

Narratividade e intertextualidade nas paráfrases operísticas de Franz Liszt (1811–1886) sobre as óperas de Vincenzo Bellini (1801–1835)

Narrativity and Intertextuality in Franz Liszt's Operatic Paraphrases on Vincenzo Bellini's Operas

Thiago Praça Teixeira

Universidade Estadual do Paraná

Resumo: O presente artigo trata da relação de Liszt com a Ópera Italiana do século XIX e propõe um modelo analítico para uma abordagem de suas paráfrases operísticas para piano. Toma-se como parâmetros teóricos: (1) as categorias de intertextualidade musical identificadas em diferentes musicólogos; (2) as tipologias temáticas identificadas por Grabócz nas obras pianísticas de Liszt; e (3) o conceito de narratividade em sua relação com a estruturação da forma musical. Aplicando-se tais premissas a um estudo de caso específico, a fantasia de Liszt sobre *La Sonnambula* de Bellini, procurou-se mostrar a utilidade de tal abordagem dentro do processo de entendimento da obra para fins de performance.

Palavras-chave: Análise musical. Narratividade. Paráfrases. Ópera. Liszt.

Abstract: This article aims to analyze Liszt's relationship with the Italian Opera of the 19th century and proposes an analytical model for an approach to his operatic paraphrases for piano. The theoretical parameters are: (1) the categories of musical intertextuality identified by different musicologists; (2) the thematic typologies identified by Grabócz in Liszt's piano works; and (3) the concept of narrativity in its relation to the structuring of musical form. Applying these premises to a specific case study, Liszt's fantasy about Bellini's *La Sonnambula*, we tried to show the usefulness of such an approach in the process of understanding the work for performance purposes.

Keywords: Musical analysis. Narrativity. Paraphrases. Opera. Liszt.



1. Liszt e a Ópera Italiana

No que tange à formação de sua própria linguagem musical, pode-se dizer que Franz Liszt (1811–1886) é devedor das três grandes tradições musicais europeias: germânica, francesa e italiana. Tendo contato desde sua juventude com uma vasta gama de compositores e estilos musicais diversos, Liszt pôde receber desde cedo boa formação na música de Bach, nos clássicos vienenses e na pedagogia pianística de Czerny (1791–1857), além da influência decisiva de Beethoven e Schubert. Da França, por sua vez, lhe virá a influência de Reicha (1770–1836), dos amigos Berlioz (1803–1869) e Chopin (1810–1849), além do virtuosismo instrumental de Paganini (1782–1840). E da Itália, enfim, chega-lhe, sem dúvida, a grande tradição do *bel canto*.¹

O *bel canto* (canto belo) é um conceito que, *analiticamente*, denota certas qualidades estéticas no canto. A título de síntese, pode-se considerar que tais qualidades são, primeiramente, o canto *íntegro* e *perfeito* quanto à coordenação dos diferentes mecanismos técnicos de respiração, emissão, amplificação e articulação. Em segundo lugar, trata-se de um canto *harmonioso*, no sentido de uma emissão vocal de frases musicais proporcionais, homogêneas e auditivamente deleitosas. E em terceiro lugar, enfim, trata-se de um canto *brilhante* e *esplendoroso*, o que denota tanto a clareza em si dos timbres vocais, das articulações e da dicção, como a própria capacidade expressiva vocal, aquela qualidade de reter a atenção do ouvinte e de agir diretamente sobre sua afetividade.²

Por outro lado, *historicamente*, sabe-se que o conceito de *bel canto*, cuja origem alguns atribuem a Caccini (1551–1618), só recebeu uma maior determinação conceitual no final do século XIX. A partir de então, passou a designar, em sentido *lato*, o estilo vocal italiano dos séculos XVIII e XIX; e, em sentido *estrito*, o estilo vocal operístico específico da primeira metade do século

¹ Cf. Watson 1994, p. 151.

² Seguimos em síntese a clássica definição escolástica de belo: *id cuius apprehensio placet* (aquilo cuja apreensão agrada); e as três notas objetivas da coisa bela: *integritas sive perfectio* (integridade ou perfeição), *debita proportio sive consonantia* (devida proporção ou harmonia) e *claritas* (esplendor). Cf. Teixeira 2018; Bergonso; Teixeira 2022. O Prof^o Herbert-Caesari (1884–1969) aponta que o *bel canto* significa “produzir som vocal tão próximo da perfeição em forma e cor como seja individualmente possível em uma suave e fluida linha ‘legato’. Em outras palavras, é o som vocal refinado” (Herbert-Caesari 1963, p. 85, tradução nossa).

XIX. De qualquer forma, o conceito passou a estar associado a uma oposição entre a arte vocal tradicional italiana e um outro estilo vocal que se desenvolve na ópera germânica de Richard Wagner (1813–1883). De um lado estava a antiga arte do perfeito *legato* expressivo, do brilho dos sons agudos, da homogeneidade dos registros vocais e do domínio dos elementos virtuosísticos. E do outro lado emergia e se consolidava na segunda metade do século XIX um tipo de voz mais pesada, enérgica e mais atrelada à expressão própria da fala. (Cf. Bergonso e Teixeira 2022)

O grande desenvolvimento da tradição vocal italiana encontrará seu apogeu no final do século XVIII e no início do século XIX, resultando na produção operística de principalmente três grandes compositores que ficarão posteriormente indelevelmente associados ao próprio conceito de *bel canto*: Gioachino Rossini (1792–1868), Vincenzo Bellini (1801–1835) e Gaetano Donizetti (1797–1848). Será a esta tradição “belcantista” que Liszt também se associará, seja como ouvinte e admirador, seja como virtuose e compositor, trazendo para sua linguagem musical estritamente pianística uma série de referências diretas e indiretas à ópera romântica italiana.

Essa influência italiana que Liszt absorve se expressa sobretudo em três âmbitos distintos, ainda que entrelaçados. Em primeiro lugar, há a *referência extra-musical explícita*, pela qual a arte e a cultura italianas, não necessariamente musicais, são empregadas como temas ou mesmo programas para composições específicas. Exemplo evidente é seu segundo álbum da série *Années de Pèlerinage*, com obras pianísticas inspiradas diretamente na *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265–1321), nos sonetos de Francesco Petrarca (1304–1374) e em pinturas e esculturas de Rafael (1483–1520) e Michelangelo (1475–1564).

Em segundo lugar, há as *paráfrases pianísticas* de Liszt compostas diretamente sobre temas de óperas italianas célebres em sua época, trazendo para o repertório estritamente instrumental o caráter narrativo e a linguagem musical afetivo-dramática própria do melodrama. Tais são principalmente suas transcrições ou fantasias sobre óperas de Rossini (Ex.: *Guillaume Tell*), Bellini (Ex.: *La Sonnambula*, *Norma* e *I Puritani*), Donizetti (Ex.: *Lucia di Lammermoor* e *Lucrezia Borgia*) e Verdi (Ex.: *Rigoletto* e *Il Trovatore*). E em terceiro lugar, enfim, há ainda uma influência mais profunda, que certos analistas musicais já identificaram, que é a de determinadas *categorias melódicas marcadamente líricas e ornamentadas*, encontradas ao longo da vasta obra de Liszt e que, ainda que alheias a uma

temática extra-musical diretamente italiana, deixam evidente a sua raiz estilística. (Cf. Watson 1994)

No presente artigo nos restringimos ao segundo âmbito, isto é, o das paráfrases para piano sobre óperas italianas, especificamente aquelas compostas sobre as de Vincenzo Bellini. Procuramos identificar e aplicar possíveis procedimentos analíticos especialmente adequados a este repertório específico de Liszt e que sejam diretamente proveitosos às práticas interpretativas.

