

# COESÃO DISCURSIVA NOS *ESTUDOS DE EXECUÇÃO TRANSCENDENTAL* DE LISZT: PRIMEIRAS SEIS PEÇAS

Daniel Bento\*  
Edson Zampronha\*

**RESUMO:** A abordagem dos *Estudos de execução transcendental* de Franz Liszt como uma obra única é passo incontornável na compreensão dessa coleção: a emergência de um todo coeso formado por eles é, já de início, no plano tonal global, insinuada. Desse modo, os autores desta comunicação têm como objetivo a determinação de processos de ligação envolvendo as primeiras seis peças do conjunto. A fundamentação teórica para este estudo consiste nas reflexões de Dahlhaus acerca do *subtematismo*. Adotou-se como procedimento metodológico a análise dos recortes como uma obra única, direcionada assim ao mapeamento de estruturas compatíveis com o subtematismo. Como resultados, obteve-se a confirmação de que as seis peças integram-se tanto por relações harmônicas e tonais quanto por flexíveis materiais recorrentes. Confirmada a validade da abordagem da primeira metade (seis peças) dessa coleção, comenta-se brevemente, nas considerações finais, certos aspectos que indicam a coesão envolvendo a outra metade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise musical; composição; subtematismo; Liszt.

**ABSTRACT:** *The investigation of Franz Liszt's Transcendental studies as a coordinated single composition is an inescapable step in the understanding of this collection: the emergence of a cohesive whole formed by them is, from the beginning, in the global tonal plan, suggested out. Hence, the authors of this paper aim to find out the linking processes in the first six pieces of the group. The theoretical basis for this study consists of Dahlhaus' considerations on the subthematicism. The adopted methodological procedure was the analysis of the selected pieces as a whole, an analysis therefore focused on the search for structures compatible with the subthematicism. As result, it was confirmed that the six pieces are united by harmonic and tonal relations and by recurrent flexible materials. Once confirmed the validity of this approach to the first half (six pieces) of the collection, in the final considerations some aspects that indicate cohesion concerning the other half are briefly observed.*

**KEYWORDS:** Musical analysis; composition; subthematicism; Liszt.

## INTRODUÇÃO

Os *Estudos de execução transcendental* (*Études d'exécution transcendante*, S<sup>1</sup> 139) de Franz Liszt (1811-1886), que foram terminados em 1851 e publicados no ano seguinte

---

\* Professor Doutor do Instituto de Artes da UNESP, com bolsa da FAPESP. E-mail: dbento@ig.com.br.

\* Professor Doutor do Instituto de Artes da UNESP. E-mail: edson@zampronha.com.

(WALKER, ECKHARDT, MUELLER, 2001, não pag.), apresentam já de início a insinuação da emergência de um todo significativo no volume: um plano tonal regular que envolve (e, assim sendo, associa) suas peças, definido pela movimentação por terças descendentes entre as tonalidades do conjunto.

O compositor adotou esse esquema já na primeira versão que se conhece do material que integraria a obra, *Estudo para o piano em quarenta e oito exercícios em todos os tons maiores e menores* op. 6 (*Étude pour le piano en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs*, S 136, de 1826, com publicação no ano seguinte), mantendo-o na segunda versão, *Vinte e quatro grandes estudos* (*Vingt-quatre grandes études*, S 137, de 1837, versão que ganha publicação em 1839). Nesse histórico de derivações — ao qual se acrescenta a composição de um novo Estudo n° 7 em 1837 (SAMSON, 2003, p. 10), a transposição e alteração do n° 7 anterior de forma a ser ele reaproveitado como décima primeira peça (*Loc. Cit.*) e, finalmente, a preparação de outra versão do Estudo n° 4 em 1840 (WATSON, 1994, p. 300) —, os títulos das duas versões anteriores, que se referem a número de peças muito maior do que o encontrado nos *Estudos de execução transcendental*, podem parecer incompatíveis com a coleção final. Contudo, tais denominações espelham o plano do compositor de elaborar volumes posteriores (SAMSON, 2003, p. 8), plano que em algum momento, decerto antes da última versão, seria abandonado.

