 1875, p. 42-43).

kl. Fl.

Triangl.

Crescimento gradual da densidade, a cada 8 compassos.

R

Trinados em oitavas, que, após drástica filtragem orquestral, conduzem à figuração escalar descendente de conexão para o momento anterior à repetição do tema.

Cl.

I. u. 2. II.

dimin.

dimin.

pizz.

Figura 38: Versão para orquestra: aumento de densidade a cada 8 compassos após a mudança de região para Ré menor; trinados oitavados no piccolo, flauta e oboé que se conectam à figuração escalar descendente, retomando o tema; marcas de ensaio de Q ao 13º compasso de R (LISZT, 1875, p. 44-46).

Em ambas as versões, o tema é repetido duas vezes, e, então, é seguido por outro material de características bastante particulares. Convém descrevê-lo, inicialmente, a partir da partitura para piano, onde ele ocorre após a barra de repetição, trecho que se seche à última *cadenza* aqui descrita, a qual finaliza o segmento entre os compassos 209 e 242: o material seguinte, em sua formulação particular, possibilita que se traga à tona uma problemática acerca da questão da memória.

O referido material é apresentado entre os compassos 243 e 274, e, diferentemente de tudo o que já foi escutado até então, é desprovido de uma elaboração melódica particularmente cantável: trata-se de uma espécie de *tremolo* de acordes. Na mão direita, uma alternância de notas em oitavas ou outros intervalos componentes das tríades pelas quais a harmonia é conduzida, com breves segmentos escalares descendentes em oitavas, que levam de um acorde a outro no 9º e 13º compassos, de uma estrutura total de 16. A métrica, mantém-se ainda em 2 por 4, e, na mão esquerda, entre os compassos 243 e 258, uma textura de baixo grave + acordes rebatidos, repetida, a cada compasso, conduzindo o ritmo harmônico. A respeito da harmonia, é composta uma sequência fixa de acordes maiores que não se enquadram em nenhuma tonalidade em particular: Lá maior (com baixo na 5ª), Ré maior, Si maior, e Lá maior novamente; 4 compassos de duração para cada um deles. O mesmo tipo de material prossegue dos compassos 259 a 274, com a mesmíssima sequência harmônica repetida, após um fragmento rápido de escala cigana de Ré ascendente, articulatorio, demarcando a segmentação do discurso, e que conduz a textura da mão direita a uma oitava superior, ocupando uma região agudíssima novamente. Quando ocorre esta mudança, a mão esquerda passa a realizar arpejos extensos e ressonantes, que substituem os acordes rebatidos. Acompanhando esta mudança em textura, a dinâmica também passa a ser *piano*, sendo esta responsável também por uma grande mudança de caráter na textura, posto que os primeiros 16 compassos eram realizados com dinâmica fortíssimo (*sfogato con bravura*); note-se: o fato deste material particular ocorrer com tanta ênfase no que diz respeito ao campo das intensidades e da intenção dada pela indicação expressiva logo que surge, indica que era uma evidente intenção do compositor de que despertasse a atenção em meio ao discurso.



**Legenda:**

- ┌ ┐ Lá maior
- ┌ ┐ Ré maior
- ┌ ┐ Si maior

ff *fogado con bravura*

*cresc.*

16c.

Escala cigana de Ré

*p* *glissando*

Teclas brancas

Figura 39: Versão para piano: compassos 242-274; sequência de acordes repetida (Lá maior como baixo na 5ª, Ré maior, Si maior e Lá maior) em estruturas de 16 + 16 compassos (LISZT, 1913-17, p. 155-156).

Pensemos a este respeito: em uma obra em que se escuta constantemente a presença de melodias de diversos tipos, elabora, o compositor, um trecho de 32 compassos em que uma sequência de acordes maiores, que não se apresentam dentro de nenhuma região harmônica por inteiro, e muito menos conduzem a qualquer outra (visto que o trecho a seguir se encontra, novamente, em Fá maior), é escutada em forma de duas diferentes formulações de trêmulos de acordes. Vejamos que o que parece se esclarecer como sentido, é que a própria sonoridade do instrumento é colocada em evidência, em sua potencialidade polifônica e harmônica, e a possibilidade de que esta harmonia seja escrita de acordo com sonoridades distintas, variáveis pelas dinâmicas usadas, pelas figurações, pela região do instrumento (algo que é explorado desde o início da obra).

