UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Ísis Biazioli de Oliveira

**A modernidade da *Sinfonia Fausto* de Franz Liszt: uma
abordagem estético-analítica**

São Paulo
2019

Ísis Biazioli de Oliveira

**A modernidade da *Sinfonia Fausto* de Franz Liszt: uma
abordagem estético-analítica**

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Música da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Doutora em Artes

Área de Concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Mario Rodrigues Videira Junior

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Ísis Biazioli de

A modernidade da "Sinfonia Fausto" de Franz Liszt: uma abordagem estético-analítica / Ísis Biazioli de Oliveira ; orientador, Mario Rodrigues Videira Junior. -- São Paulo, 2019.

157 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Franz Liszt 2. Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern 3. Forma musical como processo 4. Carl Friedrich Weitzmann 5. Modernidade I. Videira Junior, Mario Rodrigues II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Errata

OLIVEIRA, Ísis Biazioli de. **A modernidade da *Sinfonia Fausto* de Franz Liszt: uma abordagem estético-analítica**. 2019. 157 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
Na folha de Agradecimentos,

Na folha de Agradecimentos, último parágrafo:

Onde se lê: “À FAPESP (Processo de número 2015/04762-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) pelo financiamento desta pesquisa, de parte dos materiais necessários, assim como dos custos com os eventos acadêmicos que permitiram que, ao longo do período de investigação, os nossos resultados parciais fossem enriquecidos pela exposição, debate e crítica de pares. ‘As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP’.”

Leia-se: “À FAPESP (Processo de número 2015/04762-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e à CAPES pelo financiamento desta pesquisa, de parte dos materiais necessários, assim como dos custos com os eventos acadêmicos que permitiram que, ao longo do período de investigação, os nossos resultados parciais fossem enriquecidos pela exposição, debate e crítica de pares. ‘As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES’.”

Autor: OLIVEIRA, Ísis Biazioli de

Título: A modernidade da *Sinfonia Fausto* de Franz Liszt: uma abordagem estético-analítica.

Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Artes

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Mario Rodrigues Videira Junior (Presidente)

Instituição: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Julgamento:_____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento:_____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento:_____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento:_____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento:_____

Agradecimentos

Ao Luciano que esteve do meu lado desde o início, insistindo para que eu seguisse na academia, valorizando cada pequena vitória, dando suporte nos momentos de dúvidas e acreditando, mais do que eu mesma, de que seria possível chegar até aqui.

À Letícia, que me encanta os dias, me ensina a ter coragem de continuar a crescer e me dá ânimo, quando o mundo em volta parece escuro demais.

Aos meus pais, pelo exemplo, pela confiança e por todo o suporte para que eu tivesse estrutura e tempo para me dedicar a este trabalho, como vêm sendo desde o dia em que nasci. Agradeço especialmente à minha mãe que no último ano foi também companheira, encorajadora, cozinheira, auxiliar e mãe da Letícia por muitos momentos!

Aos meus amados irmãos que foram, ao longo dos anos, sendo cada um deles um modelo diferente de dedicação, competência e responsabilidade. Muito tive que correr para poder merecer ser um deles! Agradeço também aos meus irmãos adquiridos e aos meus encantadores sobrinhos! Em especial à Thais, ao Rodrigo, ao Liam e à Tânia por propiciarem os melhores momentos para que a Letícia não sentisse falta da mãe!

Ao orientador, amigo e vizinho Mario Videira, pela dedicação inimaginável, pela confiança e pela compreensão sempre acolhedora e carinhosa. Agradeço ainda, ao irmão do Prof Mario, que achou e disponibilizou uma das teses usadas na nossa bibliografia.

Aos professores Paulo de Tarso Salles, Marcus Vinícius Mazzari e Martha Cawano, pelas ricas disciplinas no anos iniciais dessa pesquisa. Agradeço especialmente ao professor Paulo de Tarso pelo enorme papel que teve na minha formação desde a Iniciação Científica.

Aos professor Marco Aurélio Werle e Marcos Branda Lacerda pelas ricas arguições na banca de qualificação.

À todos os professores e professoras da banca que, generosamente, contribuíram para a versão final deste trabalho.

À professora Adriana Lopes da Cunha Moreira pelo exemplo de professora competente e dedicada, pela convivência carinhosa na USP e nos eventos acadêmicos, pela contribuição à minha formação desde o primeiro ano de graduação e pelo privilégio de participar do Grupo de Pesquisa TRAMA, espaço de intensa troca de conhecimentos.

À Paula Vermeersch, pelos conselhos, pelo carinho, pelo apoio, pelas risadas, pelos choros e pelas aulas durante os lanchinhos. À Luciana Cavalcanti, Cibele Palopoli, Marcio Modesto e todos e todas os amigos e amigas que me ofereceram ajuda durante essa caminhada. Em especial à Juliana Damião pelas traduções do alemão.

À FAPESP (Processo de número 2015/04762-8, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) pelo financiamento desta pesquisa, de parte dos materiais necessários, assim como dos custos com os eventos acadêmicos que permitiram que, ao longo do período de investigação, os nossos resultados parciais fossem enriquecidos pela exposição, debate e crítica de pares. “As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão da FAPESP”

Resumo

OLIVEIRA, Ísis Biazioli de. **A modernidade da *Sinfonia Fausto* de Franz Liszt: uma abordagem estético-analítica.** 2019. 156 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta tese busca apresentar uma contribuição ao debate a respeito da questão da modernidade na obra de Franz Liszt. Nossa questão surge diante da evidência de que o programa escolhido pelo compositor deriva de uma obra – “*Fausto: uma tragédia*” de Goethe – que é considerada um símbolo da modernidade, como demonstrado no primeiro capítulo. Depois de discutirmos as concepções de Liszt a respeito da música programática (capítulo 2), verificamos na sua *Sinfonia Fausto* (*Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*, 1854) especialmente no primeiro e segundo movimentos, três pontos que levarão à nossa tese (capítulo 3): a forma do primeiro movimento como processo (Schmalfeldt, 2010), a tríade aumentada como fundamento harmônico da peça (Todd, 1988; Cohn, 2000) e a "derivação contrastante" que permite reconhecer a unidade por trás dos grandes contrastes de superfície da obra (Dahlhaus, 1991a). Apontaremos, então, como a modernidade da *Sinfonia Fausto* se revela na necessária noção historiográfica (sob influência de Hegel, portanto) exigida pela obra para a sua compreensão, na exploração de ambiguidades e contradições (Compagnon, 2014) e em um pensamento em rede para a organização do material harmônico e temático.

Palavras-chave: Franz Liszt. *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*. Forma musical como processo. Carl Friedrich Weitzmann. Modernidade. Música Programática. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Johann Wolfgang von Goethe.

Abstract

OLIVEIRA, Ísis Biazioli de. **The modernity of *Faust Symphony* by Franz Liszt: an aesthetic-analitical approach.** 2019. 156 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This thesis intends to present a contribution to the debate on the issue of modernity in Franz Liszt's work. Our question arises from the evidence that the program chosen by the composer derives from a work – Goethe's "Faust: A Tragedy" – considered a symbol of modernity, as demonstrated in the first chapter. After discussing Liszt's conceptions of programmatic music (chapter 2), we find in his *Faust Symphony* (*Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*, 1854) especially in the first and second movements, three points that will lead to our thesis (chapter 3): the form of the first movement as a process (Schmalfeldt, 2010), the augmented triad as the harmonic foundation of the piece (Todd, 1988; Cohn, 2000) and the "contrasting derivation" that allows us to recognize the unity behind the large surface contrasts of the work (Dahlhaus, 1991a). We will then point out how the modernity of the Faust Symphony reveals itself in the necessary historiographical notion (under the influence of Hegel, therefore) required by the work for its comprehension, the exploration of ambiguities and contradictions (Compagnon, 2014) and a networked thinking for the organization of harmonic and thematic material.

Keywords: Franz Liszt. *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*. Musical form as process. Carl Friedrich Weitzmann. Modernity. Program Music. Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Johann Wolfgang von Goethe

Lista de Figuras

<i>Figura 1: Rembrandt - Alquimista praticante (1652)</i>	28
<i>Figura 2: Em cima, tríades aumentadas em progressão cromática no início do movimento Fausto (c. 1-3). Embaixo, mesmo motivo retomado na parte rápida da introdução do movimento Fausto (c. 46-53).</i>	76
<i>Figura 3: Motivo dolente nos compassos 4-5 e, mais tarde, desenvolvido no recitativo dos compassos 64-70 do movimento Fausto.</i>	77
<i>Figura 4: Ideia Básica da sentença do Tema Principal do movimento Fausto, em Dó menor (c. 71-74).</i>	80
<i>Figura 5: Primeira versão da sentença do Tema Principal do movimento Fausto (c. 71-87)</i>	81
<i>Figura 6: Reapresentação da sentença do Tema Principal do movimento Fausto (c. 91-110)</i>	83
<i>Figura 7: Trecho entre os compassos 179 e 202 do primeiro movimento da Sinfonia Fausto de Liszt.</i>	87
<i>Figura 8: Compassos iniciais da Sinfonia Fausto, onde as doze notas do total cromático são expostas.</i>	91
<i>Figura 9: Encadeamento harmônico estudado por Weitzmann em Der uebermaessige Dreiklang (Berlim, 1853). Regiões harmônicas distantes são justapostas, tendo Lá♭ aumentado como pivô implícito.</i>	93
<i>Figura 10: Figura na qual Weitzmann (1853, p. 24) apresenta a quatro tríades aumentadas. Imediatamente junto a cada uma delas (três tríades de cada lado), as 6 tríades consonantes mais próximas de cada tríade aumentada. Paralela a essas tríades consonantes, suas homônimas.</i>	95
<i>Figura 11: Compassos 1-3 do primeiro movimento da Sinfonia Fausto de Liszt.</i>	96
<i>Figura 12: Levare para o compasso 4 e compasso 5 e 6 do primeiro movimento da Sinfonia Fausto.</i>	97
<i>Figura 13: Resposta dos violinos no compasso 5 do primeiro movimento da Sinfonia Fausto.</i>	97
<i>Figura 14: Sequência do motivo do compasso 5 nos compassos 7 a 9. Tríade aumentada [Dó – Mi – Sol#] implícita nas transposições do motivo.</i>	98
<i>Figura 15: Cadência da primeira frase da introdução do primeiro movimento da Sinfonia Fausto (c. 8-11). Circuladas, as notas da tríade aumentada [Dó – Mi - Lá♭].</i>	98
<i>Figura 16: Tríades aumentadas como acordes de passagem no Primeiro Tema da Seção A do segundo movimento Gretchen (c. 35-38).</i>	99
<i>Figura 17: Tríades aumentadas como acordes de passagem no Segundo Tema da Seção A do segundo movimento Gretchen (c. 83-88)</i>	100
<i>Figura 18: Naípe das cordas nos c. 99-102 e c. 429-432 do movimento Fausto.</i>	101
<i>Figura 19: Progressão [B⁷ – Eb] no movimento Fausto (c. 108-111)</i>	103
<i>Figura 20: Quatro versões da progressão de Ab-Eb na Seção A do movimento Gretchen. Cada versão é mais expandida que a anterior até a consolidação da mediante cromática no final do exemplo d. Exemplo a: c. 15-19; Exemplo b: c. 20-23; Exemplo c: c. 30-36; Exemplo d: c. 63-77</i>	105
<i>Figura 21: Redução dos compassos 305-3011 do movimento Fausto (Cohn, 2000, p. 100)</i>	107
<i>Figura 22: Análise de Cohn (2000, p. 100) da condução de vozes dos compassos 305-311 do primeiro movimento da Sinfonia Fausto de Liszt.</i>	107
<i>Figura 23: Influência das tríades aumentadas nas regiões tonais da Exposição do movimento Fausto</i>	109
<i>Figura 24: Potencialidades rítmicas e intervalares nos dois primeiros compassos da Sinfonia Fausto.</i>	112
<i>Figura 25: Aproveitamento das potencialidades rítmicas e intervalares dos compassos iniciais no início da Ideia Básica da sentença do Tema Principal do movimento Fausto (c. 71)</i>	113
<i>Figura 26: Aproveitamento das potencialidades rítmicas e intervalares no acompanhamento da continuação da reapresentação sentença do Tema Principal do movimento Fausto (c. 101-102)</i>	114
<i>Figura 27: Aproveitamento das potencialidades rítmicas e intervalares dos compassos iniciais no início da transição do movimento Fausto (c. 111 – naipes de clarinetes e fagotes)</i>	115
<i>Figura 28: Transformação temática do motivo do compasso 111 na ideia contrastante da sentença do Affetuoso, poco Andante (c. 183-186 do movimento Fausto).</i>	115
<i>Figura 29: Transformação temática do motivo das tríades aumentadas (em aumentação rítmica) e acompanhamento em sextinas de arpejos ascendentes por duas oitavas (c. 147-150) do movimento Fausto.</i>	116
<i>Figura 30: Potencialidades intervalares do motivo dolente (c. 4-5 do movimento Fausto)</i>	117
<i>Figura 31: Aproveitamento das potencialidades intervalares do motivo dolente na parte final da ideia básica da sentença do Tema Principal do movimento Fausto (c. 76-78)</i>	118

<i>Figura 32: Resposta de Baixos/cellos/fagotes na ideia básica do TR₁ (naípe das cordas, c. 115-118 do movimento Fausto.</i>	119
<i>Figura 33: Transformação temática do motivo do dolente na ideia básica da sentença do tema Affetuoso e aproveitamento do submotivo do salto melódico seguido de semitom descendente (c. 179-182 do movimento Fausto)</i>	120
<i>Figura 34: Tema Grandioso na Re-exposição (c. 501-506 do movimento Fausto), onde alguns submotivos da introdução da Sinfonia são retomados.</i>	121
<i>Figura 35: Submotivo das terças paralelas no início do movimento Gretchen (c. 1-6)</i>	121
<i>Figura 36: Primeiro trecho são os compassos iniciais de Uma Abertura Fausto de Richard Wagner. Segundo trecho são os compassos 66-70 de Uma Sinfonia Fausto de Franz Liszt.</i>	129
<i>Figura 37: Excertos musicais de Wagner e Liszt, colocados lado-a-lado por Le Diagon-Jacquin (1998, p. 16-17). Acima, os compassos 362-369 de Eine Faust Overtüre de Wagner. Abaixo, os compassos 83-87 da Sinfonia Fausto de Liszt.</i>	129
<i>Figura 38: Arpejos do início de “Cenas do Fausto de Goethe D. 126, 2ª versão” de Franz Schubert. Em cima, compassos 1-3. Embaixo, compassos 15-18 do lied de Schubert.</i>	130
<i>Figura 39: Progressão cromática de arpejos de tríades aumentadas nos compassos iniciais da Sinfonia Fausto de Franz Liszt.</i>	130
<i>Figura 40: Motivo de Malédiction reutilizado no 3º movimento da Sinfonia Fausto (c. 184-187). Partitura utilizada na figura da versão para 2 pianos</i>	131
<i>Figura 41: Motivo do trítone nos compassos iniciais do movimento Mefistófeles da Sinfonia Fausto de Liszt (na horizontal, extremidades de um escala cromática ascendente, e na vertical, implícito na téttrade de B°).</i>	132

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1. <i>Fausto</i> de Goethe: um programa moderno	17
1.1. A interpretação hegeliana do <i>Fausto</i> de Goethe	38
Capítulo 2. A proposta de Liszt para a música programática	47
Capítulo 3. <i>Sinfonia Fausto</i> : apontamentos teórico-analíticos	65
3.1 Ambiguidades formais: a forma da <i>Sinfonia Fausto</i> como processo	65
3.2. Tríade aumentada como fundamento harmônico da <i>Sinfonia Fausto</i>	91
3.3. A escrita temática na <i>Sinfonia Fausto</i>	110
Capítulo 4. O <i>Fausto</i> de Goethe segundo Liszt	125
Considerações Finais. <i>Sinfonia Fausto</i> : uma obra moderna?	139
Referências Bibliográficas	144
Anexo A – Tabela da análise formal de Kaplan (1984)	150
Anexo B – Gráfico da análise formal de Cinnamon (2001)	151
Anexo C – Tabelas da análise formal de Longyear & Covington (1986)	152
Notas de Fim	155

Introdução

Este trabalho discutirá a possibilidade de entender a obra de Franz Liszt (1811-1886) como uma obra moderna, usando, como estudo de caso, a *Sinfonia Fausto* (*Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern, nach Goethe*). Esta obra de 1854, revisada pela primeira vez em 1857, foi composta em um dos períodos mais profícuos do compositor: os anos de Weimar (1848-1861). Nesses anos, Liszt escreveu e revisou doze dos seus Poemas Sinfônicos, suas duas sonatas para piano (*Sonata em Si menor* e *Fantasia Quase Sonata après une lecture du Dante*), suas duas sinfonias (Fausto e Dante), além de outras peças e arranjos de outros compositores (Walker, 1989).

A pergunta guia desta pesquisa surgiu da relação bastante comentada entre a *Sinfonia Fausto* de Liszt e o poema de Goethe (*Fausto: uma tragédia*), relação sugerida pelo compositor desde o título da obra. O grande texto de Goethe, que consumiu mais de sessenta anos de trabalho do escritor, é reconhecido como símbolo da modernidade (Berman, 2007; Mazzari, 2015a; Mazzari, 2015b; Mazzari, 2010; Mazzari, 2007; Werle, 2013). Seja pela ambientação histórica, seja por passagens do enredo ou das razões dos dilemas individuais de seus personagens, essa obra ajuda-nos a compreender a própria história da modernidade, suas contradições e suas expectativas. Para que o leitor construa as mesmas premissas que nos fizeram chegar à nossa questão fundamental, a tese apresentará, no primeiro capítulo, uma revisão das leituras que relacionam a tragédia *Fausto* de Goethe com as ideias de modernidade. Enquanto nos aproximamos do texto que serviu de programa para a Sinfonia de Liszt, serão apresentadas algumas das principais características do mundo moderno, assim como poderemos refletir a respeito dos principais contextos históricos que marcaram o rompimento cada vez maior com a tradição feudal.

Cabe ressaltar, contudo, que nosso trabalho não é uma discussão no campo da filosofia ou sobre ela e, portanto, não se dedicará a revisar exaustivamente os conceitos sobre “modernidade” e as divergências e confluências entre os pensamentos a respeito de tão complexo tema. Assim sendo, pedimos licença para trabalharmos com o termo de modo amplo, circulando entre diferentes correntes, mas com o olhar voltado, principalmente, para os objetos de arte foco desta tese, o *Fausto* de Goethe e, especialmente, a *Sinfonia Fausto* de Liszt.

É importante que se ressalve ainda que, quando falamos em modernidade, não estamos nos referindo às correntes estéticas modernistas da virada do século XIX para XX (Debussy, Segunda Escola de Viena ou, aqui no Brasil, Villa-Lobos, por exemplo). Isso quer dizer que,

embora em dados momentos venhamos a nos deparar com traços estilísticos de Liszt que, de alguma maneira, permaneceram nas buscas estéticas do século XX (Searle, 1963) – como a sua escrita harmônica que leva à expansão dos limites da tonalidade, por exemplo – a ideia de modernidade guiará muito mais a nossa compreensão a respeito de como a obra musical de Liszt lida com o contexto do século XIX, um século marcado pelo impacto da Revolução Industrial e da Revolução Francesa, pelo pensamento da filosofia da história de Hegel (Werle, 2015; Werle, 2013; Werle, 2005; Raposo, 2017), pelo crescimento dos concertos públicos e do mercado editorial de partitura e jornais de crítica musical (Schmalfeldt, 2011), etc.

Quando usamos a palavra modernidade estamos, portanto, pensando em uma escala temporal maior do que a das vanguardas modernistas tipicamente usadas nos livros de história da música. Estamos nos referindo às transformações sociais, culturais, econômicas e religiosas que lentamente, mas também profundamente, ajudaram a construir o pensamento do homem burguês, com enfoque especial no *Zeitgeist* do século XIX.

Em palestra apresentada para o XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM (São Paulo, 2014), o filósofo Sergio Adorno (FFLCH-USP) destacou três marcos históricos que descrevem o caminho para a modernidade. O primeiro deles foi a exploração marítima que colocou o homem europeu do século XV-XVI em contato com outras culturas e outros povos. Esse confronto com o Outro, segundo ele, deu nova dimensão à noção de alteridade e ajudou a relativizar muitos dos conceitos europeus que foram, ao longo do tempo, abalando profundamente o modo como se pensava a imutabilidade quase naturalizada das organizações político-sociais dos feudos. O segundo marco histórico lembrado por Sergio Adorno foi a Reforma Protestante no início do século XVI, que contestou a maior instituição do sistema feudal: a Igreja Católica. O terceiro marco amplia essa “tomada de posse” humanista para o âmbito político e social. Seus sinais mais expressivos foram a Revolução Francesa (1789) e a Independência dos EUA (1776), onde o homem se viu protagonista não apenas da condução de sua vida privada ou de sua vivência religiosa pós-reforma protestante, mas também das transformações sociais e políticas da esfera pública. Berman aponta outros pontos importantes na construção da consciência moderna, a partir do século XVI e diz:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo de luta de classes; descomunal explosão demográfica que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu *habitat* ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas

Introdução

de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massas e de nações, desafiando seus governantes políticos e econômicos, lutando para obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. No século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o em um perpétuo estado de vir-a-ser, vêm a chamar-se ‘modernização’” (Berman, 2007, p. 25).

Contudo, embora a associação entre essa perspectiva de modernidade e o texto de Goethe tenha sido trabalhada por inúmeras vertentes, o que significa dizer que uma obra musical é moderna? Antes disso, a leitura de que o texto de Goethe é o símbolo da modernidade não garante que Liszt tenha tido essa leitura, ou que, ainda, a música possa se relacionar com um texto literário a esse ponto.

Assim, entramos no segundo capítulo com perguntas como: pode uma obra musical revelar a essência de um texto literário? Quais as potencialidades e os limites da música programática, tão fervorosamente defendida por Liszt? E mais, o que se pode dizer hoje a respeito da música de programa, depois do crescimento, fortalecimento e até saturação da perspectiva formalista inaugurada pelo *Do Belo Musical* de Eduard Hanslick (ensaio publicado no mesmo ano de composição da *Sinfonia Fausto*)?

Neste caminho, discutimos a proposta de música programática, os fundamentos estético-filosóficos de seus argumentos (Dahlhaus, 1991b, Werle, 2015; Raposo, 2017; Videira, 2010) e, sobretudo, analisamos a perspectiva do próprio compositor que, em 1855 escreve o ensaio “*Berlioz und seine Harold Symphonie*”. Em pouco mais de cem páginas, a pretexto de defender Berlioz das críticas de seus contemporâneos, Liszt expõe seus argumentos a respeito da música programática. De Hegel a Camões, de Dante a A. B. Marx, Liszt coloca a música programática em perspectiva histórica, fundamenta filosoficamente seu ponto de vista e defende o que deve ser a música dali em diante, sempre a partir de uma abordagem evolucionista da história da música.

Se no primeiro capítulo desta tesa a ideia de modernidade aparecia de modo amplo e, principalmente, sob o ponto de vista historiográfico, no segundo capítulo, Liszt nos obriga a afunilar nossa visão de moderno a partir das concepções hegelianas. Utilizando direta ou indiretamente a referência dos *Cursos de Estética* de Hegel, Liszt defende que a música programática é o gênero musical mais afeito às necessidades e expectativas da obra de arte moderna. Em outras palavras, é o novo gênero capaz de “fazer a voz do homem, pela simbolização, soar presente na sinfonia, gênero até então absolutamente impessoal”, de

“expressar os sofrimentos e sensações de uma determinada individualidade” e, dessa maneira, fazer soar todos os “transtornos, sofrimentos e glórias que pulsam nos corações dos homens [modernos], na verdade da humanidade” (Liszt, 1882 [1855], p. 63).

As perspectivas histórico-filosóficas dos dois compassos iniciais dão lugar, no terceiro capítulo, para a discussão intrinsecamente musical. No terceiro capítulo de nossa tese, olhamos para a música objeto de nossa investigação: a *Sinfonia Fausto*. Sob três perspectivas – análise formal, harmônica e motivico-temática – selecionamos os trechos mais relevantes para a nossa discussão ao longo do primeiro e do segundo movimentos. O primeiro movimento, *Fausto*, é especialmente debatido. Primeiro em decorrência da grande tradição analítica conflituosa em torno desse movimento, no interior da qual decidimos nos ater àqueles que consideram esse movimento uma forma sonata (Kaplan, 1984; Longyear; Covington, 1986; Cinnamon, 2001; Dahlhaus, 1998 [1979]). Segundo, porque aí estão os principais exemplos para que se compreenda a forma como processo (Schmalfeldt, 2011), a importância da tríade aumentada como linha condutora da escolha das regiões tonais (Todd, 1988, Cohn, 2000) e a relação sutil entre os diferentes elementos temáticos da peça a partir do uso da “derivação contrastante” (Dahlhaus, 1998 [1979]). O segundo movimento, *Gretchen*, é abordado especialmente no sentido de compreender a sua oposição em relação ao primeiro. O terceiro movimento, *Mefistófeles*, funciona como uma reapresentação modificado do primeiro e, assim, embora pudesse trazer novos exemplos, acreditamos que aqueles apresentados ao longo do capítulo já cumpriam o nosso objetivo, qual seja, discutir musicalmente os pontos que nos permitiram investigar a relação entre modernidade e a *Sinfonia Fausto*.

No quarto capítulo da tese, unimos as reflexões levantadas em todos os capítulos anteriores para debater a relação da Sinfonia de Liszt e a tragédia de Goethe. Para além da extensa bibliografia que tenta descrever tal relação desde Richard Pohl, no século XIX, tentamos relacionar os aspectos levantados a respeito do texto de Goethe (capítulo 1) com aqueles observados durante a nossa análise musical (capítulo 3), tendo como pano de fundo a concepção de Liszt a respeito da música programática (capítulo 2).

Por fim, nas considerações finais, propusemo-nos a discutir a nossa pergunta central: A *Sinfonia Fausto* é uma obra moderna? Por que e de que maneira? Se considerarmos que a música, enquanto arte, é uma dentre as formas ideológicas “sob as quais os homens adquirem consciência” dos “conflitos e transformações sociais” (Marx, 2008 [1859], p. 48) e que “Na visão de Hegel, a música é uma arte que alcançou somente um desenvolvimento mais pleno com o advento da subjetividade na época moderna, mais precisamente no momento em que a

filosofia, a cultura e a religião modernas se voltam para o interior e a intimidade, e afirmam o princípio da interioridade como o critério de verdade” (Werle, 2015, p. 97), talvez possamos compreender porque as próprias revoluções musicais do século XIX, das quais Liszt é um capítulo imprescindível¹, de alguma maneira são impactadas pelas revoluções da sociedade de sua época.

¹ Diferentemente da pintura, por exemplo, em que o artista ícone da Revolução Francesa, Jacques-Louis David (1748-1825) inovou no tema sem modificar profundamente a técnica da pintura, como analisou G. C. Argan (1992). Segundo o crítico italiano, a técnica da pintura permanecerá quase inalterada ao longo do sec. XIX. Apenas em 1873, Claude Monet em “Impressão do Sol Nascente” propõe que a pintura deva inovar na técnica para corresponder às transformações da paisagem moderna e na nova relação do homem com a luz e a imagem visual a partir da invenção da máquina fotográfica.

Capítulo 1. *Fausto* de Goethe: um programa moderno²

Neste primeiro capítulo, intentaremos apresentar ao nosso leitor aspectos a respeito do programa escolhido por Franz Liszt para sua *Sinfonia Fausto*. A Sinfonia que, desde a primeira versão em 1854, traz no subtítulo a expressão “*nach Goethe*” estabelece um diálogo com o drama *Fausto: uma tragédia* de Johann W. Goethe (1749-1832).

Assim, em um primeiro momento, olharemos para a obra de Goethe e para a longa tradição de comentadores dessa tragédia. Não queremos dizer aqui que as leituras citadas ao longo deste capítulo sejam, necessariamente, iguais ou análogas à leitura que Liszt teve dessa tragédia. Mesmo porque é impossível para nós termos acesso às ideias que Liszt teve a respeito da peça de Goethe³. O diálogo estabelecido por Liszt através de sua música não busca comentar questões específicas de seus programas⁴, como faremos aqui com o texto de Goethe. De qualquer maneira, parece-nos significativo contextualizar o nosso leitor sobre as potencialidades do programa escolhido para a sinfonia que é objeto de nossa pesquisa.

Além disso, como o objetivo dessa tese é investigar a modernidade da Sinfonia de Liszt, parece-nos salutar sublinhar a pertinência do programa escolhido pelo compositor em relação a esse tema. Muitos são os autores que afirmam que o *Fausto* de Goethe é uma obra moderna ou, como Puchkin a denominou, a “*Iliada da vida moderna*” (Berman, 2007, p. 52). Essa visão é formulada não apenas porque Goethe redigiu seu *Fausto* ao longo de mais de sessenta anos e essa obra está inserida no contexto social, político e econômico modernos da virada do século XVIII para o século XIX, mas principalmente porque ela simbolizaria a modernidade. É justamente sobre essa chave interpretativa que buscaremos discutir essa peça teatral: a relação do *Fausto* de Goethe com a ideia de modernidade.

Nosso texto percorrerá o que os teóricos costumam chamar de as três tragédias ao longo do *Fausto* de Goethe. A primeira delas é a tragédia do erudito, na qual acompanharemos Fausto insatisfeito com os limites do conhecimento humano, por mais que se dedicasse e estudasse. A

² Parte significativa deste capítulo deve-se à disciplina de Literatura Comparada I do Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari que frequentei como ouvinte no primeiro semestre de 2016. Na ocasião, o texto de Goethe e de comentadores foram apresentados e debatidos.

³ Temos conhecimento de apenas duas cartas que mencionam a opinião de Liszt a respeito da tragédia de Goethe e que serão comentadas no início do quarto capítulo desta tese.

⁴ O significado do programa no trabalho musical de Liszt e suas concepções a respeito da música programática serão explorados no segundo capítulo dessa tese, onde ficará mais evidente que a proposta de uma *Sinfonia Fausto (a partir de Goethe)* não é comentar ou interpretar uma obra literária. Como Dahlhaus coloca: “O *Fausto* de Goethe não é, no entanto, o conteúdo da sinfonia *Fausto* de Liszt, mas o seu simples tema. E um tema ou sujeito não é um modelo que se imita, mas um material que o compositor elabora. Pretender fazer deste [o conteúdo da sinfonia de Liszt] uma narrativa implica um erro acerca do seu modo de existência.” (Dahlhaus, 1991, p. 89)

melancolia deste primeiro Fausto foi o estopim do pacto-aposta que ele realizou com Mefistófeles. A segunda tragédia é a tragédia amorosa que conta a relação de Fausto com Margarida (Gretchen), o envolvimento amoroso e, por fim, a condenação da moça. A terceira das tragédias será a tragédia do colonizador, na qual Fausto investe suas forças e ambições na construção de diques nas terras costeiras. Com a ajuda das máquinas a vapor, Fausto almeja a modernização da natureza e das relações sociais e de trabalho, mas concomitantemente destrói tudo o que lá existia.

Ao longo das três tragédias e apoiados sobretudo no capítulo de Marshall Berman (2007, p. 50-108), *O Fausto de Goethe: a tragédia do desenvolvimento*, tentaremos demonstrar que: 1) é possível compreender trechos importantes da narrativa goethiana à luz dos eventos que marcaram a construção da sociedade moderna; 2) alguns momentos da tragédia revelam ambições típicas do espírito moderno; 3) outras passagens podem ser interpretadas como o choque das ambições modernas com os padrões feudais que foram, pouco a pouco, sendo superados.

Assim, ao mesmo tempo que verificaremos a potencialidade do programa escolhido por Liszt para a sua *Sinfonia Fausto* em direção à ideia de modernidade, por outro lado, a primeira parte deste capítulo ajudará a contextualizar histórico-filosoficamente o nosso leitor. Ao longo do capítulo será possível, portanto, lembrar alguns dos principais marcos históricos da construção da modernidade (desde a Reforma Protestante até a Revolução Industrial), assim como algumas de suas principais características (como, por exemplo, o crescente protagonismo do sujeito na vida religiosa, social e política; as intrínsecas contradições da sociedade moderna e a virtualidade das relações econômicas).

Ao final do capítulo, reservaremos um espaço às leituras hegelianas sobre o *Fausto* de Goethe (Werle, 2005; Werle, 2013). Dois motivos nos levaram a nos aproximar das análises hegelianas. Em primeiro lugar, porque “Hegel foi o primeiro filósofo que desenvolveu um conceito claro de modernidade” (Habermas, 2002, p. 8). Em segundo lugar, porque Hegel será cada vez mais presente neste trabalho, sendo retomado para entendermos a ideia de Música Programática no século XIX (capítulo 2), assim como um dos suportes teóricos para a nossa discussão sobre forma musical como processo (capítulo 3). Assim, ao longo deste primeiro capítulo, trabalharemos a modernidade sob o ponto de vista genérico de sua construção histórica de rompimento com o mundo feudal. Contudo, ao longo desta tese e já anunciado no fim desse capítulo, uma concepção mais específica vai tomando importância para a nossa discussão: a modernidade hegeliana. Apresentaremos, então, a interpretação de que o estágio do *Fausto*

descrito por Goethe elucida a conceituação do filósofo sobre a individualidade e o Estado modernos. Por fim, extrapolaremos a visão de que a modernidade do *Fausto* de Goethe está descrita apenas no seu **enredo** para discutir a modernidade formal – que, especialmente no segundo volume, extrapola os limites do drama e da tragédia, apresentando os problemas que Hegel discutiu a respeito do **drama moderno**.

*

* *

O *Fausto* de Goethe conta a história da lenda que se construiu em torno do Doutor Fausto, um alemão que viveu entre 1470 e 1540. Alguns relatos dizem que seu nome era Georgius, outros o chamam de Johann. O nome “Faustus” (o “feliz”, o “afortunado”), associou-se a um homem que, ao que parece, era extremamente culto e frequentou inúmeras universidades em seu tempo. Supostamente, essa figura teria se sentido insatisfeito diante dos conhecimentos formais disponíveis em sua época e, por isso, teria passado a cultivar saberes em magia, atendendo em feiras públicas e entre pessoas de alta esfera social, “como o bispo Bamberg e o influente cavaleiro imperial Franz von Sickingen” (Mazzari, 2010, p. 8). A lenda de que o Doutor Fausto tinha buscado transcender os conhecimentos humanos a partir de um pacto com o demônio que teria assinado com seu próprio sangue logo começou a crescer e relatos sobre essa figura aparecem até em “escritos de Lutero e Melanchthon” (Mazzari, 2010, p. 8).

Sejam quais forem os dados de realidade ligados a esse Doutor, as inúmeras lendas associadas a sua figura, e principalmente ao suposto pacto que teria firmado com o diabo, inundaram a tradição oral do renascimento. Já em 1587, cerca de cinquenta anos depois da morte do Doutor Fausto, a lenda aparece narrada em versão escrita em obra anônima editada pelo protestante Johann Spiess. “O seu impacto sobre o público contemporâneo se reflete nas dezessete edições que teve na Alemanha apenas nos dois primeiros anos e nas traduções que logo se fizeram para as principais línguas europeias” (Mazzari, 2010, p. 9).

Salpicada de peripécias inverossímeis e concebida ao mesmo tempo como advertência aos contemporâneos de uma época cada vez mais empenhada em “especular sobre os elementos” e expandir os limites do mundo, a *Historia* publicada pelo livreiro Spiess veio inaugurar a grande tradição literária fundamentada no motivo do “pacto com o demônio” [...]. (Mazzari, 2010, p. 10)

Como sugere Marcus Vinicius Mazzari na citação acima, o fascínio pelas desventuras de um homem que escolheu pactuar com o diabo não cativou apenas os espíritos controlados pelo poder da Igreja Protestante do século XVI. Uma longa tradição oral e literária sobre o motivo se desenrolou ao longo dos tempos. O escritor e filósofo Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) nos dá uma ideia do impacto do mito fáustico na Alemanha do século XVIII:

Entre outras personagens, erigimos um monumento magnífico ao Doutor Fausto, pelo fato de o demônio, seis vezes por semana, vir buscá-lo na hora exata, em toda barraca de marionetes e em todas as feiras de Frankfurt” (Lichtenberg apud Mazzari, 2010, p. 12)

Marshall Berman vai mais longe e percebe que o interesse por essa história resiste não apenas à escala temporal (interesse vivo por mais de quatro séculos), mas também ultrapassa os limites espaciais da Europa Central e é, por alguma razão, encantadora a toda sociedade moderna, desde o livro publicado por Spiess em 1587 até os quadrinhos do Capitão América:

Desde que se começou a pensar em uma cultura moderna, a figura de Fausto tem sido um de seus heróis culturais. [...] a história tem sido contada e recontada, interminavelmente, em todas as línguas modernas, em todos os meios conhecidos, da ópera ao espetáculo de marionetes e aos livros cômicos; em todas as formas literárias, da poesia lírica à tragédia teológico-filosófica e à farsa vulgar; a história de Fausto provou ser irresistível a todos os tipos de artista em todo o mundo. (Berman, 2007, p. 50)

Bloch relaciona a profusão de narrativas fáusticas e a “ascensão do movimento burguês”:

A fome por uma vida plena não esperou até ser descrita. Contudo, a ascensão do movimento burguês fez isso de modo particularmente variado, ressoando em ampla juventude. Não é coincidência que, de Marlowe a Lenau, o tema do Fausto em si foi abordado sem descanso¹. (Bloch, 1986, v. 3, p. 1016-1017)

Dentre tantas formas variadas de contar o tema do Fausto desde a “ascensão do movimento burguês”, a contribuição de Goethe para a tradição das narrações fáusticas é, segundo Berman, um dos principais símbolos da modernidade. Esse longo projeto, que consumiu em torno de sessenta anos de trabalho de Goethe, propõe-se a contar centenas de anos da história da humanidade.

O *Fausto* [de Goethe] começa num período cujo pensamento e sensibilidade os leitores do século XX reconhecem imediatamente como modernos, mas cujas condições materiais e sociais são ainda medievais [século XVI]; a obra termina em meio às conturbações espirituais e materiais de uma revolução industrial. [...] Na versão goethiana do tema do Fausto, o sujeito e objeto de transformação não é apenas o herói, mas o mundo inteiro. O *Fausto* de Goethe expressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz. (Berman, 2007, p. 52)

Como Berman aponta, o *Fausto* de Goethe nos ajuda a entender as imensas transformações as quais a sociedade ocidental foi passando, pouco a pouco, para se desvincular do mundo medieval – feudal e teocêntrico – e construir o mundo moderno – capitalista e antropocêntrico. É justamente nesse sentido que podemos ler a cena em que Goethe ambienta o primeiro diálogo que Fausto travará com Mefistófeles. Na cena *Quarto de Trabalho*, o Doutor Fausto aparece entretido com a tradução da Bíblia e diz:

*Mich drängt's, den Grundtext aufzuschlagen,
Mit redlichem Gefühl einmal
Das heilige Original
In mein geliebtes Deutsch zu übertragen.*

*Almejo abrir o básico texto
E verter o sagrado Original,
Com sentimento reverente e honesto
Em meu amado idioma natal.⁵*

(versos 1220-1223)

Esses versos resumem claramente uma das principais proposições da Reforma Protestante, movimento que é considerado um dos passos na construção do início do mundo moderno. Como explicou Sergio Adorno em palestra para o XXIV Congresso da ANPPOM (São Paulo, 2014), a Reforma Protestante não apenas criticou uma das instituições pilares da sociedade feudal, a Igreja Católica, mas também colocou o homem comum no centro e no comando de sua própria vida religiosa. Ela é um dos sinais de que a sociedade passava a dar cada vez mais importância ao **sujeito e sua ação no mundo que o rodeava**. Lutero, Calvino e todo um movimento de reforma da Igreja Católica pregava que apenas a Bíblia, e não a instituição da Igreja, podia fornecer as regras de conduta e prática da fé cristã. A canonização da tradução latina da Bíblia usada pela Igreja Católica (e sua veiculação em missas em latim) ao longo da Idade Média afastava a população comum dos textos sagrados e impunham a intermediação do clero para a interpretação das passagens sagradas. A proposta dos reformadores em traduzir a Bíblia para língua vernácula propunha e permitia que o próprio fiel fosse o intérprete da palavra de Deus e, assim, que cada indivíduo travasse contato direto com Ele. Essa potencialidade interpretativa carregou consigo a responsabilidade da redenção de cada um, nos colos do indivíduo. Werle diz: “Na religião, o surgimento do luteranismo põe todo o peso da salvação da alma no âmbito da crença pessoal e interior do indivíduo em Deus.” (Werle, 2015, p. 97) Requisitando uma participação intelectual ativa do fiel na construção da relação religiosa Homem-Deus, essa proposta tem, segundo a visão de Sergio Adorno, impacto profundo no deslocamento do teocentrismo medieval para o humanismo renascentista.

⁵ As traduções usadas neste trabalho são de Jenny Klabin Segall, lançadas pela Editora 34 (*Fausto I*, 2010 e *Fausto II*, 2007).

E é a palavra “Ação” que o Fausto de Goethe emprega na tradução do Evangelho Segundo São João: “Era no início a Ação!”. A própria prática de tradução descrita por Goethe mostra a inquietação do personagem em não aceitar as propostas estabelecidas, não aceitar o Verbo esvaziado de “Sentido” e de “Ação”. A solução de Fausto para a tradução desse famoso versículo é uma interpretação que busca novos caminhos para a leitura das sagradas escrituras, é uma tradução ativa, uma *transcrição*, como diria Haroldo de Campos (cf. Nobrega, 2006).

*Geschrieben steht: “Im Anfang war das Wort!”
Hier stock’ ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muß es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn.
Bedenke wohl die erste Zeile,
Daß deine Feder sich nicht übereile!
Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
Es sollte stehn: Im Anfang war die Kraft!
Doch, auch indem ich dieses niederschreibe,
Schon warnt mich was, daß ich dabei nicht bleibe.
Mir hilft der Geist! Auf einmal seh’ ich Rat
Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!*

*Escrito está: “Era no início o Verbo!”
Começo apenas, e já me exacerbo!
Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?
De outra interpretação careço;
Se o espírito me deixa esclarecido,
Escrito está: No início era o Sentido!
Pesa a linha inicial com calma plena,
Não se apressure a tua pena!
É o sentido então, que tudo opera e cria?
Deverá opor! No início era a Energia!
Mas, já, enquanto assim o retifico,
Diz-me algo que tampouco nisso fico.
Do espírito em vale a direção,
E escrevo em paz: Era no início a Ação!*

(versos 1224-1237)

Mas por que Fausto escolhe a palavra “Ação”? Fausto prefere a concepção de um Deus que realiza, que cria, que constrói o mundo com suas próprias mãos (Velho Testamento). Se, por um lado, a palavra “Ação” mostra a impaciência do personagem, em um misto de angústia diante das condições da própria vida e impulso em ser original, novo, genial (“Pode o momento usar tão só criações suas.”, verso 685), bem aos moldes dos ideais do *Sturm und Drang* (cf. Schmidt, 1985, p. 309-319). Por outro lado, Goethe se posiciona, a partir dessa tradução de Fausto, em um “velado debate sobre a modernização da Alemanha”. Berman elucida-nos sobre esse ponto, comentando a oposição das palavras “verbo” e “ação”, na Alemanha do século XIX:

O conflito entre deuses do Velho e do Novo Testamento, entre o Deus da Palavra e o Deus da Ação, desempenhou um importante papel simbólico em toda a cultura germânica do século XIX. Esse conflito, articulado entre escritores e pensadores alemães, de Goethe e Schiller a Rilke e Brecht, foi na verdade um velado debate sobre a modernização da Alemanha. Deveria a sociedade germânica lançar-se à atividade “judaica” material e prática, isto é, à construção e ao desenvolvimento econômico, associado à reforma política liberal, à maneira da Inglaterra, da França e da América? Ou, por outra, deveria manter-se à margem das tendências “mundiais” e cultivar um estilo de vida “germânico-cristão”, autocêntrico? O pró-semitismo e o antissemitismo germânicos devem ser vistos à luz desse simbolismo, que vinculou a comunidade judaica oitocentista ao Deus do Velho Testamento e que equacionou ambos com formas modernas de ativismo e universalidade. (Berman, 2007, p. 416-417)

A saga de Fausto será exatamente a de “lançar-se à atividade”, “à construção e ao desenvolvimento econômico”. A busca por essa ação já está presente no inconformismo de Fausto que vimos durante sua atividade de tradutor da Bíblia. Uma inquietação constante, característica primeira desse personagem e que o impulsiona em direção à transformação do seu entorno, ou como sugere Berman, da modernização de sua própria trajetória e da Alemanha. Em todas as apropriações do mito fáustico, o (anti-)herói das histórias aparece como um “intelectual não conformista, um marginal” (Berman, 2007, p. 50). Na versão de Goethe, o protagonista não é diferente e talvez seja aquele que potencialize ao máximo essa sua característica.

Assinalando a sua ambição: ao ser no mundo uma força criadora e transformadora, Fausto revela um espírito que não se contenta em repetir as tradições, sejam elas acadêmicas ou familiares. Porque tradições que não são avivadas com a prática são apenas verbos estéreis. A concepção do Fausto que repele as orações vazias, os resquícios já desgastados de um passado havia sido anunciada na cena de apresentação do personagem, *A Noite*. Apenas a vida prática, coroada pelas bênçãos da Natureza, pode, segundo essa concepção, revelar a verdade:

*Ach! könnt' ich doch auf Bergeshöhn
In deinem lieben Lichte gehn,
Um Bergeshöhle mit Geistern schweben,
Auf Wiesen in deinem Dämmer weben,
Von allem Wissensqualm entladen,
In deinem Tau gesund mich baden!*

*Weh! steck' ich in dem Kerker noch?
Verfluchtes dumpfes Mauerloch,
Wo selbst das liebe Himmelslicht
Trüb durch gemalte Scheiben bricht!
Beschränkt von diesem Bücherhauf,
Den Würme nagen, Staub bedeckt,
Den, bis ans hohe Gewölb' hinauf,
Ein angeraucht Papier umsteckt;
Mit Gläsern, Büchsen rings umstellt,
Mit Instrumenten vollgepfropft,
Urväter-Hausrat drein gestopft –
Das ist deine Welt! Das heißt eine Welt!
[...]*

*Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt –
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so [vergebens?*

*Ah, se eu pudesse, em flóreo prado,
Vaguear em teu fulgor prateado,
Flutuar com gênios sobre fontes,
Tecer na semiluz dos montes,
Livre de todo saber falho,
Sarar, em banho teu, de orvalho!*

*Céus! prende-me ainda este antro vil?
Maldito, abafador covil,
Em que mesmo a celeste luz
Por vidros foscos introduz!
Opresso pela livralhada,
Que as traças roem, que cobre a poeira,
Que se amontoa, embolorada,
Do soalho à abóboda cimeira;
Cercado de um resíduo imundo,
De vidros, latas de antiqualhas,
Cheios de trastes e miuçalhas –
Isto é teu mundo! chama-se a isto um mundo!
[...]*

*Como abranger-te, ó natureza infinda?
Vós, fontes, de que mana a vida em jorro,
Das quais o céu, a terra, pende,
Às quais o peito exausto tende –
Correis, nutris, enquanto à mingua eu morro?*

(versos 392-409 e 455-459)

Lembrando a “voz moderna, arquetípica, na primeira fase da modernidade,” de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)⁶, Fausto recusa os livros e a tradição, enquanto ambiciona a vida prática, onde poderia acessar a revelação da verdade na integração profunda com a natureza. Em diálogo com seu discípulo Wagner (jovem ansioso por apreender todo o conhecimento humano disponível), Fausto ironiza a tradição advinda dos livros e acusa a “miséria vil” daqueles que se dizem sábios e portadores dos saberes dos antigos:

Wagner

*Verzeiht! es ist ein groß Ergetzen,
Sich in den Geist der Zeiten zu versetzen;
Zu schauen, wie vor uns ein weiser Mann gedacht,
Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht.*

[...]