Pode-se afirmar que a grande constante desse projeto composicional lisztiano foi a organização tonal global, mantida ao longo dos anos a despeito das alterações nas peças (e, como se pôde comentar, a despeito até mesmo da substituição ou da troca de posição e conseqüente transposição envolvendo algumas delas). Porém, seria pertinente examinar se, na última versão desse grupo de Estudos, justamente a terminada em 1851, haveria, além da organização global, elementos em segmentos específicos (delimitados) das peças que confirmassem a integração das composições. Nesse caso, apresentar-se-iam dois níveis de estruturação: o da independência dos fragmentos que se juntam (a viabilidade da fruição em separado de cada Estudo não se anula, esta fruição é inquestionável e freqüentemente celebrada na sala de concerto) e o da coesão resultante dessa união. A versão de 1851 harmonizar-se-ia mais com esse propósito de investigação estrutural do que as versões anteriores, visto que pertence a um período no qual Liszt se volta com particular intensidade à atividade composicional (dois anos depois, completaria sua importante Sonata em si menor, S 178, publicada em 1854). Nessa época, ele justamente trabalha técnicas de derivação de materiais (WATSON, 1994, p. 204, 158) no decurso de algumas de suas obras (sendo a citada Sonata talvez o exemplo mais célebre, embora também possam ser lembrados o *Grande solo de concerto*<sup>2</sup> e *Funerais*<sup>3</sup>). Esse interesse pela unificação poderia relacionar-se com os processos a ser avaliados nos *Estudos de execução transcendental*, enfatizando-se na presente comunicação as seis primeiras peças. Destaque-se que, mais na última formulação desse conjunto pedagógico do que nas versões anteriores, a técnica pianística, apesar de ser ainda fundamental na obra e mesmo seu elemento propulsor, não pode ser considerada aspecto único de organização: o interesse de Liszt pela criação em si sugere essas peças também como Estudos *no âmbito composicional*. Alan Walker (2004, v. I, p. 147) defende inclusive que Liszt tenha desejado distanciar-se da “excessiva virtuosidade” da versão publicada em 1839 ao elaborar a coleção posterior.

---

<sup>1</sup> Catálogo de obras de Franz Liszt organizado por Humphrey Searle (1915-1982).

<sup>2</sup> *Grosses Konzertsolo* (S 176), peça terminada em 1850 e publicada no ano seguinte.

<sup>3</sup> Composição terminada em 1849. Título original: *Funérailles, Octobre 1849*. Trata-se da sétima peça da segunda versão de *Harmonias poéticas e religiosas* (*Harmonies poétiques et religieuses*, S 173), versão terminada em 1853 e publicada nesse ano.

Tendo-se como objetivo a determinação de processos de coesão envolvendo as primeiras seis peças do conjunto, e encontrando-se no conceito de *subtematismo* de Carl Dahlhaus (1928-1989) a fundamentação teórica para o presente estudo, apresenta-se a seguir, após uma breve explicação do conceito, o mapeamento de aspectos nas composições que se relacionem com sua integração como um todo.

## 1. O SUBTEMATISMO DE DAHLHAUS

Carl Dahlhaus vê como subtematismo os aspectos composicionais que não se estabeleçam de forma concreta, mas que, mesmo assim, com seus perfis abstratos (quase subliminares), ainda influam de alguma forma na fruição das construções musicais. De antemão, o termo insinua um âmbito voltado às sucessões intervalares e rítmicas, dado que evoca tanto “tema” quanto “tematismo”. Entretanto, o autor isola ocorrências subtemáticas de caráter intervalar (DAHLHAUS, 1993, p. 217-218), rítmico (*Op. Cit.*, p. 216-217) e, até mesmo, puramente harmônico (*Op. Cit.*, p. 216). Alguns exemplos que comprovam essa abrangência do conceito serão, a seguir, brevemente apresentados.

Nas reflexões do autor sobre Ludwig van Beethoven (1770-1827) — cuja produção tardia e pré-tardia constitui o contexto original do subtematismo —, merece ênfase sua formulação acerca do primeiro movimento da Sonata para piano em mi bemol maior op. 81a (1810), *Les adieux*, caso de subtematismo num *isolado* âmbito intervalar:

É claro como resultado, mesmo mais do que claro, que embora o cromatismo nunca seja um tema, no sentido de aparecer numa *Gestalt* temática, ainda assim, como uma estrutura ‘subtemática’, ele patenteia uma influência tão grande no processo formal quanto os temas que podem ser vistos de fora como sustentáculos do desenvolvimento musical (*Op. Cit.*, p. 209-210).