2. Intertextualidade

Considerando-se que esse repertório das paráfrases operísticas compostas por Liszt carrega sempre em si uma referência direta a uma obra exterior (as óperas originais) e também um conteúdo narrativo (a história, o drama das obras originais), pareceu-nos pertinente aplicar dois referenciais teóricos já consolidados na Musicologia, visando-se, assim, propor um modelo analítico: (1) a intertextualidade e (2) a narratividade.

O termo *intertextualidade* abrange todo o âmbito de possíveis relações de semelhança entre textos distintos, desde o empréstimo até o compartilhamento de estilos. Denota, portanto, uma abordagem de um dado texto não enquanto entidade independente, mas sim como resposta a outros textos preexistentes. Esta visão, dirigida originalmente a obras literárias, foi transposta para o campo da música por volta dos anos 80 do século XX e autores diversos procuraram propor diferentes categorias de intertextualidade estritamente musical. Utilizamos como referência principalmente quatro desses autores: Straus, Barrenechea, Corrado e López Cano.

Em *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*, J. N. Straus (1990) faz uma abordagem da música do século XX considerando-a enquanto obras estilisticamente progressistas mas permeadas por sonoridades, formas e gestos musicais tradicionais. Apresenta, então, uma lista de oito estratégias que teriam sido utilizadas pelos compositores do século XX para a releitura do passado: (1) motivação, (2) generalização, (3) marginalização, (4) centralização, (5) compressão, (6) fragmentação, (7) neutralização e (8) simetrização.

No artigo *A intertextualidade musical como fenômeno*, Barbosa e Barrenechea (2003) discutem qual seria o processo analítico adequado para se estudar a

influência musical e demonstrar a intertextualidade em música. Propõem, então, sete categorias de intertextualidade musical: (1) entidades orgânicas elementares, (2) extrato, (3) idiomática, (4) paráfrase, (5) estilo, (6) paródia e (7) reinvenção.

Em *Posibilidades intertextuales del dispositivo musical*, O. Corrado (1992) identifica três grandes categorias de intertextualidade musical: (1) citação de materiais geradores ou de esquemas formais (ex: missas ou motetos medievais construídos a partir de um *cantus firmus*); (2) citação estilística, falsa citação ou citação sintética: reconstituição de gestos formais e expressivos dominantes de um estilo, mas sem referência a uma obra em particular, com diferentes graus de fidelidade (ex: paródia estilística, pastiche, neoclassicismo do início do século XX etc.); e (3) citação textual: incorporação de materiais temáticos reconhecíveis (melodias ou complexos polifônicos) tomados de uma determinada obra preexistente. Nesse último caso, haveria: (i) a auto-citação (aproveitamento que um compositor realiza de material temático de outras obras suas), (ii) a transcrição criativa (elaboração de nova obra a partir da transcrição explícita de uma obra preexistente), (iii) o empréstimo temático (utilização de um tema alheio que serve de ponto de partida para elaborações de caráter original) e (iv) a citação com intenção referencial (utilização de fragmentos de obras de repertório folclórico ou popular com intenção evocativa de determinada cultura, com fins autobiográfico ou de homenagem a outros compositores, a um passado sancionado ou citação de hinos nacionais ou religiosos) (Corrado 1992, p. 34–40).

Em *Música e intertextualidad*, López Cano (2007) identifica cinco categorias de intertextualidade: (1) a referência, em um dado momento de uma obra musical, a uma outra obra concreta do próprio compositor ou de outro; (2) a paródia, entendida como o uso de um tema, fragmento ou ideia de uma obra específica, mas apenas como ponto de partida para uma nova composição; (3) a transformação de um original, entendida como a revisão, o arranjo ou uma versão que um compositor faz de uma obra alheia; (4) as tópicas, isto é, a referência feita em uma obra a um estilo, gênero, tipo ou classe de música diferente, mas não a uma obra específica; e (5) a alusão, referência vaga a um estilo geral de um compositor ou a um tipo de música específico (López Cano 2007, p. 31–36).

Apesar de não haver ainda um consenso quanto à nomenclatura e mesmo quanto à amplitude dessas distintas classes de relação intertextual, de nossa parte pareceu-nos oportuno revisitar esses quatro autores e propor uma sistematização

das categorias por eles propostas tendo por linha diretriz os diferentes níveis estruturais a que se aplicam dentro da forma musical: o nível do simples motivo (nível *micro*), o das frases e temas musicais (nível *médio*) e o das grandes seções ou movimentos (nível *macro*) (Tab. 1).

	MICRO ESCALA <i>Motivos, semifrases e frases</i>	MÉDIA ESCALA <i>Períodos, sentenças e seções</i>	MACRO ESCALA <i>Obra completa ou movimentos individuais</i>
Straus	- Motivização - Generalização	-	-
Barrenechea	- Entidades orgânicas elementares - Extrato - Paráfrase	- Extrato - Paráfrase	- Paródia - Reinvenção
Corrado	- Citação com intenção referencial - Citação de materiais geradores	- Auto-citação - Empréstimo temático - Citação com intenção referencial	- Citação de esquemas formais - Transcrição criativa
López Cano	- Citação - Paródia	- Citação - Paródia	- Transformação de um original

Tabela 1: categorias de intertextualidade musical nos três níveis formais

Sob o ponto de vista da performance musical, esse tipo de abordagem intertextual auxilia no processo de compreensão das obras quanto à identidade dos diferentes temas musicais encontrados ao longo das paráfrases de Liszt, respondendo-se a questões como: são temas musicais próprios de Bellini? Ocorrem como citações literais ou como livres recriações por parte de Liszt? Mantém o caráter, a tonalidade, a estrutura rítmica e formal dos temas, tais como encontrados nas óperas originais?

3. Os tipos de tema em Liszt

Por um lado, portanto, a intertextualidade fornece uma ferramenta analítica útil para o estabelecimento da relação entre as obras pianísticas de Liszt e as óperas originais de Bellini – ou demais compositores – que lhe emprestaram os temas. Por outro lado há ainda a questão da *narratividade*, pela qual o texto musical é abordado não tanto sob o ponto de vista da identidade temática de suas

diferentes partes, mas sim quanto ao sentido semântico geral atribuído à concatenação linear dessas partes.

Para esse tipo de abordagem na obra pianística de Liszt uma referência fundamental continua sendo, sem dúvida, a obra *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, de Marta Grabócz (1986). A autora identifica doze tipos diferentes de temas empregados por Liszt em suas obras pianísticas, sendo cada um deles associado a um determinado conteúdo semântico.

