



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de
Lisboa

**LISZT E BERG:
SONATAS PARA PIANO**

Marta Maria Capaz Assunção da Cunha Menezes

Mestrado em Música

Junho de 2012

Professor Orientador: Miguel Henriques

Professor Co-Orientador: Jorge Moyano

Agradecimentos

Ao meu ao orientador, Professor Miguel Henriques, de forma particular, o apoio, disponibilidade e interesse demonstrados na orientação do meu Projecto Artístico.

Ao meu co-orientador, Professor Jorge Moyano, pela forma aberta e também disponível com que acompanhou o meu Projecto Artístico.

Ao Nuno da Rocha e Carlos Cruz pela ajuda na preparação e edição dos excertos musicais.

À Diana Afonso pela ajuda na formatação.

A todos os professores que me apoiaram e que, de alguma forma, contribuíram para o meu percurso.

Aos meus amigos o apoio e confiança.

Resumo

A *Sonata em Si menor* de Franz Liszt e a *Sonata para Piano op. 1* de Alban Berg são obras únicas no repertório pianístico. Embora compostas em contextos e períodos diferentes, ambas abrem caminho para a modernidade em termos harmónicos e composicionais, partindo da forma sonata.

No presente trabalho é feita uma breve análise das duas sonatas, explicando as técnicas composicionais utilizadas na procura de uma maior unidade em termos formais: a de transformação temática no caso de Liszt e de variação em desenvolvimento no caso de Berg. Ambas partem da aplicação, desenvolvimento ou variação de um número limitado de motivos para construção de todo o material da obra.

Para além da integração de ambas no seu contexto histórico, é feito um paralelismo entre as duas obras, explicando as suas características comuns e justificando a sua escolha para apresentação no meu Projecto Artístico.

Palavras-Chave

Liszt, Berg, sonata, variação, transformação temática

Abstract

The *Sonata in B minor* by Franz Liszt and the *Piano Sonata op.1* by Alan Berg are unique works in the piano repertoire. Despite being written within different contexts and periods, both were innovative in regard to harmony and compositional technique, with the sonata form as a starting point.

In the present work, a brief analysis of the two sonatas is presented, and the compositional techniques used towards a greater formal unity discussed. These are thematic transformation in Liszt's case and developing variation in Berg's. Both stem from the use, development or variation of a limited number of *motifs*.

Besides framing each work in its historical context, a comparison is made exploring their common characteristics and explaining this choice for my Artistic Project.

Keywords

Liszt, Berg, sonata, variation, thematic transformation

Índice

Lista de Figuras	6
Introdução	7
A Época Romântica – Franz Liszt	9
<i>Sonata em Si menor</i>	11
Análise da obra	12
O início do século XX – Alban Berg	19
<i>Sonata para Piano op. 1</i>	21
Análise da obra	21
Reflexão acerca das duas sonatas	28
Conclusão	33
Bibliografia	34

Lista de Figuras

Figura 1 – F. Liszt, <i>Sonata em Si menor</i> : Motivo 1, compassos 1-7	13
Figura 2 – F. Liszt, <i>Sonata em Si menor</i> : Motivo 2, compassos 8-13	13
Figura 3 – F. Liszt, <i>Sonata em Si menor</i> : Motivo 3, compassos 14-17	14
Figura 4 – F. Liszt, <i>Sonata em Si menor</i> : Tema 1, compassos 32-33	15
Figura 5 – F. Liszt, <i>Sonata em Si menor</i> : compassos 105-113	15
Figura 6 – F. Liszt, <i>Sonata em Si menor</i> : compassos 153-157	16
Figura 7 – F. Liszt, <i>Sonata em Si menor</i> : compassos 179-180	17
Figura 8 – F. Liszt, <i>Sonata em Si menor</i> : Tema Conclusivo, compassos 331-339	17
Figura 9 - Esquema da forma-sonata na <i>Sonata para piano op. 1</i> de Alban Berg	22
Figura 10 – A. Berg, <i>Sonata para Piano op. 1</i> : Tema 1, compassos 1-3	23
Figura 11 – A. Berg, <i>Sonata para Piano op. 1</i> : Tema 2, compassos 29-33	23
Figura 12 – A. Berg, <i>Sonata para Piano op. 1</i> : compassos 38-39	24
Figura 13 – A. Berg, <i>Sonata para Piano op. 1</i> : Tema conclusivo, compassos 49-50	25
Figura 14 – A. Berg, <i>Sonata para Piano op. 1</i> : compasso 154	26
Figura 15 – A. Berg, <i>Sonata para Piano op. 1</i> : compassos 25-27	27
Figura 16 – F. Liszt, <i>Sonata em Si menor</i> : compassos 328-334	31

Introdução

No meu Projecto Artístico irei abordar *a Sonata em Si Menor* de Franz Liszt e a *Sonata para Piano op. 1* de Alban Berg, duas obras que considero importantes no repertório pianístico.

A Sonata de Liszt tem sido alvo de especulação, do ponto de vista de forma, estrutura ou programa. Numa época em que a música programática regista uma crescente adesão, sobretudo com Berlioz, Wagner e Liszt, torna-se curioso o facto de este último não ter relacionado uma obra de tamanha dimensão e importância com um programa específico¹. Em pleno período de ‘Guerra dos Românticos’, a *Sonata em Si menor* vem reafirmar a posição de Liszt a favor da inovação e progresso, explorando as novas potencialidades do instrumento e apresentando-se numa nova organização estrutural e formal – uma sonata de um só andamento, onde todo o material temático deriva fundamentalmente de três motivos principais.

Alban Berg é uma figura importante na música do século XX. Membro da Segunda Escola de Viena², Berg conjuga a atonalidade e modernidade com elementos do ultra-romantismo. Podendo ser associada a um contexto expressionista, a sua *Sonata para Piano op. 1* parte de uma base harmónica ainda ultra-romântica e torna-a mais complexa, acrescentando intervalos dissonantes, como o de quarta aumentada, utilizando a escala de tons inteiros como base harmónica e mantendo a música ‘suspensa’ através do adiamento de resoluções que o ouvinte espera sentir, dada a alusão, ainda que fugaz, ao sistema tonal.

Para cada um dos compositores é feita uma breve contextualização histórica e estilística, seguida de uma introdução às duas obras. Após a apresentação de uma análise formal para cada uma, são identificadas as suas características específicas, em termos harmónicos e composicionais.

¹ Do período em que a Sonata foi composta, conhecido como o ‘Período de Weimar’ (1848-1861), datam obras programáticas como a Sinfonia *Fausto*, a Sinfonia *Dante*, os Poemas Sinfónicos *Tasso: Lamento e triunfo*, *Hamlet*, *Prometheus* e *Orpheus*, por exemplo (Walker, 1989).

² A Segunda Escola de Viena ficou associada às figuras de Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern e teve como práticas composicionais centrais a exploração do atonalismo e da composição baseada na escala de 12 sons (Second Viennese School, s.d.).

Por fim, é feita uma abordagem às duas obras em paralelo, explicando o motivo da escolha de ambas para o meu Projecto Artístico. São referidos os principais aspectos em termos formais, estilísticos, composicionais e expressivos, relacionando as duas obras pela sua semelhança ou contraste.

A Época Romântica – Franz Liszt

O Romantismo foi um movimento artístico, político e filosófico emergente nas últimas décadas do século XVIII na Europa. Marcado pela subjectividade e pela emoção, esta corrente opõe-se aos ideais do Iluminismo e do Racionalismo, baseados no poder da razão, e centra a visão do mundo no indivíduo; no *eu*. Este movimento atingiu primeiro a literatura e a filosofia, para depois chegar às artes plásticas e à música. De uma forma geral, o indivíduo centra-se mais em si, ama a liberdade, a paixão e a busca do inatingível (Grout e Palisca, 2001). A arte passa a dar importância a uma expressão mais intensa da emoção e a retratar ‘o drama humano, os amores trágicos, os mitos, os ideais utópicos e os desejos de evasão’. (Romantismo, s.d.).