Nos âmbitos harmônico e rítmico, o movimento inaugural da Sonata em lá bemol maior op. 110 (1822) é mencionado pelo autor. Nesse movimento, ele grifa conexões tão relevantes quanto materialmente abertas. É exemplo disso o começo da transição (do compasso 12 ao 15), com quase a mesma fundação vertical dos primeiros quatro compassos da obra (I-V<sup>4/3</sup>-I<sup>6</sup>-V<sup>7</sup>), mas diferente deles no resto. Ademais, a repetição da trivial estrutura harmônica dos compassos 1 e 2 (I-V<sup>4/3</sup>), não só nos compassos 12 e 13 como também nos compassos 5 e 6, patenteia associação entre harmonia e intensificação rítmica (o pulso é subdividido no compasso 5 em semicolcheias e, no 12, em fusas), o que faz emergir um “‘subtemático’ curso de eventos” (*Op. Cit.*, p. 216) *independente das proposições melódicas*.

Assim sendo, é inquestionável que Dahlhaus vê como subtematismo não apenas estruturas no âmbito intervalar-rítmico que não cheguem a constituir temas. A despeito do termo por ele utilizado sugerir apenas esse âmbito, ele dá atenção a variados elementos composicionais mais abstratos que possam induzir uma reavaliação dos processos criativos de uma obra. Além disso, tanto delimita o subtematismo num único movimento como o percebe em movimentos diferentes de uma mesma peça, *neles identificando coesão*. Com relação a esse caso, mais uma vez é ilustração a citada Sonata em lá bemol maior, com a estrutura melódica lá bemol-ré bemol-si bemol-mi bemol presente tanto no primeiro compasso do

primeiro movimento quanto no tema da fuga que se constrói a partir do compasso 27 do terceiro movimento.

Nesta comunicação, o conceito de subtematismo é adaptado: não só não se restringe à música de Beethoven (Dahlhaus, de fato, não chega a limitá-lo a essa música, apenas trabalha o conceito através dela) como, nos *Estudos de execução transcendental* de Liszt, é utilizado como fundamentação para a leitura da unidade em composições *independentes*, ultrapassando-se assim os limites de uma única peça. Tal condição — a de se ver elementos comuns *entre* composições autônomas — é apenas esboçada por Dahlhaus diante dos quartetos de Beethoven op. 132 em lá menor (1825), op. 131 em dó sustenido menor (1826), op. 130 em si bemol maior (1826) e op. 133 em si bemol maior (*Grande fuga*, 1826). Neles, Dahlhaus vê um perfil abstrato definido por dois semitons separados por intervalos variáveis, argumento que faz com que, “secretamente” (*Id.*, 1989, p. 83), essas obras integrem um ciclo. Contudo, o autor não concebe, a partir disso, um comportamento que associe as composições no tempo, o que justamente parece mostrar relevância nas peças didáticas de Liszt.

## 2. ELEMENTOS DE UNIFICAÇÃO NOS PRIMEIROS SEIS ESTUDOS

Antes de se mapear (pela análise global voltada a ocorrências subtemáticas) os elementos de unificação nas primeiras seis partes integrantes dos *Estudos de execução transcendental* — procedimento metodológico primordial desta pesquisa —, é importante ressaltar que os títulos encontrados em dez das doze peças que formam a coleção<sup>4</sup> — que poderiam sugerir alguma espécie de programa poético<sup>5</sup> por trás do grupo de composições, o que em certa medida invalidaria o tipo de abordagem aqui proposta — somente foram introduzidos nas suas últimas versões (ou, no caso do Estudo nº 4, na penúltima versão) (SAMSON, 2003, p. 11). Como afirma Charles Rosen (1995, p. 499), representam eles pensamentos posteriores à criação (ou, no máximo, aspectos de estágios criativos finais), “estímulos à apreciação do ouvinte”. A cronologia composicional afasta por completo a possibilidade de tais peças deverem sua organização aos títulos a elas associados. Eles não as estruturam; são, talvez ao contrário, sugeridos por elas no entendimento de seu criador (*Loc. Cit.*).

Em um nível de observação bem amplo, vê-se o evidente plano de terças descendentes que organiza as tonalidades das composições, de fato o único indício imediato de coesão envolvendo as obras. Em âmbitos mais locais, como se verá, Liszt assume referências abundantes a tal plano, com frequência se deparando com a dificuldade de tornar certo material elementar — a terça — um fenômeno distinto, enfatizado. Antes de se discutir isso, contudo, acrescenta-se ainda que, no que se refere aos tons das peças, Liszt constrói uma

---

<sup>4</sup> *Preludio* (nº 1), *Paysage* (nº 3), *Mazeppa* (nº 4), *Feux follets* (nº 5), *Vision* (nº 6), *Eroica* (nº 7), *Wilde Jagd* (nº 8), *Ricordanza* (nº 9), *Harmonies du soir* (nº 11) e *Chasse-neige* (nº 12).