A sequência de acordes em particular, ressalta o caráter modal desta harmonia que, se em alguns momentos esboçara fragmentos de discurso tonal, com suas progressões harmônicas, cadências e polarizações, aqui deixa evidente uma perspectiva expandida da harmonia com a qual se combinam estes fragmentos; de modo que não haja uma total dependência da afirmação de uma tonalidade principal – a qual, em diversos momentos, repentinamente se abandonara, e à qual eventualmente se conduz para um retorno – que serve, principalmente, como elemento de organização do discurso e de identificação entre materiais afins. As diferentes e eventuais regiões harmônicas pelas quais se passa, ao longo do discurso musical, acabam assumindo um caráter local e momentâneo, em um direcionamento do ouvido harmônico que se assemelha, pela sua imprevisibilidade, da maneira como se escuta cada eventual *finalis* de um discurso modal – embora as sonoridades, nesta obra, sejam, concretamente, bastantes diversas, em relação a um repertório originariamente modal, advindo da tradição da música erudita; é necessário que tenhamos em mente como este sentido modal se realiza no repertório do século XIX. Sendo assim, corrobora com este pensamento os usos escalares advindos de modos exóticos para a tradição erudita ocidental, como as diferentes aparições das escalas ciganas, que, além do mais, têm um papel de representação da cultura de onde se obteve o material musical para esta obra.

O material composto por esta sequência de acordes descrita é intercalado com o tema – este, sim, melódico – apresentado no início da indicação metronômica *Vivace assai*, ou seja, nos compassos 209 a 242; com a diferença de que, na sua segunda aparição, o baixo não é



mais, em nenhum momento, estático ou seja, abole-se a nota pedal Dó, e a harmonia caminha em uma sequência de acordes de caráter bastante cromático, localmente polarizando diferentes graus da tonalidade de Fá maior – como o III grau e o V grau –, e segmentando-se o discurso sobre a tônica a cada 8 compassos (embora apenas no 16º compasso da estrutura isso ocorra com cadência autêntica perfeita). O uso das regiões do instrumento como recurso de variação se mantém, e na segunda repetição da estrutura de 8 compassos, a mão direita novamente toca uma oitava acima, evidenciando ainda mais o fragmento de escala cromática descendente que compõe a polifonia nesta formulação particular. A harmonia que contava com um pedal no V grau de Fá menor (nota Dó) na primeira apresentação deste tema surge em seguida, quando esta mesma estrutura de 8 compassos é repetida uma única vez mais – ainda uma oitava acima da anterior –, com uma textura ligeiramente variada na mão direita (e mais densa na mão esquerda), retomando as notas em oitavas (em referência ao trecho *Allegro vivace*, dos compassos 142 a 144, e 150 a 152). Nota-se sobretudo que, desta vez, não ocorre a justaposição do material para a região da submediante.

Fá Maior (T):  $V^7 \quad II^7 \quad VII^7 \quad III \quad III \quad II \quad I \quad II^7 \quad V^7 \quad II^7 \quad VII^7 \quad III \quad III$   
 Lá menor (m):  $V^7 \quad I \quad i$   
 Do maior (D):  $V \quad v \quad IV \quad V^7 \quad I^7$

Fá Maior (T):  $II \quad II \quad I \quad V^7 \quad VII^7 \quad VII^7 \quad III \quad VI^7 \quad II \quad V^7 \quad I \quad II^7$   
 Lá Maior (M):  $V^7 \quad I \quad IV^7$   
 Do maior (D):  $V \quad v \quad IV \quad I^7 \quad Do maior (D): V \quad I^7 \quad IV \quad V^7$

Fá Maior (T):  $V^7 \quad VII^7 \quad VII^7 \quad III \quad VI^7 \quad II \quad V^7 \quad I \quad V^7$   
 Lá Maior (M):  $V^7 \quad I \quad IV^7$   
 Do maior (D):  $V \quad I^7 \quad IV \quad I^7$

Fá Maior (T):  $I \quad V^7 \quad I \quad II^7 \quad V^7 \quad I \quad IV$   
 Do maior (D):  $V^7 \quad I^7 \quad IV$

Fá Maior (T):  $V^7 \quad I$

Figura 40: Versão para piano: repetição do tema de Vivace assai variado, intercalado à sequência de tremolos de acordes anteriormente descrita; c. 275-299 (LISZT, 1913-17, p. 155-156).

Organizando estes dois materiais, temos que, na versão para piano, o 1º material (que é como nos referiremos, neste subitem, ao tema melódico do *Vivace assai*), e o 2º material (a sequência de acordes), são alternados entre si, como descrito a seguir: 1º material (32 compassos, tocados 2 vezes) – 2º material (32 compassos) – 1º material (24 compassos + 1 para completar o glissando que articula a mudança de material) – 2º material (16 compassos) – 1º material (24 compassos com o último sendo um compasso de elisão). Evidencia-se que, nestas alternâncias de materiais, a mudança de densidade e textura é um fator bastante perceptível, e, no conjunto, acaba assumindo certa predominância, como fenômeno sonoro e como articulador da forma. Na orquestra, estas alternâncias de textura – já descritas para o piano – ocorrem com a mudança entre trechos em *tutti* e outras combinações de instrumentos, que funcionam também como filtragens instrumentais acompanhadas de mudanças colorísticas mais evidentes, de acordo com as características de cada momento do discurso orquestral.

Assim, a partir da marca de ensaio T, por 16 compassos, onde inicia-se o 2º material, há um trecho denso em *tutti* (que chega a incluir golpes de prato), que coincide com a indicação fortíssimo no piano.