Na música, as origens do Romantismo encontram-se no *Empfindsamkeit* e no movimento *Sturm und Drang*, que procuram a expressão imediata do sentimento, e apelam a este em detrimento da razão, valorizando a figura do génio criador (Borges & Cardoso, s.d.). Estes conceitos, associados aos acima referidos, irão concretizar-se numa maior liberdade formal, de concepção e harmónica. Verifica-se uma expansão das formas usadas no Classicismo, levando por vezes à criação de outras, totalmente novas, como é o caso do Poema Sinfónico. A forma cíclica, que privilegia a unidade formal através da utilização dos mesmos temas (ou suas variantes) ao longo de toda uma obra, ganha popularidade e é utilizada por vários compositores, como Berlioz, Liszt, Wagner e Franck. A nível harmónico, dá-se uma expansão da tonalidade, através da ênfase nos elementos cromáticos, da recorrência constante a modulações e da utilização de dissonâncias, que passam a ser integradas na melodia e harmonia como unidades independentes. Com a utilização de acordes aumentados, diminutos, de sétima e nona, estende-se a amplitude das funções tonais do Classicismo, proporcionando um maior leque de opções no percurso harmónico de uma obra. A toda a instabilidade harmónica resultante da utilização destes recursos, junta-se a exploração dinâmica em todas as suas *nuances* e a utilização de *rubato*. Todas estas características estão relacionadas com o desejo por parte do compositor de transmitir emoções, de procurar a espontaneidade no gesto ou de dar lugar à fantasia, através de uma obscuridade

e ambiguidade intencionais que se opõem à clareza e objectividade clássicas (Grout e Palisca, 2001).

Estes novos pontos de partida manifestaram-se de duas maneiras distintas, levando à formação de dois grupos ou correntes, cuja oposição culminou com o que ficou conhecido como 'Guerra dos Românticos'. De entre os principais pontos de divergência constavam a estrutura musical, os limites da harmonia cromática e a questão da música programática vs. absoluta. No lado conservador, centrado no Conservatório de Leipzig, defendia-se a música absoluta, independente de qualquer programa (Brahms). Do lado progressista, em Weimar, procurava-se criar novas formas, programáticas, associando a música a ideias extra musicais (Liszt e Wagner).

Franz Liszt (1811-1886) foi um dos líderes do movimento romântico na Música. Como pianista, ficou associado à figura do virtuoso, aliada a uma forte personalidade em palco. O seu pensamento musical foi influenciado intelectual e emocionalmente pela 'literatura e arte, religião e natureza, personalidades e ideias, a luta política pela liberdade e uma consciencialização da morte' (Brendel, 1981). Sendo um dos líderes do grupo progressista, Liszt diferenciou-se do grupo conservador em três parâmetros principais (Walker, 1989): inventou a estrutura cíclica de um só andamento (fazendo a fusão de vários, sem interrupção), aplicou nas suas obras a técnica de transformação temática, na qual ideias contrastantes de uma obra derivam de uma ideia principal, e associou algumas das suas obras a um programa (música programática), defendendo que a música poderia estar associada e ser influenciada por outras artes.

Embora a *Sonata em Si menor* não esteja associada a nenhum programa, é inovadora a nível formal, apresentando-se num só andamento, ininterrupto, fazendo uso da referida técnica de transformação temática.

Sonata em Si menor

Composta entre 1852 e 1853, a *Sonata em Si menor* foi dedicada a Robert Schumann, como resposta à dedicatória deste feita a Liszt na *Fantasia op. 17* (1836). Apesar da opinião dos críticos conservadores da altura³, esta obra foi um desafio ao tipo de sonata escrito até então (com três ou quatro andamentos), tornando-se um marco único na história do repertório para piano.

Há alguma especulação acerca da origem da composição da Sonata. Há quem considere (Ott, 1981-82) que poderá seguir a lenda de Fausto⁴ associando os temas às personagens de Fausto, Gretchen e Mefistófeles. É também sugerido que possa ter um carácter religioso, tendo em conta a oposição entre Deus e Lucifer pela alma do homem, baseada na Bíblia ou na obra *Paraíso Perdido* (1667), de Milton (Merrick, 1987). Por fim, há quem considere a sonata como obra de carácter autobiográfico (Raabe, 1968). No entanto, todas estas ideias são fruto de especulação; não se tem conhecimento que Liszt alguma vez tenha feito este tipo de associações relativamente à sonata.

Em termos formais, a obra está escrita num único andamento⁵, em forma sonata. Alguns musicólogos propõem, no entanto, a sua divisão em três ou quatro andamentos (Longyer e Newman, citados em Hamilton, 1996), cuja unidade é assegurada pela utilização de material derivado dos motivos iniciais ao longo de toda a obra.⁶ São vários os compositores românticos que partiram desta premissa e a adaptaram às suas obras, com o mesmo objectivo, mas com características distintas. Berlioz utilizou a *idée fixe*, Wagner usou o

³ Segundo Gustav Engel, no jornal *Spener'schen Zeitung*, de 30 de Janeiro de 1857 'a estrutura prende-se em infusões rítmicas e harmónicas que não têm a menor conexão com o belo. Mesmo o primeiro tema deve ser reprovado, como completamente inartístico. Há que reconhecer que o que ocorre durante o desenvolvimento é ainda pior' (Bülow, 2008).

⁴ Fausto é uma figura que, segundo a lenda, frente ao fracasso e frustração pela limitação do conhecimento, faz um pacto com o Diabo para que este lhe dê juventude, poder e conhecimento, durante um prazo estipulado, depois do qual Fausto terá que entregar a sua alma ao Diabo (Cummings, 2004).

⁵ A escrita num só andamento, bem como a inclusão de secções de carácter improvisatório são características inerentes à Fantasia. Também Beethoven já teria aliado estas duas formas, nas suas Sonatas op. 27 *quasi una fantasia* (Hamilton, 1996).

⁶ Esta característica está associada à forma cíclica.

leitmotiv. Liszt desenvolveu a técnica de ‘transformação temática’, sendo a *Sonata em Si menor* uma obra representativa, por excelência. Esta técnica consiste na exploração das variantes e combinações possíveis num determinado tema, não só harmónicas e rítmicas, como de tempo, métrica e carácter, em diferentes contextos.

O primeiro passo dado em direcção à sonata num só andamento por Liszt foi, provavelmente, o *Grand Concert Solo* (1849). Esta obra tem sido frequentemente considerada um esboço para a *Sonata em Si menor*, tanto pela sua estrutura como pela semelhança entre o seu primeiro grupo de temas e um dos temas da sonata, usado também na Sinfonia *Fausto* e em outras das suas obras (Hamilton, 1996). No entanto, esta ideia de unir vários andamentos não é totalmente nova, tendo sido a base de composição usada por Schubert na obra *Wanderer Fantasia* (Moortele, 2009). Mesmo em Beethoven é já possível observar procedimentos semelhantes em algumas das suas sonatas para piano (*Sonata em Fá menor, op. 57, ‘Apassionata’* e *Sonata em Lá bemol Maior op. 110*).

Análise da obra

Como referido anteriormente, a *Sonata em Si menor* pode ser analisada sob duas perspectivas. A primeira propõe uma abordagem baseada num só andamento, escrito em forma sonata. A segunda entende a obra como a união dos andamentos de uma sonata num só (Hamilton, 1996). Pode ainda considerar-se a junção destas duas opções, fazendo uma análise a duas dimensões, em simultâneo, normalmente denominada por ‘dupla forma sonata’ ou ‘sonata para além da sonata’ (Walker, 1989).

