



**As Três Últimas Sonatas de Franz Schubert D.958-959-960 –
Interligações**

**Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Música –
Interpretação Artística**

Orientador: Professor Doutor Constantin Sandu

Mestrando: Filipe Manzano e Silva Tordo

2014

*“Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh’ ich wieder aus.”
 (“Como estranho cheguei,
Como estranho parto.”)*

- Winterreise
Wilhelm Müller

Para a minha Mãe e à memória da minha Avó

Agradecimentos

Em primeiro lugar quero agradecer ao meu Professor Constantin Sandu pela sua dedicação e amizade durante todo o meu percurso na Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, em particular nos últimos dois anos em que, com enorme prazer, fui seu aluno de Mestrado.

Ao Maestro Lawrence Foster, por me ter dado o incentivo de estudar a música de Schubert.

Às pessoas que me ajudaram e estiveram presentes de diferentes maneiras, e às quais peço desculpa pela minha ausência em determinadas alturas nesta fase da minha vida, Raquel, Vitor, Hugo, Iria e ao meu Tio Luís.

À minha Mãe, por inúmeras razões, e a quem afectivamente dedico este trabalho.

Abstract

O presente trabalho apresenta uma investigação realizada sobre as três últimas Sonatas de Franz Schubert para piano. É assumido que as mesmas devem ser consideradas como um todo, formando uma trilogia, e não como três obras distintas. Para isso são demonstradas Interligações de carácter Harmónico, Melódico e Rítmico bem como Interligações com outras obras de Schubert e Beethoven. São dadas também sugestões fundamentadas sobre a realização de uma performance da trilogia.

Palavras-chave: Schubert, Trilogia, Interligações

This study presents an investigation into Schubert's last three piano Sonatas. It is assumed that they should be considered as a whole, constituting a trilogy, and not as three distinctive works. For that, Harmonic, Melodic and Rhythmic Interconnections are shown as well as Interconnections with other works by Schubert and Beethoven. Also, well-grounded suggestions are made about performing the whole trilogy.

Keywords: Schubert, Trilogy, Interconnections

Índice

Agradecimentos.....	4
Abstract.....	5
Índice de Ilustrações.....	7
Introdução.....	8
Estado da Arte.....	10
Interligações Estruturais.....	19
Interligações Rítmicas.....	24
Sonata em Lá maior D.959 e Sonata em Lá menor D.537 - Interligações.....	31
“Mein Traum” e Interligações com as últimas três Sonatas.....	33
Questões de Performance.....	42
Conclusão.....	54
Anexos.....	60
Bibliografia.....	67

Índice de Ilustrações

Ilustração 1 - Sonata D.959 - 1º Andamento	16
Ilustração 2 - Sonata D.959 - 4º Andamento	16
Ilustração 3 - Sonata D.959 – 3º Andamento	17
Ilustração 4 - Sonata D.959 - 4º Andamento	21
Ilustração 5 - Sonata D.960 - 4º Andamento	22
Ilustração 6 - Sonata D.960 - 4º Andamento	24
Ilustração 7 - Sonata D.958 - 4º Andamento	25
Ilustração 8 - Sonata D.959 - 4º Andamento	26
Ilustração 9 - Drei Klavierstücke D.946 I	29
Ilustração 10 - Schubert – Sonata D.958 – 2º andamento	56
Ilustração 11 - Beethoven – Sonata nº8 op.13 “Patética” – 2º andamento	56
Ilustração 12 - Máscara de vida (ou morte) de Schubert – cópia preservada no Conservatório de Viena	57
Ilustração 13 - Facsimile da primeira versão manuscrita – Sonata D.958 – 1ª Página.....	60
Ilustração 14 - Facsimile da primeira versão manuscrita – Sonata D.959 – 1ª Página.....	61
Ilustração 15 - Facsimile da primeira versão manuscrita – Sonata D.960 – 1ª Página.....	62
Ilustração 16 - Facsimile da versão final manuscrita – Sonata D.960 – 1ª Página (Propriedade privada).....	63
Ilustração 17 - Primeira publicação das três últimas Sonatas para piano - Capa e primeira página da Sonata D.960	64
Ilustração 18 - Obituário de Schubert escrita pelo seu pai no dia 20 de Novembro de 1828	65
Ilustração 19 - Caspar David Friedrich – <i>Der Wanderer über dem Nebelmeer</i> , 1818.....	66

Introdução

O meu interesse no tema argumentado neste trabalho proveio de quando me apercebi em 2012 do pouco que conhecia sobre a vida e obra de Franz Schubert. Durante todo o meu percurso académico não me foram nunca pedidas peças do compositor como obras obrigatórias a interpretar – Schubert foi, e continua a ser, um compositor facultativo no que toca a programas de Conservatório ou até mesmo de Ensino Superior. Isto deve-se em grande parte ao facto de o repertório Clássico para Piano se encontrar dividido em duas grandes épocas: a primeira de Mozart e a segunda de Beethoven. Este último continua a incidir uma grande sombra na música do final do séc. XVIII para o séc. XIX e, apesar dos esforços feitos nos últimos cem anos, a música do seu contemporâneo Schubert, relativamente, ainda é em parte menosprezada nos dias de hoje.

A Sonata em Si bemol Maior D.960, no entanto, é uma obra que atingiu uma popularidade notável ao longo dos anos, sendo frequentemente tocada nas principais salas de concerto por todo o mundo. Sviatoslav Richter, um dos grandes pianistas do séc. XX, abordou-a de uma forma que ainda hoje inspira muitas interpretações e, como tal, influencia a ideia musical dos ouvintes – tal interpretação influenciou-me também a mim, e decidi estudar esta obra para um Mestrado que dá a oportunidade de uma Sonata tão extensa ser trabalhada e tocada. Contudo, em determinada altura apercebi-me que esta é apenas a última de três Sonatas que foram catalogadas, respectivamente, por D.958, D.959 e D.960, despertando-me a curiosidade sobre o que é feito das primeiras duas e se porventura teriam alguma relação com a famosa Sonata de Schubert. As semelhanças encontradas foram tantas que deixei de olhar para três obras distintas e passei a pensar nas mesmas como uma trilogia, relacionando ao que se passa com diversas trilogias cinematográficas dos últimos anos – o argumento pode ter mudado de obra para obra, mas a história e as personagens principais permanecem as mesmas.

Depois de uma extensa investigação sobre as Interligações das últimas Sonatas de Schubert concluí que não existe muito material publicado disponível sobre o tema, e que os principais autores que lhe deram importância são Alfred Brendel, com o seu artigo de 1989, e Charles Fisk, com o livro *Returning Cycles* de 2001. Algumas Interligações, no entanto, não são faladas em nenhum dos seus trabalhos e, como tal, fiz questão de as salientar nesta dissertação, em particular na questão das tercinas no Capítulo “Interligações Rítmicas”.

Sobre questões de performance foquei-me nas argumentações de dois pianistas contemporâneos que devem muito a sua popularidade às suas respectivas interpretações das obras de Schubert: Alfred Brendel e Andrés Schiff. Ambos têm, em diversas instâncias, opiniões bem opostas sobre como realizar uma performance das últimas três Sonatas de Schubert, estando assim presente neste trabalho uma análise a essa divergência.

São feitas aqui também referências a Interligações com outras obras de Schubert e de Beethoven quando assim achei pertinente, bem como a relação da sua própria vida pessoal com as suas obras escritas no ano da sua morte, em particular com o ciclo de canções *Winterreise* e com uma análise à carta “Mein Traum” (“Meu sonho”).

Estado da Arte

Schubert compôs as suas Sonatas para Piano numa altura em que a forma perdia popularidade. Compositores famosos que lhe seguiram na época Romântica do Séc. XIX como Chopin, Schumann e Brahms escreveram apenas três e Liszt viria a escrever apenas uma. O público procurava obras de mais curta duração, como os Impromptus e as Fantasias. As primeiras Sonatas para piano de Schubert, Lá menor (D. 537), Si Maior (D. 575) e Mi bemol Maior (D. 568) foram escritas no mesmo ano em que Beethoven começou a escrever a sua monumental Sonata “Hammerklavier”, a maior das suas 32 Sonatas e, para o compositor, a sua obra mais completa para Piano. (Polydor International GmbH, 1977) Só três Sonatas mais viriam a ser compostas por Beethoven, apesar de que estas viriam de encontro ao formato padrão de Sonata e foram concebidas de uma forma mais original e livre.

No entanto, para Schubert, as suas ambições de ser tomado como sério no campo das grandes obras sinfónicas eram continuamente contrariadas pela indiferença do público e críticos em geral. Das vinte e duas Sonatas escritas para Piano, apenas três foram publicadas durante a sua vida; Schubert tinha mais sucesso com as suas obras mais curtas, como os Momentos Musicais e os Impromptus.

As Sonatas para Piano de Schubert podem ser divididas em três períodos. Mais de metade, incluindo algumas que ficaram inacabadas, pertence aos anos de 1815 até 1818. Depois, entre 1825 e 1826 aparecem quatro concebidas em grande escala: a inacabada Sonata em Dó Maior (D. 840), Lá menor (D.845), Ré Maior (D.850) e Sol Maior (D.894). As últimas três Sonatas (D.958, D.959 e D.960) escritas em 1828 (ano da morte de Schubert) a uma velocidade notável, marcam o fim das suas composições relativas à forma Sonata. Não foram concebidas especificamente como uma trilogia. Diversas semelhanças formais e informais, como estruturais e emotivas, fazem com que as 3 Sonatas se complementem formando uma trilogia, mas não implica que não possam ser tocadas separadamente. Pretendo assim argumentar que estas últimas três obras para Piano estão ligadas entre si, formal e informalmente, e que devem ser preferencialmente analisadas, estudadas e tocadas como tal. A primeira, a Sonata em Dó menor (D.958) é a mais dramática, intensa e escura das três, e a mais Beethoveniana de espírito; a Sonata em Lá Maior (d. 959) é mais terna, com um toque de lirismo como se pode constatar perfeitamente pelo último andamento. A Sonata em Si bemol Maior (D.960) é definitivamente Schubert no seu estado

mais puro e é provavelmente a sua Sonata mais tocada. As obras escritas pelos grandes mestres durante os últimos anos das suas vidas têm um carácter próprio especial e representam, de certo modo, o culminar e a soma do seu percurso artístico e o seu legado para o mundo. As composições de Schubert durante o ano imediatamente antes da sua morte estão cheias de profundidade emocional tal como o ciclo de canções *Winterreise* e, devido à sua morte precoce, a percepção dessa profundidade é aumentada por quem agora estuda e ouve a sua música. Nestas obras já se pode sentir a atmosfera daquele outro mundo depois do trabalho feito na Terra estar terminado.

Franz Peter Schubert nasceu a 30 de Janeiro de 1797 em Liechtenthal perto de Viena. Foram-lhe dados encorajamentos musicais em casa desde muito cedo e através do maestro de coro Holzer, com quem aprendeu canto, piano, órgão e violino. Mais tarde viria a ter aulas de órgão e piano com o organista imperial Ruzicka, e de baixo contínuo e contraponto com Salieri, que era mestre-de-capela da corte e uma figura proeminente da música em Viena. Este expôs o jovem Schubert à música de Mozart, maioritariamente às composições de grande escala, como as óperas e sinfonias. Deu aulas durante 3 anos na sua terra natal como professor estagiário, tendo deixado o trabalho para poder ter tempo para compor, ao mesmo tempo que continuava a ter aulas particulares com Salieri, que lhe ensinava teoria musical e composição. Mais tarde viria a recusar o lugar de organista na capela imperial, sítio este onde se candidatou para o cargo de mestre-de-capela, ao qual foi recusado bem como o de director do Kärntnertor-Theater. Depois disto, foi convidado por Schober para viver em sua casa e era aqui que maioritariamente compunha as suas obras. Posteriormente, Schubert viria a integrar um círculo de amigos artistas que se reuniam à noite para fazer leituras, passeios, música, quadros vivos, dançar e beber vinho. Estas reuniões viriam a ser chamadas de *schubertiadas*, e era precisamente para estes amigos que Schubert compunha, e não para um público anónimo. Escrevia a uma velocidade estonteante, apenas passando para papel aquilo que já tinha composto na sua cabeça, com poucas ou nenhuma correcções tal como Mozart.

Schubert escreveu vinte e duas sonatas para piano das quais onze completas e sobejamente conhecidas do grande público. No entanto, nem sempre assim aconteceu e durante décadas elas permaneceram esquecidas ou subvalorizadas, se comparadas com as sonatas de Beethoven. O modelo das sonatas de Beethoven era a referência e o termo de comparação. Para um jovem compositor contemporâneo de Beethoven instalado em Viena não deveria ser fácil fazer sobressair a sua obra, apesar da grande admiração que tinha pelo compositor de referência. Segundo Brendel (1989) “Schubert ajudou a transportar o

caixão de Beethoven, mas não lhe foi um seguidor dócil, pelo contrário a sua familiaridade com as obras de Beethoven ensinou-o a ser diferente”¹. Dvorak notou que Schubert tinha pouco em comum com Beethoven, excepto “no vigor e no fluir da melodia dos seus baixos”. Schoenberg, sobre o assunto, fala de “uma grande e inconcebível originalidade, até ao último pormenor, ao lado da figura magnânima de Beethoven”. (Brendel, 1989)

Os recitais de piano ainda não existiam na altura em que Schubert viveu, só viriam a surgir mais tarde e outros grandes compositores como Schumann e Chopin só escreveriam três Sonatas para piano, indo ao encontro do gosto da época que privilegiava as peças mais curtas, tecnicamente menos exigentes, mas de efeito mais imediato como divertimentos, bagatelas e fantasias. Durante a sua vida Schubert viu apenas três das suas sonatas serem publicadas e é só em 1951 que a sua obra foi devidamente catalogada pelo musicólogo alemão Otto Erich Deutsch (1883-1967).

