Entre a partitura e o texto: Liszt, Sonata Dante e A Divina Comédia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST 4 - Ekphrasis, transcriação e intertextualidade no repertório da música de concerto para piano

André Luís Almeida de Castro
Universidade do Estado de Minas Gerais
andre.castro1811@gmail.com

Resumo. A presente comunicação investiga a relação ekfrástica entre a Fantasia quasi Sonata, *Après une lecture du Dante* de Franz Liszt e a Divina Comédia, de Dante Alighieri. Através de uma análise detalhada da partitura e da obra literária, busca-se evidenciar como Liszt utilizou a música para evocar as atmosferas e emoções presentes na obra de Dante. A pesquisa demonstra que a compreensão da relação entre as duas obras é fundamental para uma interpretação pianística mais profunda e contextualizada. Ao explorar os elementos extramusicais que inspiraram Liszt, o intérprete pode desenvolver uma leitura criativa e pessoal da obra, superando a mera execução técnica. Conclui-se que, embora Liszt não tenha buscado uma representação literal da Divina Comédia em sua música, a obra literária serve como um ponto de partida para a construção de uma interpretação musical coerente e significativa.

Palavras-chave. Sonata Dante, Liszt, Divina comédia, Ekphrasis, Práticas interpretativas.

From Score to Text: Liszt, The Dante Sonata and The Divine Comedy

Abstract. This paper explores the ekphrastic relationship between Franz Liszt's Fantasia quasi Sonata, *Après une lecture du Dante* and Dante Alighieri's Divine Comedy. Through a detailed analysis of the score and the literary work, this study seeks to demonstrate how Liszt employed music to evoke the atmospheres and emotions present in Dante's work. The research shows that understanding the relationship between the two works is fundamental for a deeper and more contextualized pianistic interpretation. By exploring the extramusical elements that inspired Liszt, the performer can develop a more creative and personal reading of the work, going beyond mere technical execution. It is concluded that, although Liszt did not seek a literal representation of the Divine Comedy in his music, the literary work serves as a rich starting point for the construction of a coherent and meaningful musical interpretation.

Keywords. Dante Sonata, Liszt, Divine Comedy, Ekphrasis, Performance practices.

Introdução

Franz Liszt, em correspondência com o grão-duque Carl Alexander, revela um momento crucial de sua trajetória artística, comparando-o ao instante em que Dante Alighieri inicia sua jornada pela *Divina Comédia*. Essa autoconsciência da passagem do tempo e da

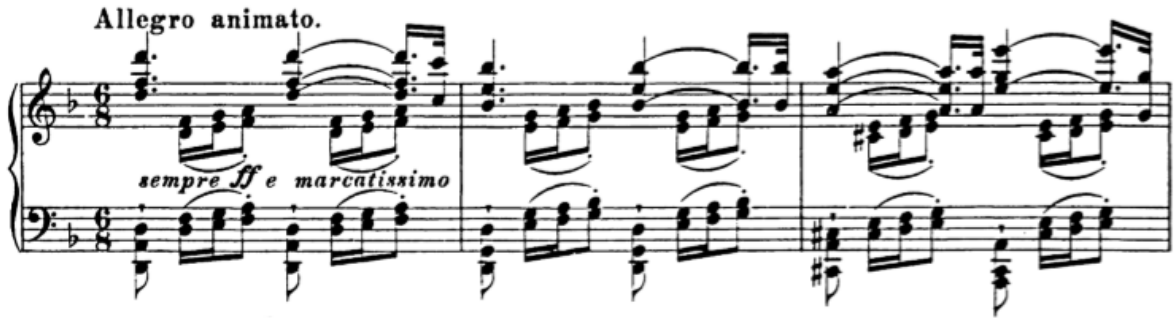
necessidade de uma renovação artística é evidenciada pela frase: “chegou o meu momento *'nel mezzo del cammin di nostra vita* – trinta e cinco anos!' de sair da minha crisálida de virtuose e permitir que meu pensamento voe livremente.” (Liszt apud Trippett, 2008, p.52). Ao declarar que chegou o momento de sair de sua “crisálida de virtuose”, Liszt sinaliza um desejo de transcender os limites do virtuosismo pianístico e explorar novas possibilidades expressivas. Essa busca por uma linguagem musical abrangente e profunda é característica da fase em que Liszt incorpora a influência da poesia e da pintura em sua obra musical e surge como um dos precursores das relações ekphrásicas na metade do século XIX (Bruhn, 2020, p.352). Por isso, a relação entre a música de Liszt e a obra de Alighieri, marcada pela busca por uma linguagem universal, pode ser compreendida sob a lente da ekphrasis, revelando uma profunda interação entre as diferentes artes.

Nascido em 1811, na Hungria, Liszt rapidamente se destacou como um prodígio do piano. Aos 11 anos, sua estreia nos palcos marcou o início de uma carreira meteórica. Como virtuoso, Liszt revolucionou a prática concertística, adotando uma postura inovadora ao colocar o piano no centro do palco, com a tampa aberta, e dedicando seus recitais a obras de um único compositor (Watson, 1994; Santos, 2012). Essas práticas, pioneiras para a época, transformaram o concerto solo em uma experiência mais íntima e personalizada, estabelecendo os fundamentos do recital de piano como o conhecemos hoje.

Dentre as obras compostas neste período (1824-1847) constam transcrições, variações, fantasias e outras peças (muitas de caráter improvisativo) demonstrativas de seu domínio absoluto da técnica pianística. O virtuosismo passou a ter um papel mais importante na obra de Liszt a partir de 1831, ano em que escutou Niccolò Paganini em Paris (Watson, 1994). Depois de tal experiência, Liszt passou a trabalhar para “arrancar” do piano o mesmo virtuosismo que Paganini conseguia no violino.