Estando aberto o campo das possibilidades numa obra que apresenta tamanha complexidade, há algumas divergências na sua análise, sobretudo acerca do local de início e fim de cada secção. A ambiguidade harmónica, a aparente ausência de tonalidade em alguns momentos e a natureza fragmentária de alguns dos temas tornam difícil chegar a um

consenso. Na minha análise irei partir da forma sonata, embora considere a existência de diferentes momentos ou ‘andamentos’⁷ ao longo da obra.

Em termos temáticos, todo o material da obra deriva de três motivos principais⁸, que são apresentados na introdução.



Figura 1 – F. Liszt, *Sonata em Si menor*: Motivo 1, compassos 1-7

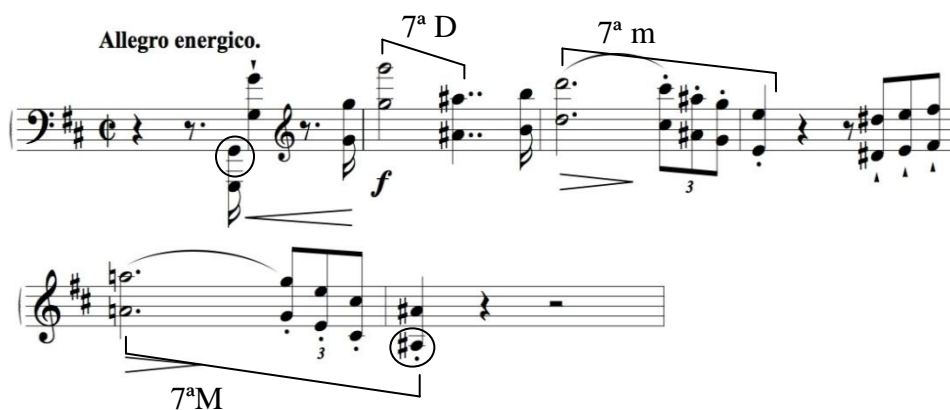


Figura 2 – F. Liszt, *Sonata em Si menor*: Motivo 2, compassos 8-13

⁷ Refiro andamentos entre aspas pelo facto de entender a sonata como um todo. A divisão assumida em andamentos poderá levar a um fraccionamento que não se coaduna com o carácter uno que pretendo transmitir. A passagem do *Andante Sostenuto* para o *fugato (Allegro energico)* poderá ser perceptível como uma mudança de andamento, notando-se um contraste entre o final da primeira secção e o início da segunda. No entanto, a passagem do *Allegro energico* para o andamento lento é mais progressiva, diluindo esta ideia de início ou fim de andamento. Por outro lado, no sítio onde considero que teria início o último andamento, na secção de reexposição da forma sonata, não se verifica uma mudança significativa ou quebra de tempo que justifique essa divisão.

⁸ Tendo em conta a existência dos referidos ‘momentos’ ou ‘andamentos’ é possível associar a forma de construção da sonata a uma estrutura cíclica, pelo facto destes motivos serem usados nos vários ‘andamentos’ como elemento unificador.



Figura 3 – F. Liszt, *Sonata em Si menor*: Motivo 3, compassos 14-17

O Motivo 1 (Figura 1) relaciona o som com o silêncio, onde oitavas repetidas no registro grave em *pizzicato* são intercaladas com pausas, em *sotto voce*, num ambiente misterioso e grave. Sem definição de tonalidade, seguem-se duas escalas, a primeira no modo frígio e a segunda uma escala cigana, típica da Hungria.

O Motivo 2 (Figura 2) contrasta com o primeiro em termos dinâmicos, de amplitude e de carácter, apresentando-se mais afirmativo, dramático e irreverente. Partindo do elemento da oitava presente no primeiro tema, irá evidenciar o intervalo de sétima diminuta. As notas acentuadas criam também relações de sétima para com a harmonia implícita.

O Motivo 3 (Figura 3) é caracterizado pelo uso da tercina e de notas repetidas⁹, em *staccato* e *marcato*. Este elemento irá assegurar a unidade e relação temática ou a ligação entre secções, sendo utilizado de forma recorrente em toda a obra. Nesta primeira secção, por exemplo, o Motivo 2 parte da nota repetida do Motivo 1, e o Motivo 3 parte da última nota do Motivo 2, também repetida e com função de anacruse.

Depois da apresentação dos três Motivos, segue-se uma sequência em *agitato*, onde predominam arpejos diminutos, que conduz à tonalidade de Si menor, numa confirmação da tónica, onde tem início o Tema 1¹⁰, intercalando elementos do Motivo 2 e do Motivo 3 (Figura 4).

⁹ Liszt associa frequentemente este tipo de temas (com sequências de notas repetidas em *staccato*) à figura de Mefistófeles. É possível notar a utilização do mesmo recurso em obras como a *Mephisto Polka S217* e a *Mephisto Waltz nº 1, S514*.

¹⁰ Apesar de, no início, serem apresentados os três motivos que irão servir de base à obra, não há uma definição clara de tonalidade, devido à natureza fragmentária dos mesmos e à instabilidade harmónica resultante da utilização dos referidos arpejos diminutos. Assim, associo a estes compassos um carácter

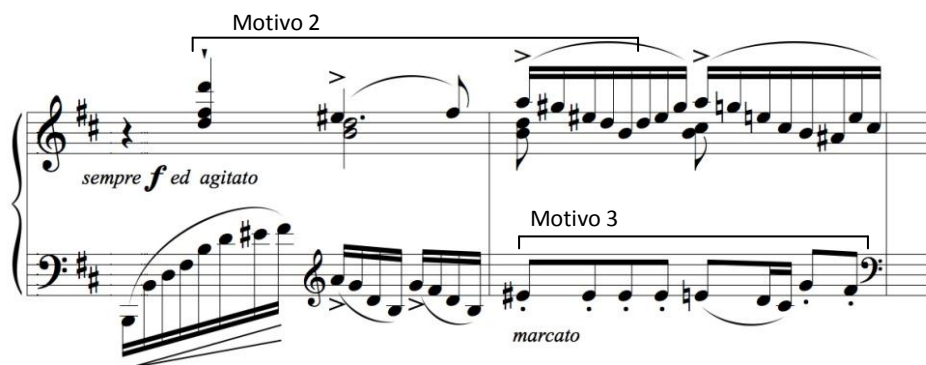


Figura 4 – F. Liszt, *Sonata em Si menor*: Tema 1, compassos 32-33

A ponte inicia-se no compasso 45 e conduz ao aparecimento do Tema 2, na tonalidade relativa de Ré Maior (105). Este contrasta com Tema 1 por se apresentar como uma linha vocal, com a indicação de *Grandioso*, acompanhada por acordes repetidos, num ambiente harmónico reverberante. É utilizada a célula rítmica e o elemento da escala descendente, pertencentes ao Motivo 1.

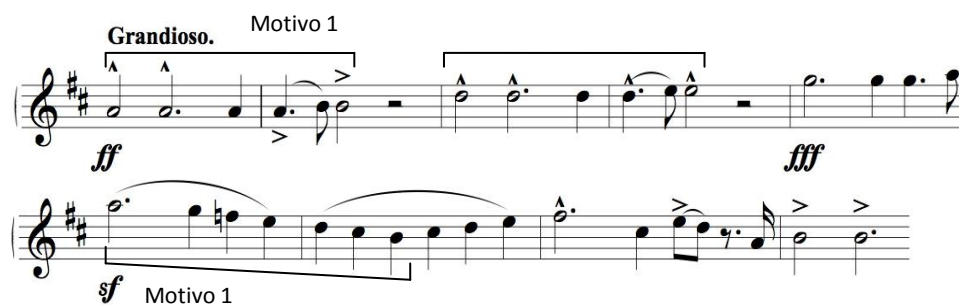


Figura 5 – F. Liszt, *Sonata em Si menor*: compassos 105-113

As notas pedal (que irão também usar a escala descendente, derivada do Motivo 1) dão uma sensação de continuidade e de estabilidade harmónica, que se irá desvanecer num final inconclusivo, num acorde diminuto em suspensão ao compasso 119.

introdutório, até à chegada ao compasso 32. Precedido de um *rinforzando* (que reforça a chegada a Si menor), é finalmente apresentada uma base harmónica relativamente estável, na tónica, onde se verifica uma maior sensação de continuidade, sendo apresentado o Tema 1.