Faust

*Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.
Da ist's denn wahrlich oft ein Jammer!
Man läuft euch bei dem ersten Blick davon:
Ein Kehrlichtfaß und eine Rumpelkammer
Und höchstens eine Haupt- und Staatsaktion
Mit trefflichen pragmatischen Maximen,
Wie sie den Puppen wohl im Munde ziemen!*

(versos 570-573 e 577-585)

Wagner

*Perdão, mas é um prazer, deveras,
Entrar no espírito das eras,
Ver como já pensou um sábio antes de nós,
E a que sublimes fins temos chegado após.*

[...]

Fausto

*O que chamais de espírito de outrora
É o espírito que em vossas testas mora,
No qual o outrora está refletido.
E quanta vez é uma miséria vil!
A gente de vós foge enjoada;
De trastes uma alcova e de lixo um barril,
E, quando muito, alguma fantochada
De axiomas de pragmática, fanecos,
Como convém aos lábios de bonecos.*

Mais tarde, sozinho, Fausto renega não apenas as palavras antigas e vazias, mas também as heranças paternas não ressignificadas pela prática:

*Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.
Was man nicht nützt, ist eine schwere Last,
Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen.*

(versos 682-685)

*O que hás herdado de teus pais,
Adquire, para que o possuas,
O que não se usa, um fardo é, nada mais,
Pode o momento usar tão só criações suas.*

O estado melancólico em que encontramos Fausto nos primeiros momentos dessa tragédia não poderá levá-lo à ação criadora que almeja. Sua negação da tradição racional humana, movimento tipicamente rousseauiano, ignora a determinação/destinação (*Bestimmung*) do ser humano que, pela racionalidade, diferencia-se dos animais em geral.

⁶ “Se existe uma voz moderna, arquetípica, na primeira fase da modernidade, antes das revoluções francesa e americana, essa é a voz de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau é o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido em que os séculos XIX e XX a usarão; e ele é a matriz de algumas das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à autocompreensão psicanalítica e à democracia participativa.” (Berman, 2007, p. 26)

Fausto, assim, “enfraquece a sensibilidade, em vez de fortificar a razão” e mantém “a razão no estado de repouso, mas não em luta” (Fichte apud Werle, 2013, p. 152)⁷.

E só assim, enfraquecido, Fausto pode aceitar, mais adiante, negociar com Mefisto. Afinal, a ambição de Fausto em ser um agente transformador e criador só poderá ser atingida, ou ao menos buscada concretamente, com o auxílio de Mefistófeles, aquele “Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria” (verso 1337). O paradoxo, categoria fundamental da modernidade para Compagnon⁸, está posto de início no *Fausto* de Goethe e personificado na figura de Mefistófeles.

O caminho para o paraíso é pavimentado de más intenções. Fausto anseia por destravar as fontes de toda a criatividade; em vez disso, ele se encontra agora face a face com o poder de destruição. Os paradoxos vão ainda mais fundo: Fausto não é capaz de criar nada a não ser que se prepare para deixar que tudo siga o seu próprio rumo, para aceitar o fato de que tudo quanto foi criado até agora – e, certamente, tudo quanto ele venha a criar no futuro – deve ser destruído, a fim de consolidar o caminho para mais criação. Essa é a dialética que o homem moderno deve aprender para viver e seguir caminhando; e é a dialética que em pouco tempo envolverá e impelirá a moderna economia, o Estado e a sociedade como um todo. (Berman, 2007, p. 62)

O Mefistófeles de Goethe não é apenas a **negação** do bem (“*O Gênio sou que sempre nega! / [...] / De destruição, pecado, o mal, / Meu elemento é, integral.*” - versos 1338, 1343-1344), nem apenas a **parte** do bem (“*Parte da parte eu sou, que no início tudo era, / Parte da escuridão, que à luz nascerá dera*” - versos 1349-1350), ou ainda o **materialismo** que põe à disposição de Fausto os prazeres da carne e da matéria; Mefistófeles é, sobretudo, um **agente da modernidade**. É Mefistófeles quem inventa o papel moeda, como veremos mais adiante. É ele também quem apresenta a Fausto:

estratégias “mágicas”, atalhos e tecnologias; a dinâmica “velocifer” da eterna insatisfação (*veloziferisch* foi o inteligente neologismo de Goethe que fundiu ‘velocidade’ à Lucifer) que não livrará nenhuma dor e sacrifício humanos no caminho para o ardiloso “*schöne Augenblick*” (momento de beleza) (Schulte, 2011, p. 3).

É, então, com esse agente modernizador, que Fausto dialoga para firmar os termos do pacto demoníaco. Pacto este que o propulsionará em direção às suas ambições. Mas será que o *Fausto* de Goethe realiza um **pacto** com o demônio? A tradição diz que o acordo deve ser firmado com o sangue do pactário exatamente como exige o Mefistófeles de Goethe (“*Com sangue assinas, uma gota!*” – verso 1.737). Assinado o pacto demoníaco, diz a tradição, o

⁷ Esta é a crítica que, segundo Werle, Fichte realiza de Rousseau em *Algumas preleções sobre a destinação do duto*.

⁸ “A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico. [...] Aceitemos, pois, uma história contraditória da tradição moderna, ou ainda, o que dá no mesmo, uma história das contradições da tradição moderna.” (Compagnon, 2010, p. 10, 11-12).

demônio deve servir o humano por 24 anos consecutivos. Findado esse prazo, a alma do pactário seria eternamente subserviente ao diabo. São nesses termos que o Mefistófeles de Goethe propõe ao seu Fausto:

*Ich will mich hier zu deinem Dienst verbinden,
Auf deinen Wink nicht rasten und nicht ruhn;
Wenn wir uns drüben wiederfinden,
So sollst du mir das gleiche tun.*

*Obrigo-me, eu te sirvo, eu te secundo,
Aqui, em tudo, sem descanso ou paz;
No encontro nosso, no outro mundo,
O mesmo para mim farás.*

(versos 1656-1659)

Mas o *Fausto* de Goethe não é como o de outros textos. Ele não acredita que exista no mundo algo que o possa satisfazer. Mais do que um “intelectual não conformista”, esse Fausto é um ser intrinsecamente insaciável, seu desejo é mais complexo do que os prazeres do sexo, os luxos que o dinheiro pode trazer, ou o destaque que o poder ou a fama podem proporcionar. Fausto quer sentir ele mesmo os sabores e dissabores de toda a humanidade.

*Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß
Mit einander wechseln, wie es kann;
Nur rastlos betätigt sich der Mann.*

[...]

*Mein Busen, der vom Wissensdrang geheilt ist,
Soll keinen Schmerzen künftig sich verschließen,
Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
Will ich in meinem innern Selbst genießen,
Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Und so mein eigen Selbst zu ihrem Selbst erweitern,
Und, wie sie selbst, am Ende auch ich zerscheitern.*

*Alternem-se prazer e dor,
Triunfo e dissabor,
Como puderam, um com outro, então;
Patenteia-se o homem na **incessante ação**.*

[...]

*Meu peito, da ânsia do saber curado,
A dor nenhuma fugirá do mundo,
E o que a toda humanidade é doado,
Quero gozar no próprio Eu, a fundo,
Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,
Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,
E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser,
E com ela, afinal, também eu perecer.*

(versos 1756-1759 e 1768-1775)

Como vimos, Fausto quer estar em “incessante ação”. Sua angústia no monólogo inicial (versos 354-364) que a princípio imaginávamos ser a melancolia dos eruditos do século XVI, logo mostra-se ser também a busca infrutífera por criações originais e autênticas do sujeito **genial**: ideal do *Sturm und Drang*. Um terceiro nível de interpretação pode nos levar a ler a eterna insatisfação fáustica como a impaciência dos modernos diante da conflituosa relação entre o rompimento com a tradição de um mundo a qual pertencemos, mas que se almeja superar; e a criação de um mundo novo que parece conseguir abrigar todas as novas ambições, mas que ainda não existe. Para Berman, Fausto procura criar um mundo novo, essencialmente moderno.

Contudo, perseguir o “novo”, provocando rupturas com o antigo, é uma tarefa ininterrupta e muitas vezes inglória. “É verdade que essas rupturas são concebidas como novos começos; logo, porém, esses novos começos terminam e essas novas origens deverão ser imediatamente ultrapassadas.” (Compagnon, 2010, p. 9-10). Não existe, portanto, algo que possa interromper esse fluxo de rupturas e criações, intrínseco ao processo de (auto)desenvolvimento. Fausto compreende isso e, aliás, não é sua intenção interromper esse fluxo, ele não quer parar e se escravizar a um prazer qualquer, ele quer a “Ação” (versos 1710-1711)⁹. Assim, Fausto despreza as seduções de Mefistófeles. Afinal, não há no mundo algo que possa satisfazer sua sede de (auto)desenvolvimento:

*Was willst du armer Teufel geben?
Ward eines Menschen Geist, in seinem hohen Streben,
Von deinesgleichen je gefaßt?
Doch hast du Speise, die nicht sättigt, hast
Du rotes Gold, das ohne Rast
Quecksilber gleich, dir in der Hand zerrinnt,
Ein Spiel, bei dem man nie gewinnt,
Ein Mädchen, das an meiner Brust
Mit Äugeln schon dem Nachbar sich verbindet,
Der Ehre schöne Götterlust,
Die, wie ein Meteor, verschwindet.
Zeig mir die Frucht, die fault, eh' man sie bricht,
Und Bäume, die sich täglich neu begrünen!*

*Que queres tu dar, pobre demo?
Quando é que o gênio humano, em seu afã supremo
Foi compreendido pela tua raça?
Mas, possuis alimento que não satisfaça,
Rubro ouro que nas mãos já se desfaça
Como mercúrio, jogo estranho,
Perdido sempre e jamais ganho,
Mulher que já nos braços meus,
Piscando o olho, outro a si atrai;
Da glória o dom, prazer de um deus,
E que, a um meteoro igual, se esvai.
Mostra-me o fruto, podre antes que o colha,
E a árvore que de dia em dia se renova!*

(versos 1675-1687)

E desafiando Mefistófeles, Fausto **aposta** com o diabo: se chegar o dia em que ele possa se dizer realizado, que então sua alma seja **imediatamente** levada:

*Werd' ich zum Augenblicke sagen:
Verweile doch! du bist so schön!
Dann magst du mich in Fesseln schlagen,
Dann will ich gern zugrunde gehn!
Dann mag die Totenglocke schallen,
Dann bist du deines Dienstes frei,
Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen,
Es sei die Zeit für mich vorbei!*

*Se vier um dia em que ao momento
Disser: Oh! para! és tão formoso!
Então algema-me a contento,
Então pereço venturoso!
Repique o sino derradeiro,
A teu serviço ponhas fim,
Pare a hora então, caia o ponteiro,
O Tempo acabe para mim!*

(versos 1699-1706)

Esta cena do pacto-aposta foi uma das últimas a serem redigidas para o *Fausto I*. Sobre isso, Mazzari comenta:

⁹ No limite, Fausto, ele próprio, será o resquício de passado que deverá ser eliminado, ao final do *Fausto II*, segundo interpretação de Berman.

[...] nem a versão inicial da tragédia (o chamado *Urfaust*) nem o *Fragmento* publicado em 1790 trazem o episódio desse pacto-aposta que redimensiona e inova genialmente toda a tradição fáustica. Somente por volta de 1800 (mais provavelmente no início de 1801), quando a filosofia do idealismo alemão caminhava para o seu apogeu, Goethe encontrou por fim a fórmula pela qual esse titânico, insatisfazível doutor se compromete com Mefistófeles, fechando-se assim a “grande lacuna” que persistiu nos manuscritos do *Fausto* ao longo de quase trinta anos. (Mazzari, nota introdutória à cena Quarto de Trabalho. In: Goethe, 2010, p. 155)

Firmado o pacto-aposta com Mefistófeles, Fausto é lançado em movimento. A partir de então, Mefistófeles mostrará a ele o “pequeno mundo” e o “grande mundo”. Possuindo agora os meios materiais, os conselhos e as magias que Mefistófeles dispõe a seu serviço, Fausto sente-se seguro, mais jovem e disposto a largar o seu opressivo quarto gótico e buscar a liberdade que nunca tivera. Logo se apaixonará por uma jovem mulher, Margarida.

Quando começamos a perceber que Fausto está de fato envolvido pela jovem Margarida, somos, inevitavelmente tomados de uma expectativa pouco esperançosa a respeito da relação dos dois. Na tradição do motivo literário do pacto demoníaco, é oferecido ao pactário toda sorte de prazeres pelo mundo, porém o amor permanece inalcançável para aquele que decidiu se vincular ao diabo.

É assim, em *Grande Sertão: Veredas*, que Riobaldo vê Diadorim morrer. Thomas Mann, em *Doutor Fausto*, deixa explícita essa condição com as palavras do diabo: “A tua vida terá de ser fria, por isso não poderás amar” e, assim, Adrian Leverkühn também tem que sentir a dor da perda do sobrinho amado¹⁰. No frontispício de uma das primeiras versões do *Fausto I*, *Faust. Ein Fragment* de 1790, Goethe pede para que conste uma cópia da famosa gravura de Rembrandt *Alquimista praticante*, de 1652 (Mazzari, 2010, p. 11). Uma das inscrições cifradas da imagem é: “Podes tocar em muita coisa, o amor te permanecerá oculto” (*Amrtet algar algastna*). O destino de Margarida não será diferente.

Figura 1: Rembrandt - *Alquimista praticante* (1652)

¹⁰ Sobre essa questão, Mazzari fala na palestra “Grande sertão e a tradição fáustica” no 5º Ciclo de Travessias no Sertão em 21/07/2015, especialmente a partir do minuto 36 do vídeo disponível no sítio: <<https://www.youtube.com/watch?v=8NEdQXibjBU>>. Acesso em 18/01/2017.

Para além do que rege o motivo literário do pacto, Berman lê a tragédia amorosa do *Fausto* de Goethe como os “trágicos impactos dos desejos e sensibilidades modernos em um mundo tradicional” (Berman, 2007, p. 66). É a partir dessa leitura que apresentaremos a segunda das tragédias do *Fausto* de Goethe.

Embora o mundo feudal tenha sido pequeno demais para as ambições de Fausto, será neste mesmo mundo de origem que o protagonista encontrará o objeto de seu amor: Margarida. Moça simples, ingênua e dedicada a família, será pouco a pouco conquistada por Fausto com a ajuda de Mefistófeles. Berman defende que quando Gretchen¹¹ começa a ceder aos seus impulsos amorosos, ela realiza o seu próprio caminho de autodesenvolvimento. Se o impulso para o movimento de Fausto tinha sido o pacto com Mefistófeles, o de Gretchen será o amor por Fausto. Esse movimento amoroso, que leva em conta apenas os desejos íntimos, é um forte enfrentamento aos padrões do pequeno mundo feudal, seja do ponto de vista da estrutura familiar patriarcal, das regras castradoras da Igreja ou das imposições econômicas e de gênero da sociedade pré-moderna.

Se, por um lado, Fausto surge na pequena cidade de Margarida como um estrangeiro que, com seu olhar marginal, ajudará a explodir esse mundo feudal e construir o mundo moderno; por outro, Gretchen simboliza as pequenas transgressões que os indivíduos autóctones cometem, ajudando, assim, a implodir os “pequenos mundos” que guardam os resquícios negativos do passado.

Nos anos recentes, à medida que historiadores sociais desenvolveram os instrumentos demográficos e a sensibilidade psicológica necessários para aprender as mudanças na vida sexual e familiar, tornou-se possível ver cada vez com mais clareza as realidades sociais que subjazem à história de Fausto e Gretchen. Edward Shorter, em *A constituição da família moderna* [...] e Lawrence Stone, em *A família, o sexo e o casamento na Inglaterra, 1500-1800* [...], defendem que o “individualismo afetivo” (expressão de Stone) desempenhou papel decisivo na subversão das “condições feudais, patriarcais e idílicas” da vida rural europeia. Ambos os historiadores, baseados em muitos outros, afirmam que no final do século XVIII e início do XIX um número significativo de jovens formava frentes coesas, que foram violando as fronteiras da família tradicional, no que diz respeito a classe, religião e atividade

¹¹ Gretchen é o diminutivo de Margarete, ou como as traduções em português costumam trazer, Margarida. Ullrich Gaier, em artigo “Schwankende Gestalten” na coletânea *Goethe's Faust: Theatre of Modernity* aponta dois dados interessantes para os nomes destinados a personagem: “Goethe revela o conflito de sua personagem, usando dois nomes pronunciados no palco para ela, Margarete [em português, Margarida] e Gretchen. No tempo de Goethe, ‘Gretchen’ era também usado como um nome genérico para uma garota de pouca virtude, ou mesmo uma prostituta, e é nas cenas em que este aspecto está proeminente que Goethe usa no palco este nome. Margarida, por outro lado, é o nome de duas santas, Margarida de Antioch e Margarida de Cortona. A última é a santa padroeira das prostitutas que recuperam a virtude; seu destino é muito próximo do caminho da Margarida, enquanto Margarida de Antioch, com sua defesa bem sucedida contra o demônio na sua prisão, dá o tom para o final da Parte I. (Gaier, 2011, p. 64). Mazzari, em texto introdutório à cena *Rua*, aponta outras formas, derivadas das duas principais, pelas quais a personagem é chamada ao longo da peça, entre elas, *Margretlein*, *Gretelchen* e *Gretel* (Mazzari, In: Goethe, 2010, p. 269).

ocupacional. Na maioria dos casos, se o homem desertava (como Fausto), a mulher (como Gretchen) estava perdida. Mas, se insistissem em permanecer unidos, os jovens quase sempre se casavam – com frequência sob o pretexto da gravidez pré-conjugal – e, sobretudo na Inglaterra, seriam aceitos e integrados à vida normal. No resto da Europa, onde as pequenas cidades eram menos tolerantes, esses casais tendiam a pôr-se em marcha, à procura de novos ambientes onde [tendo a história omitida] encontrassem maior apoio à sua ligação. Com isso, contribuíram para os grandes movimentos demográficos do século XIX, em cidades e países, e, com seus filhos (nascidos a caminho e frequentemente fora do matrimônio), estabeleceram um tipo de família nuclear em mobilidade, que veio a permear o mundo industrial de hoje (Berman, 2007, p. 417-18).

Mas Fausto não acompanha Gretchen e não sai com ela para correr mundo em uma nova família nuclear. Como antecipa a citação acima, Gretchen é abandonada em seu amor. Quando o irmão e as vizinhas descobrem seu caso, Fausto está longe. Seu sentimento de culpa leva a menina à loucura. As críticas do irmão, das amigas e vizinhas só faz amplificar seu estado. O que inicialmente era apenas uma ansiedade, uma histeria, de quem está transgredindo as regras estabelecidas, torna-se franco desespero e alucinação. Quando Fausto a reencontra, ela está presa, prestes a ser levada à morte, condenação que recebeu por um infanticídio que cometera no auge de seu descontrole. Fausto tenta induzi-la a fugir, mas Gretchen não aceita. O próprio sentimento de culpa que ela sente¹² e sua resignação diante da condenação recebida ressalta o final trágico e heroico da personagem. Ainda que tenha, pela entrega amorosa, tentado se libertar de seu mundo fechado, a Gretchen de Goethe jamais chegará a ultrapassar os limites deste “pequeno mundo”. Pela autodestruição, Gretchen ressalta, por um lado a sua bondade, e por outro as crueldades da sociedade feudal que fez com que ela morresse para se manter viva. É esse mundo que Fausto, até o final da tragédia de Goethe, tenta transformar e destruir para a criação da sociedade moderna.

O movimento em direção à modernidade é permitido apenas a Fausto, que abandona seu “pequeno mundo” feudal a caminho de um desenvolvimento ininterrupto. Não apenas porque ele tem a ajuda de Mefistófeles, mas principalmente porque ele é homem. A **ele** é permitida uma trajetória de rompimento dos padrões estabelecidos e construção de uma nova sociedade. Enquanto isso, Gretchen, uma mulher de uma pequena cidade quase feudal, não pôde ter tamanha pretensão. Quando ela enfrenta essa sociedade vivendo o amor com Fausto, ou, em outras palavras, quando “seus sentimentos se chocam com seu antigo papel social” e “ela chega

¹² São inúmeras as desgraças que acometem a vida de Margarida e de sua família a partir do seu envolvimento com Fausto. Primeiro, a mãe de Gretchen morre por efeito da alta dosagem de um sonífero que Fausto dá a ela para que ele e sua amada possam desfrutar de prazeres a eles proibidos. Em seguida, Fausto mata Valentim, irmão de Gretchen, em duelo pela defesa da honra da garota (ou da honra dele próprio?). Por fim, e a mais dolorosa das desgraças, Gretchen afoga seu próprio bebê. Embora o infanticídio não seja explicitado na peça, na cena *Cárcere*, Gretchen aparece perturbada com o ocorrido e, *a posteriori*, em meio às alucinações e aos desesperos que a acometem, nós espectadores somos levados a compreender o que aconteceu.

a acreditar que suas necessidades próprias são legítimas e importantes”, a personagem é tragicamente castigada (Berman, 2007, p. 70).

Mesmo em um mundo de enclaves feudais, um homem com muito dinheiro e sem vínculos com a terra e a família, e sem ocupação, tem virtualmente uma ilimitada liberdade de movimento. Uma mulher pobre, atrelada à família, não tem qualquer liberdade de movimento. Está destinada a ver-se à mercê de homens que não têm comiseração por uma mulher que não conhece seu lugar. No seu mundo fechado, loucura e martírio¹³ são os únicos caminhos à sua disposição (Berman, 2007, p. 74).

“*Ela não é a primeira*”, diz Mefistófeles a Fausto na *Cena Dia Sombrio - Campo*. Histórias como as de Gretchen – que culminam em infanticídio, seguido de pena de execução – parece terem sido bastante comuns no tempo de Goethe. Mazzari, na nota introdutória a esta cena, conta-nos que Goethe teria escrito a parte final da tragédia de Gretchen em “1772, após a execução em Frankfurt, no dia 14 de janeiro, da infanticida de 24 anos Susanna Margaretha Brandt, cujo processo ele acompanhara detalhadamente” (Mazzari. In: Goethe, 2010, p. 489). Nos julgamentos da realidade, esta Margaretha e muitas outras mulheres foram condenadas. No teatro, Goethe absolve Margarida pela metafísica. Uma voz que vem do alto simplesmente diz “*Salva*”.

O sentimento de culpa que Fausto sente pelo destino da jovem mulher é motivo de zombaria por Mefistófeles. De fato, embora a dor de perda tão trágica acompanhe Fausto, essa culpa não será suficiente para interromper o seu movimento, sua vontade de “ação”. Afinal, o caminho de Fausto ainda não está terminado. Ele não escolheu acolher o amor de Margarida e assim refrear seu próprio movimento. Menos provável ainda que escolhesse refrear esse movimento por um sentimento de culpa. Por “dádiva da Natureza”, nosso herói passa por uma “regeneração biológica e psíquica”, o esquecimento das desventuras do passado, “simbolizado aqui pela referência ao mitológico rio Letes, em cujas águas os mortos deixavam as lembranças da vida terrena” (Mazzari. In: Goethe, 2007, p. 34), o que permite que Fausto siga seu caminho, agora, no *Fausto II*.

Publicado postumamente em 1832, quase trinta anos depois do lançamento de *Fausto I* (1808), o segundo volume da tragédia pode ser entendido como “reflexos ampliados” do

¹³Outro momento icônico na literatura moderna, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert (1821-1880) também prevê a mesma saída para a mulher moderna do século XIX. Os sofrimentos da personagem título e sua permanente insatisfação com o próprio destino será sentido por milhares de mulheres e a histeria será uma epidemia no século XIX. Algumas leituras freudianas chegam a relacionar a histeria da mulher oitocentista com o descompasso entre a enorme instrução intelectual das mulheres burguesas de seu tempo e a restrição social de suas vidas, resultado da forte castração para que esse saber pudesse ir além dos muros dos lares familiares (cf. Nobre, 2012; Scotti, 2003).

primeiro. Amplificação que fica clara não apenas com o tamanho dos textos em si (4612 versos do *Fausto I* contra 7496 no *Fausto II*), mas principalmente na amplitude dos espaços cênicos e da escala temporal que abrange. Se o primeiro volume era ambientado em quartos góticos (escuros e sufocantes) e pequenas cidades feudais, cenário de dilemas íntimos (“pequeno mundo”); o segundo coloca em palco: palácios, impérios, grandes extensões de terra para servir de cenário aos negócios de Estado, à guerra civil e, por fim, ao projeto colonizador de Fausto (“grande mundo”). Se o primeiro fazia referências principalmente ao contexto medieval; o segundo tanto nos leva de volta à antiguidade clássica (sobretudo com a figura de Helena), quanto nos projeta para o início da era das revoluções industriais. Enquanto o primeiro trazia a subjetividade do movimento pré-romântico *Tempestade e Ímpeto* mesclado com os traços do Classicismo de Weimar (Mazzari, 2010, p. 16), em um discurso predominantemente simbólico; o segundo conta com o estilo maduro de Goethe através de inúmeras alusões à antiguidade clássica e texto envolto em alegorias¹⁴, onde as referências históricas são ofuscadas e o autor “suplementa as transições” (*an Übergangen zu supplieren*) (Mazzari, 2007).

A primeira parte é quase inteiramente subjetiva. Tudo adveio aí de um indivíduo mais perturbado, num estado de semiobscuridade que até pode fazer bem aos homens. Mas, na segunda parte, quase nada é subjetivo, aqui aparece um mundo mais elevado, mais largo e luminoso, menos apaixonado, e quem não tenha se movimentado um pouco por conta própria e vivenciado alguma coisa, não saberá o que fazer com ela (Goethe apud Mazzari, 2007, p. 8).

Será no final do *Fausto II* que o protagonista atingirá o auge de sua ambição e poder desenvolvimentista. É que Fausto fora agraciado com uma larga porção de terras à beira-mar depois de algumas ações mefistofélicas. Mefistófeles, no início do *Fausto II*, propõe um plano econômico para “salvar” o império das crises econômica, política e moral pela qual estava passando: como que por “magia”, Mefisto sugere a invenção do papel moeda. O lastro da moeda seriam os tesouros enterrados durante as guerras que historicamente assolaram a Europa.

*Ich schaffe, was ihr wollt, und schaffe mehr;
Zwar ist es leicht, doch ist das Leichte schwer;
Es liegt schon da, doch um es zu erlangen,
Das ist die Kunst, wer weiß es anzufangen?
Bedenk doch nur: in jenen Schreckensläuften,
Wo Menschenfluten Land und Volk ersäuften,
Wie der und der, so sehr es ihn erschreckte,
Sein Liebstes da – um dortwohin versteckte*

*Arrumo-o, e mais do que quereis até;
Porém difícil ainda o fácil é.
O ouro lá jaz: como se há de extraí-lo?
E de que forma começar-se aquilo?
Quando inundavam desumanas hordas
Povo e país dentro de suas bordas,
Quanta gente houve que, no horror da maré brava,
Cá e lá seus tesouros enterrava.*

¹⁴ Embora os famosos textos de juventude de Goethe critiquem a alegoria em favor da simbologia, o texto do *Fausto II* é repleto de alegorias (Mazzari, 2015). Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 31-53), ao discutir o trabalho de Walter Benjamin, conta a história da alegoria e chama a atenção para os dois únicos momentos históricos que a privilegiaram: o barroco e a modernidade (especialmente em Baudelaire).

Capítulo 1. *Fausto* de Goethe: um programa moderno

*So war's von je in mächtiger Römer Zeit,
Und so fortan, bis gestern, ja bis heut.
Das alles liegt im Boden still begraben
Der Boden ist des Kaisers, der soll's haben.*

*Foi sempre assim, desde a era dos Romanos,
De ontem e de hoje história dos humanos.
Tudo isso, silencioso, o solo encerra.
O imperador que o pegue, é dele a terra.*

(versos 4.927-4.938)

A invenção do papel-moeda, mesmo que tenha se mostrado um “solução” a curto prazo, amplifica as crises a médio e longo prazo¹⁵. É que, como podíamos esperar, o lastro para os papéis moedas, sugestão de Mefistófeles, não era factível. De qualquer forma, o papel moeda de Mefistófeles “acarreta profundo abalo nas estruturas feudais vigentes até então” (Mazzari. In: Goethe, 2007, p. 184), não apenas por causa da crise que ajudou a fortalecer, mas principalmente por simbolizar as relações econômicas modernas. Esse episódio, tornam claras as sedução e os perigos da virtualidade desse novo sistema econômico que começa a ganhar espaço no século XIX e, ao que parece, estão cada vez mais presentes no mundo atual. Afinal, a economia no século XXI amplifica, cada dia mais, as virtualidades econômicas anunciadas por Goethe, seja com a expansão dos mercados especulativos, seja na invenção de moedas que “solucionarão” os problemas do mundo, como os contemporâneos *bitcoins*. Cabe lembrar que o plano econômico mefistofélico foi comparado à crise financeira de 2008 por Hans Christoph Binswanger (*Dinheiro e Magia: uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe*, 2011).

A crise que se instaura no império, a partir do rompimento da bolha econômica proporcionado pelo papel moeda sem lastro, é de tal magnitude que se deflagra uma guerra civil. Por intermédio de Mefistófeles, não apenas Fausto toma parte na guerra, como é fundamental na sua vitória. Como prêmio pela contribuição ao Imperador, Fausto recebe uma larga porção de terras na costa do território onde são postas em prática suas mais ousadas ambições. Suas intenções desenvolvimentistas já tinham sido anunciadas para Mefistófeles: “*Qual será pois essa ânsia tua? / Decerto algo é de ousado e belo. / [...] / A auferir glórias te destinas?*” (versos 10.177-78 e 10.185). Mas Fausto não quer glórias. Suas ânsias são as mesmas desde o início da peça, quando traduzia a Bíblia em seu quarto, no “antro vil”. O que Fausto almejava desde então era “incessante ação”. Agora ele diz: “Nada é fama; a **ação** é tudo”. O seu alcance é que mudou. Para aquele que queria testar toda a plenitude das experiências humanas (“*E o que a toda humanidade é doado, / Quero gozar no próprio Eu, a*

¹⁵ Goethe teria se inspirado em experiências reais de emissão de moeda sem lastro que ocorreram na Inglaterra (1682), na França (1716 e 1792) e na Áustria (década de 1810). Sobre isso, escreve Mazzari em texto introdutório à cena *Parque de Recreio* na Edição 34 do Fausto II (Mazzari. In: Goethe, 2007, p. 183-185). Ver também o artigo *Faust – today* de Albrecht Schöne, no compêndio de artigos *Goethe's Faust: Theatre of Modernity*, especialmente a partir da página 22 (Schöne. 2011, p. 17-31).

fundo”), as vivências do amor, da entrega íntima já foram vivenciadas com Gretchen e, mais tarde, com Helena. Sua ânsia de ação voltar-se-á agora para o plano social. Usando as forças da natureza, Fausto espera construir uma comunidade nova. A mesma natureza que ele almejava “abrançar”, nos monólogos angustiados do início da tragédia e que, mais tarde, ajudou-o a se recuperar dos impactos psíquicos que sentira pelo destino trágico de Gretchen, agora deverá ser dominada pra servi-lo de acordo com suas ambições. Não é mais o homem que deve se submeter às determinações naturais (imposições espaciais e temporais) e sim o contrário.

*Mein Auge war aufs hohe Meer gezogen;
Es schwoll empor, sich in sich selbst zu türmen,
Dann ließ es nach und schüttete die Wogen,
Des flachen Ufers Breite zu bestürmen.
Und das verdroß mich; wie der Übermut
Den freien Geist, der alle Rechte schätzt,
Durch leidenschaftlich aufgeregtes Blut
Ins Mißbehagen des Gefühls versetzt.
[...]
Da herrschet Well' auf Welle kraftbegeistet,
Zieht sich zurück, und es ist nichts geleistet,
Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte!
Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!
Da wagt mein Geist, sich selbst zu überfliegen;
Hier möchte ich kämpfen, dies möchte' ich besiegen.
[...]
Da faßt' ich schnell im Geiste Plan auf Plan:
Erlange dir das köstlich Genießen,
Das herrische Meer vom Ufer auszuschließen,
Der feuchten Breite Grenzen zu verengen
Und, weit hinein, sie in sich selbst zu drängen.
Von Schritt zu Schritt wußt's ich mir's zu [erörtern];
Das ist mein Wunsch, den wage zu befördern!*

(versos 10.198-10.205 e 10.216-10.221 e 10. 227-10.233)

*Percorreu meu olhar o vasto oceano;
Cresce, e em si mesmo se encapela, alto;
Logo após se desmancha e ao vasto plano
Da orla, se lança em tumultuoso assalto.
Amuou-me. O gênio livre, independente,
Preza o direito e o seu lugar à luz,
Mas a arrogância, a exaltação fremente,
Só mal-estar no espírito produz.
[...]
Impera onda após onda, agigantada!
Para trás volta e não realizou nada.
E me aborrece aquilo! é-me um tormento!
O poder vão do indômito elemento!
Ousar transpor meu gênio a própria esfera;
Lutar quisera aí, vencer quisera!
[...]
Criei plano após plano então na mente,
Por conquistar o gozo soberano
De dominar, eu, o orgulhoso oceano,
De ao lençol áqueo impor nova barreira,
E, ao longe, em si, repelir-lhe a fronteira.
Consegui passo a passo elaborá-lo,
Eis meu desejo, ousa tu apoiá-lo!*

O que naturalmente era oceano, transforma-se, a partir dos empreendimentos de Fausto, em diques, canais, campos para cultivo, jardins e bosques, povoamentos, etc. Assim, Fausto coordena a construção, não apenas de um simbólico mundo novo, exclusivamente para seu desenvolvimento íntimo, como antes; mas de um espaço concreto, de uma terra onde outros homens, assim como ele, pudessem viver e trabalhar em liberdade (“*Queria eu ver tal povoamento novo, / E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.*”).

*Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.
Grün das Gefilde, fruchtbar; Menschen und Herde
Sogleich behaglich auf der neusten Erde,
Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,
Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft.
Im Innern hier ein paradiesisch Land,
Da rase draußen Flut bis auf zum Rand,
Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschießen,
Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen.*

*Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.*

(versos 11. 563-80 – nosso grifo)

*Espaço abro aos milhões – lá a massa humana viva,
Se não segura¹⁶, ao menos livre e ativa.
Fértil o campo, verde; homens, rebanhos,
Povoando, prósperos, os sítios ganhos,
Sob colina que os sombreia e ampara,
Que a multidão altiva-intrépida amontoara.
Paradisiaco agro, ao centro e ao pé;
Lá fora brame, então à beira a maré
E, se para invadi-la à força, lambe a terra,
Comum esforço acode e a brecha aberta cerra.*

*Sim! da razão isso é a suprema luz,
A esse sentido, enfim, me entrego ardente:
À liberdade e à vida só faz juz,
Quem tem de conquistá-las diariamente.
E assim, passam em luta e em destemor,
Criança, adulto e ancião, seus anos de labor.
Queria eu ver tal **povoamento novo**,
E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.*

Finalmente, assim, Fausto conseguiria ajudar as pessoas ao seu redor. Não como no passado, quando auxiliava o pai no combate e tratamento da peste e as pessoas sentiam-se agradecidas, mas em realidade nada além de “fantasioso empenho” produziam (“*Era o remédio, faleciam os pacientes, / Sem que alguém indagasse; e quem sarou do mal? / Assim, com drogas infernais, mais males / Causamos nesses morros, vales, / Do que da peste as feras lidas.*” – versos 1.048-1.052). Seu projeto poderia tornar realidade a construção concreta de um mundo novo, essencialmente moderno. Para Bloch, todo o processo de transformação de Fausto e que o personagem provocou no seu caminho, era, no fim, moral: “para todo o fim, se existe algo substancial acontecendo, é a moralidade” (Bloch, 1986, p. 1016). Neste sentido, Fausto teria chegado ao ponto de “harmonizar-se puramente” (Bloch, 1986, p. 1015) com o seu entorno.

Para construção desse novo mundo, Fausto seria o mentor de um projeto que, segundo ele, seria de “mil mãos” (“*Esforço ativo, ordem austera, / O mais formoso prêmio gera. / A fim de aviar-se a obra mais vasta, / Um gênio para mil mãos basta.*” – versos 11.507-11.510). Berman, seguindo a leitura de Lukács, valoriza o espírito empreendedor, ou o que ele chama de “Fomentador”, de Fausto. De fato, sua impaciência intrínseca o fez criar e realizar, especialmente nessa última fase, projetos impressionantes! Amparado por novos instrumentos

¹⁶ Fausto não ignora que a força das águas vai exigir seu espaço de volta, mas acredita que toda e

qualquer ameaça natural pode ser controlada com trabalho em conjunto (“*Comum esforço acode e a brecha aberta fecha*”)

de trabalho, estamos falando aqui do início da **revolução industrial**¹⁷ e por novas formas de organização do trabalho. Fausto transforma como nunca a paisagem natural. Vê-se descrito aqui uma realidade de trabalho que desafia as temporalidades da natureza, mesmo em “noite fria” o trabalho poderia continuar para que, finalmente, o Homem pudesse dominar a Natureza.

O ponto crucial é não desperdiçar nada nem ninguém, passar por cima de todas as fronteiras: não só a fronteira entre terra e mar, não apenas os limites morais tradicionais na exploração do trabalho, mas também o dualismo humano primário do dia e da noite. Todas as barreiras humanas e naturais caem diante da corrida pela produção e a construção. (Berman, 2007, p. 81)

Com sua ansiedade e ambição, Fausto, ou a burguesia:

desempenhou na História um papel revolucionário decisivo. Onde quer que tenha chegado ao poder, a burguesia destruiu todas as relações feudais, patriarcais, idílicas [...]. A burguesia desvelou que as demonstrações de brutalidade da Idade Média, tão admiradas pela Reação, tinham exato contrapeso na indolência mais abjeta [que destruíram Gretchen, por exemplo]. Foi quem primeiro demonstrou quão capaz é a atividade dos homens. Realizou maravilhas superiores às pirâmides egípcias, aos aquedutos romanos e às catedrais góticas. (Marx & Engels, 2001 [1848], p. 27-28)

Não podemos esquecer, contudo, que essa mesma burguesia que revolucionou as paisagens e deu lugar a uma nova sociedade, aprofundou as formas de exploração do homem sobre o homem. Embora Fausto sonhe com um “*solo livre*”, “*em meio a um livre povo*”, sua realidade está marcada pela opressão do trabalhador e pela destruição das camadas excedentes que não compartilham de seu projeto de modernização.

A insistência de Fausto para arranjar mais trabalhadores para o seu projeto mostra com clareza que nem todos estão partilhando dos mesmos sonhos, como Fausto tenta se convencer. E ele dá a seguinte ordem a Mefistófeles (mestre de obras desse grande projeto):

*Arbeiter schaffe Meng' auf Menge,
Ermuntere durch Genuß und Strenge,
Bezahle, Locke, presse bei!
Mit jedem Tage will ich Nachricht haben,
Wie sich verlängert der unternommene Graben.*

*Contrata obreiros às centenas,
Promete regalias plenas,
Paga, estimula, **vai forçando!**
De dia em dia deixa-me informado
De como se prolonga a obra do cavado*

(versos 11.553-11.557)

¹⁷ Berman nega que o texto de Goethe aponte elementos da Revolução industrial. Berman nega que o texto de Goethe aponte elementos da Revolução Industrial. Para ele, o poema fala apenas em “pás e enxadas”, instrumentos tradicionais de trabalho. Neste ponto de vista, a revolução do projeto empreendedor de Fausto está, sobretudo, na mudança da organização do trabalho e da relação com a natureza. De fato, as alusões às máquinas são bastante sutis. Em primeiro lugar, a velocidade com as quais as obras são terminadas são contadas com espanto pelo casal Filemon e Baucis. Alguns relacionam essa velocidade aos atos mágicos de Mefistófeles que desde que se apresentara a Fausto, oferecera a dinâmica velocifer (“veloziferisch”). Mazzari, contudo, chama atenção para os versos 11.123-11.126, onde Baucis relata: “Golpes sob o sol ressoavam, Mas em vão; em noite fria / Mil luzinhas enxameavam, Diques vias no outro dia.”. Para o crítico a palavra “luzinhas”, literalmente “chamas” (Flämmchen), sinaliza o trabalho das máquinas a vapor que estavam alterando as paisagens e a produção europeia e que, segundo Mazzari, eram de grande interesse para Goethe.

Baucis também vê com desconfiança o projeto fáustico de modernização:

*Menschenopfer mußten bluten,
Nachts erscholl des Jammers Qual;
Meerab flossen Feuergluten,
Morgens war es ein Kanal.*

*Carne humana ao luar sangrava,
De ais ecoava a dor mortal,
Fluía ao mar um mar de lava,
De manhã era um canal.*

(versos 11.127-11.130)

Baucis, inclusive, estava certa de estar desconfiada. Ela, ao lado do marido e de um viandante que hospedavam, são cruelmente assassinados por Mefistófeles e seus homens. Representando os melhores valores do mundo antigo (“virtudes nitidamente cristãs: generosidade inocente, humildade, resignação”), Baucis e Filemon, tirados do oitavo capítulo das *Metamorfoses* de Ovídio “representam a primeira encarnação literária de uma categoria de pessoas de larga repercussão na história moderna: pessoas que estão no caminho – no caminho da história, do progresso, do desenvolvimento; pessoas que são classificadas, e descartadas, como obsoletas”. (Berman, 2007, p. 84-85).

Fausto, cada vez mais incomodado com o casal que em si eram os resquícios de um passado que ele queria destruir, e em um ato tipicamente moderno, “indireto, impessoal, mediado por complexas organizações e funções institucionais” (Berman, 2007, p. 85), ordena que Mefistófeles tire o casal de seu caminho. Quando sabe o destino que o diabo deu ao casal, Fausto ainda se revolta querendo acreditar que não foi ele o autor, mesmo que indireto, do incêndio que matara Baucis e Filemon.

Alfredo Bosi (2010), percebe a brutalidade embutida no programa de modernização de Fausto. Seu discurso parte do verso em que Mefistófeles pergunta a Fausto: “*Colonizar há muito não procuras?*” e passa, então, a comparar o projeto fáustico com as colonizações europeias na América Latina. Bosi compara, assim, dois momentos históricos que podem ser entendidos como pontos de virada da sociedade medieval para a sociedade moderna: a expansão marítima que levou à colonização e a industrialização. Ambos ampliaram os horizontes do homem europeu e, ao mesmo tempo, mataram e escravizaram os que estavam no caminho.

Não é possível decidir qual dos dois lados da modernização é o principal: se a potencialização da “atividade dos homens” na realização de “maravilhas” ou se a desgraça humana que ela provoca no seu caminho. Eis aí, a tragédia da Colonização¹⁸ tão bem descrita por Goethe que mais uma vez se mostra moderno justamente por não negar as ambiguidades intrínsecas a este mundo: “Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas

¹⁸ Usamos aqui a palavra “colonização” justamente para evocar a análise realizada por Alfredo Bosi em “Lendo o segundo Fausto de Goethe”, 2010.

e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambiguidades e contradições; sua autoironia e suas tensões íntimas constituíam as fontes primárias de seu poder criativo” (Berman, 2007, p. 35). Goethe expõe:

as contradições e ambivalências do moderno progresso industrial, o corromper-se das utopias sociais pela prática, a inextricável imbricação entre o Bem e o Mal. O leitor se verá frente a frente com o mais alto conceito de “ironia trágica”, sem que o poeta lhe ofereça qualquer orientação segura quanto às questões colocadas. – “Não espere elucidação – escrevia, aliás, Goethe a respeito do *Fausto II* numa carta de setembro de 1831 – “como a história do mundo e do homem, o último problema solucionado sempre desvela um novo problema a ser solucionado”. (Mazzari, 2007, p. 13)

E não poderia ser diferente, afinal, o processo de modernização que Fausto encabeça foi tornado possível apenas por intermédio de Mefistófeles. Em outras palavras, “o caminho para o paraíso é pavimentado de más intenções”, como disse Berman. Agora essa frase não descreve apenas o destino de Fausto, mas de todos nós modernos que criticamos Belo Monte, mas que não podemos dispensar energia elétrica; nós que criminalizamos a exploração do trabalhador, mas que aproveitamos as promoções nas lojas de departamento; todos nós que sobrevivemos de um sistema intrinsecamente injusto, mas que não nos sentimos culpados porque não realizamos o serviço sujo, apenas pedimos para Mefistófeles dar um jeito no casal que nos atrapalhava. Ele, porém, decidiu matá-los.

Seja pelo ponto de vista das vantagens da revolução vivenciada por Fausto no final de sua saga, seja pelo viés dos horrores que esse desenvolvimentismo carregou consigo, cabe lembrar ainda que a Revolução Industrial que parece ter sido aludida por Goethe na terceira das tragédias do Fausto, foi talvez a revolução mais significativa para a criação do mundo moderno. Contraditório em si, como talvez seja boa parte das novas realidades, esse marco histórico completa o quadro moderno que Goethe construiu ao longo da tragédia do Fausto. Um quadro que começara na tradução da Bíblia (Reforma Protestante) e que foi, pouco a pouco, desafiando os limites das estruturas feudais até o ponto que, com as máquinas a vapor, cria de fato um mundo novo com suas qualidades e desafios.

1.1. A interpretação hegeliana do *Fausto* de Goethe

A obra de Goethe foi mencionada inúmeras vezes por Hegel, especialmente nos seus *Cursos de Estética*. Marco Aurélio Werle aponta duas razões para as recorrentes referências a Goethe nos escritos de Hegel: por um lado, a “orientação classicista da estética de Hegel” (Werle, 2013, p. 49) que se afina com parte da produção do escritor e, por outro lado, porque

Goethe foi “um artista envolvido com os principais dilemas da arte moderna” (Werle, 2013, p. 49).

Mesmo que as referências de Hegel ao *Fausto* levem em conta não apenas a versão goethiana do mito do pactário¹⁹ e que Hegel só pôde ter contato com a primeira parte do drama fáustico de Goethe, ainda assim, a investigação de *Fausto: uma tragédia* é, segundo Werle, o principal campo de discussão entre a relação da filosofia hegeliana e a obra de Goethe. Segundo Ernest Bloch, seria possível perceber no *Fausto* de Goethe e na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel a mesma

[...] inquietação do sujeito emancipado do iluminismo, que não se demora numa única instância, não se detém no conhecimento uma vez alcançado, mas que quer ir sempre além, embora para tanto, se enrede numa série constante de contradições²⁰. As duas obras testemunhariam um percurso nunca passível de ser concluído e capaz de ser satisfeito, estabelecendo a verdade do sujeito que se experimenta no objeto, reunindo ao mesmo tempo teoria e prática. (Werle, 2013, p. 55).

Embora o personagem de Goethe não passe pela transformação das diferentes figuras hegelianas da consciência (do estágio do não-saber da consciência sensível ao espírito absoluto), como critica Bubner (cf. Werle, 2013, p. 55 e 65), para Bloch, a “tempestuosa história de trabalho e formação entre sujeito e objeto conecta o *Fausto* [de Goethe] com a *Fenomenologia* [do espírito de Hegel]” (Bloch, 1986, p. 1017, grifo do autor).

Em *Fausto*, assim como no Espírito da *Fenomenologia* (sic), o desejo é repetidamente despertado para a percepção de si como a questão e o mundo como a resposta, mas também o mundo como a questão e o sujeito como a resposta. De novo e de novo o sujeito viaja através do objeto como para um Objeto resposta para o tipo de sujeito respectivo, de novo e de novo, por meio do próprio objeto, em sua experiência completa, um novo nível do sujeito é atingido. (Bloch, 1986, p. 1018).