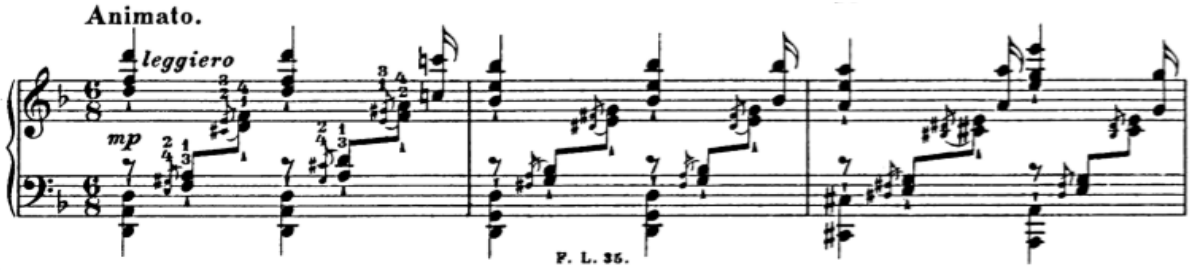
O fato de que as obras mais importantes destas duas décadas (1824-1847) foram revistas a partir de 1848, ano em que Liszt se estabelece em Weimar, é um forte argumento a favor da divisão da vida artística do compositor em duas grandes fases. Geralmente, além do propósito musical, Liszt retirava dificuldades técnicas excessivas dessas músicas (Watson, 1994). Podemos demonstrar com os *12 Grandes études* (1837) que foram alterados originando os *Études d'exécution transcendante* (1851), abaixo ilustrado nas figuras 1 e 2:

Figura 1 – Compassos 107 a 109 (Estudo nº 4, de *12 Grandes Études*, de 1837)



Fonte: Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf Et Härtel, 1910.

Figura 2 – Compassos 1 a 3 (correspondente à versão revisada de 1851 do 4o Estudo dos *Études d'exécution transcendante*)



Fonte: Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf Et Härtel, 1911.

Aqui observamos que, embora os estudos na segunda versão permaneçam difíceis, passam a ser mais ricos musicalmente e menos exigentes que a versão de 1837, em termos técnicos. O mesmo efeito pode ser observado na comparação de várias obras antes e depois de sua revisão.

Após um período de transição, no qual Liszt falha ao tentar conciliar a carreira de intérprete com um trabalho mais intenso de composição, ele finalmente se retira dos palcos dando seu último recital público, em setembro de 1847. Em 1848, muda-se para Weimar, onde, trabalhando como *kapellmeister*, tem mais tempo para desenvolver suas composições. A partir de Weimar datam suas revisões de obras do período de virtuose, além de suas composições mais expressivas como os *Anos de Peregrinação*, a *Sonata em Si menor*, os *Poemas Sinfônicos* e sinfonias *Dante* e *Fausto* (Watson, 1994).

Toda a obra orquestral de Liszt foi composta a partir deste período, com exceção de poucas peças de menor importância e a inacabada Sinfonia Revolucionária, que data de 1830 e chegou a ser revista em 1848 (Watson, 1994). Este fato demonstra certa imaturidade em relação à textura orquestral por parte de Liszt. Sua precoce carreira de intérprete não lhe cedeu tempo

para refinar conhecimentos acerca da orquestra e regência, embora quando criança tivesse feito aulas de composição com Salieri e Reicha (Watson, 1994). Em Weimar, o compositor teve esta oportunidade, pois dirigia uma orquestra. Em um primeiro momento, Liszt foi muito auxiliado por Joachim Raff, que além de copista era compositor. A prática da orquestração e regência que Liszt teve em Weimar, livre das tradicionais influências da escola alemã, contribuiu para sua originalidade nestas áreas. Ele, então, desenvolve um estilo próprio próximo das inovações de Hector Berlioz.

Importantes influências para a originalidade de sua obra, que possuem motivação extramusical, encontram-se em outras manifestações artísticas, assim como na religião, eventos político-sociais e leitura de textos relativos à filosofia. Liszt procura fugir das formas clássicas preestabelecidas, principalmente da sinfonia e da sonata. O próprio compositor afirmava que seria pretensioso tentar seguir adiante numa forma que Beethoven explorou ao máximo (Santos, 2012). Para Liszt, cada obra possuiria uma forma própria definida em função de suas necessidades expressivas (Watson, 1994). Deste modo, tornou-se referência, ao lado de Berlioz, do que veio a ser conhecido como música programática.

Embora sua música permaneça no repertório por seus valores exclusivamente musicais, o próprio compositor sempre ressaltou as fontes extramusicais que lhe serviram de inspiração em inúmeras peças. Portanto, o estudo dessas fontes torna-se um instrumento para o intérprete na busca de argumentos estéticos sólidos para uma performance musical.

O presente trabalho procura demonstrar como o estudo aprofundado de uma obra pode nos conduzir a interpretações mais convincentes. Com este propósito, a obra escolhida possui nítida influência extramusical por seu caráter programático, possibilitando um terreno fértil para as construções interpretativas.

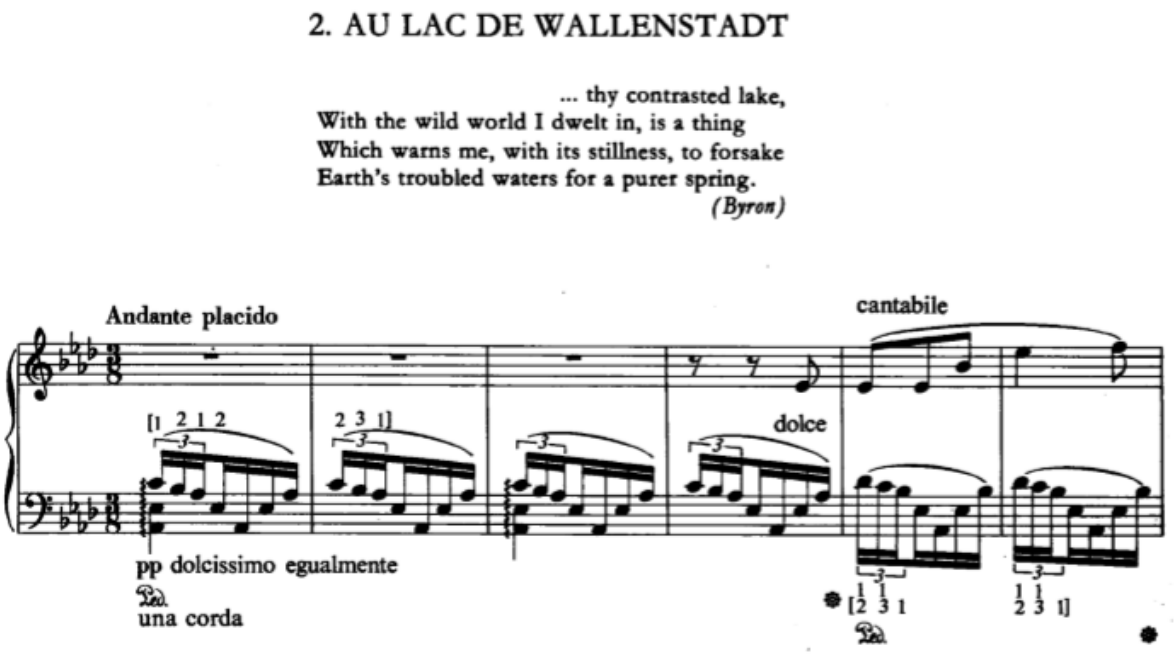
Música Programática e os Anos de Peregrinação