As últimas 3 sonatas escritas, pouco antes da sua morte prematura aos 31 anos de idade, são o culminar da sua obra para piano e constituem peças fundamentais para o repertório deste instrumento. Foram publicadas cerca de 10 anos depois da sua morte e, como todas as Sonatas de Schubert, esquecidas durante o séc. XIX. No entanto, no século seguinte a opinião do público e dos críticos mudou e agora as últimas 3 Sonatas para Piano são consideradas obras-primas do compositor e fazem parte do repertório geral para piano. (Ulrich, 2007)

Como referido no livro *Returning Cycles* (Fisk, 2001) e tal como está referido no seu título, as três Sonatas estão interconectadas ciclicamente por diversos elementos estruturais, harmónicos e melódicos que ligam todos os andamentos de cada Sonata, bem como todas as três Sonatas juntas. Consequentemente são vistas como uma trilogia mas raramente escutadas como tal, em grande parte pelo esforço e tempo necessário requeridos pela performance das mesmas. Analisando a versão final constata-se que as Sonatas estão marcadas por *Sonate I*, *Sonate II* e *Sonate III*, respectivamente, e Schubert escreve no final de cada uma a indicação “26 de Setembro”. Isto dá a entender, e reforça, a ideia que uma única unidade estava na mente de Schubert e não três distintas. Sabe-se também, apesar

1

Brendel, Alfred “Schubert’s Last Three Sonatas” in JSTOR: RSA Journal, vol.137, No.5395 (June 1989).

de com alguma incerteza, que o sketch preliminar da Sonata em Dó menor D.958 começou a ser escrito em Maio de 1828, e que as outras duas (D.959 e D.960) começaram a ser escritas em Agosto do mesmo ano; o acabamento e conclusão da versão final viria a aparecer pouco depois no mês de Setembro.² Apesar de que nesta altura outras obras estavam a ser compostas (como a Missa em Si bemol maior D.950 e *Schwanengesang* D.957), estas evidências presentes nas Sonatas para piano anteriormente referidas já dão a entender o sentido de união empregue às mesmas.

Sem ter de escutar, olhando apenas para a sua estrutura as Sonatas têm diversos elementos em comum. O mais óbvio é o número de andamentos: cada Sonata contém quatro e estão todos formatados da mesma forma. O primeiro num tempo moderado ou rápido e em forma sonata e, como normalmente em Sonatas do estilo Clássico, a exposição consiste de dois ou três motivos temáticos que passam da tónica para a dominante ou para a relativa menor, dependendo se for modo maior ou menor. (Rosen, 1988) No entanto, em Schubert o esquema harmónico é um pouco mais complexo e envolve a adição de pequenas secções com tonalidades diferentes. A exposição termina com a indicação de uma repetição e o desenvolvimento começa numa área tonal diferente. Nesta secção surge um novo tema que é um fragmento do segundo grupo temático da exposição, que vai sofrendo transformações sucessivas até chegar novamente ao tema inicial do andamento, seguido de uma coda na tonalidade primária que termina de forma muito subtil em pianíssimo. O segundo andamento é um andamento lento, numa tonalidade diferente da tónica, dividido por duas secções. Uma lenta, profunda e contemplativa, e a outra mais intensa e animada. De notar que nas três Sonatas o segundo andamento começa e acaba da mesma forma: calma e tranquilamente em tempo lento. Segue-se o terceiro andamento no formato *Scherzo+Trio* ou *Minueto+Trio*, com o *Scherzo* ou *Minueto* em modo ternário (ABA) e o Trio em ternário ou binário. O quarto e último andamento é caracterizado por um tempo moderado/rápido, *allegro*, *allegretto* ou *allegro ma non troppo* e está em forma-sonata ou rondo. Talvez a maior relação que pode ser feita em termos de forma entre as Sonatas neste andamento é o aparecimento brusco, mas preparado, de um episódio trágico/perturbador em modo menor na secção intermédia. No caso da Sonata em Si bemol maior aparece duas vezes, uma em Fá menor e a outra em Si bemol menor. A coda é baseada no tema da exposição composta por duas partes: uma calma e atenuada criando a

² Schubert, Franz. "Drei große Sonaten für das Pianoforte, D. 958, D. 959, und D. 960 (Frühe Fassungen)". Facs. do manuscrito na Wiener Stadt- e Landesbibliothek. Tutzing: 1987.

sensação de expectativa e a outra animada e agitada terminando em acordes na tónica em fortíssimo. (Fisk, 2001)

A estrutura interna dos andamentos é, no entanto, bastante idiossincrática. Cinco aspectos vistos como típicos das formas-sonata de Schubert são:

- o uso de temas cantabiles tal como nas canções;
- uma sucessão de grandes secções que são tonalmente estáveis internamente, combinadas com súbitas e inesperadas mudanças de tonalidade em vez de uma modulação progressiva, directa e dinâmica;
- a substituição de relações de quintas por relações de terceiras;
- a presença em exposições de mais de 2 áreas tonais;
- transposição na subdominante do primeiro tema da reexposição;

As interligações entre as últimas três grandes Sonatas de Schubert vão bem além das relações estruturais. Como Alfred Brendel diz, “iluminando-se umas às outras, elas parecem ser mais interdependentes que as Sonatas da Trilogia de Beethoven. Uma tese de ameaça e energia destructiva na Sonata em Dó menor, seguida de uma antítese de actividade positiva e luminosa na Sonata em Lá maior é concluída por uma síntese de compostura resignada na Si bemol Maior.” Ao contrário da trilogia de Schubert, que foi terminada em provavelmente menos de cinco meses (um mês se se tiver em conta apenas as últimas duas Sonatas), as três últimas de Beethoven foram escritas num espaço de três anos.

Alfred Brendel encontra interligações curiosas nas últimas Sonatas de Schubert. Por vezes existem semelhanças tão óbvias na versão preliminar que, na sua opinião, Schubert viu-se obrigado a reformular temas. No entanto as semelhanças mantêm-se, embora não tão fáceis de descodificar. Isto vem reforçar a ideia de unidade das três Sonatas na mente de Schubert: há uma clara preocupação em manter temas motivicos ao longo de toda a trilogia, mas sempre com o cuidado de não deixar que sucedam cópias integrais ou repetições dos mesmos. Se apenas a versão preliminar tivesse sobrevivido, poderia argumentar-se que Schubert estaria a cair em repetições involuntárias ou até mesmo numa crise criativa. O facto de a versão final apresentar correcções a este nível mostra que tal não é verdade e

remete para a Teoria de Trilogia, objecto principal deste estudo que será argumentado mais à frente.

Alfred Brendel, como já foi referido, argumenta algumas interligações no seu artigo. Sobre as modificações feitas por Schubert, da versão preliminar para a final, fala do caso da secção intermédia do *Andante* da Sonata em Si bemol. No início, esta secção começava na versão preliminar com uma sucessão de terceiras que, na versão final, foi transformada em sextas, e para Brendel (1989) “faz com que soe muito como o início da Sonata em Lá maior. Obviamente foi o grau de semelhança que fez com que Schubert reformulasse o tema”.³



Também é referido o facto da estranha coincidência em existir uma sequência cromática a partir da nota Mi em todos os primeiros andamentos das três sonatas, mais evidente no início da Sonata em Dó menor (a’):



A argumentação de Brendel sobre as interligações entre as Sonatas não vai muito mais além. No entanto, é argumentado a rede complexa de conexões motivicas e harmónicas entre andamentos, ou seja, aquilo a que chamarei de interligações internas. Tal como estas conexões, passagens de um andamento muitas vezes reaparecem mais tarde noutros andamentos normalmente transformadas; em certos casos, e como é referido, não há quase nenhuma transformação. Na Sonata em Lá maior o princípio e o fim são escandalosamente idênticos, quer motivicamente como harmonicamente:

³ Brendel, Alfred “Schubert’s Last Three Sonatas” in JSTOR: RSA Journal, vol.137, No.5395 (June 1989).



Ilustração 1 - Sonata D.959 - 1º Andamento

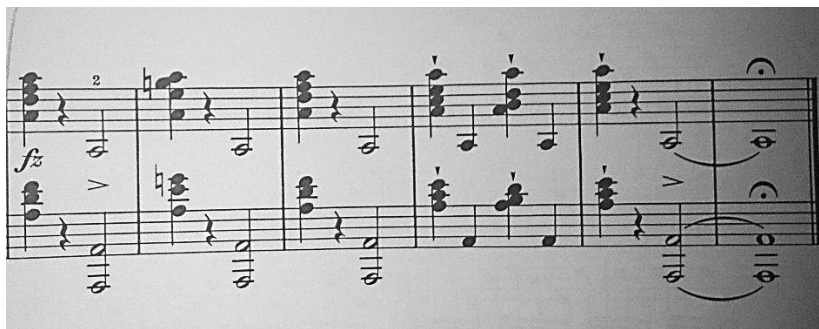


Ilustração 2 - Sonata D.959 - 4º Andamento

Este é um dos poucos casos em que, numa audição mais casual, o ouvinte é capaz de detectar interligações internas visto que aqui não houve praticamente nenhuma transformação feita por parte do compositor; na outra grande maioria, são pouco perceptíveis sem um prévio conhecimento das obras, também pela própria dimensão das Sonatas que não deixa ao ouvinte relacionar passagens devido ao longo tempo que já passou. Charles Fisk (2001) argumenta que mesmo para uma primeira audição, é possível reconhecer a espontânea escala descendente em Dó# menor no *Scherzo*, anteriormente presente no *Andantino*. A sequência de acordes no *Scherzo* é também uma transformação dos acordes iniciais da Sonata, e o ritmo formado pela conjunção de (x) e (y) faz com que a semelhança seja demasiado deliberada para ser apenas uma coincidência. (Fisk, 2001) ⁴

⁴ Fisk, Charles "Returning Cycles" University of California Press Berkeley and Los Angeles, California (2001)

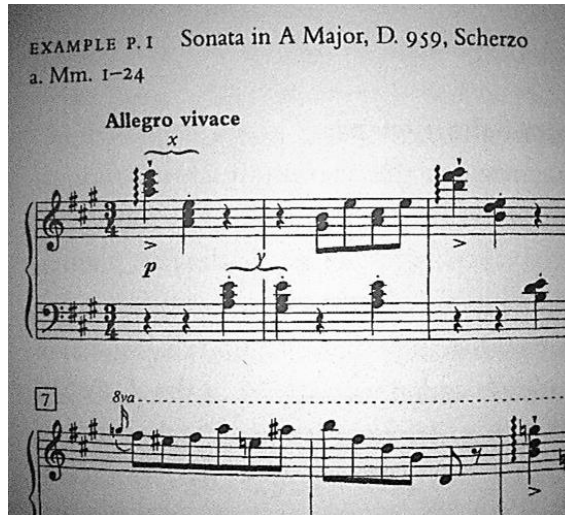


Ilustração 3 - Sonata D.959 – 3º Andamento

Em termos de Tempo, é compreensível que Schubert não marque especificamente pequenas flutuações intrínsecas, pois estas podem arriscar exageração e fragmentação musical. Por outro lado, ele indica normalmente estas diferenças com cuidado quando tem de ser ouvido como tal, por exemplo entre scherzos e trios, ou em episódios de rondo e dança. Mesmo que não tenha de implicar uniformidade, o equilíbrio temporal à larga-escala também é importante. No seu artigo, Brendel (1989) menciona que há uma recente tendência em tocar o primeiro andamento da última Sonata em Si bemol maior a um tempo exageradamente lento. Não só há aqui uma má interpretação da indicação do “Molto Moderato” como também faz com que este demore mais tempo que os outros três andamentos juntos. Este “Molto Moderato” foi ainda uma modificação de Schubert, pois no manuscrito da primeira versão das últimas 3 Sonatas a indicação é a de simplesmente “Moderato”. É também dito que a realização da repetição deste andamento, combinada com a performance demasiado lenta do mesmo, põe em causa o equilíbrio de toda a Sonata; no caso de uma performance das três Sonatas numa noite, a questão posta sobre a realização ou não de repetições fica esclarecida e, evidentemente, são suprimidas.⁵ No caso da Sonata em Lá maior, a estrutura e dimensão são praticamente idênticas. Em ambas, no momento

⁵ Brendel, Alfred “Schubert’s Last Three Sonatas” in JSTOR: RSA Journal, vol.137, No.5395 (June 1989).

antes da repetição, existem compassos de transição com uma função discutível. Schiff diz que não fazendo esta repetição (D.960) e, por consequência, não realizar estes compassos extras, é como “cortar um membro” da Sonata. Como é lógico, vem contra o que Brendel (1989) propõe quando fala em cortes por razões de equilíbrio temporal de toda a obra. Mais ainda quando afirma que “ambas as exposições terminam de uma forma que não permite um simples retorno aos seus inícios”, ou seja, estes compassos estão única e exclusivamente ao serviço da realização da repetição. Daqui se chega à conclusão que se o intérprete não quiser realizar a repetição então aqueles compassos deixam de ter um propósito; afinal, que se perde em não tocá-los? Brendel (1989) responde aos “anjos da guarda” da repetição da Sonata em Si bemol argumentando a afirmação da “novidade formidável” destes compassos, dizendo que Schubert, em determinados aspectos de notação e forma, era bem mais antiquado que Beethoven e, como tal, sentiu a necessidade de os escrever. Assim, estes compassos não apresentam nada de novo ou de importância maior à obra, foram escritos com apenas um propósito: transitar para o início do andamento.

Interligações Estruturais

Para além do que já foi referido, as interligações estruturais entre as últimas três Sonatas de Schubert vão para além do número de andamentos e o seu respectivo Tempo. É do conhecimento geral que estas Sonatas são notórias pela sua longevidade (ou tempo necessário para as tocar); as Sonatas em Lá Maior e Si bemol Maior podem facilmente ultrapassar os quarenta minutos cada, algo bastante incomum para a época mesmo quando Beethoven escrevia Sonatas com quatro andamentos (à excepção da Sonata op.106 em Si bemol Maior “Hammerklavier” que pode facilmente ultrapassar os cinquenta minutos) e, no caso da realização das repetições dos primeiros andamentos, estas ultrapassam seguramente os quarenta e cinco. Pode-se dizer até que, neste caso, os compositores românticos como Chopin, Schumann ou Brahms seguiram mais esta longevidade de Schubert que a de Beethoven. Comparando os últimos andamentos da Sonata em Lá Maior de Schubert e a Sonata op.31 nº1 de Beethoven, Rosen (1971) explica “ O andamento de Schubert é muito mais longo que o de Beethoven, apesar de que os temas iniciais tenham exactamente a mesma duração. Isto significa que a correspondência de parte para um todo foi consideravelmente alterada por Schubert, e explica o porquê dos seus grandes andamentos parecerem por vezes tão longos, pois eles estão a ser produzidos por formas originalmente pretendidas para obras mais pequenas.”

A longevidade é algo que não está presente na primeira versão manuscrita das últimas Sonatas. Partindo da conclusão de Brendel (1989), esta só foi adicionada na versão final depois de um processo bastante autocrítico pela parte de Schubert. Mas porquê? Brendel explica que Schubert elaborou os seus temas e expandiu-os, dando-lhes mais “espaço musical”. Adiciona ainda que “as proporções são rectificadas, detalhes começam a aparecer, fermatas suspendem o tempo. Pausas clarificam a estrutura, abrindo espaço para respirar, sustendo a respiração ou ouvindo o silêncio) ”.