E que novo sujeito seria esse? Poderíamos falar de um sujeito portador da individualidade moderna descrita na *Fenomenologia do espírito*: “essencialmente impregnada de racionalidade, não abstrata, solta, mas **concreta e agente**”? Uma individualidade que passou da “observação teórica para a **ação**”? (Werle, 2013, p. 152 – grifo nosso). Segundo Hegel, a individualidade moderna não chega a consciência por meio “do desejo e da luta por vida e morte ou por reconhecimento”, mas, da mesma maneira que vimos acontecer com *Fausto* ao final da tragédia, pelo desejo “de algo mais elevado, a saber, a consciência” que procura “o bem-estar

¹⁹ Certamente Hegel, ao se referir ao *Fausto*, mesmo na *Fenomenologia do espírito*, tem em mente não apenas a obra de Goethe, mas o mito moderno do Fausto, que ele situa como ocupando um lugar bem determinado no mundo moderno, surgindo no momento posterior à Reforma, em que há uma separação radical entre o interior e o temporal, entre o divino e o temporal (Werle, 2013, p. 65).

²⁰ Aqui, Werle está citando Bloch, E. Das Faustmotiv der Phänomenologie des Geistes. In: *Hegel-Studien*, 1961.

da humanidade e o estabelecimento de uma ordem mundial” (Werle, 2013, p. 153)²¹. Embora cheio de contradições e crueldades, o desejo último de Fausto era, de fato, um “povoamento novo”, “em solo livre” e “em meio a um livre povo”.

Uma das vezes que Hegel cita o *Fausto* de Goethe na *Fenomenologia do Espírito* se dá no momento em que o filósofo se dedica a analisar a “individualidade moderna”. Hegel resume e altera os dezesseis versos nos quais, logo depois da aposta firmada, Mefistófeles zomba do desprezo de Fausto pela “ciência” e, em alusão ao castigo a Tântalo (cf nota 29 de Mazzari, 2010, p. 183) prevê o que acredita que será o fim do pactário:

*Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
Des Menschen allerhöchste Kraft,
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeist bestärken,
So hab' ich dich schon unbedingt –
Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
Der ungebündigt immer vorwärts dringt,
Und dessen übereiltes Streben
Der Erde Freuden überspringt.
Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Er soll mir zappeln, starren, kleben,
Und seiner Unersättlichkeit
Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben;
Er wird Erquickung sich umsonst erfrehn,
Und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zugrunde gehn!*

*Vai-te e despreza o gênio e a ciência,
Do ser humano a máxima potência!
Deixa que em cega e feiticeira gira
Te embale o demo da mentira,
E já te prendo em meu enlace.
Deu-lhe o destino um gênio ardente
Que, invicto, aspira para frente
E, em precipitação fugace,
Da terra o Bom transpõe fremente.
Arrasto-o, em seu afã falace,
Pela vida impetuosa e nula;
Lute, esperneie, se espedace,
Veja sua insaciável gula
O alimento a flutuar-lhe ante a sedenta face;
Debalde implore alívio refrescante,
E, se antes ao demônio já não se entregasse,
Pereceria, não obstante!*

(versos 1851-1867)

Hegel condensa, do trecho acima, os dois versos iniciais com o sentido dos finais. Além disso, o filósofo altera o primeiro e o segundo versos para usar as palavras “entendimento” e “dons” no lugar de “razão” (“gênio” na tradução de Klabin adotada neste trabalho) e “força”, respectivamente. Werle nos explica que a troca de palavras usada pelo filósofo ressalta o estágio do Fausto – “da razão em vias de se consumir” – e que, por isso, desprezaria o estágio anterior, subordinado – do “entendimento”. (Werle, 2013, p. 67). Dessa maneira, o filósofo utiliza Fausto como exemplo do estágio da “autoconsciência” que, depois de muito se entregar à teoria e aos livros, chega a percepção de si:

[...] autoconsciência que, atingindo o momento do “para si” (*Fürsich*) na teoria e na ciência mediante a observação (*Beobachtung*), justamente a seguir sente a necessidade

²¹ Essa é uma interpretação nossa, já que Hegel não pôde ver o final da tragédia de Goethe, publicada apenas um ano depois da morte do filósofo.

de abandonar violentamente esta teoria e universalidade alcançada, pois a consciência pensa que esta teoria não corresponde aos verdadeiros interesses aos quais ela chegou na autoconsciência ou consciência de si. [...]

A consciência não consegue ver a amplitude do fato de ter chegado ao conhecimento teórico e se engana quanto ao resultado de ter atingido este estágio, pois ela não se reconhece neste saber teórico e pensa que, para se realizar, ela, que é a origem deste saber teórico alcançado, deve abandoná-lo radicalmente. E assim a consciência se entrega ao espírito terreno, ao prazer, lança-se à vida, a qual a consciência pensa estar além desta satisfação teórica na ciência.

[...] o tema do *Fausto* constitui em Hegel uma etapa da individualidade moderna, que demarca um estágio bem preciso e específico da experiência da consciência em relação ao teórico. Esta experiência, todavia, é apenas um momento do processo de realização da individualidade, e justamente o primeiro de uma série que ainda apresenta a figura da lei do coração (alusão à Schiller) e a figura da virtude e do curso do mundo (referência ao *Dom Quixote*) (Werle, 2013, p. 67-69)

Por um lado, na *Fenomenologia do espírito*, Hegel descreve, com a análise da individualidade moderna, um estágio do espírito a partir do exemplo de um sujeito: o personagem Fausto. Por outro, o mesmo trecho resumido e adaptado é utilizado por Hegel no Prefácio de *Linhas fundamentais da filosofia do direito*, mas desta vez para ilustrar sua compreensão dos pressupostos básicos do Estado moderno, onde:

a expressão de Mefisto é citada para sustentar a tese de que a concepção do Estado não pode se basear em princípios não racionais, como o mero sentimento ou mesmo o princípio somente religioso. Para Hegel, Mefisto teria razão ao dizer que aquele que abandona o pressuposto do saber e da ciência deve sucumbir, ou seja, quem abandona a razão na consideração da natureza do Estado certamente irá fracassar em seu empreendimento crítico”. (Werle, 2013, p. 69-70)

A partir das duas interpretações de Hegel sobre o mesmo trecho de Goethe²², elucidadas, pelo trabalho de Werle, fica clara a função complexa dos conceitos hegelianos. Como vimos anteriormente, a interpretação de Bloch (1986, p. 1018) sugere que a proposta hegeliana entende a transformação do sujeito em si e do mundo ao seu redor como partes de um mesmo movimento concomitante e interdependente. De modo análogo, as passagens do *Fausto* de Goethe

²² Werle aponta outras duas citações que Hegel faz do *Fausto* de Goethe: “Talvez possamos encontrar a melhor designação do estágio do *Fausto* na cultura moderna numa passagem dos *Cursos de estética* em que é citada a velha Baubo, montada numa porca, da ‘Noite de Walpurgio’ (primeira parte do *Fausto*). Seu aspecto bárbaro e primitivo levou Hegel a considerá-la uma figura do “crepúsculo da consciência” (*Cursos de estética II*, p. 197), ou seja, ela se encontra numa esfera pré-racional e simbólica, ainda aquém da verdadeira autoconsciência do espírito e da percepção do ‘nós’. O mesmo se aplica ao poema recitado por Margarete na cena ‘Ao anoitecer’ [‘Crepúsculo’, na tradução de J. Klabin], em que é mencionado o destino do *rei de Tule*. O rei de Tule é uma figura que não consegue exteriorizar a sua força de ânimo e da interioridade, fechando-se em si mesmo até o fim de sua vida, ou seja, não consegue dar vazão à subjetividade no mundo ou reconhecer uma ordem que está acima do individual (Werle, 2013, p. 69)”. Parece-nos interessante perceber que esses momentos analisados por Hegel revelam muito daquilo que Berman (2007, p. 52) também percebeu (“O *Fausto* [de Goethe] começa num período cujo pensamento e sensibilidade os leitores do século XX reconhecem imediatamente como modernos, mas cujas condições materiais e sociais são ainda medievais [século XVI]”). Não é por acaso que uma das passagens relacionadas ao estágio “aquém da verdadeira autoconsciência do espírito e da percepção de ‘nós’” esteja no canto de Margarida, figura associada aos padrões e limites pré-modernos.

descrevem tanto a trajetória pessoal dos seus personagens, quanto o momento histórico, social, econômico e religioso do mundo moderno, como vimos ao longo desse capítulo.

Tanto pela sistematização filosófica de Hegel, quanto pela exploração artístico/poética de Goethe, é significativo percebermos a importância do sujeito como participante e agente das transformações do espaço social, político, econômico e religioso que o cerca. Dito em outras palavras, enquanto Hegel descreve a modernidade a partir de sua filosofia da história, Goethe mostra a criação, as contradições e as pulsões dessa sociedade moderna. Dessa maneira, torna-se fundamental entender a modernidade como o primado cada vez maior do sujeito (agente de sua espiritualidade, a partir da Reforma Protestante; operador da vida social e política, a partir da Revolução Francesa; ou objeto do estudo humano, a partir do surgimento da sociologia no início do século XIX).

É justamente nesse embate entre o sujeito e o mundo que se dá o campo de ação do drama. E no caso do drama moderno, como é o *Fausto* de Goethe, as instâncias do individual e do mundo estão, segundo Hegel, intrinsecamente desequilibradas (Werle, 2013, p. 70 et seq.; Werle, 2005, p. 256-292). Isso porque, no mundo moderno, o sujeito será sempre privilegiado.

O drama para Hegel seria o equilíbrio na ação dos pólos objetivo e externo do épico e da veemente subjetividade da lírica. No drama antigo grego, especialmente, a ação se dava entre individualidades autônomas que personificavam potências éticas respaldadas por entes coletivos da realidade social (potências como a família, a pátria, o Estado, as relações religiosas, etc.). A questão a ser reconciliada ao longo da ação objetiva no drama antigo era o conflito ético trágico, no qual indivíduos estavam a serviço da universalidade e da essencialidade dos problemas levantados (cf. Werle, 2013, p. 71-72).

Os indivíduos [no drama antigo grego] apenas fazem algo em vista de uma força ética que neles atua; a ação não é regulada por meras inclinações subjetivas, pelo contrário, é o *pathos*, esta força objetiva mesma, que leva os indivíduos a uma ação e a uma colisão. (Werle, 2013, p. 122).

No caso de *Antígona* de Sófocles, por exemplo, a disputa estaria entre as potências da família (Antígona que lutava pelo direito de enterrar o irmão) e do Estado (Creonte que lutava pela interdição do enterro de Polinices, por ter sido inimigo de Tebas). Ao final, para satisfazer o sentido do drama, a obra deve reconciliar essas duas forças que são vitais e, portanto, legítimas, para qualquer indivíduo e para a sociedade. Essa reconciliação só pode acontecer quando os dois personagens que encarnam tais poderes sucumbem (cf. Werle, 2013, p. 72). Caso contrário, a subjetividade individual estaria acima das instâncias éticas, o que não é o caso

no drama antigo. Toda a ênfase do conflito dramático antigo está no substancial, e não nas paixões íntimas, como veio a se consolidar no drama moderno.

O equilíbrio do drama antigo entre as instâncias do sujeito e do mundo, ambos orientados por parâmetros éticos, é rompido no drama moderno. Desde o mundo cristão, os campos interior e exterior tornam-se separados (cf. Werle, 2013, p. 105). O indivíduo não é mais representante da ética social, assim como o social não mais reflete o indivíduo. A partir de então, o espírito só se satisfaz consigo próprio, **retraindo-se na subjetividade**²³ e afastando-se do mundo exterior. É assim que a epifania de São Francisco de Assis se dá durante sua reclusão, e não num movimento de ação do indivíduo em relação ao mundo. O drama antigo, no âmbito do ético, passa para o drama moderno, no âmbito do caráter.

Para Hegel, o ponto alto dos dramas de caráter era Shakespeare (Werle, 2013, p. 125). Aí, os personagens orientados por suas paixões (o ciúme em Otelo, o amor romântico em Romeu e Julieta, a ambição em Macbeth, etc.) estão também em busca de uma reconciliação, mas agora, essa reconciliação é subjetiva, é do caráter para consigo (cf. Werle, 2013, p. 73).

Assim, a estrutura da tragédia antiga – a saber, um desenvolvimento de uma ação objetiva que busca uma reconciliação ética entre indivíduo e o mundo que o rodeia – é transportada para o drama moderno a partir do desenvolvimento das paixões na subjetividade e uma reconciliação do caráter em si, uma reconciliação que é também subjetiva. (cf. Werle, 2013, p. 124) Desse modo, a subjetividade interior livre predomina sobre todos os outros aspectos no drama moderno. Predominância que passa para a arte dramática, as regras gerais da sociedade moderna, suas crenças e parte das determinações das classes sociais que são fundamentadas pela subjetividade modernas.

É nesse voltar-se para o interno que se deixa de lado a essencialidade e a universalidade do drama antigo. Neste caminho, a graciosidade e a atenção voltada cada vez mais ao superficial, aos embates e desenvolvimento das paixões do caráter, que o drama moderno associa-se mais fortemente ao teatro, não como espaço principal da ação, como no mundo antigo, mas como a arte do ator e da representação. Destaca-se, portanto, cada vez mais a interação com o público pela intersubjetividade, já que o conteúdo ético perdeu-se.

Com Goethe e Schiller, a partir do final do século XVIII, busca-se ampliar o drama moderno, para que o sujeito emancipado penetre na realidade (sinais que a Revolução Francesa deixou marcados na subjetividade moderna). Mesmo que agora o sujeito tente impactar o

²³ Vemos já aqui o impulso do espírito moderno ao “retraimento na subjetividade”, onde a música enquanto arte “da interioridade e para a interioridade” terá lugar privilegiado, como veremos melhor no segundo capítulo desta tese.

mundo ao seu redor, essa relação será problemática, já que, como dissemos anteriormente, as instâncias do indivíduo *versus* o mundo não são mais equilibradas como na antiguidade clássica (cf. Werle, 2013, p. 125).

Por mais que Goethe e Schiller tenham tentado procurar situações dramáticas nas quais a individualidade ainda tivesse algum espaço [no mundo] esta individualidade, em determinado momento, terá que ceder ao curso do mundo, [...] O drama moderno permanece, pois, problemático, apesar das tentativas de reconstrução da individualidade e da autonomia. (Werle, 2013, p. 77-78)

É também nesse momento que a identificação entre produtor e receptor da arte que era quase imediata, pois ambos estavam atentos às instâncias éticas atemporais, passa a se tornar problemática com a percepção histórica do homem moderno. Assim, o drama moderno, por um lado, e a arte da representação, por outro, devem tornar compreensível para o seu espectador a recuperação e rememoração do passado que não lhes é comum. Dito com outras palavras, no drama moderno, a historicidade passa a ser uma preocupação na ambientação das ações²⁴. “O teatro moderno tem de fazer frente ao seu tempo, lidar com o passado, além disso, satisfazer o espectador, a fim de que ocorra a compreensão” (Werle, 2013, p. 133).

É nesse sentido que o *Fausto II* de Goethe torna-se um problema para a recepção. Aliás, cabe lembrar que Goethe não autorizou a publicação do final de sua tragédia durante sua vida, porque sabia das dificuldades que a obra enfrentaria em relação ao público.

A primeira parte é quase inteiramente subjetiva. Tudo adveio aí do indivíduo mais perturbado e apaixonado, num estado de semi-obscuridade que até pode fazer bem aos homens. Mas, na segunda parte, quase nada é subjetivo, aqui aparece um mundo mais elevado, mais largo e luminoso, menos apaixonado, e quem não tenha se movimentado um pouco por conta própria e vivenciado alguma coisa, não saberá o que fazer com ela. (Goethe apud Mazzari, 2007, p. 8).

Na primeira parte, como relata Goethe, a obra conta com a intersubjetividade entre *Fausto* e os seus receptores, já que toda a obra passa-se mais nas questões internas e passionais de Fausto, do que no mundo exterior. Aliás, na primeira parte, toda incursão de Fausto com o mundo externo é bastante problemática. Às custas de uma satisfação pessoal, Fausto retrai-se

²⁴ A historicidade parece ser um preocupação não apenas para o drama moderno, mas talvez para a cultura moderna como um todo. Não é à toa que a filosofia hegeliana é conhecida como filosofia da história. Também na música poderemos perceber essa preocupação diante da historicidade, como veremos mais adiante neste trabalho. Seja na própria proposta formal de Liszt (a forma como processo do primeiro e do terceiro movimentos da *Sinfonia Fausto*), seja na apropriação de um conjunto de símbolos musicais ligados ao Fausto de Goethe, há que se ter uma consciência histórica da arte musical para que se possa compreender mais afundo a proposta musical de Liszt. No primeiro caso, apenas a partir de uma consciência histórica das formas musicais é possível entrar em um jogo criado pelo compositor de retificação ou ratificação dos padrões formais sedimentados a partir do século XVIII (capítulo 3). No segundo caso, a própria construção das simbologias musicais que permitem associar, por exemplo, o diabo com o intervalo do trítone, também são construções históricas que devem ser levadas em conta.

na subjetividade e leva a desgraça para o mundo exterior – desde a briga na Taberna de Auerbach, passando pelo duelo com Valentim e o assassinato da mãe de Gretchen por alta dosagem de calmante, até o final trágico da amada. Nessa primeira parte, a ênfase do drama se volta sobretudo ao indivíduo, num desequilíbrio típico do drama moderno e do *Sturm und Drang* que dá o tom da obra.

A segunda parte, contudo, exige que o leitor/espectador viaje da Era Helenística à Revolução Industrial. A elucidação da historicidade de cada passagem exige grande erudição de seus espectadores. Afinal, Fausto II aglutina no palco tamanha extensão temporal e espacial que seriam inimagináveis para as diretrizes aristotélicas do teatro. Isso, em si, não seria um problema para Hegel, que não sublinhava as características estruturais do drama, como as poéticas a partir de Aristóteles. Hegel preferia discutir uma estética do conteúdo (*Inhaltsästhetik*), numa visão mais aproximada da história da arte do que da investigação da subjetividade criadora. É no conteúdo da obra de arte que Hegel busca encontrar paralelos sensíveis dos estágios humano e social do desenvolvimento dialético de seu sistema. É justamente pensando na dimensão histórica da humanidade – que Goethe parece nos contar ao longo dos mais de 12.000 versos do Fausto – que Hegel realiza sua leitura sobre a obra de arte. Hegel o realiza por meio da interpretação sistemática. Goethe o faz por meio da criação sensível.

Hegel não pôde ler o final da tragédia fáustica de Goethe. De qualquer forma, podemos ousar extrapolar seus escritos para tentar ler até onde Goethe fez chegar seu pactário. Fausto II é um sujeito no mundo, um agente transformador do mundo que o rodeia. Se não é mais a dimensão ética que o impulsiona e condiciona, como no mundo antigo, também não é apenas um prazer individualista e egoísta que o move. Só ao final da tragédia é que leremos que, o mais alto plano de Fausto é “[...] *ver tal povoamento novo, / E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.*”, ou como diria Bloch (1986, p. 1016), é um impulso sobretudo moral, de uma moralidade que não é mais divina, mas é coletivista. Assim como Antígona e Creonte tiveram que sucumbir para que fosse enfatizada a reconciliação das potências éticas da família e do Estado sobre os destinos dos indivíduos, Fausto também tombará cego na cova que abrem para ele. Ou, como diria Berman (2007, p. 88), depois de Baucis e Filemon, só o próprio Fausto era o resquício do mundo antigo que ele queria ver transformado e, para que esse ideal fosse atingido, ele próprio era o empecilho a ser superado.

*

* *

Ao longo deste primeiro capítulo, apresentamos a tragédia de Goethe que, segundo Liszt, teria inspirado sua *Sinfonia Fausto*. Como dissemos no início, não buscamos apresentar aqui a interpretação de Liszt sobre a obra de Goethe, mas mostrar que *Fausto: uma tragédia* é um programa bastante sugestivo para nós que estamos tentando verificar a relação da modernidade com a Sinfonia de Liszt.

Verificamos, na primeira parte do capítulo, a modernidade no texto goethiano, apresentando passagens do enredo do *Fausto* de Goethe importantes na demarcação histórica da modernidade: com o contexto da Reforma Protestante escolhido para ambientar o início do primeiro volume; com o dilema puramente rousseauiano de recusa dos livros e da tradição esvaziada em busca pela verdade da natureza e da prática na tragédia do erudito; com o “lançar-se à atividade [...] à construção e ao desenvolvimento econômico” da Alemanha pelo personagem principal (Berman, 2007: 416-417); com a tragédia amorosa como exemplo do papel dos desenlaces familiares no rompimento da sociedade feudal; com a virtualidade econômica na criação mefistofélica do papel moeda; com o processo de dominação da natureza e colonização descrito no final da tragédia; ou ainda com os sinais que apontam para a industrialização no texto de Goethe.

No final do capítulo, demos atenção destacada às leituras hegelianas a respeito do *Fausto* de Goethe, onde pudemos apresentar, resumidamente, algumas características dos conceitos de Hegel sobre a individualidade moderna e o Estado moderno. Por fim, vimos como as características da sociedade moderna, especialmente a exacerbação do papel do sujeito, estão intrinsecamente implicadas na problemática do drama moderno que Hegel descreveu e com a qual Goethe teve que lidar (pelo drama de caráter no *Fausto* I e tentando superar o subjetivismo com um personagem capaz de alterar a “ordem mundial” no *Fausto* II).

Assim, fechamos nosso primeiro capítulo com algumas das concepções de arte de Hegel. Será também com Hegel que começaremos nosso próximo capítulo. Isso porque, como veremos adiante, suas concepções filosóficas são um dos pilares para Liszt construir a fundamentação estética de sua proposta de música programática (Liszt, 1882 [1855]) e da tese de que o poema sinfônico seria o “estádio mais elevado da Sinfonia” (Dahlhaus, 1991, p. 87).

Capítulo 2. A proposta de Liszt para a música programática

No primeiro capítulo de nossa tese, falamos a respeito do *Fausto* de Goethe e sua relação com a modernidade. Embora a *Sinfonia Fausto* de Liszt não tenha uma introdução textual a respeito de sua relação com a tragédia de Goethe e que os três primeiros movimentos instrumentais não tenham a sugestão de nenhum verso do poeta (práticas bastante comum em muitas das obras de Liszt do período de Weimar), a relação entre a sinfonia de Liszt e a tragédia de Goethe é sugerida desde o título da obra (*nach Goethe*), assim como pelo título de seus movimentos (*Fausto*, *Gretchen* e *Mefistófeles*, respectivamente) e pelo texto escolhido para o final coral (os versos finais do *Fausto II* de Goethe²⁵).

Se no primeiro capítulo investigamos as potencialidades ligadas ao programa escolhido por Liszt para uma de suas sinfonias, neste capítulo tentaremos entender o que o compositor defendia a respeito da música de programa (seu lugar na história da música ocidental, suas potencialidades, seus desafios e sua defesa diante das críticas dos formalistas do século XIX). Para tal, comentaremos pontos relevantes de seu ensaio de 1855 (*“Berlioz und seine Harold Symphonie”*). Mas para que possamos compreender melhor o significado das palavras de Liszt, utilizaremos alguns comentadores que tratam a respeito do contexto filosófico-musical do ensaio em questão, com especial atenção às leituras de Dahlhaus. E é por sugestão de Dahlhaus que percebemos a importância de compreender algumas questões ligadas à Estética de Hegel nas quais as ideias de música programática parecem estar fundadas.

Dessa maneira, se acabamos o capítulo anterior comentando o que Hegel falou a respeito da tragédia moderna em relação à tragédia antiga, começaremos esse capítulo mais uma vez com esse filósofo, só que agora para entendermos o lugar da música e suas características no seu sistema das artes e no mundo moderno (Werle, 2015). Mais do que entender a proposta estética de Hegel, apresentaremos suas ideias como um primeiro passo para que possamos discutir como elas foram interpretadas e usadas pelos defensores da música programática e, em especial, por Liszt.

*

* *

²⁵“Tudo o que é efêmero é somente/ Preexistência/ O Homem-Tèrreo-Insuficiente/ Aqui é essência;/ O Transcendente-Indefinível/ É fato aqui;/ O Feminil-Imperecível/ Nos ala a si.” (tradução de Jenny Klabin Segall para os versos 12.104-12.111: *“Alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichnis;/ Das Unzulängliche,/ Hier wird's Ereignis;/ Das Unbeschreibliche,/ Hier ist es getan;/ Das Ewigweibliche/ Zieht uns hinan.”*)

Carl Dahlhaus, no artigo *Música Programática* (1991b), sugere que Franz Brendel (1811-1868), ao validar a música programática e defender que o poema sinfônico era “a consequência e o estágio mais elevado” da Sinfonia, estaria lançando mão de conceitos hegelianos (Dahlhaus, 1991, p. 87). De fato, Liszt chegou a assistir o Curso de Estética de Hegel em Berlim no final dos anos 1820 (Walker, 1983, p. 222). Além disso, no seu ensaio de 1855, no qual Liszt explica os princípios da música programática sob o artifício de defender Hector Berlioz das críticas de seus contemporâneos (“*Berlioz und seine Harold Symphonie*”), Hegel é citado explicitamente mais de uma vez. Em outras ocasiões, algumas ideias expostas ali parecem comentar, especificamente a partir da história da música, algumas ideias desenvolvidas por Hegel.

É o caso, por exemplo, da tentativa de compreender e delimitar as diferenças entre a obra de arte na antiguidade e a obra de arte moderna. Liszt diz que os heróis épicos antigos, citando Homero, são caracterizados pela sua ação e que suas paixões se movem dentro dos limites das experiências comuns (Liszt, 1882 [1855], p. 53). Por outro lado, na poesia moderna, o que importa não são as ações, mas o “retrato das emoções do nosso ser interior” (Liszt, 1882 [1855], p. 54). Segundo o compositor, o “maior encanto e a maior vantagem dessas obras de arte [modernas] residem na fala expressiva dos sentimentos mais vivos, profundos e muitas vezes cheios de culpa dos grandes corações.” (Liszt, 1882 [1855], p. 55).

Mas por que Liszt retoma essa diferenciação entre poesia antiga e moderna? É que, para ele, a música programática seria o resultado do desenvolvimento da música, a expressão capaz de fazer frente a nova era e suas novas obras. Se, segundo Liszt, Goethe e Byron²⁶ tinham sido afetados pelo modo de sentir de seu século e, como resultado tinham inventado a epopéia filosófica, capturando os estados mentais do homem moderno, “por que a música não poderia se juntar a essa nova manifestação do espírito humano?” (Liszt, 1882 [1855], p. 55-56).

Para Liszt, a história da música só poderia reforçar o rumo, quase inevitável, da música em direção a música programática. Para ele, “As obras-primas da música” estariam “absorvendo cada vez mais as obras-primas da literatura.” (Liszt, 1882 [1855], p. 58) Dahlhaus percebe neste argumento (a compreensão de estágios de desenvolvimento que levariam da música pura à programática) a apropriação de conceitos hegelianos em uma interpretação que acreditava que a música para Hegel seria “o primeiro grau da poesia” e que:

²⁶ Não parece casual que Liszt tenha citado Goethe e Byron. Se o último estava na base do programa da *Sinfonia Harold* comentada pelo ensaio em questão, o primeiro tinha sido trabalhado por Liszt nos últimos meses do ano anterior ao da redação desse ensaio para a escritura da *Sinfonia Fausto* (cuja primeira versão data de outubro 1854).

Segundo Hegel, na essência da música, que se pode determinar filosófico-historicamente, reside um impulso para ir além de si mesma; não persevera, por assim dizer, em si própria, na “interioridade abstrata” em que está enredada como “puro soar”, e tende a superar-se na “unidade do poeticamente musical”, como Brendel lhe chama. [...]

Não é de se estranhar que a filosofia hegeliana tenha deixado seus frutos também na música. Essa não foi a primeira vez que o pensamento abstrato de grandes filósofos – especialmente dos alemães dos séculos XVIII e XIX, como Kant e Schopenhauer – incidiria no pensamento **sobre** a música e, mais ainda, no pensamento **na** música (cf. Dahlhaus, 1988b).

O fato da experiência musical ter sido escassa – como em Kant e Schelling – ou influenciada por preconceitos – como em Hegel e Schopenhauer – não impediu de maneira alguma que os filósofos, em certa medida compelidos pelo sistema, chegassem a conhecimentos estético musicais, que foram aceitos pelos músicos, embora relutantemente no início, e foram integrados ao pensamento “sobre” a música e muitas vezes mesmo ao pensamento “na” música. (Dahlhaus, 1988b)

No caminho contrário, não se pode dizer que as interpretações realizadas dos conceitos estético-filosóficos que de fato impactaram a história da música não tenham sido, também, sem “escassa experiência” filosófica de seus leitores ou mesmo sem ter sido “influenciada por preconceitos”. Dahlhaus fala dos desvios interpretativos sobre a obra de Kant e de Schopenhauer e o quanto esses “caminhos tortuosos” intervieram na história da música e adverte: “[...] deve-se discernir mais precisamente entre a experiência musical subjacente a uma estética, as intenções filosóficas a ela subsequentes, e os efeitos histórico musicais que dela emanam”. (Dahlhaus, 1988b).

Nesse sentido, parece-nos importante entender o que é sistema das artes em Hegel e como e porque ele se organiza. Apenas depois poderemos entender quais os caminhos mais ou menos “tortuosos” que se tomou na história da música a partir das ideias hegelianas, especialmente para os defensores da música de programa.

Marco Aurelio Werle torna mais clara a descrição dos estágios hegelianos nas artes, estágios dos quais Franz Brendel parece ter se referido para a defesa da música programática. Segundo Werle, Hegel busca entender, com a observação das cinco artes particulares (a arquitetura, a escultura, a pintura, a música e a poesia), como cada uma delas é a “exposição sensível do próprio absoluto” (Hegel apud Werle, 2005, p. 42). Dito com outras palavras, cada uma das artes particulares é, à sua maneira, “a própria expressão da verdade e da razão no mundo e isso num sentido muito mais profundo e total do que poderia expressar qualquer outro fenômeno cotidiano” (Werle, 2015, p. 93). Hegel estabelece, para isso, o sistema das artes. Um sistema, parte do seu sistema filosófico mais amplo, no qual “há uma estruturação de todas as

artes segundo o modo **como** manifestam o conteúdo da arte” (Werle, 2015, p. 94, grifo nosso).

Werle elucida para nós o escalonamento de cada uma das artes dentro do sistema hegeliano:

A arquitetura é a primeira arte do sistema das artes porque nela o conteúdo absoluto da arte se manifesta ainda na plena exterioridade do elemento material rude da pedra e da madeira. A arquitetura exige muita matéria para exprimir somente um significado um tanto quanto indeterminado. Já a escultura manifesta o conteúdo por meio da forma humana no material mais apurado e trabalhado do mármore e do bronze. Em terceiro lugar surge a pintura que, diante da escultura, reduz o espaço tridimensional à superfície da tela e manifesta o conteúdo de uma ação ou de uma imagem de paisagem por meio do elemento luminoso da cor. E, em quarto lugar, temos a música: arte não mais espacial e sim temporal, cujo material é o som, o qual, para se manter, necessita negar o próprio som, num movimento contínuo de negação. O conteúdo da música não é visível e exterior, mas interior, acessível apenas ao sentimento e ao pensamento. Se o acento da pintura está dado na objetividade subjetiva, o da música está dado na formalidade subjetiva. O pensamento, por sua vez, não é exprimido de modo tão claro na música como na poesia, a quinta e última arte do sistema das artes. Na poesia, a arte da palavra, cujo material é a linguagem, revela-se o conteúdo em sua plenitude de representação, seja como forma épica, como forma lírica ou como forma dramática (Werle, 2015, p. 94-95).

Dito assim, parece fácil simplificar o sistema proposto por Hegel e definir qual seria a melhor ou a pior das artes. Ou ainda, como Dahlhaus (1991b, p. 92) disse a respeito da música no sistema estético hegeliano, como se a sua hierarquização entre as artes particulares sugerisse que “a tendência interna da música, em si imperfeita, é transformar-se em poesia.” Se esse foi o pressuposto argumentativo para a prática da música programática, esse parece ser, então, um dos “caminhos tortuosos” dos quais a estética hegeliana passou. Werle chama a nossa atenção para que não tenhamos uma leitura rasa do sistema das artes de Hegel: “É importante notar nesta hierarquia das artes, **a qual não deve ser confundida com uma mera valorização das diferentes artes**, que cada uma dessas artes se realizou de modo pleno em determinada época histórica” (Werle, 2015, p. 95, grifo nosso).

A realização plena de cada arte só poderia ser atingida quando as características filosóficas, sociais, políticas e religiosas de cada momento histórico estivessem de acordo com os materiais e a forma própria de cada arte particular em expressar o “conteúdo da arte, que é o absoluto, ou a ideia em sua forma sensível” (Werle, 2015, p. 94). No caso da música, o período mais propício para sua plena realização seria, segundo Hegel, os séculos XVIII e XIX (cf. Werle, 2015, p. 96). Isso porque, dentre as artes românticas, a música seria a arte “da interioridade e para a interioridade”. Assim, apenas “com o advento da subjetividade na época moderna, mais precisamente no momento em que a filosofia, a cultura e a religião modernas se voltam para o interior e a intimidade, e afirmam o princípio da interioridade como o critério de

verdade²⁷” (Werle, 2015, p. 97), estariam criadas as condições para o florescimento completo da expressão musical. Levando-se em conta a teoria estética do reflexo, “Será esse mundo [moderno] que a música irá expressar, ao passo que, por outro lado, numa relação dialética, será esse mundo que novamente irá permitir à música um espaço que ela nunca tinha tido antes na história da arte como expressão de mundo”.

A mesma relação entre “formas de arte” e “ideais de um tempo” é mantida no texto de Liszt. O compositor diz categoricamente: “se seu rápido progresso [da música] desde Palestrina e seu brilhante desenvolvimento até o final do século passado não é o objetivo para ela, então parece mais do que provável que o propósito da sinfonia programática é ganhar terreno sólido no presente período de tempo” e assumir uma posição de destaque “diante do ideal moderno”, tal como a cantata e o oratório “tiveram com o ideal de seu tempo” (Liszt, 1882 [1855], p. 51).

Contudo, o que significa dizer que a música, a partir do século XVIII, irá “expressar” o “mundo” moderno? Seria a música capaz de representar claramente o mundo à sua volta como a poesia? Parece claro que não.

O conteúdo da música se mantém no âmbito do sentimento, um âmbito que por definição **não é possível de ser explicitado mais claramente**²⁸. Mas, isso não deve ser interpretado como deficiência. Ao contrário, para Hegel trata-se de uma virtude da música, pois somente dessa maneira a música consegue dar conta da amplitude da interioridade²⁹. A interioridade moderna romântica, como diz Hegel, possui uma envergadura que transcende toda e qualquer determinação finita. A música cumpre assim um importante papel de ser a arte que permite que a interioridade se afirme segundo sua natureza mais própria na época moderna, que é a sua negatividade infinita e ilimitada. (Werle, 2015, p. 100)

Liszt comenta essa ideia, dizendo que a música instrumental é, dentre as artes, a que primeiro liga-se aos sentimentos. Enquanto as outras artes chegariam depois aos sentimentos,

²⁷ Werle complementa a contextualização desse momento, dizendo: “Na filosofia, o *cogito* de Descartes coloca o pensamento que reflete sobre si mesmo como o fundamento de toda a verdade. Na filosofia de Kant, temos a chamada revolução copernicana: para obter o conhecimento certo e indubitável devo não me orientar pelo objeto exterior, mas pela maneira como percebo esse objeto enquanto ele é desde sempre um fenômeno interior, perpassado pela subjetividade. Na religião, o surgimento do luteranismo põe todo o peso da salvação da alma no âmbito da crença pessoal e interior do indivíduo em Deus.” (Werle, 2015, p. 97)

²⁸ Concordando com essa visão, e dizendo da impossibilidade de a música trazer aos olhos um objeto claro e completo como a poesia ou a escultura, Liszt (1882, p. 30) cita A. B. Marx.

²⁹ Valorizando, e não rechaçando como Kant, Rousseau, Hiller e Schulz, a indeterminação intrínseca da expressão musical (especialmente na música instrumental que não tem o apoio da poesia) Hegel parece contribuir, de alguma maneira, para a “espantosa ascensão da dignidade musical e a crescente autonomia de seu discurso entre as demais belas artes” (Raposo, 2017, p. 76) entre o final do século XVIII e início do XX. E, embora seja crítico da música absoluta, ao reconhecer a indeterminação musical como valor, alinha-se com parte das propostas do século XIX, as quais defendem como ideal estético o inefável, o inaudito, o *je ne sais quoi* da obra de arte, tornando a música, especialmente a música instrumental, a mais importante expressão entre as artes, como aparece em E. T. A. Hoffmann, Jean Paul e Heinrich von Kleist (Longyear, 1988, p. 16-17).

por intermédio de “imagem ou comparação”, a música poderia comunicar “toda emoção interior”, “sem mediação de atos e sem mediação de pensamentos” (Liszt, 1882 [1855], p. 30).

De alguma maneira, essa concepção parece com a de Schiller quando diz:

Há dois modos pelos quais a Natureza, sem a presença de criaturas vivas, pode se tornar um símbolo do humano: seja como representação dos sentimentos, seja como representação de ideias.

Sentimentos não podem ser representados, de fato, por *seus conteúdos* [*Inhalt*], mas apenas por *suas formas*, e existe, em geral, uma venerada e autêntica arte que não possui outro objeto senão essa forma de sentimentos. Essa arte é a *música*, e não importa o quanto a pintura de paisagem ou a poética de paisagem procedam musicalmente, a música é uma representação do poder do sentimento e, conseqüentemente, uma imitação da natureza humana. (Schiller apud Rosen, 1995: 191, grifos do autor)

Assim, Liszt acredita que parte das críticas que a música programática vinha recebendo no século XIX era uma recusa em limitar a “circulação de sentimentos” através da limitação de um programa definido *a priori*:

Parece a muitos um absurdo, para não dizer profano, começar a introduzir um elemento estranho na música instrumental [...] – um elemento que limita a livre circulação de sentimentos através de certos objetos dados antecipadamente à imaginação. [...] Por trás das objeções ao programa por parte dos amantes da música, muitas vezes esconde-se o medo inibido no prazer subjetivo da audição. Porque a alegria daqueles que, nas obras orquestrais, perseguiram um conteúdo poético além do musical, era sempre tão livre, desimpedida, subjetiva, parece-lhes como se essa alegria fosse encurtada, como se fosse um estupro de sua imaginação [...]. (Liszt, 1882 [1855], p. 63).

De fato, Liszt não concorda com as propostas em tentar criar, retrospectivamente, um programa para uma música pura, que seria como “destruir o feitiço, profanar os sentimentos, rasgar os melhores tecidos da alma, que são exatamente da forma que são”. Esses programas criados *a posteriori* seriam apenas “suposições”, porque nesses casos, a atividade compositiva tinha buscado expressar algo que estivesse além das palavras, estados da alma que “não podiam ser resumidos em palavras, imagens e idéias”. Na música programática, ao contrário, a própria ideia composicional trata da fusão entre música e poesia. Neste último caso, “uma sequência de estados da mente inequívocos e conscientes” para o compositor deverim ser transmitidos e, neste caso, explicitar o programa, não seria nada além do que utilizar todos os meios possíveis para se fazer compreender (Liszt, 1882 [1855], p. 50).

Porém, não se pode confundir o “completo retraimento na subjetividade” (Hegel, 2014, [1837] III: 278. Werke, 15, p. 133) da arte musical, de que fala Hegel, com a estética do sentimento de Tieck e Wackenroder, por exemplo. Como Dahlhaus nos alerta: “[...] seria errôneo contar Hegel entre os estetas do sentimento [...]. Os efeitos emocionais da música ou as moções do sentimento, que um compositor expressa e preserva nos sons, não constituem o

objeto de que parte e em que se inflama a reflexão de Hegel.” (Dahlhaus, 1991b, p. 72). A interioridade da música, da qual Hegel fala, trata, contudo, muito mais da característica própria da efemeridade do material musical: o som e “a sua negatividade infinita e ilimitada”, como disse Werle. Hegel diz:

Assim, o som é certamente uma exteriorização e uma exterioridade, mas uma exteriorização que imediatamente se faz novamente desaparecer justamente pelo fato de que é exterioridade. Mal a orelha apreendeu, ela silencia; a impressão que aqui deve encontrar lugar se interioriza imediatamente; os sons apenas ressoam na alma mais profunda, que em sua subjetividade ideal é comovida e colocada em movimento. (Hegel, 2014, [1837] III: 280. Werke, 15, p. 136).

Com essa ressalva (de que a interioridade intrínseca à música, para Hegel, é uma reação à efemeridade do objeto sonoro)³⁰, não soa contraditório que Hegel, ao mesmo tempo que defenda a música como arte da “interioridade” e de “retraimento na subjetividade”, também elege o período de crescente valorização da música instrumental e os berços da chamada música pura como o auge da experiência musical. Dito em outras palavras, mesmo que Hegel aponte: 1) a necessária compreensão das questões físicas ligadas à materialidade da música, ligadas portanto ao som em si, 2) a inescapável consciência dos processos de artesanato na construção da música, e 3) eleja a música, especialmente instrumental, da virada do século XVIII para XIX (período fundamental para a defesa da autonomia da música e construção do pensamento formalista) como o apogeu na música; ao mesmo tempo, Hegel critica o puramente musical por tornar a música vazia, uma não arte que perde “algo de essencial na substância” (Dahlhaus, 1991b, p. 72), uma fruição exclusiva para especialistas.

Essa aparente dicotomia suscitou posicionamentos por vezes contraditórios entre os comentadores de Hegel. Werle diz categoricamente que, para Hegel, a “música instrumental está acima da música vocal” (Werle, 2015, p. 100). Dahlhaus, em seu artigo *Música Programática*, parece dizer o exato oposto a respeito das preferências musicais de Hegel quando diz: “[...] embora o interesse de Hegel incida, antes de mais, na [música] vocal [...] (Dahlhaus, 1991b, p. 73)”. Essa leitura aparece ainda mais clara no artigo *Hegel und die Musik seiner Zeit* (Dahlhaus, 1988b), no qual Dahlhaus interpreta o silêncio de Hegel, durante seus *Cursos de Estética*, em relação à música de Beethoven em plena década de 1820 na Alemanha, como uma tomada de posição contrária do filósofo alemão em relação ao “puramente musical”. Contudo, entre a constatação hegeliana da limitação da capacidade representativa da arte musical, especialmente na música instrumental, e as críticas de Hegel à música pura, existe um meio do caminho que permite a compreensão de um conteúdo, uma expressão sensível

³⁰ Liszt, em nenhum momento do seu ensaio de 1855, faz essa ressalva. Apenas aponta a música como arte que se liga diretamente aos sentimentos sem o intermédio da razão.

nos moldes do que Hegel esperava da música enquanto arte, mesmo na música instrumental. Um lugar no qual a *Sinfonia Fausto* de Liszt, mesmo nos primeiros movimentos – instrumentais –, parece estar.

Só quando o espiritual se expressa de modo adequado no elemento sensível dos sons e na sua múltipla figuração é que também a música se eleva à verdadeira arte, e é **indiferente se este conteúdo recebe de per si a sua caracterização mais precisa mediante as palavras ou se deve perceber-se de modo mais indeterminado a partir dos sons e das suas relações harmônicas e inspiração melódica**. (Hegel apud Dahlhaus, 1991b, p. 73, grifo nosso).

Raposo é esclarecedor quando diz: “Na união entre música e poesia (música vocal), para o filósofo [Hegel], muitas vezes ‘o predomínio de uma arte é prejudicial para a outra’ (HEGEL, 2014, III, p. 288) e sua intersubordinação desarmônica pode sublinhar a insuficiência desta ou daquela linguagem perante o conteúdo artístico verdadeiro” (Raposo, 2017, p. 77).

Assim, Hegel discute dialeticamente a importância da técnica e do artesanato da música, mas ao mesmo tempo defende a necessidade de que a música não deixe de ser uma Arte e, enquanto tal, continue expressando o próprio absoluto. Sobre isso, Feige e Dahlhaus comentam:

Hegel concorda com o formalismo (a) no que se refere à compreensão e à valorização da música só podem ser pensadas a partir de uma concepção das formas musicais e consistir em certo sentido em nada mais do que essa concepção. Pois toda outra determinação seria uma determinação externa da música. Contudo, ele concorda igualmente com a fração conteudística-teorética (b) no que se refere à possibilidade da música expressar algo para além das formas musicais da maneira como o formalismo a concebeu. (Feige, 2014, p. 4)

Sem dúvida, o destino de ser abandonada pelo espírito não exclui que a técnica da arte, na música o elemento “puramente musical”, continue a progredir. No entanto, o “lado que é assunto apenas do conhecedor” é rejeitado por Hegel com um gesto de desdém. A infelicidade da música consiste em perder algo de essencial na substância, no momento em que, como “puro ressoar”, chega inteiramente a si própria. A “retirada para a própria liberdade do íntimo” corre perigo de ser um passo para o vazio e o abstrato. O que a música ganha como música perde-o enquanto arte, que diz respeito ao ‘interesse artístico humano universal’. (Dahlhaus, 1991b, p. 72)

Por seu lado, Liszt fala de três categorias de envolvimento com a música: o fabricante de som, o mero músico e o poeta entre os compositores. O primeiro deles é aquele preso às tradições e que, por isso, é incapaz de desenvolver as tradições recebidas e de criar o novo. O segundo chega a criar combinações “incomuns”, “ousadas” e “complicadas”. Contudo, “como ele não fala aos homens de suas dores e alegrias, nem de sua renúncia e desejo, ele permanece indiferente ao interesse das massas” (Liszt, 1882 [1855], p. 48-49). Como critica Hegel, sua música é vazia. Por fim, apenas o poeta sinfônico seria capaz de chegar à “livre expansão do pensamento e estender os limites de sua arte”.

Embora possamos discordar dos motivos levantados por Hegel para o afastamento entre a música de vanguarda e seu público, é inegável que esse afastamento tenha se intensificado cada vez mais até o provocante manifesto de 1958 de Milton Babbitt (*Who cares if you listen?*).

Pensando no estado da arte na metade do século XX, a crítica de Hegel não parece completamente infundada. Talvez o filósofo tenha notado e criticado já os primeiros sinais de um processo no qual a música, para ser apreciada em sua plenitude, deve ser explicada racionalmente ou, em outras palavras, torna-se “assunto apenas do conhecedor”.

O crescente mercado de jornais especializados em música a partir do final do século XVIII³¹, em especial a famosa crítica de E. T. A. Hoffmann para a 5ª Sinfonia de Beethoven, pode ser um dos sinais que chamou a atenção de Hegel. No texto de Hoffmann, pode-se notar dois pontos relevantes:

- 1) a importância que a música instrumental tinha atingido naquele período – de arte que “imita mal” (Raposo, 2017 p. 76) para “a mais romântica das artes [... que] abre ao homem o reino do desconhecido [...] para se entregar ao indizível” (Hoffmann apud Videira, 2010, p. 92);
- 2) que a genialidade de Beethoven advém da união entre “imaginação criadora” e “elevada reflexão” (Videira, 2010, p. 100), ou, em outras palavras, que “a ‘imaginação sublime’ anda de mãos dadas com o ‘conhecimento da arte’” (Videira, 2010, p. 98), tese demonstrada apenas a partir da “profundidade e detalhamento da análise musical levada a cabo na parte central do texto [de Hoffmann]” (Videira, 2010, p. 92).