Embora desde períodos anteriores ao século XIX existisse um tipo de música programática[1], como *As Quatro Estações* de Antonio Vivaldi, ao lado de Berlioz foi Liszt quem desenvolveu o estilo, principalmente com seus poemas sinfônicos. Causou-lhe grande impacto a *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, obra que demonstrou uma maneira de fazer música de orquestra que fugisse dos modelos tradicionais de sinfonia, apresentados a partir da segunda metade do século XVIII até o início do séc. XIX (Santos, 2012).

[1] Tipo de música em que se ordena o discurso sonoro pela lógica motriz de ideias, fatos ou caracteres extramusicais. Cf. SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. A SINFONIA "FAUSTO" E O POEMA SINFÔNICO "OS IDEAIS". Revista da Academia Mineira de Letras. Belo Horizonte, v. LX, p. 131 – 135, jan/fev/mar. 2012.

Entretanto, a maneira de compor música programática de Liszt sofreu maior influência da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven. A 6a sinfonia de Beethoven, por sua vez, inspirou Liszt a compor sem a intenção de retratar musicalmente os poemas escolhidos (no caso dos poemas sinfônicos), mas com o intuito de representar os sentimentos que as fontes de inspiração lhe passavam. Sob esse aspecto, Liszt seguiu a orientação de Beethoven para a *Sinfonia Pastoral*: "mais sentimento do que pintura". Nas palavras do próprio Liszt "A única finalidade do programa é fazer uma alusão preliminar às motivações psicológicas que levaram o compositor a criar sua obra, motivações que ele tenta exprimir através dela." (Liszt apud Watson, 1994, p. 225). Apesar de compor música programática sob a perspectiva de sugestão emocional, muitas vezes Liszt adiciona programas às suas partituras associando ainda mais estreitamente a música à essência dos versos que a precede. Ressaltando a ideia de significância afetiva que as diversas fontes de inspiração representaram para o compositor, vale dizer que mesmo suas obras de inspirações não literárias (as paisagísticas, ou ideológicas por exemplo), geralmente, trazem além do título que determina a fonte, versos que remetem ao estado de espírito do compositor. Em *Au Lac de Wallenstadt*, por exemplo, observamos que a epígrafe evoca o espírito da obra.

Figura 3 – Compassos 1 a 6 (*Au Lac de Wallenstadt,* de Anos de Peregrinação Vol. I).



Fonte: B. Schott, 1855.

A música apresentada na figura 3 acima foi inspirada nas paisagens às margens do lago de Wallenstadt na Suíça. Apesar de a peça não ter uma fonte literária, o compositor utiliza

os versos de Byron para registrar os sentimentos que o impulsionaram a compô-la, assim descrevendo o caráter da obra. Os versos dizem "[...] o contraste de teu lago/ Com o mundo bravio em que vivo, é algo/ Que me alerta, em sua quietude, para fugir/ Às águas turvas da Terra, rumo a uma fonte mais pura." [2]

O completo domínio técnico do compositor ao piano permitia-lhe expressar de maneira eficiente qualquer atmosfera ou nuance desejada. Este fato contribuiu não apenas para que compusesse um vasto repertório para o instrumento, mas também o levou a explorar o piano ao máximo de suas possibilidades, seja por meio de toques que proporcionam diferentes timbres, como tremolos de efeito ou texturas orquestrais até então pouco exploradas. Com esses recursos, Liszt foi capaz de desenvolver a música programática para seu instrumento com a mesma riqueza que a trabalhou nos poemas sinfônicos. Para o piano, suas obras mais célebres deste tipo formam os *Années de Pèlerinage* (Anos de Peregrinação), divididos em três cadernos: 1º ano – Suíça; 2º ano – Itália; 3º ano – sem título (embora três das sete peças sejam baseadas em paisagens italianas). Nas Tabelas 1 e 2 observamos detalhadamente as relações extramusicais evocadas por Liszt.

Tabela 1 – *Anos de Peregrinação: Primeiro Ano – Suíça* (1855) [3]

Músicas	Inspiração
Chapelle de Guillaume Tell	Luta suíça por libertação nacional, servindo de epígrafe o lema de Schiller "Um por todos e todos por um."
Au lac de Wallenstadt	Paisagem às margens do lago de Wallenstadt, epígrafe de Byron (ver Figura 3).
Pastorale	Paisagens campestres, sem epígrafe.
Au bord d'une source	*Perto de uma fonte*, traz epígrafe de Schiller: "No murmurante frescor começa o jogo da jovem natureza."
Orage	Tempestade Alpina, junto ao título há uma citação de Byron: "Mas onde de vós, Ó tempestades! está o alvo?/ Sois vós como aqueles dentro do peito humano?/ Ou vós encontrareis, ao longe, como águias, algum alto ninho?"

[2]Tradução de Clóvis Marques em "LISZT" de Derek Watson. Cf. p. 206.

