

# Análise de uma análise: Tarasti e Liszt

Laura Rónai (UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ)  
laronai@pobox.com

**Resumo:** Em seu livro basilar, *A Theory of Musical Semiotics*, Eero Tarasti empreende a análise semiótica da obra para piano *Vallée d'Obermann*, do compositor Franz Liszt. Num processo de arguta arqueologia musical, o autor desvenda as várias camadas que colorem a escrita do compositor húngaro. O presente artigo pretende fazer observações à margem deste texto, procurando detalhar e comentar a análise de um dos mais importantes teóricos da semiologia.  
**Palavras chave:** Liszt; Tarasti; Semiologia musical; *Vallée d'Obermann*.

## Analysis of an analysis: Tarasti on Liszt

**Abstract:** In his fundamental book, *A Theory of Musical Semiotics*, Eero Tarasti endeavors to analyze Liszt's piano work *Vallée d'Obermann* from the point of view of semiotics. In a process of clever musical archaeology, the author reveals the many layers that color the score of the Hungarian composer. The present article intends to make a few observations at the margin of this text, trying to detail and comment the analysis by one of the most important Semiotics theorists in the world.

**Keywords:** Liszt ;Tarasti; musical semiotics; *Vallée d'Obermann*.

*A grandeza da verdadeira arte [...] consiste em captar, fixar, revelar-nos a realidade longe da qual vivemos, da qual nos afastamos cada vez mais à medida que aumentam a espessura e a impermeabilidade das noções convencionais que se lhe substituem, essa realidade que corremos o risco de morrer sem conhecer, e é apenas nossa vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida, essa vida, que, em certo sentido, está sempre presente em todos os homens e não apenas nos artistas. Mas não a vêem, porque não a tentam desvendar.*  
PROUST (2002, p.289)

O presente artigo tem como objetivo comentar a análise de uma peça musical do século XIX sob a luz de uma obra literária contemporânea. Talvez mais importante do que nos atermos aos detalhes das obras em questão seja usarmos esses detalhes como indicadores – símbolos – de um tipo de análise que o musicólogo finlandês Eero Tarasti classifica como semiótica, mas que para nós, músicos, já é uma antiga conhecida. Voltamos à ideia de Gino STEFANI, de um fenômeno acontecendo em camadas de sedimentação (1987, p.7-22). O que Tarasti faz é revolver a terra e olhar, com um cuidado particular, para algumas das camadas que participam da elaboração da obra musical.

O período romântico valorizava o traço literário, que aplicava a todas as outras artes. Aliás, desde o barroco, música, retórica, literatura pertenciam a um mesmo caldo cultural, no qual todos os homens ditos cultos

estavam mergulhados. Saber escrever, apreciar literatura e música eram atividades conectadas e esperadas de alguém que tivesse uma pretensão intelectual mínima. Não é à-toa que livros escritos por compositores – *Da arte de tocar flauta*, de Quantz, ou as *Memórias*, de Berlioz, tenham, além do óbvio interesse histórico-musicológico, um valor literário real. Esta abrangência cultural se torna ainda mais valorizada no século XIX. Ao discorrer sobre a natureza do Romantismo, Donald Jay GROUT (1964, p.110) observa:

Além do mais, uma grande parte dos principais compositores românticos eram extraordinariamente articulados e interessados na expressão literária, e muitos dos principais novelistas e poetas românticos escreveram sobre música com grande amor e percepção. O novelista E. T. A. Hoffmann era um bem-sucedido compositor de óperas; Weber, Schumann e Berlioz escreveram excelentes ensaios sobre música; Wagner era poeta, ensaísta e filósofo, além de compositor.<sup>1</sup>

No caso de *Vallée d'Obermann*, Tarasti se debruça sobre uma das peças de Liszt que este escreveu durante uma viagem que empreendeu com sua amante, a condessa Marie d'Agoult, em 1836. Esta peça pertence ao álbum *Années de Pèlerinage*, e contém epígrafes da novela de Étienne de Sénancour, *Obermann*, que ambos, Franz e Marie, estavam lendo durante a jornada. Durante este período, Marie d'Agoult escreveu memórias detalhadas, e repletas de reflexões fortemente baseadas no estilo literário de Sénancour. Em *Obermann*, a trama gira em torno da figura central do romantismo, o Herói Solitário. Nas memórias da condessa, este herói é o próprio amante, Franz Liszt. Segundo TARASTI (1994, p.181):

O comportamento de Liszt e Marie d'Agoult pode ser caracterizado de semiótico ou pelo menos de fortemente simbólico. Como verdadeiros românticos, eles tendiam a se identificar com os protagonistas das novelas que liam, e a moldar suas próprias vidas e atos por imitação aos modelos literários.<sup>2</sup>