O primeiro tipo de tema identificado por Grabócz é o *appassionato* (1986, p. 32–34), já presente em Beethoven, mas que em Liszt estará diretamente relacionado aos avanços mecânicos na fabricação dos pianos, abrindo a possibilidade de um novo virtuosismo técnico. O elemento mais característico desse tipo de tema será a textura musical em até quatro camadas, distintas em termos de registro, movimento, ritmo e densidade, além da melodia distribuída em acordes amplos, tal como ocorre, por exemplo, em *Wilde Jagd* (Ex. 1).

Exemplo 1: Estudo Transcendental nº 8, *Wilde Jagd* (Liszt 1911a)

O segundo tipo de tema é o *scherzo* (1986, p. 35–38), caracterizado pelo caráter jocoso e *leggiero*, geralmente por meio de melodias diatônicas em forma de danças ou por meio de ágeis figurações de acompanhamento (escalas cromáticas, trilos etc.) como em *Feux follets* (Ex. 2). O terceiro tipo é o tradicional da *Marcha*, com seu característico caráter militar em tempo quaternário e melodias bem marcadas ritmicamente, tal como se encontra, por exemplo, no *Großes Konzert-Solo* com a típica figuração no baixo representando o rufar de tambores (Ex. 3).

A quarta tipologia de tema corresponde a uma das tópicas musicais mais frequentes na música ocidental, a *pastoral*. Segundo Monelle (2006, p. 185), trata-se de um dos mais antigos gêneros literários e culturais, já encontrado na poesia de Hesíodo (século VIII a.C.) até a de Verlaine (1844–1896). No caso específico da

música, tem-se o tema pastoril desde as *pastourelles* dos trovadores medievais até canções de Debussy, passando-se pelos madrigais e óperas antigas, além do movimento arcadiano e romântico de culto à natureza. O mesmo autor aponta, entre os procedimentos concretos utilizados pelos compositores ao longo de diferentes épocas três significantes pastorais: (1) os instrumentos característicos, (2) o ritmo da siciliana e (3) a simplicidade rural.



Exemplo 2: Estudo Transcendental nº 5, *Feux follets* (Liszt 1911a)



Exemplo 3: *Großes Konzert-Solo* (Liszt 1924)

Na linguagem pianística de Liszt o caráter pastoril é representado, segundo Grabócz (1986, p. 39–41, por elementos como perfis melódicos em ritmo calmo e na forma de um amplo arco, pulsação rítmica regular, modo maior e acompanhamento de impressão flutuante e contínua. Sobre *Au lac de Wallenstadt* (Fig. 4), por exemplo, há um registro de Marie d’Agoult (1805–1876), que viveu com Liszt entre 1835–39, explicitando o caráter pastoril da peça: “As margens do lago de Wallenstadt retiveram-nos por longo tempo. Franz compôs para mim uma harmonia melancólica, imitando o suspiro das ondas e a cadência dos remadores, que nunca consigo ouvir sem chorar” (Ex. 4).

Exemplo 4: *Au lac de Wallenstadt* (Liszt 1916a)

O quinto tipo de tema é o *religioso* (Grabócz 1986, p. 41–43), musicalmente caracterizado por elementos como a melodia cantante, diatônica, em modo maior e com estilo harmônico coral. Muitas vezes esse tipo de tema também fica claramente associado a uma temática espiritual pelo título ou pelo programa da música como em *St. François d'Assise* (Ex. 5). O sexto tipo é o de *temática folclórica*, que é sobretudo a citação de motivos ou cantos e ritmos característicos de determinadas nações, tais como músicas pastorais ou canções napolitanas (*ibid.* p. 43). Exemplo desse tipo de tema pode ser encontrado em *Pastorale* (Ex. 6), com sua figuração do baixo e desenhos melódicos remetendo a tópicos da música tradicional europeia.

Exemplo 5: *St François d'Assise: la prédication aux oiseaux* (Liszt 1927)

Exemplo 6: *Pastorale* (Liszt 1916a)

O sétimo tipo de tema identificado por Grabócz (1986, p. 44–46) em Liszt é o chamado *heróico*, que consiste basicamente em fórmulas musicais tais como um *cantus firmus* ritmizado para exprimir um gesto ou um motivo inicial que assinala o início de um movimento, servindo ambos como ponto de partida para variações seguintes. Alguns autores apontam também determinados caracteres específicos de tais tipos de melodias, tais como o *combativo*, o *patético* e também uma associação com *gestos*. É o caso do tema inicial de *La Chapelle de Guillaume Tell* (Ex. 7).



Exemplo 7: *La Chapelle de Guillaume Tell* (Liszt 1916a)

O oitavo, o nono e o décimo tipos temáticos de Grabócz (1986, p. 46–54) são interligados, tais como três espécies de um mesmo gênero. Trata-se do '*bel canto*' *cantante* (oitavo tipo), do '*bel canto*' *parlante* (nono tipo) e do *lamentoso* (décimo tipo). A primeira dessas três categorias designa um tipo de construção formal regular que remete à construção estrófica padrão com quatro versos, típica das árias de óperas italianas no século XIX. No tema principal de *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (Ex. 8), por exemplo, identifica-se essa forma tradicional de uma unidade temática construída a partir de quatro frases (4+4+4+6), construção análoga às estrofes poéticas de quatro versos.

A segunda categoria, por sua vez, remete às linhas melódicas mais irregulares e livres, assim como a um tipo de perfil melódico mais próximo de gestos declamatórios típicos da tradição operística ítalo-francesa romântica, tal como na introdução do *Sonetto 104 del Petrarca* (Ex. 9). A terceira dessas categorias, enfim, designa um tipo de melodia também característica da tradição operística do *bel canto*: o lamento. Ordinariamente, é representado musicalmente por meio de progressões melódicas de perfil descendente, em grau conjunto e explorando cromatismos e dissonâncias, tal como ocorre no estudo *Il Lamento* (Ex. 10).



Exemplo 8: *Bénédiction de Dieu dans la solitude* (Grabócz 1986, p. 47)

Exemplo 9: *Sonetto 104 del Petrarca* (Liszt 1916b)

Exemplo 10: *Il lamento* (Grabócz 1986, p. 54)

O décimo primeiro tipo de tema é o *retórico*, em que Liszt, seguindo modelos oriundos tanto da ópera como de obras instrumentais de Beethoven, transpõe para a linguagem pianística um tipo de construção musical claramente *parlante* (Grabócz 1986, p. 54–56), muitas vezes em típico formato de recitativo e,

em alguns casos, associando expressamente um determinado texto ao perfil melódico, tal como em *Lyon* (Fig. 11) ou em algumas obras pianísticas de caráter religioso, nas quais Liszt indica a melodia religiosa original que é citada. (Ex. 11).

O décimo segundo e último tipo de tema, enfim, é um grupo amplo que abrange as fórmulas musicais por meio das quais Liszt oferecia uma *imagem musical* de um objeto indicado no próprio título da obra ou por meio de associações visuais e miméticas, tais como sinos, tempestade, fontes d'água etc. (Grabócz 1986, p. 32). Em *Les cloches de Genève* (Ex. 12), por exemplo, há a referência à sonoridade típica dos sinos nos arpejos iniciais que depois se tornam a figuração do acompanhamento à melodia principal.