<sup>5</sup> Liszt chega a anotar uma alusão ao poema “Mazeppa” (1828) — que integra *As orientais* (*Les orientales*, obra publicada em 1829) —, de Victor Hugo (1802-1885), no fim de seu Estudo que recebe o mesmo nome (LISZT, 2004, p. 27).

sucessão regular, estando a primeira peça em tonalidade maior, a segunda peça na tonalidade relativa da primeira, a terceira na anti-relativa da segunda, a quarta na relativa da terceira, e assim por diante. Desse modo, o primeiro Estudo faz-se em dó maior; o segundo, em lá menor; o terceiro, em fá maior; e tal progressão por terças continua até o décimo segundo Estudo — o último —, em si bemol menor.

O primeiro Estudo, em dó maior, intitulado *Prelúdio*, é a mais curta peça da coleção, durando apenas vinte e três compassos e demonstrando menos conexões entre o plano global de terças e os níveis composicionais mais locais do que as peças subseqüentes. Mesmo assim, em um ponto que pode ser considerado basilar, no qual o caráter harmônico da peça começa a mudar, sendo então preparado o abandono dos contínuos deslocamentos anteriores em favor de um segmento posterior que patenteie estabilidade vertical, há expressiva referência ao plano de terças que marca o todo da coleção. Desse modo, entre os compassos 11 e 13, altura na qual se dá tal referência, percebe-se um esquema harmônico regido pelas terças descendentes, baseado em ré menor, si bemol maior e sol maior. Não bastasse isso, no compasso 13, clímax propriamente dito da peça, único compasso a sair do habitual 4/4 que rege o Estudo, há um trajeto melódico de terças descendentes, mais do que enfatizado pelos trinados e acentos na mão esquerda. Se esses pormenores ressaltam a relação do *Prelúdio* com o todo dos *Estudos de execução transcendental*, liga-o ao Estudo seguinte, paralelamente, o invulgar destaque em seu fim da tônica relativa, que corresponde à próxima tônica, lá menor.

No Estudo n° 2, sem título, Liszt consegue garantir o que já se comentou anteriormente, a ênfase na terça, a despeito de sua qualidade tão elementar. Nessa peça, escolhe como material básico a terça preenchida melodicamente por graus conjuntos e, assim, com impressionante freqüência, muda o sentido ou o comportamento da movimentação linear quando se completa esse desenho. A flexibilidade que marca tal idéia na peça é plenamente compatível com o subtematismo de Dahlhaus, pois suas manifestações não se restringem a um valor rítmico específico e englobam tanto o movimento ascendente quando o descendente. Ou seja, a maleabilidade das ocorrências da terça preenchida no Estudo em lá menor acusam um princípio unificador. Ele não é visto ou ouvido num ou noutro compasso da peça (como se fosse tema ou motivo), pois vistas ou ouvidas são as suas manifestações, sempre mais específicas e limitadas do que ele — frutos que apontam para um conector abstrato, subtemático.

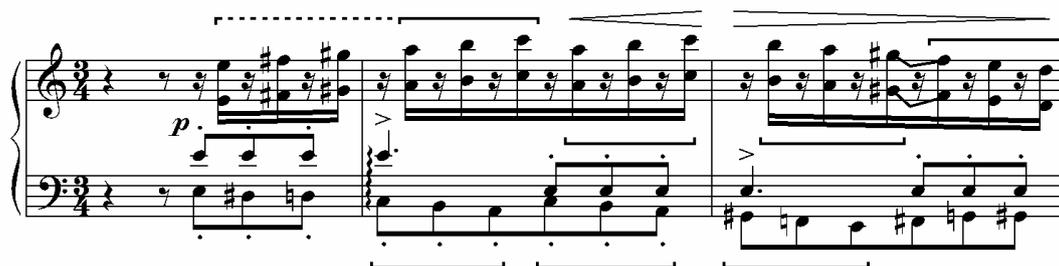


Ilustração 1. Estudo n° 2 (compassos 6, 7 e 8).

