

Revista Música Hodie, Goiânia - V.13, 362p., n.1, 2013

ARTIGOS CIENTÍFICOS

Considerações Contextuais e Breves Análises acerca de Duas Transcrições para Piano de Franz Liszt sobre Peças de J. S. Bach Escritas para Órgão *con Pedale Obligato*

Gustavo Rodrigues Penha (Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil)
penha.gustavo@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda o processo de reescrita nas transcrições para piano de Franz Liszt de obras de J. S. Bach originalmente escritas para órgão *con pedale obligato*. São tratados alguns dados a respeito do contexto histórico em que foram realizadas as transcrições de tais peças a fim de abordar problemáticas sociais, econômicas, poéticas e estéticas envolvidas nesse processo de transcrição, bem como são examinadas algumas mudanças técnicas e variações afetivas implicadas na escrita pianística virtuosística das transcrições lisztianas da Fantasia e Fuga em sol menor (BWV 542) e do Prelúdio e Fuga em lá menor (BWV 543).

Palavras-chave: Franz Liszt; Transcrição para piano; Transcrição; J. S. Bach; Repertório para órgão.

Contextual Considerations and Brief Analyses about Two Piano Transcriptions by Franz Liszt on Pieces by J. S. Bach Written for Organ *com Pedal Obligato*

Abstract: This article discusses the process of rewriting in Franz Liszt's piano transcriptions of J. S. Bach's works originally written for organ with *pedale obligato*. Various data are discussed with regard to the historical context in which the transcriptions of these pieces were written in order to examine social, economic, poetic and aesthetic issues involved in this transcription process. A number of technical changes and affective variations implicated in the virtuoso piano writing are also examined in the Liszt transcriptions of the Fantasia and Fugue in G minor (BWV 542) and the Prelude and Fugue in A minor (BWV 543).

Keywords: Franz Liszt; Piano transcription; J. S. Bach; Organ repertoire.

No virtuosismo de Liszt, há um interesse tecnológico ou quirotécnico ao mesmo tempo que uma homenagem à demiurgia artesã do homem. Nada é impossível ao homem. Vocês vão ver, senhoras e senhores, tudo aquilo que pode fazer um homem com seus dez dedos, tudo aquilo que pode um homem virtuose em frente ao seu teclado; vocês vão ver aquilo que pode um homem só!, pois o virtuosismo implica, como seu corolário, o solismo, que exalta a genial solidão do herói... O homem diz bravo à performance do homem, aplaude ao Acontecimento enquanto esse acontecimento é um triunfo do homem, uma proeza [...]. O pianista é um animal que tem duas mãos preênsais com o polegar opositor aos outros dedos; em plana época do maquinismo, sem máquinas e sem instrumentos, o pianismo leva até o extremo de sua tensão heroica a civilização da Mão. (JANKÉLÉVITCH, 1955/1998, p. 92-93)¹

Entre 1823 e 1847 Franz Liszt (1811-1886) viveu em Paris, cidade que era então o principal centro internacional do piano, na qual residiam Chopin e outros instrumentistas virtuosos, bem como grandes construtores do instrumento (em 1855 a cidade possuía aproximadamente 120 fabricantes de piano). Durante este período significativas transformações na estrutura física do piano foram elaboradas por alguns dos construtores em atividade em Paris²: em 1825, Babcock cria o quadro metálico que viabiliza um grande aumento na potência sonora do instrumento; no ano seguinte, Pape adota o feltro para revestimento dos martelos, que além de fazer o martelo rebater e voltar em velocidade proporcional a que atacou a corda, contribui para tornar o som do piano mais doce, mais homogêneo e menos estridente pela redução de atrito no ataque da madeira do martelo contra a corda metálica; em 1828, H. Pape passa a produzir pianos de armário com cordas cruzadas; em 1830, já havia pianos de sete oitavas e é também o ano em que Pleyel substitui o cobre pelo aço fundido para a fabricação das cordas. Tais transformações foram padronizadas aos poucos no processo de cons-

trução de piano e a estrutura do instrumento tal como o conhecemos hoje se estabilizou entre os construtores somente no fim do século XIX. Liszt não só presenciou de perto algumas destas mudanças estruturais importantes no piano, como também contribuiu com construtores ao testar e fazer sugestões sobre os instrumentos e seus mecanismos, e esteve particularmente ligado aos fabricantes dos pianos Érard desde sua chegada em Paris em 1823.

Neste processo de desenvolvimento do maquinário instrumental do piano houve portanto uma relação direta entre construtores e músicos que proporcionou uma dupla troca que se efetuava pelo encontro entre o conhecimento técnico necessário do construtor para a criação de novos mecanismos e soluções conectada à expectativa e a percepção do músico (intérprete e/ou compositor) no que diz respeito à sonoridade do instrumento, à resposta do instrumento e a sensibilidade do teclado ao toque.

Já no final do século XVIII e início do século XIX, quando do começo do processo de popularização do piano, era comum a publicação de partituras que tinha por fim a interpretação ao piano de obras solistas de J. S. Bach escritas originalmente para órgão sem pedaleira (como alguns dos corais) ou cravo. Diferentemente das peças escritas para órgão *con pedale obbligato* que necessitam passar por um real processo criativo para serem adaptadas ao piano, as peças para órgão *senza pedale* e cravo são facilmente adaptáveis por utilizarem a mesma lógica de execução exclusivamente “manual” implicada nesses instrumentos. Algumas peças de J. S. Bach entraram na prática pianística do século XIX justamente pela gradual substituição do uso do cravo pelo piano que se efetuou nesse período. Assim aconteceu por exemplo com *O cravo bem temperado* que passou a ser impresso em 1801 em Bonn, Leipzig e Zurique³ não tendo em vista mais a execução ao cravo, mas sim ao piano. É claro que a transposição a outro instrumento implica já noutros modos de execução no que diz respeito às escolhas de um estilo interpretativo e mesmo de dedilhados, mas ainda assim nessas adaptações cada uma das mãos continua a efetuar as mesmas vozes, a mesma função, que efetuaria ao cravo ou ao órgão; a escrita das peças se mantém *para mãos esquerda e direita*. Por isso tais transposições se caracterizam menos por serem transcrições do que *simples adaptações*, produzidas com o fim de possibilitar a execução num instrumento “aperfeiçoado” – segundo a concepção de Liszt, conforme veremos num relato a seguir – e o mais em voga de então. É claro que o toque, o *touché*, ao piano, ao órgão e ao cravo são absolutamente diferentes, variando também de acordo com as diferentes escolas de interpretação, mas a função de cada uma das mãos na execução de tais peças bachianas permanece a mesma, quer seja num cravo, num órgão ou num piano. Portanto a edição de tais peças é um exemplo da transposição de um instrumento a outro que passa por nenhuma ou por um mínimo de elaboração criativa e que se efetuou principalmente por razões mercadológicas, tendo em vista o crescente mercado de venda de partituras nesse período marcado pela forte popularização do piano.