A crítica musical que E. T. A. Hoffmann faz sobre a Sinfonia de Beethoven é, anos mais tarde, sintetizada com outra crítica a respeito do compositor alemão em “A música instrumental

³¹ Parece essencial, nesse ponto, ter em mente que, para Hegel, a análise da arte poderia revelar o conteúdo mais profundo do espírito de uma época. Assim sendo, devemos ter claro que os movimentos artísticos podem ser compreendidos como sintomas das relações sociais e econômicas do mundo que os rodeia. Por outro lado, alguns processos sócio-econômicos também podem ter sido sentidos como sinais de uma intensificação da arte musical como “música pura” e, para Hegel, expressão vazia, sem conteúdo. Por isso, citamos nessa passagem, o mercado de jornais especializados em música. Sobre a relação entre o crescimento da ideia de música absoluta e a sociedade burguesa do século XIX, Raposo comenta: “Igualmente difícil é deixar de considerar a relação que a arte do século XIX mantém com o gosto e ascensão da classe burguesa – numa interpretação mais materialista da supremacia instrumental. A sala de concerto, o espetáculo, o comércio de partituras, as grandes orquestras – tudo isso é sem dúvida em alguma medida sintoma (e também resistência) de uma nova sociedade em uma nova organização econômica. A arte, em sua profunda vinculação com a sensibilidade não poderia escapar indene dessas transformações, as quais dão conta de explicar muito de seus aspectos formais como consequência das novas possibilidades e detrimientos em uma época particular. Porém, música absoluta ‘não se trata simplesmente de um sinônimo ‘atemporal’ para música instrumental sem-texto, autônoma e não ligada a funções ou programas extra-musicais, mas sim que o termo aponta para uma ideia de que uma determinada época histórica agrupou cada pensamento sobre o que seria a essência da música’ (DAHLHAUS, 1994, p. 8, tradução nossa). Portanto, para que se tenha, com o perdão da palavra, uma ideia mais precisa de um tal termo, que por si mesmo diz de um lastro reflexivo caro à filosofia do idealismo alemão – ‘a conotação de que música absoluta seja a música em que o absoluto se deixa pressentir’ (DAHLHAUS, 1994, p. 8, tradução nossa) –, talvez seja preciso considerar não somente aqueles momentos e trechos selecionados em que a música aparece como temática no discurso filosófico, mas antes **descobrir o que há de musical no pensamento de forma geral.**” (Raposo, 2017, p. 80 – grifo nosso)

de Beethoven” e, assim, incluída em uma obra de criação maior, a *Kreisleriana* (Kawano; Carvalho, 2012, p. 110). Nas passagens ficcionais desse conjunto de textos, Hoffmann também ressalta a distinção entre o especialista e o amador³². Seja no texto crítico, seja no texto ficcional, Hoffmann advoga um tipo específico de apreciação musical. Não como o ouvir fluente e despreocupado do amador, mas um ouvir que deva estar à altura de desvendar os mistérios da obra de arte musical e isso se daria através do conhecimento técnico-analítico do especialista.

Assim, embora Hoffmann concorde com Hegel a respeito da valorização da música instrumental, eles se afastam quanto ao lugar do especialista e a importância da música absoluta. Para Hegel, “a música não irá manifestar essa interioridade na forma do puro pensamento. Para isso se desenvolve na época moderna a ciência e a técnica” (Werle, 2015, p. 98). Não é por acaso, portanto, que durante seus *Cursos de Estética*, Hegel não mencione uma palavra a respeito da incontestável importância da música instrumental de Beethoven na Alemanha da década de 1820. Para Dahlhaus (1998b), as concepções de Hegel a respeito da música instrumental contém uma crítica implícita a E. T. A. Hoffmann e sua apologia à música instrumental de Beethoven.

Se, por um lado, a música de Beethoven e a crítica de Hoffmann são implicitamente criticadas por Hegel, por outro, tanto a música de Beethoven quanto os escritos de Hoffmann são parte dos fundamentos da música programática. Assim, Liszt usa como fundamentos de seus argumentos dois pensamentos entre si discordantes: as ideias sobre música na estética de Hegel e a apologia da música instrumental, especialmente beethoveniana, do trabalho de Hoffmann. Se, por um lado, Liszt concorda com Hegel que a música é a arte que fala diretamente com os sentimentos (ou de “completo retraimento na subjetividade”), por outro, ele concorda com Hoffmann a respeito da importância da música instrumental de Beethoven e da música como arte sublime.

Além desses pontos de contato entre Liszt e Hoffmann, podemos falar de modo mais amplo da importância da crítica musical para a música do romantismo. Como nos alerta Dahlhaus, essa importância se deve ao indício de “uma época em que a experiência está

³² Cabe lembrar que a vivência musical na sociedade burguesa pós-industrial é muitas vezes limitada à experiência de escuta apartada da prática (instrumental, vocal, de composição e/ou de improvisação), uma realidade bastante diversa do público aristocrático ou clerical que consumiu e financiou a música até o século XVIII. A invenção do fonógrafo no final do século XIX (que permite a escuta de música sem a sua prática) é apenas mais um passo, talvez o mais significativo, no processo de alienação que, marcando também a relação entre fazer e fruir musical, coloca a atividade musical entre as potencialidades e os desafios da sociedade industrial. Não parece por acaso, portanto, que a discussão entre uma divisão ou não do público de especialistas e amadores estivesse ocupando o discurso sobre a música no século XIX.

marcada pela literatura e em que a literatura sobre uma coisa dificilmente é de menor importância do que a própria coisa” (Dahlhaus, 1991b, p. 90-91). Para o autor, além dos próprios exemplos da história da música, o que se falou sobre a música influenciou significativamente os argumentos a respeito da música programática e a própria composição no século XIX, não apenas para Liszt. Dahlhaus diz:

A pretensão enfática do poema sinfônico [...] foi preparada pela crítica e pela hermenêutica poetizantes do início do século XIX [dos quais, os exemplos mais emblemáticos são, segundo Dahlhaus (1991b, p. 93), as críticas de E. T. A. Hoffmann e de Schumann], cuja influência na audição musical mas igualmente na prática da composição, se não deveria subestimar. [...] A ideia de que a crítica é chamada a intervir no curso evolutivo da arte e, claro está, **menos através dos juízos acerca da categoria das obras do que mediante reflexão sobre o conteúdo**, fazia parte do programa estético do primeiro romantismo. [...] A ideia da crítica produtiva, que co-determina a produção, penetrou na literatura musical alguns decênios mais tarde. Constitui um dos motivos centrais na apologia da música programática de Franz Brendel. (Dahlhaus, 1991b, p. 92-93 – grifo nosso)

O destaque que Dahlhaus coloca sobre o papel fundamental das interpretações poetizantes e das críticas musicais na prática composicional do século XIX, fica evidente quando Liszt, para justificar a prática composicional da música de programa em seu ensaio de 1855, defende que o programa é uma tendência já usada pela recepção do século XIX, em fixar com pensamentos poéticos as ideias condutoras das obras de Beethoven:

[...] as tentativas, que se tornaram cada vez mais freqüentes durante os últimos quinze anos, de comentar suas sinfonias [de Beethoven], quartetos e sonatas e as impressões que essas obras nos transmitem, que se usa para explicar e fixar em tratados poéticos e filosóficos, prova o quão grande é a necessidade de ver a idéia condutora de grandes obras instrumentais designadas com precisão. (Liszt, 1882 [1855], p. 24-25)

Assim, o programa poderia contribuir para a compreensão da música em uma sociedade onde a tradição cultural era predominantemente filosófico-literária (Dahlhaus, 1991b, p. 89). Além disso, o programa foi também o subterfúgio utilizado por Liszt para “fundar a dignidade da música instrumental – a pretensão de ser “cultura e não apenas, como Kant desdenhosamente afirmara, ‘fruição’” (Dahlhaus, 1991b, p. 92).

Se, por um lado, a crescente valorização da música instrumental e do legado de Beethoven não teria como ser desprezada durante o século XIX, por outro, não se poderia negar a longa tradição que compreendia a música como linguagem, na qual a música, sobretudo instrumental, era uma categoria inferior à da poesia. Seja pela mudança das práticas musicais, seja pelas novas concepções estético-filosóficas a respeito do papel e do lugar da música no pensamento romântico, a ideia de que a “música deixa de ocupar um lugar no âmbito de uma

hierarquia das artes e passa a ocupar outro de maior dignidade” (Raposo, 2017, p. 73) não se deu de uma só vez.

As esperanças que se puseram no poema sinfônico traíam uma insegurança perante a sinfonia. Embora se olhasse com reverência a obra de Beethoven, reverência que, pouco a pouco, passou de espanto perplexo a compreensão, e embora os entusiastas da música entre os românticos, Wackenroder, Tieck e E. T. A. Hoffmann tivessem enaltecido a moderna música instrumental como “milagre da arte sonora”, a concepção, profundamente enraizada nos séculos, de que a música era acima de tudo vocal, continuava ativa por volta de 1850. (Dahlhaus, 1991b, p. 91).

O fato é que, para muitos, a música instrumental pura não era uma expressão passível de compreensão para a grande maioria do público. Para falar da relação do público do século XIX com a música instrumental, Liszt cita François-Joseph Fétis (1784-1871) que diz:

"Uma bela obra instrumental", diz ele, "tem um número bem menor de ouvintes capazes de compreendê-la do que a ópera: para realmente desfrutar dela, é necessário uma percepção artística real, um sentimento mais ativo e praticado. Para um público semelhante, a cor será sempre considerada uma expressão. Pois se o público não for formado por indivíduos capazes de criar um ideal abstrato, que não deve ser pressuposto por um auditório inteiro, por mais emocionante que seja, nunca ouvirá uma sinfonia, ou um quarteto sem criar um programa durante a apresentação, de acordo com o caráter grandioso, animado, impetuoso, sereno, gentil ou melancólico da peça. Por meio desse truque, os ouvintes da maioria dos concertos assimilam a música instrumental como a expressão de certos sentimentos apaixonados; eles imaginam uma ação que contrasta com outras, como se fossem isoladas entre si. Eu falo aqui dos mais educados; pois para muitos, muitas vezes para a maioria, a música instrumental é apenas um prazer puramente sensual, se não um enigma aborrecido. Para eles, a música instrumental não tem cor nem expressão, e eu não sei o que eles estão procurando nela”. (Fétis apud Liszt, 1882 [1855], p. 57-58).

O programa vinha sendo uma prática entre os críticos, como vimos anteriormente, e uma realidade entre o grande público. Liszt defende, então, que a música programática seria mais do que uma escolha, era um caminho inevitável do próprio desenvolvimento da música. No lugar do tom pejorativo de Fétis, Liszt escolhe defender que o uso do programa deveria, então, ser reforçado e aperfeiçoado.

Contudo, talvez o programa tenha um sentido mais profundo do que ser simplesmente uma muleta para indivíduos incapazes de “construir um ideal abstrato”. Liszt fala da música programática como um novo gênero na música, tal qual o oratório, a cantata ou a ópera em seu tempo. Esse novo gênero, seria o resultado da fusão entre duas formas de arte e não, como na música vocal, apenas a junção da música com outra expressão artística. Uma fusão de diferentes formas de arte que formaria um todo homogêneo. Eis aí um conceito que parece importante para Liszt, a homogeneidade como resultado da combinação dos diferentes. De certa maneira, esse conceito aparecerá em diferentes níveis ao longo de sua fala.

Ainda no capítulo dois de seu ensaio, o tema da homogeneidade aparecerá para descrever a Abertura. Liszt conta as transformações das quais a Abertura passou – de prelúdio de ópera, passando pelo crescimento de sua importância até chegar às salas de concerto mesmo sem acompanhar a sua ópera, atingindo, por fim, o status de peça autônoma, que “forma um todo homogêneo, orgânico e inseparável em um único enunciado”. E o compositor completa: “a abertura é a verdadeira precursora do programa” (Liszt, 1882 [1855], p. 23). Não é casual a ênfase que Liszt dá à abertura, origem formal de seus poemas sinfônicos. Fica clara aqui qual a característica que o aproximou dessa forma. Tal como ocorre nos seus poemas sinfônicos, as Aberturas conectam, tanto pelo texto musical, quanto pelo argumento poético, diferentes temas e contrastantes expressões retóricas sob um único enunciado. A justificativa histórica de ser um prelúdio de uma obra maior (e, portanto, ser aquela que anuncia os principais temas de toda uma ópera) se esvai quando a Abertura ganha autonomia (*selbständig*), mas o ideal de união de materiais musicais contrastantes se mantém. E mais ainda, esse ideal se mantém sob a chave semântica de um título que remete a um conteúdo poético e que ilustra a homogeneidade atingida.

Mais adiante, Liszt falará, como vimos anteriormente, na homogeneidade como resultado da fusão de formas de arte diferentes: a música e o conteúdo poético de seu programa. Uma nova espécie de obras que “ao mesmo tempo carregam a atividade de sentir e pensar”. Afinal, segundo Liszt, a arte, como a natureza, pode fazer combinar, sob um mesmo sistema, “fenômenos múltiplos e diferentes”. Da mesma maneira que diferentes cumes de montanha compartilham um mesmo solo, existe uma ligação implícita entre a música e a literatura, por exemplo.

Por fim, Liszt retoma o discurso da homogeneidade subterrânea de uma superfície contrastante, mas agora no contexto de sugerir a sucessão de estados anímicos distintos.

Assim, a arte, como a natureza, assimila tanto formas aparentadas quanto as opostas, que coincidem com os humores e impressões da alma humana, que freqüentemente surgem através de contracorrentes de múltiplos impulsos e nos quais eles logo se combinam e levam a um estado anímico misto, que não se deixa descrever como pura dor, nem como pura alegria; nem decididamente como amor, nem decididamente como egoísmo; nem como fraqueza, nem como energia; nem como satisfação total, nem como perdão total, e através dessa mistura de diferentes tonalidades uma harmonia, uma individualidade ou uma Forma de arte [...]. (Liszt, 1882 [1855], p. 34).

Esses três níveis de homogeneidade na diferença parecem explicar os Poemas Sinfônicos de Liszt. Liszt busca nessas obras, 1) partindo do precedente histórico do gênero da Abertura e sob o argumento poético do programa, 2) sobrepor as funções formais de uma forma sonata com as características dos movimentos do ciclo de sonata num único movimento – a

“forma sonata em duas dimensões” (Moortele, 2009). 3) Para isso, ele tem que realizar, com materiais temáticos inter-relacionáveis por transformação temática e derivação contrastante, a construção de uma superfície musical suficientemente contrastante, tanto do ponto de vista da manipulação temática como dos tipos retóricos (“estado anímico misto”), que fazem crer que são muitos os movimentos dentro de um único enunciado “indivisível” e “homogêneo” (terceiro nível).

Com os três níveis de homogeneidade na diferença – a saber: 1) o gênero musical (a música programática enquanto novo gênero que se remete à tradição da Abertura e combina expressões artísticas diferentes), 2) a forma musical (a “forma sonata em duas dimensões” que combina forma sonata com ciclo de sonata) ou 3) a manipulação temática (as transformações temáticas que exploram tipos retóricos distintos a partir da transformação motívica de um mesmo tema) –, Liszt realiza musicalmente um ideal estético que também estava sendo buscado na literatura desde o final do século XVIII.

Laurence Sterne (1713-1768), por exemplo, trabalhara a união de fragmentos em um todo literário maior. “A *Viagem Sentimental* é uma sucessão de retratos – o Macaco, a lady – o Chevalier vendendo *pâtés*, a garota na livraria, *La Fleur* em sua nova calça; – o livro é uma sucessão de cenas” (Woolf, 1953, p. 82). Mas é justamente pela escolha dessa forma, na qual o conteúdo é apresentado de modo aparentemente caótico e digressivo, que se revela a singularidade desse escritor. É por “deixar de lado as cerimônias e convenções da escrita” e escolher pelo “voo dessa mente errática [que] é tão em *zigzag* quanto o voo de um dragão” (Woolf, 1953, p. 79, 82) que Sterne consegue realizar os grandes contrastes de sua obra e dar força à sua fala.

[...] ninguém pode negar que o voo do dragão tem um método e escolhe as flores não de modo randômico, mas por alguma harmonia requintada ou por alguma brilhante discordância. Nós rimos, choramos, zombamos, simpatizamos alternadamente. Nós mudamos de uma emoção a seu oposto em um piscar de olhos. [...] Essa negligência da ordem sequencial da narrativa dá a Sterne quase a licença de um poeta. (Woolf, 1953, p. 82).

Na literatura também, a exploração de contrastes não se resume à forma do todo. Não apenas pelo emprego da justaposição de fragmentos, mas também pela exploração do humorismo, muitas obras literárias do final do século XVIII e século XIX buscavam expressar a sobreposição de estados anímicos distintos em um fluxo de pensamento aparentemente não lógico. Gérard Nerval (1808-1855), com quem Liszt quase escreveu uma ópera *Fausto* (cf. Jensen, 1982), manteve viva a tradição do humorismo de Sterne e Heine, retratando em sequência múltiplos e contrastantes estados de humor que surgem a partir da mais profunda

imersão na alma, nos pensamentos e sentimentos de um indivíduo. É assim que devemos deixar conviver a ironia, a melancolia, a dor e o riso nos textos de Nerval. Ele próprio assim descreve o humorismo de Heine:

A força das imagens e o sentimento da beleza deixaram nosso trocista sério por algumas estrofes, mas em seguida o vemos zombar da própria emoção, passar pelos olhos cheios de lágrimas a manga multicolorida do bufão e soltar uma gargalhada na nossa cara. Ele nos enganou, montou uma armadilha sentimental e nós caímos como simples filisteus. É o que ele diz, mas ele mente; ele se comoveu de fato, pois tudo é sincero nessa natureza múltipla. Não devemos escutá-lo quando nos diz para não acreditarmos nem em seu riso, nem em suas lágrimas; risos de hiena, lágrimas de crocodilo; lágrimas e risos não se imitam. (Nerval apud Kawano, 2013, p. 521).

A descrição acima parece traduzir a próprio humorismo de Nerval, como podemos ler no final do primeiro capítulo de *Silvia*, novela de 1853³³:

[...] Os fundos estavam já com uma cotação bastante alta; voltava a ser rico. Desta mudança de situação, ficou-me a ideia de que a mulher há tanto amada poderia vir a ser minha, se eu assim o desejasse – o meu ideal estava ao alcance da mão. Mas não passaria aquilo de uma ilusão? de um irônico erro tipográfico! Porém, os outros jornais diziam o mesmo. – Essa quantia ganha erguia-se à minha frente como a estátua de ouro de Moloch. “que diria, – pensava eu – que diria o rapaz que ali está, se eu fosse tomar o seu lugar junto da mulher que deixou sozinha?...” Tremi só de pensar nisso e revoltou-se o meu orgulho. Não! isso não é assim! não é na minha idade que se mata o amor com ouro: não serei um corruptor. Aliás, tudo isto são ideias antiquadas. Quem me diz a mim que ela é uma mulher venal? – Como percorresse com o olhar ausente o jornal que ainda não largara, depararam-se-me estas duas linhas: “*Festa do Ramo na Província*. – Amanhã, os arqueiros de Senlis irão entregar o ramo aos de Loisy”. Estas simples palavras acordaram em mim uma nova série de sensações: a lembrança de uma província há muito esquecida, um eco longínquo das ingênuas festas da minha mocidade. – A trompa e o tambor ressoavam ao longe, nas aldeolas e bosques; as raparigas entranchavam grinaldas e compunham, a cantar, ramos enfeitados com fitas. – Um pesado carro puxado por bois recolhia, à passagem, todos estes presentes, e nós, as crianças daqueles sítios, formávamos o cortejo, com os nossos arcos e flechas, condecorando-nos com título de cavaleiros, - sem sabermos que mais não fazíamos do que repetir, de geração em geração, uma festa druídica sobrevivente às monarquias e as religiões novas. (Nerval, 1972 [1854], p. 95-96).

Quando lemos o trecho acima, somos levados a acompanhar as oscilações de estados de espíritos do Eu Lírico: a felicidade e a dúvida pela alta da bolsa; o sorriso malandro seguido pela culpa que acompanha a ideia de comprar o amor da atriz adorada; a doce lembrança da mocidade; e, já nas últimas palavras, o distanciamento crítico da história dessas festas provincianas. Nenhum desses humores se sobrepõe ao outro, não estão, tão pouco, organizados em uma teleologia racional e lógica. Ainda assim esses humores díspares podem conviver sem que o todo pareça inverossímil. Eles são como que rápidos lampejos de pensamento que nos invadem sem que tenhamos controle sobre eles. “Resultado do temperamento antes da razão,

³³ Um ano mais tarde, a novela *Silvia*, passou a se integrar um conjunto de textos, *As Filhas do Fogo* [*Les Filles du feu*], publicado originalmente em 1854.

[o humor é] o desprezo dos costumes os mais estabelecidos do compor, do julgar e do escrever. [...] é para Jean-Paul um produto das épocas avançadas da vida da humanidade e do indivíduo, à esta palavra [humor] ele faz oposição e contraste entre a perpétua interferência da personalidade do escritor e o ideal grego onde a objetividade, a perfeita submissão ao objeto fazem lei.” (Baldsperger, 1907, p. 180-181 e 193).

Liszt diz a respeito da música programática: “O artista que dá preferência a esse gênero de obras de arte, tem a vantagem de poder **amarrar todos os afetos** que a orquestra é capaz de expressar com grande força a um processo poético.” (Liszt, 1882 [1855], p. 69). Dahlhaus, usando os termos do formalismo vigente do século XX, pode nos ajudar a compreender o discurso poetizante de Liszt. Para Dahlhaus,

A conexão musical entre as partes [do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto*], que permanece desconhecida³⁴, é substituída por uma conexão poética [...] (Dahlhaus, 1998 [1979], 13)

Mas o problema da forma musical – que os programas suscitam e ao mesmo tempo escondem, fingindo ser um problema estético – reside na necessidade de uma conexão, a todo custo coerente, entre os temas e as partes do movimento extremamente diferentes. Um programa que conta uma história, ou que analise um caráter, explica porque as partes musicais divergentes e que parecem partir de direções diferentes, formam portanto um todo (assim, nas fugas em que a unidade musical se impõe à audiência mais indiferente, a inclinação para um programa é reduzida, enquanto essa inclinação é amplificada nos *pots-pourris* que aproximam-se da inconsistência). (Dahlhaus, 1998 [1979], 14).

Neste sentido, quando Liszt diz que o programa atende “a necessidade [da crítica, do público e dos próprios compositores] de ver as ideias condutoras de grandes obras instrumentais designadas com precisão” (Liszt, 1882 [1855], p. 25), podemos pensar que ele está falando da “solução do enigma” (Liszt, 1882 [1855], p. 26) de questões técnico-musicais.

“Contudo, ao olhar mais de perto, está claro que atrás dessa abundância metafórica que pode suscitar ironia, não é raro que estão escondidos traços de problemas formais. Uma aproximação para explicar o fundamento dessa tendência à poetização que gera imagens poéticas, consistiria, portanto, em sua decifração formal. [...]”

A função estética que assume um programa é, mesmo assim, ambivalente. O programa parece a paráfrase poética de um dado musical formal – a saber, o código estético de uma realidade técnica – ou, inversamente, como a sucessão de qualquer coisa que falta de um ponto de vista objetivo ou subjetivo: uma conexão formal entre partes divergentes, pouco marcada pela obra em si, ou bem, imperceptível para o público. (Dahlhaus, 1998 [1979], p. 14).

³⁴ Embora expressões como “conexão musical que permanece desconhecida” possa passar a impressão de que Dahlhaus deixa-se permear por uma apreciação negativa a respeito da obra de Liszt (especialmente no que se refere a uma fragilidade da estrutura dessas obras ou ainda de uma quase inexistente coerência entre as sucessivas partes e seções, questões superadas apenas pelo emprego do programa), a leitura de seus textos torna evidente o respeito do esteta pelo compositor. Acreditamos que expressões como essa referem-se mais à percepção de Dahlhaus dos elementos de superfícies das músicas de Liszt e do que se falava a respeito de suas obras na musicologia nos anos de 1970, do que a uma concepção estético-analítica das obras do compositor.

A necessidade de um argumento poético para contribuir com a compreensibilidade de suas obras torna-se ainda mais significativa diante de sua postura em transformar a linguagem musical recebida pela tradição.

Nada humano fica parado: civilização, costume, lei, governo, ciência, gosto e prazer, tudo muda, tudo passa e vem incessantemente, sem descanso, sem tempo; nenhum país termina um século na mesma atmosfera em que começou [...]. E, no entanto, somente a arte, a partir de um momento definido ou determinado, deveria permanecer intocada pelo fluxo e refluxo de sua alma [...] A arte tanto no todo quanto nos detalhes, atravessa a corrente dos tempos com a humanidade e retorna à fonte tão pouco quanto esta. (Liszt, 1882 [1855], p. 41).

Voltamos, então, a concepção de que o artista – e, em consequência sua expressão artística específica, no caso de Liszt, a música – é impactado pelas mudanças sociais que o rodeiam. Como vimos antes, mais do que isso, o artista deve também conseguir falar sobre tais mudanças. Na literatura, segundo Liszt, as “epopéias filosóficas” de Goethe e Byron estavam conectadas ao mundo moderno, porque “o interesse que eles despertam é muito mais direcionado aos processos internos do que às ações voltadas para o mundo exterior” como era nas epopéias antigas. Na música, “o compositor [de música absoluta] não seria mais capaz de conduzir nossa imaginação para as regiões de um ideal comum a toda a humanidade, e só confundiria o ouvinte, sem especificar os caminhos específicos escolhidos por ele.” Com um programa acessível ao público, por sua vez, o compositor poderia indicar “a direção de suas idéias e o ponto de vista a partir do qual ele concebe seu assunto” (Liszt, 1882 [1855], p. 56-57).

Ainda que se faça a ressalva de que o ensaio de Liszt tem um caráter de manifesto – e que, portanto, para defender mais enfaticamente o gênero da música programática, o compositor possa carregar as cores das propostas estéticas a favor e contrária às ideias colocadas no texto –, há que se levar em conta os motivos usados por Liszt ao longo de sua argumentação. Se, por um lado, podemos duvidar que Liszt considerasse toda a música absoluta de seu tempo inapropriada, por outro lado, parece-nos importante discutir que, para ele, a música, especialmente programática, poderia expressar “processos internos” e, permitindo que a música explicitasse uma dada individualidade, essa arte poeria, então, estar à altura das especificidades e potencialidades da arte na modernidade.

É assim, portanto, que Liszt elogia na *Sinfonia Harold* a capacidade de Berlioz “fazer a voz do homem, pela simbolização, soar presente na sinfonia, gênero até então absolutamente impessoal” e pôde “expressar os sofrimentos e sensações de uma determinada individualidade” e, dessa maneira, fazer soar todos os “transtornos, sofrimentos e glórias que pulsam nos

corações dos homens [modernos], na verdade da humanidade” (Liszt, 1882 [1855], p. 63). Em outras palavras, Liszt espera que a música - e a proposta programática - estariam mais próxima dessa busca, pudessem fazer frente “ao princípio dos novos tempos [modernos]: a subjetividade” (Habermas, 2002, p. 25).

*

* *

Ao longo deste capítulo, pudemos discutir os argumentos de Liszt a respeito da música programática. Nesse caminho, percebemos que, mais do que uma defesa de uma maneira de escrever música, Liszt reivindica uma postura estética para que a música faça frente ao mundo moderno que se colocava. E, neste caso específico, a modernidade de que se estava falando e pensando era especificamente a modernidade descrita por Hegel. Assim, mais do que uma vez, o filósofo é citado ao longo do ensaio de Liszt ou então serve de fundamento para os argumentos do compositor.

Assim, se, no capítulo anterior estivemos discutindo a modernidade por trás do texto de Goethe de maneira bastante ampla, tanto do ponto de vista histórico como pelo viés de mais de um filósofo, neste capítulo a questão da modernidade parece ser afunilada para uma determinada concepção específica, utilizada por Liszt: a concepção hegeliana.

Desde o início de nossa tese, temos dado ao leitor os pressupostos do trabalho composicional da *Sinfonia Fausto* de Liszt e suas relações com a ideia de modernidade: no primeiro capítulo, o argumento poético no qual Liszt se baseou (o *Fausto* de Goethe) e agora, o argumento estético usado pelo compositor para defender a música de programa (gênero capaz de dar voz ao indivíduo e, assim, fazer frente à modernidade descrita por Hegel). A partir do próximo capítulo, investigaremos a composição em si, apontando exemplos puramente musicais dentro da sinfonia que, para nós, fazem dela uma obra moderna.

Capítulo 3. *Sinfonia Fausto*: apontamentos teórico-analíticos

Nos dois primeiros capítulos dessa tese estivemos atentos a questões que tangenciam o trabalho de Liszt na escrita de sua *Sinfonia Fausto*. No primeiro capítulo, verificamos as potencialidades do programa escolhido pelo compositor – a tragédia homônima de Goethe. No segundo capítulo, discutimos as ideias em redor da proposta de música programática.

Neste capítulo, verificaremos o objeto musical construído pelo compositor. Não faremos aqui uma análise exaustiva da peça, compasso a compasso. Em vez disso, nos dedicaremos a comentar três questões composicionais que acreditamos que nos ajudarão a compor a nossa tese. As nossas observações analíticas, portanto, aparecerão como exemplos dos problemas que achamos significativos para a nossa discussão, com especial atenção ao movimento *Fausto* e ao movimento *Gretchen*³⁵.

As questões composicionais que levantaremos ao longo deste capítulo estarão agrupadas em três subitens: um que abordará a forma da peça, em especial a controversa forma-sonata do primeiro movimento (item 3.1); um em que discutirá a importância da tríade aumentada na concepção harmônica da obra (item 3.2) e, por fim, um que se debruçará sobre a escrita temática de Liszt, especificamente sobre o uso da técnica de “derivação contrastante” (item 3.3).

Assim, prepararemos nosso leitor para, por um lado, entender a relação dessa sinfonia com o programa escolhido (capítulo 4 desta tese) e, por outro, responder a pergunta dessa tese: se existem elementos musicais que permitem chamarmos a *Sinfonia Fausto* de uma obra musical moderna.

3.1 Ambiguidades formais: a forma da *Sinfonia Fausto* como processo

Em 1984, Richard Kaplan publica o artigo “*Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered*”. Com esse trabalho, Kaplan pretendia combater duas ideias centrais a respeito da forma nas obras de Liszt: de que o compositor tinha inventado uma nova forma para escrever seus Poemas Sinfônicos e Sinfonias e de que essa nova forma era guiada mais por argumentos poéticos dos programas do que pelos materiais musicais usados nas peças³⁶.

³⁵ Embora existam questões relevantes a serem tratadas no movimento Mefistófeles, tanto do ponto de vista da forma (já que reelabora o primeiro movimento e por isso permite a percepção de uma grande forma A B A' Coda, que abrange a Sinfonia como um todo), quanto do ponto de vista da escrita temática (já que a maior parte de seus temas é construída a partir da transformação temática dos temas do primeiro movimento), nossas concepções analíticas a respeito desse movimento deverão ser desenvolvidas e expostas em trabalhos futuros.

³⁶ Sobre esse ponto de vista, Kaplan cita: Kretzschmar, Hermann. *Führer durch den Concertsaal Ernst Abtheilung: Sinfonie und Suite*. Leipzig, 1898; Weingartner, Felix. *The Symphony since Beethoven*. Boston, 1904; Searle, Humphrey. *The music of Liszt*, New York, 1966; Blume, Friedrich. *Classic and Romantic Music: a*

O autor considera que tais concepções ainda eram propagadas na década de 1980, quando escreve seu trabalho, porque até então os musicólogos mantinham uma tradição interpretativa pouco crítica às ideias difundidas desde o século XIX a respeito da obra de Liszt. Essa tradição musicológica rememorava as ideias do próprio compositor, que ressaltava a importância dos programas para as suas composições – o que, para Kaplan, teria sido o argumento usado apenas para ajudar na recepção das obras de Liszt e não como parte constituinte das músicas em si. Além disso, a alcunha de “revolucionário” no âmbito formal seguiria acriticamente a polarização da música romântica: entre música absoluta (que seria mais afeita aos preceitos formais clássicos) e a música programática (que seria livre de esquemas formais *a priori*)³⁷. Criticando essa tradição, Kaplan é categórico:

Eu não quero negar que essas peças não sejam revolucionárias ou que, por essa razão, elas não sejam programáticas, porque elas são ambas as coisas. Deve-se reconhecer, contudo, que esses atributos dizem respeito menos às formas de Liszt do que a outros aspectos fundamentais de sua arte. [...] A qualidade radical do pensamento musical de Liszt reside nas suas harmonias e suas melodias, e nos gestos e contrastes extravagantes de sua música: resumindo, na sua retórica e não no seu artesanato.ⁱⁱ (Kaplan, 1984: 152)

Partindo da ideia de que os Poemas Sinfônicos de Liszt seguem a tradição das Aberturas Concertantes e que, portanto, são construídos sob a forma sonata^{38, iii}, Kaplan apresenta a análise formal de cinco obras de Liszt – do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto* (movimento *Fausto*) e dos Poemas Sinfônicos *Tasso*, *Les Preludes*, *Orpheus* e *Prometheus* – para demonstrar que a forma sonata em Liszt é mais próxima dos modelos clássicos do século XVIII do que os trabalhos musicológicos defendiam até ali. Em todos esses casos, Kaplan encontra o que, segundo ele, são os três “aspectos fundamentais da organização de uma sonata”: “uma

comprehensive survey. New York, 1970. Floros, Constantin. Die Faust-Symphonie von Franz Liszt: Eine semantische Analyse. In: *Musik-konzept 12: Franz Liszt*. Munique, 1980.

³⁷ Sobre isso, Kaplan cita o verbete de Webster, James. Sonata form. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. Vv 17. London, 1980.

³⁸ Embora a forma sonata tenha papel fundamental em boa parte dos poemas sinfônicos de Liszt, há que se levar em conta a exploração, em parte dessas obras, da sobreposição da forma sonata com os movimentos do ciclo de sonata em um único movimento, o que, de fato, é uma importante contribuição às possibilidades formais até então. Sobre a forma nos poemas sinfônicos de Liszt, Moortele diz: “Em nove dos doze Poemas Sinfônicos da fase Weimar de Liszt, a forma sonata desempenha a principal camada na organização formal das peças, mesmo que às vezes em combinação com outras formas. Cinco desses poemas sinfônicos (*Prometheus*, *Mazeppa*, *Festklänge*, *Hungaria* e *Hamlet*) são formas sonata em uma dimensão. Outros quatro (*Ce qu'on entend sur la montagne*, *Tasso*, *Les préludes* e *Die Ideale*) são formas em duas dimensões, combinando a forma sonata com um padrão concorrente de igual importância na organização formal. Embora o fato de *Ce qu'on entend sur la montagne* combinar uma relativamente óbvia forma sonata ampla com um ‘primeiro movimento *allegro*, o movimento lento e o finale’ como discerniu Dahlhaus, continue aberto para debates [Dahlhaus, 1976, p. 99]. *Tasso*, *Les préludes* e *Die Ideale*, contudo, são claramente formas sonata em duas dimensões, combinando seções da forma sonata com movimentos do ciclo de sonata no mesmo nível hierárquico. Nessas obras, o parentesco do poema sinfônico com a sinfonia – e sua distância da abertura – torna-se mais aparente em relação à organização formal” (Moortele, 2009, p. 62-63).

dicotomia tonal que afinal é resolvida, uma dualidade temática concorrente e um retorno ou recapitulação”^{iv} (Kaplan, 1984: 145).

Mesmo tendo por paradigma a forma sonata clássica, as obras de Liszt não são facilmente compreendidas. Kaplan reconhece a dificuldade de delimitar as seções formais das obras que analisa especialmente por dois motivos: elas omitem a repetição da exposição – o que Czerny teria recomendado para as Aberturas no seu *Practical School of Composition Op. 600* (Kaplan, 1984: 144 e 145) e pela:

ausência de fechamento harmônico das seções: a maior parte dos temas não cadencia e a exposição ou mistura-se com seções de desenvolvimento ou termina em ‘pontos de interrogação’ harmônicos, como a tétrede diminuta do compasso 108 de *Les Préludes*”. (Kaplan, 1984:145).

Por outro lado, a alteração de andamentos e métricas ao longo dos movimentos abordados por Kaplan e o uso de transições com passagens como recitativos (frequentemente empregando monodias formadas por tétrades diminutas ou escalas cromáticas) seriam pontos guias para a escuta formal.

A delimitação do movimento *Fausto*, por exemplo, é bastante controversa. Citando três análises (Floros, 1980; Gruber, 1975; Searle, 1966) e comparando com a sua, Kaplan mostra pela tabela abaixo que, mesmo na larga escala, muitas são as discordâncias entre as interpretações a respeito da forma da obra:

	m. 1	297	359	582	
Floros	Exposition (296)	Dev. (62)	Recapitulation (223)	Coda (73)	
	1	71	319	359	421
Gruber	Ia Expo. (70)	b Development (288)	c	IIa Recap. (240)	b c Coda (56)
	1	297	421	611	
Searle	Exposition (296)	Dev. (124)	Recapitulation (190)	Coda (44)	
	1	71	319	421	599
Kaplan	Intro. (70)	Exposition (248)	Dev. (102)	Recapitulation (178)	Coda (56)

Tabela 1: Tabela apresentada por Kaplan (1984, p. 147) que compara quatro interpretações distintas a respeito da forma no 1º movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt

Para Kaplan, a principal razão dos erros analíticos de seus colegas é que eles teriam confundido regiões temáticas propriamente ditas (Tema I nos c. 71-110 e 421-445; Tema II nos c. 179-201, 450-471 e 472-479; Tema III nos c. 225-249, 272-280, 502-518 e 548-565) com

trechos melódicos resultantes do trabalho motivico, mas que não assumem função formal de temas (c. 1-70, 111-146 etc.):

Todos os três autores parecem ter caído na armadilha de rotular cada nova ideia melódica como um tema, não importando qual o seu tamanho, sua estrutura ou função. Suas análises fiam-se demais em temas tacanhos e não, suficientemente, em implicações formais da estrutura tonal. [...] A estabilidade tonal e a regularidade periódica do tema são a antítese da vagueza motivica.^{vi} (Kaplan, 1984: 146, 148).

Embora cite a importância da compreensão da estrutura tonal na discussão das formas e mencione alguns tratados históricos, sobretudo Czerny (*Practical School of Composition Op. 600*, 1830) e A. B. Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1837), Kaplan não apresenta nem a sua análise harmônica, nem pretende revisitar a obra de Liszt a partir de tratados antigos. É para preencher justamente essas duas lacunas que Cinnamon escreve seu artigo em 2011.

Apresentando gráficos de sua análise de condução de vozes e discutindo mais a fundo a estrutura tonal do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto*, Cinnamon discute algumas passagens da análise de formal de Kaplan e coloca a obra de Liszt sob a luz de tratados do final do século XVIII e início do XIX (*Essay on Practical Musical Composition* (1799) de Augustus F. C. Kolmann, *Elementi teórico-practici di musica* (1796) de Francesco Galeazzi e, especialmente, o tratado do professor de Liszt, publicado pouco mais de uma década antes da *Sinfonia Fausto*, *Practical School of Composition Op. 600* (1830) de Carl Czerny.

Cinnamon concorda com a segmentação de larga escala do movimento *Fausto* apresentada por Kaplan (Introdução nos compassos 1-70, Exposição nos compassos 71-318, Desenvolvimento nos compassos 319-420, Reexposição nos compassos 421-598 e Coda nos compassos 599 até o fim). Contudo, a segmentação no interior de cada uma dessas seções permanece controversa entre ambos, como veremos adiante.

Boa parte da crítica que Cinnamon realiza não apenas ao trabalho de Kaplan, como também aos de Carl Dahlhaus e Michael Saffle (três autores que concordam que Liszt ancore a escrita do primeiro movimento dessa sinfonia nos padrões clássicos da forma sonata), é de que o trabalho de seus colegas privilegiariam a análise temática em detrimento da análise da estrutura tonal e que essa escolha analítica induziria a erros na discussão formal da obra.

Embora o trabalho de Cinnamon mencione de passagem o artigo “Tonal and Harmonic Structures in Liszt's *Faust Symphony*” de Rey Longyear e Kate Covington (1986), sua análise não discute a proposta interpretativa dos colegas. Para discutir a forma do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto*, Longyear e Covington propõem uma abordagem conciliadora entre os analistas que percebem o movimento a partir da forma sonata com introdução e coda e aqueles

que acreditam que a peça seja um grande binário. Para Longyear e Covington, a partir do compasso 359, a repetição integral dos primeiros 22 compassos da peça marca o início da segunda parte desse movimento de obra que, dividindo o desenvolvimento pela metade, permite a interpretação de uma simetria (tonal e formal) sob o modelo da forma sonata. Nesse arranjo harmonicamente simétrico: “Depois da introdução, o movimento tonal se encaminha através do Dó e do Mi até o Lá bemol na primeira parte, retornando a partir desse Lá bemol até o Mi e o Dó na segunda parte”^{vii}. (Longyear; Covington, 1986, p. 162)

Assim como Kaplan, o artigo de 1986 de Longyear e Covington tenta desmistificar a alcunha de que a música de Liszt não tinha forma (“*formlessness*”) ou coerência (“*lack of coherence*”)³⁹. Embora não explicitamente como em Kaplan (1984) e, especialmente, em Cinnamon (2011), também em Longyear e Covington, existe um esforço em tentar compreender a obra de Liszt a partir dos modelos de forma sonata do século XVIII. As interpretações analíticas sobre a *Sinfonia Fausto* citadas acima sugerem que essa peça trava um diálogo intencional com modelos e expectativas clássicas. Nesse sentido, podemos compreender a *Sinfonia Fausto* de Liszt a partir do ponto de vista proposto pelo trabalho de Janet Schmalfeldt, *In the Process of Becoming*, de 2011, no qual a autora adverte que:

[...] as funções formais e os tipos temáticos **clássicos** continuam a prosperar na música da Geração Romântica. [...] as várias manifestações e vestígios dos procedimentos formais **clássicos** na música de compositores [do século XIX] permitem que eles utilizem criticamente, mas depois subvertam as expectativas ‘clássicas’ de seus ouvintes para invocar, mas depois revogar [...] os limites e dimensões clássicos normais”^{viii} (Schmalfeldt, 2011, p. 17, grifos nossos).

O que é importante ressaltar sobre o ponto de vista de Schmalfeldt é o papel fundamental do contexto histórico na percepção e na análise de uma obra de arte. É o contexto musical comum que permite uma comunicação intencional entre compositores do século XIX, seus ouvintes e os modelos setecentistas.

Essa consciência historiográfica dos compositores e ouvintes a partir do início do século XIX sobre a música do século XVIII é significativamente diferente da abordagem de tratados antigos a respeito da música do passado. Basta lembrar como Zarlino, por exemplo, fala sobre

³⁹ Longyear; Covington (1986) cita, ao usar essas expressões, a visão de William Kinderman, *Das, Geheimnis der Form' in Wagners, Tristan und Isolde'*, *Archiv für Musikwissenschaft*, XL (1983), p. 188. Kaplan (1984) cita Felix Weingartner, *The Symphony Since Beethoven*, trans. Maude Barrows Dutton (Boston, 1904), pp. 74-75 que defende que a forma dos poemas sinfônicos de Liszt só tem justificativa no programa e não na tradição das formas musicais clássicas. Weingartner emprega, inclusive, a expressão “sem sentido” [*senseless*] para falar das formas musicais em Liszt. Essa opinião, segundo Kaplan, é seguida também por Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Concertsaal, Erste Abtheilung: Sinfonie und Suite*, 3rd edition (Leipzig, 1898), p. 316, por Humphrey Searle, *The Music of Liszt*, 2nd revised ed. (New York, 1966), p. 61 e Constantin Floros, *Die Faust-symphonie von Franz Liszt: Eine semantische Analyse*, *Musik-Konzepte 12: Franz Liszt* (Munich, 1980), p. 50.

estilos do passado: um padrão a ser superado e evitado em favor de uma escrita melhor e nova. O que a discussão de Schmalfeldt nos mostra é que a música do século XVIII permaneceu como um modelo que conscientemente era “invocado” e “revogado” durante a experiência perceptiva das obras da Geração Romântica.

Como Steven V. Moortele nos relembra em seu artigo de 2013, “In the Search of Romantic Form”:

Compositores do século XIX estavam muito conscientes da música de seus antepassados Clássicos e a música instrumental de Haydn, Mozart e Beethoven estava entre os primeiros repertórios a permanecer como uma presença contínua no cânone musical dos compositores de seu tempo. A partir de 1820 em diante [...] um seleto número de obras de Haydn, Mozart e Beethoven foram, cada vez mais, tidas como a norma. [...] Não é uma coincidência que o termo normativo “Clássico”, que até ali era usado apenas em um sentido a-histórico, tenha passado a se referir sobre um repertório historicamente específico^{ix}. (Moortele, 2013: 410).

Contudo, Moortele adverte-nos sobre interpretar a música romântica apenas como uma deformação de modelos clássicos (o que ele chama de “perspectiva negativa”), sem ter em mente os paradigmas formais do próprio século XIX e os padrões intrínsecos ao estilo de cada compositor (ou, a “perspectiva positiva”). E ele sugere:

Parece para mim que a forma de qualquer obra do século XIX pode ser adequadamente interpretada apenas pela combinação de duas perspectivas. Esse modelo multi-dimensional deveria ser concebido como um conjunto de círculos concêntricos: no centro desse conjunto, as normas Clássicas e as figuras convencionais, como um tipo de *prima prattica*, uma longa sombra sobre o século dezenove. Os círculos externos representam uma multifatorial *seconda prattica*, em que cada círculo representa uma prática normativa de um período diferente (incluindo a prática pessoal do próprio compositor). Em cada geração de compositores, o cânone cresce e uma nova camada é adicionada à pilha de opções formais disponíveis. Para cada obra específica, o compositor deve escolher trabalhar – ou, talvez seja mais preciso dizer, o analista deve escolher enfatizar – certos conjuntos de convenções enquanto ignora outros^x. (Moortele, 2013, p. 411).

De qualquer modo, mesmo que a *Sinfonia Fausto* esteja dialogando com obras e proposições da metade do século XIX, os padrões formais clássicos (especificamente da forma sonata clássica) são fundamentais para a sua compreensão, como nos mostraram os trabalhos de Kaplan e Cinnamon.

Tendo como ponto de partida alguns padrões formais, sejam eles clássicos ou já românticos, Liszt consegue estabelecer um diálogo com seus ouvintes. Esses padrões – “estruturas fundamentais que por consenso são consideradas estáveis dentro dos limites de certas tradições históricas, étnicas, regionais e sociais”^{xi} (Dahlhaus, 1991, p. 114) – formam um repertório comum de expectativas entre compositores, obras e ouvintes.

De acordo com Schmalfeldt, esse jogo entre compositores e ouvintes de, a cada momento, “evocar” ou “revogar” as expectativas das função formais em uma confrontação dialética com a música clássica – ou com convenções oitocentistas, para incorporar a contribuição de Moortele –, incrementa a percepção de um “processo de devir” (“*process of becoming*”) no repertório da Geração Romântica que ela aborda.

Moortele (2013) questiona o argumento de Schmalfeldt, dizendo que toda composição musical é uma elaboração processual, já que transcorre no tempo. O que Moortele parece não compreender é que ao circunscrever o campo teórico que embasa suas análises – o uso do conceito hegeliano de *Alfheben* para se referir às tensões formais de algumas obras, como veremos a seguir – Schmalfeldt restringe o significado do termo “processo” e “devir”. Apenas obras que ressaltam ambiguidades formais, predominantemente aquelas da Geração Romântica, como sublinharam as escolhas das obras analisadas pela autora, induzem um discurso analítico em movimento, que não pode se satisfazer com as primeiras interpretações e assim é levado, a todo instante, a retomar mentalmente trechos anteriormente ouvidos e colocá-los em nova perspectiva. Assim, podemos falar em uma “forma como processo” no primeiro movimento da *Sinfonia Fausto*, como veremos adiante, mas não no segundo movimento dessa mesma sinfonia, já que o movimento Gretchen não põe em questão a tradição histórica da forma ternária com introdução e coda, sem qualquer dificuldade de delimitação de suas seções para os conhecedores dessa tradição.