No entanto esta longevidade não acontece com a Sonata D.958 em Dó Menor, a primeira das três. O que contribui para este facto é simplesmente a dimensão do primeiro andamento. Pela lógica, o segundo deveria de ser o andamento com maior duração, sendo este por natureza o andamento lento, mas tal não acontece: tanto os primeiros como os quartos andamentos são de maior duração e, como já foi referido, no caso das Sonatas em Si bemol Maior e Lá Maior os primeiros andamentos são desproporcionalmente grandes. Claramente houve uma preocupação do compositor em conceber as últimas duas Sonatas assim, mas porquê? E porque não também com a Sonata em Dó Menor? Teria Schubert

mais para dizer nas Sonatas em modo Maior? Uma possível explicação poderá estar no carácter das obras. Fisk (2001) denomina a Sonata D.958 como “Beethoven à imagem de Schubert”. Para além de todos os pontos em comum com a música de Beethoven presente nesta Sonata, será que outro está também na longevidade da Sonata em si? O primeiro andamento não necessita, de longe, tanto tempo para ser tocado como as outras duas, e faz com que uma performance ronde “apenas” os trinta minutos, algo bastante mais comparável às Sonatas de Beethoven do período intermédio (como a Sonata op.57 em Fá Menor ou a op. 53 em Dó Maior) que demoram aproximadamente o mesmo tempo. No entanto, e em termos de estrutura, houve a preocupação da parte de Schubert em incluir um andamento adicional (comparativamente às Sonatas de Beethoven) à semelhança das Sonatas D.959 e D.960, sendo neste caso um *Minueto – Trio* e nestas duas últimas *Scherzo – Trio*. Daqui advém mais um facto que reforça a existência de Trilogia mesmo quando o carácter da obra não se assemelha à primeira vista. No entanto, e como será argumentado mais tarde, existem interligações rítmicas e melódicas que não podem de forma alguma serem menosprezadas e que provam a existência de uma forte conexão entre a Sonata D.958 e as outras duas.

Talvez a mudança mais frequente da primeira versão manuscrita para a versão final é a expansão do material original: as expansões normalmente repetem compassos precedentes, consistem de pausas ou figurações sem a melodia criando uma quebra na continuidade.

Note-se agora as codas das últimas duas Sonatas D.959 e D.960:

The image displays a page of a musical score for the 4th movement of Sonata D.959 by Franz Schubert. The score is written for piano and consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The systems are numbered as follows:

- System 1 (Measures 328-332): Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *dimin.* marking appears in the final measure.
- System 2 (Measures 333-337): Marked *a tempo* and *pp*. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth notes. A *dimin.* marking is present at the end.
- System 3 (Measures 338-343): Features a *rit.* and *dimin.* marking. The right hand includes a triplet and a fermata. The left hand has a consistent eighth-note pattern.
- System 4 (Measures 344-348): Marked *a tempo* and *p*. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand continues with eighth notes. A *dimin.* marking is present.
- System 5 (Measures 349-352): Marked *Presto* and *p*. The right hand has a rapid, ascending melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A *cresc.* marking is present.
- System 6 (Measures 353-357): Marked *f*. The right hand has a rapid, ascending melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Ilustração 4 - Sonata D.959 - 4º Andamento

The image displays a page of a musical score for the fourth movement of Schubert's Sonata D.960. The score is written for piano and consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, ff, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'dimin.', 'decresc.', 'cresc.', and 'Presto'. Measure numbers 487, 495, 505, 514, 525, and 532 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a final cadence in measure 532.

Ilustração 5 - Sonata D.960 - 4º Andamento

Estamos novamente na presença de outra interligação estrutural: as codas e, acima de tudo, o que precede as codas das Sonatas em Lá Maior e Si Bemol Maior. Schubert prepara as codas de forma original e inesperada: a música volta, sem qualquer alteração, ao tema inicial do andamento mas de repente é interrompida por silêncio (pausas) que quebra a continuidade. O tema retoma mas agora com ligeiras modificações, incluindo tonais, para novamente voltar a ser interrompido, numa sequência que somada perfaz quatro Interrupções para a Sonata em Lá Maior e três para a Si bemol Maior. Só na última interrupção é que finalmente aparece a conclusão há tanto esperada e é então apresentada a coda. De notar que em ambas as Sonatas em Lá Maior e Si bemol Maior, estas últimas interrupções são efectuadas por pausas reforçadas agora pela dominante: Mi maior e Fá maior, respectivamente. Na última de forma ainda mais marcada pois a suspensão da oitava presente nas anteriores interrupções é eliminada, deixando apenas o silêncio que está presente em todas as interrupções da Sonata em Lá Maior.

Alterações no tempo ou indicações de métrica foram também efectuadas da versão inicial para a final, principalmente nos primeiros andamentos:

Primeira versão manuscrita	Versão final
D.958/I <i>Allegro Moderato</i>	<i>Allegro</i>
D.959/I <i>Allegro Alla breve</i>	<i>Allegro</i>
D.959/II <i>Andante</i>	<i>Andantino</i>
D.960/I <i>Moderato</i>	<i>Molto Moderato</i>

Alguns elementos foram posteriormente adicionados na versão final, como os últimos compassos da Sonata em Lá Maior que “imitam” de forma quase integral os acordes que iniciam a mesma, como também os arpejos no final do segundo andamento que antecipam os arpejos que começam o terceiro.

Interligações Rítmicas

Uma interligação rítmica presente em toda a trilogia é a presença de tercinas no acompanhamento. Estas tendem a aparecer em sítios comuns às Sonatas e normalmente implicam um carácter semelhante. Para isto irei argumentar o que se passa em todos os quartos andamentos e o que significa o seu aparecimento. Na Sonata em Dó menor, as tercinas do acompanhamento são uma constante em todo o quarto andamento, desde o início até ao fim, raramente sendo interrompidas. Nas Sonatas em Lá e Si bemol maior apenas aparecem no "clímax" (este sobrepõe-se ao eventual "clímax" da coda que pressupõe mais uma resolução do que um momento de grande tensão no andamento). Que têm todas elas em comum? O modo. As tercinas do acompanhamento aparecem sempre (à excepção do segundo tema do último andamento da Sonata D.959) na mudança do modo maior para menor nas últimas duas Sonatas, e de forma constante na Sonata em Dó menor. Esta interligação rítmica leva a argumentar que este episódio é alargado a quase todo o quarto andamento da Sonata em Dó menor, sendo assim "memórias" do mesmo que aparecem nas duas Sonatas seguintes. Memórias estas que, pelo carácter e pelo modo, não são de forma alguma memórias felizes. Rémy Stricker (1998) interroga-se até se em Schubert o modo maior significa felicidade e o modo menor dor. Pode-se então dizer que o final da Sonata em Dó menor é o mais sofrido de todos; é um andamento incansável em que a noção de movimento parece nunca terminar, fazendo até lembrar uma "dança macabra" (como refere Brendel (1989) no seu artigo). O que proporciona esta sensação é precisamente a presença de tercinas no acompanhamento, ajudadas e reforçadas neste caso pelas tercinas da melodia (com a primeira nota de cada tercina omitida). Estas últimas estão interligadas com uma das memórias das Sonatas seguintes, e talvez a que é mais fiel ao último andamento da Sonata em Dó menor: as memórias da Sonata em Si bemol maior.



Este episódio não contém apenas esta memória como também a sua própria preparação é uma memória do desenvolvimento da Sonata em Dó menor.

Ilustração 7 - Sonata D.958 - 4º Andamento

Não sendo, por certo, uma coincidência, é precisamente aqui que o grupo de quatro semicolcheias no acompanhamento transforma-se em tercinas e o modo passa para maior, produzindo uma interligação não só rítmica como também melódica e harmónica; a memória "desagradável" transforma-se assim num feliz episódio que termina bem. Não é uma coincidência que isto aconteça só mesmo no final de toda a trilogia; o destino final deste "Wanderer" não é o mesmo destino do "Wanderer" de *Winterreise* composto pouco tempo antes, e os finais das Sonatas em Lá e Si bemol Maior são prova de que Schubert necessitava de um final, bom ou não, para o seu protagonista. Em *Winterreise*, o final é inexistente pois o protagonista procura a morte e nem isso consegue alcançar, ficando apenas a tristeza e pena; as más memórias são esquecidas mas nunca transformadas em algo melhor. A necessidade pela qual Schubert escreveu as suas últimas três Sonatas para piano talvez nunca venha a ser conhecida com certeza absoluta, mas uma possível explicação pode vir da possível insatisfação do triste fim de *Winterreise* e dar uma chance de redenção à tão importante personagem de "Wanderer" na vida de Schubert.

Note-se agora o episódio, de sua natureza dramático tal como os episódios anteriormente referidos das Sonatas em Dó Menor e Si bemol Maior, do último andamento da Sonata em Lá Maior:

The image displays three systems of musical notation for the 4th movement of Sonata D.959. The first system (measures 177-180) shows a treble staff with intricate sixteenth-note patterns and a bass staff with sustained chords. The second system (measures 180-183) features a treble staff with accented eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The third system (measures 184-187) continues the bass staff accompaniment while the treble staff has more melodic movement. The key signature is two sharps (D major), and the time signature is 3/4.

Ilustração 8 - Sonata D.959 - 4º Andamento

Aqui, mais uma vez, estão presentes as ditas tercinas, justamente quando o modo transforma-se em menor tal como acontece na Sonata em Si bemol Maior. No entanto, e ao contrário da Sonata D.960 em que o episódio aparece de forma brusca depois de uma interrupção total na música que anteriormente estava em modo maior, este episódio vem preparado de uma longa passagem contrapontística depois da reexposição do desenvolvimento "falso" em Lá menor. O tema aparece agora em oitavas, tanto na mão esquerda como na direita, numa brilhante utilização de contraponto que modula até chegar à tonalidade de Dó# menor, altura em que começa o episódio da figura anterior. Charles Fisk (2001) descreve desta forma:

“ Com o regresso do tema do Rondo por cima das tercinas ondulantes, a sombra reintroduzida pelo cromatismo rapidamente desvanece. Mas a

escuridão ainda não acabou; regressa quando o tema move-se novamente para a mão esquerda e as tercinas para a direita. O tema agora chega na tónica menor, e conduz a um desenvolvimento que ascende por uma quinta através de tonalidades menores, de Lá através de Mi, Si, e de Fá# para Dó# menor. Com grande turbulência, esta música volta para a região tonal da secção intermédia do Andantino. Mas enquanto o Dó# menor daquele episódio de pesadelo apareceu através de uma série de violentos câmbios cromáticos, como prisioneiro de uma força sinistra, desta vez é alcançado através de uma sequência de movimentos lógicos e deliberados por quinta ascendente. A maneira da sua reemergência sugere um regresso corajoso à cena de um trauma antigo [...].”

É possível assim argumentar que estas tercinas interligam estas passagens, localizadas na mesma secção do último andamento das Sonatas D.959 e D.960 e um pouco por toda a Tarantela da Sonata D.958 como foi anteriormente referido. Até mesmo a coda ao “estilo húngaro” (Brendel, 1989) da Sonata em Si bemol maior inclui tercinas na mão esquerda, terminando assim toda a trilogia com a presença desta importante figura rítmica. Serão estes episódios memórias do andamento da Tarantela? E se assim o forem, de que memórias se tratam? As tercinas são figuras rítmicas que, teoricamente, dividem um batimento em três partes iguais, dando a sensação de movimento acelerado. Uma possível interpretação destes episódios é a eventualidade do próprio protagonista acelerar o seu movimento, ou algo que o esteja a acelerar; a subjectividade é grande mas na época em que Schubert viveu apenas duas formas comuns existiam para uma pessoa se deslocar mais rapidamente: correr e cavalgar. Para esta última note-se uma vez mais o episódio em modo menor do 4º andamento da Sonata em Si bemol maior e a transformação das tercinas em grupos de quatro semicolcheias... Andrés Schiff faz uma pequena referência ao “galopar maníaco” do último andamento da Sonata em Dó menor quando fala da problemática das pausas. (Newbould, 1998)

Schubert terá criado aqui um episódio de fuga, física ou psicológica, deste “Wanderer” – fuga esta do sítio de onde partiu, do amor que não foi realizado, ou dos seus próprios medos

(Fisk, 2001). O próprio conceito de "Wanderer" (que em Português é traduzido literalmente para "Vagabundo") implica peregrinar, fugir de algo ou de alguém à procura de consolo ou até mesmo de um final (obsessão pela morte) à desgraça vivida na origem de onde o protagonista parte como em *Winterreise*. Nas últimas duas Sonatas, no entanto, a fuga já não é algo do presente mas sim do passado, é uma memória que permanece mas que no final é ultrapassada. O próprio regresso à música cíclica utilizada por Schubert nas últimas três Sonatas demonstra tal facto, na medida em que *Winterreise* não termina na zona inicial de conforto mas sim no oposto, num gélido terreno baldio onde o protagonista está completamente sozinho, chegando até mesmo ao ponto de imaginar a figura de um *Doppelgänger* ("Das Leiermann").

O episódio fortíssimo do último andamento da Sonata em Si bemol Maior está interligado também por questões tonais à Sonata em Dó Menor. O episódio inicia na tonalidade de Fá Maior, tonalidade esta descrita por Brendel como a tonalidade "mediadora" entre as duas Sonatas. (Brendel, 1989) O próprio início do andamento tende a começar em Dó menor, numa insistência que acaba por ceder ao fim de poucos compassos.

A questão de tercinas no acompanhamento em modo menor abrange outras obras de Schubert, nomeadamente as três peças para Piano solo *Klavierstücke* D.946.

2 (150)

Schubert's Werke.

Drei Klavierstücke

VON

FRANZ SCHUBERT.

Serie II. Nº 13.

I.

(Mai 1828.)

Allegro assai.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig. F. S. 120.

Ilustração 9 - Drei Klavierstücke D.946 I

Esta primeira peça começa prontamente com a tão utilizada forma rítmica de Schubert. Não só se encontra aqui uma interligação rítmica como também harmónica com a Sonata em Dó menor no início de ambas: 1 – 7 – 1. Outro factor a ter em conta é a data de composição destas peças – foram escritas em Maio de 1828, coincidindo precisamente no mesmo mês em que Schubert começou a escrever a Sonata em Dó menor D.958. Foram publicadas apenas em 1868 e editadas por Johannes Brahms, sendo normalmente negligenciadas do repertório pianístico, especialmente quando comparadas aos Impromptus D.899 e D.935. A

forma como Schubert compôs as secções internas e como apresenta os segundos temas aproxima estas peças mais dos Momentos Musicais que dos Impromptus. (Dürr,...) Tal facto leva a crer numa interligação externa entre as obras e reforça a ideia do estado de espírito em que Schubert se encontrava no seu derradeiro ano de vida e, conseqüentemente, no grau de importância dada à figura rítmica da tercina, mais do que qualquer outra. A sua interpretação concreta talvez nunca se venha a descobrir, mas é indiscutível o seu poder de proporcionar um carácter de movimento célere à música.