A partir dessa diferenciação evidencia-se que não podemos conceber como simples adaptações as transcrições de Liszt para piano dos prelúdios e fugas de J. S. Bach escritos originalmente para órgão⁴. Ao se propor trazer à escrita das mãos o que era executado na pedaleira nas peças originais, Liszt expande significativamente as possibilidades técnicas da execução instrumental ao piano, principalmente no que diz respeito à sobreposição e à rápida justaposição de modos de execução instrumental diversos, frequentemente idiomáticos e virtuosísticos. Mas antes de abordarmos numa análise os aspectos técnicos que renovam as peças bachianas, tratemos sobre o que pensava Liszt acerca da interpretação dessas peças.

Num relato do irmão de Jean-Joseph-Bonaventure Laurens (pintor, escritor e organista que conviveu relativamente próximo a Liszt), há apontamentos a respeito de uma oca-

são em que Liszt executou ele mesmo sua transcrição do BWV 543, em Lá menor, de J. S. Bach num encontro entre amigos e conhecidos, a pedido do anfitrião:

Liszt comparece, em 1844, na casa de J. B. Laurens em Montpellier, com recomendações de Mendelssohn, [Ferdinand] Hiller, etc.

– “Você se passa”, interpelou J. B. bruscamente, a queima-roupa, “tanto por um grande charlatão quanto por um grande artista”.

Foi como atacar subitamente o touro pelos chifres. Liszt não se abalou, manteve sua postura e tomou um ar de franca e espirituosa amabilidade. J. B. desenhou seu perfil. Almoçam se entretendo de coisas e celebridades musicais as mais interessantes.

– “Eu tenho que pedir a você”, disse J. B. num determinado momento, “que me propicie escutar uma certa peça de Sebastian Bach para órgão com pedal obbligato, a primeira no volume com as seis fugas, aquela em Lá menor de uma dificuldade que sem dúvida somente você deve poder lidar. Hoje é uma ocasião especial para mim que eu não posso deixar passar.”

– “Agora mesmo... Como você quer que eu a toque? – Como? Mas como deve-se tocá-la! – Aqui está, uma primeira vez, como o autor devia a compreender, a executar ele mesmo, ou querer que ela fosse executada. E Liszt se pôs a tocar. E foi admirável, a perfeição mesma do estilo clássico e como desejado no original.

– “Aqui uma segunda vez, como eu a sinto, com um movimento levemente mais pitoresco, um espírito mais moderno e os efeitos próprios ao instrumento aperfeiçoado” E foi, com essas nuances, diferente mas não menos admirável.

– “Finalmente, uma terceira vez, aqui está como eu a tocaria para o público... para estupefazer, como um charlatão”

E, acendendo um cigarro que passou em instantes de entre seus lábios aos seus dedos, executando com dez dedos a parte escrita para os pedais, e se entregando a outros tour de force e prestidigitação, ele foi prodigioso, inacreditável, fabuloso e agradeceu com entusiasmo. (STINSON, 2006, p. 198-199)⁵

Podemos observar em tal relato o amplo domínio técnico-instrumental e a consciência crítica que Liszt possuía para a execução das obras de Bach segundo diferentes estilos interpretativos. Vemos também que a interpretação da peça conforme o próprio Liszt a compreendia se situa *entre* dois outros estilos interpretativos um tanto quanto caricatos, que correspondem às primeira e terceira execuções da peça presentes no relato anterior. Tratemos sobre essas interpretações mais proximamente.

A primeira interpretação que o pianista-compositor executou nesse almoço de 1844 é qualificada pelo narrador como “a grande perfeição do estilo clássico” (STINSON, 2006, p. 199) e próxima ao original. É de se desconfiar desta pureza e desta conformidade com o original ditas pelo narrador, devido aos juízos de valores aí implicados, mas isso não impede de desse relato se extrair algumas informações relevantes. Possivelmente tratava-se nessa primeira interpretação daquilo que convencionou-se chamar por *stile brillante*, uma execução ao piano na qual busca-se uma aproximação à sonoridade do cravo, com sons mais secos, e utiliza-se um *touché* ao teclado semelhante ao do órgão (como veremos noutro relato sobre Liszt executando Bach) ao se retirar os dedos da tecla logo após acionada a corda. *No stile brillante*, coexiste com esses aspectos técnicos físico-corporais um certo rigor com relação à movimentação rítmica que mantém certas igualdade e regularidade no valor das durações das figuras rítmicas. É portanto uma interpretação mais rígida e clássica das obras de Bach e que era considerada antiquada por alguns na época, como veremos num outro relato a seguir.

Com relação à terceira interpretação de Liszt nesse relatado almoço entre amigos, aquela executada com um cigarro entre os dedos, pode-se dizer que ela corresponde à interpretação do próprio personagem pianista virtuose quase sobre-humano construído por Liszt para a atuação pública. Esse personagem lisztiano se caracteriza por elaborar suas per-

formances tendo em vista impressionar o público, causar surpresas na fruição da obra em busca da valorização de sua marca pessoal. Ele possui traços de um atleta sempre pronto a superar desafios e quebrar recordes e também de um capitalista burguês que se vale de suas inovações e de sua atuação “como um charlatão” (STINSON, 2006, p. 199) para obter lucro e maior reputação social. É um personagem que está em conexão com um modo de execução instrumental muito explorado durante o período romântico e que tem como seu maior expoente Niccolò Paganini (1782-1840), violinista virtuose e compositor a quem Liszt muito prestigiava. Esse personagem quase sobre-humano se caracteriza por realizar uma performance a partir de uma tensão na relação de forças entre um músico e um instrumento musical, tensão que é gerada pela ação de um músico que enfrenta grandes desafios musculares a fim de levar os limites muito bem definidos do instrumento ao máximo do que podem. É um virtuosismo que cria algo como o sobre-humano; que faz o músico durante a execução passar por cima das dificuldades impostas por cordas estouradas ou teclas quebradas; que em diversos momentos põe a figura do instrumentista como um herói; e que faz com que o público entre em êxtase ao fim de cada performance acrobática. O personagem do virtuose como centro do espetáculo é portanto um tipo diretamente relacionado ao século XIX, quando se difundiu esta figura de um instrumentista solista que possui amplo domínio técnico-instrumental e que realiza recitais em teatros lotados em turnês internacionais.