[3] LISZT, Franz. ***Années de Pèlerinage, Première Année – Suisse***. Ed. Ernst Herttrich. Munique: G. Henle Verlag, 1978. 98 p. Piano; WATSON, Derek. **LISZT**. As três tabelas possuem a mesma referência de edição, havendo alteração somente no título e número de páginas, a ser discriminado nas referências no final do trabalho. Todas as traduções de epígrafes são de Clóvis Marques (tradutor do livro LISZT) com exceção da citação de Byron em *Orage* e de Michelangelo em *Il Penseroso* (Tabela 2), que são de tradução nossa.

Vallée d'Obermann	Herói epônimo do romance *Obermann*, de Senancour, cujo enredo se passa na Suíça.
Eglogue	Novamente uma paisagem campestre, com epígrafe de Byron: "A manhã chegou de novo, orvalhada manhã,/ O ar é todo perfume, o rosto é todo viço;/ Rindo para afastar as nuvens com alegre zombaria/ e vivendo como se na Terra túmulo não houvesse!"
Le mal du pays	Um *Ranz des vaches*[4].
Les cloches de Genève	*Os sinos de Genebra*, lema de Byron: "Eu não vivo em mim mesmo, pois torno-me/ Parte daquilo que me cerca."

Tabela 2 – *Anos de Peregrinação: Segundo Ano – Itália* (1858)

Músicas	Inspiração
Sposalizio	Pintura *O Casamento da Virgem*, também conhecida como *Lo Sposalizio*, de Raphael.
Il Penseroso	*O Pensador*, estátua de Michelangelo. A partitura traz uma epígrafe do próprio escultor: "Sou grato ao sono, e mais ainda ao ser de pedra./ Enquanto existirem a injustiça e a vergonha,/ Não ver, não ouvir, me é grande sorte/ Portanto, não me acordeis – falai baixo!"
Canzonetta del Salvator Rosa	Canção *Vado ben spesso cangiando loco*, na época atribuída a Salvator Rosa, atualmente sabe-se que é, na verdade, autoria de Giovanni Bononcini.
Sonetto 47 del Petrarca	Respectivo soneto de Francesco Petrarca, poeta do renascimento italiano.
Sonetto 104 del Petrarca	Idem.
Sonetto 123 del Petrarca	Idem.
Après une Lecture du Dante	*A Divina Comédia* de Dante Alighieri.

A partir das tabelas apresentadas é possível observar que cada ano é formado por um número variado de peças, que possuem evocações plásticas (*Sposalizio*, *Il Penseroso*), paisagísticas (*Au lac de Wallenstadt*), musicais (*Canzonetta del Salvator Rosa*), e literárias (*Sonetto 104 del Petrarca*, *Vallée d'Obermann*).

[4] *Ranz des vaches*: melodia cantada ou tocada no *alpenhorn* (um tipo de trompete característico das comunidades pastoris da Europa), por pastores dos Alpes suíços, para chamar o rebanho. Além de Liszt, Wagner e Berlioz também utilizaram tais melodias características em obras expressivas como *Tristão e Isolda* e *Sinfonia Fantástica*. Essas melodias foram proibidas de serem cantadas pelos mercenários suíços que atuavam em exércitos estrangeiros sob risco de duras punições, pois causavam invariavelmente forte nostalgia em relação a pátria, ao ponto da deserção ou adoecimento. Cf. **Dicionário Grove de música**. Edição concisa. Ed. Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Os dois primeiros volumes estão diretamente ligados ao relacionamento amoroso de Liszt com a condessa Marie d'Agoult, mãe dos três filhos do compositor. Para viver com o pianista, Marie abandonou seu marido, episódio escandaloso na sociedade parisiense. Após a morte prematura da primeira filha de seu casamento legítimo, Marie teve um colapso nervoso. A depressão foi tamanha que além de tentar o suicídio internou a outra filha em um convento por não suportar sua presença. Durante este período difícil, a condessa contou com a solidariedade e carinho de Liszt: "fugiremos para longe do mundo, viveremos e amaremos e morreremos juntos" (Liszt apud Watson, 1994, p.38). Pouco tempo depois deixaram a França em direção a Suíça, onde nasceu a primeira filha dos amantes no ano de 1835. Desta viagem, resultou a coletânea *Album d'un voyageur*, publicado somente em 1842 (Watson, 1994, p. 34-39). Sete das nove músicas do primeiro volume dos *Anos de Peregrinação* foram peças revisadas desse *Album*. O casal voltou à França em 1836 onde antes de completar um ano de estadia, partiu novamente em viagem, desta vez, para a Itália. Nessa ocasião se deu o primeiro contato de Liszt com *A Divina Comédia*. Após o nascimento da segunda filha do casal, Liszt planeja dedicar somente quatro meses do ano a turnês, enquanto o restante do ano passaria com Marie (Watson, 1994). Ainda assim, a partir do ano de 1839, Liszt retoma seu anseios composicionais ao traçar novas e ambiciosas perspectivas, e diz:

> Se sentir em mim força e vida, tentarei uma composição sinfônica baseada em Dante, e outra em Fausto — num prazo de três anos —, e enquanto isso farei três esboços: o *Triunfo da morte* (Orcagna), a *Comédia da morte* (Holbein) e um *fragment dantesque*. O *Pensiero* também me fascina. (d'Agoult apud Watson, 1994, p.47)

Na citação, evidenciam-se os propósitos programáticos do compositor. O *Triunfo da morte* se trata de um afresco trecentista hoje atribuído a Franceso Traini (na época era atribuído a Andrea de Cione di Arcangelo, conhecido como Orcagna). Possivelmente resultou em *Malédction* para piano e orquestra. A *Comédia da morte* é uma série de xilogravuras de Holbein conhecidas como *Der Todtentanz*, a série é considerada a inspiração de *Totentanz* para piano e orquestra. O *fragment dantesque* é o germe da *Sonata Dante*, Liszt chegou a apresentá-lo em outubro de 1839 (Trippett, 2008). O *Pensiero* é o título informal da estátua de Giuliano de Medici, obra de Michelangelo. Serviu de inspiração para a peça *Il Penseroso*.