The image displays a page from a musical score for orchestra, specifically a rehearsal mark 'T'. The score is written for various instruments, including strings, woodwinds, and percussion. The percussion part includes a cymbal (Becken). The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The score is divided into two systems, with the first system ending at rehearsal mark 'T' and the second system continuing the music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Figura 41: Versão para orquestra: recorte da textura na marca de ensaio T (LISZT, 1875, p. 49-50).

Nos 16 compassos seguintes, na marca de ensaio U, há uma combinação de instrumentos de sopro e cordas, em região média até agudíssima, com a melodia em um violino solo, a harpa realizando uma sequência de acordes, junto às cordas mais agudas que tocam *tremolos* em *pi-aníssimo* (usando a técnica do *sul ponticello*); enquanto os sopros completam a polifonia com dinâmica piano.

The image shows a page of a musical score for orchestra, specifically a rehearsal mark 'U'. The score is written for woodwinds, strings, and harp. The woodwind section (flutes, oboes, and bassoon) is at the top, followed by the string section (violins, violas, cellos, and double basses). The harp is also present. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). There are also performance instructions like *SOLO.*, *sul ponticello*, and *pizz.* (pizzicato). The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The rehearsal mark 'U' is indicated by a bracket and the letter 'U' above the first staff.

Figura 42: Versão para orquestra: recorte da textura na marca de ensaio U (LISZT, 1875, p. 52).

The musical score is divided into two systems. The first system consists of five staves. The top staff has a rehearsal mark 'V' above it. The second system consists of four staves. The first staff of the second system has a rehearsal mark '8' above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include 'sempre pp', 'rinforzando', 'dir. pizz.', 'marc. pizz.', and 'Vell.'.

Figura 43: Versão para orquestra: transição para a volta do tema melódico de Vivace assai a partir da marca de ensaio V (LISZT, 1875, p.54).

Em V, há uma transição cromática (em semicolcheias oitavadas, de características afins com a transição ilustrada na Figura 36), que conduz à volta do 1º material, retornando a uma região mais grave da orquestra. Utiliza-se novamente o recurso da filtragem, a partir do que se manipula e restringe a amplitude de frequências. Escuta-se, ao final, novamente apenas o timbre das cordas, que realiza os primeiros 8 compassos do tema melódico, com acréscimo de sopros e harpa na segunda porção de 8 compassos.

The image displays two systems of musical notation for an orchestra. The left system, labeled 'Hob.' and 'a 2.', features staves for strings and woodwinds. The right system, labeled 'W' and 'Becken', features staves for brass and percussion. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, illustrating the changes in density and texture over time.

Figura 44: Versão para orquestra: mudanças de densidade a cada 8 compassos, no retorno do tema melódico de *Vivace assai*; marca de ensaio V e W (LISZT, 1875, p. 55-56).

Em W, a terceira repetição já é realizada em fortíssimo, com acréscimo de metais e dos tímpanos, ou seja, em *tutti* orquestral. Percebe-se, portanto, que na versão orquestral abole-se a última repetição do 2º e do 1º materiais que ocorre na versão para piano, partindo-se diretamente ao trecho que se segue, para chegar à conclusão da obra.



## 2.6 *Più Allegro – Presto assai – Allegro brioso* (c. 339 ao final)

Retomando a versão para piano, o final deste longo segmento de alternância de materiais e variações de texturas, densidades e timbres ao longo do *Vivace assai*, conduz-se para o trecho final da obra, a partir da indicação *Più Allegro*, no compasso 339. O tema anterior finaliza-se sobre o Fá maior, que dá início a este novo segmento, que se estende do compasso 339 ao 354. Este consiste em um gesto particular: um acorde acentuado na cabeça do compasso (com indicação de expressão *sf*), seguido de dois compassos em que ocorre um tremolo entre as duas mãos do pianista. Ainda mais particular aqui é justamente a harmonia. Em primeiro lugar, os acordes acentuados ressaltam os acordes principais da harmonia, que se movem primordialmente por relações de terças (ascendentes ou descendentes) mais ou menos distantes da região da tônica. O rápido ritmo harmônico, com uma condução bastante direta para acordes tão distanciados entre si, é uma característica desta progressão harmônica, que obscurece a direcionalidade harmônica. A sequência de acordes em questão, do compasso 339 ao compasso 347, é composta pelos acordes seguintes: Fá maior – Ré $\flat$  maior – Fá maior – Ré maior – Fá $\sharp$  maior.