A partir daqui tem início a secção de Desenvolvimento I¹¹, onde os motivos temáticos da introdução serão transformados e associados a um carácter diferente do inicial. O Motivo 2 (125) e o Motivo 3 (153, Figura 6), são apresentados num ambiente mais intimista, de uma forma mais lírica, e com a indicação de *dolce* e *cantando espressivo*, respectivamente. Todo o material do desenvolvimento irá estar, de alguma forma, relacionado com os motivos temáticos (Figura 7). À medida que se avança na secção, o contraponto torna-se mais intrincado e complexo, e a velocidade aumenta, com as indicações de *stringendo* (233), *vivamente* (239), *incalzando* (255), *stringendo* (272). A secção culmina na chegada a *fff* (277), com a apresentação dos Motivos 1 e 2, desembocando numa secção de *Recitativo*, intercalada com excertos do Tema 2. Esta secção tem um carácter mais livre e improvisatório e irá preparar o aparecimento de um ‘tema conclusivo’, ao compasso 331 (*Andante sostenuto*). Este tema, apresentado em Fá sustenido maior (na dominante de Si menor), tem um carácter mais lírico e contemplativo e irá ser um apaziguamento de toda a instabilidade do final da secção anterior, em termos harmónicos e temáticos (Figura 8).

cantando espressivo Motivo 3

l'accompagnamento piano

pp

Motivo 1

Figura 6 – F. Liszt, *Sonata em Si menor*: compassos 153-157

¹¹ Apesar de ser possível a aplicação da forma sonata, Liszt toma algumas liberdades dentro da rigidez a que a forma o poderá conduzir. Assim, na minha análise, irei considerar a existência de quatro secções de desenvolvimento, dado que as primeiras três são intercaladas com momentos de carácter improvisatório, e a última se trata de uma alusão à primeira, na secção de reexposição.

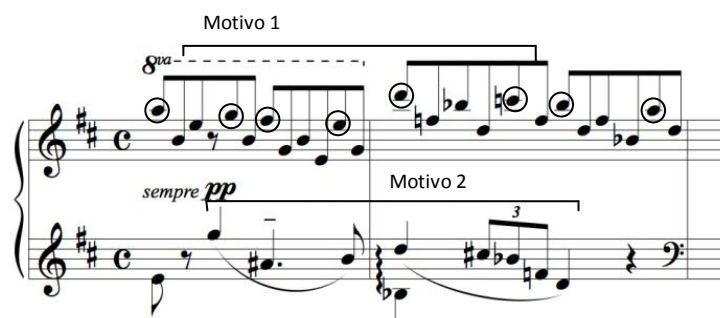


Figura 7 – F. Liszt, *Sonata em Si menor*: compassos 179-180



Figura 8 – F. Liszt, *Sonata em Si menor*: Tema Conclusivo, compassos 331-339

No compasso 349 tem início um segundo desenvolvimento (Desenvolvimento II) que irá usar o Motivo 3 (349) e o Tema 2 (363), com variação, sendo mais tarde introduzido o Motivo 2 (385). O clímax desta secção é atingido nos compassos 395-97, onde o tema conclusivo é apresentado de uma forma mais afirmativa e expansiva, em *fff*. À semelhança do Desenvolvimento I, o Desenvolvimento II termina com uma secção livre (415), improvisatória, baseada em algumas células dos Motivos 1 (escala descendente) e no Motivo 3. Depois de um retorno à secção de Introdução (Motivo 1), tem início o Desenvolvimento III (460), com um *fugato* baseado nos Motivos 2 e 3. Esta secção irá preparar a chegada à reexposição, que ocorre ao compasso 533, após um grande efeito de crescendo, dando ênfase à reapresentação do Tema 1: *rinforz.* (519), *ff* (523), *ff* (525), *cresc.* (528), *rinforz.* (529), *ff* (531). No compasso 616 tem lugar o Desenvolvimento IV, usando uma combinação de elementos semelhante à do Desenvolvimento I. No final desta última secção de Desenvolvimento, Liszt irá recorrer novamente a um aumento progressivo da velocidade, de forma a aumentar a tensão e expectativa na preparação e chegada ao clímax - *Quasi Presto*

(650), *Com strepito* (658), *Stringendo Molto* (669), *Presto* (573) e *Prestissimo* (682). Esse clímax é atingido na reafirmação da tonalidade de Si Maior, apresentando novamente o Tema 2 (700, *ff*). Terminando na dominante (Fá # Maior), esta secção tem a sua resolução com o aparecimento do tema conclusivo, na tónica.

Segue-se uma Coda, onde são pela última vez apresentados os Motivos 3, 2 e 1, pela ordem inversa da do início da sonata, que, em conjunto com a indicação de *Lento assai*¹² e o retorno ao *pp*, nos remetem para o fechar de um ciclo, numa 'libertação e repouso eterno, sob o plano de sonoridades misteriosamente sugestivas' (Cortot, 1949).

Em toda a sonata é frequente a utilização de acordes aumentados e diminutos, de sétima e nona. Contrariamente às obras dos períodos anteriores, estas dissonâncias deixam de ser usadas apenas em situações de mera passagem, para passarem a fazer parte integrante da harmonia como sonoridades independentes, não necessitando obrigatoriamente de uma resolução (310). Este recurso irá contribuir para uma abertura no leque de possibilidades relativamente à continuidade do percurso harmónico, pela ambiguidade tonal subjacente e, conseqüentemente, para uma maior subjectividade.

Para além das características harmónicas e temáticas, a Sonata é marcada por uma flexibilidade métrica e rítmica, com mudanças internas de andamento. Há várias indicações alusivas ao carácter, aos efeitos e à gestão métrica: *agitato*, *marcato*, *rinforz*, *energico*, *pesante*. Estas indicações, aliadas ao efeito *rubato*, trarão qualidades expressivas à execução e naturalidade ao discurso, tema que explorarei com mais detalhe na secção final deste trabalho.

¹² Inicialmente Liszt tinha pensado um final diferente para a sua sonata, terminando em *fff*. O esboço deste final pode ser encontrado nas notas editoriais da edição da Sonata por Vianna da Motta (1990).

O início do século XX – Alban Berg

A passagem para o século XX trouxe profundas transformações de ordem sociológica, política e cultural. Na arte, as novas formas de pensar e representar o mundo deram origem a novas escolas ou movimentos artísticos, como o Impressionismo, o Modernismo, o Futurismo e o Expressionismo.

Influenciado sobretudo pelas teorias do subconsciente de S. Freud, pelo anti-racionalismo de F. Nietzsche e pelos romances de F. Dostoyevsky, o Expressionismo surgiu como uma reacção ao sentimentalismo exacerbado do final do Romantismo, procurando a expressão do interior mais profundo do artista (Kröger, s.d)

Reflexo da angústia e ansiedade que dominavam os círculos artísticos e intelectuais da Alemanha nos anos anteriores à 1ª Guerra Mundial, o Expressionismo reveste-se de uma visão pessimista e decadente, de descrença nos valores humanos.

O Expressionismo musical caracterizou-se por uma viagem ao interior do compositor, retratando o seu mundo psicológico; os seus medos, ansiedades e angústias (Kröger, s.d.). As melodias apresentam-se 'distorcidas', com desenhos irregulares, e a construção harmónica é densa e dissonante, procurando evocar estados de espírito ou ideias, normalmente associadas ao lado negro e sinistro da psique humana ou a uma visão pessimista do mundo. A relação consonância-dissonância deixa de ter o mesmo peso, e é progressivamente abordada uma linguagem harmónica mais complexa, em direcção à atonalidade. É privilegiada a representação de experiências emocionais interiores em detrimento da descrição de uma realidade física, captada de um mundo exterior.