Os anos de viagens de Liszt por regiões da Suíça e Itália em companhia de Marie d'Agoult, causaram um grande impacto no compositor pela riqueza cultural e do ambiente próprio de cada localidade. Posteriormente, quando peças novas e obras amplamente revisadas

reuniram-se aos volumes dos *Anos de Peregrinação*, Liszt acrescentaria como introdução à primeira edição:

> Tendo viajado recentemente a muitos países, por diferentes recantos e lugares consagrados pela história e pela poesia; tendo sentido que os aspectos da natureza e as cenas a ela associadas não passaram diante de meus olhos como imagens vãs, mas provocaram profundas emoções em minha alma; estabelecendo entre nós uma relação vaga mas imediata, um laço indefinido mas real, uma comunicação inexplicável mas inegável; eu tentei transformar em música, algumas das sensações mais fortes das minhas mais vivas impressões. (Liszt, 1855, p.3)

Esta introdução deixa clara a intenção do compositor de estabelecer correspondências entre o mundo exterior (paisagens, pinturas, textos literários) e seu mundo interior.

A *Sonata Dante* e *A Divina Comédia*

Ao renunciar a carreira de virtuose para dedicar-se mais à composição, Liszt cita Alighieri. Mais precisamente, o compositor se refere aos versos iniciais de *A Divina Comédia*: "Ao meio caminhar de nossa vida/ fui me encontrar em uma selva escura:/ estava a reta minha via perdida./ Ah! que a tarefa de narrar é dura/ essa selva selvagem, rude e forte,/ que volve o medo à mente que a figura." (Alighieri, 2013, p.25)

Na citação do poema, percebe-se o temor de Dante ao assumir a "dura tarefa de narrar" - verdadeiro desafio que o escritor enfrenta com a perspectiva de sua grande obra. De maneira semelhante, também Liszt precisou de coragem diante da decisão que o levou à Weimar, aos trinta e cinco anos, para dedicar-se à criação de sua obra monumental.

É esclarecedor sabermos que tanto a obra de Alighieri quanto a de Liszt são autobiográficas. O pouco que é conhecido sobre a vida do autor italiano quando não advém de seus textos pode por meio deles ser confirmado.

Alighieri é uma referência importante como síntese da cultura medieval, baseada na sobreposição da cultura clássica (greco-romana) e cristã, fato que pode ser constatado na *Comédia*. Num contexto em que a Europa (desde o século XI) se encaminha da imobilidade feudal para um modelo de relações socioeconômicas baseadas no dinamismo burguês, Alighieri viu-se cercado por novos costumes. As novas práticas econômicas consistiam em uma busca intensa por bens materiais, derivada da autonomia adquirida com o desenvolvimento dos burgos e as recentes mudanças das relações comerciais. Para Alighieri, o drama da vida humana consiste na fraqueza do homem que não sabe resistir à atração dos bens terrenos, os quais se amados por si mesmos, afastam-no da salvação espiritual. Portanto, através da *Divina Comédia*, Alighieri descrevendo a situação em que se encontram as almas dos mortos, faz críticas à

sociedade e propõe a redenção moral da humanidade que se encontrava destinada à perdição por seu excessivo apego aos bens terrenos e paixões mundanas.[5]

Embora de maneira subjetiva, a biografia de Liszt também é perceptível em sua obra. Nota-se o ânimo e a energia do jovem pianista em suas peças dos anos iniciais. Após a mudança em sua carreira (1847-48) percebe-se o amadurecimento do compositor, assim como de sua música. Fato constatado nas revisões de Liszt da sua obra, no desenvolvimento da música programática e nas novas peças originais. Posterior ao período em Weimar (1848-61), fica evidente uma última fase na vida do compositor. Em seus últimos 25 anos de vida, a religiosidade presente desde a infância sobressai em sua identidade, inclusive, recebendo ordens menores do Vaticano (Watson, 1994, p. 110) e a temática da religião torna-se central em sua obra.

Somando-se ao caráter biográfico da obra de Alighieri e Liszt, outro ponto de aproximação consiste no empenho por eles exercido em relação ao desenvolvimento de suas artes. Além da religiosidade, e da sensibilidade política presente em ambos, os artistas trabalharam por anos em obras específicas. Alighieri com *A Divina Comédia* investiu cerca de treze anos de labor; Liszt, na *Sonata Dante*, levou dezenove anos do *fragment dantesque* (1839) à *Après une Lecture du Dante* (1858) (Trippett, 2008). Outro ponto é a influência que cada um teve em sua área. Assim como Alighieri colaborou para o desenvolvimento da língua italiana moderna, Liszt contribuiu para a composição, a escrita pianística e o aperfeiçoamento da mecânica do piano, em associação com o fabricante Sebastian Érard (Watson, 1994; Santos 2012).

A *Sonata Dante* não possui epígrafe; contudo, seu título original – *Après une Lecture du Dante* – foi tomado de um poema homônimo de Victor Hugo (Trippett, 2008). Esse poema encontra-se na coletânea *Les Voix Intérieures*(1837), e trata-se de uma releitura do *Inferno* da *Divina Comédia*. No início de 1839, Liszt expressa em carta sua intenção de compor as sinfonias *Dante* e *Fausto*, além de obras menores, entre elas, um *fragment dantesque*. A *Sonata Dante* teve quatro versões, sendo que a primeira (*fragment*) era uma fantasia livre – a partitura era extremamente reduzida e servia para auxiliar a memória de Liszt contendo apenas o tema principal. O caminho que a obra percorreu entre suas quatro versões, de uma fantasia livre a uma fantasia quase sonata com estrutura formal baseada em transformação temática[6] demanda

[5]Contexto apresentado no prefácio de Carmelo Distante à edição de 2013 de *A Divina Comedia*, pela editora 34.

[6]Transformação temática: processo de modificação de um tema de modo que, em novo contexto, seja diferente porém manifestamente constituído pelos mesmos elementos. Através deste método é possível alcançar coesão tanto no interior quanto entre os movimentos de uma obra, ao mesmo tempo conferindo diversos significados a uma ideia musical. Cf. Dicionário Grove p. 958.

um estudo à parte. Portanto, não nos deteremos no desenvolvimento estrutural da obra, mas citamos suas versões: *fragment dantesque* (1839), *Paralipomènes à la "Divina Comedia"* (1848-49), *Prolégomènes à la Divina Comedia. Fantasie Symphonique* (1852) e *Après une Lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata* (1853-56) (Trippett, 2008, p.59).