Comparando com a peça seguinte o contraste é gigantesco e até mesmo demasiado óbvio pois Schubert troca o modo para maior mas mantém a tonalidade (Mi bemol). Este desaparecimento brusco da inquietação da primeira peça, dando lugar a uma calma e tranquilidade na segunda, vem ao encontro do que se passa constantemente nas últimas três Sonatas – os “picos” emocionais são tão fortes como se de loucuras se tratassem, oscilando entre sentimentos de amor para dor e vice-versa. A segunda peça é tudo aquilo que a primeira não é mas contém, ao mesmo tempo, as figuras rítmicas e as bases da primeira. Pouco depois da introdução calma e extremamente lírica do tema (opondo-se ao carácter e à melodia rígida da primeira peça) encontra-se mais uma coincidência incrível – a música muda o modo pela relativa menor e chega-se à tonalidade da Sonata D.958 e, como se isso não bastasse, as tercinas estão lá novamente, desta vez com o valor reduzido para metade provocando uma sensação de movimento mais célere ainda que anteriormente. Como Schubert chega a este episódio é absolutamente magnífico, repetindo o acorde de Mi bemol maior mas com a omissão do Si bemol, abrindo assim as portas para Dó menor sem qualquer esforço mantendo, ao mesmo tempo, o factor surpresa devido à rapidez da realização da modulação, tal como se veio a constatar na passagem dos diversos episódios das últimas três Sonatas. Os mesmo acordes de Mi bemol maior são repetidos exactamente da mesma forma no final da peça mas com a inclusão do Si bemol, indicando convenientemente que a peça, desta vez, chegou ao fim.

Sonata em Lá maior D.959 e Sonata em Lá menor D.537 - Interlições

É bem sabido que o *Rondo* da Sonata em Lá maior tem como tema principal o início do andamento *Allegretto quasi Andantino* da Sonata em Lá menor D.537. As semelhanças são tantas que parece mesmo que Schubert se “auto-copiou” de uma peça que escreveu onze anos antes em 1817.

Schubert, Sonata in A minor, D. 537, opening of second movement

Allegretto quasi Andantino
ligato
p

Schubert, Sonata in A major, D. 959, opening of finale

RONDO
Allegretto
p
cresc.
p
1. 2.

No entanto, e apesar de bastante improvável, Schubert pode não se ter apercebido de tal facto visto que a Sonata em Lá menor só foi publicada no início de 1850. (Fisk, 2001) Em contraste, o final do *Rondo* da Sonata em Lá Maior que provém do início da mesma, como já foi referido, não deixa dúvidas quanto à intenção de Schubert em manifestar um dos seus momentos mais cíclicos em toda a sua música instrumental, algo que Schubert emprega apenas nesta instância. Apesar da forte conexão entre o *Rondo* e a versão de 1817 da Sonata em Lá menor, existem diferenças importantes de notar:

“[...] esta nova versão do tema do *Rondo* evidencia uma relação composicional muito mais próxima que o seu antepassado de 1817 ao material do início da Sonata. Eu mencionei a observação de Ivan Waldbauer que este tema e o início do primeiro andamento partilham fundamentalmente o mesmo gradual baixo ascendente, um baixo que não está presente na versão de 1817 [...] Ao contrário desta versão, a nova versão da primeira semicadência agora regressa a essa tónica (Lá) e ao seu tom principal, assim respondendo como um eco distante ao primeiro movimento melódico da Sonata do mesmo Lá para o mesmo Sol#. O novo tema do *Rondo* pode assim ser ouvido essencialmente como uma incorporação do material de início da Sonata, enterrando este material dentro de si próprio de forma a transformá-lo de uma imponente mas expressiva e funcionalmente ambígua fanfarra em canção. Esta nova versão do tema é assim aparentemente híbrida. O regresso do material do início para terminar o *Rondo* torna-se imediatamente mais do que apenas um dispositivo de enquadramento; esta material regressa, pelo menos, como um emblema de uma significativa relação composicional.” (Fisk, 2001)

“Mein Traum” e Interligações com as últimas três Sonatas

A sugestão da relação emocional entre a pessoa de Schubert e o “Wanderer” das suas composições (em especial o ciclo de canções *Winterreise* e as últimas três Sonatas) é argumentado no livro *Returning Cycles* de Charles Fisk. Nele é considerado improvável que Schubert tenha escolhido os poemas, ou encontrado música tão apropriada para eles, sem se identificar com o protagonista:

“ De facto, as circunstâncias da vida de Schubert, desde a altura da Sinfonia “Inacabada” e da Fantasia “Wanderer” em diante, fazem desta identificação algo muito provável. Em Janeiro de 1823, ele encontrava-se extremamente doente com sífilis; ostensivamente recuperou, mas a partir daí sabia que provavelmente iria morrer jovem. Mais ainda, Schubert era ele mesmo um “outsider” em campos fundamentais: a sua família nunca apoiou completamente a sua busca por uma carreira musical; nunca criou uma casa sua por um largo período de tempo, e em vez disso aproveitava guarida em casa de amigos; e, se o que se suspeita é certo acerca da sua homossexualidade, ele pode ter-se sentido um estranho praticamente em todo o lado. As peregrinações destes “wanderers” podem ter ecoado a sua própria vida.” (Fisk, 2001)

Alguns textos escritos por Schubert e por alguns dos seus amigos suportam esta afirmação; Youens (1991) cita três: uma carta de Schubert de 1824 para Leopold Kupelweiser, em que desespera sobre a sua vida pessoal e depois detalhando as suas ambições composicionais; uma entrada no diário de Fritz von Hartmann datada de 1827 fala da inabilidade de Schubert, proveniente de uma certa forma de sobreenvolvimento, em conseguir levar a cabo a sua primeira performance de *Winterreise*; e as recolções de Joseph Spaun (1858) não só da primeira performance muito emocionada de Schubert destas canções mas também da sua confissão sobre a importância das mesmas para ele. Outro documento, intitulado “Mein Traum” (“Meu sonho”), que foi descoberto após a morte de Schubert nos seus documentos,

sugere os sentimentos de alienação em relação ao seu pai como fonte de identificação com a personagem “Wanderer”. (Fisk, 2001)

“Mein Traum (meu sonho), 3 de Julho 1822 (OED,298).

[A1] (1) Eu era um irmão de muitos irmãos e irmãs. O nosso pai e a nossa mãe eram bons. Um profundo amor me ligava a eles. Um dia o nosso pai levou-nos a uma festa. Os meus irmãos estavam contentes, mas eu estava triste. Então o meu pai veio ter comigo e ordenou-me que provasse as iguarias suculentas. Mas eu não o pude fazer e o meu pai, irritado [B1] baniu-me da sua vista. Eu desviei os meus passos e, o coração cheio de amor infinito por aqueles que o menosprezaram e fui viajar para países longínquos. Durante anos eu senti-me partilhado entre uma grande dor e um grande amor. Soube então da morte da minha mãe. Eu apressei-me em voltar para a rever e o meu pai, [A2] atingido pelo seu luto, não me fechou a porta. Vi o seu cadáver. As lágrimas corriam dos meus olhos. Eu a vi que repousava, como nos velhos tempos durante os quais deveríamos ter vivido também, segundo o voto da morte e como ela o teria feito.

(2) E nós seguimos o seu despojo, em luto, e o caixão afundava-se na terra. A partir desse dia eu retomei o meu lugar em casa. Então o meu pai levou-me de novo, como anteriormente, ao seu jardim preferido. Perguntou-me se gostava dele. Mas o jardim inspirava-me aversão e eu não ousava dizer nada. Então ele perguntou-me uma segunda vez, mais impaciente, se eu [B2] gostava do jardim. Eu disse que não a tremer. Então o meu pai bateu-me e eu fui-me embora. E, pela segunda vez eu desviei os meus passos e o coração cheio de um amor infinito por aqueles que o menosprezaram, fui de novo viajar por países

longínquos. Durante muitos anos eu cantei os meus cantos. Eu queria cantar o amor que se transformava em dor. E quando eu queria cantar a dor ela se transformava em amor.

Assim o amor e a dor conviviam no meu espírito.

E um dia eu soube da morte de uma jovem. E à volta do seu túmulo surgiu um círculo onde viajavam, da mesma forma que uma eterna felicidade, muitos jovens e velhos. Eles falavam baixinho para não acordarem a jovem.

Pensamentos celestiais emergiam da sepultura da jovem sobre as pessoas como ligeiras faíscas produzindo um doce murmúrio. Tive então um desejo ardente de fazer esta viagem. No entanto, apenas um milagre, diriam, me poderia conduzir a este círculo. Mas eu cheguei-me à sepultura, a passos lentos e olhos baixos, cheio de devoção e fé inabalável; mesmo antes de tomar consciência, eu encontrava-me no círculo donde vinha um som maravilhoso e eu experimentei [A3] uma felicidade eterna como concentrada num só instante. Vi também o meu pai reconciliado e amante. Serrou-me nos seus braços e chorou. Eu ainda chorava mais. “

Esta narrativa é datada a 3 de Julho de 1822, poucos meses depois da completa manifestação da sua doença. O sonho começa num feliz ambiente de família, com o protagonista rodeado dos seus entes queridos: pais, irmãos e irmãs. Um dia, o seu pai leva-os a um banquete e todos estão alegres, à excepção do protagonista. Quando este recusa a comida o seu pai bane-o, ele vagueia para um sítio longínquo e lá permanece durante anos, destroçado entre amor e dor. Quando a sua mãe morre, ele regressa (com a permissão de seu pai) e fica. No entanto, o seu pai um dia leva-o de volta à cena do banquete onde o protagonista volta a rejeitar a comida e desta vez o pai bate-lhe, e ele foge novamente. Sobre este segundo exílio Schubert escreve: “Durante muitos, muitos anos cantei canções.

Mas quando desejei cantar de amor, transformava-se em dor, e quando desejei cantar de dor transformava-se para mim em amor.” (Fisk, 2001) No fim, e quase que por milagre, o protagonista é transportado para um círculo de homens, jovens e velhos, que se encontram reunidos à volta de uma tumba de uma donzela, e na presença “do mais belo som”. Aí, Schubert descreve: “ E senti comprimido num espaço de tempo toda a medida de felicidade eterna. Ao meu pai também o vi, amoroso e reconciliado. Ele abraçou-me nos seus braços e chorou. E eu mais ainda.” Esta história corresponde em diversos aspectos à vida de Schubert. Na realidade ele discutia com o seu pai sobre as suas aspirações musicais e, conseqüentemente, deixou a sua casa durante largos períodos de tempo de forma a alcançá-las.⁶ Citando Charles Fisk,

“ Apesar de não serem em si conclusivas, estas correspondências com a vida de Schubert encorajam a interpretação de “Mein Traum” como um manifesto psicológico secreto, e como tal potencialmente revelador de disposições afectivas e elevações emocionais que podem ter encontrado correlações expressivas na música de Schubert.” A música em si tem um papel muito importante na interpretação deste sonho. A única actividade do protagonista durante o seu segundo exílio era “cantar canções”. No exílio ele tenta confortar-se cantando, transformando assim a sua dor em amor, mas fracassa e não consegue ultrapassar o seu sofrimento. No entanto, no final quando entra para o dito “círculo”, já não precisa de cantar. A sua própria música (o “mais belo som” do círculo) torna-se por fim na sua expiação.
 “ (Fisk, 2001)

É possível criar um padrão quase musical A1-B1-A2-B2-A3 através da interpretação deste “Mein Traum”, em que A simboliza a permanência do protagonista em casa num ambiente familiar feliz e B o seu exílio. (Fisk, 2001) Tal associação remete obviamente para o padrão da forma Sonata ou Rondo mas também pode criar uma contextualização dos andamentos das Sonatas. Os andamentos mais líricos, como todos os andamentos lentos das três

⁶ Ver Elizabeth Norman McKay, Franz Schubert : A Biography (Oxford: Clarendon, 1996)

últimas Sonatas, podem ser associados à situação de exílio, pois é somente aí que o “Wanderer” canta. Tomando como exemplo a Sonata em Lá Maior, os andamentos poderiam ser divididos pela forma: A – B – A – BA. O quarto andamento, dada a sua longevidade, aporta exílio e regresso a casa (BA), sendo a nova indicação *Presto* uma prova clara da finalização de todo o lirismo do tema principal e um regresso, desta vez de forma mais convincente, ao tema do primeiro andamento como já foi anteriormente demonstrado. Não se pode deixar de notar, havendo tal interligação entre o início e o final da obra, que este fim feliz não seja nada mais nada menos que um regresso ao ponto de partida e, dada a interpretação de “Mein Traum”, um regresso finalmente reconciliado a casa. O início “tem mais o carácter de uma introdução a um andamento em forma allegro Sonata que um tema principal para tal andamento” e

“A respeito ao próprio projecto de redescoberta musical e reconstrução de Schubert após *Winterreise*, o Lá Maior desta Sonata é talvez mais aptamente entendido simplesmente como casa. No início é uma casa que o protagonista que está individuado na segunda frase tem de confrontar e questionar: ele não pode cantar nela, e por esta razão não pode completamente viver nela. Ele explora a sua própria imaginação – a sua própria subjectividade, os seus próprios jardins do prazer – e aúfere novas abordagens para casa destas explorações. Chegando ao fim do andamento, a sua ideia inicial já se tornou cantável, e desta forma é bem mais acessível agora que no início. Uma sombra ainda permanece neste final, no entanto, uma sombra cuja ameaça sobrepuja o segundo andamento. Como em “Mein Traum”, o protagonista exilado canta de amor e dor, mas o horror do seu exílio subjuga-o e ele tem de gritar bem alto em terror antes que possa voltar a cantar. O Scherzo, pelo menos provisionalmente, regressa a casa, aí oferecendo um panorama do qual o desejado e o temido, o sonho e o respondente pesadelo, podem ser vistos juntos. Mas só o Rondo toma completa posseção lírica de território de casa e encontra caminhos dentro

desse território para abraçar tanto o sonho como o terror ao qual a caça ao sonho levou. A casa que Schubert criou neste finale é talvez utópico, mas esta é uma utopia que ele profundamente ganha e uma, por conseguinte, que volta à vida como se fosse animada pelo seu próprio fôlego e sangue”.
(Fisk, 2001)

Rémy Stricker interpreta o padrão A-B-A-B-A como uma forma *Rondo* e explica, através de “Mein Traum”, a total descrição de Schubert, tanto em termos musicais pela sua delicadeza – algo que argumentarei e explicarei detalhadamente mais à frente – bem como pela forma como conduziu a sua vida socialmente, quase nunca falando da sua música ou a dos outros:

“A resposta ao desejo faustiano não é assim tão simples quanto se possa pensar. Schubert não se contenta em encontrar uma bela ideia e de a repetir até à exaustão. Mesmo a sua transformação de menor em maior, ou inversamente, tão frequente que acabamos por a esperar, ou melhor desejar, tal é o seu charme, mesmo redito num tom longínquo, mesmo a instalação de um sistema rítmico encantatório não são mais que traços exteriores duma organização reduzida aos seus efeitos, apesar de soberanos. Seria melhor reservar-se de julgar uma alma pelos seus sorrisos e as suas lágrimas, sobretudo questionar um pensamento sem se limitar a só um simples sentimento. Se as técnicas musicais do seu tempo não são para ele objecto de especulação (nenhum músico falou tão pouco de música, da sua ou dos outros) elas não revelam que um uso que lhe faz de uma arte ingénua. Nós temos o costume de achar uma exclusividade francesa, o pudor, a discrição da arte escondendo a arte em si. Schubert, o austríaco retira-nos modestamente este privilégio. Apesar de nos afeiçoarmos às teorizações, quando elas tomam o tom de tratados espirituais, ele deu, no que diz

respeito à sua escrita, uma declaração de intenções, a forma romântica e alemã do sonho. Mein Traum, encontrado sem título entre os papéis do seu irmão Fernando (Ferdinand) que o designou assim, fez correr muita tinta entre os schubertianos, do romântico ao décryptage. E não seria uma obra de arte?