Filiando-se no Romantismo, o Expressionismo irá diferenciar-se pelo tipo de experiência interior que procura representar e nos meios escolhidos para a representar (Grout & Palisca, 2001). O interesse não está em exteriorizar uma obra de arte, mas em projectar através dela uma reflexão individual. Desta forma, a arte reveste-se de um ambiente sufocante, soturno e inquietante, por vezes doentio, numa deformação da realidade.

Alban Berg (1885-1935) era, segundo Schoenberg (Reich, 1965) 'entusiástico e acrítico, receptivo ao belo, quer antigo quer recente, relativo a música, literatura, pintura, escultura, teatro ou ópera'. Este entusiasmo e curiosidade pelas manifestações artísticas vanguardistas na arte em geral mantiveram-se ao longo da sua vida, estando sempre receptivo e aberto a novas influências nas mais diversas áreas.

As suas obras de juventude demonstram alguma afinidade com o Romantismo, com o lirismo de Mahler e com a exploração por parte de Strauss e Schreker, 'de uma linguagem harmónica dissonante, rica pelas suas características colorísticas e emotivas' (Samson, 2002, p. 115). Estas obras apresentam zonas bastante cromáticas, em busca de uma maior expressividade, e assente em elos de ligação longínquos mas ainda existentes para com o sistema tonal. Esta busca expressiva irá persistir ao longo da sua vida, quer nas obras de juventude, quer nas obras atonais e seriais.

Sonata para Piano op. 1

A estreia da *Sonata para Piano op. 1* de Alban Berg ocorreu em Viena, em 1911, apesar de a obra ter sido concluída três anos antes. Nesta altura, Berg encontrava-se a estudar com Schoenberg que, parecendo-lhe que o aluno só era capaz de compor linhas vocais (Stein, 1964), o submeteu a um curso rigoroso, incluindo aulas de harmonia, contraponto e princípios de composição em obras de pequena e larga escala. Desta altura datam também *Sieben frühe Lieder*, *Vier Lieder op. 2* e o *Quarteto de Cordas op. 3*.

A *Sonata para Piano op. 1* é composta por um só andamento, em forma sonata, tendo como pano de fundo a tonalidade de Si menor. Inicialmente, Berg tinha pensado compor uma obra de vários andamentos, incluindo um andamento lento e um *Finale*. No entanto, ao mostrar o seu trabalho a Schoenberg e ao falar-lhe da sua falta de ideias para os restantes andamentos, Schoenberg disse que ‘já teria sido dito tudo o que haveria para dizer’ (Pople, 1997, p. 59), tendo Berg aceite o seu conselho e deixado a sua sonata apenas com um andamento.

Análise da obra

Segundo Adorno (1991, p. 42), o conceito formal da sonata poder-se-á resumir à seguinte ideia: ‘dentro do mínimo espaço possível, uma profusão expansiva de caracteres temáticos é derivada de um material motivico mínimo; ao mesmo tempo, a obra é estritamente una de tal forma que, apesar da sua brevidade, a abundância de formas não se torna confusa.’

O principal processo de tratamento melódico usado nesta sonata é denominado de ‘variação em desenvolvimento’. Utilizado por Schoenberg em algumas das suas obras, este processo tem como objectivo principal assegurar a unidade, fazendo derivar todo o material de uma

obra de uma única ideia ou do tratamento dos elementos dessa ideia¹³. Isto significa que, em quase toda a obra, será possível encontrar material de alguma forma relacionado com os gestos iniciais (temas ou fragmentos temáticos), que serão apresentados em retrógrado, inversão, espelho ou agrupados verticalmente, em acordes (Pople, 1997). Segundo Schmalfeldt (1991), Berg recebeu esta técnica através do seu contacto com Schoenberg. A frase inicial da sonata pode ser entendida como o *Grundgestalt* da obra, e a sua influência manifesta-se através do referido processo de variação em desenvolvimento. Para além deste tratamento, é possível verificar que o conteúdo harmónico da primeira frase irá estabelecer o vocabulário harmónico essencial da Sonata. Desta forma, a *Sonata para Piano op. 1* apresenta-se una, à semelhança da Sonata de Liszt, utilizando uma técnica idêntica relativamente ao desenvolvimento temático.

Embora, como referido, todos os temas derivem de uma ideia principal, e o vocabulário harmónico seja idêntico em toda a obra, é possível identificar a presença da forma sonata, apesar de não haver um contraste total entre secções.

Exposição	Desenvolvimento	Reexposição
Compassos 1 – 55	Compassos 56 - 109	Compassos 110 – 179

Figura 9 - Esquema da forma-sonata na *Sonata para piano op. 1* de Alban Berg

Na *Sonata para Piano op. 1*, o Tema 1 é formado por uma frase bipartida, apresentando um primeiro segmento de quatro compassos, seguido de um desenvolvimento desse mesmo segmento. Nestes primeiros compassos é possível identificar a presença de 3 Motivos (Figura 10).

¹³ Schoenberg refere-se a essa 'ideia musical' como *Grundgestalt*, um 'primeiro pensamento criativo', nas suas palavras. Tudo o resto será derivado dessa ideia, não só da melodia em si, mas de todos os seus outros elementos: ritmo, fraseio e harmonia. Este conceito será também usado mais tarde nas suas obras seriais (Schmalfeldt, 1991).

Figura 10 – A. Berg, *Sonata para Piano op. 1*: Tema 1, compassos 1-3

O Motivo A é formado por um intervalo de 4ª perfeita e um de 4ª aumentada. O Motivo B pode ser interpretado como um retrógrado ou uma inversão do Motivo A. O Motivo C deriva ritmicamente do Motivo A e utiliza a inversão do intervalo resultante da ligação dos Motivos A e B (meio-tom). Os temas principais da obra terão origem nestes motivos (Figuras 11 e 13).

No compasso 11 inicia-se uma secção de transição, num tempo mais rápido, onde é introduzido pela primeira vez o ritmo da tercina. O Tema 1 volta a ser citado (16, *Tempo I*), para depois ser desenvolvido, preparando a chegada ao Tema 2. Neste desenvolvimento é introduzida pela primeira vez a figura da semicolcheia.

Figura 11 – A. Berg, *Sonata para Piano op. 1*: Tema 2, compassos 29-33

A chegada ao Tema 2 dá-se no compasso 29 (Figura 11), num tempo mais lento (*Langsamer als Tempo I*), depois de um *ritardando*. Mais lírico, este tema inicia-se num acorde de 9ª, tendo como base rítmica o Motivo A (Figura 11, (A)), e melódica a rotação do mesmo tema partindo de um eixo diferente. Esta técnica¹⁴ é frequentemente utilizada por Berg em toda a sonata e consiste na apresentação do motivo por uma ordem de notas diferente da inicial. Neste caso, se considerarmos as notas Mi – Lá# – Si e iniciarmos a ordem na nota Si, teremos Si – Mi – Lá#, ou seja, a transposição de Sol – Dó – Fá# (Adorno, 1991). Nesta área temática há a apresentação de uma segunda ideia no compasso 38 (*Rasch*), iniciada pela segunda menor ascendente presente no Tema 2 no compasso 31, e seguida de um novo elemento – a sextina - intercalado com escalas descendentes, com base na célula rítmica do Motivo C. Nota-se assim uma introdução progressiva de elementos mais rápidos na obra (colcheia – tercina – semicolcheia – sextina).