O destaque da terça preenchida faz mesmo com que, em muitas oportunidades, o compasso 3/4 do Estudo n° 2 se divida em duas metades (como demonstra a Ilustração 1, acima), aproximando-se de um 6/8. Pois justamente 6/8 é o metro adotado no Estudo seguinte, n° 3, em fá maior. A peça, que recebe o título *Paisagem*, também se nutre insistentemente da terça preenchida por graus conjuntos, muito embora, desta vez, sua manifestação predominante seja descendente.

Em *Paisagem*, a terça por graus conjuntos se destaca pela sua relativa autonomia métrica: suas manifestações costumam separar-se por uma colcheia, e isso faz com que a idéia de certo modo independa da fórmula de compasso. Além disso, as terças descendentes preenchidas ganham quase infalíveis dobramentos harmônicos de terça, que garantem a presença simultânea do elemento subtemático nos níveis horizontal e vertical. Pensando-se, ainda, em âmbito bem menos local, o da movimentação harmônica ao longo da peça, percebe-se que o primeiro deslocamento de *Paisagem* reafirma a terça descendente, promovendo a mudança de fá maior para ré bemol maior (o que se confirma no compasso 25).

Poco Adagio

*dolcissimo, una corda*

*sempre legato e placido*

Ilustração 2. Estudo n° 3 (compassos 1, 2 e 3).

*Mazepa*, o quarto Estudo, em ré menor, também em sua movimentação harmônica patenteia o deslocamento regido pela terça descendente, construindo-se sua segunda parte formal (a partir do compasso 62) sobre si bemol maior. Se esse pormenor o aproxima do projeto global dos *Estudos de execução transcendental* e do plano harmônico de *Paisagem*, há também o que o relacione com ambos e com o segundo Estudo, pois nele novamente se vê a terça preenchida por graus conjuntos ser grifada. Desta vez, após sua realização, ela costuma ser demarcada por repetições melódicas (a partir do compasso 8, Ilustração 3) ou mudanças de sentido na linha (a partir do compasso 12). Vê-se, assim, um elemento subtemático transcender o limite do par de peças, unindo três composições consecutivas (n° 2, n° 3 e n° 4), processo aqui denominado *união múltipla*. Baseando-se tal união na terça preenchida por graus conjuntos, constitui ela um perfil plenamente sintonizado com o encadeamento das tonalidades da coleção.

*sempre fortissimo e con strepito*

Ilustração 3. Estudo n° 4 (compassos 7, 8, 11 e 12).

O Estudo n° 5, em si bemol maior, que em estágios posteriores de sua cronologia ganha o título *Fogos-fátuos*, se separa da união múltipla anterior por nutrir-se de uma forma diversa de ênfase na terça preenchida: o cromatismo. Logo, se antes os graus conjuntos a perfilavam melodicamente, desta vez são os semitons que fazem algo equivalente. Essa distinção entre a quinta peça e as três anteriores é relevante, pois, como já se comentou, a qualidade tão elementar da terça só é neutralizada pelo compositor mediante as diversas formas de regular ênfase subtemática que adota, dentro de cada Estudo. A construção repetida do intervalo pelo movimento cromático, na composição em si bemol maior, já se faz notar de início, pois a

figuração de abertura, que à primeira vista pode parecer desordenada, se ergue quase por completo em função da realização da terça (eventualmente enarmonizada), grifada por mudanças de sentido na linha melódica. Adiante, na proposta melódica do compasso 9, uma das mais importantes do Estudo, vê-se a configuração da terça preenchida e sua imediata repetição, processo que equivaleria a tipo de construção adotada no Estudo nº 2 (bastando analisar-se também o nono compasso dessa peça) não fosse justamente a diferença na forma de realização, cromática no nº 5, diatônica no nº 2.

Ilustração 4. Estudo nº 5 (compassos 1, 2, 4 e 9).