A questão do imbricamento da vida com a arte tem neste período uma importância decisiva: A arte é a arte da imitação da vida? Ou da vida que imita a arte? Os limites entre arte e vida, poesia e literatura, entre pessoa e personagem, se tornam cada vez menos delineados. O próprio Liszt vivia este esfumaçamento – sua “persona” pública tinha contornos bem mais definidos do que o homem propriamente dito, e ele mesmo circulava em um meio em que pessoa e personagem frequentemente se confundiam ou se super-impunham (lembramos aqui de George Sand, para nos atermos apenas ao caso da amiga próxima do compositor). Mais uma vez, vale à pena citarmos GROUT (1964, p.108-109.):

[...] a impaciência romântica em relação a limites leva a uma quebra de distinções. A personalidade do artista tende a se fundir com a obra de arte; a clareza clássica é substituída por certa obscuridade intencional, enunciados claros por sugestões, alusões ou símbolos. As próprias artes tendiam a se fundir; a poesia, por exemplo, pretende adquirir as qualidades da música, e a música as qualidades da poesia.<sup>3</sup>

No presente caso, há uma série de interpretantes. Liszt se vale do texto sobre uma determinada paisagem para chegar mais perto – em termos de interpretação – da própria paisagem em que se encontra.

Não devemos nos esquecer, além do mais, de que Liszt era húngaro. E os húngaros têm com a literatura toda uma relação especialíssima. Sendo um povo de língua singular, não irmanada a qualquer outra existente, os húngaros consideram a língua o fator máximo de identidade nacional<sup>4</sup>. É a literatura a arte mais prezada, os poetas e os declamadores de poesia os verdadeiros ídolos populares – até os dias de hoje. É a língua o repositório da sobrevivência real do povo. Não é de se espantar, portanto, que as leituras causassem em Liszt impressão indelével, e que este tomasse imagens literárias emprestadas como fonte de inspiração musical.

Uma das imagens mais características do romantismo é a da VIAGEM – a viagem física tendo uma carga simbólica

forte de jornada interior, busca do “eu”, questionamento da Verdade, indagação metafísica. O sistema tonal, com uma espécie de centro de gravidade (o lar, o torrão natal) em torno do qual se desenvolve uma “viagem” para lugares mais ou menos exóticos, mais ou menos distantes, serve de veículo perfeito para este simbolismo.

Segundo TARASTI (1994, p.181), “quando Liszt e d'Agoult deixaram Paris, eles interpretaram um dos epistemas centrais da cultura Romântica; a ideia de vagar a esmo.”<sup>5</sup> O outro epistema central em torno do qual revolve a peça em questão, acrescento eu, é o da exaltação da Natureza como meio de se chegar a uma Verdade interior.

O século XIX foi o século da paixão pela natureza. Enquanto que, para o homem do século XVIII, a natureza era ameaçadora, desconhecida, vista geralmente como fonte de temor ou no máximo como paisagem bucólica para o desenrolar de amores pastoris, a partir de Rousseau a Natureza passa a ser glorificada, engrandecida e idealizada. Cada vez mais distante da Natureza na prática, o homem romântico passa a considerá-la como refúgio e revelação, inspiração e poder. Esta visão mais mística da Natureza está presente em toda a arte do século XIX – seja na pintura, na literatura ou na música.

É interessante observarmos, também, que a paixão pela Natureza se revela não apenas como uma paixão pela natureza exterior, mas, sobretudo, pela natureza interior. O homem romântico tem como tema a reflexão sobre a sua própria natureza de homem que está disposto às “paixões”, vide Schopenhauer e Nietzsche. TARASTI (1994, p.183) cita Marta Grabócz, ao dizer que:

Esta obra já inclui todas as isotopias centrais Lisztianas; a isotopia de uma pergunta Faustiana, ou “Por quê?”, uma procura por algo; a isotopia da expressão pastoral; o sentimento panteísta de natureza e exaltação; expressão religiosa; dor; tormenta e luta macabra; e heroísmo. Grabócz ressalta que todas estas isotopias estão presentes de algum modo em *Vallée d'Obermann*, assim como técnicas de variação de caráter. Ainda por cima, a maior parte destas isotopias se encontra na novela de Sénancour, assim como nas memórias de Marie d'Agoult, que refletem fielmente o conteúdo do livro.<sup>6</sup>

Tarasti oferece fragmentos de Sénancour e de d'Agoult que servem como interpretantes e símbolos das isotopias na música. Algumas dessas isotopias são quase que padronizadas: texturas corais como símbolos para a religiosidade; uso de formatos melódicos que ilustram os acidentes geográficos (recurso já muito utilizado por compositores barrocos)<sup>7</sup>, repetição de figuras e harmonias como isotopia para tédio, uso de cromatismo como signo para busca, dissonâncias para inquietude, e assim por diante. Liszt, compositor complexo que é, incorpora recursos de expressão das paixões interiores e frequentemente superimpõe duas ou mais isotopias. Descobrir os símbolos e ícones que predominam torna-se assim uma espécie fascinante de exercício de detetive; identificação de suspeitos, procura de indícios, desenvolvimento de raciocínio dedutivo, dissecação de motivos e álbis.