**Più Allegro**

|                                                           |                             |                     |                             |                     |                    |
|-----------------------------------------------------------|-----------------------------|---------------------|-----------------------------|---------------------|--------------------|
|                                                           |                             |                     |                             |                     |                    |
|                                                           | <i>sf</i> (...)             | <i>sf</i> (...)     | <i>sf</i> (...)             | <i>sf</i> (...)     | <i>sf</i>          |
| <b>Fá Maior (T):</b>                                      | I                           | $\flat V \parallel$ | I                           | $V \parallel$       | $\flat \parallel$  |
| <b>Ré<math>\flat</math> Maior (<math>\flat</math>SM):</b> | $\sharp \parallel$          | I                   | $\sharp \parallel$          | $\flat \parallel$   | IV                 |
| <b>Ré Maior (SM):</b>                                     | $\flat \parallel \parallel$ | $V \parallel$       | $\flat \parallel \parallel$ | I                   | $\sharp \parallel$ |
| <b>Fá<math>\sharp</math> Maior (Np):</b>                  | $V \parallel$               | V                   | $V \parallel$               | $\flat V \parallel$ | I                  |

Figura 45: Versão para piano: extrato e análise harmônica dos acordes acentuados do início de *Più Allegro*, do compasso 339 ao compasso 347 (LISZT, 1913-17, p. 158-159).

Como no segmento a que chamamos “2º material do *Vivace assai*”, trata-se de uma sequência de acordes maiores, que não se enquadram em nenhum campo harmônico particular, mas que podem se relacionar se entendidos dentro de uma perspectiva de harmonia expandida. Além disso, se inserem dentro da lógica interna da obra, no que diz respeito às relações harmônicas de mediante, presentes em diversos momentos no decorrer desta Rapsódia, inclusive em momentos de articulação e segmentação do discurso. Entre os acordes acentuados no início de cada gesto, os trêmulos que os intermeiam trazem uma constituição harmônica que nos saltam à vista: se considerarmos as alturas presentes nas duas mãos em conjunto, que se alternam em grupos de notas distintas, percebe-se que a mão esquerda sempre repete a tríade ouvida no acorde acentuado anterior, e a mão direita, por sua vez, toca uma sequência intervalar (de baixo para cima) de 4ª Justa + 5ª Justa, que, na prática, é uma 5ª Justa oitavada, formada a partir da 5ª do acorde da mão esquerda.

Apesar de o conjunto se fundir em um amálgama sonoro, de timbre particular, pode-se notar que há uma dubiedade no sentido da elaboração deste material. Percebe-se um particular cuidado do compositor em manter a estrutura intervalar dos acordes, como se se tratasse de um mesmo objeto sonoro que é transposto a diferentes regiões, dentro das relações harmônicas que se estabelecem na harmonia. Ao mesmo tempo, nota-se o tratamento dado à estrutura, que claramente separa na mão direita, como já dito, notas que poderiam ser atribuídas a um acorde de V grau em relação à tríade da mão esquerda, ainda que sem a terça do acorde. Note: este tipo de configuração harmônica já fora usado nos primeiros 10 compassos da obra, na mão esquerda, na forma de um ruído que, ao mesmo tempo, demarcava um pedal sobre a tônica da peça. Levando isto em consideração, pode-se notar que, ainda que incompleta, esta construção sugere uma sobreposição de tríades nesta sequência de tremolos, que, juntas, resultam em uma sonoridade particular. A partir deste olhar, poderíamos resumir o estrato harmônico desta sequência de tremolos a partir das seguintes tríades combinadas, em ordem de aparição: Fá maior + Dó maior; Ré♭ maior + Lá♭ maior; Fá maior + Dó maior; Ré maior + Lá maior; Fá# maior (ou Sol♭ maior) + Dó# maior (ou Ré♭ maior).

5ªJ (Do Maior + com a terça 4ªJ omitida)

Fá Maior

Più Allegro

*Figura 46: Versão para piano: Più Allegro, trecho completo dos compassos 339-354; destaque para a constituição de intervalos do tremolo (LISZT, 1913-17, p. 158-159).*

É ainda necessário um maior detalhamento de como Liszt opera em relação à polifonia nos compassos seguintes a este trecho para compreender por completo como a elaboração de sua harmonia aponta para esta direção que apresentamos a esta altura de nossa análise.

Observemos os acordes seguintes ao último acorde acentuado, ou seja, depois do Fá# maior do compasso 347. O tremolo se prolonga por 7 compassos, com uma característica particular, no processo que se descreve a seguir: o Fá# maior se enarmoniza em Solb maior no compasso 348, permanecendo a mão esquerda com as notas deste acorde, a 5ª e a 3ª se alternando como nota mais grave, até o compasso 352, onde ele se mantém com a 5ª no baixo. Trata-se de um acorde em segunda inversão, portanto.

The image displays a musical score for piano, focusing on the left hand's harmonic progression from measures 347 to 354. The score is presented in three systems. The first system (measures 347-348) shows a transition from F# major to Gb major. The second system (measures 349-352) shows a tremolo of Gb major in second inversion. The third system (measures 353-354) shows the continuation of the Gb major chord. Annotations include 'sf' (sforzando) at measure 347, 'rinforz. assai' (very reinforcement) at measure 352, and a blue box labeled '2ª inversão' (2nd inversion) pointing to the Gb major chord in measure 352. Red brackets and labels identify the chords: 'Fá# Maior/ Solb Maior' for measures 347-348 and 'Solb Maior' for measures 349-354.