O meu propósito não é certamente fazer um argumento (da *Sinfonia inacabada*, por exemplo, como foi o caso do comentário sábio de Arnold Schering em 1939), apenas um documento biográfico surgido numa existência tão discreta. Deveria ser estudada como uma partitura poética, sob o ponto de vista do estilo. Se as referências eternas podem servir de substrato mítico a esta fantasia à maneira de Novalis, então poderíamos ler claramente a queda de Adão e a sua redenção a Cristo, a menos que esse não seja também o tema romântico do *Wanderer*. Isso também não nos leva muito longe.

Sobre o plano meramente formal, o texto está construído em duas partes (1 e 2), simétricas quanto ao conteúdo: um lugar de união, uma divagação e um regresso, de todas as vezes. Mas se nós dividirmos em partes o dístico em função das estadias e das divagações, obtemos uma estrutura em rondo (A1+B1+A2+B2+A3). Esta ambiguidade, binária ou ternária, é já uma forma musical schubertiana (*Com moto* na *Sonata em ré maior*, D.850, Finale da mesma obra ou ainda *Impromptu em fá menor*, D.935/1). O espírito da variância-sublinhado no texto por termos idênticos-afecta também as sequências A e B. E tudo segue aos pares nas duas grandes partes:

- duas cóleras do pai, a propósito da festa ou do jardim preferido;

- duas viagens “ o coração cheio de um amor infinito”;
- duas mulheres mortas (a mãe e a jovem rapariga);
- duas vezes a sepultura e as lágrimas;
- duas reconciliações com o pai.

Outras características também surgem aos pares noutras variantes:

- círculo de família e círculo de amigos;
- o pai e os irmãos/os jovens e os velhos;
- os bons velhos tempos e a felicidade eterna;
- “*Liebe und Schmerz*” (amor e dor), em duas vezes.

É estranho, no entanto, que na segunda parte os acontecimentos sejam eles mesmos redobrados:

- dois convidados do pai, na segunda vez;
- o canto e a música saindo da sepultura;
- o círculo encantado é mencionado duas vezes;
- a virgem está morta e adormecida;
- a sociedade de homens (jovens e velhos) e o pai-filho;
- a “eterna felicidade” é a dos amigos e do próprio sujeito.

Como se o desenvolvimento da segunda parte apelasse de qualquer forma às variantes de variantes.

Mas se o exílio, a morte e a reconciliação são o centro da acção, a essência desta é a ordem da música: os cantos do viajante dividido entre o amor e a dor (maior ou menor?), os sons emanados do círculo da sepultura. O exílio fez nascer os cantos e a música traz o desenlace da crise. Assim, não só a articulação do tempo

schubertiano revela-se em todos os níveis da fantasia, mas a conclusão reenvia a questão faustiana dando a resposta schubertiana: "reencontrei-me no círculo donde vinha um som maravilhoso e experimentei a felicidade eterna como concentrada num só instante." (Stricker, 1996)

Stricker interroga-se quanto á contextualização emocional dos modos em Schubert. Como já foi referido, a mudança de modo nas últimas três Sonatas é de extrema importância devido ao papel que desempenha no carácter dos andamentos e, acima de tudo, dentro deles. A felicidade dos últimos andamentos das Sonatas em Lá maior e Si bemol maior é interrompida pela "dor" dos seus respectivos episódios menores, episódios estes apresentados directamente na mesma tonalidade só que com o modo alterado (Lá maior para Lá menor e Si bemol maior para Si bemol menor na reexposição). A mudança é tão directa que parece que estamos na presença do "lado negro" do andamento (ou a "contraparte mais negra" nas palavras de Alfred Brendel), facto que acontece na íntegra como já foi demonstrado entre os últimos andamentos das Sonatas em Si bemol maior e Dó menor. Quanto a esta última, o mesmo acontece no quarto andamento só que inversamente com o curto aparecimento do mesmo material em Dó maior, num carácter quase patético ou até mesmo delirante.

Questões de Performance

Ainda hoje existem opiniões divergentes sobre variados aspectos quanto à interpretação das últimas três Sonatas de Schubert. No entanto, a minha argumentação não se foca em apenas uma Sonata mas sim na realização de uma performance de todas as três e, para esse efeito, existem poucas visões críticas. Devido à sua incomum longevidade relativamente às Sonatas clássicas como as de Beethoven ou Mozart (e correndo o risco de “cansar” alguns dos ouvintes), poucos pianistas realizam uma performance da trilogia em concerto, optando normalmente por apenas uma ou duas das Sonatas, com destaque para a Sonata em Si bemol maior D.960 que ganhou maior mérito e popularidade ao longo dos anos e é, indiscutivelmente, a mais tocada das três.

Sobre esta Sonata, é importante dar atenção à primeira versão manuscrita pois existe, logo no início, uma indicação que não está presente na versão final nem em nenhuma das edições dos dias de hoje. Apesar da ausência dos acordes iniciais do primeiro andamento, a linha melódica superior escrita por Schubert (provavelmente com a função de ajuda à memória) termina a primeira frase com uma acentuação na nota Ré.⁷ A eliminação desta na versão final leva a crer que a acentuação não era o pretendido, mas subentende uma direcção no fraseio. Assim, o intérprete não deve cair no erro de direccionar a frase decrescendo para o final (ou “acentuar” o primeiro Si bemol) mas sim o oposto.

Alguns pianistas de referência, como Alfred Brendel, Maurizio Pollini e Mitsuko Ushida, realizaram uma performance completa da trilogia num só recital. Neste caso, o performer deve preocupar-se com vários aspectos e tomar algumas decisões, nomeadamente se respeita ou não a realização das repetições da exposição dos primeiros andamentos nas últimas duas Sonatas. A exposição do primeiro andamento da Sonata em Dó menor é bem mais curta e, como tal, não apresenta o mesmo grau de preocupação para o intérprete. No entanto, Alfred Brendel enuncia algumas perguntas que o pianista deve fazer a si próprio antes de se decidir em realizar ou não as ditas repetições:

1. Será que uma repetição dentro de uma obra ou andamento parece necessária, desejada, possível, questionável ou danificadora?

⁷ Ver Anexos

2. É a repetição em causa uma concessão para o ouvinte antiquado, que condicionado pela forma de dança pré-clássica, esperada para ser levada da dominante para a tónica, uma concessão semelhante à inclusão do minueto numa sinfonia ou sonata como uma área de repouso para ouvidos preguiçosos?
3. Quão extensa é a exposição de um andamento de uma Sonata e quão concisa, ou generosa, é a sua música apresentada?
4. Quão semelhantes nas suas características são a exposição e a recapitulação?
5. São os temas dentro de um andamento distintivamente diferentes em carácter, como geralmente em Beethoven, ou intimamente conectados, como por vezes em Schubert?
6. Apresentam os primeiros dois andamentos, como no Allegro e Adagio de Beethoven, o contraste marcado, ou áreas vizinhas de tempo, como habitualmente no Moderato e Andante de Schubert?
7. Quais são as consequências de uma repetição para o equilíbrio de todos os andamentos dentro de toda uma obra?

(Brendel, 1989)

Em primeira análise, e relativamente à questão colocada sobre a realização das repetições numa performance da trilogia, a última pergunta é a mais pertinente e deverá ser colocada em primeiro lugar. Como já foi referido, os primeiros andamentos das Sonatas em Lá maior e Si bemol maior são anormalmente grandes. Realizar a repetição da exposição do primeiro andamento da Sonata em Si bemol Maior torna este mais longo que todos os outros andamentos juntos (Brendel, 1989) e, como tal, provoca um problema de equilíbrio dentro da obra e à trilogia em si. Mais ainda se, como refere Brendel, este *Molto Moderato* for mal interpretado. O estudo à primeira versão manuscrita das últimas três Sonatas revela que inicialmente Schubert teria escrito apenas *Moderato*, levando conseqüentemente à dúvida do porquê da posterior adição do *Molto* à versão final. *Moderato* parece implicar um *Allegro* calmo (mas fluido), e pode-se argumentar que o *Molto* seria utilizado para que não houvesse a caída em erro de interpretar o *Moderato* como um arrastado *Allegretto*. A esquiva de Schubert em relação aos *Allegrettos* é explicada por Alfred Brendel:

“ A evasão de Schubert da palavra *Allegretto* na Sonata em Si bemol maior ou no primeiro dos seus Impromptus pode ser explicada pelo facto de que, como *largo* ou *grave*, *allegretto* significa não só uma certa velocidade mas também um certo

carácter. Em conformidade com o seu som amável, a palavra sugere um gracioso passeio. (Mais ainda, as indicações de tempo de Schubert para os primeiros andamentos das suas Sonatas associam-se aos seus inícios. Com a excepção do estável *allegro giusto* da sua Sonata em Dó menor, o tempo inicial de todos estes andamentos torna-se mais fluido ou mais ritmado durante o percurso da exposição).” (Brendel, 1989)

É interessante notar como Brendel apelida o tempo do primeiro andamento como um “gracioso passeio” - nada mais nada menos que a sensação que transmite e deve ser transmitida ao ouvinte. Aqui, mais uma vez, encontra-se uma prova sobre o pensamento de Schubert, sobre o seu pensamento emocional, e a relação desta Sonata com o seu “Wanderer” que, para além de passear graciosamente, também viaja. Numa primeira abordagem à Sonata, e seu consequente estudo, é importante deter esta ideia como um guia, de forma a que o intérprete seja o mais fiel possível à concepção artística do compositor e, não havendo nenhum registo de qualquer tipo sobre uma performance das últimas três Sonatas durante a vida de Schubert, a atenção ao texto e aos seus antecedentes tornam-se cruciais para uma leitura fidedigna e coerente.

Sobre o *Molto Moderato* Andrés Schiff também é da opinião que se criou uma tradição de tocar este andamento demasiado lento, justificando:

“Começa (Sonata em Si bemol maior D.960) com uma vasto primeiro andamento marcado por *Molto Moderato*. Isto pode ter diversos significados, como o compositor indicando um tempo em compasso 4/4 calmo e moderado. Não existe absolutamente nenhuma instrução que sugira uma lentidão extrema, como por exemplo *largo*, *lento*, *adagio* ou *grave* (todos estes são usados por Schubert noutros sítios). Nos últimos anos – desde as famosas performances de Sviatoslav Richter – tornou-se um padrão tocar este andamento a um excruciante tempo lento. Aqueles que não seguem esta nova ‘tradição’ são normalmente sujeitos a críticas severas. Richter – sendo um verdadeiro

grande artista que é meticuloso em relação a seguir o texto – deve ter as suas razões.”
(Newbould, 1998)

Ainda sobre a problemática das repetições, Antonín Dvůrak fala sobre as Sinfonias de Schubert, “Se as repetições forem omitidas, um procedimento que eu aprovo completamente, e que é de facto agora geralmente adoptado, elas não são demasiado longas.” No entanto, Dvůrak considerava que Schubert por vezes não sabia quando parar. (Brendel, 1989). A importância que os próprios compositores dão às repetições deve ser tida em conta, bem como as suas justificações quando acham que não se devem realizar. Johannes Brahms, segundo Edwin Fischer, justificou a ausência da repetição da exposição da Segunda Sinfonia de Schubert (num concerto dirigido pelo próprio Brahms) a um jovem músico que estaria surpreso pelo sucedido da seguinte forma:

“ Anteriormente quando a peça era nova para o público a repetição era necessária. Hoje a obra é tão conhecida que eu posso continuar sem realizá-la.”

Isto cria uma outra “desculpa” para que o intérprete pondere a não realização de certas repetições, visto que até os próprios compositores por vezes já não as vêem como necessárias. As repetições criam o efeito de familiaridade ao ouvido do público, tal como acontece hoje em dia, em grande parte, com a música popular. A repetição de um refrão, duas ou três vezes num curto espaço de tempo, ajuda o ouvinte a memorizar tanto a melodia como a harmonia e, no caso de canções, a letra. Não é certamente por acaso que Schubert, relativamente aos seus ciclos de canções, tenha usado muito a repetição como forma de aliciar o ouvinte. Basta reparar na primeira canção (“*Gute Nacht*”) do ciclo *Winterreise* para prontamente ver que o tema é repetido duas vezes e uma outra vez transposto para o modo maior, não repetindo, no entanto, a letra dos vinte e quatro poemas de Wilhelm Müller. São quatro instâncias em que ouvimos a monotonia do tema principal num espaço de poucos minutos e que “obriga” o ouvinte a colocar-se na cena triste e melancólica em que o protagonista se encontra. Nestes casos, as repetições não dão hipóteses a que a música não fique na cabeça, por mais novidade que esta seja e creio que é para este propósito (mais do que alguma inabilidade de Schubert em variar temas ou harmonias) que foram escritas.