Moortele, ainda assim, elogia as análises de Schmalfeldt por demonstram ambiguidades formais que não são “um fenômeno momentâneo e transitório”, como as “falsas seções de fechamento” descritas por Caplin. No segundo caso, quando o fenômeno termina “está claro (‘revelado’) que essa impressão inicial era ‘falsa’”^{xii} (Moortele, 2013, p. 421). Por outro lado, o que Schmalfeldt mostra é que as ambiguidades formais do repertório que ela discute são mantidas até o fim do processo. “A percepção original continua existindo, ela não desaparece; ela foi superada, mas ao mesmo tempo preservada.”^{xiii} (Schmalfeldt, 2011, p. 19). A análise dela mostra que, durante nossa escuta da *Sonata Op. 31 n. 2 em Ré menor, Tempestade* de Beethoven, iniciamos nossa percepção da obra como se escutássemos uma introdução. Com o passar do tempo, somos levados a crer que, o que tínhamos ouvido nos compassos iniciais, era um tema principal. De qualquer forma, a primeira percepção não será completamente abandonada. Não é possível esquecermos os elementos que nos fizeram entender o trecho como uma introdução. Referindo-se à *Sonata Tempestade* de Beethoven, Schmalfeldt elenca alguns desses elementos:

a abertura como recitativo sob uma dominante invertida, a excêntrica, improvisada alternância dos andamentos largo e allegro, a extremamente irregular relação entre a abertura ‘antecedente’ (c. 1-6) e seu ‘consequente’ (c. 7-21), e a tremenda expansão

cadencial do acorde seis-quatro no c. 13-20, como uma *cadenza*^{xiv} (Schmalfeldt, 2011, p. 11).

Por outro lado, quando ouvimos a seção modulante a partir do compasso 21, não podemos nos eximir de entender, *a posteriori*, aquele início como um primeiro-tema.

O que está em questão é, portanto, enfatizar pelo discurso analítico os paradoxos expressos pela própria obra musical. É o que Dahlhaus sugere e o que Schmalfeldt realiza analiticamente. Ambos interpretam as ambiguidades formais, como as exploradas na *Tempestade* de Beethoven e resumidas acima, sob um ponto de vista hegeliano. Assim, cada nova interpretação de uma função formal é a síntese de um processo dialético, na qual a primeira percepção de uma seção formal é supracumida (*Aufhebung*, para usar um termo hegeliano) na nova interpretação.

Para entender melhor o que isso quer dizer, devemos compreender um pouco desse importante conceito, o *Aufheben*. Em entrevista, o professor José Pinheiro Pertille explica:

Aufhebung é um dos conceitos mais importantes do sistema hegeliano. Ao conter os sentidos de suprimir, guardar e elevar, ele permite designar um dos traços essenciais da proposta filosófica de Hegel, a saber, a instituição de um sistemático **discurso em movimento**. Isto aparece, por exemplo, no modo de desenvolvimento próprio da Fenomenologia do Espírito, a ciência da experiência da consciência: em cada uma das etapas nas quais a consciência avança em seu processo de autoconhecimento, os ensinamentos do momento anterior são ultrapassados, mas também conservados, na medida em que são vistos de um ponto de vista mais alto. Os sentidos de supressão, conservação e elevação estão assim presentes conjuntamente; negatividade, positividade e progresso são reunidos em um mesmo processo. Com isto se torna possível o projeto de uma exposição que não visa apreender o “ser” estático do saber, isto é, que não seja uma doutrina fechada sobre si mesma com pretensão de verdade, mas que, diferentemente, capte o movimento do “vir-a-ser” do saber — um sistema que recolhe as “determinidades” passadas e permanece aberto a novas determinações. Nesta direção, pode-se afirmar que o sistema hegeliano é constituído por uma série infinita de *Aufhebungen*”. (Pertinelle, 2013 – grifo nosso)

É o trabalho de Schmalfeldt que relaciona explicitamente o arcabouço filosófico (a dialética hegeliana) com as propostas de forma como processo de Dahlhaus – propostas especialmente defendidas em dois capítulos do livro *Ludwig van Beethoven: approaches to his music*, publicado por Dahlhaus pela primeira vez em 1987 e traduzido para o inglês em 1991 (*Form as Transformation*, subitem do capítulo 5 e *The New Path*, capítulo 9). Além de ressaltar a perspectiva hegeliana das abordagens de Dahlhaus, Schmalfeldt ainda aprofunda a questão da leitura dialética a respeito das ambiguidades formais de algumas obras da Geração Romântica a partir das suas análises e propõe, analiticamente, o conceito de *becomes* (representado em seus gráficos pelo sinal $\Rightarrow$). Só depois de compreender a relação entre a perspectiva hegeliana nos textos de Dahlhaus e da contribuição analítica de Schmalfeldt, que o texto do esteta, “*Faust*

Symphony and the crises of the symphonic form”, publicado pela primeira vez em 1979, mostra toda a sua potência⁴⁰.

Isso porque o artigo de Dahlhaus sobre o primeiro movimento da *Sinfonia Fausto* emprega os mesmos termos e conceitos que ele usa para explicar a obra de Beethoven. Quando Dahlhaus escreve, por exemplo, que “a ambiguidade formal e estética [do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto*] não é uma fragilidade, mas uma característica estilística”^{xv} (Dahlhaus, 1998 [1979], 7) é quase impossível não se lembrar do que ele diz a respeito de Beethoven:

Beethoven não espera que seus ouvintes implícitos resolvam os paradoxos, mas que os reconheçam como uma ideia formal do movimento. Alguém que se sente confuso com a sonata [*Op. 31 n. 2* de Beethoven] não deveria tentar se impor uma solução não-ambígua, o que seria incorreta por ser imposta; ao contrário, a ambiguidade deveria ser percebida como um fator artístico – um atributo da obra em si, não uma falha da análise. As muitas contradições da forma constituem sua característica artística.^{xvi} (Dahlhaus, 1991, p. 170)

A descrição que Dahlhaus faz sobre a Sonata em Si menor de Liszt em “*Liszt, Schoenberg und die Große Form: das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit*” (Dahlhaus, 1988) também se parece bastante com as suas descrições das obras da segunda fase de Beethoven, após 1802 (Dahlhaus, 1991a, p. 166-180). Nessas descrições, Dahlhaus faz questão de explicitar o processo de escuta e as constantes ressignificações das funções formais das obras.

Dessa maneira, é preciso que se ressalte que quando Dahlhaus escreve sobre Liszt, ele está pensando em duas tradições distintas: 1) na tradição musical de Beethoven, tradição ressaltada semelhança da linguagem e dos conceitos usados a respeito da obra desses dois compositores; 2) ao mesmo tempo, na tradição interpretativa que usa a dialética hegeliana para compreender as ambiguidades formais dessas obras, como nos apontou Schmalfeldt.

Não queremos defender aqui que o primeiro movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt seja exclusivamente uma sucessão incongruente de unidades formais. Parece-nos claro que estamos escrevendo depois das importantes análises de Richard Kaplan (1984) e de Howard Cinnamon (2011) e que, partindo delas, assumimos que a forma-sonata clássica é um modelo para o primeiro movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt⁴¹, como vimos no início deste capítulo.

⁴⁰ Vale ressaltar que esse artigo de Dahlhaus, embora presente em boa parte das bibliografias dos trabalhos analíticos a respeito da *Sinfonia Fausto* de Liszt, é bem pouco comentado. Para nós, isso se deve a dois fatores: por um lado, a incompreensão de que o discurso de Dahlhaus tenta alinhar a música de Liszt na tradição musical de Beethoven e na tradição de uma leitura hegeliana dos problemas estéticos da obra, como veremos adiante. Além disso, o texto de Dahlhaus, apesar de sublinhar questões estéticas que nos parecem fundamentais para entender a obra, do ponto de vista analítico, é pouco consistente, incluindo e descrevendo como ambiguidades, trechos que nos parecem estáveis do ponto de vista das funções formais.

⁴¹ Não é por acaso, portanto, que começamos esse capítulo comentando as análises de Kaplan (1984), Cinnamon (2001) e Longyear & Covington (1986). Não seria produtivo, contudo, resumir cada uma dessas análises neste

São, justamente, por explorar deformações dos padrões clássicos, que o jogo de expectativas e a consciência das ambiguidades pode se dar, como vimos a partir da leitura de Schmalfeldt e como já discutimos acima. Não tratar das ambiguidades existentes nessa sinfonia é ignorar característica fulcral dessa obra.

Os emblemáticos compassos iniciais da *Sinfonia Fausto*, *Lento Assai*⁴², são a princípio reconhecidos como uma introdução lenta da Forma Sonata que seguirá. O prolongamento, por tanto tempo, da tríade aumentada [Láb – Dó - Mi] – 22 compassos construídos exclusivamente sob essa sonoridade, o que, no andamento vagaroso sugerido pelo compositor permite a audição de mais de um minuto de música toda baseada no acorde aumentado – dificulta a percepção de que o trecho seja uma introdução e que, portanto, seja uma preparação, uma suspensão, uma instabilidade temporária, um momento que ajuda a criar a expectativa da chegada de uma região mais definida e clara. Esses vinte e dois compassos iniciais são autossuficientes, especialmente quando nos damos conta de que a nota final não apenas retoma a nota inicial, Láb, como também fecha um ciclo simétrico, como veremos no item 3.2. Trataria-se, então, de um primeiro movimento antecedendo o Allegro de Sonata?

O *Allegro impetuoso* do compasso 23 pode sugerir, momentaneamente, o começo da exposição. O material melódico mais afirmativo e o novo andamento ajudam a criar essa impressão. Contudo, logo o tema dos compassos iniciais, tríades aumentadas em progressão cromática descendente, é retomado pelos trompetes, trompas, fagote e oboé, a partir da anacruse para o compasso 46 (comparar Figura 2). Poderíamos indagar, então, se o início tinha sido mesmo uma introdução ou se já tratava-se do primeiro tema da exposição, como quiseram crer Floros, Gruber e Searle (Tabela 1). A falta de qualquer afirmação tonal mais estável ao longo de todo o trecho dificultam muito a sustentação dessa perspectiva e ela logo é abandonada, como também concordam as análises de Dahlhaus (1998 [1979]), Kaplan (1984), Longyear (1986); Covington e Cinnamon (2011).

trabalho, embora a consciência de seus resultados seja imprescindível para que se possa compreender as questões analíticas propostas aqui. Assim, colocamos os resumos dessas análises (tabela e um gráfico dos próprios autores) nos anexos I, II e III desta tese. A ordenação dos anexos deste trabalho foi escolhida para que fique mais clara a proximidade das análises de Kaplan (1984) e de Cinnamon (2011) em relação às de Longyear; Covington (1986), e, por isso, os nossos anexos não seguem uma ordem cronológica.

⁴² Como a edição da *Sinfonia Fausto* usada para a realização deste trabalho não tem número de compassos, indicamos aqui, os números dos compassos em relação aos andamentos do trecho do primeiro movimento mais comentado durante este capítulo. *Lento Assai* (c. 1); *Allegro impetuoso* (c. 23); *Lento Assai* (c. 66). *Allegro agitato ed appassionato assai* (c. 71); *Meno mosso, misterioso e poco tranquillo* (c. 147); *Affettuoso, poco Andante* (c. 179); *Allegro com fuoco* (c. 202); *Grandioso, poco meno mosso* (c. 225).

The image displays a musical score for a section of *Sinfonia Fausto*. The score is written for piano and strings. The piano part is in the upper staves, and the string part is in the lower staves. The tempo is marked "Lento assai." at the bottom. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano), and the instruction "con sord." (con sordina), which indicates that the strings should be played with mutes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The top system, measures 1-3, shows a chromatic progression of augmented triads in the right hand, with the first two measures highlighted by a red box. The bottom system, measures 46-53, shows the same motif repeated in a faster tempo, also with a red box highlighting the first two measures. The score includes treble and bass staves for both systems, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 2: Em cima, tríades aumentadas em progressão cromática no início do movimento Fausto (c. 1-3). Embaixo, mesmo motivo retomado na parte rápida da introdução do movimento Fausto (c. 46-53).

A vagueza tonal dos compassos que seguem poderiam reforçar a idéia de que, até ali, estaríamos diante de um primeiro movimento ainda incompleto. A sugestão de uma tétrade diminuta (viiº de Dó menor do compasso 71) cada vez mais reforçada (Cinnamon (2011) fala de um prolongamento da tétrade diminuta Bº entre os compassos 23 a 70) ajuda a retomar a sugestão de uma introdução.

Mais uma vez, a sensação de preparação, típica das introduções, é afastada quando começa o recitativo do fagote (c. 66-70). O segmento desenvolve o motivo dos compassos 4-5 (Figura 3). O andamento *Lento Assai* é retomado nestes compassos e o trecho é sentido mais como uma conclusão não tonal de que uma suspensão harmônica a ser resolvida. Como que um arco parece se fechar, então. Esses 70 compassos iniciais são aparentados: tematicamente (tríades aumentadas em progressão cromática dos compassos 1-3 retornam a partir do compasso 46 (Figura 2) e o motivo *dolente* dos compassos 4-7 voltam sob a forma de um recitativo, (Figura 3). Harmonicamente não existe a definição de qualquer centro tonal, senão o prolongamento de acordes simétricos e dissonantes (tríade aumentada de Lab e tétrade diminuta de Si). Em relação aos andamentos, temos um ABA (*Lento Assai* – *Allegro impetuoso* – *Lento Assai*).

Figura 3: Motivo *dolente* nos compassos 4-5 e, mais tarde, desenvolvido no recitativo dos compassos 64-70 do movimento *Fausto*.

Ao longo da escuta dos minutos que seguem os dois motivos desses compassos iniciais (o motivo das tríades arpejadas em movimento descendente e o motivo *dolente*) será retomado e variado. Aliás, mais de 400 compassos depois, os 22 compassos iniciais serão repetidos integralmente. Esses reaproveitamentos temáticos afastam a hipótese de que esses primeiros minutos de escuta trataram-se de um primeiro movimento fechado em si⁴³. Ao mesmo tempo,

⁴³ Como veremos no item 3.3 deste trabalho, todo o material temático-melódico desse primeiro movimento tem relação com os motivos apresentados nos primeiros 22 compassos da obra. Contudo, como boa parte dessas relações são bastante sutis (“derivação contrastante”), não se pode imaginar que a delimitação formal realizada

somos levados a admitir que estamos diante de uma nova proposta, um trecho autossuficiente que, de alguma maneira, revisa a funcionalidade tonal das introduções.

Embora possamos ficar inseguros em nomear uma longa passagem (70 compassos) que intercala dois andamentos distintos como introdução, devemos nos lembrar de que Liszt está em diálogo não apenas com o cânone clássico, mas também com as obras de seus contemporâneos, como nos advertiu a proposição teórica de Moortele (2013, p. 411). Nesse caso, devemos ter em mente o dedicatário da *Sinfonia Fausto*, Hector Berlioz (1803-1869), compositor da *Sinfonia Fantástica*. Kaplan lembra que Liszt transcreveu a *Sinfonia Fantástica* para piano ainda em 1833 (11 anos antes da primeira versão da sua *Sinfonia Fausto*) e que, como no movimento *Fausto* da sinfonia de Liszt, essa sinfonia de Berlioz também começa com uma longa introdução que “tem 71 compassos e também inclui uma seção rápida intermediária e um retorno ao andamento inicial”.^{xvii} (Kaplan, 1984: 146). Liszt, contudo, consegue contruir um todo de 70 compassos sem se deixar repousar na clareza tonal dos momentos iniciais da *Sinfonia Fantástica*.

Assim, essa longa introdução já nos alerta para os problemas formais que se intensificarão ao longo deste movimento. O primeiro desses alertas refere-se às grandes mudanças de andamento, caráter e metro, que não estarão, necessariamente, em concordância com a delimitação da forma sonata do movimento *Fausto*, como defendeu Kaplan (1984, p. 145). Além disso, ela nos prepara para o desafio da escuta harmônica deste primeiro movimento.

Apenas no compasso 71, casa de ensaio D, a tonalidade de Dó menor é anunciada e um novo material temático é apresentado⁴⁴ (Figura 4). Começa, então, a exposição de fato, com seu Tema Principal.

Contudo, se estivermos esperando um tema incontestavelmente estável do ponto de vista da função formal de um Tema Principal, talvez não fiquemos satisfeitos. William Caplin (2009), ao definir “função formal”, retoma Schoenberg para falar da diferenciação entre organizações formais mais fechadas [no inglês “tight-knit” e no alemão “fest gefügt”] e outras mais abertas [no inglês, “loose” e no alemão “locker”]. Resumindo suas concepções, Caplin apresenta a seguinte tabela (Tabela 2)

pelo ouvinte durante o processo de escuta de uma obra, possa leva-las em conta. Assim, citamos aqui, apenas os reaproveitamentos temáticos mais explícitos a partir de transformações temáticas e variações motivicas mais diretas.

⁴⁴ Embora seja possível perceber relações entre o material temático dos compassos 71-110 e o material temático da introdução (c. 1-70), como veremos no item 3.3 deste capítulo, tal relação é muito sutil para que se duvide da identidade desse, enquanto um novo tema.

	TIGHT-KNIT	→		LOOSE
tonality	home key (I)	subordinate key (V)	distant keys (iii, bVI)	modulating
harmony	prolongation of I diatonic	prolongation of I ⁶	prolongation of V modal mixture	sequential chromatic
cadence	PAC	HC	cadential evasion	no cadence
grouping structure	symmetrical (4 + 4)	(6 + 6)		asymmetrical (4 + 3 + 5)
motivic material	uniformity			diversity
thematic conventionality	period	sentence		non-conventional types

Tabela 2: Aspectos elencados por Caplin (2009, p. 38) que permitem a percepção de funções formais mais fechadas (“tight-knit”) *versus* funções formais mais abertas (“loose”).

É claro que as categorias definidas para a música do classicismo, como faz Caplin, não serão perfeitamente adequadas à música da metade do século XIX. Contudo, uma comparação entre os fatores definidores da diferenciação entre as funções formais abertas e fechadas e o tema principal do movimento *Fausto*, poderá nos mostrar a dificuldade em usar tal categoria na delimitação formal da Sinfonia *Fausto*.

A própria escolha de uma sentença, e não um período, pode ser o primeiro desvio. Entretanto, mesmo uma sonata da primeira fase de Beethoven, como a *Sonata Op 2 n 1* em Fá menor, já usava a sentença como organização fraseológica. Webern mesmo já tinha alertado sobre a predileção por sentenças na música pós-clássica (cf. Moortele, 2011, p. 131).

Porém, a sentença usada no Tema Principal do movimento *Fausto* de Liszt não apresenta a quadratura clássica (2 compassos de ideia básica + 2 compassos de repetição + 4 compassos de continuação e cadência). Aliás, o Tema Principal do *Fausto* de Liszt nem chega a cadenciar, quanto menos em uma Cadência Autêntica Perfeita (PAC, como sugere a Tabela de Caplin). Apenas a ideia básica, nos compassos 71-74, aparece em Dó menor (Figura 4)⁴⁵.

⁴⁵ Como podemos perceber com a Figura 5, a ideia básica dessa sentença é o que Moortele (2011) chama de “modelo complexo”, porque é construído a partir de dois materiais motivicos distintos (c. 71 e 72-74). Nisso também, a sentença de Liszt se distancia dos modelos clássicos.

Figura 4: Ideia Básica da sentença do Tema Principal do movimento *Fausto*, em Dó menor (c. 71-74).

A repetição da ideia básica, c. 75-78, já é sequencial (polarizando o iv de Dó menor, Fá menor). Sua continuação, realizada sobre a sequência do motivo inicial do tema, é seguida por outra sequência, de um novo material melódico (final do c. 83 até cabeça do c. 87). Essas sucessões de sequências levarão o trecho a Si maior no c. 87 (Figura 5).

Embora na primeira versão da sentença do Tema Principal (Figura 5) seja difícil sustentar que a sentença dure 16 e não 12 compassos, já que um novo material melódico ao final da passagem é usado e parece ter pouca relação com o material prévio. Contudo, todas as outras reapresentações dessa sentença (na Exposição e também na Reexposição, como na Figura 6) esse novo material não é reiterado. No lugar dele são usados oito compassos que ampliam o material da liquidação do início da continuação da sentença. O novo material exposto ao final da Figura 5, parece ter razões mais semânticas que estruturais, já que ele traz a citação de uma obra que também usa como tema o *Fausto* de Goethe, a *Abertura Fausto* de Wagner, como veremos no capítulo 4.

1^{os} e 2^{os} violinos

Ideia Básica

molto rinforz.

Ideia Básica (continuação...)

Repetição Sequencial da Ideia Básica

Cm: i

iv (Fm)

Continuação (liquidação do material inicial em sequência)

II^{nap} (D^b/F)

Ebm/Gb = D[#]m/F[#]
 (- homônimo da sequência real do anterior;
 - iii de B)

Novo material melódico em sequência

Flauta, Clarinete e 1^{os} violinos

C[#]/E

Gm/D

Cm

Am⁵/C

B⁷ (mib = ré#)

cresc.

Figura 5: Primeira versão da sentença do Tema Principal do movimento *Fausto* (c. 71-87)

1^{os} e 2^{os} violinos

Ideia Básica

Repetição Sequencial da Ideia Básica

Cm: i

Continuação (liquidação do material inicial em sequência)

iv (Fm)

II^{nap} (Db/F)

The image displays three staves of musical notation for the Main Theme of the movement *Fausto*, measures 91-110. The first staff shows measures 91-94, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The melody is characterized by a series of eighth notes with slurs and accents. Below the staff, the Roman numeral VI (A) is indicated, followed by the chords A⁷/G# and F#m. The second staff, labeled 'Continuação (ampliação do início da continuação)', shows measures 95-100. It begins with a *sempre* marking and a Bm⁷ chord. The melody continues with eighth notes and slurs. The third staff shows measures 101-104, concluding with an Eb/Bb chord. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like *sempre* and *sfz*.

VI
(A)

Continuação (ampliação do início da continuação)

Bm⁷

B⁷

Eb/Bb

Figura 6: Reapresentação da sentença do Tema Principal do movimento *Fausto* (c. 91-110)

Quatro compassos (c. 87-90) separam as duas apresentações do Tema Principal na Exposição (figuras 5 e 6) a partir do prolongamento da bordadura de Dó menor (Sí maior). A reapresentação do Tema Principal (Figura 6) mais uma vez desembocará em Si maior que, por deslizamento semitonal, passará a Mi $\flat$ maior, na casa de ensaio G, início da transição⁴⁶.

Retomando o que Caplin definiu como função formal fechada (Tabela 2) e comparando com o Tema Principal do movimento *Fausto*, podemos perceber que Liszt evita não apenas o período como organização fraseológica, mas também o diatonicismo, o uso da Cadência Autêntica Perfeita (PAC), a uniformidade do material motivico e mesmo a quadratura simétrica⁴⁷.

Como ressalta Moortele no artigo sobre as sentenças nos Poemas Sinfônicos de Liszt:

Não é apenas que a norma do que se qualifica como aberto [*loose*] ou fechado [*tight-knit*] no contexto das mudanças de Liszt em comparação com a música clássica – na qual, por exemplo, uma unidade que poderia ser qualificada como aberta na música clássica, é considerada fechada em Liszt. [...] a distinção entre fechado e aberto torna-se irrelevante em grande medida neste repertório, a função formal de uma sentença não pode ser deduzida a partir de sua organização interna sistemática. Consequentemente, são necessários meios alternativos de elucidação da função formal. ^{xviii} (Moortele, 2011, p. 129 e p. 150).

De qualquer maneira, a apresentação de um novo material temático, a polarização de acordes consonantes, e a apresentação da sentença temática por duas vezes (71-86 e 91-110), dão ao trecho, em comparação com a seção anterior, uma relativa estabilidade que nos permite reconhecê-lo como um Tema Principal.

Somado a isso, os trechos que seguem confirmam essa concepção. As progressões de mediantes (Eb/B $\flat$ – C $\flat$ – G $\flat$ /B $\flat$ – D/F# entre os compassos 111-146 e D/F# – B $\flat$ /F – E – C/E – E $\flat$ ⁵), as sequências e os comentários dos materiais temáticos de seções anteriores (o motivo que abre o Tema Principal isolando as funções formais da sentença dos compassos 111-146⁴⁸ e a retomada do motivo das tríades aumentadas nos compassos 147-178) são suficientes para

⁴⁶ Essa, assim como outros exemplos de transformações harmônicas da Sinfonia Fausto, será discutida a seguir neste trabalho (item 3.2) à luz dos estudos de Carl Friedrich Weitzmann (1808-1880) e seus comentadores atuais.

⁴⁷ Pensando que a estrutura padrão de uma sentença clássica era 2 compassos (Ideia Básica) + 2 compassos (Repetição) + 4 compassos (Continuação e Cadência), poucas são as sentenças de Liszt que seguem esse padrão. Apenas 10% das sentenças usadas por Liszt em seus Poemas Sinfônicos mantêm a proporção clássica (1/2) entre ideia básica e continuação. Além disso, o próprio tamanho do material gerador da sentença varia muito (cf. Moortele, 2011, p. 132).

⁴⁸ A ideia básica dessa sentença é construída a partir do diálogo entre oboés/clarinetes e fagotes/cellos/baixos em distância de terça. Sempre ao fim da resposta dos instrumentos graves, aparece uma inserção do motivo inicial do Tema Principal que isola a ideia básica (c. 111-118) de sua repetição interna (c. 119-125). Todo esse complexo é repetido, uma terça menor acima (c. 126-133 e 134-139), também com o motivo do Tema Principal fazendo a segmentação do trecho (c. 132-133).

percebermos a função formal de transição do trecho (Tr₁ dos c. 111-146 e Tr₂ dos compassos 147-178).

O trecho dos compassos 179-220, contudo, não é tão conclusivo (Figura 7).

22 Fl. *Affettuoso, poco Andante.*

Hob.

Clar. *mf cantando*

Fag. *mf cantando*

Hr. *molte dolce*
in k. senza sord.

Pk. *pp*
mit Schwammschlägeln with sponge-headed drum-sticks
avec baguettes d'éponge devant vig. kádob-zerével
pp sempre

senza sord.

senza sord.

senza sord.

Solo.

Vel. *senza sord.*
dolce, con grazia

Affettuoso, poco Andante.

L *sempre dolce*

sempre dolce

sempre dolce

sempre dolce

sempre dolce

pp

dolce, con grazia

Tutti

arcon

dolce, con

L

accelerando molto

cresc.

cresc.

cresc.

grazia

Solo

arco

Tutti

pizz.

accelerando molto

Figura 7: Trecho entre os compassos 179 e 202 do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt.

Para Kaplan (1984) e Longyear & Convigton (1986) esse trecho, *Affettuoso, poco Andante*, é um segundo tema da exposição e, como tal, apresenta o caráter lírico, típico de segundos temas. Como Hepokoski comenta, nas “exposições em dois blocos” [“*two-block exposition*”], o segundo tema, em contraste com o primeiro, seria “uma redenção angelical, segundo tema liricamente ‘feminino’ no modo que não o da tônica maior e, também, não incomum, em um andamento mais lento”^{xix} (Hepokoski, 2001, p. 448 apud Moortele, 2011, p. 153-154). Além disso, a proporção entre as seções faz com que esperemos pela chegada de um tema e a escuta desse *Affettuoso, poco Andante* parece ser satisfatória nesse sentido. Enquanto a introdução tinha sido trabalhada por 70 compassos, dentro os quais os c. 1-22 e c. 66-70 estavam em *Lento Assai*. O Tema Principal teve apenas 40 compassos em *Allegro agitato*. A transição já tinha passado por dois segmentos de seção (c. 111-146 e 147-178) somando ao todo 67 compassos, dentre os quais, 32 deles estão em *Meno mosso, misterioso e tranquilo* (a partir do c. 147)⁴⁹. A sensação de que estamos ouvindo o segundo tema é reforçada, ainda, pelo caráter aparentemente estável da harmonia do trecho. Depois das progressões de terças com baixo em movimento cromático da Tr₂, o uso de apenas dois acordes a partir do compasso 179 é ouvido quase como um repouso.

⁴⁹ A noção da projeção perceptiva a partir das proporções musicais do material musical já ouvido é discutida por C. Hasty sob o ponto de vista da escuta do metro como processo em *Meter as Rhythm* (1997)

Cinnamon (2011), por outro lado, observa apropriadamente que a passagem é “tonalmente aberta” [*tonally open-ended*], já que sua impressão de “estabilidade” é, no entanto, o prolongamento de uma dominante suspensa para uma dominante com sétima na fundamental: a dominante de Mi Maior ou seja, um Tema de Transição que realiza a preparação para a tonalidade do Tema Grandioso, a partir do compasso 225. Reforçando a visão de Cinnamon, o típico “ganho de energia”^{xx} das transições de que falam Hepokosky; Darcy (2006, p. 18) só começa a aparecer com o *acelerando molto* e o *Allegro com fuoco* nos compassos 196 e 202, respectivamente.

Contudo, não é possível esquecer todos os pontos que nos fizeram crer que tais compassos eram um segundo tema. Ainda mais se lembrarmos que o primeiro segmento da transição (c. 111-146) já poderia ter sido chamado de tema de transição, porque inaugurara um novo material temático depois do Tema Principal e porque era, tal qual o Tema Principal, uma sentença, apesar de harmonicamente ter o caráter modulatório das transições, já que realiza uma progressão de terças (Eb/Bb – Cb – Gb/Bb – D/F#)⁵⁰.

Nem Kaplan e Longyear; Covington, nem Cinnamon deparam-se com a questão de que “a função formal [transição] e o caráter estético [lirismo típico de segundos temas]” do trecho “se contradizem mutuamente”^{xxi}, como Dahlhaus (1991, p. 104) reivindica que seja ressaltado nos discursos sobre as sonatas de Beethoven do segundo período e que permaneça uma questão fundamental nesta sinfonia de Liszt.

Usando a proposta de Schmalfeldt, essa passagem seria mais bem descrita como um “segundo tema que *se torna* [*becomes*] uma transição”. Ou, usando o símbolo proposto pela autora, os compassos 179-220 e 450-502 são:

Segundo Tema ⇒ Tema de Transição

Cabe ressaltar aqui que, diferentemente dos exemplos de Schmalfeldt, a nossa segunda interpretação é de uma função formal anterior a da função na primeira interpretação⁵¹. Isso quer dizer que, ao contrário de imaginarmos que continuamos na função formal que estávamos (como nas formulações de Schmalfeldt), as mudanças de andamento, metro, o caráter lírico do

⁵⁰ Ignorando a perspectiva harmônica, Dahlhaus (1998) chega a sugerir que este trecho seja uma primeira versão do Segundo Tema (2a), enquanto o tema *Affetuoso, poco Andante* seria uma segunda versão do Segundo Tema (2b). Além dos motivos elencados, essa interpretação não justifica a grande exceção que seria ter um segundo grupo temático dividido por uma seção modulatória (*Meno mosso, misterioso e molto tranquillo*), assim como mesmo grupo temático, mas em tonalidades distintas.

⁵¹ Agradeço ao professor Catello Gallotti (Conservatório de Música de Salerno) pela percepção de que esta formulação proposta é uma novidade para as pesquisas sobre a forma como processo que, como nos trabalhos de Schmalfeldt, costumam reinterpretar uma função formal como sendo posterior ao da primeira interpretação.

motivo melódico a partir do c. 179 e, ainda, a irregularidade da proporção entre as seções dessa exposição nos induzem a imaginar que mudamos de seção a partir do compasso 179.

Por outro lado, harmonicamente, Liszt prolonga a transição e retarda a chegada de da segunda área tonal. Tematicamente e em um nível hierárquico mais superficial da forma, essa sensação de prolongamento para além da nossa expectativa inicial tinha sido sentida no início da transição, quando Liszt usou uma ideia básica dupla para fazer soar a Tr₁ (c. 111-146). A seção começa com um diálogo entre oboés/clarinetes e fagotes/cellos/baixos em distância de terça no c. 111-118. Quando ouvimos sua exata repetição (c. 119-125) somos levados a crer que começaremos a ouvir a continuação de uma sentença. Contudo, nossas expectativas são frustradas quando todo o complexo anterior (“modelo” na terminologia proposta por Moortele, 2011) é repetido, uma terça menor acima (c. 126-133 e 134-139). Só então, começa o processo de liquidação, ou seja, começa uma pequena continuação que vai até o compasso 146. Aqui também, como na larga forma, além de Liszt expandir a sentença para além de nossa expectativa inicial, a relação entre as frases dessa sentença não mantém a proporção clássica (15 compassos de modelo, 14 compassos de repetição sequencial e apenas 7 compassos de continuação).

Assim, em dois níveis hierárquicos diferentes (com a sentença do TR₁ e com os diferentes segmentos de transição), temos a mesma sensação de prolongamento formal. Em outras palavras, Liszt amplia os segmentos harmonicamente instáveis na própria exposição, tradicionalmente uma seção de estabilidade. Tanto em comparação com o tamanho dos temas (126 compassos de transição contra 40 compassos no primeiro tema e 71 compassos no tema *Grandioso*), quanto pela variedade de materiais motivicos e subseções (casa de ensaio G, casa de ensaio I e o segmento “ST $\Rightarrow$ Tema de Transição”), a transição da exposição aparenta-se a um desenvolvimento. Para os ouvintes de Liszt, essa aproximação entre transição e desenvolvimento nos remete às formas complexas da *Sonata em Si menor* e de alguns de seus poemas sinfônicos, o que Moortele (2008; 2009, p. 23) chamou de Forma Sonata em Duas Dimensões [*Two-Dimensional Sonata Form*]. Nessas obras, Liszt sobrepõe à Forma Sonata os vários movimentos do ciclo de sonata e, por isso, inevitavelmente uma forma sonata abrangente [*overarching sonata form*] terá segmentos compatíveis com seções da forma sonata do primeiro movimento do ciclo de sonata [*local sonata form*].

Apenas com a entrada do Tema *Grandioso* essa expectativa é frustrada. Afinal, se pensarmos no Tema *Grandioso* (c. 225) como um Segundo Tema da forma sonata abrangente (e decidirmos que o *Affetuoso, poco Andante* é mesmo uma transição), perceberemos que ele não é uma derivação temática do tema principal e, por isso, não pode servir, além de tema

secundário da grande forma sonata, como reexposição da forma sonata local. Por outro lado, se considerarmos o Tema Grandioso como um tema de fechamento (e decidirmos que o *Affetuoso, poco Andante* é um Segundo Tema da forma sonata abrangente) teríamos duas possibilidades que também seriam frustradas: 1) conjecturar que o trecho *Affetuoso* seria a reexposição da forma sonata e portanto a transformação temática do primeiro tema. De fato, o trecho que começa no c. 179 é uma transformação temática, mas da introdução que, como vimos anteriormente é difícil de defender que seja um Tema Principal; 2) supor que o trecho *Affetuoso* seria uma interpolação do movimento lento dentro da forma sonata abrangente. Neste caso, o trecho não tem a independência típica de seções interpoladas (Moortele, 2009, p. 48), já que é resultado de uma transformação temática.

De qualquer maneira, não teria por que Liszt, na *Sinfonia Fausto*, sobrepor as características de uma forma sonata abrangente com as características de cada um dos movimentos do ciclo de sonata, como faz nos Poemas Sinfônicos⁵². Na Sinfonia, os movimentos já estão separados entre si e, ao contrário do que acontece nos poemas sinfônicos, uma forma abrangente é insinuada para conectar os diferentes movimentos.

A ambivalência do trecho acima comentado não se resolve quando chegamos, finalmente, na tônica de Mi Maior (*Grandioso. Poco meno mosso* da casa de ensaio O). Embora a estabilidade harmônica imprescindível para uma Região Temática seja finalmente alcançada, o caráter triunfal da passagem seria mais adequado a um tema de fechamento que a um segundo tema. Assim, a ambiguidade da seção anterior mantém-se ainda por mais um tempo. E o tema *Grandioso* pode ser mais apropriadamente chamado de “Tema de fechamento $\Rightarrow$ Segundo Tema”⁵³. Além disso, como bem lembra Kaplan, que o chama de Tema III:

Esse tema compartilha alguns atributos do tradicional tema de fechamento, notadamente a associação tonal com o segundo tema, mas sua função é muito maior do que simplesmente cadencial ou de confirmação da região tonal. Além disso, seu tamanho (56 compassos na exposição e 64 na re-exposição) sugere uma expansão do tema de fechamento para proporções de um tema por si só.^{xxii} Kaplan (1984, p. 148)

⁵² Essa é mais uma inconsistência da análise de Dahlhaus (1998), que sugere que as diferenças de andamentos, metros e caracteres ao longo do movimento *Fausto* da *Sinfonia Fausto* simulam os vários movimentos do ciclo de sonata. Essa hipótese não se confirma nem pela análise deste movimento e nem pela proposta estética de multi-movimentos da *Sinfonia Fausto*.

⁵³ Durante comunicação apresentada no encontro “Música Analítica 2019: Porto International Symposium on the Analysis and Theory of Music”, o professor da Academia de Música e Teatro da Estônia, Kerri Kotta, propôs, com exemplos da música instrumental da primeira fase de Beethoven (Op. 1-22), o estudo de descompassos entre as “rotações formais” (Hepokosky & Darcy, 2006) e “estágios retóricos” típicos de cada função formal. A proposta de Kotta parece bastante adequada ao que se ouve neste segmento de seção do movimento *Fausto*, na qual a retórica de 2º tema (*Affettuoso, poco Andante*) não é compatível com a harmonia do trecho (prolongamento de dominantes suspensas e dominantes com sétima da última área tonal da exposição, Mi Maior do Tema *Grandioso*).

Embora existam outros momentos que poderiam ser discutidos⁵⁴, acreditamos que, com o exemplo acima, nosso ponto já fica suficientemente claro. Ou seja, as dificuldades de delimitação formal das obras sinfônicas de Liszt e, para esta pesquisa, da *Sinfonia Fausto*, são portanto o resultado de uma busca composicional, onde a predileção pelas sentenças, muitas vezes com sequências desde a apresentação; a irregularidade das proporções formais, seja no âmbito da organização fraseológica, seja no nível das seções formais, a falta de cadências que pontuem o fim das seções e a complexidade harmônica de suas peças tornam difíceis as diferenciações entre seções abertas e fechadas na forma.

3.2. Tríade aumentada como fundamento harmônico da *Sinfonia Fausto*

Os primeiros vinte e dois compassos da *Sinfonia Fausto* anunciam a importância que a tríade aumentada terá para a obra. Não apenas a abertura da peça é a apresentação arpejada das quatro versões da tríade aumentada – expondo em menos de três compassos todas as doze notas do total cromático (Figura 8) – como todo o trecho *Lento assai*, é construído a partir da polarização da tríade [Láb – Dó – Mi], como veremos em seguida.

Figura 8: Compassos iniciais da *Sinfonia Fausto*, onde as doze notas do total cromático são expostas.

Nas palavras de Richard Pohl (1826-1896), crítico musical contemporâneo a Liszt, os primeiros vinte e dois compassos da *Sinfonia Fausto* são uma “descoberta musical espantosa”:

Aqui, pela primeira vez em toda a literatura musical, um tema inteiro é construído simplesmente a partir de uma tríade aumentada – uma nova descoberta musical espantosa [*startlingly*], na mais ampla acepção da palavra, que não poderá ser

⁵⁴ Podemos citar o final da exposição e o início do desenvolvimento, onde a eliminação do ritornelo da exposição, a falta de fechamento cadencial e a apresentação da, muito citada, “falsa repetição” a partir do 319 (Dahlhaus, 1998 [1979]; Kaplan, 1984, Longyear, 1986; Cinnamon, 2001) dificultam a delimitação do trecho. Aqui Liszt seguiu uma tendência que vinha sendo usada em aberturas na metade do século XIX por Berlioz, Wagner e Schumann (cf. Moortele, 2009, p. 43-44; Moortele, 2017, p. 193, ss). Não comentamos nenhum trecho do movimento Gretchen, porque consideramos que os problemas formais descritos neste capítulo não se aplicam àquele movimento, onde podemos perceber com clareza um ABA’ Coda.

ignorada pelos futuros professores de harmonia e compositores. (POHL apud TODD, 1996: 164)

Se musicalmente a *Sinfonia Fausto* espanta seu público pela exploração da tríade aumentada, em 1854, um ano antes, Carl Friedrich Weitzmann (1808-1880) ampliaria significativamente a teoria harmônica com um tratado dedicado exclusivamente a essa tríade. O tratado *Der uebermaessige Dreiklang* (1853) foi o primeiro de uma trilogia conhecida como trilogia dos acordes dissonantes, publicados por Weitzmann em Berlim entre 1853 e 1854. O segundo dos tratados, *Geschichte des Septimen Akkordes* (1854), trata da história do acorde de sétima e, finalmente, o terceiro, *Der Verminderte Septimenakkord* (1854), dedicado ao “Dr. Franz Liszt”, refere-se ao acorde diminuto.

Dentre os três tratados, o que ganhou mais notoriedade – e até os dias de hoje é estudado – foi o primeiro deles, sobre a tríade aumentada. Isso porque, embora os outros acordes fossem mais amplamente explorados na literatura musical, a tríade aumentada não era, até os escritos de Weitzmann, completamente aceita nem por teóricos e nem por compositores (cf. TODD, 1996, p. 157).

Inegavelmente, Liszt teve acesso aos tratados de Weitzmann. Segundo Michael Saffle (2004, p. 66), o estudo musicológico de György Gábry (*Neuere Liszt-Dokumente*) apresenta, entre os documentos de Liszt, anotações de progressões harmônicas escritas com a letra de Weitzmann. O teórico alemão teria enviado os tratados a Liszt assim que foram editados. Liszt recebeu o tratado sobre a tríade aumentada ainda em 1853 (cf. COHN, 2000, p. 99).

Para Larry Todd, a escrita harmônica de Liszt foi drasticamente alterada a partir da leitura do tratado de 1853. Segundo sua tese, apresentada no livro *The ‘Unwelcome Guest’ Regaled: Franz Liszt and the Augmented Triad* (1988) e no artigo *Franz Liszt, Carl Friedrich Weitzmann, and the Augmented Triad* (1996), a exploração da tríade aumentada nas obras de Liszt teria se transformado radicalmente a partir da década de 1850. Enquanto a tríade aumentada, nas primeiras obras do compositor, estaria a serviço apenas de efeitos dramáticos e de retórica (ligadas a “morte”, por exemplo), a partir do tratado de Weitzmann, esse acorde teria adquirido a importância de uma entidade harmônica independente com função estrutural, como aparece na *Sinfonia Fausto* (1854) e na Fantasia e Fuga para órgão, *Der traurige Mönch* (1860), por exemplo.

Nessas peças, incluindo as obras para piano *Nuages gris*, *La lugubre gondole I e II*, *R. W. Venezia*, *Unstern*, *Am Grabe Richard Wagner* e *Trauer-Vorspiel*, assim como na obra sacra *Via crucis*, a estrutura de fundo é trazida para a superfície e o papel estrutural da tríade aumentada, que agora opera no nível mais fundamental, é destacado (TODD, 1996, p. 171).

Como Todd, Humphrey Searle (2012, p. 67-68) chega a citar exemplos de tríades aumentadas em obras anteriores, mas só em Liszt elas seriam usadas “consistentemente”. Contudo, o autor descarta a influência de Weitzmann nessa escolha estética de Liszt⁵⁵. E diz:

Liszt conhecia bem Weitzmann (este costumava tocar instrumento de sopro com aquele em Berlim), mas o tema da tríade aumentada [início da *Sinfonia Fausto*] já tinha aparecido em esboços de Liszt para a peça que datam da década de 1840⁵⁶ e no *Grande Galope Cromático* de 1838 [compassos 231-238]. (SEARLE, 2012, p. 68)

Richard Cohn (2000, p. 98) não externa uma opinião tão decisiva quanto os dois anteriores. Comenta ainda que Liszt emprega um encadeamento discutido no tratado de Weitzmann (Figura 9). Embora essa correspondência possa sinalizar uma dada influência do tratado de 1853 na peça, Cohn é cuidadoso. Diz que esse mesmo encadeamento está presente também em obras de Schubert: 4ª *Sinfonia (Trágica) em Dó menor* (1816) e da 9ª *Sinfonia (A Grande) em Dó Maior* (1828). Cohn lembra ainda que existe registro de que Liszt ouviu a 9ª *Sinfonia* de Schubert ainda em 1840, uma década antes do tratado de Weitzmann.

Mi Maior – La menor – Dó Maior – Fá menor – Lab Maior – Reb menor

Figura 9: Encadeamento harmônico estudado por Weitzmann em *Der uebermaessige Dreiklang* (Berlim, 1853). Regiões harmônicas distantes são justapostas, tendo Láb aumentado como pivô implícito.

Apenas um estudo dos processos composicionais sobre a *Sinfonia Fausto* de Liszt, analisando seus esboços; um conhecimento musicológico mais preciso comparando datas entre esses esboços, a leitura do tratado por Liszt e o material epistolar do compositor; assim como a análise de outras obras de seu repertório, poderiam dizer com mais precisão se a concepção harmônica dessa Sinfonia é o resultado prático do estudo do trabalho de Weitzmann ou não. Para nós, contudo, o estudo do tratado do teórico alemão e seus desdobramentos na teoria harmônica atual podem nos ajudar a compreender melhor as potencialidades da tríade aumentada e nos dar bagagem para verificar de que maneira ela é usada como fundamento harmônico da *Sinfonia Fausto* de Liszt. Assim, ainda que Liszt não tenha sido diretamente influenciado pelo tratado de Weitzmann sobre a tríade aumentada, parece-nos importante resumir aqui seus principais pontos.

Segundo Todd, Weitzmann defende que, como a tríade aumentada é uma entre as quatro tríades (maior, menor, diminuta e aumentada), uma entre as quatro possibilidades de sobreposições de terças maiores e menores, então ela é um acorde tão natural quanto qualquer

⁵⁵ Searle fala sobre essa questão para contestar a posição de Ernest Newman em *A Forgotten Chapter of History*. Texto de setembro 1946 do *Sunday Times*, que defende que a *Sinfonia Fausto* teria tido influência do tratado de Weitzmann.

⁵⁶ Larry Todd (1996) contesta esse esboço.

dos outros três. Não se justificaria, então, a displicência e mesmo incompreensão com que, segundo Weitzmann, esse acorde era tratado em textos teóricos e composicionais até meados do século XIX. Defendendo a tríade aumentada, Weitzmann escreve:

[A tríade aumentada] não é transitoriamente fugidia, mas antes, uma entidade natural da nossa sociedade de sonoridades.... Além disso, doravante não se pode mais hesitar em conceder-lhe, àquela que muitas vezes tem sido mal compreendida e banida, o lugar permanente no reino dos sons. (Weitzmann apud Cohn, 2000: 103)

Uma especificidade da tríade aumentada é que ela é a única entre as tríades que divide a oitava em partes iguais. Assim como a téttrade diminuta, também simétrica, quaisquer inversões a que essa tríade seja submetida, a sonoridade resultante será sempre igual, mesmo que ela seja nomeada pela teoria de formas distintas. Como salienta Todd, Weitzmann descortina a versatilidade das tríades aumentadas justamente por mostrar que, partindo de um **pensamento enarmônico**, uma mesma tríade aumentada pode se relacionar com “não menos que doze tonalidades⁵⁷” (TODD, 1996: 158).

O trabalho de Richard Cohn é mais detido na apresentação dos conceitos de Weitzmann. Segundo Cohn (2010, p. 56), Weitzmann “conta três histórias da gênese” da tríade aumentada: 1) origem histórica; 2) origem natural; 3) origem sistemática.

Na primeira das explicações, já no segundo capítulo do tratado, Weitzmann mostra que a **origem histórica** das tríades aumentadas se deu a partir de alterações de acordes consonantes. O teórico mostra, então, dezesseis maneiras de conectar uma tríade aumentada a tríades consonantes por deslizamento semitonal (cf. COHN, 2010, p. 56).

Mais adiante, Weitzmann sugere outra explicação para origem das tríades aumentadas, a **gênese natural**. A partir de uma visão **dualista** da harmonia⁵⁸, como era comum entre teóricos do século XIX, Weitzmann propõe a sucessão das alturas da tríade de Dó maior com as da tríade resultado de seu espelhamento, Fá menor: Fá – Lá^b – Dó – Mi – Sol. Implícita a essa sucessão, aparece a tríade aumentada [Lá^b – Dó – Mi].