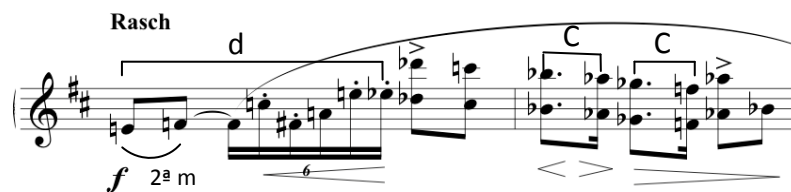


Figura 12 – A. Berg, *Sonata para Piano op. 1*: compassos 38-39

Esta segunda área temática termina com a apresentação de um Tema conclusivo (Figura 13), baseado na célula inicial da secção acima referida (d), por aumento, e com uma alusão ao Motivo A, tendo como base harmónica a escala de tons inteiros, presente no registo grave, organizada em acordes.

¹⁴ Em inglês, *axis rotation*.

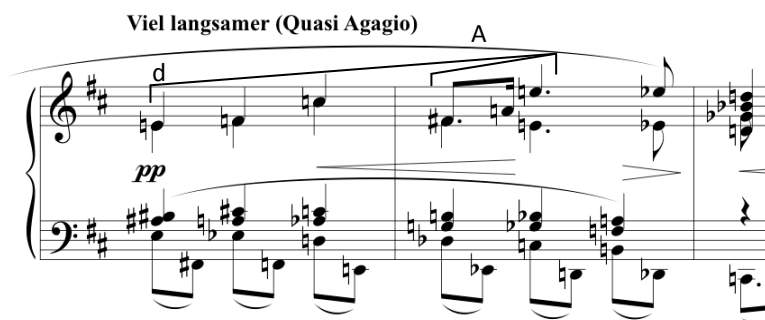


Figura 13 – A. Berg, *Sonata para Piano op. 1*: Tema conclusivo, compassos 49-50

A secção de Desenvolvimento pode ser dividida em 3 partes (compassos 56-70, 71-99 e 100-109). A primeira usa maioritariamente material do Motivo 1, enquanto a segunda apresenta material da secção de transição, tratado em simultâneo com variações do Motivo 2. Em ambas é perceptível a construção de um percurso até atingir um clímax, seguido de um apaziguamento. A última parte do Desenvolvimento será uma síntese das duas partes que constituem a segunda secção temática.

A reexposição dá-se no compasso 32, onde os Temas 1 e 2 são apresentados com ligeiras alterações em termos cromáticos, rítmicos e melódicos. O Tema 1 irá ser desenvolvido com base no elemento rítmico das duas semicolcheias e do ritmo pontuado, em *accelerando* até atingir o clímax (127-129). De seguida terá lugar uma secção de transição, que irá preparar o aparecimento do Tema 2 (à semelhança da exposição). No final desta segunda secção temática, verifica-se uma insistência num elemento melódico (Figura 14), mais uma vez como forma de preparação de um clímax. Após a sua repetição ao longo de vários compassos, este elemento vai-se desvanecendo para dar lugar à última citação do tema conclusivo, desenvolvido (167), seguido de uma Coda (175) que culmina num pequeno *stretto*, cadenciando em Si menor.

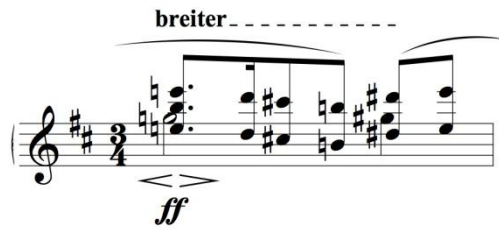


Figura 14 – A. Berg, *Sonata para Piano op. 1*: compasso 154

Em cada uma destas áreas temáticas há uma indicação de tempo diferente: *Mäßig bewegt*, *Langsamer als Tempo I* e *Viel langsamer (Quasi Adagio)*, (Moderadamente movimentado, Mais devagar que o Tempo I e Muito mais devagar, respectivamente). A alteração constante de velocidade e o detalhe com que Berg apresenta todas as *nuances* de tempo que pretende são características que irei referir posteriormente.

Apesar de ser apresentada uma cadência para o acorde de Si menor no início e no final da obra, a estabilidade tonal é constantemente abalada por dissonâncias não resolvidas, tornando o ambiente harmónico geral da sonata bastante ‘distorcido’. Berg consegue este efeito através do uso de acordes de sétima e nona, progressões cromáticas, escalas de tons inteiros, sequências de acordes aumentados e acordes formados por intervalos de quarta¹⁵ (Figura 15). Estas dissonâncias vão ser usadas como sonoridades auto-suficientes, contrariamente à sua função no sistema tonal. No entanto, algumas delas são suficientemente próximas do conceito de tonalidade para o ouvinte se aperceber que terá lugar uma resolução (99-100). Um dos aspectos mais interessantes da sua linguagem harmónica é o facto de, através destes padrões, criar cadências que nunca são resolvidas, pois o acorde de ‘resolução’ é de tal forma inconclusivo que ‘pede’ uma outra resolução. Assim, a música caminha suspensa e inquieta, sobre um chão instável. Apesar disso, é possível identificar alguns momentos mais estáveis em termos tonais, ainda que fugazes (31-33). Segundo Jarman (1979, p.15), ‘os elementos tonais nunca desaparecem completamente das obras de Berg, no entanto, embora estes elementos não tenham muitas das funções que

¹⁵ Em termos temáticos, a sonata de Berg recebe influência de Schoenberg, sendo possível notar algumas semelhanças com a sua *Primeira Sinfonia de Câmara*, sobretudo na utilização de acordes com base na escala de tons inteiros ou em intervalos de quarta (Adorno, 1991).

têm numa obra tonal tradicional, seria errado minimizar o importante papel que desempenham na sua música’.

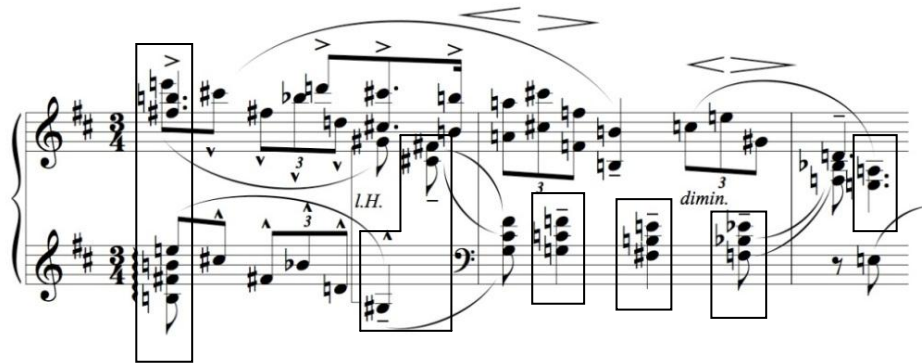


Figura 15 – A. Berg, *Sonata para Piano op. 1*: compassos 25-27

Reflexão acerca das duas sonatas

Escolhi estas duas obras para o meu Projecto Artístico porque me identifico com ambas em termos estilísticos e pelo facto de apresentarem características semelhantes a nível formal, composicional e expressivo. Numa primeira abordagem, percebi que constituiriam um programa coeso, pelas suas características comuns, mas também contrastantes. Apesar de inovadora, a Sonata de Liszt é ainda uma obra do Romantismo, enquanto a de Berg manifesta já um afastamento mais evidente em relação ao sistema tonal, caminhando em direcção ao atonalismo. Por outro lado, estas duas sonatas são únicas, tanto no conjunto das obras de cada um dos compositores, como no repertório pianístico em geral. Considero-as, portanto, incontornáveis, pelo papel singular que cada uma ocupa e pela sua dimensão em termos expressivos, daí tê-las escolhido para inclusão no meu repertório.