Figura 47: Versão para piano: descrição da mão esquerda dos compassos 347 a 354 (LISZT, 1913-17, p. 159).

Mas observando-se a mão direita, onde há uma sobreposição harmônica distinta ao longo deste trecho, observa-se que há uma direcionalidade particular em relação às notas que se escuta, que remetem a uma polarização gradual de um esperado acorde de Ré $\flat$  maior. No compasso 348 e na primeira metade do 349, a mão direita toca as notas do Dó diminuto com 7<sup>a</sup> menor, que também pode ser lido como um V com nona sem fundamental de Ré $\flat$ . Na segunda metade do 349, muito rapidamente se escuta as notas Ré $\flat$  e Lá $\flat$  (Fundamental e 5<sup>a</sup> de Ré $\flat$ ), já seguidas pelas notas do Dó diminuto com 7<sup>a</sup> menor novamente: o Dó natural aparece na cabeça do compasso apenas, e depois, as demais notas subsistem (de modo que se não se considerasse o Dó natural, elas formariam um acorde de Mi $\flat$  menor), o que cria uma ambiguidade, mas que não suplanta a nossa tese. No compasso 354, não ouvimos o acorde de Ré $\flat$  maior, mas subsiste apenas o acorde de Sol $\flat$  maior com o baixo em Ré $\flat$ ; o que pode ser entendido como uma coexistência das duas forças harmônicas: a tônica – formada pelas notas da tríade – e a própria dominante, pela predominância da 5<sup>a</sup> do acorde no baixo.

Ré $\flat$  Maior ( $\flat$ SM): V<sup>9</sup> -----

Ré $\flat$  Maior ( $\flat$ SM): ----- I ----- V<sup>9</sup> -----

Ré $\flat$  Maior ( $\flat$ SM): ----- I<sub>4</sub><sup>6</sup>

Figura 48: Versão para piano: condução de vozes na mão direita que demarca a harmonia V<sup>9</sup> - I, na região de Ré $\flat$  Maior, finalizando em I na segunda inversão; compassos 347-354 (LISZT, 1913-17, p. 159).

Desta forma, tendo como referência a região de Ré $\flat$  maior, com a tríade de Sol $\flat$  maior evidenciada na mão esquerda, e na mão direita uma predominância do V grau de Ré $\flat$  maior (que é, por sua vez, o V grau de Sol $\flat$  maior) que se resolve, ao final, no I grau na segunda inversão, percebemos claramente que o processo de oposição entre os materiais harmônicos presentes em cada uma das mãos, ao mesmo tempo em que são ouvidos como timbre particular, são também elaborados a partir desta oposição entre o I e o V graus da região de Sol $\flat$  maior. Desta forma, pode-se considerar que este processo que se evidencia ao final do trecho considerado é também parte da elaboração que surge no início de *Più Allegro*: a sobreposição entre I e V nos tremolos que entremeam cada par de acordes acentuados. Considerando-se que o âmago do tema principal (*Allegro eroico*) e de diversas relações que se estabelecem ao longo da peça é a relação de proximidade (por justaposição ou outras técnicas) entre o I e o V graus dentro de uma mesma região, podemos afirmar que este trecho se trata de um resumo do extrato harmônico do próprio tema principal – que permeia a obra toda – comprimido em uma sequência de acordes, e formando, como resultado sonoro, um timbre novo, particular.

Ao final deste processo, a região da napolitana (o Sol $\flat$  maior, em relação a Fá maior) é a que permanece, com uma nova retomada do 1º material do *Vivace assai*, mais precisamente como uma variante da sua segunda formulação, que aparece pela primeira vez entre os compassos 225 e 232. Retomado na região de Sol $\flat$  maior, este tema vai sendo modificado em uma progressão harmônica que coloca em evidência a movimentação cadencial  $\flat\text{II} - \text{V}^7$  em direção ao Fá maior, ou seja, numa sugestão da cadência autêntica com o uso da napolitana.

*sempre string.*

*p*

**Sol $\flat$  Maior (Np):** I V<sup>7</sup>

*stacc. sempre*

**Sol $\flat$  Maior (Np):** V<sup>7</sup> I **Fá maior (T):** V<sup>7</sup>

*cresc.*

**Sol $\flat$  Maior (Np):** I V V<sup>7</sup>

**Fá maior (T):** I I<sup>7</sup> bII bVI<sup>7</sup> bVI<sup>7</sup>

**Sol $\flat$  Maior (Np):** I

**Fá maior (T):** bII V<sup>7</sup> III<sup>7</sup> bVI V<sup>7</sup>

Figura 49: Versão para piano: *Più Allegro*, compassos 355-370; movimento harmônico da região da napolitana para o retorno da região da tônica maior (LISZT, 1913-17, p. 159).