Esse personagem heróico virtuoso de Liszt pode por vezes parecer bruto visto um certo exagero presente numa gestualidade de movimentos acrobáticos. Entretanto, esse personagem não nega a existência de um outro Liszt sutil e detalhista, que tinha a potência de trabalhar com as nuances e sutilezas as mais variadas, tendo em vista seu amplo conhecimento instrumental técnico e prático. Liszt se beneficiava do personagem virtuoso para se tornar uma grande estrela de época e assim adquirir certa fortuna, mas não deixava de estar atento às múltiplas variedades tímbricas dessa nova máquina sonora que permitia a utilização de uma ampla paleta de cores. A interpretação pública desse Liszt de concertos, desse personagem Liszt, não necessariamente corresponde ao modo como ele concebia uma interpretação adequada de Bach, como deixa claro o relato acima. Entretanto, Liszt abre mão de sua preferência e seu gosto pessoais em seus recitais públicos para elaborar uma performance que lhe garanta uma maior lucratividade.

No que diz respeito a esse estilo interpretativo preferido por Liszt – que corresponde à segunda execução do jantar de 1844 – para o Prelúdio e Fuga BWV 543 em Lá menor, vejamos um relato que trata a respeito de uma de suas masterclasses em Weimar, dessa vez registrado nos diários de Carl Lachmund, pupilo de Liszt:

Um jovem havia trazido a Fuga em Lá menor de Bach, no arranjo de Liszt. Liszt sentou-se ele mesmo ao grand-piano, para nos mostrar sua ideia da interpretação adequada de uma fuga de Bach. Não havia nada de uma antiquada rigidez do ritmo ou secura do som que frequentemente se escuta na interpretação dessas fugas. Havia liberdade no fraseado, como também nos melismas tipo cadenza (no final da fuga). Ele fez um efeito muito refinado com os divertimentos, os quais tocou com leveza similar à indiferença.

“Você vê”, ele disse, “esses compassos de divertimento, ou pequenos interlúdios, são Nebensache (aspectos secundários) e possuem a intenção de descansar a mente por um momento, e se você os tocar dessa maneira, sem pretensão de expressão, a volta do tema terá um efeito de frescor”

“Há duas coisas que deve-se sempre observar ao tocar uma fuga”, ele continuou, “isso é, toque como você tocaria no órgão, não mantenha as teclas pressionadas depois de tocá-las [para clareza de articulação], e toque o tema em cada volta no mesmo estilo e ritmo, o que, entretanto, não significa que não você não pode tocá-lo em piano ou forte conforme o gosto.”

Dos pequenos melismas tipo cadenza, ele disse: não toque isso estritamente a tempo, mas com um pouco de liberdade”. No trilo do 23º compasso [do prelúdio]: “pode-se estendê-lo como se houvesse uma fermata nele”.

Me chocou que não havia marcações de expressão em seu arranjo... Quando expressei meu lamento acerca disso, ele disse: “você vê, eu preferi omitir sugestões como de expressão, em vez de dar aos críticos uma oportunidade de me devorar e chorar a modernização de Bach; e pianistas podem colocá-las para servir seus próprios gostos”. Então, levantando de seu assento, ele acrescentou enfaticamente, como se desejasse fazer um registro: “essa é a maneira como eu deveria tocaria Bach – e eu não acho que Bach me condenaria por isso se estivesse aqui.” (STINSON, 2006, p. 124-125)⁶

No início desse relato pode-se observar um desprezo do narrador, o pupilo de Liszt Carl Lachmund, com relação a uma interpretação com sons mais secos e ritmicamente rígida, possivelmente em *stile brillante*, qualificada pelo narrador como antiquada. Entretanto ele destaca em sua narrativa alguns elementos da interpretação pessoal lisztiana do BWV 543 que evidenciam diferenças com relação a uma interpretação em *stile brillante*, tais como liberdade ou maleabilidade rítmica no fraseado, contrastes de dinâmicas, respirações (“como se houvesse uma fermata”). Liszt em sua interpretação preferida trabalha, portanto, com sutilezas sonoras próprias desse novo instrumento que passava então por um rápido processo de transformação e desenvolvimento estrutural. Novas cores entraram em jogo na execução ao piano, com as quais era possível criar novos mundos sonoros mas também recriar e reelaborar obras do passado. É nesse sentido que Liszt acredita que Bach não o recriaria por suas escolhas na interpretação ao piano de seus prelúdios e fugas, pois era preciso explorar as potencialidades próprias desta nova máquina sonora quer seja em obras atuais, quer seja em obras do passado. Ainda assim, Liszt opta por manter o texto bachiano sem indicações de expressão na edição de algumas de suas transcrições, a fim de evitar críticas a seu trabalho e deixar em aberto essas escolhas aos gostos de outros intérpretes. Entretanto, como se pode observar no relato de uma de suas masterclasses, Liszt não deixava de fazer anotações a respeito de caracteres expressivos e movimentações rítmicas em suas próprias partituras.

Liszt, portanto, para criar seu próprio estilo interpretativo recolhe elementos que se encontram *entre* dois tipos extremos de interpretação ao piano no século XIX, a do clássico e a do charlatão: não se restringe à *secura* e rigidez do *stile brillante* mas deste não deixa de observar um *touché* singular organístico que muito contribui na execução de fugas; por outro lado, não atua do mesmo modo que seu próprio personagem concertista, mas deste recolhe algumas artimanhas que possam ajuda-lo a impressionar o público numa execução em concerto, como causar surpresa ao voltar com o tema em oitavas no grave após o divertimento em notas iguais tocadas “sem pretensão de expressão” (STINSON, 2006, p. 124).

Liszt então atualizou tais obras bachianas buscando explorar potencialidades próprias desta nova máquina que rapidamente se transformava e que cada vez mais entrava em evidência na vida cosmopolita das grandes cidades no século XIX. Juntamente a tais transformações do piano se consolidavam também novos modos e gostos interpretativos que satisfaziam mais o público de então do que um modo de execução como aquela em *stile brillante*, considerado antiquado para alguns da época. É num tal agenciamento que se consolida o formato *recital* no século XIX, enquanto apresentação de execuções acrobáticas de um performer virtuoso que é posto no centro do espetáculo. Liszt soube se beneficiar mercadologicamente desses novos gostos que nasciam no período e por isso construía seus espetáculos tendo em o público e suas reações. Mas isso não significa dizer que Liszt não estava atento às variadas novas cores que podiam ser produzidas pelo piano, a todo um mundo sonoro de sutilezas e nuances ao qual era necessária dar vida.