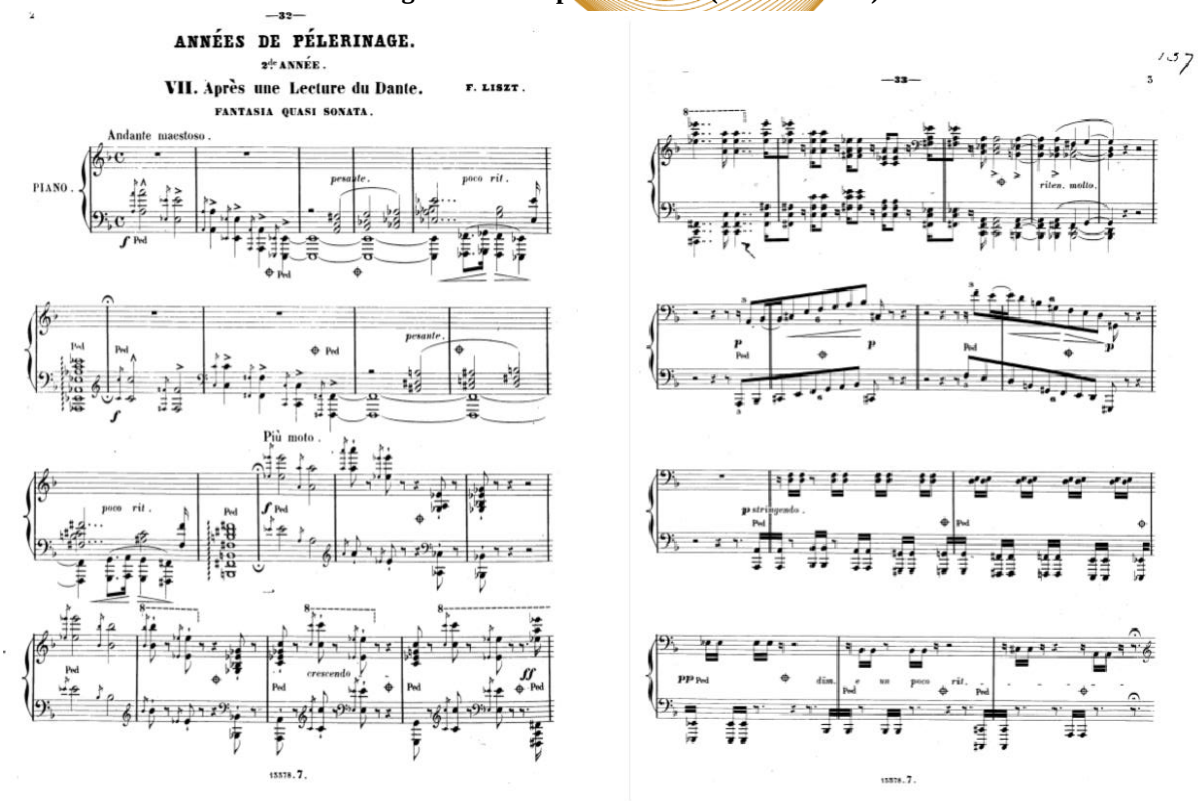
Estabelecidas as conexões entre a música de Liszt e o texto de Dante, com a citação de versos da *Comédia* e de trechos "correspondentes" da *Fantasia quasi Sonata*, exemplificamos a seguir algumas possíveis relações, buscando não uma representação musical fiel do texto, mas definindo sentimentos e sensações:

> [...] essa selva selvagem, rude e forte,/ que volve o medo à mente que a figura./ De tão amarga, pouco mais lhe é a morte,/ mas, pra tratar do bem que enfim lá achei,/ direi do mais que me guardava a sorte./ Como lá fui parar dizer não sei;/ tão tolhido de sono me encontrava,/ que a verdadeira via abandonei.(Alighieri, tradução de Mauro, 2013, p.25)

A Divina Comédia é estruturada na simbologia do número três, por representar a Santíssima Trindade cristã: a obra trata da viagem de Alighieri para visitar os três reinos do outro mundo – Inferno, Purgatório e Paraíso; é escrita em tercetos dodecassílabos utilizando a *terza rima*[7]; os tercetos se unem originando cantos, que em grupos de trinta e três formam os três volumes da comédia. A viagem em si é realizada em noventa e nove cantos, contudo, a obra toda possui cem cantos. Acontece que o primeiro volume (*Inferno*), diferentemente dos outros, possui trinta e quatro cantos, sendo que o *Canto I* serve de introdução à obra completa. Os versos citados acima são justamente do prólogo, no qual Alighieri, fazendo uma analogia do pecado representado pela "selva selvagem, rude e forte", encontra-se perdido em tal "floresta". A figura 4 apresenta as duas primeiras páginas da *Sonata Dante*, que funcionam como introdução à obra.

[7]*Terza Rima*: rimas feitas de modo alternado e encadeado, conforme o esquema ABA BCB CDC, e assim por diante. Tal estrutura foi originalmente criada por Alighieri para a *Divina Comédia*.

Figura 4 – Compassos 1 a 34 (Sonata Dante)



Fonte: B. Schott, 1858, p.32-33.

Na tonalidade de Ré menor, a obra é elaborada num sistema harmônico que possui como uma de suas principais características a relação tensão versus resolução – no tocante à dominante e tônica. Ligando ao *Canto I* da *Comedia*: o poema apresenta um personagem perdido e assustado à procura da "verdadeira via", tal episódio de dúvida e suspense pode ser observado na música. Alguns aspectos demonstrativos dessa possibilidade são: o uso majoritário de acordes diminutos e intervalos de trítono; os raros acordes perfeitos (maiores ou menores) não pertencem ao campo harmônico da tonalidade; a disposição e o uso feito das pausas. A somatória desses procedimentos deixa o tom indefinido para o ouvinte e consequentemente gera um acúmulo de tensões sem resolução. Essas importantes características da introdução da sonata, nos permitem a associação entre os "suspenses" da música e do poema.