Na versão orquestral, esta retomada do material de *Vivace assai* não está presente após a entrada do material de *Più Allegro*, ao passo que este é mais breve na versão orquestral do que na versão para piano. Assim, a parte referente a esta indicação de andamento surge na marca de ensaio X, e, aqui, a alternância entre os acordes acentuados e os tremolos seguintes



também ocorre. São construídos a partir do uso da oposição entre *tutti* (para os acordes acentuados) e grupos menores de instrumentos que realizam tremolos entre notas, dentre as quais mantém-se a coexistência entre as notas do I e V graus de cada acorde acentuado em cada acorde da sequência; nesta versão, utiliza-se de figurações distintas com que se constroem os tremolos no piano. Predomina o uso de trinado ou de tremolos melódicos entre notas vizinhas<sup>26</sup> –, compondo os acordes intermediários entre cada *tutti*. Na versão orquestral, portanto, o objeto sonoro que se obtém deste gesto é muito mais obscuro do que aquele que é realizado pela versão para piano. O conjunto de notas tocadas pela orquestra soa ainda mais como um efeito ruidoso, e cria uma sonoridade tímbrica e harmônica pouco usual. Isso faz parte da elaboração deste momento do projeto orquestral, o que faz entender a razão pela qual, na parte orquestral, não se repete a mesma sequência de acordes tocados no piano, mas apenas alterna-se o Fá maior com o Ré $\flat$  maior (acompanhados das notas de suas respectivas dominantes, presentes em meio à “sopa” de notas tremuladas feitas pelo conjunto). Esta alternância ocorre 4 vezes, ao longo de 8 compassos, e, a partir daí, salta-se direto ao *Presto assai*, em vias de conclusão da obra. Em resumo, a realização do projeto orquestral muda o sentido da passagem, e isso implica uma necessidade de redução do material.

---

26 O que, vale lembrar, na realização para piano, ocorre distintamente, com uma separação na abertura das notas tocadas por cada mão, e, portanto, de cada um dos dois acordes sobrepostos, havendo uma adequação própria linguagem de cada meio instrumental.

The image displays a musical score for orchestra, divided into two systems. The left system is marked 'X Più Allegro.' and the right system is marked 'Y Presto assai.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'fz' and 'f'. Below the score, there are labels for the keys: 'Fá Maior', 'Réb Maior', 'Fá Maior', and 'Réb Maior'.

Figura 50: Versão para orquestra: *Più Allegro*; excerto reduzido em relação à versão para piano, apenas com 4 apresentações do gesto formado pelo acorde acentuado (em tutti) e os tremolos subsequentes, sem o desenvolvimento final. Os acordes acentuados (nomeados em azul) apenas se alternam entre *Fá maior* e *Réb maior*; marca de ensaio X (LISZT, 1875, p. 57-58).

E o *Fá maior* chega, em *Presto assai*, no compasso 371 da versão para piano, numa estrutura de frases organizada de 5 em 5 compassos (com elisões, formando estruturas de 9 compassos, repetidas 3 vezes, seguidas por mais uma de 5), em uma progressão de dominantes individuais que direcionam reiteradamente ao I grau, e, em decorrência da harmonia, com

movimentos cromáticos de vozes obtido também pelo uso de notas dissonantes, como 7<sup>as</sup> e 9<sup>as</sup>, nas duas primeiras frases particularmente. A melodia principal também segue um padrão repetitivo, e os cromatismos ascendentes se evidenciam na voz mais aguda a partir do compasso 378 (da 3<sup>a</sup> frase em diante), direcionando-se reiteradamente, nesta voz, à nota Fá ao final de cada uma das 3 frases finais de 5 compassos.

**Presto assai**

**Fá Maior (T):** I I<sup>9</sup> V<sup>9b</sup> V<sup>7</sup> H<sup>9b</sup> H<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I I<sup>9</sup> V<sup>9b</sup> V<sup>7</sup> H<sup>9b</sup> H<sup>7</sup>

**Ré Maior (SM):** I<sup>9b</sup> I<sup>7</sup> IV<sup>9b</sup> IV<sup>7</sup> H<sup>9b</sup> H<sup>7</sup> H<sup>9b</sup> H<sup>7</sup> I<sup>9b</sup> I<sup>7</sup> IV<sup>9b</sup> IV<sup>7</sup>

**Sol Maior (S/T):** V<sup>9b</sup> V<sup>7</sup> I<sup>9b</sup> I<sup>7</sup> IV<sup>7</sup> H<sup>9b</sup> H<sup>7</sup> V<sup>9b</sup> V<sup>7</sup> I<sup>9b</sup> I<sup>7</sup>

**9c.**

**Fá Maior (T):** V<sup>9b</sup> I V<sup>7</sup> II V<sup>7</sup> III H<sup>7</sup> VI V I V<sup>7</sup> II V<sup>7</sup>

**Ré Maior (SM):** H<sup>9b</sup> H<sup>7</sup> I IV<sup>7</sup> H<sup>7</sup> V V I H<sup>9b</sup> H<sup>7</sup> I V H<sup>7</sup>