Essas transcrições de Liszt das obras de Bach para órgão *con pedale obbligato* exigem alto nível de controle e conhecimento técnico-instrumental do pianista. Não que as obras bachianas originais não exijam virtuosismo ao órgão, muito pelo contrário, são algumas das que mais o exploram para a época. Mas a gestualidade física-corporal do instrumentista implicada nessas obras organísticas é de outra natureza e está diretamente relacionada à simultaneidade da movimentação dos pés e dos dedos das mãos na construção de um intrincado ambiente polifônico. Entretanto o virtuosismo do organista por muitas vezes não é visualmente notável numa apresentação pública, visto os organistas não ficarem em primeiro plano numa igreja, local onde se construiu um território característico do órgão durante o passar dos séculos. Já o piano é menor e mais acessível ao público e era novidade então. Se as peças bachianas exigem um virtuosismo que pode não ser visto numa execução ao órgão, Liszt faz com que no piano um outro virtuosismo se estabeleça como o centro do espetáculo. A sua ideia ao transcrever e executar esses prelúdios e fugas é justamente realizar aquilo que parecia impossível: executar somente com as mãos aquilo que era realizado também com os pés. É de uma ousadia impressionante no sentido do desafio físico, muscular, que é exigido do intérprete, o que ressoa com o espírito heroico característico do personagem virtuose construído por Liszt.

Para melhor compreender o trabalho criativo de Liszt nessas transcrições, vejamos alguns exemplos de duas dessas, começando pelo prelúdio e fuga BWV 543, peça tratada nos dois relatos anteriormente abordados neste artigo a respeito da execução de Liszt ao piano das obras organísticas de Bach.

Logo no início do prelúdio do BWV 543 é possível observar uma significativa diferença entre a versão original de Bach e a versão para piano de Liszt. Em Bach, o baixo executado à pedaleira faz sua entrada no compasso 10 (Exemplo 1), numa longa nota pedal contínua, um Lá₄1, que dura 14 compassos⁷. Liszt se defronta já neste início com o problema de o próprio piano não possibilitar uma longa sustentação de uma nota numa mesma amplitude sonora. A solução que Liszt então encontra é efetuar um ataque no extremo grave do piano, no Lá₄1, e rearticular essa nota a cada dois compassos (Exemplo 2). Ora, cada uma destas diferentes articulações, a nota de longuíssima sustentação no órgão e a nota reatacada no piano, traz consigo uma bagagem histórica singular, elas compõem blocos de sensações completamente distintos que entram em choque quando da adaptação do texto organístico bachiano ao piano. Enquanto uma longa nota pedal ao grave do órgão está em conexão a toda uma tradição de execução em cerimônias cristãs, devido justamente à ligação estrita do órgão aos cultos católicos e reformistas, um ataque no grave do piano em dinâmica mínima de *forte* – como realizado na interpretação de Maria Yudina⁸ – carregue consigo outros afetos ligados a uma prática em que esse instrumento era já o centro de um espetáculo artístico e a figura do instrumentista por vezes era vista como a de um herói, possuidor de um virtuosismo quase “sobre-humano”. É nessa tensão entre esses dois mundos, o do órgão religioso e o do piano pagão, que se insere o ato criativo de Liszt. Ao rearticular o baixo-pedal a cada dois compassos e sustenta-lo com a mão esquerda por um compasso inteiro⁹ (Exemplo 2), Liszt faz com que a frase rápida da clave superior que era realizada pelas duas mãos ao órgão – o que é evidenciado pelas diferentes direções das hastas – seja realizada somente pela mão direita no compasso do ataque do baixo-pedal. Tal modificação no modo de execução dessa frase implica num elemento virtuosístico que não estava previsto no texto original bachiano e que exige uma altíssima destreza do intérprete ao teclado. Dessa maneira, vemos nos próprios planos da composição e da execução uma primeira marca efetuada por esse personagem personagem heroico romântico construído por Liszt, personagem que busca criar dificuldades, estabelecer desafios e superá-

-los com suas próprias mãos, para o delírio geral de seu público e para a valorização de sua marca comercial.



Exemplo n.1: Compassos 10 a 15 do Prelúdio BWV 543 de J. S. Bach, na versão original para órgão *con pedale obbligato*.



Exemplo n.2: Compassos 10 a 13 do Prelúdio BWV 543 de J. S. Bach na transcrição de Liszt.

Nesta transcrição de Liszt do BWV 543 há também um momento em que se torna audível a simultaneidade de dois diferentes fluxos: um relativo ao mundo das *simples adaptações* ao piano de peças originalmente escritas para órgão sem pedaleira ou cravo; e outro relativo ao mundo do piano, no qual são exploradas as potencialidades próprias desse instrumento. Tal momento acontece após um trecho do divertimento da fuga escrito somente para o teclado manual na versão original para órgão, ou seja, em que não há a utilização da pedaleira (entre os compassos 54 e 95). A escrita bachiana, neste trecho, realiza como que um filtro ao direcionar-se para o agudo e manter a região grave em silêncio por um momento. Essa limpeza na região grave operada pelo filtro possibilita que, no compasso 95 (Exemplo 3), a volta abrupta do sujeito da fuga nessa região cause um forte impacto, uma grande surpresa na escuta. Liszt explora esse efeito singular da escrita bachiana e busca atualizá-lo ao mundo pianístico ao reescrever em oitavas a voz que efetua a volta do sujeito da fuga após o divertimento e que deve ser executada pela mão esquerda na região grave do