Exemplo 11: *Lyon* (Grabócz 1986, p. 55)



Exemplo 12: *Les cloches de Genève* (Liszt 1916a)

Na Tab. 2 apresentamos uma síntese dos doze tipos temáticos apontados por Grabócz.

No estudo de Grabócz há ainda uma série de desenvolvimentos teóricos e analíticos acerca da relação entre categorias semânticas e elementos de forma musical. A autora aborda o repertório de Liszt exclusivamente original e pianístico (*Années de Pélerinage, Sonata, Baladas etc.*), e não suas transcrições ou paráfrases, ainda que várias obras por ela analisadas apresentem certas associações extra-musicais mais ou menos explícitas em razão sobretudo dos títulos. Assim sendo, nesse repertório não-vocal e não-programático a relação

entre forma e narratividade é investigada dentro da própria estrutura musical. Em nossa pesquisa, contudo, o foco são as transcrições operísticas, nas quais a narratividade e mesmo o eventual significado de determinados temas musicais que Liszt emprega já são previamente conhecidos em razão da associação com as óperas originais.

TIPO	CARACTERÍSTICAS GERAIS
1. <i>Appassionato</i>	Acordes, vários registros e camadas, ritmo marcado
2. <i>Scherzo</i>	<i>Giocoso, leggero</i> , melodia diatônica dançante
3. Marcha	Ritmo bem marcado, notas pontuadas, associação a instrumentos de caráter militar
4. Pastoral	Modo maior, pulso regular, acompanhamento 'flutuante', ritmo calmo, arco amplo
5. Religioso	Melodia cantante, diatônica, modo maior, harmonia coral
6. Folclórico	Citações de música regional
7. Heróico	<i>Grandioso, eroico e maestoso</i>
8. <i>Bel canto</i> cantante	Melodia das óperas italianas românticas: Estilo de ária vocal em 4 linhas de construção estrófica fechada
9. <i>Bel canto</i> parlante	Melodia das grandes óperas ítalo-francesas românticas: Estilo de ária declamatória e gestual com acompanhamento instrumental expressivo
10. Lamentoso	Caráter lagrimoso, perfis melódicos descendentes e cromáticos
11. Retórico	Recitativo instrumental, referência a um texto musicado
12. Imagem musical	Elementos associativo-simbólicos

Tabela 2: tipologias de temas musicais em Liszt (Cf. Grabócz 1986, p. 32–57)

A partir disso pareceu-nos mais oportuno, também em razão do viés analítico dirigido à performance, assimilar de Grabócz as doze categorias temáticas, mas considerar para a concatenação geral dos temas e para o fio condutor da narratividade um modelo mais simples do que a abordagem apresentada pela autora, que traz para o âmbito da análise formal uma série de elementos da semântica, tais como as categorias de *sema*, *classema* e *isotopia*.

4. Proposta de um modelo analítico

Tendo-se sistematizado as diferentes categorias de *intertextualidade musical* segundo três níveis formais (Tab. 1) e os *doze tipos de temas musicais* em Liszt identificados por Grabócz (Tab. 2), restou ainda a necessidade de uma estrutura geral que permitisse associar os elementos formais das obras musicais com as

etapas da narração original das óperas. E tal pareceu-nos ser as *três fases* pelas quais toda narrativa passa:

Claude Brémont sugere que toda narrativa passa por três fases: (1) a virtualidade, definida como a situação que cria a possibilidade de um evento ou de uma ação; (2) a passagem à ação ou à não ação; (3) a finalização da ação, ou seja, seu sucesso ou seu fracasso. Essas fases correspondem igualmente a três momentos do desenvolvimento de uma forma musical, como identificados pelo musicólogo russo Boris Asafiev: *initium*, *motus* e *terminus* (Tarasti 2013, p. 54–55).

No artigo *A música como arte narrativa*, Tarasti reconhece a narração como “a transformação de um objeto ou de um estado em outro, produzida num certo espaço de tempo” (2013, p. 49) e daí, portanto, a narratividade ser algo intrínseco à música. Com efeito, sendo uma arte que se desenvolve no tempo, uma obra musical revela sempre ao ouvinte a impressão de que algo está acontecendo. No caso específico da música programática de Liszt, tais como seus poemas sinfônicos, Tarasti aponta que a narrativa ocorre independentemente do texto verbal e realiza-se por meio das *funções atribuídas aos temas musicais*. Em suma, haveria uma identificação na música de Liszt dos temas individuais com um *herói mítico* e as variações ou transformações dos temas ao longo das obras (modulações, diferentes cores orquestrais etc.) refletiriam os diferentes *eventos e vicissitudes na vida ou na jornada do herói* (*ibid.*, p. 50–56).

Concepção semelhante, associando o desenvolvimento narrativo em uma obra musical com as transformações melódicas harmônicas etc., encontra-se também em Robinson e Hatten (2012). Tais autores propõe a ideia de *persona*, que seria um agente fictício ou virtual, cujas emoções estariam sendo expressas ao longo dos diversos eventos musicais: temas, pausas, modulações, transições etc. Do ponto de vista do ouvinte, haveria uma certa associação mental entre os eventos estritamente musicais ouvidos e realidades humanas em nível emocional. De fato, na medida em que, por exemplo, uma melodia ou uma harmonia pode *envolver outra, interrompê-la, neutralizá-la, subvertê-la, retirar-se dela* etc., tudo isso poderia ser facilmente associado em nossa imaginação a possíveis ações vividas por um protagonista fictício. (Cf. Robinson; Hatten 2012, p. 83–85)

Também Rosen em *The Romantic Generation* aborda uma das grandes paráfrases operísticas de Liszt, *Réminiscences de Don Juan* (sobre a Ópera *Don Giovanni* de Mozart), sob o viés da narratividade. Diz o autor que nas grandes fantasias de Liszt são justapostas diferentes partes das óperas originais de tal

forma que trazem um novo significado, “enquanto o senso dramático original dos números individuais e seus lugares dentro da ópera nunca são perdidos de vista.” (1995, p. 528, tradução nossa) A partir disso, Rosen propõe uma leitura da referida fantasia de Liszt sob o ponto de vista não apenas da identificação dos temas originais, mas também de como a justaposição deles, a ordem em que são apresentados e as diferentes transformações pelas quais passam, apontam para um significado simbólico-narrativo que é mais fruto original de Liszt do que simples apropriação da obra de Mozart.

A partir dessas diferentes premissas teóricas, chegamos à proposição de um quadro analítico que nos pareceu ser um instrumento útil para uma melhor compreensão da estrutura formal das grandes fantasias de Liszt sobre temas de ópera e, assim, também favorecer o trabalho interpretativo, uma vez que fornece importantes informações acerca dos temas originais e da linha narrativa inerente às obras. Esse modelo analítico consiste em analisar as paráfrases de Liszt segundo seis critérios:

(1) *Divisão formal*. Trata-se basicamente da análise musical tradicional, procurando-se reconhecer motivos, frases, temas etc. segundo categorizações melódico-harmônicas e, assim, identificar as grandes seções que compõem a obra.