**Sol Maior (S/T):** IV<sup>9b</sup> H<sup>9b</sup> V I V<sup>7</sup> II H<sup>7</sup> V IV<sup>7</sup> V I V<sup>7</sup>

**Lá Maior (M):** V i I IV<sup>7</sup> H<sup>7</sup> H<sup>9b</sup> IV<sup>7</sup> H<sup>9b</sup> V i I IV<sup>7</sup> H<sup>7</sup>

**9c.**

**Fá Maior (T):** III H<sup>7</sup> VI V I V<sup>7</sup> II V<sup>7</sup> III H<sup>7</sup> VI V

**Ré Maior (SM):** v V I H<sup>9b</sup> H<sup>7</sup> I V H<sup>7</sup> v V I H<sup>9b</sup> H<sup>7</sup>

**Sol Maior (S/T):** II H<sup>7</sup> v IV<sup>7</sup> H<sup>9b</sup> V I V<sup>7</sup> II H<sup>7</sup> v IV<sup>7</sup>

**Lá Maior (M):** i I IV<sup>7</sup> H<sup>7</sup> H<sup>9b</sup> IV<sup>7</sup> H<sup>9b</sup> V i I IV<sup>7</sup> H<sup>7</sup>

**5c.**

**Allegro brioso**

**Fá Maior (T):** I

Figura 51: Versão para piano: Presto assai, análise harmônica, compassos 371 a 390 (LISZT, 1913-17, p. 160).

Na versão para orquestra, uma parte análoga a este trecho se prolonga por 16 compassos apenas, os primeiros 9 realizando o movimento ascendente à nota Fá, e os 9 seguintes (com eli-

são) realizando uma variação na melodia – que assume um caráter melódico mais contínuo e com um perfil ondulado, diferentemente da versão para piano. Esta melodia, apesar de distinta, acompanha os mesmos acordes ocorridos no trecho equivalente da versão para piano, embora a disposição e a construção polifônica na orquestra seja bastante diversa. A última frase que ocorre na versão para piano (compassos 387 a 390) é omitida na versão para orquestra.

The image displays a musical score for orchestra, divided into three systems. The first system is marked 'Presto assai.' and the second 'Allegro brioso.' The score includes various instruments like Flute, Bassoon, and Cello/Double Bass. The score is divided into two sections: the first section is marked '9 compassos: 5 + 5 com elisão' and the second section is marked '9 compassos: 5 + 5 com elisão'. The score includes dynamic markings like 'cresc.' and 'p'.

Figura 52: Versão para orquestra: *Presto assai*, marca de ensaio Y; mesma sequência de acordes da versão para piano, mas mais curta (omissão da última frase de 4 compassos); melodia semelhante, mas variadas no novo meio; polifonia diversa considerando-se o conjunto orquestral (LISZT, 1875, p. 58-60).

Em *Allegro brioso*, tanto na versão para piano, como na versão para orquestra, com grande intensidade e densidade: a estrondosa coda, afirmando enfaticamente o Fá maior.



**Allegro brioso**

The image displays two musical scores. The top score is for piano, featuring two systems of music. The first system begins with the tempo marking 'Allegro brioso' and a dynamic marking 'ff'. The music is written for both hands, with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The bottom score is for orchestra, marked 'Z' for rehearsal. It consists of multiple staves for various instruments, including woodwinds, strings, and brass. The tempo is also marked 'Allegro brioso'. The orchestral score shows a more complex arrangement with many more notes and dynamics than the piano version.

Figura 53: Versão para piano (compassos 391 a 413) e versão para orquestra (marca de ensaio Z): Allegro brioso, o momento final da obra (LISZT, 1913-17, p.160); (LISZT, 1875, p. 60-62).

### 3 Considerações finais

Tendo como pano de fundo o repertório musical advindo da cultura cigana húngara, com a qual nutria uma profunda afeição, a Rapsódia Húngara nº 14 é uma manifestação musical que expressa um profundo domínio da criação no âmbito da música erudita situada no contexto do romantismo do século XIX, expoente particular da produção pianística própria da efervescência parisiense no período. Por meio das referências sonoras advindas da fonte de inspiração – ciganas – que o conhecimento do contexto em que a obra foi elaborada permite identificar, com seu caráter ao mesmo tempo improvisatório, embora não menos próprio de um plano composicional estruturado, a obra expressa como ponto central de sua criação a própria veiculação do meio em que se realiza, ou seja, da própria escrita e repertório pianístico, tão destacadamente desenvolvido até aquele momento histórico do repertório erudito ocidental.