Dentre as composições que integram a primeira metade dos *Estudos de execução transcendental*, a nº 6, último Estudo incluído nesta comunicação, assume a mais radical manifestação da terça no plano dos deslocamentos harmônicos. O *design* tonal desta peça, intitulada *Visão*, funda-se plenamente em passos de terça, seja ascendente, seja descendente. Começando na tônica, sol menor, Liszt direciona a harmonia para si bemol maior (a partir do compasso 8). Usa ré maior como um elo preparatório (compasso 12) à posterior tonalidade de si menor (compasso 13), que precede ré maior (compasso 20). Em seguida (entre os compassos 24 e 27), vale-se duas vezes dos centros secundários fá sustenido maior, si bemol maior e ré maior (eventualmente utilizando enarmonias), chegando a sol maior, a tonalidade final da composição. Atingido esse tom, há apenas oscilações harmônicas temporárias, que ainda assim reiteram o plano de terças, visto que correspondem a mi bemol maior (compassos 40, 41, 48 e 49) e a sol bemol maior (compassos 42, 43, 50 e 51) e são anuladas por ré maior (compassos 44 e 52), que por enarmonia mantém o perfil do fluxo harmônico (afinal, mais uma terça se estabelece, em relação a sol bemol ou fá sustenido) e garante, também, o retorno sumário a sol maior. Deve-se acrescentar, ainda, um aspecto que aproxima este sexto Estudo, *Visão*, do Estudo anterior: o cromatismo deste, que a partir do compasso 15 grifa as oscilações envolvendo o intervalo de segunda, vincula-se à bordadura cromática que marca os inícios de frases daquele (compassos 1, 5, 9, 11, 13, entre outros).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como resultado das observações aqui enumeradas, vê-se relações conectivas ininterruptas nas primeiras seis peças dos *Estudos de execução transcendental* de Liszt, baseadas tanto em aspectos harmônicos e tonais quanto em perfis flexíveis recorrentes. Dão-se tais relações, no geral, mediante pares de composições, mas também se nota o que se denominou *união múltipla*, isto é, aproximações envolvendo grupos maiores de peças. Delimitam-na as ligações entre os Estudos n° 2, n° 3 e n° 4, fundadas na terça melodicamente preenchida por graus conjuntos.

As afinidades aqui apontadas se sintonizam com o subtematismo de Dahlhaus, pois patenteiam bases conceituais por trás de ocorrências concretas que se aproximem *sem* gerar equivalência. Isto é, tais ocorrências corporificam perfis abstratos, cuja flexibilidade ainda permite um grau de divergência suficiente para que se evite a correspondência temática. As redes de ligações, justamente, se firmam na esfera subtemática, emergindo a terça como fundamento, consolidado no encadeamento tonal das peças e em suas manifestações mais locais.

Ressalta-se que as seis peças restantes dos *Estudos de execução transcendental*, que não são aqui enfocadas, demonstram elementos que garantem a continuidade da terça como agente de unificação subtemático. O plano de encadeamento de tonalidades por relativas e anti-relativas prossegue; mas, mais do que isso, como na primeira metade, vê-se novamente manifestações associativas vinculadas à terça nos processos específicos de cada composição. Para se dar breves exemplos disso, aponta-se que, a partir do final do aqui comentado Estudo n° 6 (compassos 44 e 45), Liszt começa a destacar a inversão da terça descendente, a sexta ascendente. Esse intervalo melódico, um outro perfil elementar que precisará ser destacado para se tornar significativo — o que se dará pelas mais diversas formas de ênfase nas primeiras notas do salto —, marcará as peças seguintes. Confirmam isso todas as composições posteriores, vendo-se primeiras ocorrências de tal perfil nos compassos 38 e 39 do Estudo n° 7, nos compassos 92 e 93 do n° 8, no compasso 14 do n° 9, no compasso 7 do n° 10, no compasso 2 do n° 11 e nos compassos 9 e 10 do n° 12. O assunto, contudo, transcende o espaço desta comunicação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAHLHAUS, C. *Nineteenth-century music*. Trad. J. Bradford Robinson. Berkeley, Los Angeles, London: University of California press, 1989.

DAHLHAUS, C. *Ludwig van Beethoven: approaches to his music*. Trad. Mary Whitall. Oxford: Oxford university press, 1993.

LISZT, F. *Études d'exécution transcendante*. Ed. Ernst-Günter Heinemann. München: G. Henle Verlag, 2004. (partitura).

ROSEN, C. *The romantic generation*. Cambridge: Harvard university press, 1995.

SAMSON, J. *Virtuosity and the musical work: the Transcendental studies of Liszt*. Cambridge: Cambridge university press, 2003.

WALKER, A.; ECKHARDT, M.; MUELLER, R. Liszt, Franz [Ferenc]. *Grove music online*, 2001. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Acesso em: 10 mar. 2006.

WALKER, A. *Franz Liszt*. Ithaca: Cornell university press, 2004. 3v.

WATSON, D. *Liszt*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1994. (Estante de música).