(2) *Tipo temático*. Trata-se de reconhecer nos temas da obra em questão de Liszt a tipologia específica a que pertencem em nível semântico, considerando-se para tanto as doze categorias propostas por Grabócz. A partir de tal abordagem, passa-se do nível meramente formal para o âmbito da narratividade, em que os temas musicais são vistos enquanto expressões ou representações de uma determinada jornada de um personagem mítico.

(3) *Obra original*. Trata-se de comparar o conteúdo musical das obras de Liszt com as óperas originais que lhe serviram de ponto de partida e, assim, reconhecer quais temas são de fato empregados.

(4) *Tipo de intertexto*. Trata-se de identificar qual o grau de literalidade com que Liszt utiliza o material original das óperas: citação literal, paródia, transcrição criativa, empréstimo temático etc. Assim, procura-se compreender em que nível se dá a apropriação por parte de Liszt do conteúdo original das óperas e, ao mesmo tempo, também reconhecer o grau de inventividade com que se realiza a transposição à linguagem pianística de um tipo de música eminentemente vocal e orquestral.

(5) *Núcleo dramático*. Trata-se de estabelecer o nexos entre a estrutura formal identificada na obra de Liszt e o acontecimento narrativo-dramático que corresponde aos temas originais correspondentes na ópera em questão. Dessa forma, a obra de Liszt é vista como uma transposição pianística de eventos e emoções cujos sentidos são explicitamente identificados dentro do contexto das óperas originais.

(6) *Fase narrativa*. Como última etapa, trata-se de sistematizar a análise formal, intertextual e temática dentro de um discurso narrativo mais amplo em que necessariamente estão presentes as três fases de (1) virtualidade, (2) passagem à ação (ou à não ação) e (3) finalização da ação (sucesso ou fracasso).

E assim procuramos chegar a um primeiro modelo analítico (Tab. 3) que fosse adequado a esse tipo de repertório e que resultasse em informações úteis à performance, tais como: distinção entre seções temáticas e de transição, caráter emotivo dos diferentes temas e a estrutura formal em conexão com a narrativa original e com o núcleo dramático original das óperas.

<i>Paráfrase em si</i>		<i>Relação com Ópera original</i>			<i>Narratividade</i>
1	2	3	4	5	6
DIVISÃO FORMAL	TIPO TEMÁTICO	TIPO DE INTERTEXTO	OBRA ORIGINAL	NÚCLEO DRAMÁTICO	FASE NARRATIVA
<i>Identificação das seções que estruturam a paráfrase</i>	<i>Identificação da tipologia dos temas e seus contextos semânticos</i>	<i>Identificação do grau de literalidade na apropriação dos temas</i>	<i>Identificação dos temas musicais na ópera original</i>	<i>Identificação dos eventos na ópera original correspondentes aos temas</i>	<i>Estruturação dos temas segundo: (1) virtualidade (2) ação (3) finalização</i>

Tabela 3: parâmetros para análise das paráfrases

5. Estudo de caso: *La Sonnambula*

A ópera *La Sonnambula*, composta pelo italiano Vincenzo Bellini (1801–1835), foi estreada em 6 de março de 1831 no Teatro Carcano em Milão, tendo como cantores dos papéis principais a soprano Giuditta Pasta (1797–1865) e o tenor Giovanni Battista Rubini (1794–1854), célebres na época. Trata-se de uma ópera que foi recebida pelo público com enorme entusiasmo e que se manteve

desde então sempre presente na programação das grandes casas de ópera, mesmo nos períodos em que decaía o interesse pelo *bel canto* italiano.³

O libreto de *La Sonnambula*, como também de outras óperas de sucesso compostas por Bellini, ficou a cargo de Felice Romani (1788–1865), na época um dos mais qualificados e renomados libretistas italianos. O enredo foi tirado de um balé de Eugène Scribe (1791–1861) chamado *L'arrivèe d'un Nouveau Seigneur*, apresentado no Ópera de Paris em 1827.

A ação da Ópera se passa em uma vila suíça no início do século XIX. Amina (soprano), filha adotiva de Teresa (*mezzo-soprano*), dona do moinho da vila, comemora seu noivado com Elvino (tenor), um jovem e rico fazendeiro da região. Durante os festejos, chega ao povoado um misterioso estrangeiro, que é, na verdade, o Conde Rodolfo (baixo), retornando à terra de sua infância depois de muitos anos. O Conde hospeda-se naquela noite na hospedaria do local de propriedade de Lisa (soprano), interessada em casar-se com Elvino. Amina é sonâmbula e justamente naquela noite perambula na vila chegando até o quarto em que o Conde está hospedado. Vendo a moça em sonambulismo, o Conde discretamente se retira, mas a presença dela no quarto é descoberta por Lisa e revelada a Elvino. Amina acorda, não consegue explicar sua presença no quarto do Conde e Elvino rompe o noivado com ela, imaginando ter sido traído. O Conde posteriormente procura explicar o que ocorreu, mas os habitantes da vila ignoram o que é sonambulismo e não acreditam nele. Amina surge, então, novamente andando sonâmbula sobre uma velha ponte do moinho e a verdade se torna evidente a todos. Amina desperta, reconcilia-se com Elvino e a Ópera termina com nova festa no vilarejo pelo casamento dos dois.

Baseada mais em um simples mal-entendido do que propriamente em argumentos de cunho dramático, como ocorriam em muitos libretos da época (assassinatos, traições, rixas familiares e políticas, falsas identidades etc.), *La Sonnambula* sempre fascinou o público sobretudo pela pura beleza de suas linhas melódicas, pelo tom pastoril que a permeia e pelo esplendor vocal exigido dos cantores solistas. Tal é o caso especialmente do papel principal de Amina, que historicamente foi interpretado por grandes sopranos como Luisa Tetrazzini

³ Referimo-nos aqui ao final do século XIX e às primeiras décadas do século XX, quando o interesse estético dos compositores de ópera e do público em geral distanciava-se da antiga tradição “belcantista” e alinhava-se ao estilo mais dramático das últimas óperas de Verdi, ao Verismo italiano em geral ou à ópera alemã de Wagner.

(1871–1940), Amelita Galli-Curci (1882–1963), Toti dal Monte (1893–1975), Lily Pons (1898–1976), Renata Scottò (1934), Maria Callas (1923–1977), Anna Moffo (1932–2006) ou Joan Sutherland (1926–2010).

O sucesso de *La Sonnambula* no século XIX também se manifesta no repertório para piano na época, por meio de várias transcrições ou fantasias virtuosísticas que exploram temas famosos da ópera. A título de exemplo, pode-se citar as fantasias ou variações compostas por grandes nomes da técnica pianística como Sigismund Thalberg (1812–1871), Henri Herz (1803–1888), Jozef Wieniawski (1837–1912) e o próprio Franz Liszt.