piano (Exemplo 4). Tal escrita de uma linha melódica em oitavas executada por uma só mão se definiu historicamente como uma singularidade pianística, é um recurso técnico que foi muito explorado pelos compositores que escreveram para esse instrumento e que não foi tão abundantemente utilizado no repertório para instrumentos de teclado anteriores ao piano-forte, como o cravo e o próprio órgão. É também um elemento de virtuosismo em casos de movimentos rápidos, como nas semicolcheias do sujeito da fuga do BWV 543, o que condiz com sua ampla exploração por parte de Liszt. Liszt explora também uma conexão entre a imponente sonoridade de uma linha rápida em oitavas na região grave com a forte e não menos imponente sonoridade dos registros de 16, 32 e 64 pés do órgão. A partir desses dados pode-se apontar que uma interpretação como a de Maria Yudina – em que a volta do sujeito no compasso 95 (Exemplo 4), realizada em oitavas pela mão esquerda no grave do piano, é ressaltada por uma dinâmica forte – faz tornar-se audível a simultaneidade de dois diferentes mundos sonoros, de dois diferentes fluxos; é como se ouvíssemos simultânea e distintamente o mundo das *simples adaptações* ao piano de peças originais para órgão ou cravo – tocado nesse caso pela mão direita como consequência do trecho do divertimento realizado somente nos teclados manuais – e o mundo próprio do piano, em que a escrita de uma linha melódica em oitavas executada por uma só mão se configura como um idiomatismo instrumental singular e, por vezes, como um aspecto de virtuosismo. É como se um tempo passado coexistisse com um tempo presente, ou seja, como se o mundo sonoro do cravo ou do teclado manual do órgão, mesmo que adaptado ao piano, se prolongasse por sobre o mundo sonoro característico do piano. Por isso podem ser tratados como dois fluxos distintos e simultâneos, que agem num escoamento contínuo na escuta. Por fim, com relação a esse trecho da volta do baixo vale ressaltar que Liszt transpõe e omite algumas notas na voz do tenor nos compassos 96 e 97 (Exemplo 4), de modo com que todas as vozes possam ser tocadas somente com a mão direita, enquanto que na versão original para órgão essas notas são executadas pelas duas mãos. Tal alteração demonstra mais uma solução que Liszt encontrou para resolver sua difícil tarefa de transcrição e implica também em outro elemento virtuosístico, visto fazer com que uma mão se desdobre para tocar sozinha o que era originalmente tocado por duas.

Exemplo n.3. Compassos 90 a 99 da Fuga do BWV 543 na versão original para órgão de J. S. Bach.



Exemplo n.4: Compassos 90 a 99 da Fuga BWV 543 de J. S. Bach na transcrição de Liszt.

A outra transcrição de Liszt que será tratada neste artigo corresponde à Fantasia e Fuga BWV 542, em Sol menor. O termo fantasia nesse prelúdio bachiano sugere a construção a partir da ideia barroca de *Estilo fantástico* (*Phantasticus stylus*) definida por Athanasius Kircher¹⁰ em seu livro *Musurgia Universalis* (1650) da seguinte maneira¹¹:

O estilo fantástico é apropriado para instrumentos. É o método mais livre e irrestrito de compor: é obrigado a nada, nem a palavras nem a um sujeito melódico; foi instituído para mostrar engenho e ensinar a razão harmônica e a engenhosa composição de cláusulas harmônicas e fugas. É dividido entre aquelas [peças] comumente chamadas fantasias, ricercatas, tocatas, sonatas. (KIRCHER apud COLLINS, 2005, p. 29)

A partir dessa definição de Kircher, pode-se dizer que um dos elementos mais importantes no *estilo fantástico* é seu caráter improvisatório, dada a liberdade de escolhas possibilitada ao compositor (ou ao compositor-intérprete) e a não restrição *a priori* a um modelo formal ou a um determinado modo de desdobramento do material musical. Além disso, outro fator extremamente importante no *estilo fantástico* apontado por Athanasius Kircher diz respeito à capacidade de elaboração do material através da qual o compositor demonstra sua engenhosidade, sua genialidade composicional. A ideia barroca de estilo fantástico possui portanto como seus componentes principais as ideias de improvisação e engenho. Dessa maneira, pode-se dizer que a concepção romântica de *Fantasia*¹² acrescenta à concepção barroca de *estilo fantástico* justamente a busca por um virtuosismo quase “sobre-humano”, o alcançar um estado de transcendência com e pelas mãos¹³, fator importante para esse modo de interpretação musical característico do romantismo. Não que o virtuosismo instrumental não seja também um elemento importante para o *estilo fantástico* barroco, mas trata-se de um virtuosismo diferente em que não há a preocupação com a característica ação heroica do instrumentista do período romântico. O virtuosismo barroco é caracterizado pelo uso de elementos idiomáticos já consolidados nas diferentes práticas instrumentais, enquanto que o virtuosismo romântico está mais conectado com uma ideia de superação contínua do compositor-instrumentista que estabelece a si mesmo novos desafios físicos a cada nova composição. Para que se possa notar a importância fundamental do virtuosismo no período romântico e particularmente na obra de Liszt, vale observar a afirmação de Liszt quando diz que “o virtuosismo não é uma consequência, mas um elemento indispensável da música”¹⁴.

São portanto campos de forças distintos que estão em jogo no barroco e no romantismo. No mundo barroco, as forças presentes no homem se combinam com as forças de elevação ao infinito; é como se o virtuosismo barroco se direcionasse a Deus, tudo se passa sob a forma-Deus. Já no virtuosismo do século XIX, as forças presentes no homem confrontam-

-se com os limites que se impõem ao humano na vida, no trabalho, na linguagem: tudo se passa sob a forma-Homem, o Homem enquanto experimentador que ultrapassa limites, nos mais diversos campos de atuação e de conhecimento.¹⁵

A reelaboração de uma fantasia barroca evidencia também um movimento de Liszt em busca de aprofundamento e reflexão acerca da própria forma fantasia. É como se o encontro entre Liszt e Bach proporcionasse o confronto entre modos de fantasiar do barroco e aqueles próprios do século XIX, o “século da Rapsódia” (JANKÉLÉVITCH, 1998, p. 25). Não se trata de um mesmo modo de fantasiar. É por isso que recorreremos a uma definição barroca de *estilo fantástico* elaborada por Athanasius Kircher. A concepção barroca se diferencia da concepção romântica de fantasia por ter como componente a ideia de *engenho*, ou seja, por se tratar de uma obra criada por um ato engenhoso. Já a noção romântica de fantasia não tem essa conexão direta à noção de engenho e está mais ligada ao caráter improvisatório e rapsódico do conceito de fantasia, e acrescenta à concepção barroca a busca por um virtuosismo de um humano temeroso de sua finitude (comprovada na vida, no trabalho, na linguagem) e que faz de tudo para transpor limites.

Para tratar de alguns outros elementos de virtuosismo presentes na escrita das transcrições pianísticas de Liszt das peças para órgão de Bach, vejamos enfim o BWV 542. Em alguns trechos do prelúdio/fantasia dessa peça, Liszt escreve um pentagrama adicional que funciona como alternativa, enquanto *ossia*¹⁶. Por vezes essas alternativas presentes nessa partitura funcionam acrescentando dificuldade de execução a uma determinada passagem ao apresentar elementos virtuosísticos que não atuam no pentagrama ordinário. Por isso, a observação das regiões com pentagrama de *ossia* se mostram importantes numa investigação que trata de buscar elementos virtuosísticos na escrita lisztiana.