As duas obras estão escritas na tonalidade de Si menor, fazendo uso de um número reduzido de temas ou elementos como material unificador, através da técnica de transformação temática, no caso de Liszt, e da de variação em desenvolvimento, no caso de Berg. Analisando estas duas técnicas, torna-se evidente que ambas partem de um mesmo conceito: o desenvolvimento e variação de temas ou motivos temáticos em diferentes abordagens rítmicas, melódicas, métricas e expressivas. A maior diferença entre as duas obras relativamente a este aspecto reside no facto de Liszt utilizar e transformar motivos mais longos (apesar de alguns terem apenas cinco compassos), enquanto Berg opta por um processo mais sintético e compacto, utilizando a variação de elementos de apenas algumas notas. Estas opções composicionais são resultado da procura de uma maior unidade nas obras por parte dos dois compositores, constituindo um desafio interessante para o intérprete.

Na sonata de Liszt coexistem vários momentos ou ‘andamentos’, ligados numa forma maior – a forma sonata. Nos trinta minutos de música ininterrupta, são apresentados diversos estados de espírito, mudanças de carácter, de andamento, de tonalidade e de compasso.

Como intérprete, considero importante a escolha dos *tempi* em função do caminho psicológico, deixando a decisão para ‘o momento’ da performance em si. A gestão das

transições entre as secções, bem como a adopção de diferentes *tempi*, a utilização de *rubato* ou mesmo a interpretação de algumas indicações escritas na partitura deve vir ao encontro de um caminho psicológico que se está a percorrer. Paralelamente, é fundamental ter uma visão da obra como um todo, onde a articulação das partes depende das secções antecedentes. Conseguir incluir um elemento de espontaneidade e naturalidade em cada performance, evitando uma abordagem previsível ou previamente pensada, é um objectivo que tenho sempre presente. Desta forma, após testar várias possibilidades, deixo abertas algumas escolhas, nomeadamente em relação à gestão métrica e dinâmica, mantendo a tensão dramática da primeira à última nota.

Ainda acerca deste assunto, considero importante ter em atenção alguns aspectos do que comumente se designa por ‘tradição’, dado tratar-se de uma obra do Romantismo. Ao ouvir gravações do início do século XX¹⁶, observa-se uma grande diferença em relação às interpretações dos dias de hoje. Aos nossos olhos, os pianistas dessa altura adoptam uma postura bastante mais livre perante o texto musical. Sabe-se, por exemplo, que era comum na época de Liszt a utilização de *rubato*, uma grande flexibilidade de tempo, o acrescentar de oitavas, as notas *inégaes*, o deslocamento da melodia em relação ao acompanhamento e o exagero do ritmo pontuado (Philip, 1992). Estas características estão ainda presentes nas gravações dos anos 10 e 20, onde se confirma que parte das opções tomadas relativamente a estes parâmetros não está escrita na partitura. Não pretendo adoptar uma postura tão ‘radical’ ou aparentemente longínqua em relação ao texto. No entanto, sinto necessidade de incluir alguns destes elementos na performance, pelas suas qualidades expressivas. Estas minhas opções estarão assim relacionadas com o carácter que associo e que pretendo transmitir em cada secção.

Um outro aspecto que é importante ter em conta na procura de uma performance una prende-se com a inclusão das secções mais exigentes do ponto de vista técnico no discurso musical. Como referido anteriormente, a Sonata alterna constantemente entre diferentes *tempi*, com algumas secções bastante virtuosísticas. No entanto, e apesar de Liszt ter ficado desde sempre associado à figura do pianista virtuoso por excelência, estas secções na Sonata

¹⁶ Como exemplo, refiro a gravação de Arthur Friedheim, de 1905 (RollaArtis, 2012) ou de Alfred Cortot, de 1929 (GiovanniEMB, 2009).

não servem o propósito de mera exibição, fazendo parte integrante do discurso dramático-expressivo. Muitas vezes, alguns recursos como a utilização de progressões de acordes, oitavas ou escalas, abarcando vários registos, estão relacionados com o efeito orquestral que Liszt explora em toda a obra, mais do que com o carácter virtuoso. Todas as secções obedecem a um propósito, sem superficialidades “acrobáticas”, e todas utilizam elementos derivados de um dos três motivos principais. Deste modo, há uma associação que tem que ser feita, evidenciando esta ligação que é, no fundo, o elemento de fusão no meio de toda a diversidade.

A sonata de Berg, apesar de não ser tão exigente do ponto de vista técnico, apresenta um contraponto intrincado e denso. Neste caso, o desafio reside na apresentação dos desenhos melódicos e harmónicos de forma transparente, dada a profusão de elementos temáticos a ocorrer em simultâneo. O conhecimento pormenorizado do texto e a compreensão do tipo de variações presentes será fundamental para a transmissão fiel da ideia musical do compositor. Esta ideia, para além de apresentada em termos melódicos, está também pormenorizadamente descrita em termos expressivos, com indicações dinâmico-expressivas quase de compasso a compasso, como se Berg escrevesse o *rubato*. A transição entre os diversos momentos ou secções é feita de maneira progressiva, dando uma sensação de elasticidade e deformação, que marca toda a sonata. A constante instabilidade rítmica resultante deste processo pode ser associada às características expressionistas referidas, no sentido de transmitir o interior mais profundo do artista, os medos, as angústias e ansiedades. Numa primeira abordagem, o intérprete poder-se-á sentir ‘preso’ ao tentar obedecer a tantas indicações. Por outro lado, tendo em atenção todos os detalhes e incorporando esses estados psicológicos, é possível associar as irregularidades da sonata ao seu carácter desconcertante, incerto e fugaz, tornando o discurso mais fluente e natural. Serão primordialmente as sensações despertadas por esses estados de espírito que irão guiar e delinear a performance. Aliado a este processo, será também importante a compreensão dos elementos estruturais da sonata e da forma como os motivos temáticos serão desenvolvidos e aplicados ao longo da obra, para que se consiga uma maior sensação de unidade na performance.

Em ambas as sonatas há uma procura constante de expressividade, num contexto harmónico que apela à subjectividade. Dá-se uma emancipação da dissonância, através da

utilização de acordes aumentados, diminutos, de sétima e nona, e há uma maior recorrência a movimentos cromáticos e ao uso de modulações. Uma das características do Classicismo, para além da clareza formal, é a objectividade tonal. O número de dissonâncias tolerado é limitado, e apenas poderão ser usadas em ocasiões específicas. O percurso harmónico depende normalmente da forma. Liszt quebra constantemente esta linha de pensamento. Ao utilizar os referidos recursos harmónicos, aumenta as possibilidades de resolução dos mesmos, de adiamento dessa resolução ou de modulação. Irá evitar o óbvio e o esperado, conseguindo manter na sua obra momentos de algum ‘desconforto’ para o ouvinte e, ao mesmo tempo, de expectativa (Figura 16). Este processo irá ser explorado e levado mais longe por Berg, ainda com alguma relação para com o sistema tonal. A *Sonata para Piano op. 1* é o protótipo desse ‘desconforto’ pela falta de uma base harmónica objectiva.¹⁷

The image shows a musical score for Franz Liszt's Sonata in B minor, measures 328-334. The score is written for piano and is in 3/4 time. It features a complex harmonic structure with many dissonances and chromatic movements. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The piece begins with a 'una corda' instruction and dynamic markings of 'pp' and 'ppp'. The music shows a progression of chords and melodic lines that create a sense of tension and ambiguity.

Figura 16 – F. Liszt, Sonata em Si menor: compassos 328-334

A utilização destes recursos harmónicos está relacionado com o carácter que os compositores pretendem dar a ambas as obras: em ambas é experimentado o sentimento de inquietação, desconforto, agitação, instabilidade e procura. As duas se revestem de subjectividade e inconformismo, embora por caminhos diferentes.