A quantidade de vezes que o tema é repetido para realizar a função referida numa canção é discutível. Schubert talvez tenha tido a necessidade de repeti-lo mais do que a sua vontade

devido em parte aos longos poemas de Müller. Olhando para as últimas três Sonatas, a repetição da exposição torna-se mais lógica segundo esta mesma função, pois se em cerca de cinco minutos um tema pode ser repetido três vezes, num andamento de vinte minutos (Sonata em Lá Maior e Si bemol maior) parece haver uma necessidade maior ainda de efectuar repetições, criando assim uma contra partida se a decisão do intérprete for a de não realizar as repetições da exposição. Pode-se argumentar que tais repetições não sejam necessárias em obras com quase duzentos anos de idade, mas como é sabido a popularidade das Sonatas de Schubert sempre foi inferior às de Beethoven (com a possível excepção da Sonata em Si bemol maior) e só começaram a fazer parte do repertório pianístico no séc. XX, tendo sido maioritariamente negligenciadas durante todo o séc. XIX. (Badura-Skoda, 1990) Quantas pessoas numa plateia já ouviram (ou lembram-se de já ter ouvido) o primeiro andamento da Sonata em Lá Maior? Certamente que não muitas e assim acresce mais um factor a considerar para o intérprete na sua decisão, não esquecendo no entanto, relativamente à preocupação do público-alvo, do problema anteriormente referido de “cansar” ou não o ouvinte com música demasiado longa.

Depois o intérprete é confrontado com mais uma contrapartida que leva a alguma discussão: não repetir a exposição do primeiro andamento das últimas duas Sonatas significa cortar compassos de música. Como foi anteriormente argumentado, estes compassos são na sua essência compassos com a exclusiva finalidade de transitar para o início da obra, não oferecendo nenhuma ideia musical nova que justifique a sua presença numa performance. A afirmação de Andrés Schiff, em que este denomina o corte como “cortar um membro da Sonata” (Newbould, 1998) é sem dúvida exagerada. Sobre tal visão, Alfred Brendel responde da seguinte forma:

“Devo discordar. Ambas exposições”, das últimas duas Sonatas, “terminam de uma forma que não é possível regressar aos seus inícios. Por esta razão Schubert, que em certos aspectos de forma e notação era bastante mais antiquado que Beethoven, escreveu os compassos em questão. Beethoven teria certamente ido directamente para o desenvolvimento. Na sua ‘Appassionata’, a exposição em Fá menor termina em Lá bemol menor, seguida do começo do desenvolvimento na inesperada tonalidade de Mi maior. É intrigante especular como Beethoven, em posse dos

meios harmónicos de Schubert, poderia regressar novamente ao início em Fá menor. No entanto, ele não achou por bem fazê-lo. Evidentemente era capaz de passar por cima da pressão de convenção quando a música assim o pedia. Outro argumento apresentado pelos anjos da guarda da repetição da Sonata em Si bemol maior enfatiza a extraordinária novidade dos compassos de transição; eles adicionam algo à peça que deixaria de ser dita de outra forma e, supostamente, mudaria a percepção do seu carácter. Se não houvesse tantos outros factores contra a viabilidade desta repetição – a generosidade da exposição, a recapitulação literal, o carácter lírico de todos os temas bem como o do *Andante* seguinte, o equilíbrio dos andamentos – eu estaria definitivamente de acordo com o julgamento de Schubert.” (Brendel, 1989)

As últimas três Sonatas de Schubert estão repletas de indicações de *pp* e *ppp*, algo que nem em Beethoven encontramos com tanta frequência e certos instrumentos da época, como o fortepiano Graf, teriam pedais que possibilitavam uma forma directa de as realizar. (Schiff, 1998) Andrés Schiff afirma que muitos pianistas usam o pedal esquerdo demasiado de forma a atingir uma “suavidade extrema” e que tal está errado devido ao som nasalado que o piano dos tempos de hoje produz aquando a sua utilização. Mais ainda, que o *pianíssimo* deve ser atingido “através da imaginação e realização do intérprete (técnica!), e não pelo mero uso de um dispositivo mecânico”. (Newbould, 1998) No entanto, a afirmação de Schiff leva a crer que este refere-se a ambas as dinâmicas *pp* e *ppp* – se assim for, não é totalmente correcta. A “suavidade extrema” mencionada deve-se muito ao facto do que já foi anteriormente referido, que Schubert utilizou com grande abundância as dinâmicas de *pianíssimo* e o espaço musical, e sua conseqüente abordagem do ponto de vista pianístico, deve ser feito no campo da delicadeza. Os pianistas são confrontados durante toda a sua carreira com instrumentos estranhos, ao contrário da maior parte dos outros instrumentos mais pequenos que andam atrás do intérprete seja para onde ele for. Isto provoca um problema quanto à familiaridade e o à-vontade do pianista pois à problemática da pressão psicológica que um recital provoca no artista acresce o problema deste não saber o que lhe espera em termos de maquinaria. A mais tocada das últimas três Sonatas de Schubert, a

Sonata em Si bemol maior, começa prontamente com a indicação *pp* e mantém-se neste ambiente de dinâmica em praticamente toda a longevidade do primeiro andamento, havendo por vezes a indicação *ppp*. Como pode então o intérprete num recital, com pouco ou nenhum conhecimento do instrumento da sala, realizar diferenças de dinâmica no campo dos *pianíssimos* sem recorrer ao uso do pedal esquerdo? As diferenças de dinâmica nas Sonatas vão para além da delicadeza, chegando até mesmo por vezes a *ffz* como no segundo andamento da Sonata em Lá Maior, entre muitas outras. Assim, e não querendo dividir dinâmicas por decibéis pela sua pouca viabilidade em termos práticos, o intérprete tem de encontrar soluções para as minuciosidades pedidas e desenvolver uma diferença dinâmica por relatividade, ao mesmo tempo que tem a noção que o instrumento em que as irá realizar não é o seu e, como tal, deverá tirar partido de tudo aquilo que lhe possa facilitar a performance, nomeadamente de dispositivos mecânicos como os pedais. Realizar a dinâmica *ppp*, que tão frequentemente aparece em toda a trilogia, sem o auxílio do pedal esquerdo é de um enorme risco – falta de clareza ou até mesmo silêncios não desejados devido a notas em falso podem ocorrer. O som nasal a que Schiff se refere ao utilizar o pedal esquerdo não é o mesmo para todos os pianos. Num bom piano o efeito de *una corda* não é perceptível desta forma e não causa um obstáculo à sonoridade pretendida pelo intérprete. Também não se pode descartar totalmente a utilização deste pedal aquando do aparecimento de *pp*, sendo que esta indicação aparece em diversas instâncias em que o controlo sonoro (suavidade) é mais difícil de realizar, nomeadamente no registo grave – ainda no início da Sonata em Si bemol maior, o misterioso trilo aparece na exposição com *pp*, e só mais tarde na reexposição *ppp* (um possível erro de notação ou de edição, visto que só este trilo é dinamicamente diferente de todos os outros e não aparenta haver nenhuma razão em ser diferente). De qualquer forma, o procedimento deve ser o mesmo e o intérprete deve dar uso ao pedal esquerdo pois Schubert quer claramente uma sonoridade ainda mais suave no trilo do que no material anteriormente apresentado em *pianíssimo* e, em longas cordas como as dos baixos do piano e a quantidade de som que as mesmas facilmente produzem, pode-se dizer mesmo que é obrigatório aqui a sua utilização e altamente aconselhável em dinâmicas *ppp*. No entanto, o intérprete pode ter a possibilidade de as realizar sem o auxílio de pedal quando a música assim o deixa em figurações rítmicas lentas. Aqui, o tempo de preparação é maior e como tal existe mais tempo para controlar o toque.

András Schiff coloca ainda o problema dos *pianíssimos* quanto à marca de piano desta forma:

“Grande música é normalmente influenciada ou até mesmo inspirada por determinados instrumentos, mas a mesma transcende-os e as suas limitações. Se nós queremos ouvir as Sonatas de Schubert em grandes salas de concerto e não só em pequenas divisões ou em gravações, então devemos aceitar a utilização de pianos modernos. Hoje a escolha do Steinway é tida como garantida, e em todas as salas de concerto no mundo o pianista é automaticamente apresentado com um. No entanto nem sempre é a melhor escolha. De um Steinway é esperado que toque tudo bem, de William Byrd a Boulez. Um Graf de 1825 seria o ideal para Schubert mas deveras errado para as primeiras Sonatas de Beethoven ou obras de Chopin. A atracção de antigos pianos é de que eles tocam as obras de determinado compositor ou período particularmente bem, mas *apenas* isso. Eu estou convencido de que Schubert é um dos poucos compositores cuja música soa alienígena quando é tocada num Steinway. Isto é devido ao gosto Austríaco-Vienense. Alemão é a língua oficial na Áustria mas o sotaque Vienense é sem dúvida diferente do ‘Hochdeutsch’ falado em diversas partes da Alemanha. Similarmente, as Sonatas de Schubert (e suas outras obras) tocadas num bom Bösendorfer soam-me a mim idiomáticas, por causa da textura mais leve e o tom cantabile. Num Steinway elas soam-me como uma boa tradução. Infelizmente muita gente associa automaticamente o tom de um piano com o som de um Steinway, seja qual for o compositor que estão a ouvir. Essas pessoas não têm a paciência ou tolerância de experimentar outra coisa e estão cheias de preconceito.” (Newbould, 1998)

A afirmação de Schiff é contraditória, no sentido em que este evidencia a importância da transcendência e da quebra de limitações do instrumento na música de Schubert mas de

seguida fala em marcas de pianos, ou pianos da época, que são mais adequados e que lhe soam mais idiomáticos, chegando mesmo a afirmar: “ Sempre que toco Schubert no meu Bösendorfer estou no sétimo céu, mas algumas pessoas vão sempre dizer que pena que eu não toco num Steinway”. (Newbould, 1998) Numa pergunta feita por M. C. W. Patterson a Alfred Brendel, sobre o papel que o piano de concerto moderno tem na música de Schubert (se a enfatiza ou diminui), Brendel responde de forma oposta relativamente ao conservadorismo de Schiff no que toca à marca dos pianos concordando, no entanto, à primeira afirmação deste quando fala que a música transcende as limitações do instrumento:

“ Eu penso que, na generalidade, o piano moderno ajuda imenso, particularmente nas Sonatas. Estas são peças de grande escala e eram, penso eu, inspiradas mais pelos sons orquestrais e sons vocais que pelas limitações dos pianos da época. Existem relativamente poucas peças em Schubert que eu vejo como típicas peças para piano. Apenas em alguns dos Momentos Musicais e Impromptus deve o pianista imaginar o som do piano desde o início. Em todas as outras obras para piano, ele deve imaginar outras possibilidades dentro do som musical, e depois encontrar um caminho, inevitavelmente através do compromisso, de sugeri-las no piano. Eu acho que, com o piano moderno, existe um leque muito mais variado de dinâmicas que deixam exprimir estas possibilidades latentes na música. “
(Brendel, 1989)

Além disso, Alfred Brendel descarta a visão de que Schubert tem de soar a “Austriaco-Vienense” como propõe Schiff, com uma extensa justificação (a uma crítica que lhe fizeram sobre um dos seus recitais em que tocou a trilogia) que merece apreço e mais uma vez mostra Schubert como um “outsider” que nunca se sentiu em casa enquanto esteve em Viena:

“ Depois de uma das minhas performances deste magnífico, apesar de árduo, programa, um jornal Vienense pronunciou que mesmo que eu, como

alguém que virou as costas a Viena, quis negar o facto, eu devo ter “experienciado” estas peças enquanto era residente na cidade de Schubert. Como é que as Sonatas de Schubert, o seu “Winterreise”, a Missa em Mi bemol ou o Quinteto de Cordas podiam ser “experienciados” em Viena nos dias de hoje não foi explicado. Não que Schubert tivesse alguma vez sido o tipo de músico regional que um cosmopolita como Busoni escolheu ver nele. Não existe falta de elementos na sua música que vieram de sítios fora das fronteiras da sua cidade. Nós detectamos talvez um gosto Húngaro no final da Sonata em Si bemol maior, danças Boémias (polka e sousedská) na terceira das suas das suas peças póstumas para piano e até mesmo uma tarantela no final macabro da Sonata em Dó menor (que de qualquer forma relaciona-se em espírito muito menos aos amigos pintores de Schubert Kupelweiser ou Schwind que às fantasias negras de Goya, que também morreu em 1828).

O que é um ‘compositor Vienense’? (Para além de Schubert, o jornal Vienense mencionou também Mahler e Alban Berg). Será alguém a quem os Vienenses castigaram porque ele não compôs como Johann Strauss – alguém cuja música desconfortável tinha de ser administrada aos Vienenses de forma atrasada, e com muito esforço? Numa carta de 1827 Schubert descreve a Viena de Metternich da seguinte forma: ‘É evidentemente bastante grande, mas é compensada por ser desprovida de cordialidade, sinceridade, pensamento verdadeiro, palavras sensíveis e, em particular, acções animadas.’ Mesmo hoje, Viena talvez seja o sítio indicado para ensinar músicos o que significava uma Valsa de Strauss. Mas alegar que alguma vez existiu, ou ainda existe, uma tradição Vienense de Schubert é

pura ficção. Quem, aparte de Brahms, o Alemão Nortenho, se interessou pela música instrumental de Schubert na Viena do Séc. XIX? (Os entusiastas de Schubert - Schumann, Mendelssohn, Liszt, Anton Rubinstein, Dvorak e George Grove – eram todos convidados ocasionais de fora.) Quantos dos grandes cantores de Schubert ou maestros originaram da terra natal ou do país de Schubert? Onde estavam, até recentemente, os pianistas Vienenses que poderiam ter patrocinado as Sonatas de Schubert? Para Sauer, Rosenthal ou Godowsky, estas não despertaram grande interesse. A sua descoberta ocorreu em Berlim dos anos 20 graças a Schnabel e Erdmann. Schnabel estudou de facto em Viena, mas mesmo que ele tivesse sido aconselhado a olhar para as Sonatas inexploradas de Schubert, o seu professor Leschetizky não saberia como deveriam ser tocadas. Significativamente, a enorme influência de Schnabel como professor não permeou Viena de forma alguma.