Na versão para órgão, no início da peça está implicado um gesto imponente que não é desse modo caracterizado por uma alta dificuldade técnica para sua execução, visto se tratar de um acorde atacado pelas mãos simultaneamente ao acionamento do baixo na pedaleira (Exemplo 5), mas sim por causa da potência sonora própria do órgão. A textura desse início da Fantasia se determina enquanto um recitativo, visto a presença de uma voz solista que faz sobressair sua longa linha melódica a partir da nota mais aguda do acorde inicial, ou seja, uma linha que se autonomiza de um acorde no qual funcionava como componente (Exemplo 5).

The image displays the initial measures of the Fantasy (Prelude) BWV 543 for organ, as transcribed by Liszt. The score is presented in two systems. The first system is labeled 'Manuale' and 'Pedale'. The 'Manuale' part consists of two staves: the upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, while the lower staff contains a simpler accompaniment. The 'Pedale' part is shown in a single bass staff. The second system continues the 'Manuale' part with a similar texture, and the 'Pedale' part continues with a simple bass line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

Exemplo n.5: Compassos iniciais da versão para órgão de J. S. Bach da Fantasia (Preludio) do BWV 543.

Já na versão para piano acrescida de pentagrama de *ossia* (S. 462/2), há um contraponto entre a textura barroca recitativa e uma gestualidade nova na peça efetuada pela mão esquerda que realiza rápidos saltos entre os diferentes registros do piano. O caráter virtuosístico dessa nova gestualidade não se consolida somente porque a intensidade de força física necessária para o intérprete produzir um som de grande amplitude no piano é maior do que a necessária ao órgão, mas também porque a abundante e rápida movimentação da mão esquerda escrita como *ossia* exige muita destreza do músico intérprete. Essa rápida movimentação por saltos nos registros realizada pela mão esquerda é uma ação que foi muito explorada na escrita pianística, não sendo características da escrita para órgão e para cravo. É uma ideia singular do mundo do piano, um fator importante para determinar elementos de sua escrita idiomática. Portanto, é como se Liszt sobrepusesse duas texturas com dramaticidades diferentes nesse início: uma vinda do mundo barroco operístico definida pelo recitativo, e outra vinda do mundo do pianista acrobata determinada pelo virtuosismo implicado na escrita dos rápidos saltos da mão esquerda entre os registros do instrumento.

Já no início da fantasia os pentagramas ordinários da escrita para piano são acompanhados de um pentagrama de *ossia* para a mão esquerda. Nesse *ossia* há uma intensa exploração de Liszt de saltos de uma mão por diferentes regiões do piano (Exemplo 6). São dois os tipos de saltos que a mão esquerda realiza no *ossia* dos primeiros compassos: um salto que é realizado entre uma apojetura rápida de um intervalo de oitava na região mais grave do piano e o ataque de um acorde em oitava superior; e outro salto que deve ser realizado logo após a execução do grupo de fusas em anacruse, através do rápido movimento que o intérprete deve com a mão esquerda ao partir da região central do instrumento e ir em direção à região mais grave onde recomeçará a execução com o primeiro gesto de apojetura (Exemplo 6). É portanto toda uma dança que a mão esquerda deve realizar, o que exige alto nível técnico e muita destreza do intérprete para a execução correta dos diversos saltos.

The image displays a musical score for the beginning of Liszt's piano transcription of J.S. Bach's Fantasia in G major, BWV 543. It features three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff labeled 'Ossia' for the left hand. The grand staff shows the right hand with a melodic line and the left hand with chords and arpeggiated figures. The 'Ossia' staff contains rapid, wide-range leaps for the left hand, marked with 'ff' and 'trill' ornaments. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo n.6: Compassos iniciais da versão de Liszt para piano (s.462) do Fantasia do BWV 543 de J. S. Bach.

Outro aspecto técnico abundantemente explorado nas transcrições de Liszt dessas obras para órgão de Bach e que se configura também como elemento de virtuosismo são grandes aberturas de mão necessárias para a execução simultânea das diferentes vozes das peças bachianas. Por diversos momentos nessas transcrições é possível encontrar aberturas de mão em intervalo de décimas, principalmente na mão esquerda, visto essa ser a responsável pela execução da linha que era executada na pedaleira na versão original de Bach. É o que se pode ver no compasso 15 da transcrição da fuga do BWV 542; a linha do baixo que na versão original para órgão desse trecho é executada na pedaleira (Exemplo 7), na transcrição para o piano é efetuada na mão esquerda simultaneamente à linha do tenor da fuga, implicando numa abertura de décima na mão esquerda no segundo tempo do compasso 15 (Exemplo 8).



Exemplo n.7: Compassos 11 a 18 da Fuga do BWV 542 de Bach na transcrição para piano de Liszt.



Exemplo n.8: Compassos 13 a 18 da Fuga do BWV 542 de Bach na transcrição para piano de Liszt.

Por fim, um outro procedimento marcante para a consolidação do virtuosismo nessas transcrições de Liszt é aquele que faz com que uma mão sozinha seja responsável por tocar o que foi escrito para ser executada a duas mãos na versão original para órgão. É o que podemos observar no fim do compasso 17 e início do 18, quando duas vozes caminham paralelamente em sextas. Na versão original para órgão cada mão é responsável pela execução de uma das linhas individuais (Exemplo 7). Já na versão para piano, a partir de uma técnica completamente distinta, Liszt faz com que as duas vozes sejam executadas pela mesma mão (Exemplo 8), o que implica que o intérprete possua alto poderio técnico para a execução adequada da rápida movimentação melódica em sextas paralelas com uma só mão. É uma gestualidade que não está presente na escrita bachiana para órgão e que remete diretamente à escrita pianística clássico-romântica, não pelo paralelismo em si dos intervalos de terças e sextas, mas sim pela velocidade com que tal gesto físico-instrumental deve ser executado em meio ao fluxo contínuo de uma fuga. Assim, não se trata de afirmar que as sextas e terças paralelas executadas por um só mão não estavam presentes na escrita para teclado no período barroco, mas sim de que a realização de linhas em alta velocidade a partir desse gestual é uma singularidade da escrita musical do período clássico-romântico e, como tal, carrega consigo afetos diretamente conectados ao campo problemático desse período histórico.

Considerações finais

Uma nova gama de sutilezas sonoras e de recursos técnicos foi amplamente explorada pelos compositores e intérpretes que vivenciaram de perto as transformações estruturais pelas quais passou o piano ao longo do século XIX. Liszt ao realizar as suas transcrições para piano tratava de fazer com obras passadas fossem atravessadas por essa máquina musical que as atualizava numa sonoridade mais moderna. O ato criativo de Liszt, nessas transcrições para piano das obras para órgão *con pedale obbligato* de J. S. Bach, se define, portanto, pela produção e impressão de afetos característicos do romantismo num texto anterior que não os possuía de antemão.