A fantasia de Liszt sobre temas de *La Sonnambula* data de 1839, tendo sido dedicada à Princesa Augusta da Prússia, e posteriormente editada ainda três vezes durante a vida do compositor, em 1842, 1853 e 1874. Foi composta dentro do período entre 1839 e 1847 da vida de Liszt conhecido como *Glanzperiode* ou ainda *Lisztomania*, tempo em que ele se dedicou à carreira de virtuose ao piano, apresentando-se por toda a Europa e tornando-se amplamente admirado por suas habilidades técnicas. Entre 1840 e 42 aproximadamente, Liszt compõe algumas de suas mais importantes fantasias sobre temas de ópera, entre as quais *Norma*, *I Puritani*, *La Sonnambula*, *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *Parisina* e *Don Giovanni*, obras que ordinariamente integravam o próprio repertório que Liszt apresentava em seus recitais da época.⁴

Essa fantasia de Liszt sobre *La Sonnambula*, intitulada oficialmente de *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra Somnambula de Bellini*, é dividida claramente em três seções ou movimentos: (1) *Allegro moderato*, (2) *Andante con molto sentimento* e (3) *Tempo giusto*, com uma coda *Più animato*.⁵ Da ópera de Bellini são empregados cinco temas distintos:

1) Coro “*Osservate l'uscio è aperto*”, Ato 1. Momento em que os habitantes do vilarejo se aproximam da hospedaria de Lisa para prestarem uma homenagem ao Conde Rodolfo, que ali está passando a noite, e descubrem ali a presença de Amina (Ex. 13).

⁴ Cf. Watson 1994, p. 163–183.

⁵ Para maiores detalhes analíticos dessa fantasia de Liszt sobre *La Sonnambula* cf. Chung 2014.

(reprimendo le risa)
È biz-zarra l'av-ven-tu-ra, è biz-zarra, è biz-zarra. U-na
con brío
È biz-zarra l'av-ven-tu-ra, è biz-zarra, è biz-zarra. U-na
30
con brío

Exemplo 13: Coro *Osservate l'uscio è aperto*, Ato 1 de *La Sonnambula* (Bellini s.d.)

2) Ária de Elvino, “*Tutto è sciolto ...*”, Ato 2. Momento em que Elvino expressa sua tristeza pelo fim do noivado com Amina em razão da suposta infidelidade dela (Ex. 14).

ELVINO
- cor. Tut-to è sciol-to: pid per me, per me non v'ha con-for-to. Il mio
p

Exemplo 14a: Ária *Tutto è sciolto* (parte 1), Ato 2 de *La Sonnambula* (Bellini s.d.)

legato sempre
(amaramente)
19 Pa-sci il guarlo e appa-ga l'al-ma dell'ec-ces-so, del- l'ec-ces-so de'miei
pp

Exemplo 14b: Ária *Tutto è sciolto* (parte 2), Ato 2 de *La Sonnambula* (Bellini s.d.)

3) Cabaleta⁶ de Elvino, “*Ah! Perchè non posso odiarti*”, Ato 2. Momento em que Elvino diz que não consegue esquecer Amina (Ex. 15).

⁶ Cabaleta é o nome dado à segunda seção, tradicionalmente em andamento rápido, nas árias de óperas clássicas e românticas italianas. Na primeira metade do século XIX estabelece-se com

ELV. (si presenta ad Amina vivamente commosso)

Ah! perchè non pos.so o -

ff P

24

E

-diar - ti, in.fedel, com'io vor - re - il! Ah! del tutto an.cor non se - i can - cel -

Exemplo 15: Ária *Ah! Perchè non posso odiarti*, Ato 2 de *La Sonnambula* (Bellini s.d.)

4) Cabaleta de Amina, “*Ah! non giunge uman pensiero*”, Ato 2 (cena final da Ópera). Momento em que Amina e Elvino se reconciliam e em que ela expressa sua grande alegria (Ex. 16).

5) Melodia principal (“*Voglio il cielo che il duol ch’io sento ...*”) do Quinteto “*D’un pensiero e d’un accento*”, Ato 1 (cena final). Momento em que Elvino vê Amina despertando no quarto do Conde e rompe o noivado com ela (Ex. 17).

A apropriação que Liszt faz do Coro “*Osservate l’uscio è aperto*” na primeira seção de sua fantasia é, em termos de intertextualidade musical, uma *citação com intenção referencial*, ou seja, ele insere o tema original de Bellini de forma íntegra e claramente reconhecível, mantendo a estrutura rítmica e melódica características, ainda que com transposição harmônica (de Ré maior no original para Ré \flat maior). Liszt realiza um procedimento mais próximo da pura transcrição, ao manter inclusive o efeito do *staccato* de violas, violoncelos e contrabaixos (mão esquerda no piano); e a melodia principal nos violinos (mão direita no piano). Quanto à tipologia temática, trata-se aqui claramente da

Rossini um formato padrão para as cenas de ópera italiana: recitativo (monólogo ou diálogos entre personagens), ária lenta (expressão lírica de algum sentimento), *tempo di mezzo* (trecho de transição com novos diálogos, eventos ou participação de coro) e cabaleta (expressão de alguma resolução da trama por meio de música vibrante e intensa que encerrava a cena de forma brilhante).

marcha, com seu ritmo quaternário bem marcado pelos baixos e as notas pontuadas características (Ex. 18).

AMINA

Ah! non giun - ge u - man pen - sie - ro..... al con - ten - to ond'io son

p *legerissimo*

A

pie - na: a'miei sen - si io credo appe - na;..... tu m'af - fi - da,o..... mio te -

Exemplo 16: Ária *Ah! non giunge uman pensiero*, Ato 2 de *La Sonnambula* (Bellini s.d.)

E

cor. Voglia il cie - lo, voglia il ciel che il mio tor - men - to tu pro - var,..... tu provar non deb - ba ma - il

Exemplo 17: Quinteto *D'un pensiero e d'un accento*, Ato 1 de *La Sonnambula* (Bellini s.d.)

p *sempre*

Exemplo 18: Coro *Osservate l'uscio è aperto* na *Fantasia* de Liszt (1982)

Em termos narrativos, tem-se aqui a fase da *virtualidade*, isto é, da situação inicial que cria a possibilidade de uma ação. Liszt inicia sua fantasia justamente com o tema musical que, na ópera original de Bellini, corresponde ao momento

em que os habitantes do vilarejo se aproximam da hospedaria de Lisa para prestarem uma homenagem ao Conde Rodolfo. Lá descobrem Amina dormindo e Elvino pensa ter sido traído por ela. Ainda que na obra original a situação se apresente como levemente cômica, trata-se sem dúvida do momento que, dentro do arco dramático geral, configura o evento fundamental que gera a separação do casal protagonista.

Na segunda seção de sua fantasia, Liszt emprega inicialmente o tema de “*Tutto è sciolto*”, primeira parte da ária do personagem Elvino, praticamente transcrevendo o material original de Bellini, ainda que com nova transposição harmônica (de Lá menor no original para Si \flat menor). Há novamente, portanto, uma *citação com intenção referencial*. Nesse primeiro momento o tipo temático é claramente o do ‘*bel canto*’ *cantante*, em que se utiliza a divisão métrica em quatro versos, característica do libreto e da música de árias italianas, e o estilo melódico caracteristicamente expressivo, *legato* e em graus conjuntos. Também identificamos o estilo *appassionato*, pela expansão da textura pianística por meio sobretudo da melodia em oitavas (Ex. 19).