Esta expressão fica clara pela reincidente reformulação dos materiais musicais da estrutura da obra, em sua configuração rapsódica, expressa pela atmosfera própria daquela manifestação musical que lhe serve de inspiração – que inclui a alternância de andamentos lentos e rápidos próprios da música cigana, e também a utilização de material harmônico e escalar advindo da escala cigana, dentro do contexto do modalismo característico da música do século XIX. A versão da obra para piano explora ao máximo a partir de recursos pianísticos as sonoridades que se buscou aludir, como a sonoridade dos tambores e do cimbalom, retrabalhados em diferentes contextos como articuladores da memória no discurso. Para além desta referência a estas sonoridades, no entanto, que não deixam de estar presentes na obra, elas são parte integrante da própria expressão deste instrumento, o que se verifica na extensa utilização de recursos sonoros próprios do mesmo, como o abundante uso de escalas e arpejos, tanto em momentos articulatórios entre segmentações da peça como – no caso dos arpejos – também durante a composição de camadas da polifonia que compõe a obra. O uso da tessitura do instrumento, a distinção de camadas polifônicas e o uso de sonoridades próprias a partir da exploração de diferentes regiões, abarcando os seus extremos agudo e grave, nos quais se escuta uma considerável variedade de figurações gestuais é outro indicativo desta expressão do próprio meio pianístico.

Outro ponto que corrobora em esta tese é o confronto da obra para piano com outra versão aqui observada, a dizer, a versão orquestral, cuja autoria é compartilhada com Franz Doppler, e que apresenta soluções diversas em diferentes momentos, de modo a adequar-se ao



novo meio, ou seja, a escrita para orquestra. Esta diversificação inclui a reescrita e realocação de materiais específicos, que se assemelham a formulações similares presentes na versão pianística, para momentos distintos na parte orquestral; o redimensionamento de determinados trechos da obra – encurtadas ou alongadas, de acordo com a necessidade –; a exclusão ou inclusão de determinadas passagens, bem como a exploração de diferentes recursos sonoros compostos na orquestra, fazendo-se, de acordo com a maneira específica inerente ao projeto orquestral, referências à realidade da música cigana original, como o uso dos violinos e das cordas como acentuação de melodias e do andamento *Allegretto a la Zingarese*, este diretamente associado com a origem cigana do modelo que serviu de inspiração para o compositor. Esta obra, portanto, constituinte do ciclo mais amplo das *Rapsódias Húngaras*, e ao qual é interligado sobretudo pelo ímpeto, caráter e espírito que levou à ideia criativa inicial, advinda do ciclo anterior *Magyar Dalok*, mostra uma distinção de Liszt como criador. Esta distinção se apresenta na aplicação dos recursos virtuosísticos como meio de elaboração do próprio material e da polifonia, e dos quais estas habilidades técnicas seriam inseparáveis – não sendo, portanto, um recurso gratuito de exibicionismo presente em outras manifestações artísticas comuns ao repertório do século XIX. Além disso, deve-se notar que o potencial criador do compositor também se mostra claramente pelo fato de que a versão para orquestra, como demonstrado a partir da nossa análise, não se trata de uma mera transposição da versão para piano, mas é resultado de um novo projeto de composição inédito; uma nova criação.

## Referências

ALAIN, O. et al. *Liszt: Collection Génies et Réalités*. Paris: Hachette, 1967.

BARTÓK, B. *Scritti sulla musica popolare*: a cura de Diego Carpitella. Torino: Bollati Boringhieri editore s. r. l., 1977.

CSÁRDÁS. In: GROVE MUSIC ONLINE. Oxford University Press, 2022. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06918>>. Acesso em 16/12/2022.

LISZT, F. *Rhapsodien, Werke für Klavier zu 2 Händen von Franz Liszt*. Piano. Leipzig: Edition Peters, 1913-17. Disponível em: <[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP160407-PMLP12465-Liszt\\_Klavierwerke\\_Peters\\_Sauer\\_Band\\_2\\_14\\_Ungarische\\_Rhapsodie\\_No\\_14\\_filter.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/58/IMSLP160407-PMLP12465-Liszt_Klavierwerke_Peters_Sauer_Band_2_14_Ungarische_Rhapsodie_No_14_filter.pdf)>. Acesso em 16/01/2023.

LISZT, F. *Ungarische Rhapsodie (Nº 1 in F)*. Orquestra. Orquestração: Franz Liszt e Franz Doppler. Leipzig: Schubert & Co., 1875 (ca.). Disponível em: <[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP599677-PMLP12465-Liszt\\_-\\_Hungarian\\_Rhapsody\\_No\\_1\\_for\\_orchestra\\_\(Liszt-Doppler\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e1/IMSLP599677-PMLP12465-Liszt_-_Hungarian_Rhapsody_No_1_for_orchestra_(Liszt-Doppler).pdf)>. Acesso em 16/01/2023.

OLIVEIRA, W. C. *Cadernos*. São Paulo: Edusp, 2019.

SCHOENBERG, A. *Structural functions of harmony*. London: Faber and Faber, 1983.

SEARLE, H. *The music of Liszt*. New York: Dover Publications, Inc., 1966.

WALKER, A. *Franz Liszt: The virtuoso years, 1811-1847*. New York: Alfred A. Knopf, 1983.

WALKER, A. *Franz Liszt: The Weimar years, 1848-1861*. New York: Alfred A. Knopf, 1989.