Não é por acaso que vários pianistas (Brendel, 1981 e Cortot, 1949) associam a Sonata de Liszt à Lenda de Fausto, símbolo do âmagu inquieto e insaciável e da revolta perante a

¹⁷ Quando escrevo acerca de objectividade, refiro-me principalmente ao período clássico, onde são perceptíveis cadências V-I, por exemplo, e onde o percurso harmónico acaba por ser, de certa forma, previsível.

limitação humana. Do meu ponto de vista, a Sonata desdobra-se assim num discurso irreverente e ousado, incessante e aceso, onde, de entre toda a revolta, surgem alguns momentos de lirismo ou mesmo de afirmação e triunfo. A sonata é, portanto, marcada por esta dualidade¹⁸ entre ideias distintas, mas que se relacionam pela sua interdependência.

No caso de Berg, o sentimento de inquietação, desconforto e descontentamento irá assumir um cariz mais perturbador/doentio, de desilusão. Em toda a sonata o gesto melódico é lançado, incerto, errante, como que por impulsos, numa procura constante de um caminho. A construção desse caminho é feita normalmente em direcção a um clímax, onde são enfatizados esses sentimentos de angústia e desespero, sublinhados pela densidade contrapontística, pela dissociação rítmica e pela harmonia cromática e dissonante. Estes momentos dissolvem-se rapidamente, e todo o processo recomeça de novo, após a queda.

Assim, a inquietude e desassossego presentes na sonata de Liszt irão tomar uma nova forma na obra de Berg, numa abordagem mais disforme, marcada por uma visão mais pessimista e soturna.

¹⁸ O elemento da dualidade é uma característica do Romantismo, frequentemente associada à oposição entre o Bem e o Mal, estando também relacionada com a lenda de Fausto.

Conclusão

Neste Projecto Artístico apresento duas obras que considero inovadoras, no seu contexto. Partindo de um esquema formal tradicional (a forma sonata), Liszt e Berg exploram novos caminhos em termos harmónicos e composicionais.

Compostas a uma distância de meio século, as duas sonatas apresentam preocupações relativas à procura de unidade. Partindo de um número reduzido de elementos, que servirão de base a toda a obra, exploram a diversidade proporcionada pela transformação ou variação desses elementos. Esta característica servirá de base objectiva para a expressão do subjectivo: o seu carácter inquietante, agitado e instável. Através da exploração da dissonância e de pontos de instabilidade harmónica, aliados a uma ondulação e elasticidade em termos de *tempo*, as duas sonatas tornam-se um meio de expressão do sentimento inerente, humano e individual. Apesar de terminarem numa calma aparente, o sentimento de inquietação continua presente, manifestando-se em Liszt num final luminoso, em suspenso, após uma evocação ao ambiente misterioso dos primeiros compassos da obra, e em Berg numa conclusão hesitante que acaba por se dissolver num final mais conformado e langoroso.

Bibliografia

- Adorno, T. W. (1991). *Alban Berg: Master of the smallest link*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brendel, A. (1981). Deliberation and White Heat. In *Liszt – Sonata in B minor* [notas ao CD]. Germany: Philips.
- Borges, M. J. & Cardoso, J. M. P. (s.d.). *História da Música: Manual do Aluno - 2º Ano*. Mem Martins: Sebenta Editora.
- Bülow, H. v. & Bülow, M. v. (2008). *Briefe und Schriften*. Charleston : BiblioBazaar.
- Carner, M. (1983). *Alban Berg*. London: Duckworth.
- Cortot, A. (1949). *Édition de Travail dès Oeuvres de Liszt: Sonate en Si Mineur*. Paris: Editions Salabert.
- Cummings, M. J. (2004). *Faust by Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832): A study guide*. Acesso a 10 Junho, 2012, em <http://www.cummingsstudyguides.net/Faust.html>
- Denizeau, G. (2000). *Os Géneros Musicais: Para uma nova História da Música*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Fanning, D. (s.d.) Expressionism. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Acesso a 1 Junho, 2012, em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09141>
- GiovanniEMB (2009, Fevereiro 13). *Alfred Cortot plays Liszt's Piano Sonata, S. 178 (1/3)* [ficheiro de vídeo]. Acesso a 20 Junho, 2012 em <http://www.youtube.com/watch?v=wEKYRA55blo>
- Grout, D. J & Palisca, C. V. (2001). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

- Hamilton, K. (1996). *Liszt: Sonata in B minor*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamilton, K. (Ed). (2005). *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Headlam, D. (1996). *The Music of Alban Berg*. New Haven and London: Yale University Press.
- Huré, P-A. & Hardy, C. (2003). *Franz Liszt*. Paris : Fayard.
- Jarman, D. (1979). *The music of Alban Berg*. London, Boston : Faber & Faber.
- Kröger, P. (s.d.). *O Expressionismo Musical Não-Serialista*. Acesso a 4 Junho, 2012, em <http://www.manuka.com.br/artigos/kroger/kroger1.htm>
- Kunster, A. (2004). *Alban Berg (1885-1935) – Analysis of Piano Sonata, Op. 1 (1907-8)*. Acesso a 3 Fevereiro, 2012, em http://fkoozu.multiply.com/journal/item/14/SONATA_OP.1_-_ALBAN_BERG_1885-1935
- Merrick, P. (1987). *Revolution and religion in the music of Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moortele, S. V. (2009). *Two-Dimensional Sonata Form: Form and cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press.
- Motta, V. d. (1990). *Franz Liszt: Sonata in B minor and Other Works for Piano*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- Ott, B. (1981-1982). An Interpretation of Liszt's Sonata in B minor. (S. Roberts & P. Vaugelle, Trans.) *Journal of the American Liszt Society*, 10, 30-8, e 11, 40-1.
- Philip, R. (1992) *Early Recordings and Musical Style: Changing tastes in instrumental performance, 1900-1950* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Pople, A. (1997). *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Raabe, P. (1968). *Franz Liszt: Leben und Schaffen, 2 vols.* Tutzing: Hans Schneider.
- Reich, W. (1965). *The Life and Work of Alban Berg.* London: Thames and Hudson.
- RollaArtis (2012, Abril 15). *Franz Liszt – Sonata in B minor – Premier Recording by Arthur Friedheim, Leipzig 1905* [ficheiro de vídeo]. Acesso a 20 de Junho, em http://www.youtube.com/watch?v=0HMEt2x_zLQ
- Romantismo (s.d.). Acesso a 4 Junho, 2012, em <http://www.culturageral.net/romantismo-na-literatura-brasileira.htm>
- Samson, J. (2002). *Music in transition: A study of tonal expansion and atonality, 1900-1920.* Oxford: Oxford University Press.
- Sauer, E. v. (Ed.) (s.d.). *Franz Liszt: Sonate H-Moll - Für Klavier zu zwei Händen.* Frankfurt, London, New York: Peters.
- Schmalfeldt, J. (1991). Berg's Path to Atonality: The Piano Sonata op. 1. In D. Gable & R. P. Morgan (Eds.), *Alban Berg - Historical and Analytical Perspectives* (pp. 79 –110). New York: Oxford University Press.
- Second Viennese School (s.d) *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Acesso a 10 Junho, 2012, em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/53872>
- Stein, E. (Ed.) (1964). *Arnold Schoenberg – Letters.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Tranchefort, F.-R. (2005). *La Musique de Piano et de Clavecin.* Paris: Fayard.
- Tucker, G. M. & Temperley, N. (s.d.) Sonata form. In *The Oxford Companion to Music.* (A. Latham, Ed.) *Oxford Music Online.* Acesso a 1 Junho, 2012, em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6317>
- Walker, A. (1989). *Franz Liszt: The Weimar Years 1848-1861.* (London, Boston: Faber and Faber)

Watson, D. (1990). *The Master Musicians: Liszt*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.

Webster, J. (s.d). Sonata form. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Acesso a 1 Junho, 2012, em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>.

Winkhofer, S. (1980). *Liszt's Sonata in B minor: A Study of Autograph Sources and Documents*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Zimdars, R. L. (1996). *The Piano Master Classes of Franz Liszt 1884-1886 – Diary Notes of August Göllerich*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.