Em seguida, Liszt utiliza o segundo tema da ária de Elvino, “*Pasci il guardo*”, tratado agora de forma mais livre, que classificamos como um *empréstimo temático* ou como uma *paródia*, com acompanhamentos e modulações que dão ao tema um caráter mais expressivo e lírico, distinto do acompanhamento orquestral marcado e do aspecto mais incisivo do original belliniano. Em termos de tipologia temática, Liszt mantém o ‘*bel canto*’ *cantante* e o *appassionato*, principalmente pelo emprego do famoso efeito de três mãos: (1) um baixo na mão esquerda, (2) uma melodia no registro médio do piano, geralmente alternada entre os polegares das duas mãos e (3) figuras ornamentais (arpejos, escalas, trilos etc.) no registro agudo do instrumento com a mão direita. (Exs. 20 e 21).

Quanto ao aspecto narrativo, essa segunda seção da fantasia de Liszt apropria-se dos temas da ária do personagem Elvino, momento este em que ele lamenta a suposta infidelidade de sua noiva, Amina. Inicialmente sozinho e, em seguida, dirigindo-se a ela mesma e expressando sua indignação. É a fase da *passagem à ação*, no caso ao rompimento formal do noivado recém celebrado na história original. O grande desenvolvimento que Liszt dá ao segundo tema, *Pasci il guardo*, aponta para a importância central que tem esse momento dramático da ópera de Bellini na estruturação geral da fantasia pianística em questão.

Andante con molto sentimento
il Canto f ed espress. assai

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes the tempo marking 'Andante con molto sentimento' and the performance instruction 'il Canto f ed espress. assai'. The second system features the instruction 'rallent.'. The third system includes 'con passione'. The score is written in a key signature of three flats and a common time signature. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'rallent.'.

Exemplo 19: Ária *Tutto è sciolto* na *Fantasia* de Liszt (1982)

ritenuto il tempo
con intimissimo sentimento

dolciss.

una corda

sempre legato

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes the tempo marking 'ritenuto il tempo' and the performance instruction 'con intimissimo sentimento'. The second system features the instruction 'dolciss.'. The third system includes 'una corda'. The fourth system includes 'sempre legato'. The score is written in a key signature of two sharps and a common time signature. It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'ritenuto'.

Exemplo 20: Ária *Pasci il guardo* na *Fantasia* de Liszt, 1ª vez (Liszt 1982)

Exemplo 21: Ária *Pasci il guardo* na *Fantasia* de Liszt, 2ª vez, efeito de três mãos (Liszt 1982)

A terceira parte da fantasia de Liszt apresenta uma nova *citação com intenção referencial* tanto da famosa cabaleta de Amina, *Ah! non giunge* (Ex. 22), como também da cabaleta de Elvino, *Ah! perché non posso odiarti*. Também há trechos que podem ser considerados como uma *transcrição criativa*, sobretudo pela sobreposição simultânea que, em dois trechos distintos, Liszt realiza com os dois temas (Ex. 23). A tonalidade original de Sib maior é aqui transposta, para os dois temas, para Mib maior.

Exemplo 22: Cabaleta *Ah! non giunge* na *Fantasia* de Liszt (1982)

Exemplo 23: Sobreposição simultânea dos temas das duas cabaletas na *Fantasia* de Liszt (1982)

Esse tipo de alteração de tonalidade é comum nas paráfrases pianísticas, pois muitas vezes o brilhantismo sonoro almejado ou a exploração de diferentes efeitos de textura ao piano conduziam os pianistas-compositores a adaptações acerca das tonalidades originais dos temas de ópera. Além disso, as grandes fantasias de Liszt apontam também para um certo *percurso tonal* bastante lógico diretamente ligado ao teor narrativo das obras. No caso presente da fantasia sobre a *Sonnambula*, Liszt coloca a primeira seção em Ré \flat maior (fase inicial, *virtualidade*); na segunda seção (fase intermediária, *passagem à ação*, estado lamentoso do personagem) passa para a relativa menor, Si \flat menor, com modulações para Lá maior/Ré menor; e, enfim, na terceira e última seção (fase da *finalização*, sucesso, reconciliação do casal protagonista), chega a Mi \flat maior.

A coda final, *Più animato* (Ex. 24), irá ainda apresentar o tema *Voglia in cielo*, que pertence na verdade ao Quinteto no final do Ato 1, mas que, sendo uma melodia conduzida principalmente pelo personagem Elvino, parece ser aqui usada por Liszt sob um duplo aspecto: (1) em termos estritamente musicais, trata-se de um tema com grande riqueza harmônica, intensidade dramática e tonalidade maior; (2) em termos narrativos, parece indicar a centralidade da jornada de Elvino para a estruturação da obra.

Em termos de tipologia temática, a terceira seção da fantasia de Liszt apresenta claramente o estilo *marcha* na configuração melódica e rítmica típica das duas cabaletas utilizadas; e o *appassionato*, tanto no desenvolvimento que é dado a esses temas, como sobretudo no trecho da *coda* final, em que o tema de

Voglia il cielo é apresentado duas vezes com ampla exploração dos diferentes registros do piano.

Exemplo 24: Coda com tema de *Voglia il cielo* na *Fantasia* de Liszt (1982)

Na Tab. 4 apresentamos uma síntese da análise proposta para a fantasia de Liszt sobre *La Sonnambula* de Bellini. Em termos narrativos se observa que a jornada virtual se centra em torno do personagem Elvino (tenor): (1) *virtualidade* em torno do coro correspondente à cena central em que o personagem se vê traído; (2) *passagem à ação* pelo rompimento do noivado e estado de tristeza; e (3) *finalização* pela restauração da união com a noiva e celebração do matrimônio. Em termos musicais, a conexão com a ópera original e as tipologias temáticas apontam para o caráter de cada uma das três seções: *marcha* e tema coral na primeira seção; estilo *bel canto* e *appassionato* na segunda seção; e *marcha/appassionato* na terceira seção e *coda*. Em termos puramente técnicos e interpretativos, essa leitura da obra aponta para cinco diretrizes ligadas diretamente à performance da obra:

1. Atenção que deve ser dada à precisão rítmica, às articulações (*legato*, *non legato* e *staccato*) e às dinâmicas *piano* da primeira seção;
2. Emprego do *rubato*, do *legato* e necessidade de qualidade *cantabile* nas melodias principais da segunda seção;
3. Caráter brilhante, incisivo e festivo nos dois temas da terceira seção, com a atenção a ser dada à distinção deles nos trechos em que são simultaneamente sobrepostos;

4. Identificação dos cinco temas principais e das três grandes seções, levando-se à compreensão de quais são os trechos de *transição*, a serem executados como tais, isto é, como preparações para mudanças de dinâmica, andamento, tonalidades e caráter;
5. *Coda* final com caráter de finalização *positiva*, simbolizando o *sucesso* em uma hipotética jornada, apontando para dinâmicas *forte* e grande vigor rítmico.