Há nessas transcrições um desejo de Liszt em contribuir para a divulgação de obras do passado, tanto algumas desconhecidas, quanto algumas grandes obras do repertório, como as sinfonias de Beethoven. Mas vale lembrar que a ação de divulgação dessas peças estava também em conexão direta com a valorização comercial do próprio intérprete que enfrentava, em palco, os maiores esforços e desafios físicos para executá-las virtuosisticamente ao piano.

Os afetos românticos lisztianos estão implicados nos usos de elementos idiomáticos e/ou virtuosísticos da técnica pianística. Não que o problema seja somente técnico, mas a recontextualização de obras antigas operada por Liszt só estabelece uma renovação criativa no texto musical bachiano a partir do emprego de elementos técnicos característico da escrita para o piano – uso de frases rápidas em oitavas ou em sextas executadas com uma só mão, aberturas pouco usuais das mãos, saltos rápidos feitos por uma só mão por diferentes registros. Novas técnicas são concebidas simultaneamente e em conexão com novos modos de perceber (perceptos) e com novos modos de afetar de ser afetado (afetos). Os blocos de sensações, constituídos de perceptos e afetos, se compõe às técnicas individuais com as quais nascem para determinar um mundo enquanto um conjunto de graus de potência. É nesse sentido que falamos de mundo romântico, mundo barroco, mundo lisztiano, mundo bachiano, mundo pianístico, mundo organístico. Cada mundo possui

seus agentes e cada agenciamento é um mundo em constante conexão com outros mundos. O que está em jogo para Liszt em suas transcrições é o ato de encontrar com mundos passados para neles imprimir afetos românticos, pianísticos, capitalistas, atléticos. Em resumo, imprimir afetos sensíveis e problemáticos correspondentes ao processo de produção musical do contexto e do meio em que Liszt vivia. Esses afetos do mundo lisztiano se chocam com os afetos sensíveis e problemáticos¹⁷ envolvidos no processo de produção do próprio J. S. Bach e de seu período histórico. E é nesse *entre mundos* que se insere o ato criativo de Liszt em suas transcrições para piano das obras bachianas. Entre Liszt e Bach, entre o piano e o órgão, entre o romantismo e o barroco, entre o recitalista de concerto e o *kapellmeister*.

Como vimos, as *simples adaptações* ao piano de peças escritas para órgão sem pedais ou cravo estão presas a uma habitualidade que as impede de evidenciar as intensidades desse *entre* diferentes mundos sonoros, as quais Liszt torna sonoras e audíveis em suas transcrições. Ao atentar-se a zonas intensivas dos *entre mundos*, Liszt por vezes parece sobrepor dois mundos sonoros distintos, fazendo com que um mundo antigo se prolongue por sobre um outro novo que lhe é completamente alheio. O ato criativo de Liszt atua de modo a fazer com que distintos mundos se modulem reciprocamente, deixem suas marcas uns nos outros quando se encontram. E dessa maneira, quando se fala Liszt, não se trata do homem empírico ou do sujeito formado Franz Liszt, mas sim de um conjunto de intensidades individuadas enquanto graus das potência de afetar e ser afetado que compõem um mundo singular, um corpo Liszt.

Notas

¹ Tradução livre do autor. “Dans le virtuosisme de Liszt, il y a un intérêt technologique ou chirocchnique en même temps qu’un hommage à la démiurgie artisanne de l’homme. Rien n’est impossible à l’homme. Vous allez voir, mesdames et messieurs, tout ce que peut faire un homme avec ses dix doigts, tout ce que peut l’homme-virtuose devant son clavier; vous allez voir ce que peut un homme seul! car le virtuosisme implique, comme son corollaire, le solisme, qui exalte le géniale solitude du héros... L’homme dit bravo à la performance de l’homme, applaudit à l’Événement lorsque cet événement est un triomphe de l’homme, une prouesse, un rétablissement périlleux”. (JANKÉLÉVITCH, 1955/1998, p. 92-93). Embora a palavra solismo não exista em português, optou-se por realizar tal tradução literal pois a palavra é também criada por Jankélévitch como um silogismo na língua francesa. O prefixo *quiro*, presente na primeira frase dessa passagem, refere-se a *mão*. O livro citado de Jankélévitch contém uma série de textos reunidos do autor. O texto original utilizado foi primeiramente publicado em *La Rapsodie – verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion, 1955, p. 6.

² Cfe. mapeamento realizado por Olivier Alain em ALAIN, 1967, Capítulo VIII, p. 234-238.

³ Cfe. KASSLER, 2010, p. 67-76.

⁴ No catálogo de Liszt as peças não estão na mesma ordenação que estão no catálogo de Bach: as peças agrupadas como sob o nome Seis Grandes fugas correspondem ao S. 462, entretanto o S. 462/1 corresponde ao BWV 543, o S. 462/2 ao BWV 545, o S.462/3 ao BWV 546, o S. 462/4 ao BWV 547, o S. 462/5 ao BWV 548 e, por fim, o S. 462/6 ao BWV 544. Já as peças do S.463/1 e S.463/2 de Liszt correspondem a duas versões do BWV 542 de J. S. Bach, sendo que a segunda versão está em conexão com a versão em *ossia* da partitura.

⁵ Tradução livre do autor.

“Liszt se présente, en 1844, chez J. B. Laurens a Montpellier, avec des recommandations de Mendelssohn, Hiller, etc.

— «Vous passez, 1’apostrophe J.B. à brûle-pourpoint, pour un aussi grand charlatan que grand artiste!».

C’était assez brutalement attaquer le taureau par les cornes. Liszt ne broncha pas et se mit même sur le pied et dans le courant d’une franche et spirituelle amabilité. J. B. dessine son portrait. On déjeune en causant de tant de choses et de célébrités musicales des plus intéressantes.

— «J’ai a vous demander, dit a un moment J. B., de me faire entendre une certaine pièce de Sebastien Bach pour orgue avec donc pédalier oblige, la première du Cahier des six fugues, celle en la mineur d’une difficulté que vous seul au monde sans doute devez pouvoir aborder. C’est aujourd’hui pour moi une occasion unique que je ne veux pas laisser passer».

— «Tout de suite... Comment voulez-vous que je vous la joue?». —«Comment? Mais... comme on doit la jouer!». —«La voici, une première fois, comme l'auteur a du la comprendre, l'exécuter lui-même ou vouloir qu'elle soit exécutée». Et Liszt de jouer. Et ce fut admirable, la perfection même du style classique et voulu en tout d'original. — «La voici, une seconde fois, comme je la sens, avec un peu de pittoresque de mouvement, l'esprit plus moderne et les effets propres a l'instrument perfectionne».