Larry Todd complementa a explicação de Cohn dizendo que a tríade aumentada, a partir dessa explicação, será sempre um *Nebenton* (“acorde misto”, segundo KOPP, 2002, p. 87), isto

⁵⁷ Como veremos mais adiante, os encadeamentos terão pelo menos um som comum entre a tríade aumentada e qualquer uma das doze tríades consonantes a que ela se relaciona. Em seis sucessões acordais, apenas uma voz será alterada em um semitom, enquanto nas outras seis, duas vozes serão movidas, também por um semitom.

⁵⁸ Nomes como Moritz Hauptmann (1792-1868), Hugo Riemann (1849-1919), Arthur von Oettingen (1836-1920) entre outros, defendiam uma equivalência entre o modo maior e o modo menor baseados no espelhamento entre eles. Riemann chegou a defender a existência de uma série harmônica invertida, ou descendente, que, sendo o espelho da série harmônica real, seria a justificativa natural para o modo menor. Mesmo que as pesquisas de seu contemporâneo Hermann von Helmholtz (1821-1894) tenham demonstrado a impossibilidade acústica dessa ideia, a concepção dualista reflete a importância da inversão como princípio cultural estruturante na música ocidental (cf. BORGES; FREITAS, 2013).

é, um acorde que terá, inevitavelmente, uma nota que não está em uma tonalidade específica. No caso da tríade [Láb – Do – Mi], nem Lab existe em Dó maior, e nem Mi natural existe em Fá menor, essas são notas suplementares. Ainda assim, harmonicamente, a tríade aumentada poderia ser pensada como o III do modo menor (com a sétima da tonalidade menor elevada em um semitom) ou o VI do modo maior (com a sexta da tonalidade maior abaixada em um semitom).

Como relata Cohn, Weitzmann mostra que a tríade [Láb – Do - Mi] necessariamente será próxima a pelo menos seis tríades consonantes⁵⁹. As primeiras, seriam as tríades de Dó maior e Fá menor, que estariam já na origem da aumentada. Outras quatro tonalidades manteriam, ainda, proximidade com essa mesma tríade aumentada, as relativas (Lá menor e Láb maior) e as medianas cromáticas (Mi maior e Reb menor) das duas primeiras⁶⁰. Ampliando esse raciocínio para as outras 3 tríades aumentadas que existem e as seis tríades consonantes ligadas a cada uma delas, Weitzmann apresenta todas as 24 tríades, maiores e menores, do total cromático⁶¹ (Figura 10).

Figura 10: Figura na qual Weitzmann (1853, p. 24) apresenta a quatro tríades aumentadas. Imediatamente junto a cada uma delas (três tríades de cada lado), as 6 tríades consonantes mais próximas de cada tríade aumentada. Paralela a essas tríades consonantes, suas homônimas.

Nesse ponto, segundo Cohn (2010, p. 57), Weitzmann “inverte sutilmente” o sentido da origem histórica das tríades. Já que a tríade aumentada pode levar a múltiplos caminhos a partir de conduções de vozes simples, ela passa a ser fundadora de todas as outras tríades consonantes.

⁵⁹ Próxima porque partilhará com essas tríades consonantes dois sons comuns, enquanto uma de suas vozes terá distância de semitom. Por exemplo, no encadeamento Dó maior e Láb aumentado, as alturas, Dó e Mi são mantidas, enquanto Lá natural vai para Láb.

⁶⁰ Larry Todd justifica de modo diferente as tríades relacionadas à uma tríade aumentada: “Primeiro, a tríade [aumentada] pode ir para tríades maiores baseadas em cada uma de suas três alturas. Por exemplo, a tríade aumentada [Mib – Sol – Si] pode se ligar às tríades de Mib maior, Sol maior e Si maior, abaixando em um semitom a nota suplementar apropriada – a sexta abaixada de cada uma dessas tonalidades (por exemplo, o Dób em Mib maior, o Mib em Sol maior e o Sol em Si maior). Depois, a mesma tríade aumentada pode se relacionar com as relativas menores das três tonalidades, subindo em um semitom a nota suplementar apropriada (isto é, Si em Dó menor, Ré# em Mi menor e F# em G# menor)” (TODD, 1996, p. 158-159).

⁶¹ Interessante também como Weitzmann mostra que, para sair de uma região regida por uma tríade aumentada para outra região que tem por pivô outra tríade aumentada, é só achar o acorde homônimo dentre os seis da primeira região. Como vimos, enquanto se está na região de Láb aumentado, não é difícil transitar pelos acordes de Dó maior, Fá menor, Lá menor, Lab maior, Mi maior e Reb menor. Contudo, se tivermos o homônimo de qualquer um desses acordes, por exemplo, o homônimo de Dó maior que é Dó menor, facilmente somos levados a outra tríade aumentada, a tríade de Mib aumentada, e, portanto, estaremos próximos de: Sol maior, Mib maior, Mi menor, Láb menor e Si maior. É o que Cohn chama de “Regiões de Weitzmann” (cf. COHN, 2010, p. 58, figura 3.9)

Dessa maneira, valorizando a versatilidade da tríade aumentada e a sua potencialidade em, com facilidade⁶², expandir o sistema tonal para o total cromático, Weitzmann apresenta a terceira origem das tríades aumentadas, a **gênese sistemática**.

E parece ser essa concepção, a de uma gênese sistemática, que Liszt empreende nos vinte e dois compassos iniciais da *Sinfonia Fausto*. Seguida de uma nota longa, *Láb*, Liszt expõe quatro tríades aumentadas em arpejo ascendente, cada uma transposta a um semitom abaixo da anterior. Dessa maneira, o compositor faz soar todas as quatro tríades aumentadas existentes (já que qualquer outra será enarmônica a uma dessas). As transposições cromáticas cessam quando encontra-se a tríade aumentada da primeira altura da peça, o *Láb*, que agora aparece como Sol# da tríade [Mi – Sol# – Dó] e que será arpejada por mais duas oitavas no compasso 3 (Figura 11).

The image shows a musical score for the first three measures of the first movement of Liszt's *Sinfonia Fausto*. The score is for five parts: 1. Violinen., 2. Violinen., Bratschen., Violoncelle., and Kontrabässe. The tempo is marked 'Lento assai.' The music features a series of augmented triads in arpeggio, with dynamics like 'con sord.' and 'p' indicated.

Figura 11: Compassos 1-3 do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt.

A sentença se desenrola com uma série de retardos e apojaturas que reafirmam as sonoridades da tríade aumentada, chegando, inclusive, a inverter as relações tradicionais, propondo a percepção da sonoridade aumentada – especialmente da tríade [mi – sol#/láb – dó] – como centro do trecho. Vejamos abaixo, dois momentos onde as noções de tensão e relaxamento parecem inverter os papéis históricos das tríades consonantes e aumentadas.

No primeiro caso (Figura 12), pela indicação da dinâmica e estrutura rítmica, compõe-se um gesto no qual a mínima Dó# do oboé, na cabeça do compasso 5, é uma nota estranha à harmonia: um retardo. A aparição no tempo seguinte da terça Mi – Sol# dos clarinetes formando

⁶² Importante ressaltar que essa teoria defende uma escrita harmônica onde a condução de vozes entre dois acordes sucessivos parece ter mais relevância do que a relação entre dois campos harmônicos estáveis. Se no segundo caso o ciclo de quintas era fundamental para hierarquizar a proximidade entre duas tonalidades; no primeiro, a parcimônia na condução de vozes (menor movimentação possível entre cada uma das vozes de dois acordes ou de uma pequena progressão) parece ser mais efetivo. É pensando em “parcimônia” que usamos a palavra “facilidade” e a expressão “conduções de vozes simples”.

com esse Dó# uma tríade menor, contudo, parece não satisfazer a sensação de resolução harmônica esperada. Apenas com o Dó natural do oboé, no terceiro tempo do compasso em questão, que forma com a terça sustentada pelos clarinetes, uma tríade aumentada, o centro harmônico é atingido e sentimos a conclusão da ideia melódica. Portanto, a resolução harmônica é resultado da escuta não de uma tríade consonante, como tradicionalmente se imaginaria, mas da tríade aumentada [Mi – Sol# – Dó] que no compasso 4, mesmo sendo ainda o início da peça, já nos parece familiar diante da reiteração sistemática dessa sonoridade desde as primeiras notas dessa Sinfonia.

Figura 12: *Levare* para o compasso 4 e compasso 5 e 6 do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto*.

Em resposta ao trecho dos oboés e clarinetes que vimos acima, os primeiros violinos resumem o contraste perceptivo entre nota estranha ao acorde e nota da harmonia com o segmento abaixo (Figura 13). Aqui, o salto de sexta maior é resolvido pela quinta aumentada (Dó – Sol#) e mais uma vez o intervalo consonante, sexta maior, é percebido como nota estranha. Em outras palavras, o Lá natural soa como uma apoiatura que pede resolução, que, neste caso, é o intervalo aumentado, resumindo assim a entidade harmônica estrutural até aqui: a tríade aumentada⁶³.

Figura 13: Resposta dos violinos no compasso 5 do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto*.

A tríade aumentada aparece também implícita nos caminhos harmônicos e nas transposições de seguimentos rítmico-melódicos. É o que acontece com o motivo das apoiaturas, que apareceu pela primeira vez nos violinos no compasso 5 (Figura 13). Ele é repetido no compasso 7 por segundos violinos e, em seguida, transposto por duas vezes,

⁶³ Embora Liszt adotasse a prática da enarmonia de oitava (Sol# equivalente a Lá^b) e, dessa forma, o intervalo escutado seja de sexta menor, parece-nos sintomático que o compositor tenha decidido escolher a notação da quinta aumentada, tornando explícita a função de liquidação e de síntese dos compassos anteriores do motivo apresentado pela figura 3.

formando, implicitamente, duas tríade aumentadas (Figura 14): a tríade aumentada [Dó – Mi – Sol#], que está sendo polarizada desde o compasso 3 e que se tornará o centro harmônico dessa introdução e a tríade aumentada de [Réb – Fá – Lá].

Figura 14: Sequência do motivo do compasso 5 nos compassos 7 a 9. Tríade aumentada [Dó – Mi – Sol#] implícita nas transposições do motivo.

A última transposição do motivo da apojetura (clarinetes e fagote) inicia a cadência da frase que é um arpejo descendente das notas da tríade aumentada [Dó – Mi – Sol#], cada uma delas precedida por uma apojetura superior, que culmina na nota Mi.

Figura 15: Cadência da primeira frase da introdução do primeiro movimento da Sinfonia Fausto (c. 8-11). Circuladas, as notas da tríade aumentada [Dó – Mi – Láb].

E é exatamente Mi a primeira nota da segunda frase desta introdução lenta. Frase que é uma transposição real da primeira à distância de uma quarta diminuta. Aqui, mais uma vez, a sonoridade da terça maior⁶⁴ reforça o paradigma intervalar proposto pela tríade aumentada e coloca esse acorde como entidade fundamental para a compreensão do plano estrutural dessa introdução.

Como a tríade aumentada é simétrica dentro do sistema de afinação por temperamento igual, toda e qualquer inversão desse acorde gerará a exata repetição das notas da versão original sem alterar sua estrutura de sobreposição de terça maiores. Em outras palavras, não existe

⁶⁴ Cabe ressaltar que o uso da quarta diminuta como sonoridade de 3ª maior aponta para a aceitação de Liszt do conceito da equivalência enarmônica, conceito chave nas composições pós-tonais e nas teorias analíticas do século XX, como a teoria neo-riemanniana e a teoria dos conjuntos por exemplo, mas que não era unânime entre os teóricos do século XIX. É justamente por considerar a equivalência enarmônica, que Weitzmann pôde chegar à gênese sistemática das tríades aumentadas.

inversão de tríades aumentadas que seja discernível pela escuta. É por isso que as duas frases dessa introdução (uma começando em Lá^b e a outra em Mi) polarizarão a mesma tríade aumentada [Dó – Mi – Sol[#]/Lá^b], mesmo sendo uma a transposição real da outra. A parte lenta dessa introdução termina exatamente na nota que começara, Lá^b. Fechando, assim, perfeitamente os arcos – simétrico e cíclico – que compõem o trecho, mas sem definir qualquer tonalidade (cf. TODD, 1988, p. 112).

Por conseguinte, constatamos que a importância da tríade aumentada na escrita harmônica da *Sinfonia Fausto* não se limita aos vinte e dois compassos iniciais que vimos até aqui. Esses compassos, na verdade, anunciam a importância dessa tríade na obra, que pode aparecer: 1) como sonoridade de superfície de alguns trechos; 2) explícita ou implícita em alguns encadeamentos harmônicos; 3) de modo mais estrutural, organizando as regiões harmônicas ao longo da sinfonia.

Como em uma abordagem tradicional⁶⁵, na seção A do segundo movimento, *Gretchen*, a tríade aumentada pode ser ouvida como resultado da escrita contrapontística de Liszt (Figura 16) ou da exploração de suspensões e retardos (Figura 17).

Figura 16: Tríades aumentadas como acordes de passagem no Primeiro Tema da Seção A do segundo movimento *Gretchen* (c. 35-38).

⁶⁵ Refiro-me a uma abordagem que não leva em conta as potencialidades simétricas da tríade aumentada, descortinadas teoricamente por Weitzmann, como vimos no início desse item de capítulo.

Figura 17: Tríades aumentadas como acordes de passagem no Segundo Tema da Seção A do segundo movimento *Gretchen* (c. 83-88)

No primeiro movimento, mesmo quando usada como sonoridade de superfície, a tríade aumentada aparece mais marcante e seu uso, por vezes, é menos tradicional, em comparação com o movimento *Gretchen*. Embora as diversas versões do motivo das tríades arpejadas em progressão cromática, que abre a obra, sejam o momento mais facilmente reconhecível dessa sonoridade⁶⁶, ainda na superfície do texto musical do movimento *Fausto* é possível ouvi-la em outras ocasiões, como, por exemplo, no acompanhamento da reapresentação da sentença do Tema Principal.

Quando começa a continuação dessa sentença (c. 99-102 da Exposição e c. 429-432 da Re-exposição), contrabaixos e violoncelos arpejam uma tríade aumentada. Está claro, pela figura abaixo (Figura 18), que o trecho não está baseado no prolongamento de uma tríade aumentada. Contudo, Liszt faz questão de incorporá-la como resultado melódico da intercalação de acordes de passagem entre acordes consonantes em relação de mediantes

⁶⁶ Nem toda a exploração do motivo inicial será usando a progressão cromática de tríades aumentadas. A maior parte do segundo segmento da Transição (c. 147-178), por exemplo, empregará o encadeamento de tríades maiores. Ainda assim, a progressão desses compassos insistirá no caminho de mediantes, reforçando, assim como a própria tríade aumentada, a 3ª maior.

cromática (F/A entre dois acordes de Db, nos dois primeiros compassos da figura acima e C#/E#⁶⁷ entre acordes A, nos dois últimos compassos da figura). Embora este ainda seja uma exemplo de como Liszt incorpora a tríade aumentada como acorde de passagem, resultante de sua escrita contrapontística, a escolha do baixo para o arpejo das tríades aumentadas coloca-a em evidência maior do que nos exemplos anteriores.

Figura 18: Naípe das cordas nos c. 99-102 e c. 429-432 do movimento *Fausto*.

⁶⁷ Pensando o Fá do acorde escrito, como Mi# e, portanto, terça de um acorde de Dó# Maior.

Assim como no exemplo acima, muitas são as passagens que privilegiam as progressões de terças maiores, intervalo fundante da tríade aumentada. São usadas desde progressões mais tradicionais, seguindo o próprio campo harmônico da região tonal da passagem, até trechos com sistemáticas progressões de terças maiores.

No primeiro caso – progressões de terça maior dentro do campo harmônico – podemos citar, por exemplo, o movimento *Gretchen*. O iii (Dó menor) da tonalidade central desse movimento (Láb Maior) é ressaltado desde a introdução, onde a tônica é evitada pelos primeiros quinze compassos. Mais à frente, o início da Seção B polarizará Dó menor (c. 111).

Em um estágio intermediário, a polarização de Si maior no Tema Principal do movimento *Fausto*, por exemplo, parece, inicialmente, favorecer apenas o surgimento de mais uma progressão de terça maior. Em vez de Liszt manter o Primeiro Tema todo em Dó menor e começar a transição em Mib Maior, relativa maior da região temática do primeiro tema, o compositor interpõe a essas duas regiões tonais, 4 compassos com a tétrade de Sí maior com sétima menor (c. 108-111) e, assim no compasso 111, ouvimos a justaposição imediata dos acordes $B^7 - Eb$ (Figura 19).

Essa mesma progressão [$B^7 - Eb$] é construída gradualmente no movimento *Gretchen*. Na primeira aparição do tema da Gretchen, nos compassos 15-19, Liszt mantém toda a frase no campo harmônico de Láb Maior, com exceção de uma dominante individual na cabeça do compasso 18. A mesma progressão aparecerá levemente alterada e ampliada outras três vezes, para que, na última versão, possamos ouvir o encadeamento imediatamente justaposto [$B^7 - Eb$]. Todas as mudanças começam a partir da tríade diminuta de Lá. Na primeira frase (c. 15-19), esse acorde funciona como a dominante individual do ii de Láb Maior: Sib menor. Na segunda versão (c. 20-23), ela prepara a chegada de um Sib Maior (V/V de Lá bemol); Na terceira versão (c. 30-36), mais uma vez chegamos a Sib Maior, mas por deslizamento semitonal da fundamental, Liszt prossegue o encadeamento com um uma tétrade de Si diminuto que prepara o iii de Láb Maior: o acorde de Dó menor. Na última versão (c. 63-77), depois de retomar boa parte da progressão anterior, Liszt encadeia os acordes de $Am^{5-} - B^7 - Eb$. Depois dessas expansões graduais (1) $Am^{5-} - Bbm$; 2) $Am^{5-} - Bb$; 3) $Am^{5-} - Bb - B^0$; 4) $Am^{5-} - B^7$), estamos preparados para ouvir a mediante cromática, na passagem dos compassos 75-76. (Compare os exemplos de “a” a “d” da Figura 20).

The image displays a musical score for the 'Fausto' movement, measures 108-111. The score is written for a piano and voice. The key signature is G major, and the time signature is 2/4. The piano accompaniment features a complex harmonic progression, with the bass line moving from B7 to Eb. The vocal line is marked 'ten.' and 'ten.' (tenor). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Figura 19: Progressão [B⁷ – E^b] no movimento *Fausto* (c. 108-111)

a)

dolce innocente
smorz.
sempre pp, una corda

b)

c)

poco rall. dimin.
a tempo

Ab I Db/F IV⁶ Bbm/D ii⁶ Eb⁷/Bb V^{4/3} Eb/G V⁶ Am⁵⁻ (vii) Bbm ii Ab/C (iv⁶) Eb/Bb V⁴

Ab/C (iv⁶) Eb/Bb V⁴ Ab I Db/F IV⁶ Bbm/D ii⁶ Eb⁷/Bb V^{4/3} Eb/G V⁶ Am⁵⁻ (vii) Bb⁷ V^{7/V} Ab/C (iv⁶) Eb/Bb V⁴

Ab I Db/F IV⁶ Bbm/D ii⁶ Eb⁷/Bb V^{4/3} Eb/G V⁶ Am⁵⁻ (vii) Bb⁷ V^{7/V} B^o (vii) Cm iii Fm/Ab vi F/A V/V/V Eb/Bb V/V⁴ Bb V/V Eb/G V⁶

Pedal de Mib: Ab/Eb IV Bbm ii Eb^7 V^7 Am^5 (vii) Bbm ii B^o (vii) Cm/Eb iii^6

d)

B^o (vii) Cm/Eb iii^6 vi E^o (vii) Fm vi E^o (vii) Fm vi Am^5/Eb (vii^4) Bbm/Db ii^6 Am^5/C (vii^6)

B^7

$B^7/F\#$ ← relação de medianta cromática → Eb^7

dimin. *pp* *dolciss.* *poco a poco rall.*

Figura 20: Quatro versões da progressão de $Ab-Eb$ na Seção A do movimento *Gretchen*. Cada versão é mais expandida que a anterior até a consolidação da medianta cromática no final do exemplo d. Exemplo a: c. 15-19; Exemplo b: c. 20-23; Exemplo c: c. 30-36; Exemplo d: c. 63-77

Podemos encontrar, ainda, sistemáticas progressões de terças maiores. É o que ouvimos na transição da Exposição do movimento *Fausto*. Liszt realiza dois segmentos (Tr₁ nos c. 111-146 e Tr₂, nos c. 147-165) baseados em progressões de terças maiores (Eb/Bb – Cb – Gb – D#/F e D/F# – Bb/F – E – C/E – Em⁵, respectivamente). Esse trecho é separado por um *rallentando* e, ao final, nos compassos 145-146, Liszt nos faz ouvir a progressão G#^o – E/G# – Cm/G. Nessa progressão, as notas da tríade aumentada, polarizada na abertura da sinfonia, tornam-se as fundamentais dos acordes justapostos. Também no movimento *Gretchen*, Liszt dedica um segmento, o segundo da Seção B, para explorar os encadeamentos de medianes (D/F# – B/F# – Eb/Bb – C/G – E/B – Am/C – F/A). Longyear; Covington (1986, p. 158) citam ainda o que chamam de Seção 2 (c. 633-678) da Coda do movimento *Mefistófeles*, que também está baseado na progressão de terças.

Mas o caminho de mediantes e mediantes cromáticas vinha sendo explorado muito antes da reabilitação da tríade aumentada na metade do século XIX. Beethoven já havia escrito, por exemplo, a *Sonata n.º 21 Op. 53 em Dó maior Waldstein* em 1804, na qual o Segundo Tema da Exposição aparece na mediantes cromáticas, Mi Maior. Embora os exemplos citados até aqui mostrem a recorrência da tríade aumentada ou de seu intervalo fundante, a terça maior, nas escolhas melódicas e nos caminhos harmônicos da *Sinfonia Fausto*, esses exemplos não nos parecem suficientes para que se diga que a tríade aumentada foi usada em toda a sua potencialidade ao longo da *Sinfonia Fausto*, estabelecendo uma espécie de contrapartida à revelação teórica de Weitzmann.

Devemos falar, então, de progressões harmônicas que, pelo ciclo de quintas, seriam dificilmente justificadas, mas que podem ser compreendidas pela noção de que a tríade aumentada pode ser o pivô de seis acordes consonantes, como vimos anteriormente. Um exemplo marcante dessa questão foi dado por Cohn que, como já citamos, fala do encadeamento usado entre os compassos 305 e 311 no primeiro movimento da *Sinfonia Fausto* (Figura 21 e 22). Essa progressão, apesar de relacionar acordes de regiões harmônicas bastante distantes pelo ciclo de quintas, pode ser realizado pela condução de vozes sugerido por Weitzmann, já que todos os acordes envolvidos na progressão estão a apenas um semitom da mesma tríade aumentada [Lab – Do – Mi].

Figura 21: Redução dos compassos 305-311 do movimento *Fausto* (Cohn, 2000, p. 100)

Figura 22: Análise de Cohn (2000, p. 100) da condução de vozes dos compassos 305-311 do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto* de Liszt.

Se descermos mais um nível, poderemos perceber que a tríade aumentada terá um papel importante também na estrutura da sinfonia. É muito comum que se lembre o papel das notas Lá $\flat$, Dó e Mi como importantes centros tonais ao longo da sinfonia. É o que lembra, por exemplo, Larry Todd:

Em particular, as três alturas do arpejo subjacente [da abertura da *Sinfonia Fausto*], Lá $\flat$, Dó e Mi, representam as três principais tonalidades da composição [*Sinfonia Fausto*]. O primeiro movimento é em Dó menor, mas tem como importante ideia secundária o tema grandioso em Mi maior. O movimento lento é em Lá $\flat$ maior; ele lembra, contudo, a figura suspensa dos compassos 4 e 5 do primeiro movimento em Dó menor e também em Mi maior⁶⁸. Além disso, a passagem final do movimento central oscila entre Lá $\flat$ maior e Mi maior. O terceiro movimento diabólico, uma paródia grotesca do primeiro, retoma o Dó e o Mi como centros tonais. O *Coro Místico* da conclusão que exulta o “Ewigweibliche” [Eterno Feminino], começa, suficientemente apropriado, em Lá $\flat$ maior, tonalidade [do movimento] Gretchen,

⁶⁸ Embora a Seção B do segundo movimento inicie-se em Dó menor, sob a elaboração do motivo dos compassos 4 e 5 do primeiro movimento, como fala Todd, o acorde de Mi Maior não será estrutural nesse movimento. Esse acorde pouco explorado, será de fato insinuado no final, como bordadura do acorde de Lá $\flat$ Maior, no compasso 288, como sugere Todd. (cf.)

antes de mudar para a magnífica conclusão em Dó maior. ^{xxiii} (Todd, 1988, p. 112-113)

Ainda que essa leitura revele a importância estrutural da tríade aumentada na escolha das tônicas dos acordes perfeitos que fundamentam as principais regiões harmônicas da obra, essa leitura não chega a mostrar até onde a profundidade estrutural das tríades aumentadas na *Sinfonia Fausto* chega.

A luz do que discutiu Weitzmann em seu tratado, podemos ir mais longe. Embora as tonalidades de Mi maior e Lá^b Maior citadas por Todd, estejam entre aqueles seis acordes mais próximos da tríade aumentada [Lá^b – Dó – Mi], Dó menor não faz parte desse rol. Ainda que a *Sinfonia Fausto* mantenha-se nos limites da tonalidade, como bem lembrou Todd, as Regiões de Weitzmann funcionam como um fio condutor, uma estrutura por trás da superestrutura das regiões harmônicas polarizadas ao longo da peça. Vejamos como isso se dá, por exemplo, da Exposição do movimento *Fausto*.

A longa introdução em multi-andamentos do movimento *Fausto* (c. 1-70) prolonga duas importantes sonoridades, a tríade aumentada [Lá^b – Dó – Mi], nos c. 1-22 e a téttrade diminuta de B^o (c. 23-70). Em seguida, a polarização do Tema Principal em Dó menor (c. 71-111) é reiterada através de duas recorrências do acorde de bordadura, Si maior (c. 87-90 e 107-111). A transição, como comentamos anteriormente, por dois segmentos (c. 111-142 e 147-178), realizará progressão por medianas cromáticas. O último segmento da transição, ou melhor, o “Segundo Tema que se torna Transição” (c. 179-224), prolonga a dominante da região tonal do Tema Grandioso (c. 225-296) que aparece em Mi maior.

Como podemos ver pela figura abaixo, todas essas tonalidades percorrem como um caminho que as afasta da primeira tríade, Lá^b aumentado, e depois retornam a ela. (Figura 23). Podemos perceber também que a tríade aumentada não é usada como uma nova tonalidade – com relação intrínseca com as funções formais. Contudo, Liszt aproveita de suas potencialidades como um princípio de encadeamento das regiões harmônicas da peça (essas, sim, seguindo a tradição da forma sonata).

Este último exemplo deixa evidente a importância da tríade aumentada na peça, não só como sonoridade de superfície, mas também como entidade harmônica que permite uma escrita em rede. Ou seja, um pivô harmônico capaz de irradiar para diferentes regiões tonais. Nesta obra do período de Weimar, podemos encontrar o embrião de um pensamento harmônico de expansão tonal que será fundamental para compreender as peças do período tardio do compositor, como *Nuages Gris* (1881) e *La Lugubre Gondola* (1882), por exemplo.

Introdução		T. Principal				TR ₁		TR ₂				ST ⇨ TR	T. Fechamento ⇨ ST
c. 1	23	71	87	91	107	111	126	147	151	155	159	179	225
<i>Láb</i>	B°	<i>Cm</i>	B	<i>Cm</i>	B	<i>Eb/Bb - Cb</i>	<i>Gb/Bb - D/F#</i>	<i>D/F#</i>	<i>Bb/F</i>	<i>E</i>	<i>C/E</i>	B	<i>E</i>
(vii de Cm) // de <i>C</i>										(V de E)			
[<i>Láb - Dó - Mi</i>]		[<i>Mib - Sol - Si</i>]				[<i>Re - Solb - Sib</i>]				[<i>Láb - Dó - Mi</i>]			

Figura 23: Influência das tríades aumentadas nas regiões tonais da Exposição do movimento *Fausto*

3.3. A escrita temática na *Sinfonia Fausto*

Muito se comenta sobre as transformações temáticas que Liszt realiza em suas composições (Anderson, 1977; Horton, 2013, 190-231; Rosen, 1995, p. 247-264; Sourisse, 1998, p. 5-13). Na *Sinfonia Fausto* elas têm uma força bastante grande especialmente na construção do terceiro movimento, *Mefistófeles*, quase todo baseado a partir de transformações dos temas do primeiro movimento. As transformações temáticas em Liszt podem ter duas funções, como aponta Julia Horton:

[...] nos poemas sinfônicos, as transformações temáticas são a base da impressão de múltiplos movimentos em uma forma de movimento-único; em *Eine Faust-Symphonie*, as transformações permitem a impressão de um design único e abrangente para um esquema de multi-movimentos.^{xxiv} (Horton, 2013, p. 203)

Como bem observou Horton, as transformações temáticas na *Sinfonia Fausto* dão conta de compreender a unidade por trás dos diversos movimentos da obra. Tematicamente falando, uma unidade que deixa claras as conexões, especialmente mas não apenas, entre o primeiro e o terceiro movimentos, entre o segundo movimento e o epílogo coral e entre a seção B do segundo movimento e o movimento inicial. Para além da função programática que a relação entre os movimentos dedicados aos três principais personagens da tragédia de Goethe (Fausto, Gretchen e Mefistófeles, respectivamente) possa suscitar, Liszt, dessa maneira, realiza uma busca comum ao contexto musical romântico. Embora Beethoven e, em especial sua *Nona Sinfonia*, seja costumeiramente lembrado como paradigma dessa busca por unidade ao longo da sinfonia, é possível perceber uma integração temática entre diversos movimentos de obra já em Haydn e em outros exemplos do século XVIII⁶⁹. Moortele (2009, p. 35-37) destaca esse procedimento na *Quarta Sinfonia* (1840/1851) de Robert Schumann e na Fantasia *Wanderer* D760 (1822) de Franz Schubert⁷⁰, no início do século XIX.

Não nos parece significativo repetir aqui os apontamentos de outros autores e mostrar a recorrência de temas transformados nos diversos momentos dessa sinfonia (como o tema principal do segundo movimento reaparece no epílogo coral, por exemplo), mesmo porque,

⁶⁹ Horton cita os trabalhos: WEBSTER, James. *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style: Through Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music*. Cambridge. 1991, especialmente capítulo 6. MORROW, Mary Sue. Other Classical Repertoires. In: *The Cambridge Companion to the Symphony*. HORTON, Julia (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2013, capítulo 3. SPITZER, Michael. Six great early symphonists. In: *The Cambridge Companion to the Symphony*. HORTON, Julia (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2013, capítulo 6

⁷⁰ A Fantasia *Wanderer* não apenas era admirada por Liszt, como também foi, por diversos momentos, trabalhada pelo compositor. Liszt arranhou a peça para piano e orquestra (S.366) em 1851, para dois pianos (S. 653) em 1859 e, por fim, Liszt editou a versão original com inúmeras opções alternativas de interpretação e um rearranjo do último movimento (S. 565a) em 1868.

muitos deles são facilmente reconhecíveis auditivamente além de amplamente discutidos pela literatura. Ao invés disso, gostaríamos de apresentar a relação, essa mais sutil, entre os diferentes materiais temáticos da obra (de que maneira o tema da introdução lenta do primeiro movimento se relaciona com o tema principal da exposição do primeiro movimento, por exemplo). Além de esse procedimento ser muito menos comentado⁷¹, ele justificará, em parte, as divergências dos autores em identificar os materiais motivico-temáticos dessa sinfonia. Se boa parte dos elementos temáticos são inter-relacionados, como veremos mais adiante, não é de se espantar que alguns comentadores da sinfonia às vezes interpretem alguns desses elementos como transformações de outros temas, enquanto outros identifiquem os mesmos elementos como materiais temáticos independentes⁷².

A delimitação entre as diversas transformações de um mesmo motivo ou tema e a relação sutil entre os diferentes elementos temáticos pode ser compreendida como a diferença de grau de um mesmo pensamento composicional: a variação motivica. Além disso, essa delimitação poderá ser diluída à medida que Liszt enfatiza o trabalho de variação e sobreposição de motivos, como no desenvolvimento e coda do primeiro movimento, por exemplo. Ainda assim, parece-nos importante que essa diferenciação seja colocada em evidência, já que ela é usada, de alguma maneira, como um auxiliador na delimitação formal. Em outras palavras, a relação entre os motivos da introdução, do Tema Principal e do Tema Grandioso é muito mais sutil que a relação entre esses três diferentes materiais temáticos e suas citações na transição, desenvolvimento ou coda do primeiro movimento, por exemplo.

O que gera essa ambiguidade entre um motivo novo ou a transformação de um motivo já apresentado na *Sinfonia Fausto* é o uso da “derivação contrastante” [*contrasting derivation*]. Este termo foi cunhado por Arnold Schmitz em *Das romantische Beethoven Bild* [1927], para

⁷¹ Durante nossa investigação tivemos acesso a apenas três menções sobre a técnica de derivação contrastante na obra de Liszt. Dahlhaus (1998) sugere esse procedimento em seu artigo sobre o primeiro movimento da *Sinfonia Fausto*, mas não demonstra analiticamente sua abordagem. O mesmo conceito é usado também por Dahlhaus quando o autor, ao se referir à *Fantasia quasi uma Sonata ‘après une lecture de Dante’*, diz que “o tema secundário representa uma variação rítmica do tema principal, de acordo com o princípio beethoveniano de derivação contrastante” (Dahlhaus apud Pozzi, 1998, p. 224). Por fim, Egidio Pozzi (1998) mostra a derivação contrastante que conecta os dois temas em *Die Ideale*.

⁷² Longyear e Covington (1986) falam em cinco motivos (1, 2 e 2a, 3, 4, e 5), além do motivo da Gretchen, do Orgueil e do Epílogo. Anderson (1977) fala em oito elementos temáticos (a, b, c, d, e, f, g, h). Horton (2013) descreve os temas de acordo com funções formais ao longo da sinfonia. Julia Horton identifica no movimento *Fausto* os materiais da introdução lenta (a e b), do primeiro tema (c), do tema de transição do compasso 111 (d), do que chama de segundo tema, no compasso 179 (b1) e do que chama de tema de fechamento, o tema *Grandioso* (e). No movimento *Gretchen*, a autora identifica os materiais temáticos do primeiro tema (f) e da seção central (b2, d1 e c1). Por fim, no movimento *Mefistófeles*, a autora fala dos temas da introdução (b3 e a1), do tema principal (c2), do tema secundário (b4), da seção de fechamento (c1) e do coro místico (f1). Sourisse (1998) fala em seis temas (F, A e A2, B, C, D, E) e três motivos (*Fausto*, *Gretchen* e *Mefisto*).

analisar o processo temático de obras tardias de Beethoven⁷³. O conceito foi retomado por Dahlhaus, que diz que o mesmo material musical abstrato (ou “submotivos”) está na base de temas diferentes e contrastantes entre si. Segundo Dahlhaus:

[...] uma relação motívica manifesta ou latente é empregada para conectar temas que são tratados como diferentes, assim, a dialética que mantém o processo formal em andamento, tem sua fundação em uma unidade interna que repousa sobre a “estrutura profunda” do movimento.^{xxv} (Dahlhaus, 1991a, p. 208)

Na *Sinfonia Fausto*, os primeiros onze compassos da obra (o primeiro trecho do segmento lento da introdução do movimento *Fausto*) anunciam boa parte das melodias e temas de toda a sinfonia. Embora as conexões entre temas tão diferentes (do ponto de vista dos andamentos, dos metros, do caráter, da harmonia, etc.) estejam implícitas em uma percepção mais “intelectual que sensorial” (Dahlhaus, 1998 [1979], p. 13), essas conexões são fundamentais para criar uma noção de “unidade homogênea” ao longo de pouco mais de uma hora de música.

Usando a metáfora da natureza, Liszt, em seu ensaio de 1855 “*Berlioz und seine Harold Symphonie*”, defende obras que combinem diferentes e contrastantes caracteres sob um mesmo complexo coerente. A ideia de que submotivos, mais abstratos que o motivos de fato, produzem a unidade implícita de uma aparente sucessão rapsódica de ideias melódicas contrastantes é exatamente o que pode-se perceber na *Sinfonia Fausto*.

Vejamos, portanto, os primeiros submotivos implícitos nos dois compassos iniciais da *Sinfonia Fausto*:

Figura 24: Potencialidades rítmicas e intervalares nos dois primeiros compassos da *Sinfonia Fausto*.

⁷³ Embora o termo tenha sido cunhado por Schmitz e retomado por Dahlhaus sob o argumento de que esse é um conceito-chave para compreender a música de Beethoven, Hepokosky; Darcy (2006, p. 136) apontam a possibilidade de “materiais do S ‘contrastante’ poder ser entendido em relação motívica com P” ainda no classicismo, citando o exemplo do primeiro movimento da *Sonata para Piano em Sib Maior, K. 333* de Mozart.

Embora não se possa falar em um motivo cromático, um motivo de terça maior ou um motivo de nota sustentada, podemos, contudo, perceber potencialidades intervalares e rítmicas que compõem o motivo das tríades aumentadas em progressão cromática. Mesmo que o motivo das tríades aumentadas como um todo só vá aparecer, ainda que transformado, em determinados pontos da Sinfonia⁷⁴, essas potencialidades influenciarão também o Tema Principal (c. 71) e o Tema Grandioso (c. 225), além de temas de transição (c. 111, 179).

O Tema Principal do movimento *Fausto*⁷⁵, por exemplo, é inegavelmente diverso do motivo das tríades aumentadas. Contudo, seu início (primeiro compasso da ideia básica da sentença), guarda o mesmo cromatismo descendente implícito até uma quarta diminuta e o mesmo sinal rítmico de abertura, a nota prolongada (Figura 25).

Figura 25: Aproveitamento das potencialidades rítmicas e intervalares dos compassos iniciais no início da Ideia Básica da sentença do Tema Principal do movimento *Fausto* (c. 71)

A relação entre esses dois motivos – o motivo inicial da sinfonia e o motivo que abre o Tema Principal do primeiro movimento – é ressaltado ainda na continuação da reapresentação da sentença, quando violoncellos e baixos realizam arpejos ascendentes de tríades aumentadas (c. 99-102). O ritmo pontuado do segundo e quarto arpejos do motivo inicial é repetido e a extensão do arpejo é ampliada até a oitava (Figura 26).

⁷⁴ No movimento *Fausto* aparecerá nos c. 12-14, 46-53, 147-165, 297-304, 305-307, 359-362, 371-373, 382-386, 392-417, 582-589, 590-592, 619-632. No movimento *Gretchen*, aparece apenas nos últimos cinco compassos, em harmônicos na harpa.

⁷⁵ Além do uso do motivo em passagens de transição e no desenvolvimento, esse a sentença que descreve o Tema Principal do *Fausto* será reapresentado neste movimento com pequenas modificações na Re-exposição (c. 421), como era de se esperar, mas também na “falsa repetição” no desenvolvimento (c. 319). No movimento *Gretchen*, ele será retomado na Seção B (c. 188).

Figura 26: Aproveitamento das potencialidades rítmicas e intervalares no acompanhamento da continuação da reapresentação sentença do Tema Principal do movimento *Fausto* (c. 101-102)

Alguns compassos adiante, no início da transição da Exposição⁷⁶, mais uma vez ouvimos uma nota longa iniciar um novo elemento melódico. Nesta versão, o contorno de cinco notas em movimento descendente cromático, que era estrutural nos motivos anteriores, passa para a superfície. Por outro lado, o cromatismo desta versão não é exato. As notas Fá#-Mi interrompem o padrão cromático e, assim, as notas inicial e final desta versão não formam uma terça maior como nas duas versões anteriores (Figura 27). Mais uma vez, o acompanhamento reforça a relação entre esse “novo”⁷⁷ motivo e o motivo inicial, com um arpejo ascendente, mas agora de uma tríade maior. Mais uma vez a extensão do arpejo é ampliada até uma décima terceira.

⁷⁶ Este segmento de seção será omitido na Re-exposição do movimento *Fausto*, mas ouviremos ainda esse motivo nas Codettas da Exposição e Re-exposição do movimento *Fausto* e por quatro vezes no movimento *Gretchen*: na Seção A (único reaproveitamento temático do movimento *Fausto* nesta seção) a partir do c. 45, Seção A' c. 239 e na Seção B, durante a progressão de 3^{as} na Seção B a partir do c. 138 e c. 201.

⁷⁷ As aspas usadas aqui querem ressaltar a ambiguidade inerente à técnica de “derivação contrastante”. Embora existam relações entre os motivos, como estamos vendo, ao mesmo tempo, esses motivos são diferentes uns dos outros e, portanto, cumprem funções diferentes ao longo da Sinfonia.

Figura 27: Aproveitamento das potencialidades rítmicas e intervalares dos compassos iniciais no início da transição do movimento *Fausto* (c. 111 – naipes de clarinetes e fagotes)

Em uma transformação do motivo anterior, mas mantendo o contorno geral, Liszt realiza parte da sentença do trecho *Affetuoso, poco Andante*⁷⁸ (Figura 28). Embora aqui os submotivos dos compassos iniciais já estejam mais afastados, ambos se relacionam indiretamente tendo como ligação em comum o motivo anterior, do compasso 111 do primeiro movimento. A derivação deste em relação ao motivo anterior fica mais evidente nos compassos 185-186 com o ritmo pontuado no final e a repetição da nota Si quando se ouve o início do próximo compasso:

Figura 28: Transformação temática do motivo do compasso 111 na ideia contrastante da sentença do *Affetuoso, poco Andante* (c. 183-186 do movimento *Fausto*).

A seção TR₂ (c. 147-178) é inteira baseada no motivo inicial. Além da transformação temática mais evidente – ampliação rítmica dos arpejos ascendentes, agora maiores, como no acompanhamento da versão do c. 111 – o motivo é acompanhado por sextinas que ornamentam um arpejo de tríades maiores. Mais uma vez, o submotivo dos arpejos ascendentes é usado como acompanhamento e, mais uma vez, sua extensão é ampliada, agora para duas oitavas

⁷⁸ O trecho *Affetuoso, poco Andante* é uma sentença construída a partir de uma ideia básica composta [*compound basic idea*] (Moortele, 2011, p. 133). Assim, uma ideia básica (c. 179-180) é repetida (c. 181-182), e seguida por uma ideia contrastante, da qual nos referimos aqui no texto (c. 183-184) que também é repetida (185-186). Todo esse complexo, ou “modelo”, como chama Moortele, é repetido sequencialmente (c. 187-194) e a continuação dessa sentença composta é construído a partir da liquidação da ideia contrastante (c. 195-201).

(Figura 29). Como sinais de que o Tema Principal já passou, a figuração em sextinas, que tinha aparecido como acompanhamento do Tema Principal nos c. 83-86, é retomada.

I Meno mosso, misterioso e molto tranquillo.

Fl. a 2
Hob. a 2
Klar. a 2
Fag. a 2
Viol. divisi
Vclle. u. Kb.
Cb.

p dolciss.
p dolce
con sord.
pizz.
mf marc.
pizz.
mf marc.
pizz.
mf marc.

Arpejos ascendentes de triade ornamentados

Figura 29: Transformação temática do motivo das tríades aumentadas (em aumentação rítmica) e acompanhamento em sextinas de arpejos ascendentes por duas oitavas (c. 147-150) do movimento Fausto.

O aproveitamento dos submotivos são ainda mais sutis no Tema Grandioso (c. 225) do primeiro movimento⁷⁹. Aí, a nota prolongada é transformada em nota repetida e os arpejos ascendentes de tríade (neste caso, maiores) do motivo inicial aparece mais uma vez como acompanhamento e mais uma vez sua extensão é ampliada, chegando a quatro oitavas e uma quinta. Assim como vinha acontecendo até aqui, novamente, o motivo inicial não será o único a colaborar na construção deste tema. A cada nova elaboração temática, novos elementos temáticos são agregados ao repertório e reutilizados em transformação no restante da obra. O Tema Grandioso, por exemplo, guarda ainda os resquícios da versão da reapresentação da sentença do Tema Principal. Na continuação de sua sentença, a escala descendente de uma oitava e meia (c. 229-232 e 238-242) nos faz lembrar da também descendente escala de suas oitavas no final da reapresentação da sentença do Tema Principal (c. 92-94 e 96-98). Embora esta tenha um cromatismo que não aparece na do Tema Grandioso, o ritmo pontuado ajuda a relacionar uma com a outra.

Com exceção do último exemplo⁸⁰, que é todo baseado no motivo das tríades aumentadas, os complementos de todas as outras versões serão relacionados entre si. Assim, da mesma maneira que o motivo das tríades aumentadas forneceu os submotivos que ajudou a gerar os outros materiais temáticos, o segundo motivo da introdução (c. 4-5) gerará as novas potencialidades (Figura 30) que subsidiarão o aparecimento do complemento dos elementos temáticos anteriormente citados.

Figura 30: Potencialidades intervalares do motivo *dolente*⁸¹ (c. 4-5 do movimento *Fausto*)

⁷⁹ Esse tema é retomado no movimento *Gretchen* apenas na Coda (c. 280) e sob uma retórica completamente diversa. O ritmo em tercinas e a dinâmica em *pp*, transformam significativamente a grandiloquência que ouvimos no primeiro movimento.

⁸⁰ Ainda assim, a liquidação dessa seção será realizada com um gesto que remete o gesto de Salto ascendente seguido de semitom descendente do motivo dos c. 4-5 do movimento *Fausto*.

⁸¹ O título *dolente* para esse motivo deve-se a indicação realizada na partitura na sua primeira aparição, nos compassos 4-5 do movimento *Fausto*.

A sinuosidade da linha melódica do motivo *dolente* (Figura 30), com grandes saltos melódicos compensados na direção oposta, contrasta-se significativamente do motivo inicial. É claro que, sendo ambos baseados no mesmo material – as tríades aumentadas – alguns sinais intervalares são mantidos: a importância do intervalo de terça maior (seja no salto melódico ascendente que prepara a finalização do motivo, seja no acompanhamento de terças paralelas) e o intervalo cromático descendente (seja no fim do motivo em si, seja no comentário dos violinos). Além disso, o ritmo sustentado para abrir o motivo também é conservado.

Vimos anteriormente, como o início da ideia básica do Tema Principal do movimento *Fausto* estava relacionado com os submotivos do motivo inicial. Contudo, esse tema é construído a partir de um modelo complexo (Moortele, 2011). Ou seja, a ideia básica completa, ou “modelo”, como sugere Moortele, é formada por pelo menos dois motivos contrastantes entre si. Assim, se o primeiro compasso do modelo do Tema Principal guarda relação com o motivo inicial, os compassos completam esse modelo (c. 72-74), exploram submotivos do *dolente*. Veja a figura abaixo (Figura 31), com a repetição transposta do modelo do Tema Principal do movimento *Fausto*.

The image shows a musical score snippet with several annotations in Portuguese. Red boxes highlight specific intervals and melodic movements. The annotations include: 'Resolução por cromatismo descendente' (twice), 'Salto ascendente seguido de semitom descendente' (twice), and 'Salto de terça ascendente antes da finalização' (once). A 'marc.' (marcato) is also indicated. The score is in a key with two flats and a common time signature.

Figura 31: Aproveitamento das potencialidades intervalares do motivo *dolente* na parte final da ideia básica da sentença do Tema Principal do movimento *Fausto* (c. 76-78)

Da mesma maneira que na introdução e no Tema Principal, a segunda parte da ideia básica do TR₁ apresentará um contorno melódico bem mais sinuoso que seu início, que ressaltava a linearidade descendente da progressão (quase) cromática do motivo inicial. A citação da primeira parte da ideia básica do Tema Principal ressalta, por um lado, o contraste entre os submotivos que os geraram e, por outro, a complementaridade do pensamento temático de origem e dos próprios elementos temáticos sobrepostos (Figura 32).