Nos dias de hoje, Viena não fornece mais nenhuma ideia sobre Schubert do que qualquer outra cidade. Evidentemente o panorama de Belvedere quase não mudou desde o tempo de Schubert. Mas vivem ainda as pessoas em apartamentos de um quarto – como vivia o pai de Schubert e a sua família – e dar a luz as suas crianças numa pequena alcova que também serve de cozinha? Os adultos ainda jogam à cebra-cega? São os manuscritos submetidos à censura? É o país governado por um parlamento ou pela sua polícia secreta? É a sua música popular e suburbana, que encantou tanto Schubert, ainda uma presença musical ou, de outra forma, uma bonita relíquia de ‘melhores tempos’? Até mesmo a alegação Vienense que Viena permanece Viena

conclui-se uma ilusão dos Vienenses.” (Brendel, 1989)

Charles Fisk compara a personagem de “Wanderer” com a sensação de intruso (“outsider”) do próprio Schubert e explica-o em termos performativos:

“Schubert regressa a tal conflito de identidade nas suas últimas Sonatas, compostas no despertar de *Winterreise*, parcialmente recordando aspectos da fantasia (“Fantasia-Wanderer”). Ele incorpora passagens sugerindo um protagonista que se sente como um exilado num sistema de passagens que sugerem a possibilidade de integração, finalmente para a mesma persona que já tinha sido antes individualizada como um intruso. Presumivelmente quase toda a gente já se sentiu como tal em alguma fase da sua vida e experienciou pelo menos alguma desolação deste protagonista. Assim quase qualquer intérprete que chega a descobrir tal protagonista na música de Schubert pode recorrer à sua experiência pessoal, à sabedoria directa de tais sentimentos, e aos tipos de gestos que os manifestam para intensificar uma ideia de como esta música deve fluir. Realizada outra vez numa performance, a música que deve a sua forma e carácter em parte a tais sentimentos é renovada como um cenário para contê-los, assimilá-los, e transformá-los. Se eu estou certo acerca das últimas obras de Schubert, a composição das mesmas ajudou-o a resistir à visão alienada e niilista do solitário “Wanderer” de *Winterreise*. Hoje, tocar e ouvir esta música pode ainda ajudar alguma tendência à mesma capitulação”. (Fisk, 2001)

Conclusão

É muitas vezes sugerido que Schubert teria escrito as três últimas Sonatas com um significado de despedida, tendo-se assim apercebido da morte eminente e, como tal, estas obras aportariam um toque do “divino” ou de alguma inspiração celestial. Mais ainda se for em relação à derradeira Sonata em Si bemol maior (Badura-Skoda, 1990), a Sonata de carácter mais relaxado, calmo e meditativo de toda a trilogia – toda ela aparenta ser uma grande introspecção psicológica mas, e como já foi anteriormente referido, também com momentos de dor e ira comuns às outras duas últimas Sonatas. No entanto, estes momentos restringem-se mais ao último andamento quando é invocada a memória da tarantela da Sonata em Dó menor. Por estes motivos, não é estranho que muitos defendam a teoria de que o aproximar da morte influenciou a escrita de Schubert e que esta última Sonata tenha sido o seu maior presente de despedida. Mas de todas, esta é aquela que menos representa a morte. A Sonata em Dó menor assume claramente este sentimento, de início ao fim, e o apelido de “dança macabra” dado ao seu último andamento (também descrito por Alfred Brendel) (Brendel, 1989) reforça-o mais ainda, embora que a referência à morte desta Sonata deve-se provavelmente a Beethoven que, no ano anterior à sua composição, teria falecido no mês de Março. Charles Fisk descreve esta incidência:

“Beethoven estaria morto há apenas um ano quando Schubert começou a trabalhar na Sonata em Dó menor. Schubert, presumivelmente, não tinha consciência de que iria morrer pouco tempo depois. O início Beethoveniano da Sonata pode por isso tentar-nos a associar as suas evocações de morte mais ao falecimento de Beethoven que com os pensamentos de Schubert sobre a sua própria mortalidade. Esta obra começa com possivelmente a mais completa e explícita citação de Beethoven em toda a música instrumental de Schubert, mas também aporta as mais profundas e explícitas memórias de *Winterreise*. E é difícil de imaginar que indo buscar a essas memórias de um “Wanderer” solitário e exilado, Schubert teria associado estas a uma figura tão ilustre – se bem que solitária – do compositor mais famoso de Viena. Como fazemos então sentido da

progressão na Sonata em Dó menor de um início Beethoveniano para um mundo Schubertiano idiossincrático, até mesmo um mundo assombrado por *Winterreise*?

Claro que Schubert idolatrava Beethoven e sentia a sua influência constantemente. Num relato bastante equilibrado, John Gingerich descreveu em detalhe sensível como Schubert, na sua música instrumental madura, emulou Beethoven, e como ele nunca perdeu a sua própria voz distintiva em fazê-lo. Encarar Beethoven como a figura musical paterna de Schubert é talvez demasiado óbvio para conseguir alguma revelação a uma consideração geral da sua relação. Mas para a Sonata em Dó menor, à qual Schubert de certa forma começa por pôr de lado Beethoven, um mito quase parricida pode ajudar a explicar a subsequente descida à desolação assombrada de *Winterreise*. Neste mito, Schubert está profundamente sozinho: não porque tenha sido desprezado, como o protagonista do ciclo poético de Müller ou o seu próprio “Mein Traum”, mas porque ele próprio desprezou o seu antepassado mais poderoso. Ao fazê-lo, ele próprio é ameaçado com falta de identidade até que aceite a fusão da sua própria voz com a da figura magnânima, o oposto do Leiermann – que podia mesmo até ser o fantasma de Beethoven – que ele encontra primeiro no desenvolvimento do primeiro andamento. Em gradualmente recriando-se a si próprio no despertar deste encontro, ele também recria Beethoven à sua imagem.” (Fisk, 2001)

Schubert de facto começou a escrever a Sonata em Dó menor em Maio de 1827, apenas um ou dois meses após a morte de Beethoven. A influência de tal acontecimento na construção da Sonata é indiscutível e, creio, elimina a hipótese de que Schubert estaria a compor com o pensamento na sua pessoa ou na sua eventual morte. Aldred Brendel

apelida-a de “sombria, passional e fria” e que “pode bem ser a menos sensual, menos acolhedora e, por detrás da sua fachada classicista, a mais neurótica Sonata que Schubert alguma vez escreveu”. Pode-se até mesmo dizer que Schubert faz tributo a Beethoven com a sua Sonata em Dó menor, evidenciando logo no início do primeiro andamento as trinta e duas variações (também em Dó menor) do famoso compositor alemão. Também no início do segundo andamento é encontrada outra interligação com mais uma obra de Beethoven, desta vez um pouco mais discreta. Ainda que partilhem a mesma tonalidade de Lá bemol Maior e o mesmo compasso 2/4, a semelhança na progressão harmónica dos primeiros compassos está um pouco mais escondida mas bem presente.



Ilustração 10 - Schubert – Sonata D.958 – 2º andamento



Ilustração 11 - Beethoven – Sonata n.º8 op.13 “Patética” – 2º andamento

Encontram-se aqui não só interligações harmónicas com a Sonata de Beethoven, como também melódicas e até rítmicas – a voz superior apresenta exactamente o mesmo ritmo na Sonata em Dó menor de Schubert, bem como a semelhança da linha melódica do baixo em ambas as obras.

A teoria da influência do aproximar da morte nas últimas Sonatas de Schubert aparenta ser falsa: não existe nenhuma prova que demonstre este sentimento nos últimos meses de vida do compositor, e as que existem vão de contra tal ideia. A Sonata em Si bemol Maior (a que pelo seu carácter foi mais associada a esta teoria) foi escrita e acabada ao mesmo tempo da

Sonata em Lá Maior, em Setembro de 1828, dois meses antes da morte de Schubert. São Sonatas que têm um carácter muito diferente e, se uma delas é uma despedida, porque não a outra também? Talvez por ser a última, tanto da trilogia como de todas as Sonatas de Schubert, é-lhe conferida essa denominação mas tal não descarta, de forma alguma, a possibilidade da ignorância do compositor sobre a sua morte precoce que em breve iria suceder. Mesmo em Novembro de 1828, e no início da sua derradeira doença causada por febre tifóide (Newbould, 1998), Schubert encontrava-se optimista e descartando o seu problema de saúde como algo grave em conversas com os seus amigos (Grove, 2001), depois de ter sido informado no final do Verão do mesmo ano pelo médico da corte Ernst Rinna, que provavelmente lhe disse que iria morrer em breve. (Newbould, 1998) Tal reacção não é de alguém que caiu na depressão e no desespero, ou de alguém a quem a sua música é rotulada como maioritariamente de “música melancólica” como descreve Arthur Godel.



Ilustração 12 - Máscara de vida (ou morte) de Schubert – cópia preservada no Conservatório de Viena

A máscara de vida de Schubert (suposição de Eva-Badura Skoda e de Alfred Brendel contra a suposição de ser uma máscara de morte) mostra uma pessoa “forte, sensível, robusta e

propulsando traços energéticos, mais semelhantes às de Beethoven que às de Grillparzer ou Nestroy”. (Brendel, 1989) É assim, talvez, um erro idealizar toda a música de Schubert como lírica, gentil e triste, e conseqüentemente deixar que isso determine o gosto de ouvintes e intérpretes. O facto de que sofreu de sífilis nos seus últimos seis anos de vida não significa uma falta de poder e força na sua música.

“ Para ser certo, Schubert, o mais comovente de todos os compositores, oferece ao lado das suas assustadoras danças de morte algo como a ira e abrigo da morte, a sua doçura e engodo, as suas canções de sirene e chamariz de desistência. Com a morte da sua mãe, a imagem de morte e a sua memória dela parecem ter-se fundido. Mas também aqui, a palavra ‘gentil’ não serve. De uma forma mais acentuada que Beethoven, as indicações de Schubert exigem extremos. O cantor que observa as indicações de dinâmica de ‘Winterreise’ , predominantemente escritas na parte do piano, vai-se sentir vinculado a sobressaltar os ouvintes que consideram um som uniformemente bonito e uma frase nobre como o quintessencial do canto de Lieder, e ‘Winterreise’ como o retrato musical de um velho resignado. [...] É impossível imaginar que Schubert possa ter sido capaz, mesmo como um homem doente, de transmitir na sua música emoções de bem-estar, provocação, excitação, euforia, uma alegria conjurada pela sua imaginação, que pudessem aliviar ao que ele chamou a sua ‘depressiva consciência de uma miserável realidade’? Não é provável que um compositor depressivo, em vez de se deixar afundar mais ainda no desespero, tomaria partido do acto de compor como uma alavanca para se levantar da apatia? Será ridículo pensar que, com a ajuda da sua criatividade, até mesmo um sífilítico poderia ter algumas noções de despreocupação poucos meses antes de morrer? Onde outrora Schubert era rotulado como genial e

sentimental, ele tem sido recentemente visto como desolado e incorrigivelmente depressivo. [...] No final da Sonata em Lá maior Schubert sente-se alegremente transportado. No seu scherzo consigo ouvir risadas e ver chapéus a serem atirados ao ar. Os chamados episódios ‘optimistas’ no final da Dó menor, por outro lado, são afinal quimeras, mistérios, insinuações do Erl King.” (Brendel, 1989)

Existem mais razões que suportam a falta de premonição pela parte de Schubert sobre a sua própria morte. O facto de ele ter feito planos para o futuro (Brendel, 1989), incluindo obras que deixou inacabadas, reforça a ideia de alguém que mesmo nos últimos meses de vida tinha esperanças de que poderia continuar a viver. A premonição só chegou já na fase final da doença, quando Schubert pediu, como últimos desejos, ouvir o Quarteto de Cordas em Dó# Menor op.131 de Beethoven e que fosse sepultado junto à campa do seu ídolo. (Deutsch, 1959)

As últimas três Sonatas para piano são para ser vistas como um todo e como obras que retratam uma esperança para o protagonista de Schubert – onde em “Winterreise” não é definido um fim para o “Wanderer”, ficando este destinado a um estado de limbo (do qual nem o objectivo da morte consegue concretizar), nas Sonatas, e em particular com a Sonata em Lá Maior e Si bemol Maior, essa ausência é preenchida com alegria e força de viver. A vida de Schubert na minha opinião, e como quis demonstrar neste trabalho, decorreu da mesma forma. Entristece-me e deixa-me inconsolado que lhe foi retirada a vida aos trinta e um anos de idade, mas quero pensar que a sua obra, como as últimas Sonatas, desperte nas pessoas de hoje uma sensibilidade e bondade como nunca mais foram expressas em páginas de música.

Anexos



Ilustração 13 - Facsimile da primeira versão manuscrita – Sonata D.958 – 1ª Página

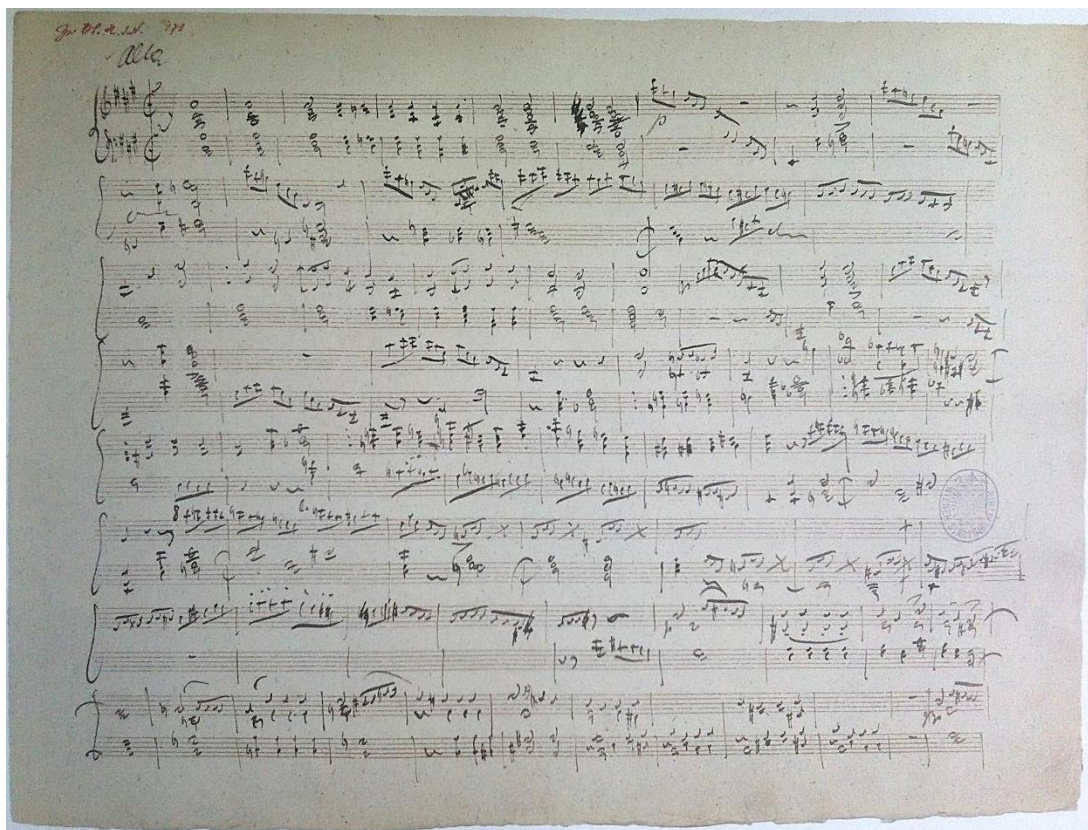


Ilustração 14 - Facsimile da primeira versão manuscrita – Sonata D.959 – 1ª Página