Et ce fut, avec ces nuances, autrement mais non moins admirable.

— «Enfin, une troisième fois, la voici comme je la jouerais pour le public... a étonner, en charlatan!».

Et, allumant un cigare qu'il passait par instants d'entre les lèvres aux doigts, exécutant parmi ses dix doigts la partie marquée pour les pédales et se livrant a d'autres tours de force et de prestidigitation, il fut prodigieux, incroyable, fabuleux et remercie avec enthousiasme." (STINSON, 2006, p. 198-199)

⁶ Tradução livre do autor.

"A young man had brought Bach's A-minor fugue, in the Liszt arrangement. Liszt seated himself at the grand, to illustrate to us his idea as to the proper interpretation of a Bach fugue. There was nothing of the old-fashioned stiffness of rhythm or dryness of tone one often hears in the interpretation of these fugues. There was freedom in the phrasing, as also in the cadenza-like runs [at the end of the fugue]. He made a very fine effect with the "divertimentos" (*Zwischenspiele*), which he played with lightness akin to indifference.

"You see," he explained, "these *divertimento* measures, or little interludes, are *Nebensache* (side issues) and are intended to rest the mind for a moment and if you play them in this manner, with no pretense at expression, the re-entry of the theme will have a refreshing effect."

"There are two things one should always observe when playing a fugue," he continued, "that is, play just as you would at the organ, do not keep the keys down after playing them [for clarity of articulation], and play the theme at each return in the same style and rhythm, which, however, does not mean that you may not play it *piano* or *forte* at pleasure."

Of the little cadenza-like runs, he said: "Do not play these strictly in time, but with a little freedom" At the trill in the 23rd measure [of the prelude]: "One may extend this as though there were a hold on it.

It struck me that there were no expression marks in his arrangement... When I expressed my regret at this, he said: "You see, I preferred to omit suggestions as to expression, rather than give the critics an opportunity to devour me and cry out at modernizing Bach; and pianists can put these in to suit their own tastes." Then, rising from his seat, he added significantly, as if he wished to go on record: "That is the way I should play Bach — and I do not think Bach would chastise me for it if he were here." (STINSON, 2006, p. 124-125)

⁷ Neste artigo toma-se como referência o Dó₄ como Dó central.

⁸ Um áudio da gravação da pianista Maria Yudina pode ser encontrado no seguinte endereço no site youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=5Wkv3tf3laI&feature=related> (última consulta em 11/01/2013). A opção pela gravação de Maria Yudina pelo apreço pessoal do autor a um modo de execução atenta a contrastes dinâmicos.

⁹ Por mais que haja uma ligadura entre os compassos em que o baixo é rearticulado e seus imediatos consequentes, pode-se notar que a escrita lisztiana indica o uso da mão esquerda nos compassos em que o baixo não é articulado, visto a primeira nota de cada grupo de seis semicolcheias ter sido escrita com a haste direcionada para baixo.

¹⁰ Athanasius Kircher foi jesuíta polímata germânico que viveu entre 1601 ou 1602 e 1680.

¹¹ O texto original de Athanasius Kircher foi escrito em latim, conforme o que segue: "Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima & solutissima componendi methodus, nulis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniæ rationem, ingeniofumeque harmonicarum clausularum, fugarumque contextus docendum institutus, dividiturque in eas, quas Phantasias, Ricercatas, Toccatas, Sonatas vulgo vocant." KIRCHER, 1650, p. 585. A tradução realizada no presente artigo utilizou como base a tradução para o inglês presente em COLLINS, 2005, p. 29: "The fantastic style is suitable for instruments. It is the most free and unrestrained method of composing; it is bound to nothing, neither to words nor to a melodic subject; it was instituted to display genius and to teach the hidden design of harmony and the ingenious composition of harmonic phrases and fugues. It is divided into those [pieces] that are commonly called fantasias, ricercatas, tocatas, sonatas."

¹² Cfe o verbete *Fantasia* presente no Grove Music Online (FIELD, 2013).

¹³ Cfe. JANKÉLÉVITCH, 1955/1998, p. 92-93.

¹⁴ "*Virtuosity is not an outgrowth, but an indispensable element of music*" (LISZT *apud* JARDEN, 2013).

¹⁵ Sobre a forma-Deus e a forma-Homem, ver DELEUZE, 1986/2004, p. 131-141.

¹⁶ No catálogo de Liszt a versão sem *ossia* corresponde ao S.462/1 e a versão com *ossia* é o S.462/2.

¹⁷ Sobre afetos sensíveis e problemáticos ver GUATTARI, 1989.

Referências bibliográficas

ALAIN, Olivier. *Liszt, le novateur: essai de recensement*. In ALAIN, O. et al. *Liszt*. Paris: Librairie Hachette, 1967.

COLLINS, P. *The Stylus Phantasticus and free keyboard music of the North German Baroque*. Vermont: Ashgate, 2005, p. 29.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, G. *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986/2004.

FIELD, Christopher D.S. et al. "Fantasia" in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048>. Último acesso em 10/01/2013.

GUATTARI, F. "Ritournelles et affects existentiels" in *Chimères* n° 7, 1989. Disponível em http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/07chi03.pdf. Último acesso em 10/01/2013.

JANDER, Owen. "Virtuoso" in *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford: Oxford: Oxford University Press. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29502>. Último acesso em 10/01/2013

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Liszt: Rhapsodie et improvisation*. Paris: Flammarion, 1998.

KASSLER, Michael. "Broderip, Wilkinson and the First English Edition of the '48'" in *The Musical Times*, Berkhamsted, Vol. 147, N°. 1895, p. 67-76, 2006.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni in X. libros digesta*. Roma: Tipografia Hæredum Francisci Corbelleti, 1650. Disponível em: <http://echo.mpiwg-berlin.mpg.de/ECHOdocuView?mode=imagepath&url=/permanent/library/B398U3SN/pageimg>. Último acesso em 13/01/2013.

STINSON, Russel. *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

Gustavo Penha - Graduiu-se em composição musical pela FASM (Faculdade Santa Marcelina), onde estudou com Sérgio Kafajian e Paulo Zuben. Na UNICAMP, finalizou o mestrado em 2009 e atualmente desenvolve o doutorado na área de processos criativos, ambas as pesquisas sob orientação do Prof. Silvio Ferraz e com bolsa da FAPESP. Enquanto compositor tem participado regularmente de festivais e séries de concertos em cidades brasileiras e estrangeiras.