Figura 32: Resposta de Baixos/cellos/fagotes na ideia básica do TR₁ (naipe das cordas, c. 115-118 do movimento *Fausto*).

Por fim, da mesma maneira que a ideia contrastante do modelo composto de sentença (Moortele, 2011) era apenas a transformação temática de uma das versões do motivo inicial, e portanto, sem grandes alterações em relação a ela (c. 111, Figuras 26 e 27), a ideia básica desse modelo composto também será a utilização muito aproximada do motivo *dolente*.

Figura 33: Transformação temática do motivo do dolente na ideia básica da sentença do tema *Affettuoso* e aproveitamento do submotivo do salto melódico seguido de semitom descendente (c. 179-182 do movimento *Fausto*)

Embora o Tema Grandioso tenha ligações muito laterais com os submotivos dos motivos inicial e *dolente*, como vimos acima, é interessante prestarmos atenção nas pequenas alterações às quais ele é submetido na primeira versão da Reexposição (c. 503). Aí, a nota que antes era repetida passa a ser sustentada (submotivo inicial do motivo das tríades aumentadas) e o acompanhamento, mais discreto que o da Exposição, ressalta uma textura em terças, remetendo-nos a um dos submotivos do motivo *dolente* (Figura 34). É como se, tematicamente também, a Reexposição reconciliasse o Segundo Tema com o início da obra. E isso não pode ser descartado em uma obra onde a harmonia dificulta a percepção da oposição tonal da Exposição e a reconciliação harmônica na Reexposição.

Dito de outro modo, é como se tematicamente Liszt contribuísse para a escuta formal da peça, o que é confirmado pela percepção de que as funções formais de transição, desenvolvimento e coda exploram sobretudo a transformação temática dos motivos prévios, enquanto as funções formais de primeiro e segundo tema afastam-se do material antes exposto com relações apenas sutis de “derivação contrastante”, tais quais as descritas ao longo deste item.

Figura 34: Tema Grandioso na Re-exposição (c. 501-506 do movimento *Fausto*), onde alguns submotivos da introdução da Sinfonia são retomados.

O movimento *Gretchen*, além do reaproveitamento temático de alguns temas do movimento *Fausto* na Seção B, como pudemos perceber em algumas notas de rodapé desse capítulo, apresenta dois novos temas que pouco se relacionam com os submotivos apresentados aqui. Fora a introdução que explora o uso de terças paralelas (Figura 35), a Seção A do movimento *Gretchen* inicia um contraste de fato, não, como até aqui, um contraste que compartilhava uma mesma origem. Assim, a Seção A do movimento *Gretchen* e seus dois novos temas reforça a oposição entre o Ternário Abrangente no qual se inserem os três movimentos da *Sinfonia Fausto*, onde o movimento *Fausto* (A), e o movimento *Mefistófeles* (A') são mais aproximados que o movimento *Gretchen* (B).

Figura 35: Submotivo das terças paralelas no início do movimento *Gretchen* (c. 1-6)

*

* *

Vimos, ao longo deste capítulo, como o conceito de forma musical como processo (Schmalfeldt, 2011) ajudou-nos a conceber a forma sonata do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto*, incluindo em nosso discurso, as diversas ambiguidades proporcionadas pela escrita de Liszt. Dessa maneira, torna-se explícito também no discurso analítico uma das características fundamentais da forma desta obra, especialmente no primeiro movimento. E não poderia ser diferente. Como Liszt poderia criar uma forma sonata estável se seu material composicional, a tríade aumentada e os submotivos, são também dúbios?

Por um lado, uma mesma tríade aumentada pode levar a diversos acordes consonantes e apenas quatro tríades aumentadas dão conta de organizar o total cromático dos acordes maiores e menores. De maneira correlata, os submotivos implícitos no material rítmico-melódico dos primeiros 11 compassos da obra dão conta de embasar os diferentes temas de boa parte da sinfonia. Seja do ponto de vista harmônico – com as tríades aumentadas –, seja do ponto de vista temático – com os submotivos – Liszt lança mão de alguns materiais pivôs que geram uma superfície musical múltipla e contrastante.

Como disse Dahlhaus a respeito do subtematismo em Beethoven, constrói-se assim uma “lógica musical que é menos um processo que visa um fim, e mais uma estratégia de rede, na qual os fios podem irradiar para qualquer direção”^{xxvi} (Dahlhaus, 1991a, p. 217). Ao contrário do que disse o esteta, contudo, não acreditamos que isso iniba o discurso processual da obra de Liszt (Dahlhaus, 1991a, p. 216). A própria prática de deixar sinais de temas anteriormente ouvidos nos temas que se seguem, como vimos acontecer com os temas do movimento Fausto, parecem contradizer o apontamento de Dahlhaus. A lógica de rede na organização do material harmônico e temático da *Sinfonia Fausto* é refletida na forma e ambos são processuais. A cada momento, podemos ser lançados, sem preparação aparente, para outro espectro do ciclo de quintas; sem que se dê conta, um novo tema é apresentado e explorado, como que em uma sucessão rapsódica e caótica. Contudo, todas as regiões harmônicas e os temas escolhidos estão fundamentados na apresentação da obra, seus 11 primeiros compassos, e isso torna-se evidente durante o desenrolar da *Sinfonia Fausto*. De maneira análoga, embora os múltiplos segmentos possam ser enormemente contrastantes (sob o ponto de vista da harmonia, dos elementos temáticos, do caráter retórico, do andamento e do metro), eles podem, ao, mesmo tempo, compor juntos uma mesma seção da forma sonata. Por outro lado, da mesma maneira que somos obrigados a assumir que o trecho dos compassos 179-202 é um segundo tema que *torna-se* uma transição e que, portanto, aglutina elementos importantes de duas funções formais; somos também levados a reconhecer que, mesmo com a semelhança entre os elementos temáticos da

introdução, do Tema Principal e da Transição do movimento Fausto, esses elementos tratam-se de materiais distintos e que ocupam funções diferentes ao longo da forma sonata deste primeiro movimento. Como disse Moortele (2013, p. 421), ao fim do processo, as ambiguidades são mantidas.

O movimento *Gretchen* aparece, de alguma maneira, para se contrapor ao movimento *Fausto*. Enquanto o movimento *Fausto* propicia uma discussão sobre os limites e as potencialidades da forma sonata, induzindo-nos a uma escuta processual, que nunca se adapta completamente às expectativas em torno da tradição da forma sonata; o movimento *Gretchen* aceita a dualidade da forma ternária. Não há dúvidas que a seção A é mais estável que a seção B (que, aliás, ao retomar os temas do movimento *Fausto* parece pegar de empréstimo também algumas características deste: uma harmonia menos estável⁸² com uso inclusive de progressão de terças, como no primeiro movimento; tensão rítmica com a exploração mais acentuada da métrica mista e o uso de polirritmia; exploração de sequências mesmo em trechos que não são de transição entre temas)⁸³. Neste sentido, a partir do momento que começamos a ouvir a Seção B do movimento *Gretchen*, podemos reconhecer que uma nova seção começa. A medida que o tempo passa, essa visão inicial só é confirmada e, portanto, pode se manter como um passado apaziguado durante a escuta. Não existe aí nenhuma concepção formal a ser supressumida, como foi no primeiro movimento. Não existe aí uma forma que acentua a nossa percepção processual dos acontecimentos musicais. Não por acaso, os dois temas da Seção A deste movimento não estão relacionados por “derivação contrastante” com os do primeiro movimento e a tríade aumentada parece ter pouco impacto nas progressões internas desse longo trecho baseado no prolongamento de *Láb Maior*⁸⁴.

⁸² Cabe lembrar aqui como o mesmo encadeamento [B⁷ – E] é usado como uma modulação direta no movimento *Fausto* (final do Tema Principal e início da Transição), enquanto na Seção A do movimento *Gretchen*, é construído a partir da expansão gradual de uma progressão harmônica, como vimos no item 3.2 deste trabalho. Neste exemplo, fica evidente como, mesmo as pequenas transgressões harmônicas da seção A do segundo movimento, são como que explicadas para não destoar do entorno harmonicamente mais estável. A seção central, contudo, apresenta proposições mais desafiadoras para a análise harmônica (cf. Damschroder, 1981, p. 170 e ss; Longyear & Covington, 1986, p. 165).

⁸³ Embora tenha sido tratado apenas lateralmente neste trabalho, é importante perceber a própria *Sinfonia Fausto* como um abrangente ABA’ Coda. Assim, a função desse grande contraste entre a Seção A e a Seção B no movimento *Gretchen* estabelece como um paralelo em relação ao também grande contraste entre os movimentos *Fausto/Mefistófeles* e o movimento *Gretchen*. É como se, internamente, o movimento *Gretchen* fizesse o negativo da sinfonia como um todo. Enquanto na *Gretchen* os aspectos mais desafiadores para a análise harmônica e formal aparecem na seção central, na sinfonia os movimentos *Fausto* e *Mefistófeles* costumam chamar mais atenção.

⁸⁴ Embora as Regiões de Weitzmann ajudem-nos a explicar a escolha do *Lab Maior* como centro tonal desse movimento em relação ao restante da Sinfonia, os encadeamentos internos da Seção A do movimento *Gretchen* podem ser quase todos explicados com a teoria tonal tradicional.

Assim, no caso da *Sinfonia Fausto*, as ambiguidades formais discutidas no item 3.1 não são, portanto, apenas um dado da época na qual a obra foi composta – o século XIX com: 1) suas indagações a respeito da sinfonia depois de Beethoven (Bonds, 2013); 2) sua tendência em tornar dúbio o fim da exposição e o início do desenvolvimento, típico das aberturas do período (cf. Moortele, 2009, p. 43-44); 3) seu problema em relação à Reexposição (cf. Moortele, 2009, p. 54); 4) ou ainda com sua tendência em explorar as formas híbridas, como na *Sinfonia Fantástica* de Berlioz ou nos *Poemas Sinfônicos* de Liszt, por exemplo. Não queremos, com isso, diminuir o impacto que o meio e a história musical têm na obra, contudo, parece-nos importante ressaltar que as ambiguidades formais na *Sinfonia Fausto* são mais do que um dado exclusivo do estilo romântico. Elas estão também a serviço dos materiais escolhidos que guardam em si a dubiedade expressa na larga escala.

Capítulo 4. O Fausto de Goethe segundo Liszt

Neste capítulo apresentaremos a relação entre a *Sinfonia Fausto* de Franz Liszt (1811-1886) e *Fausto: uma tragédia* de Johann W. Goethe (1749-1832). Além de comentarmos brevemente a ampla bibliografia que relaciona as duas obras, uniremos aqui alguns aspectos a respeito da obra de Goethe (comentados no capítulo 1) e elementos da nossa análise sobre a *Sinfonia Fausto* de Liszt (apresentada no capítulo 3), levando em conta a abordagem estética de Liszt a respeito da música programática (discutida no capítulo 2).

O motivo literário do pacto demoníaco em torno do alemão Doutor Faustus que viveu entre 1470 e 1540 (Mazzari, 2010: 8) tem, desde 1587, “sido contada e recontada, interminavelmente, em todas as línguas modernas, em todos os meios conhecidos” (Berman, 2007: 50). O Fausto de Goethe é talvez o mais importante capítulo dentro de uma longa história do mito de Fausto na modernidade. Inúmeras são as referências a esse mito e à obra de Goethe também na música, como por exemplo: Franz Schubert (*"Szene aus Faust" Goethe-Lieder D. 126*), Robert Schumann (*Cenas do Fausto de Goethe*), Richard Wagner (*Eine Faust-Ouvertüre*), Hector Berlioz (*A Danação de Fausto*), Gustav Mahler (*8ª Sinfonia*), Fanny Mendelssohn (*Cantata para Solo, Coro e Orquestra*), Charles Gounod (ópera *Fausto*)⁸⁵.

Franz Liszt conheceu o *Fausto* de Goethe na década de 1830. Hector Berlioz creditava a si a indicação da tragédia de Goethe para Liszt (Le Diagon-Jacquin, 1990: 16). Embora fosse fluente em alemão, a primeira leitura que Liszt fez da obra foi sob a tradução, para o francês⁸⁶, de Gérard de Nerval (1808-1855), ainda durante a década de 1830 (Walker, 1992, p. 249).

A relação de Liszt com o *Fausto* de Goethe é controversa. Bauer (1936: 311) retoma o biógrafo Sacheverell Sitwell para dizer que Liszt tinha sempre à mão o Breviário Católico, a *Divina Comédia* de Dante e o *Fausto* de Goethe⁸⁷. Para outros, contudo, a leitura de Liszt sobre a versão goethiana para o mito era um tanto crítica, uma tragédia que ressaltaria a natureza burguesa e não romântica⁸⁸ do protagonista (Searle apud Jensen, 1982, p. 153; Larkin, 2004, p.

⁸⁵ Cabe ressaltar que Liszt não apenas conhecia muito bem parte dessas obras, como chegou a reger algumas delas, como a *Abertura* de Wagner, por exemplo. Sua *Sinfonia Fausto*, aliás, comenta algumas dessas obras, como veremos mais adiante.

⁸⁶ O francês era como a língua mãe de Liszt. “Liszt escreveu todos os seus ensaios, panfletos, críticas e livros em francês, porque ele se sentia mais em casa nessa língua” (Bauer, 1936: 302).

⁸⁷ Importante ressaltar que as duas únicas sinfonias de Liszt são baseadas exatamente nestas duas últimas obras. A *Sinfonia Dante* e a *Sinfonia Fausto* foram trabalhadas paralelamente. Os primeiros esboços são de 1837 e 1840, respectivamente, e completadas em 1856 e 1854, respectivamente (Floros, 2014: 179). Ambas seguem organização similar, em três movimentos (Inferno, Purgatório e Paraíso na Sinfonia Dante e Fausto, Gretchen e Mefistófeles na Sinfonia Fausto), ambas terminando com trecho coral.

⁸⁸ Sobre o sentido da palavra “romântica” devemos ter em mente o seu significado na teoria estética do século XIX e das correntes literárias a partir de 1800. (cf. Videira, 2010).

90, 101 – nota de fim 10; Chrissochoidis, 2001, p. 10). Em carta enquanto escrevia a Sinfonia Fausto, Liszt admitiu sua dificuldade em relação ao texto de Goethe: “Tudo o que tem a ver com Goethe é perigoso para eu lidar”^{xxvii} (Liszt apud Searle, 2012, p. 77). Anos mais tarde, em nova correspondência, Liszt escreve mais detidamente sobre o assunto:

Na minha juventude, o Fausto parecia para mim um personagem decididamente burguês. Por isso, ele se torna mais variado, mais completo, rico, mais evocativo.... A personalidade de Fausto, dispersa e se dissipa, ele não faz nada, deixa-se levar, hesita, experimenta, perde seu caminho, considera, barganha, e está apenas interessado em sua própria felicidade.^{xxviii} (Liszt apud Searle, 2012, p. 77-78)

Em 1855, em seu ensaio sobre a *Sinfonia Harold* de Berlioz, Liszt disse que dentre os poemas modernos, o *Fausto* de Goethe é a “epopéia filosófica” mais gigantesca (Liszt, 1882 [1855], p. 53). De qualquer maneira, o mito fáustico parecia provocar grande interesse a Liszt que dedicou-se por inúmeras vezes em compor sob sua luz. Alguns exemplos são: *Dois Episódios sobre Fausto de Lenau*⁸⁹ (1860), as *Quatro Valsas Mefisto* (1859-60, 1881, 1883 e 1885), a *Polka Mefisto* (1883), entre outras obras que não carregam no título evidências, mas que diversos autores apontam para essa relação, como a *Sonata em Si Menor*⁹⁰ (publicada 1854).

Muitos autores explicam o envolvimento de Liszt com o mito de Fausto durante décadas de sua vida por causa de uma suposta identificação do compositor com o herói. Enquanto para alguns sua fascinação devia-se à dualidade entre Bem-Mal, entre Salvação-Perdição, entre aspirações Materiais-Espirituais intrínsecas à sua história pessoal (Floros, 2014, p. 179; Bauer, 1936, p. 311), outros atentam para a atração do compositor ao tema diabólico (Jensen, 1982, p. 151). Chrissochoidis (2001, p. 10), comparando a eterna insatisfação de Fausto com a vida de Liszt: uma personalidade que teve imenso sucesso e mesmo assim, continuava em “depressiva insatisfação”. Sejam quais forem as comparações, muitos são os autores que entendem que Liszt via no mito de Fausto um reflexo de sua própria história, de sua própria psique.

Tendo ou não críticas à versão de Goethe para o mito fáustico, em sua *Sinfonia Fausto*, Liszt torna claro, desde o título, a relação da *Sinfonia Fausto* com o texto de Goethe. Na partitura, Liszt escreve: Uma sinfonia fausto em três retratos característicos (a partir de Goethe).

⁸⁹ Segundo Chrissochoidis (2001: 10), Liszt tinha muito mais afinidade com o Fausto de Lenau que o de Goethe. Segundo o autor, não apenas a entrega ao niilismo do herói de Lenau combinava mais com a “condição psicológica” de Liszt, como similaridades nas biografias deste escritor com o compositor faziam Liszt sentir-se mais próximo (ambos eram húngaros e passaram a vida rodando a Europa Ocidental para apresentar suas obras).

⁹⁰ Sobre a relação da Sonata em Si menor de Liszt e o mito de Fausto, Laurence Le Diagon-Jacquin (1998: 17) cita o artigo de Gràbocz, Marta. La Sonate en si mineur, une stratégie narrative complexe. In: *Analyse Musicale*, nº 8, 3º trimestre 1987, pp. 64-7. Claudio Arrau, em *Arrau on music and performance* (Horowitz, 1999, p. 134-146) fala de enigmas implícitos nas obras de Liszt que não têm programas explícitos e cita, além da *Balada n. 2*, a *Sonata em Si menor*, dizendo que era comum associar um programa fáustico a esta Sonata (Horowitz, 1999, p. 137), especialmente para fins didáticos.

Os primeiros esboços que Liszt escreveu de trechos instrumentais baseados no Fausto de Goethe são da década de 1840. Em 19 de Outubro de 1849, Richard Wagner, ao comentar um conjunto de pequenas peças de Liszt baseadas em textos de Goethe (*Goethealbum*), aconselha que o amigo inicie uma ópera Fausto (Larkin, 2004: 88). O conselho encontrou eco com a proposta que, pouco depois, o escritor parisiense Gérard de Nerval fez para Liszt. Nerval, ao lado de Alexandre Dumas, seriam os libretistas de uma versão francesa do mito e Liszt escreveria a música do que seria então uma ópera Fausto. Por inúmeros desencontros o projeto não foi levado a cabo (Jensen, 1982). O tema⁹¹ do Fausto, contudo, não deixou de acompanhar o compositor.

No ano de 1852, Liszt regeu várias obras sobre o tema do Fausto, entre elas, a *Abertura Fausto* de Wagner (na primeira versão de 1840), a *ópera Fausto* (1813) de Spohr e *A Danação de Fausto* (1846) de Berlioz (Walker, 1989: 287-288). A abertura de Wagner já era conhecida de Liszt há mais de dois anos, mas é apenas na efeméride de 20 anos da publicação do Fausto, parte II de Goethe que Liszt rege a peça pela primeira vez, em 11 de maio de 1852 (Larkin, 2004: 96). Nesse mesmo ano, Liszt escreve uma longa carta a Wagner comentando detidamente a peça e sugerindo um segundo tema, lírico, para complementar a abertura. Meses depois, Wagner responde ao amigo explicando-se: a abertura seria, inicialmente, apenas o primeiro movimento – em torno do personagem Fausto – de uma sinfonia inteira. O segundo movimento dessa composição seria Gretchen. Seu tema já tinha sido esboçado, mas Wagner desiste do plano e usa o tema em uma outra peça (*Der fliegende Holländer*), composta em 1843 (Larkin, 2004, p. 97). O projeto que Wagner não conclui – escrever uma sinfonia relacionada a tragédia de Goethe, na qual cada um de seus movimentos destinar-se-ia a um dos personagens da obra literária – passa a ser trabalhado por Liszt.

Floros (2014) defende que o discurso musical da *Sinfonia Fausto* de Liszt pode e deve ser relacionado com versos específicos do *Fausto* de Goethe⁹². Para ele, a falta de um programa específico que acompanhasse a partitura⁹³ provavelmente não foi incluída por Liszt porque o texto de Goethe era extremamente difundido em seu tempo. Contudo, para a maior parte dos

⁹¹ Usamos a palavra “tema” no sentido de Dahlhaus que diz: “O *Fausto* de Goethe não é, no entanto, o conteúdo da sinfonia *Fausto* de Liszt, mas o seu simples **tema**.” (Dahlhaus, 1991b, p. 89)

⁹² “O fato é que o único método disponível para uma interpretação da sinfonia é uma análise semântica da música em si” (Floros, 2014: 65)

⁹³ Liszt não escreve nenhum dos versos de Goethe ao longo da partitura nos trechos instrumentais de sua *Sinfonia* (maior parte da obra) e nem inclui qualquer prefácio à partitura para tornar explícitas as relações entre sua música e o *Fausto: uma tragédia*, como fizera em nove dos seus treze Poemas Sinfônicos, conjunto de obras escritas e revisadas majoritariamente no mesmo período que Liszt compôs a *Sinfonia Fausto* (entre 1849 e 1858). Portanto, limitar a referência ao Fausto e à Goethe apenas ao título da obra e de seus movimentos foi uma decisão consciente e não um mero hábito do compositor no período que escrevia a *Sinfonia Fausto*.

autores, a falta de um programa mais detalhado (para além dos títulos dos movimentos e da obra em si), sugere uma relação menos direta entre a tragédia de Goethe e a Sinfonia de Liszt. Esses autores, seguindo uma tradição que remonta a Richard Pohl (crítico e amigo pessoal do compositor), defendem que a *Sinfonia Fausto* propõe-se a retratar musicalmente aspectos de cada um dos personagens (Fausto, Gretchen e Mefistófeles) da tragédia de Goethe, mas que não se preocupa em descrever cenas específicas ou versos precisos do poema (Walker, 1992, p. 250; Larkin, 2004; Grünewald, 2013). O título da obra, que diz *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern* seria mais um indício desse ponto de vista. A palavra *Charakterbildern* pode ser traduzida por “retratos característicos”. Se “característicos” aponta a filiação da obra com a tradição programática⁹⁴, a palavra “retratos” corrobora a interpretação de que alega que a sinfonia descreve musicalmente os três personagens que dão nome aos movimentos da obra.

Mas como Liszt poderia caracterizar musicalmente os personagens de uma tragédia? Em primeiro lugar, podemos notar as citações que o compositor faz de outras obras que se relacionam com o *Fausto* de Goethe ou mesmo com o tema da maldição.

Por isso, Liszt deixa vestígios, citações ocultas, dos motivos da Abertura Fausto de Wagner nos temas de sua Sinfonia, prática muito comum no romantismo musical. O título dessas obras já apontaria para essa referência. Chrissochoidis (2001), na nota 14, retoma o trabalho da musicóloga Dorothea Redepenning que defende que o artigo *Eine*, usado por ambos compositores em suas peças – no título de Uma Abertura Fausto de Wagner e, posteriormente, de Uma Sinfonia Fausto de Liszt – já seria a primeira citação de Liszt à obra do amigo.

Larkin (2004) discute o assunto com diversos exemplos musicais. Dentre eles, o autor ressalta a semelhança entre o motivo inicial da abertura de Wagner e um dos motivos da Introdução (compassos 4-5) da sinfonia de Liszt, e que é desenvolvido nos compassos 66-70.

⁹⁴ “‘Característico’ é o mais comum entre os termos usados nos séculos dezoito e início do dezenove para indicar música instrumental na qual um assunto é especificado, geralmente por um texto. Mais de 225 obras orquestrais qualificam-se, algumas com sentenças e parágrafos descrevendo cada um dos movimentos, ou o que os ouvintes modernos chamariam de programa, e outros com apenas uma palavra ou duas caracterizando um único movimento ou a peça inteira [...]” (Will, 2004: 1)

Figura 36: Primeiro trecho são os compassos iniciais de *Uma Abertura Fausto* de Richard Wagner. Segundo trecho são os compassos 66-70 de *Uma Sinfonia Fausto* de Franz Liszt.

O autor comenta:

Como é facilmente perceptível, nenhum dos casos acima envolve citação exata: no Exemplo 1 [Figura 36 de nosso texto] a característica em comum é apenas a célula de abertura, uma sétima descendente seguida por uma terça ascendente. Seria imprudente descartar que possa ser uma coincidência, mas quando [essa célula] é vista junto com o restante das evidências, é provável que seja uma apropriação da parte de Liszt. (Larkin, 2004, p. 92).

Por sua vez, Le Diagon-Jacquin (1998, p. 16-17), sugere a aproximação entre os compassos 362-369 da abertura de Wagner e os compassos 83-37 da *Sinfonia Fausto* de Liszt (Figura 37):

Figura 37: Excertos musicais de Wagner e Liszt, colocados lado-a-lado por Le Diagon-Jacquin (1998, p. 16-17). Acima, os compassos 362-369 de *Eine Faust Overtüre* de Wagner. Abaixo, os compassos 83-87 da *Sinfonia Fausto* de Liszt.

Mas Wagner não é o único citado por Liszt nesta Sinfonia. Le Diagon-Jacquin (1998, p. 19) relembra a grande similaridade entre o emblemático início da Sinfonia de Liszt (a progressão cromática descendente dos arpejos de tríades aumentadas) e os compassos iniciais da segunda versão das *Cenas do Fausto de Goethe D 126* (1814) de Franz Schubert. A diferença

é que, além do ritmo, Schubert emprega sobretudo acordes maiores em primeira inversão nos seus arpejos e Liszt explora as potencialidades da tríade aumentada (Figura 38 e Figura 39).

The image displays two systems of a musical score for Franz Schubert's 'Cenar com Fausto' (D. 126, 2nd version). The top system, measures 1-3, features a vocal line (Gesang) and piano accompaniment (Pianoforte). The tempo is 'Sehr langsam.' and the mood is 'Recit. Böser Geist.' The lyrics are 'Wie an...'. The piano accompaniment includes the marking 'sempre pp'. The bottom system, measures 15-18, shows the vocal line and piano accompaniment with the tempo 'immer geschwinder' and lyrics 'Bist du für deiner Mutter Seele,'. The piano accompaniment includes the markings 'pp' and 'cresc.'.

Figura 38: Arpejos do início de “Cenar com Fausto de Goethe D. 126, 2ª versão” de Franz Schubert. Em cima, compassos 1-3. Em baixo, compassos 15-18 do *lied* de Schubert.

The image displays the beginning of the 'Faust Symphony' (Sinfonia Fausto) by Franz Liszt. It shows the first five staves: 1. Violinen., 2. Violinen., Bratschen., Violoncelle., and Kontrabässe. The tempo is 'Lento assai.' The score includes markings 'con sord.' and 'p'.

Figura 39: Progressão cromática de arpejos de tríades aumentadas nos compassos iniciais da *Sinfonia Fausto* de Franz Liszt.

Não é o caso aqui de revisar todos os exemplos de citações que existem na *Sinfonia Fausto* de Liszt, mas de perceber que, com essas intertextualidades, Liszt insere sua sinfonia em uma tradição da representação sonora do *Fausto* de Goethe. Partindo desse ponto de vista, podemos compreender que as citações que Liszt faz na *Sinfonia Fausto* vão além de um posicionamento estético ou demonstração de admiração, elas dialogam com os campos semânticos que envolvem as peças citadas, por seus títulos, letras dos *lieder* e seus eventuais programas.

Neste mesmo sentido, também por razões semânticas, Floros (2014, p. 67) entende o reaproveitamento, no 3º movimento da *Sinfonia Fausto*, que Liszt faz de um motivo (Figura 40) que o compositor tinha usado anteriormente em outra peça (*Malédiction para piano e orquestra de 1833*)⁹⁵. Para Floros, a retomada do *Leitmotiv* da peça para piano estaria associada à reutilização do próprio contexto semântico da maldição, apropriado para as duas obras.

Figura 40: Motivo de *Malédiction* reutilizado no 3º movimento da *Sinfonia Fausto* (c. 184-187). Partitura utilizada na figura da versão para 2 pianos

Se a música romântica, evocada pelas citações, seria um reservatório de materiais musicais vinculados ao tema do Fausto e assuntos correlatos (maldição, morte, o pacto demoníaco, etc.), tradições semânticas mais arraigadas também são usadas por Liszt. Floros comenta, por exemplo, o emprego do trítono na *Sinfonia Fausto*. O trítono, intervalo proibido pela Igreja Católica na música medieval, era chamado de *Diabolus in musica*. Utilizando a carga semântica relacionada, desde então, a esse intervalo, Liszt teria aproveitado para usá-lo como representação da figura de Mefistófeles. Para abrir o terceiro movimento da *Sinfonia Fausto*, dedicado a Mefistófeles, Liszt usa o trítono tanto na verticalidade – subentendido no acorde de tétrade diminuta – como na horizontalidade – nas extremidades de uma linha melódica ascendente.

⁹⁵ Quem primeiro descreve o aproveitamento do motivo de *Malédiction* no movimento *Mefisto* da *Sinfonia Fausto*, foi Peter Raabe (*Liszt's Schaffen*, 1931, p. 53), citado por Floros.

1. Violinen.

2. Violinen.

Bratschen.

Violoncelle.

Kontrabässe.

Allegro vivace, ironico.

Tritono vertical
(entre as notas si-fa e re-lab da téttrade de B°)

Tritono horizontal
(entre notas si-fa)

Tritono horizontal
(entre notas si-fa)

Tritono horizontal
(entre notas si-fa)

Figura 41: Motivo do trítono nos compassos iniciais do movimento *Mefistófeles* da *Sinfonia Fausto* de Liszt (na horizontal, extremidades de um escala cromática ascendente, e na vertical, implícito na téttrade de B°).

Liszt fará questão de reafirmar por três vezes seguidas o motivo do trítono na abertura desse movimento. “É mister três vezes repeti-lo!” (verso 1.531), disse Mefistófeles a Fausto, para adentrar o quarto do doutor. Esta é uma dentre as diversas formalidades que acompanham a tradição do pacto demoníaco e tanto Goethe quanto Liszt parecem respeitar esse código em seus textos.

Outra camada semântica pode ser considerada em relação ao motivo mefistofélico. Graças a sensação de movimento associada à versão horizontal do motivo do trítono (sextinas em movimento cromático ascendente, ver Figura 41), essa célula rítmico-melódica pode ser compreendida, segundo Floros, como a energia “velocifer” (“*veloziferisch*”, neologismo que Goethe cria a partir da aglutinação das palavras “velocidade” e “Lúcifer”) que Mefistófeles promete oferecer ao Fausto para que o herói possa desfrutar dos prazeres do “pequeno mundo” e do “grande mundo”. Talvez por isso, esse motivo esteja anunciado já no *Allegro impetuoso*, no início do Movimento Fausto (c. 23-44)⁹⁶.

⁹⁶ Essa interpretação – que relaciona o motivo do trítono (Figura 41) e o *Leitmotiv* de *Malédiction* com a figura de Mefistófeles – concorda com a visão de Floros (2014, p. 66-72) de que existe uma caracterização específica para o personagem Mefistófeles na *Sinfonia Fausto* de Liszt, mesmo que boa parte do movimento sejam distorções de temas e materiais rítmico-melódicos do movimento Fausto (sempre sob indicações de “*scherzando*”, “*giocoso*” e “*irônico*”, o que denota a jocosidade com a qual Mefisto lida com as angústias e ambições do protagonista). Grünwald diz a esse respeito: “Enquanto Liszt desenvolve personalidades musicais distintas para Fausto e Gretchen, Mefistófeles é essencialmente derivado da distorção dos traços característicos de Fausto. Isso fornece uma chave vital para a compreensão do personagem. Mefistófeles é o adversário de Fausto, mas é também incorporado nele. Ele personifica o lado escuro de Fausto – em termos modernos, o inconsciente ou o id.” (Grünwald, 2013). Essa visão contesta a interpretação de alguns autores que defendem que Mefistófeles não

Vemos aí um exemplo claro da importância das convenções sociais – seja pelos pré-conceitos já arraigados na escrita tonal (como relacionar o trítone à figura do Diabo), seja pela prática dos contemporâneos a Liszt (nas citações de obras que remetem a temas associados ao Fausto) – nas escolhas para as interpretações semânticas de elementos musicais determinados, que em si não são nada além de conjuntos específicos de sons.

Também pela tradição de interpretação retórica de determinados conjuntos de sons, intervalos ou acordes, podemos compreender a significação semântica da tríade aumentada na *Sinfonia Fausto*. Como vimos com a análise apresentada anteriormente neste trabalho (capítulo 3.2), essa tríade não é apenas a sonoridade que abre a Sinfonia, mas é o fundamento harmônico por trás do qual se justificam as escolhas das regiões tonais escolhidas ao longo de toda a obra. Por muito tempo, a tríade aumentada ou era rechaçada pela teoria harmônica ou sugerida como dissonância exclusivamente de passagem e, para alguns tratadistas do século XVIII, poderia ser usada com finalidades retóricas. Liszt amplia as potencialidades da tríade aumentada nessa Sinfonia tornando-a uma entidade harmônica significativa para a estrutura da obra, não apenas para a superfície, como sugeriam os tratados anteriores ao de Weitzmann (1853). Claro está que a escolha dessa tríade como elemento de estrutura tem relação direta com as preocupações composicionais de Liszt e com as potencialidades de uma tríade simétrica. De qualquer maneira, não devemos esquecer a tradição retórica que, como lembrara Georg Andreas Sorge, em 1747 (cf. Todd, 1996, p. 154), relaciona a sonoridade da tríade aumentada com os temas da “morte”, “dúvida” e “sofrimento”, temas importantes para a Tragédia do Erudito no Fausto de Goethe.

Apesar de encontrarmos com bastante regularidade na literatura a relação entre os 22 compassos iniciais da sinfonia de Liszt e a tragédia do Erudito de Fausto, não vimos ainda essa interpretação ancorada na tradição da leitura retórica da tríade aumentada. Em geral, como para Floros (2014, p. 68), por exemplo, fala-se, da relação entre a angústia de Fausto diante dos limites dos conhecimentos humanos em comparação à grandeza da vida, da natureza e de Deus

tem de fato uma personalidade, ele apenas se molda a partir das necessidades e dos personagens com os quais se aproxima, no caso, Fausto (já que o único tema do movimento Gretchen a ser empregado no movimento Mefistófeles é citado sem grandes alterações temáticas, o que sugere o afastamento da personagem feminina em relação ao diabo – “*Esse homem que anda ao teu redor, / Odeio-o na mais funda alma interior; / Em toda a minha vida, nada/ No meu coração já me deu tal pontada, / Como desse homem a vulgar feição.*” – versos 3.471-3.475). Para os autores que seguem a interpretação de Richard Pohl (1862), o reaproveitamento dos motivos do primeiro movimento tem a ver com a essência desse que, segundo essa interpretação, não é nada além de negação. “Não se pode chamar Mefistófeles de personagem – ele é apenas um princípio, mas por essa razão tão consistente e lógica ele não pode ser nunca um personagem. [...] Como Mefistófeles não é um personagem real, ele não tem um tema que o caracterize – nem mesmo motivos para seus humores. Seu caráter é baseado na absoluta negação” (Pohl apud Floros, 2014: 66).

(como vimos no capítulo 1 deste trabalho) e, de maneira análoga, da construção de um tema que – evitando qualquer polarização tonal por 22 compassos e pelo prolongamento de uma tríade muito pouco explorada até ali, como pudemos perceber com a análise do capítulo 3.2 – parece testar os limites harmônicos do século XIX. Além disso, esse tema representaria a racionalidade humana por sua construção perfeitamente simétrica.

Até aqui, vimos alguns exemplos de como um conteúdo semântico pode ser depreendido do material musical (motivos, células e temas musicais). Nesta exploração, além das análises técnico-formais da obra, as indicações de caráter que o compositor deixa marcado na partitura em cada trecho e para cada tema são fundamentais para a construção de uma interpretação⁹⁷. Além disso, não podemos ignorar, por um lado, o papel das tradições – com seus estereótipos e preconceitos históricos (como a vinculação do trítono com o Diabo ou da tríade aumentada ao tema da “morte”, da “dúvida” e do “sofrimento”) – e, por outro, a importância de citações de outras obras – ajudando a compor campos de significados – na construção de interpretações semânticas associadas a um conteúdo intrinsecamente musical.

Contudo, como discutimos no segundo capítulo desta tese, sobre música programática, talvez coubesse aqui discutir o programa da Sinfonia de modo mais amplo do que o que mostramos até aqui. Como sugere Dahlhaus (1998, p. 13-14), podemos pensar o programa a partir de dois pontos de vista: 1) como uma paráfrase de questões formais, um “código estético de uma realidade técnica”^{xxix} (Dahlhaus, 1998 [1979], p. 14) e; 2) como um argumento extramusical que reforça a unidade implícita da obra (uma unidade que, musicalmente, é compreendida mais intelectualmente do que sensorialmente).

Quanto ao segundo ponto, não há como negar que a superfície musical da *Sinfonia Fausto* explora os contrastes. A obra pode parecer, inicialmente, sucessões de trabalhos temáticos, aparentemente ensimesmados e justapostos como que em uma rapsódia. Os trabalhos analíticos, sobretudo a respeito do primeiro movimento, apenas a partir da década de 1980 (Kaplan, 1984; Longyear & Covington, 1986, etc) mostraram, contudo, a filiação da obra com a tradição formal da sinfonia. Além disso, a técnica da “derivação contrastante” permite compreender a relação entre os diferentes temas (como expomos no capítulo 3 desta tese). Por mais diferentes que sejam as situações nas quais Fausto se encontra, todas fazem parte de um grande projeto.

⁹⁷ Este tipo de abordagem tem sido retomada por uma corrente analítica que vem crescendo nas últimas décadas: a análise tópica. É justamente nesse sentido que Paulo Castro, por exemplo, tenta definir o que é a tópica de mar e águas nas obras de Debussy, comparando e analisando seguimentos musicais que são assim sugeridos pelo compositor nos títulos ou anotações de suas partitura (Castro, 2012).

Pensando na primeira concepção de Dahlhaus, de que o programa pode ser entendido como uma sugestão poética para a decifração formal da peça, parece-nos bastante conveniente que Liszt tenha escolhido o personagem Fausto para figurar o primeiro movimento de sua sinfonia. Neste movimento, como vimos no capítulo 3 deste trabalho, temos o momento mais emblemático da *Sinfonia Fausto* a respeito dos grandes questionamentos sobre as potencialidades da forma na metade do século XIX. Liszt parte dos padrões de forma sonata do século XVIII, mas desafia seus limites. O compositor, nesse primeiro movimento, exige uma escuta ativa, uma escuta que obriga seus ouvintes a, ininterruptamente, re-significar as funções formais inicialmente imaginadas. As ambiguidades formais propostas privilegiam uma concepção da forma como processo, uma escuta em movimento, que não consegue se apaziguar com as primeiras concepções. Tal como o próprio Fausto, que se coloca em movimento para fugir da contínua insatisfação, somos constantemente jogados a uma insatisfação analítica e obrigados a recomençar o movimento interpretativo.

Parece bastante significativo, ainda, que toda a tensão formal criada no primeiro movimento, de repente, dê lugar à estável forma ternária do segundo movimento. Claro está que a história da forma sonata nos primeiros movimentos do ciclo de sonata são bastante mais problemática que a dos movimentos lentos. Contudo, assim como a escolha de Fausto para ilustrar as questões formais do primeiro movimento parece não ser fortuita, a escolha da Gretchen para figurar o movimento lento, formalmente mais tradicional, também é bastante oportuna. Como vimos no capítulo 1 desta tese, Margarida guarda os traços de um mundo antigo. Seu processo de rompimento com as tradições feudais se dá pelas mãos de Fausto. Liszt parece seguir tal interpretação ao escrever o planejamento harmônico do segundo movimento da *Sinfonia Fausto*. Enquanto os temas da seção A são harmonicamente mais estáveis, a seção B, majoritariamente construída a partir da transformação de materiais temáticos do movimento Fausto, “apresenta alguns dos problemas [harmônicos] mais interessantes [do segundo movimento]”^{xxx} (Longyear; Covington, 1986, p. 165).

De certa maneira, podemos pensar que o contraste entre o espírito de Fausto que o empurra para o futuro e as amarras que prendem Gretchen ao mundo antigo são a paráfrase programática de uma realidade musical: do ponto de vista da forma (forma sonata como processo versus ABA tradicional), da harmonia (exploração de progressões de mediantes e uso implícito da tríade aumentada versus sonoridades dissonantes como acorde de passagem) e da métrica (métrica mista versus ternário simples).

Mas a aproximação de Gretchen e Fausto não se dá de uma vez. Assim também é na música. Liszt escreve pequenos e graduais afastamento da estabilidade harmônica de Lá³ maior a cada nova apresentação do primeiro tema do movimento *Gretchen*. Essa gradação será interrompida por um interlúdio (c. 45-50 e 51-57), onde ouvimos transformado o tema do primeiro segmento da transição do movimento *Fausto* (c. 111 do primeiro movimento). Como se Fausto estivesse se apresentando a Gretchen, ouvimos pela primeira vez mediante duplamente cromáticas (A – Fm – A – Fm – D), e a mudança métrica (de ternário para quaternário). Em seguida, o gesto titubeante dos compassos 51-57 (que alterna os metros de $\frac{4}{4}$, $\frac{12}{8}$ e $\frac{3}{4}$ e é geralmente associado a brincadeira de Margarida despetalando a flor: “Bem-me-quer.... mal-me-quer....”^{xxx} do verso 3.181 de Goethe). Apenas então começa a última apresentação do tema principal da seção A, agora sim culminando na justaposição das mediante cromáticas [B7-E] dos compassos 72-77, como vimos no item 3.2 desta tese. Só depois de conviver com Fausto, Gretchen ousa desafiar as determinações sociais.

Assim como mostramos acima, a relação entre a escrita musical da *Sinfonia Fausto* e o texto homônimo de Goethe só pode ser compreendida a partir de um ponto de vista bastante abstrato. Embora interpretações diversas possam ser feitas, parece-nos perigosa a livre associação entre um material extra-musical e uma sinfonia. Além das simbologias construídas historicamente pelas tradições de representações sonoras, os diálogos entre obras musicais distintas, as indicações de expressão anotadas na partitura e interpretações bastante sintetizadas das obras em questão (como o moderno *versus* o tradicional), como mostramos até aqui, corre-se o risco de imaginar relações fortuitas de temas musicais com caracterizações como “o tema amoroso”, “o tema da nobreza” e outros, como fazem alguns (Walker, 1992; Floros, 2014, 1998). Essa perspectiva tende a esperar uma capacidade narrativa e até mesmo de representação que fogem ao escopo da arte musical. Dahlhaus esclarece bem essa questão quando diz:

A ideia segundo a qual Liszt terá traduzido poemas em música, por conseguinte, tentou dizer o mesmo que o texto original numa outra linguagem, é um erro [...]. O Fausto de Goethe não é, no entanto, o conteúdo da sinfonia Fausto de Liszt, mas o seu simples tema. E um tema ou sujeito não é um modelo que se imita, mas um material que o compositor elabora. Uma provisão de sons e um tema constituem, sublinhe-se expressamente, dois tipos de material; e só a partir da interação do tema e das “formas sonoras em movimento” surge o conteúdo musical. **Pretender fazer deste uma narrativa implica um erro acerca do seu modo de existência.** (Dahlhaus, 1991, *Estética Musical*, p. 89-90 – grifo nosso)

Por este ponto de vista, podemos tentar buscar qual o tema da tragédia de Goethe. Ou mais especificamente, qual o tema, entre os temas do *Fausto* de Goethe, que Liszt utilizou como ponto de partida de sua investigação composicional durante a *Sinfonia Fausto*. Neste sentido,

gostaríamos de ressaltar a importância da palavra **transformação**, nos seus mais diferentes sentidos, tanto na obra musical, como na obra literária.

A partir da leitura de Goethe podemos perceber que a trajetória de Fausto é um caminho de **transformação** – do protagonista em si e do mundo ao seu redor (de feudal para moderno). Não por acaso, Marshall Berman (2007) discute a relação entre a modernidade e a tragédia de Goethe a partir do estudo das três metamorfoses de Fausto: o sonhador, o amador e o fomentador.

Na perspectiva musical, encontramos a palavra transformação para explicar dois fenômenos distintos. Por um lado, a escrita harmônica da *Sinfonia Fausto*, explorando as potencialidades da tríade aumentada, é concebida a partir da **transformação** gradual de um acorde em outro. As regiões harmônicas muitas vezes são atingidas e relacionam-se entre si a partir da exploração de parcimônias e de caminhos de vozes simples. Técnica composicional típica do século XIX, essa concepção não apenas amplia as potencialidades do ciclo de quintas e expande sobremaneira a tonalidade diatônica em direção ao total cromático, como geralmente é associada à concepção de transformação. Cabe lembrar que as teorias harmônicas do século XIX (tais quais as dos tratados de Weitzmann), retomadas e ampliadas nas últimas décadas, são genericamente conhecidas como **Teorias Transformacionais**.

Por outro lado, a exploração da forma como processo exige de seus ouvintes uma constante **transformação** das suas interpretações formais para que, refutadas ou confirmadas as expectativas iniciais, a realidade musical seja sendo apropriadamente decodificada. Não por acaso, o conceito de “forma como processo” se fundamenta em um termo hegeliano (*Aufhebung*) que, como nos falou José Pinheiro Pertille (2013), institui um “sistemático discurso em movimento”.

Assim, seja do ponto de vista da leitura de Goethe, seja do ponto de vista da harmonia ou da forma musical na Sinfonia de Liszt, a palavra transformação parece como uma chave significativa de leitura, conectando, mesmo que de maneira bastante abstrata, a música e a literatura que serviu de inspiração a Liszt.

*

* *

Por mais que possamos fazer algumas inferências sobre a relação entre a música de Liszt e o texto de Goethe, não se pode dizer que uma sinfonia tenha condições de narrar as

desventuras de um herói fáustico. Assim, parece-nos evidente que não pudemos encontrar a exata correspondência entre o que discutimos no primeiro capítulo desta tese e o que abordamos neste. Portanto, a relação entre a modernidade e a tragédia de Goethe não poderá ser a mesma que a modernidade e a sinfonia de Liszt.

De qualquer maneira, parece-nos significativo que tanto Goethe quanto Liszt tenham uma preocupação a respeito da historicidade de suas obras. De um lado, Goethe precisa ambientar o seu drama e tornar claro ao leitor/espectador qual a temporalidade das ações dramáticas (preocupação típica no drama moderno, segundo Hegel, como vimos no primeiro capítulo). Por outro lado, Liszt situa sua obra em diálogo com diferentes músicas que, antes dele, criaram uma tradição sobre a representação musical do *Fausto* de Goethe e dos temas da maldição e do demoníaco.

Além disso, ao manter o contraste entre o movimento *Fausto* e *Gretchen* a partir da chave do novo e do antigo, musicalmente falando (no que diz respeito à forma, à harmonia, à elaboração temática e à exploração rítmica), Liszt, de alguma maneira, deixa uma pista importante sobre o que há de moderno em sua escrita. Mais uma vez, a perspectiva histórica na escrita de Liszt é de fundamental importância para que se perceba a diferença de concepção entre as representações do Fausto e da Gretchen em relação à tradição musical.

Dessa maneira, encerramos o ciclo proposto de quatro capítulos com as chaves para que possamos discutir, durante as considerações finais desse trabalho, se a *Sinfonia Fausto* de Liszt é uma obra moderna.

Considerações Finais. *Sinfonia Fausto* uma obra moderna?