DIVISÃO FORMAL	TIPO TEMÁTICO	OBRA ORIGINAL	TIPO DE INTERTEXTO	NÚCLEO DRAMÁTICO	FASE NARRATIVA
Parte 1 <i>Allegro moderato</i> c. 1–120	Marcha	Coro “Osservate l’uscio è aperto”, Ato 1	Citação com intenção referencial	Momento em que os habitantes do vilarejo se aproximam da hospedaria de Lisa para prestarem uma homenagem ao Conde Rodolfo, que ali está passando a noite. Descobrem que Amina, sonâmbula, está lá dormindo. Elvino, seu noivo, pensa ter sido traído por ela.	<i>Virtualidade</i> , situação que cria a possibilidade de um evento ou de uma ação
Parte 2, <i>Andante con molto sentimento</i> c. 121–185	<i>Bel canto</i> cantante	Ária (parte 1) de Elvino: “Tutto è sciolto”, Ato 2	Citação com intenção referencial	Momento em que Elvino lamenta a suposta infidelidade de sua noiva, Amina. Inicialmente sozinho e, em seguida, dirigindo-se a ela mesma e expressando sua indignação.	<i>Passagem à ação ou à não ação</i>
	<i>Bel canto</i> Cantante	Ária (parte 2) de Elvino: “Pasci il guardo”, Ato 2	Empréstimo temático		
Parte 3, <i>Tempo giusto</i> c. 186–296	<i>Appassionato</i>	Ária de Amina: “Ah! non giunge”, Ato 2	Citação com intenção referencial	Momento em que Amina desperta do sonambulismo, reconcilia-se com Elvino e expressa seu renovado júbilo	<i>Finalização da ação: sucesso ou fracasso</i>
	Marcha	Ária de Elvino: “Ah! perchè non posso odiarti”, Ato 2	Transcrição criativa	Momento em que Elvino expressa sua indignação diante de Amina, mas reconhece que ainda continua amando-a	
Coda, <i>Più animato</i> c. 297–333	<i>Appassionato</i>	“Voglia il cielo”, do Quinteto final do Ato 1	Citação com intenção referencial Transcrição criativa	Momento em que Elvino chega à hospedaria e depara-se com Amina despertando do sono no quarto em que estava hospedado o Conde Rodolfo. Elvino pensa ter sido traído por ela.	

Tabela 4: considerações analíticas a partir da fantasia de Liszt sobre *La Sonnambula* de Bellini

6. Conclusões

A partir das diferentes categorias de intertextualidade musical, das doze tipologias de temas nas obras pianísticas de Liszt segundo Grabócz e das três fases fundamentais da narrativa, procuramos estabelecer um primeiro modelo analítico que servisse à melhor compreensão da estruturação formal e narrativa das grandes paráfrases de Liszt sobre temas de ópera. Aplicando-se tais parâmetros teóricos ao caso específico da fantasia sobre *La Sonnambula* de Bellini, apresentou-se um primeiro estudo de caso que mostrasse as possíveis conclusões em termos da relação forma musical/narratividade. Por conseguinte, chegou-se a determinados apontamentos que servissem sobretudo como ferramenta aos intérpretes no sentido de exercerem sua criatividade artística sobre bases mais sólidas no que se refere ao entendimento de como Liszt se apropriava dos temas originais das óperas.

De nossa parte, parece-nos ser um modelo aplicável facilmente às grandes fantasias de Liszt, tais como *Norma*, *I Puritani* e *Don Giovanni*, podendo ser útil a uma avaliação musicológica que valorize os procedimentos compositivos originais de Liszt e afaste-se da postura típica do início do século XX em que as paráfrases pianísticas eram simplesmente consideradas como um repertório secundário ou irrelevante. Trata-se, pelo contrário, no caso específico das obras de Liszt, de um dos grandes exemplares de como a narratividade e a intertextualidade encontram-se como fios condutores da forma musical em uma obra pianística, expressando muitas vezes uma estreita analogia com o que será característico no caráter programático dos grandes poemas sinfônicos de Liszt.

Referências

1. Barbosa, Lucas de Paula; Barrenechea, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per musi: Revista de Performance Musical*, Belo Horizonte, v. 8, p. 125–136, jul/dez. 2003.
2. Bergonso, Melissa; Teixeira, Thiago Praça. *O 'bel canto' de Bellini: guia para cantores e correpetidores*. Curitiba: Instituto de Música Claritas Pulchri, 2022.
3. Chung, Migeun. 2014. *Form and pianistic texture in the operatic fantasies based on 'la Sonnambula' and 'Der Freischütz' of Franz Liszt and Julian Fontana: a*

- comparison of compositional approach. 130 f. Tese (Doutorado em Música) – University of North Texas, Denton.
4. Corrado, Omar. 1992. Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. In: Corrado, O; Kreichman, R.; Malachevsky, J. (Ed.). *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*, p. 33–51. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones.
 5. Grabócz, Márta. 1986. *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Budapest: MTA.
 6. Larue, Jan. 1989. *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Labor.
 7. López-Cano, Ruben. 2007. Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*. México, n. 104, p. 30–36.
 8. Monelle, Raymond. 2006. *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
 9. Robinson, Jenefer; Hatten, Robert S. 2012. Emotions in Music. *Music Theory Spectrum*, v. 34, n. 2, p. 71–106.
 10. Rosen, Charles. 1995. *The Romantic Generation*. Cambridge: Harvard University Press.
 11. Straus, Joseph N. 1990. *Remaking the past: musical modernism and the influence of the tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
 12. Teixeira, Thiago Praça. 2019. *A música sacra e religiosa de Alberto Nepomuceno (1864–1920): estilo e intertextualidade*. 445 f. Tese (Doutorado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
 13. Teixeira, Thiago Praça. 2018. *Estética musical em Santo Tomás de Aquino*. Curitiba: Appris.
 14. Tarasti, Eero. 2013. A música como arte narrativa. In: Chueke, Zelia (Org. e trad.). *Leitura, escuta e interpretação*, p. 49–79. Curitiba: Ed. UFPR.
 15. Watson, Derek. 1994. *Liszt*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
 16. White, John D. 1994. *Comprehensive Musical Analysis*. London: Scarecrow Press, Inc.

Partituras

17. Bellini, Vincenzo. S.d. [1831]. *La Sonnambula*. Milan: G. Ricordi.
18. Liszt, Franz. 1916a [1858]. *Années de pèlerinage: Première année (Suisse)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
19. _____. 1916b [1858]. *Années de pèlerinage: Deuxième Année (Italie)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
20. _____. 1911a [1852]. *Études d'exécution transcendante*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
21. _____. 1924 [1851]. *Großes Konzert-Solo*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
22. _____. 1982. *Piano Transcriptions from French and Italian Operas*. New York: Dover.
23. _____. 1927 [1865]. *St François d'Assise: la prédication aux oiseaux*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
24. _____. 1911b [1849]. *Trois grandes études de concert*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.