Ligar uma obra programática à fonte, permite segurança na concepção da interpretação, pois ao definir os parâmetros expressivos do trecho (tensão e suspense) geramos um objetivo que guiará nosso processo de refinamento musical.

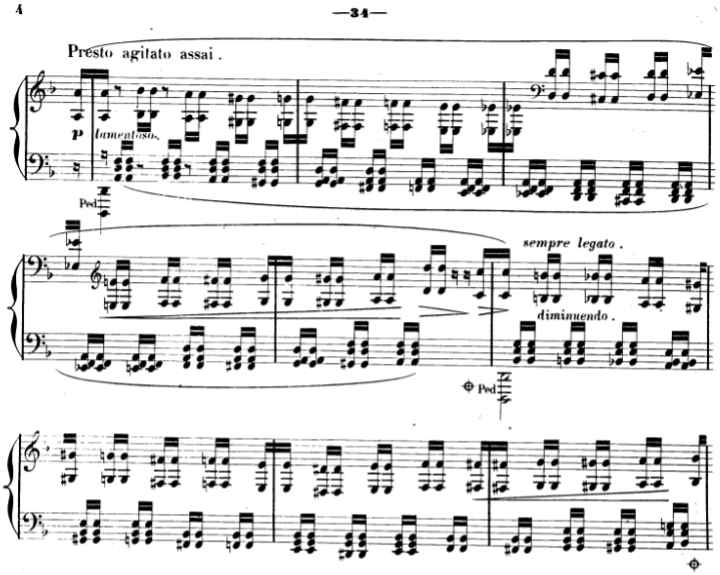
> VAI-SE POR MIM À CIDADE DOLENTE,/ VAI-SE POR MIM À SEMPITERNA DOR,/ VAI-SE POR MIM ENTRE A PERDIDA GENTE./

> MOVEU JUSTIÇA O MEU ALTO FEITOR,/ FEZ-ME A DIVINA POTESTADE, MAIS O SUPREMO SABER E O PRIMO AMOR./
> ANTES DE MIM NÃO FOI CRIADO MAIS/ NADA SENÃO ETERNO, E ETERNA EU DURO./ DEIXAI TODA A ESPERANÇA, Ó VÓS QUE ENTRAIS.
> […] Gritos, suspiros, prantos lá encontrei/ que ecoavam no espaço sem estrelas,/ pelo que no começo até chorei. (Alighieri, tradução de Mauro, 2013, p.37 e 38)

Dante, socorrido na "selva" por Virgílio, aceita viajar com ele pelo além-túmulo para aprender como voltar ao verdadeiro caminho através do destino dos mortos. Depara-se com a primeira parte da citação (caixa alta) gravada na entrada do inferno. Após demonstrar medo e ser consolado, a dupla adentra o local de danação, onde a primeira fala de Dante é a segunda parte da citação. O suspense dá lugar ao medo. Para convencê-lo a seguir, Virgílio revela a Dante que foi enviado por Beatriz – musa do poeta – para resgatá-lo da "selva selvagem". Mais uma vez é apresentada a simbologia referente ao número três – Dante representa a humanidade, Virgílio a razão e Beatriz a teologia (Carmelo Distante no prefácio de Alighieri, editora 34, 2013, p. 13-15). No inferno, encontram um quadro de choro, sofrimento e desespero.

O segmento da figura 5 mostra o primeiro tema da obra, o qual Liszt desenvolve, por meio de transformação temática, utilizando elementos da introdução.

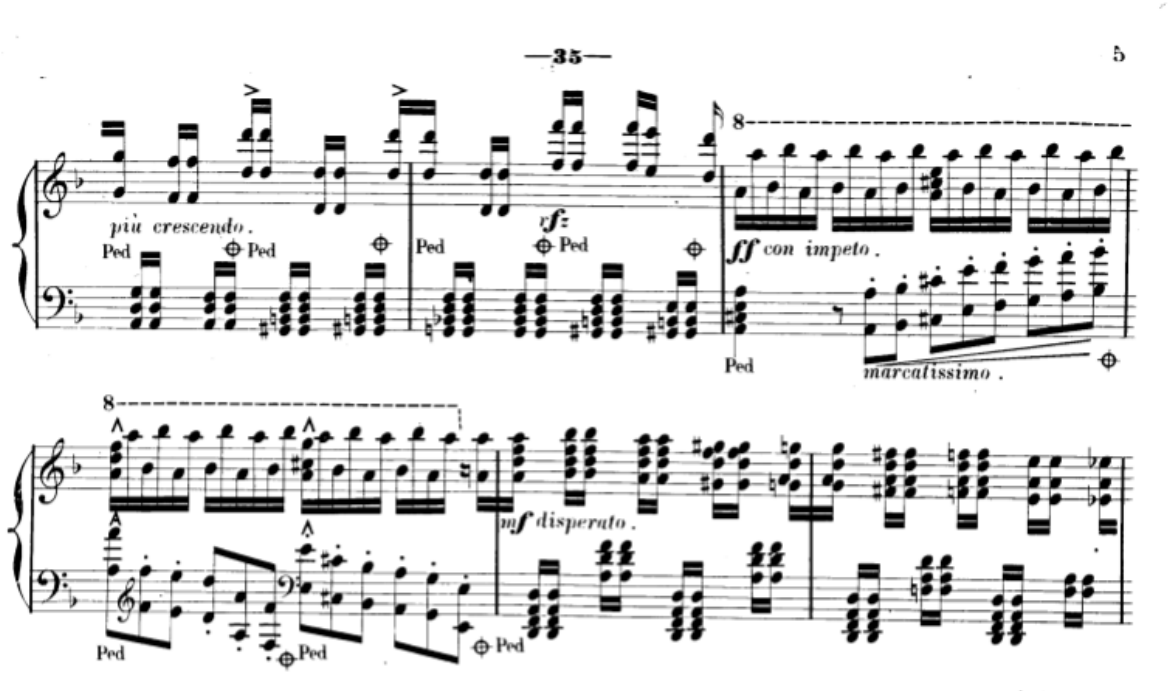
Figura 5 – Compassos 35 a 43 (Sonata Dante)



Fonte: B. Schott, 1858, p.34.