Há inúmeras maneiras diferentes de se discutir *o que é* a modernidade, para que se diga, de uma forma consistente, quais artefatos estéticos podem ser considerados “modernos”, bem como quais deles – e em que sentido, e de que maneira o fazem – contribuem para nosso auto-conhecimento histórico e nossa auto-compreensão cultural. Mas a própria questão de que há uma inerente necessidade de interpretação historiográfica dentro do âmbito das realizações da cultura é algo que começou, da forma como entendemos hoje, com a geração romântica.

A geração de Liszt viveu um momento em que os compositores abordaram o passado não para aprender a técnica, mas para colocá-la a serviço de caminhos estéticos novos. Por isso, Liszt e Schumann tiveram que ocupar o lugar de fala de críticos, literalmente saindo em defesa de Berlioz – à maneira de Hoffmann, que precisou “explicar” a *Quinta Sinfonia* de Beethoven para que se reconhecesse nele não o louco, mas algo que hoje entendemos como o sentido profundo do “modelo”. Basta comparar esta atitude diante da história: o primeiro ato de J. S. Bach ao ser contratado para provimento da música religiosa da Igreja de Leipzig, por exemplo, foi deitar fora o que a biblioteca tinha do trabalho composicional de seu antecessor, H. Schutz.

Todas as categorias que sustentam a narrativa acima e que aparecem pela primeira vez no *Zeitgeist* do romantismo – uma linha que conta com Mendelssohn e sua reverência para com a obra de Bach ou com o esforço de Brahms em editar Palestrina – foram compreendidas e apontadas por Hegel como uma das principais características dos “*Novos Tempos*”, dos nossos tempos que são “os novos tempos” (Habermas, 2002, p. 9). O que vem a nosso encontro como pessoas *da* e *na* modernidade, é o peso de uma cultura historiográfica e a necessidade de uma interpretação dialético-historiográfica das nossas realizações culturais. Assim, a “‘época moderna’ confere ao conjunto do passado a qualidade de uma história universal... O diagnóstico dos novos tempos e a análise das épocas passadas se relacionam.” (Koselleck apud Habermas, 2002, p. 10)

O discurso estético de Liszt (1882 [1855]), apresentado no capítulo 2 desta tese, está fortemente marcado por essa cultura historiográfica. A argumentação de Liszt é permeada por uma percepção da “experiência do progresso” (Habermas, 2002, p. 9). Para ele, a música programática é o desembocar de um progressivo desenvolvimento da história da música⁹⁸. E

⁹⁸ “A solução poética contida no programa da música instrumental aparece aos nossos olhos mais como um **resultado do desenvolvimento do nosso tempo**, condicionado pelo **progresso múltiplo desta arte** [...]” (Liszt, 1882 [1855], p. 51 – grifos nossos).

esse desenvolvimento está, segundo o compositor, em aceleração⁹⁹. Afinal, não apenas os *novos tempos* são o resultado de um progresso dialético da história, como as mudanças, no mundo moderno, são sentidas com mais intensidade e velocidade. “O espírito do tempo (Zeitgeist), um dos novos termos que inspiram Hegel, caracteriza o presente como uma transição que se consome na consciência da aceleração” (Habermas, 2002, p. 10). A consciência temporal moderna é ainda marcada pela necessidade de “reconstituir a ruptura com o passado como um *renovação contínua*” (Habermas, 2002, p. 11 – grifo do autor). Não por acaso, para Liszt, a experiência da mudança e da ruptura é inevitável:

Nada humano fica parado: civilização, costume, lei, governo, ciência, gosto e prazer, tudo muda, tudo passa e vem incessantemente, sem descanso, sem tempo; nenhum país termina um século na mesma atmosfera em que começou [...] A arte tanto no todo quanto nos detalhes, atravessa a corrente dos tempos com a humanidade [...] (Liszt, 1882 [1855], p. 48)

Caberia ao artista, portanto, “Nos tempos em que chega a hora do progresso na arte”, seguir o chamado dos tempos” (Liszt, 1882 [1855], p. 49). Isso quer dizer que, para o compositor, a melhor maneira de reverenciar a grandeza dos mestres do passado, é a partir de sua renovação arte, de sua transformação:

Já os músicos renomados, ao contrário, afirmam prestar maior tributo a esses patriarcas, vendo as formas que eles tratam como esgotadas e suas imitações apenas como cópias de pouco valor. Eles não têm esperança de colher nos campos já ceifados (de gigantes), e eles só continuam a viver a fé apenas na medida em que, continuando o trabalho iniciado por eles, desenvolvem, como foram as ideias em seu tempo, formas novas de pensamentos novos. Eles criam novos odres para vinhos novos. (Liszt, 1882 [1855], p. 66-67)

Aqui, mais uma vez, o espírito do tempo moderno invade o texto de Liszt. A exautação do novo como valor não é senão o sinal de uma época, moderna, que reduz o “ser ao *novum*” (Vattimo apud Compagnon, 2014, p. 16). Só a partir de um novo gênero, o da música programática, é que a música poderia responder dignamente às propostas estéticas dos grandes mestres do passado, em especial de Beethoven.

Mas, mais do que partilhar de uma consciência temporal moderna ou estabelecer o novo como valor estético, o principal argumento de Liszt é de que a música programática seria o gênero que melhor conduziria “nossa imaginação para as regiões de um ideal comum a toda a humanidade” (Liszt, 1882 [1855], p. 63). Assim como as “epopéias filosóficas” de Goethe e Byron, a música programática seria aquela que mais se adequaria ao que, para Hegel, seria o

⁹⁹ “a música, que está constantemente em formação, e em nosso tempo tudo começa a ascender um após o outro em rápido desenvolvimento [...] (Liszt, 1882 [1855], p. 50 – grifo nosso)”

“princípio dos novos tempos: a subjetividade” (Habermas, 2002, p. 25). Por isso é tão importante para Liszt, que Berlioz tenha conseguido fazer com que “a voz do homem, pela simbolização” pudesse “soar presente na sinfonia, até então absolutamente impessoal” (Liszt, 1882 [1855], p. 70).

Mas as categorias modernas não permeiam apenas o ensaio de Liszt de 1855, *Berlioz und seine Harold Symphonie*. Vimos, no primeiro capítulo desta tese, como a escolha do programa para a *Sinfonia Fausto* tem um apelo grande com a ideia de modernidade. São muitos os autores que relacionam o texto de Goethe tanto com referências históricas importantes para a construção da modernidade, como com conflitos, desejos e características do indivíduo, da sociedade e do Estado modernos.

Podemos ainda buscar interpretações para as práticas composicionais de Liszt na *Sinfonia Fausto* sob a luz da modernidade. Parece-nos salutar que tanto a forma como processo, como a técnica de derivação contrastante e o uso de progressões de mediante embasadas pelas Regiões de Weitzmann são exploradas em maior grau no movimento *Fausto*, que no movimento *Gretchen*. Quando essas técnicas composicionais aparecem no segundo movimento, elas estão relacionadas especialmente com os temas trabalhados no movimento *Fausto* (Seção B).

Se bem lembrarmos o primeiro capítulo deste trabalho, Berman (2007) discute as potencialidades de movimentação de um e outro personagem em relação à auto-transformação e a formação do mundo moderno. O movimento em direção à modernidade é permitido apenas a Fausto, que abandona seu “pequeno mundo” feudal a caminho de um desenvolvimento ininterrupto. Enquanto isso, quando os sentimentos amorosos de Gretchen “se chocam com seu antigo papel social”, a personagem é tragicamente castigada (Berman, 2007, p. 70).

Diferenciando musicalmente os dois personagens e, mais ainda, privilegiando no movimento *Fausto* os aspectos mais instigantes musicalmente falando, parece-nos que Liszt deixa uma pista para a “solução do enigma”.

Lembrando-nos da conceituação realizada no terceiro capítulo sobre a “forma como processo”, empregada na Forma Sonata do movimento *Fausto*, fica marcada a importância da história da música, em especial o legado de Beethoven, para a escrita de Liszt. Ao construir um jogo de reiteração e afastamento dos modelos formais anteriores, como bem descreveu Schmalfeldt (2011), Liszt não apenas inclui sua obra em uma tradição específica da Sinfonia e da Forma Sonata, como também convida intérpretes e ouvintes a participarem de um diálogo intertemporal. Se anteriormente havíamos discutido sobre a importância da cultura

historiográfica, tipicamente moderna, na escrita ensaística de Liszt, com a prática da “forma como processo” o compositor incorpora essa cultura também na sua escrita musical.

Por trás da escrita formal do movimento *Fausto* somos levados ainda a conviver continuamente com ambiguidades que não podem ser resolvidas ao longo da escuta da peça. As ambiguidades formais, nos mais diferentes níveis hierárquicos das funções formais (das sentenças estendidas que alargam as frases e surpreendem os ouvintes, passando pelas confusões entre as seções formais, como vimos no caso do “ST Tema de Transição”, chegando até à percepção do ciclo completo, onde o movimento *Mefistófeles* parece uma releitura do movimento *Fausto*), a peça confronta-nos com a experiência do incerto. Assim como as contradições inerentes à própria modernidade, somos levados a, constantemente, vivenciar um estado contraditório. Não por acaso, Antoine Compagnon abre as considerações finais do livro *Os cinco paradoxos da modernidade* com a afirmação categórica: “A arte moderna é paradoxal” (Compagnon, 2014, 131). No caso da *Sinfonia Fausto*, o paradoxo está expresso tanto na construção formal, especialmente nos primeiro e terceiro movimentos, quanto no material temático (o que há de novo ou de recorrente nos temas da Sinfonia?) e do material harmônico (a cada momento cabe a dúvida: seremos lançados para qual das diferentes regiões harmônicas descritas por Weitzmann?)

Por fim, gostaríamos ainda de ressaltar a potência da escolha dos materiais musicais escolhidos por Liszt para comporem a *Sinfonia Fausto*. Tanto o material harmônico, quanto temático da obra partem de uma escrita por rede, onde uma estrutura pivô (a tríade aumentada no caminho harmônico ou os submotivos na geração de temas contrastantes entre si) permite um pensamento musical que, se levado a cabo, relativiza a teleologia clássica [*goal-directed process*] (Dahlhaus, 1991a, 217). Embora Liszt não realize completamente essa potencialidade (como discutimos no final do capítulo 3), parece-nos interessante notar como a lógica por rede será uma proposta criativa cada vez mais importante com o passar do tempo, sendo explorada de diferentes maneiras pelas vanguardas estéticas do século XX: seja na música, como na proposta de *forma aberta* de Boulez, por exemplo, ou na literatura, como acontece em *O Jogo da Amarelinha* de Julio Cortázar, só para ficarmos nos dois campos poéticos que permearam este trabalho.

De modo geral, uma investigação a respeito da formação de Liszt e de sua apaixonada defesa da fusão da música com os motivos literários (como fizemos neste trabalho no capítulo 2) coloca-nos o problema da existência da música no âmbito da cultura. Se ela pode ou não exprimir ideias ou sentimentos, não veio ao caso em nosso trabalho. O que sim, podemos

investigar aqui, é o modo como o motivo literário serve de guia não apenas para a escuta (ademaís, dispensável como estruturante essencial tanto para Hegel quanto para Liszt), mas para a organização consciente das habilidades específicas do artesanato sonoro.

Superando o formalismo exacerbado da musicologia no século XX, nosso trabalho recoloca o problema do compositor como um intelectual que precisa construir uma compreensão de todas as influências de seu tempo e tomar partido, e se colocar em sua época – no caso de Liszt, seja do ponto de vista do crítico que defende uma postura estética e um gênero musical, seja da perspectiva do erudito que escolhe um programa que servirá de ponto de partida para a sua composição ou seja do ponto de vista do compositor em seu trabalho de criação especificamente musical. O que está em debate como pano de fundo é o processo de inserção da composição musical e do compositor nos problemas de compreensão de seu tempo.

Em um diálogo de Einstein com Freud, o físico pergunta sobre como evitar as guerras. A resposta de Freud nos implica especialmente, neste momento em que escrevemos, onde toda a cultura está sendo atacada convenientemente para a realização de um projeto de destruição da natureza movido por um pacto, mas sem as ilusões fáusticas da coletividade. A resposta de Freud, ao qual esta tese, em última análise, tentou responder: “tudo o que favorece a cultura combate a guerra.” (Brum, 2019)

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, John Lyle. *Motivic and Thematic Transformation in Selected Works of Liszt*. Dissertation: The Ohio State University, 1977, p. 77-106.
- ARGAN, G. C. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BALDENSBERGER, F. Les définitions de humour In: *Études d'histoire littéraire*. Paris: Librairie Hachette, 1907, p. 176-222.
- BAUER, Marion. The literary Liszt. In: *The Musical Quarterly*, v. 22, n. 3, 1936, p. 295-313.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. MOISÉS, Carlos Felipe; IORIATTI, Ana Maria L. 5ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BLOCH, Ernst. *The Princip of Hope*. Trad.: PLAICE, N.; PLAICE, S.; KNIGHT, P. Cambridge: MIT Press. 1986, v. 3.
- BONDS, Mark Evan. Beethoven's Shadow: the nineteenth-century. In: *The Cambridge Companion to the Symphony*. HORTON, Julia (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- BORGES, Diego; FREITAS, Sérgio P. R. Dualismo harmônico: uma revisão bibliográfica. In: *Anais do 6 Simpósio de Pesquisa em Música*. Curitiba: UFPR, 2013, p. 87-92.
- BOSI, Alfredo. Lendo o Segundo Fausto de Goethe. In: *Ideologia e contraideologia – Temas e variações*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010, p. 203-223.
- BRUM, Eliane. Doente de Brasil: como resistir ao adoecimento num país (des)controlado pelo perverso da autoverdade. In: *El País*, 02/08/2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/01/opinion/1564661044_448590.html
- CAPLIN, William E. What are formal functions? In: CAPLIN; HEPOKOSKY; WEBSTER. *Music form, Forms & Formenlehre: Three Methodological Reflections*. Leuven: Leuven University Press, 2009, p. 21-40. Disponível em 26/07/2019 às 11:39 a.m. no sítio <<http://www.music.mcgill.ca/~caplin/what-are-formal-functions.pdf>>
- CHRISSOCHOIDIS, Ilias. Liszt's 'Eine Faust-Symphonie' and Lawrence Kramer's reading of the 'Gretchen' Movement. In: *Journal of the American Liszt Society*, 2001, p. 9–17.
- CINNAMON, Howard. Classical models, sonata theory, and the first movement of Liszt's Faust Symphony. In: *Gamut: The Journal of Music Theory Society of the Mid Atlantic*. Tennessee: Newfound Press, V.4, n.1, p. 53-92, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- COHN, Richard. Weitzmann's Regions, My Cicles, and Douthett's Dancing Cubes. In: *Music Theory Spectrum*, v. 22, n. 1, Spring, 2000, p. 89-100.
- _____. Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature. New York: Oxford University Press. 2010, p. 56-58
- DAHLHAUS, Carl. Liszt, Schoenberg und die große Form das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit. In: *Die Musikforschung*, v. 41, n. 3, Juli–September 1988a, p. 202-213.

- _____. Hegel und die Musik seiner Zeit. In: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1988b, p. 230-248.
- _____. *Ludwig van Beeethoven: Approaches to his music*. Trad.: WHITTALL, Mary, Oxford: Clarendon Press, 1991a
- _____. *Estética Musical*. Trad.: MORÃO, Artur. Lisboa: Edições 70, 1991b.
- _____. La Faust-Symphonie de Liszt et la crise de la forme symphonique. Trad.: MARTUCCI-RONSIN, Barbara. In: *Musurgia*, v. 5, n 3/4, p. 7-14, 1998. Disponível no sítio: <<http://www.jstor.org/stable/40591794>>. Publicado originalmente em 1979.
- DAMSCHRODER, David Allen. “Gretchen” from the ‘Faust’ Symphony. In: *The Structural Foundations of “The Music of the Future”: a Schenkerian Study of Liszt’s Weimar Repertoire*. Tese de doutoramento na Yale University (Doutorado em Filosofia), 1981, p. 159-180.
- FEIGE, D. M. Die Zeitlichkeit der Musik als Form der Zeitlichkeit des Subjekts: Hegel über Musik und Geschichte. In: *Anais do XXIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Philosophie* 28. September - 2. Oktober, Sektion Ästhetik und Kunstphilosophie. Münster, 2014.
- FLOROS, Constantin. Die Faust-Symphonie von Franz Liszt. Eine semantische Analyse. In: *Franz Liszt*, ed. Heinz-Klaus Metzger and Reiner Riehn, Musik-Konzepte, 1980, pp. 42-87.
- _____. *Gustav Mahler and the Symphony of the 19th Century*. Trad.: MORAN, Neil K. Peter Lang, 2014, p. 65-74.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GAIER, Ulrich. “Schwankende Gestalten”: virtuality in Goethe’s Faust. In: SCHULTE, Hans; NOYES, John; KLEBER, Pia (org.). *Goethe’s Faust: Theatre of modernity*. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 54-67.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia – Primeira Parte e Segunda Parte*. Trad. SEGALL, Jenny Klabin. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010 e 2007, respectivamente. Publicado originalmente em 1808 e 1832, respectivamente.
- GROUT, D.; PALISCA, C. *Historia de la música occidental*. v. 2. Trad. Mamés, Leon. 2 ed. Madrid: Alianza Editorial, 1997, pp. 633-728
- GRÜNEWALD, Helge. A fusion of literature and music: The Faust Compositions of Liszt and Wagner. Trad. ANDERSON, Phyllis. Nota de programa do concerto de 01/12/2013 da Filarmônica de Berlim sob regência de Riccardo Chailly, acessado em 15/12/2016 no sítio <<http://www.digitalconcerthall.com/en/concert/16871>>
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad.: Repa, Luiz Sérgio & Nascimento, Rodnei. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Disponível em 13/06/2019 às 11:37 no sítio: <http://gephisnop.weebly.com/uploads/2/3/9/6/23969914/o_discurso_filosofico_da_modernidade_-_jurgen_habermas.pdf>
- HASTY, Christopher. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.

- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. WERLE, M. A.; TOLLE, O. (Trad) São Paulo: EDUSP, 2014. Publicado originalmente em três volumes datados, respectivamente em 1835, 1836 e 1837.
- HEPOKOSKY, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- HORTON, Julia. Cyclical thematic processes in the nineteenth-century symphony. In: *The Cambridge Companion to the Symphony*. HORTON, Julia (ed.). Cambridge: Cambridge University Press. 2013, p. 190-231 (capítulo 9).
- HOROWITZ, Joseph. *Arrau on music and performance*. Dover, 1999.
- JANZ, Rolf-Peter. Mephisto and the modernization of evil. In: SCHULTE, Hans; NOYES, John; KLEBER, Pia (org.). *Goethe's Faust: Theatre of modernity*. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 32-39.
- JENSEN, Eric F. Liszt, Nerval, and "Faust". In: *19th Century Music*. v. 6, n. 2, 1982, pp. 151-158.
- KAPLAN, Richard. Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: the Revolutionary reconsidered. In: *19th Century Music*, v. 8, n. 2, p. 142-152, Autumn 1984. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/746759> >.
- KAWANO, Marta. Gérard de Nerval: poesia e memória. In: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, v. 12-13. São Paulo – USP, 2013, pp. 508-524.
- KAWANO, Marta; CARVALHO, Bruno Berlendis de. E.T.A. Hoffmann e a música instrumental de Beethoven. In: *Literatura e Sociedade* (USP), v. 1, p. 108-131, 2012.
- KOPP, David. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- LARKIN, David. A Tale of Two Fausts: an examination of reciprocal influence in the responses of Liszt and Wagner to Goethe's *Faust*. In: DONAVAN, Siobhán, ELLIOTT, Robin (Org.). *Music and Literature in German Romanticism: studies in German Literature Linguistics and Culture*. New York: Camden House, 2004, pp. 87-104).
- LE DIAGON-JACQUIN, Laurence. La Faust Symphonie: analyses pour une analyse. In: *Musurgia*, v. 5, n. 3/4, Dossiers d'analyse, 1990, pp. 15-36
- LISZT, Franz. Eine Faust-Symphonie in Drei Charakterbildern (nach Goethe), S. 108. Leipzig: Breitkoff & Härtel, 1917. 1 partitura [205 p.]. Grande orquestra. Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP20415-PMLP22468-Liszt_Werke_-_Faust_Symphonie.pdf
- _____. Eine Faust-Symphonie in Drei Charakterbildern (nach Goethe), S. 647: Ausgabe für 2 Pianoforte vom Componisten. Leipzig: Schuberth & Co, 1862. 1 partitura [77 p.]. Dois pianos. Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP285990-PMLP22468-b10312080.pdf>
- _____. Gretchen from Eine Faust-Symphonie in Drei Charakterbildern (nach Goethe), S. 513: Transcription für Pianoforte vom Componisten. Leipzig, Schuberth, 1876. 1 partitura [17 p.] Piano solo. Disponível em: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a0/IMSLP93119-PMLP22468-Liszt_Gretchen_Schuberth_5338_clean.pdf

- _____. Berlioz und seine Harold Symphonie. In: *Gesammelte Schriften*, v. 4, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1882. Publicado originalmente em 1855.
- LONGYEAR, R. Romantic writers and music. In: *Nineteenth-century romanticism in music*. 3 ed. Prentice USA: Hall Press, 1988, pp. 15-19.
- LONGYEAR, Rey M; COVINGTON, Kate, R. Tonal and Harmonic Structures in Liszt's Faust Symphony. In: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Fasc. 1/4, p. 153-171, 1986. Disponível no sítio <<http://www.jstor.org/stable/902417>>
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad.: CASSAL, Sueli Tomazini Barros. Porto Alegre: L&M, 2001. Publicado originalmente em 1848.
- _____. *Contribuição à crítica da economia política*. FERNANDES, Florestan (Trad.). São Paulo: Expressão Popular, 2008. Publicado originalmente em 1859.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. In: *Fausto, uma tragédia: Parte I*. 4 ed. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 7-24.
- _____. A segunda parte do Fausto: “esses gracejos muito sérios” do velho Goethe. In: *Fausto, uma tragédia: Parte II*. São Paulo: Ed. 34, 2007, p. 7-27.
- _____. Alegoria e símbolo em torno do Fausto de Goethe. In: *Revista do Instituto de Estudos Avançados*, v. 29, n. 84, 2015a, p. 277-304.
- _____. *Grande sertão e a tradição fáustica*. Palestra realizada no 5º Ciclo de Travessias no Sertão em 21/07/2015b, vídeo disponível no sítio: <<https://www.youtube.com/watch?v=8NedQXibjBU>>. Acessado em 18/01/2017.
- MOORTELE, Steven Vande. The Romantic Overture and Musical Form from Rossini to Wagner. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- _____. In the search of Romantic Form. In: *Music Analysis*. V. 32, n. 3, 2013, p. 404-431.
- _____. Sentences, Sentence Chains and sentence replication. Intra- and Interthematic Formal functions in Liszt's Weimar Symphonic Poems. In: *Integral*, v. 25, 2011, p. 121-158.
- _____. *Two-Dimensional Sonata Form_ Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- NERVAL, G. Silvia. In: *As filhas do fogo*. Trad. Jorge, Luiza Neto. Lisboa: Editorial Estampa, 1972. Publicado originalmente em 1854.
- _____. *As Noites de Outubro: contos realistas e fantásticos*. Trad. Gonçalves, Antônio. Lisboa: Vega, 1973. Publicado originalmente em 1852.
- NOBRE, Thalita Lacerda. *Histeria: uma análise freudiana de Madame Bovary*. Curitiba: Juruá Psicologia, 2012.
- NÓBREGA, Thelma Médiçi. Transcrição e hiperfidelidade. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7, 2006, p. 249-255
- PERTILLE, José Pinheiro. Superar, aniquilar e conservar – A filosofia da história de Hegel: Entrevista para Márcia Junges e Andriolli Costa. In: *Revista do Instituto Humanitas*

- Unisinos: IHU On-Line*. Ed. 430, 21 de outubro de 2013. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5229&secao=430
- POZZI, Egidio. Music and Signification in Die Ideale. In: SAFFLE, M; DALMONTE, R. (ed.) *Liszt and the Birth of Modern Europe*. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 1998, p. 215-236.
- RAPOSO, Reginaldo Rodrigues. A música instrumental como ideal romântico. In: *Anais do SEFIM*, v.3, n. 3, 2017, p. 73-84.
- READ, H. Particular Studies – Stern. In: *The nature of literature*. New York: Grove Press, 1958, pp. 247-264.
- ROSEN, Charles. Liszt: da criação como performance. In: *A geração romântica*. Trad. SEINCMAN, Eduardo. São Paulo: Edusp, 1995, pp. 629-713.
- SAFFLE, Michael. *Franz Liszt: a Guide to Research*. 2 ed. New York: Routledge, 2004.
- SCHMALFELDT, Janet. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- SCHMIDT, Jochen. *Die Geschichte des Genie – Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Band I. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, p. 309-319.
- SCHÖNE, Albrecht. Faust – today. In: SCHULTE, Hans; NOYES, John; KLEBER, Pia (org.). *Goethe's Faust: Theatre of modernity*. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 17-31.
- SCHUBERT, Franz. *Szenes aus Goethes Faust D. 126: canto e piano*. New York: E.F. Kalmus, 1950. Disponível no sítio em 30 de julho de 2019 às 20:59: < [https://imslp.org/wiki/Szene_aus_Goethes_Faust,_D.126_\(Schubert,_Franz\)>](https://imslp.org/wiki/Szene_aus_Goethes_Faust,_D.126_(Schubert,_Franz)>)
- SCHULTE, Hans. Introduction. In: SCHULTE, Hans; NOYES, John; KLEBER, Pia (org.). *Goethe's Faust: Theatre of modernity*. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 1-13.
- SCOTTI, Sergio. *A estrutura da histeria em Madame Bovary*. São Paulo: EDUSP, 2003.
- SEARLE, Humphrey. *The Music of Liszt*. Mineola; New York: Dover Publication, 2012.
- SOURISSE, Dominique. *Liszt: Eine Faust-Symphonie – Dossier Analytique*, 1998. Disponível em < http://dominique.sourisse.free.fr/cariboost_files/faust-symphonie.pdf>
- TODD, R. Larry. Franz Liszt, Carl Friedrich Weitzmann, and the Augmented Triad. In: KINDERMANN, W.; KREBS, H (Ed.). *The second practice of nineteenth-century tonality*. USA: University of Nebraska Press, 1996, p. 153-177.
- _____. The “Unwelcome Guest” Regaled: Franz Liszt and Augmented Triad. In: *19th-Century Music*, v. 12, n. 2, Special Liszt Issue, Autumn, 1988, p. 93-115.
- VIDEIRA, Mario. Crítica musical enquanto teoria estética em E. T. A. Hoffmann. In: *Artefilosofia*. Ouropreto, n. 8, p. 91-105, 2010.
- WALKER, Alan. *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847*. v. I Ithaca, NY; Cornell University Press, 1983.

- _____. Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861. v. 2, Ithaca, NY; Cornell University Press, 1989.
- _____. Liszt, Goethe, and the “Faust” Symphony. In: *German Literature & Music in Nineteenth Century*. CHAPPLE, G.; Hall, F.; Schulte, H. (Ed.). Boston: University Press of America, 1992, p. 245-261.
- WEITZMANN, Carl Friedrich. *Der Uebermaessige Dreiklang*. Berlin: J. Guttentag, 1853.
- WERLE, Marco Aurélio. Notas sobre a filosofia da música em Hegel. In: *Revista Música*. V 15, n. 1, 2015, p. 91-101.
- _____. *A aparência do sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a poética de Goethe*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- _____. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2005.
- WHITTALL, A. Liszt and Wagner: the high Romantic drama. In: *Romantic Music: a concise history from Schubert to Sibelius*. London: Thames and Hudson, 1987, pp. 81-109.
- WILL, Richard. *The Characteristic Symphony in the Age of Haydn and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- WOOLF, V. The “Sentimental Journey”. In: *The Common Reader*. London: The Hogarth Press, 1953, pp. 78-85.

Anexo A – Tabela da análise formal de Kaplan (1984)

Tabela de Richard Kaplan (1984, p. 147) que resume sua análise sobre a delimitação formal do primeiro movimento da *Sinfonia Fausto* de Franz Liszt. Kaplan explica que define, na penúltima coluna, os centros tonais apenas do que considera trechos com função formal de regiões temáticas (*), onde as letras minúsculas referem-se a tonalidades menores e as letras maiúsculas dizem respeito a tonalidades maiores. Por outro lado, motivos (letras) e temas (números) de outras seções (tais como transições, episódios, desenvolvimento, etc.) são apresentados na última coluna (**), a partir de sua análise motívica.

SECTION	THEME AREA / SUBSECTION		TONAL CENTER *	MOTIVE **
INTRODUCTION (mm. 1–70)	a) Slow	mm. 1–22		A, B
	b) Fast	23–65		A
	c) Recitative	66–70		B
EXPOSITION (71–318)	Theme I	71–110	c	
	Transition 1	111–146		
	Interlude	147–165		A
	Recitative	166–178		B
	Theme II	179–201	E	
	Transition 2	202–224		I, III
	Theme III	225–249	E	
	Episode	250–271		B, III
	Theme III	272–280	E	
	Bridge	281–296		
	Codetta	297–318		A, I
DEVELOPMENT (319–420)	a) False Repeat	319–358	c#	
	b) Intro. Reprise	359–381		
	c)	382–399		A, B, Tr. 1
	d) Retransition	400–420		A
RECAPITULATION (421–598)	Theme I	421–445	c	
	Recitative	446–449		B
	Theme II	450–471	E	
	Theme II	472–479	C	
	Transition 2	480–501		III
	Theme III	502–518	C	
	Episode	519–547		B, III
	Theme III	548–565	C	
	Bridge	566–581		
	Codetta	582–598		A, I
CODA (599–654)	a)	599–610		III
	b)	611–635		A, B, III
	c)	636–654		B

Anexo B – Gráfico da análise formal de Cinnamon (2001)

Gráfico que resume a análise de Cinnamon (2001, p. 70) para o primeiro movimento da *Sinfonia Fausto* de Franz Liszt. Na parte superior do gráfico, a delimitação formal da obra a partir das concepções dos três tratados antigos (Kollmann, Galeazzi e Czerny) a respeito dos quais ele discute no seu artigo. No centro do gráfico, a terminologia moderna e as siglas de Hepokosky. Abaixo, as letras indicam o trabalho motivico de Liszt e, no final da figura, gráfico de condução das vozes da obra.

SECTION I				SECTION II									
SECTIONAL DIVISION PER CLASSICAL MODELS	Kollmann:	FIRST SUB-SECTION (71-224)		SECOND SUB-SECTION (225-318)		THIRD SUB-SECTION (319-420)		FOURTH SUBSECTION (412-598)		CODA (599-654)			
	Galeazzi:	PRIN. MOTIVE	SECOND MOTIVE and Departure from the key	CHARACTERISTIC PSSGE	CAD. PERIOD	MOTIVE, MODULATION	REPRISE	SECOND MOTIVE (Altered)	CHARACTERISTIC PSSGE		CAD. PRD		
	Czerny:	PRINCIPAL SUBJ	CONTINUATION	MIDDLE SUBJECT	FINAL MEL	LOGICAL MODULATORY PSSGE	PRIN SUB	CONTINUATION (modified)	MIDDLE SUBJECT		FNL MEL		
HARMONIC OUTLINE	mm. 1 - 70	71 - 98	99 - 224	225 - 296	297 - 318	319 - 358	359 - 420	421 - 428	429 - 502	503 - 581	582 - 598		
	INTRODUCTION	1st KEY AREA	Transition	2nd KEY AREA		Non-Tonic Key Area	Retransition to Tonic Key		2nd KEY AREA (transposed)	(transposed)			
MODERN TERMINOLOGY	INTRODUCTION	EXPOSITION 71-224		DEVELOPMENT (319-420)		RECAPITULATION (421-598)		CODA (599-654)					
	INTRODUCTION	THEME I (71-98)	TRANSITION (99-224)	THEME II (225-296)	CLOSING	THEME I (DEV)	INTRODUCTION	THEME I	TRANSITION (modified)	THEME II (503-581)	CLOSING		
SONATA THEORY	(P ⁰)	P ^{1,1} P ^{1,2} P ^{1,3}	TR	(MC blocked) S ⁰	S ¹ S ² S ³	C	P ^{1,1} P ^{1,2}	(P ⁰)	P ^{1,3}	TR	S ⁰	S ¹ S ² S ³	C
MOTIVIC/THEMATIC ORGANIZATION	mm. 1-22, 23-45, 46-65, 66-70	71-86, 87-90, 91-98	99-104, 105-111, 112-146, 147-178, 179-202, 203-224	225-249, 250-271, 272-296	297-318	319-334, 335-358	359-381, 382-399, 400-420	421-428	429-434, 435-449, 450-479, 480-502	503-518, 519-547, 548-581	582-598	599-610, 611-618, 619-635, 636-645, 646-654	
	a ¹ c a ² b ^a b	d ¹ e d ² small ternary	d ^{2a} f g h b ^b i ^j omitted from Recap.	j ⁱ b ^c f ^j small ternary	d ^{2b} a ^{2b}	d ⁱ e ^a omitted from Recap	a ¹ b ^d a ^{2a} b a ^{1v}	d ² d ^{2a} f b ^{bv} i ⁱ	j ^{iv} b ^c f ^j small ternary	d ^{2b} j ^{1a} b ^c a ^{2c} b ⁱ b ^a			
TONAL ORGANIZATION													
	b VI ¹³	I	V/≈III#	≈III#		b VI ¹³	I	(≈VII ¹³) V	I		V I		
		I	≈III#										
	Non-tonic material transposed to tonic												

Anexo C – Tabelas da análise formal de Longyear; Covington (1986)

Três tabelas que resumem a análise formal de Longyear; Covington (1986, p. 156-158).

FIRST MOVEMENT	
Form: Sonata form with introduction and coda over large binary form	
Key: C minr—major	
PART 1	
„Atonal zone” (+ triads)	Introduction (mm.1–70). Motives 1, 2, 2a
C minor to E major	Exposition (mm. 71–297)
Eb major – drifts	First theme (mm. 71–111). Motives 3 + 2a
3d-related chords	Interlude (mm. 111–146) Motive 4
E major	Transition (mm. 147–178) Motive 1
E major	Second theme (mm. 179–213) Motives 2, 2a
E major	Signal for closing theme (214–224), Motive 5
E minor	Closing theme (mm. 225–296) Motive 5
E major	Contrast (mm. 250–271) Motive 2
	Reprise of clos. (272–296) Motive 5
Eb major – instability	Development (mm. 297–420)
C # minor (false reprise)	Section 1 (mm. 297–318) Motives 1, 3
Ab unison (m. 359)	Section 2 (mm. 319–358) Motive 3 (+ 2a), then 2
PART 2	
„Atonal zone” (+ triads)	Section 3 (mm. 359–381) repeat mm. 1–22
A minor	Section 4 (mm. 382–399) combine 1 and 2
„Atonal zone” (sliding + triads)	Section 5 (mm. 400–413) Motive 1
E major	Retransition (mm. 414–20) Motive 1
	Recapitulation (mm. 421–502)
C minor	First theme (mm. 421–441) Motives 3 + 2a
Eb–F major chords	Reference to transition (441–449)
E, then C major	Second theme (mm. 450–489). Motives 2, 2a
C major	Signal for closing theme (490–502), Motive 5
C major	Closing theme (mm. 503–581) Motive 5
V/e–V/C major	Contrast (mm. 519–547) Motive 2
C major	Reprise of clos. (mm. 548–581). Motive 5
	Coda (mm. 582–684)
3d-related chords	Section 1 (mm. 582–598). Motives 1, 3
G-flat major	Section 2 (mm. 599–610). Motive 5
F minor – C minor	Section 3 (mm. 611–635). Motives 5, 2a, 1
C minor	Section 4 (mm. 636–654). Motive 2

SECOND MOVEMENT

Form: Ternary
Key: A-flat major

C₆ (V/vi)–V/Ab

A flat major
Bb, F minor–A major
ii₇/A major

Ab major
Ab major
C minor

C, F[♯], G minor
third-related
B major (F[♯] pedal)
F[♯] major (C[♯] pedal)
C major

A-flat major
Bb minor–A–V/E
F[♯] major–V/Ab
A-flat major

Introduction (mm. 1–15)
Part I (mm. 16–98)
First theme (mm. 16–82)
A (mm. 16–36) “Gretchen” theme
B (mm. 37–50)
Interlude I (he loves me, he loves me not)
mm. 51–57
Reprise of A (mm. 58–82)
Second theme (mm. 83–98)
Interlude II (mm. 99–110)
Part II (mm. 111–208)
Section 1 (mm. 111–137), Motive 2
Section 2 (mm. 138–162), Motive 4
Section 3 (mm. 163–187), Motive 2
Section 4 (mm. 188–199), Motive 3
Transition (mm. 200–208), climatic
Part I reprise (mm. 208–292)
First theme (mm. 209–251)
A (mm. 209–230)
B (mm. 231–251)
Transition (mm. 252–261) Motive 2
Coda (mm. 292–304), Motive 5

THIRD MOVEMENT

Form: Sonata form with choral epilogue
Key: C minor–major
(N. B. The measure numbers begin with the first full measure.)

“Atonal zone”, unstable

C minor
E minor–C minor
A major–V/G minor
C minor

Introduction (mm. 1–64), Motives 3, 2
Exposition (mm. 65–329)
First theme (mm. 65–129), Motive 3
Motive 2 (m. 95), Motive 3 (m. 107)
Transition, (mm. 130–211), Motives 2, 1
“Orgueil” motive (mm. 188–211)

G minor	Second theme [as fugato] (mm. 212–255).
A minor—V/E or major	Motive 2
E major, ends B major	Bridge (mm. 256–300). Motive 2
C minor	Closing theme (mm. 301–329). Motives 5, 2
E, g, V/e E	Development (mm. 330–459)
E major	Section 1 (mm. 330–345). Motives 3, 1
C# minor, ends on A-flat	Section 2 (mm. 346–368). “Orgueil” Signals/5
Db, E major	Section 3 (mm. 369–388). Motive 5
Unstable	Section 4 (mm. 389–418). Motive 2
V/E	“Gretchen” theme as “X motive” (mm. 419–31)
C minor	Reprise of introduction (mm. 432–51) Motives 1, “orgueil”
A major orbit	Retransition (mm. 452–459)
C major	Recapitulation (mm. 460–607)
V/C major	First theme (mm. 460–482). Motive 3
V/C major	Transition (mm. 483–519). Motive 5 signals
G# [A-flat] minor	Third theme (mm. 520–539) Motive 5
C# minor	Bridge (mm. 540–591) Motive 2
“3d-related zone”—A major	Second theme in martial transformation (mm. 592–607)
F major—Ab Ger ₆	“Closing theme” (mm. 608–616) “Orgueil” motive
C—Ab major	Coda (mm. 617–694)
Ab, B, Ab(?) major	Section 1 (mm. 617–632). Motive 1
C major	Section 2 (mm. 633–678) Motive 2
	“Gretchen” theme (mm. 679–694), then epilogue theme
	Choral Epilogue (mm. 695–803)
	Section 1 (695–710) Epilogue theme
	Section 2 (711–795) “Gretchen”, epilogue themes
	Section 3 (796–803) Motive 5
“atonal zone”: term from S. Gut, <i>Franz Liszt: Les Eléments du langage musical</i> (Poitiers, 1975), p. 364.	
“X motive”: the introduction of a new motive, often toward the end of the work, as described in R. M. Longyear, “Liszt’s B minor Sonata,” <i>Music Review</i> , XXXIV (1973), pp. 204–06.	

-
- ⁱ “The hunger for a fulfilled life did not wait until it had been described. But the rising bourgeois movement made it particularly varied, resounding in broad youth. It is no coincidence that from Marlowe to Lenau the Faust theme itself was tackled restlessly.”
- ⁱⁱ “I do not mean to deny that these pieces are revolutionary, or for that matter that they are not programmatic, for they are certainly both. [...] The radical quality of Liszt’s musical thought resides in his harmonies and his melodies, and in his music’s extravagant gestures and contrasts: in short, in his rhetoric rather than in his craftsmanship.”
- ⁱⁱⁱ ““In nine of Liszt’s twelve Weimar symphonic poems, sonata form is a fundamental layer of formal organization, though sometimes in combination with another form. Five of these symphonic poems (*Prometheus*, *Mazeppa*, *Festklänge*, *Hungaria*, and *Hamlet*) are one-dimensional sonata forms. Four others (*Ce qu’on entend sur la montagne*, *Tasso*, *Les préludes*, and *Die Ideale*) are two-dimensional forms, combining sonata form with an equally important concurrent pattern of formal organization. Whether *Ce qu’on entend sur la montagne* combines its relatively obvious overarching sonata form with an “allegro first movement, the slow movement, and the finale” (“Allegrosatz, langsamer Satz und Finale”), as Dahlhaus discerned, remains open to debate [Dahlhaus 1976, p. 99]. *Tasso*, *Les préludes*, and *Die Ideale*, however, are clear two-dimensional sonata forms, combining sections of a sonata form with movements of a sonata cycle at the same hierarchical level. In these works, the kinship of the symphonic poem to the symphony—and its distance from the overture—becomes most apparent in terms of formal organization.”
- ^{iv} “fundamental aspects of sonata organization” [...] “a tonal dichotomy which eventually is resolved, a concurrent thematic duality, and a return or recapitulation”
- ^v “[...] lack of sectional harmonic closure: most of the themes do not cadence, and expositions either blend into development sections or end on harmonic “question marks”, such as the diminished-seventh chord at m. 108 of *Les Préludes* [...]”
- ^{vi} All three authors seem to have fallen into the trap of labeling every new melodic idea as a theme no matter what its length, structure, or function. Their analyses rely too heavily on narrow thematicism and not enough on the formal implications of tonal structure. [...] A tonal stability and periodic regularity of the theme are the antithesis of the motive’s vagueness.”
- ^{vii} “After the introduction, the tonal movement is directed upwards through C and E to A-flat in the first half, directed downwards away from A-flat through E to C in the second half.”
- ^{viii} “classical formal functions and theme types continue to thrive in music of the Romantic generation. [...] the various manifestations and vestiges of classical formal procedures in the music of the composers [...] permit them critically to draw upon but then subvert their listener’s ‘classical’ expectations to invoke but then revoke [...] normal classical boundaries and dimensions [...]”
- ^{ix} “Nineteenth-century composers were very much aware of the music of their Classical forebears, and the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven was among the first repertoires to retain a continuous presence in the musical canon beyond their composer’s lifetime. From the mid-1820s onwards [...] a select number of works by Haydn, Mozart and Beethoven were increasingly held up as a norm. It is hardly a coincidence that the normative term ‘Classical’, which until then had been used only in an ahistorical sense, now began to refer to a historically specific repertoire.”
- ^x “It seems to me that the form of any given nineteenth-century work can be adequately interpreted only by combining both perspectives. This multi-dimensional model might be conceptualised as a set of concentric circles, at the centre of which stand the Classical norms and conventions casting, as a kind of *prima prattica*, a long shadow across the nineteenth century. The outer circles stand for a multifarious *seconda prattica*, with every circle representing the normative practice of a different period (including a composer’s personal practice). With each generation of composers, the canon grows, and a new layer is added to the stack of available formal options. For any specific piece, a composer may choose to active – or, perhaps more accurately, the analyst may choose to emphasise – certain sets of conventions while ignoring others. (Moortele, 2013, p. 411) It seems to me that the form of any given nineteenth-century work can be adequately interpreted only by combining both perspectives. This multi-dimensional model might be conceptualised as a set of concentric circles, at the centre of which stand the Classical norms and conventions casting, as a kind of *prima prattica*, a long shadow across the nineteenth century. The outer circles stand for a multifarious *seconda prattica*, with every circle representing

-
- the normative practice of a different period (including a composer's personal practice). With each generation of composers, the canon grows, and a new layer is added to the stack of available formal options. For any specific piece, a composer may choose to active – or, perhaps more accurately, the analyst may choose to emphasise – certain sets of conventions while ignoring others.” (Moortele, 2013, p. 411)
- xi “fundamental structures which can be agreed as establishes within the bounds of certain historical, ethnic and regional, and social traditions”
- xii “a momentary and transient phenomenon”/ “as “false close sections”/ “it is clear (‘revealed’) that this initial impression was ‘false’”.
- xiii “The original perception still exists, it has not disappeared; it has been overturned but at the same time preserved”
- xiv “recitative-like opening on the inverted dominant, the eccentric, improvisatory alternation of largo and allegro tempi, the extremely irregular sequential relationship of the opening ‘antecedent’ (mm 1-6) to its ‘consequent’ (mm. 7-21), and the tremendous, cadenza-like expansion of the cadential six-four chord at mm. 13-20”.
- xv “L’ambiguïté formelle et esthétique qui n’est pas une faiblesse mais une caractéristique stylistique, correspond une ambiguïté tonale”
- xvi “Beethoven does not expect his implied listener to resolve the paradoxes, but to recognize them as the formal idea of the movement. Anyone who feels confused by the sonata [*Op. 31 n. 2 in D minor* by Beethoven] should not try to impose on it an unambiguous solution, which would be incorrect by virtue of being imposed; rather, the ambiguity should be perceived as an artistic factor – an attribute of the thing itself, not a failure of analysis. The very contradictions of the form constitute its artistic character.”
- xvii “is 71 measures long and also includes a faster middle section and a return to the opening tempo.”
- xviii “It is not just that the norm of what qualifies as loose or tight-knit in the context of Liszt shifts in comparison to classical music – that for instance, a unit that would qualify as loose in classical music counts as tight-knit in Liszt. [...] the distinction between tight-knit and loose has become largely irrelevant in this repertoire, the formal function of a sentence cannot be deduced from its internal organization in a systematic way. Alternative means of form-functional clarification are therefore needed.”
- xix “an angelically redemptive, lyrically ‘feminine’ second theme in the non-tonic major mode and not infrequently in a slower tempo as well.”
- xx “energy-gaining”
- xxi “the formal function and the aesthetic character contradict each other”
- xxii “This theme does share some attributes of the traditional closing theme, notably the tonal association with the second theme, but its function is far more than just cadential or key-confirmatory. Rather its extent (56 measures in the exposition, 64 in the recapitulation) suggests the expansion of the closing theme to the proportions of a theme in its own right.”
- xxiii In particular, the three pitches of the underlying appoggiatura, Ab, C, and E, represent the three principal tonalities of the composition. The first movement is in C minor, but has as an important subsidiary idea a grandiose theme in E major. The slow movement is in Ab; it recalls, however, the suspension figure of mm. 4 and 5 of the first movement in C minor and also in E major. In addition, the final passage of the middle movement oscillates between Ab and E. The diabolical third movement, a grotesque parody of the first, revives C and E as tonal centers. The concluding *chorus mysticus*, which exults in the “Ewigweibliche”, begins, appropriately enough, in Ab major, Gretchen’s Key, before turning to the magnificent conclusion in C major.
- xxiv “(in the symphonic poems, thematic transformation supports the impression of multiple movements in a single-movement form; in *Eine Faust-Symphonie*, transformation supports the impression of a single overarching design in a multimovement scheme)”
- xxv “[...] manifesto or latent motivic relationships are employed to connect themes that threaten to diverge, so that the dialectics that keeps the formal process going has a foundation in an inner unity that rests on the ‘deep structure’ of the movement.”
- xxvi “musical logic that is less a goal-directed process than a network, the strands by which can radiate in all direction”
- xxvii “Anything to do with Goethe is dangerous for me to handle”

^{xxviii} “In my youth, Faust seemed to me a decidedly bourgeois character. For the reason he becomes more varied, more complete, richer, more evocative.... Faust personality scatters and dissipates itself, he takes no action, lets himself be driven, hesitates, experiments, loses his way, considers, bargains, and is only interested in his own little happiness”

^{xxix} “le code esthétique d'une réalité technique”

^{xxx} “The central section presents some of the more interesting problem”

^{xxxi} “Er liebt mich – liebt mich nicht”