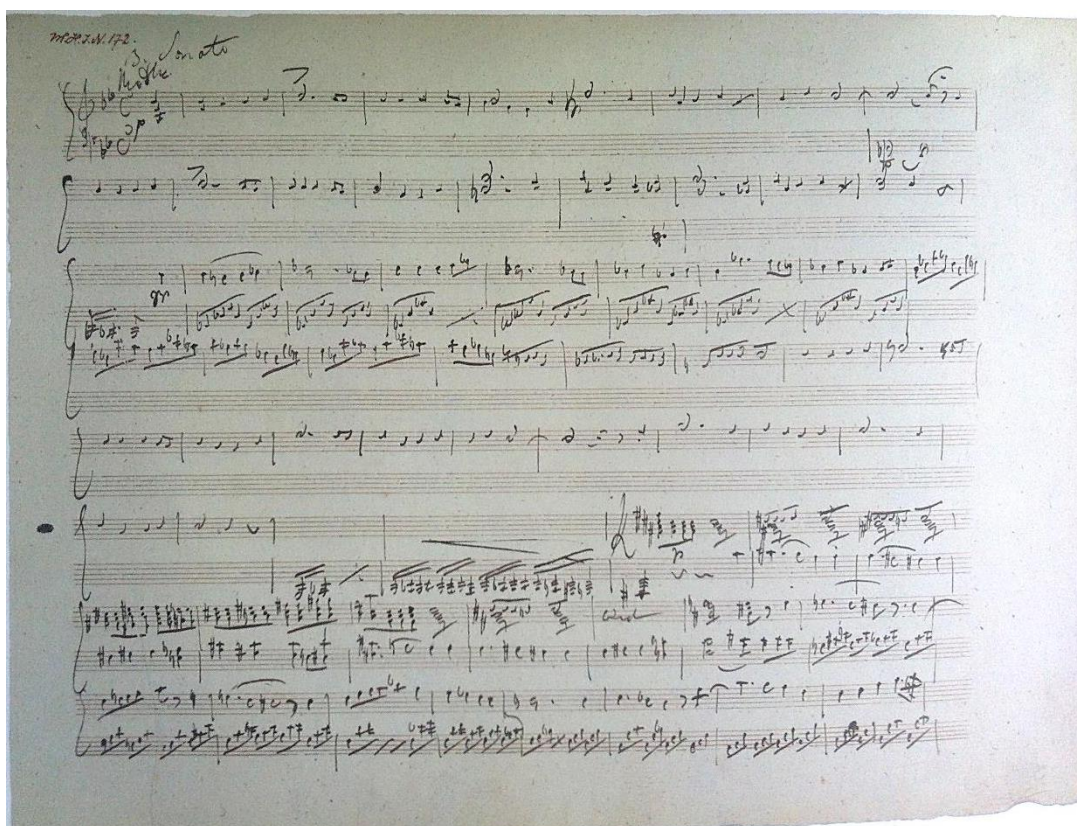


Ilustração 15 - Facsimile da primeira versão manuscrita – Sonata D.960 – 1ª Página

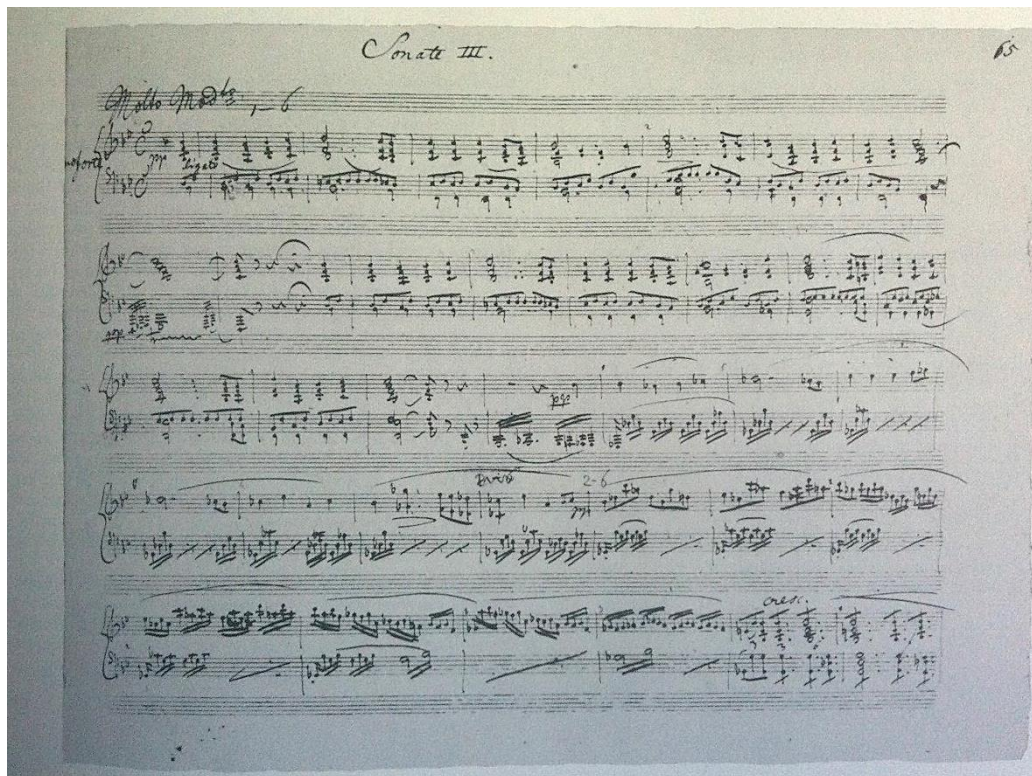
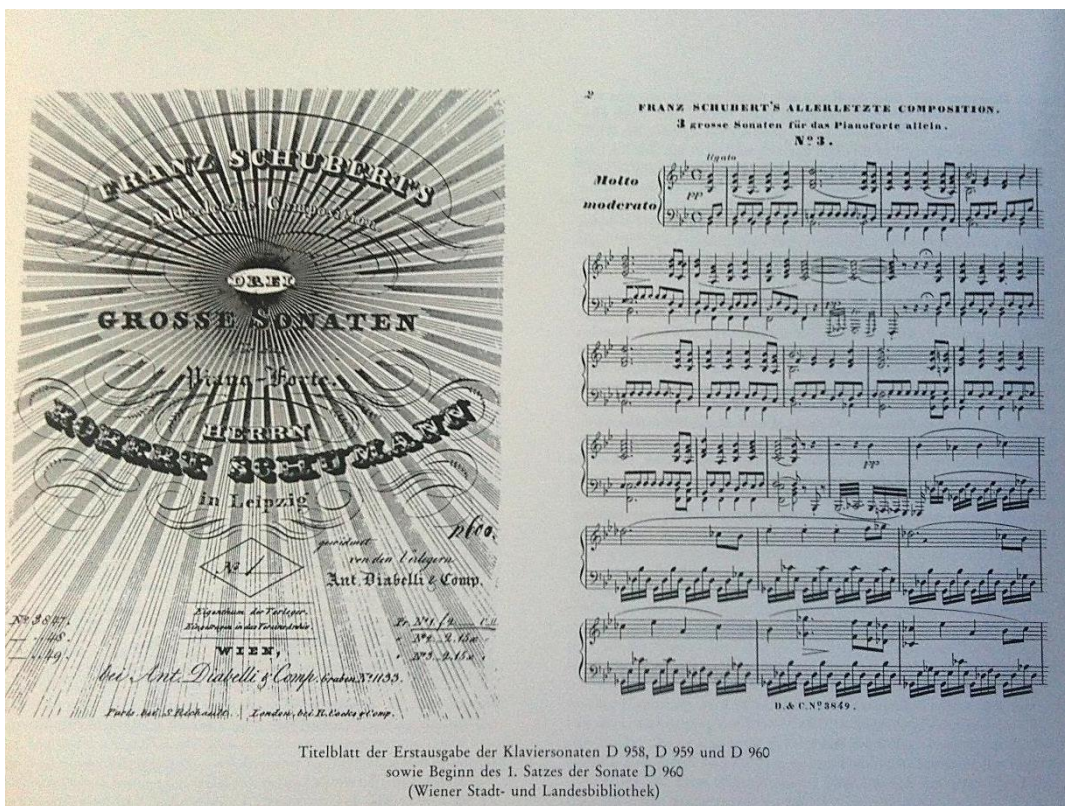


Ilustração 16 - Facsimile da versão final manuscrita – Sonata D.960 – 1ª Página (Propriedade privada)



Titelblatt der Erstausgabe der Klaviersonaten D 958, D 959 und D 960 sowie Beginn des 1. Satzes der Sonate D 960 (Wiener Stadt- und Landesbibliothek)

Ilustração 17 - Primeira publicação das três últimas Sonatas para piano - Capa e primeira página da Sonata D.960

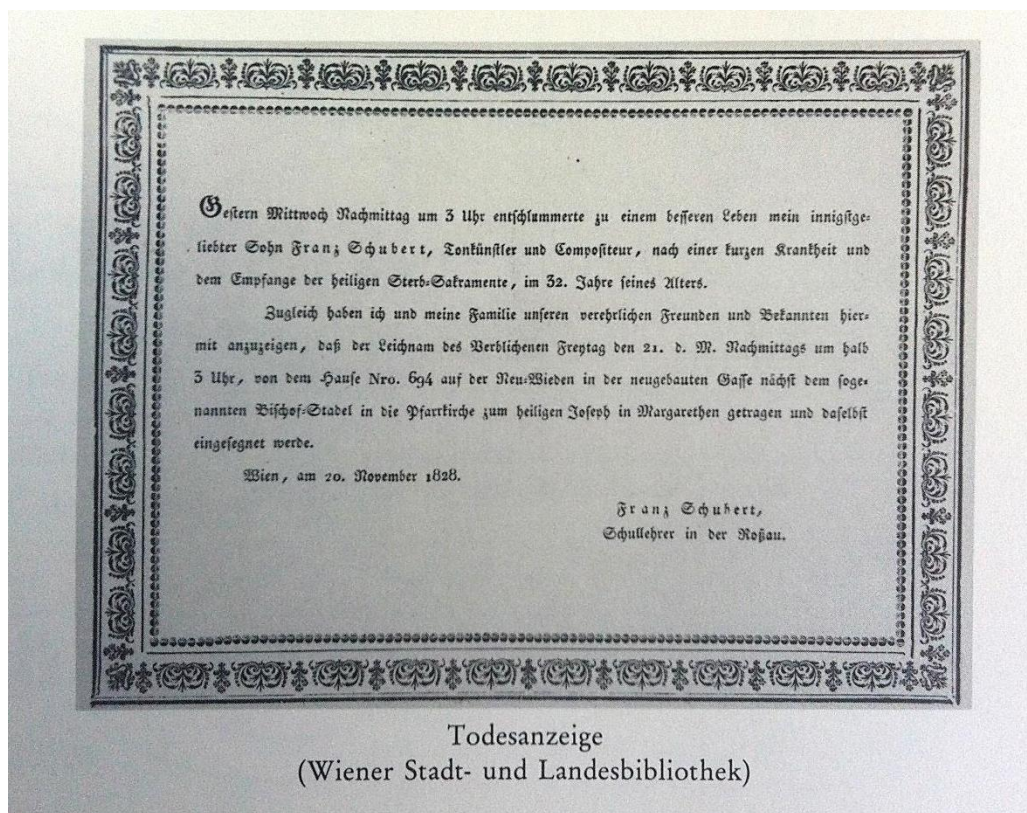


Ilustração 18 - Obituário de Schubert escrita pelo seu pai no dia 20 de Novembro de 1828



Ilustração 19 - Caspar David Friedrich – *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818

Bibliografia

Badura-Skoda, Eva. "The Piano Works of Schubert", *Nineteenth-Century Piano Music*, ed. R. Larry Todd (Schirmer, 1990)

Beach, David. "A Recurring Pattern in Mozart's Music." *Journal of Music Theory* 27/1 (1983): 1-29.

Brendel, Alfred. "Schubert's Last Three Sonatas" in *JSTOR: RSA Journal*, vol.137, No.5395 (June 1989).

Clark, Suzannah. "*Analyzing Schubert*". Cambridge University Press, 2011.

Cook, Nicholas. "Analyzing Performance, and Performing Analysis" in *Rethinking Music*, Nicholas Cook & Mark Everest (eds.) (Oxford University Press, forthcoming).

Deutsch, O.E. "*Schubert: Memoirs by his friends*", London, 1959.

Dunsby Jonathan. "*Performing Music: Shared Concerns*" (Oxford: The Clarendon Press, 1995).

Hallam, S., Cross, I. & Thaut, M. (eds) *Oxford and Book of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

Kingsbury, Henry. "*Music, Talent & Performance: A Conservatory Cultural System*." Philadelphia: Temple University Press, 1988.

Lester, Joel. "Performance and analysis: interaction and interpretation" *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. John Rink (ed.) (Cambridge: CUP, 1995).

Rink, John. (ed.) "*The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*". (Cambridge: CUP, 1995).

Fisk, Charles. "*Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*". Berkeley: University of California Press, 2001.

Fisk, Charles. "What Schubert's Last Sonata Might Hold." In *Music and Meaning*, 179-200. Ed. Jennifer Robinson. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie and John Tyrell, vol. 22: 655-729. London: MacMillan, 2001.

Newbould, Brian. "*Schubert Studies*". Ashgate, 1998.

Polydor International GmbH. "*Ludwig van Beethoven: Sonaten opp. 101, 106 'Hammerklavier' Maurizio Pollini*". Hamburg, 1977.

Rosen, Charles. "*The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*". New York: Viking, 1971.

Rosen, Charles. "*Sonata Forms*". New York: Norton, 1988.

Schmidt-Beste, Thomas. "*The Sonata*". Cambridge, 2011.

Schubert, Franz. "*Drei große Sonaten für das Pianoforte, D. 958, D. 959, und D. 960 (Frühe Fassungen)*". Facs. do manuscrito na Wiener Stadt- e Landesbibliothek. Tutzing: 1987.

Schubert, Franz. *Sämtliche Klaviersonaten Band 3: D 850, 894, 958, 959, 960*. Ed Martino Tirimo. Vienna: Universal Edition, 1999.

Seashore, Carl E. "*Psychology of Music*". Dover Publications, INC. New York, 1967.

Taruskin, Richard, Text and Act. University of California Press, Berkeley, 1995.

Ulrich, Michels. "*Atlas de Música*". Gradiva, 2007.