Aqui, o compositor apresenta ao ouvinte uma evidência da tonalidade da música (Ré menor), o baixo em oitava sustentado pelo pedal. Porém, após o breve intervalo tético de 5ª justa sobre a tônica no compasso 35, segue uma longa progressão cromática no baixo com oitavas também cromáticas na mão direita. A indecisão tonal dá lugar ao Ré menor, porém, a tonalidade aparece de maneira esparsa, diluída por intenso cromatismo, que é ressaltado pelo uso do pedal. É praticamente consenso entre estudiosos que a seção da figura 5 representa o inferno (Watson,1994), retratando um cenário de dor e sofrimento. Ainda contamos com o elevado nível de tensão devido à rarefação da tonalidade. A este elemento, somamos as indicações de Liszt que – além do longo pedal de sustentação e legato – nos indica o andamento *Presto* com caráter *agitato assai* (muito agitado). O legato nas oitavas e acordes – proporcionando um toque menos incisivo[8], a dinâmica *piano* e a indicação *lamentoso*, sugerem que Liszt desejava um trecho de caráter mais sofrido que violento. Observa-se ainda que as variações de intensidade aparecem somente a partir do compasso 50—Figura 6— com um *più crescendo*.

Figura 6 - Compassos 50 a 55 (Sonata Dante)



Fonte: B. Schott, 1858, p.35.

[8]Tipo de toque percussivo com maior velocidade de descida da tecla; ataque rápido com dedos bem firmes, abaixando a tecla o máximo possível.

O uso simultâneo das indicações – presto, muito agitado porém lamentoso e *piano* – serve para refrear uma escrita densa (acordes e oitavas) que, por si só, tende a soar *forte*. Tal contenção condiz com a imagem de sofrimento retratada por Dante. Adiante, no compasso 54, Liszt indica *disperato* (desesperado), referindo-se à visão dantesca do inferno, antes de seguir para um primeiro clímax orquestral da obra.

Considerações Finais

A presente pesquisa demonstrou que a Sonata Dante de Franz Liszt estabelece um diálogo complexo com a Divina Comédia de Dante Alighieri. Através da análise de elementos musicais e literários, foi possível identificar diversas estratégias composicionais que evocam imagens, emoções e ideias presentes no texto de Dante, criando uma experiência multissensorial para o ouvinte. Este estudo contribui para uma compreensão mais aprofundada da obra de Liszt, revelando a importância da literatura como fonte de inspiração para o compositor. Além disso, a análise da Sonata Dante oferece novas perspectivas para a interpretação musical, incentivando os músicos a explorar as conexões entre a música e outras artes. A abordagem ekfrástica demonstra a riqueza e a complexidade das relações entre a música e a literatura, abrindo possibilidades para a análise de outras obras musicais inspiradas em textos literários. A Sonata Dante é um testemunho da interação entre a música e a literatura, convidando-nos a uma jornada sensorial e intelectual que transcende as fronteiras de cada uma dessas artes.

Referências

Livros

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução: Ítalo Eugênio Mauro. 2ª edição. São Paulo: editora 34, 2013.

WATSON, Derek. *Liszt*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 355 páginas.

Artigos em periódicos:

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. A Sifônia “Fausto” e o Poema Sinfônico “Os Ideais”. **Revista da Academia Mineira de Letras**, Belo Horizonte, v. LX, jan/fev/mar. 2012 p. 131 – 135, 2012.

TRIPPETT, David. Après une Lecture de Liszt: Virtuosity and Werktreue in the “Dante” Sonata. **19Th-Century Music**, Oakland, v.32, p. 52-93, 2008. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/240760214_Apres_une_Lecture_de_Liszt_Virtuosity_and_Werktreue_in_the_Dante_Sonata Acesso em: 10/06/2024.

Capítulos de livro:

BRUHN, Siglind. *Musical ekphrasis:* The evolution of the concept and the breadth of its application. In: The Routledge handbook of music signification. Routledge, 2020. p. 345-358.

SADIE, Stanley. Transformação temática. In: SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**.Tradução: Eduardo Francisco Alves. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 958.

Fonte musicográfica (partitura) publicada:

LISZT, Franz. *12 Grandes études S. 137*; piano. Editor: Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf Et Härtel, 1910. Partitura. 116 páginas. Disponível em: http://imslp.org/wiki/Grandes_études,_S.137_(Liszt,_Franz) Acesso em: 15/06/2024.

LISZT, Franz. *Année de Pèlerinage, Première Année – Suisse S.160*; piano. Mainz: B. Schott, 1855. Partitura. 40 páginas. Disponível em: http://imslp.org/wiki/Années_de_pèlerinage_I,_S.160_(Liszt,_Franz) Acesso em: 15/06/2024.

LISZT, Franz. *Année de Pèlerinage, Deuxième Année – Italie S.161*; piano. Mainz: B. Schott, 1858. Partitura. 61 páginas. Disponível em: http://imslp.org/wiki/Années_de_pèlerinage_II,_S.161_(Liszt,_Franz) Acesso em:15/06/2024.

LISZT, Franz. *Année de Pèlerinage, Deuxième Année – Italie S.161*; piano. Editor: Ernst Herttrich. Munique: G. Henle Verlag, 1978. Partitura. 59 páginas.

LISZT, Franz. *Année de Pèlerinage, Troisième Année S. 163*; piano. Editor: José Vianna da Motta. Leipzig: Breitkopf Et Härtel, 1916. Partitura. 51 páginas. Disponível em: http://Années_de_pèlerinage_III,_S.163_(Liszt,_Franz) Acesso em: 15/06/2024.

LISZT, Franz. *Études d'exécution transcendante S. 139*; piano. Editor: Ferruccio Busoni. Leipzig: Breitkopf Et Härtel, 1911. Partitura. 105 páginas. Disponível em: http://imslp.org/wiki/Études_d'exécution_transcendante,_S.139_(Liszt,_Franz) Acesso em: 15/06/2024.