Tarasti dedica o resto do artigo a descrever as isotopias básicas de *Vallée d'Obermann*. Tendo a narrativa um herói solitário, nada mais natural que a peça seja monotemática. O teórico finlandês afirma que isto também é uma estratégia composicional básica. Quanto mais os eventos se baseiam em uma iconicidade estável mais o ouvinte percebe a estratégia básica da peça. TARASTI (1994, p.184) divide a peça em cinco seções, "todas caracterizadas por uma única expressão estética e uma estratégia textual que manifesta esta expressão".<sup>8</sup>

A primeira isotopia (p.185) é a do tédio – apesar da natureza fragmentária e hesitante, o estado de espírito principal é melancólico. A isotopia II (p.186) é a do perambular, e cria contraste com a estagnação da primeira, tendo fluidez e continuidade, o ator/tema se fundindo ao cenário. O movimento melódico é descendente (menos tenso) e ritmicamente menos conflitado. A isotopia III (1994, p.186-7) é da luta, da tempestade. Explosões e conflitos temáticos são introduzidos na primeira isotopia, sendo que o tema/personagem aqui se destaca dramaticamente do fundo. A isotopia IV (1994, p.187) é a pastoral.

Caracteristicamente Lisztiana, quase uma visão à distância dos acontecimentos. A última isotopia é a 'apoteose panteísta', ou exaltação, que mimetiza o modelo estético de Sénancour.

Bem dissecados são ainda os métodos composicionais do autor – um mapeamento de seu universo sonoro, em que técnicas pianísticas, extensão melódica, sinais de dinâmica, uso de tonalidade e de pausas e indicações de interpretação são considerados sob a luz do contexto/texto em que se inserem. A actoralidade do tema fica bem clara, e se compreende que às vezes um mesmo signo pode criar reações diversas propositalmente (1994, p.190).

TARASTI (1994, p.184) comenta ainda uma análise do livro de Sénancour em que a autora, Irene Schärer, estuda as estruturas geográficas das paisagens percorridas por Obermann. Como diz o autor, mesmo neste nível se podem apontar semelhanças recorrentes entre o texto literário e seu espelho musical: "*O tema de Obermann pode ser considerado uma imagem icônica do próprio vale, e o uso de vários registros da peça ilustra os picos e planícies destas paisagens*".<sup>9</sup> Aqui chegamos ao campo da música de programa, termo que no século XIX denotava um tipo de música instrumental fortemente associado a idéias poéticas, descritivas ou narrativas.

A ideia em si não era nova – a música barroca está repleta de exemplos em que a música reflete um texto (as *Quatro Estações* de Vivaldi, apenas para darmos um dos exemplos mais conhecidos). Mas os meios românticos diferem dos do barroco; ao invés de imitações da natureza, cantos de pássaro, e recursos do gênero, é o "cenário" musical que é evocativo, ou aquilo que Grout chama de "sugestões da imaginação". Como observa André GAUTHIER(1972, p.28):

Sem ser, como poderíamos ficar tentados a pensar, "música de programa", este caderno de *Années de Pèlerinage* vê, no melhor sentido desta expressão, nascer a introdução da literatura na música e responde, sob todos os aspectos, ao espírito em que Liszt havia (anteriormente) abordado a Itália e suas maravilhas.<sup>10</sup>

Novamente o que me parece mais importante na análise de Tarasti é que este enfatiza, nesta evocação da natureza, um jogo infinito de espelhos: a música de Liszt reflete a obra de Sénancour, que por sua vez reflete uma viagem dentro de uma paisagem. Esta obra é mais uma vez refletida nos diários de Marie d'Agoult. E esta viagem, por seu turno, simboliza uma viagem pelos meandros da própria alma humana. Esses vários níveis de representação se confundem, interagem, e retornam ao ponto de partida, numa imagem que podemos, por nossa vez, pedir emprestada à música: a de um cânone perpétuo.

Homem plenamente inserido no Romantismo, Liszt busca ampliar com sua música o sentido mais intrínseco da vida. Passa a ser um "tradutor" deste sentido para o ouvinte, e chega mesmo a formular um programa articulado (em seis artigos datados de 1835, portanto um ano antes de sua peregrinação à Suíça e da composição de *Vallée d'Obermann*) para uma nova relação entre música e sociedade, resultado de uma grande "síntese religiosa e filosófica". Nesta relação, o artista assume a posição mais alta, quase sacerdotal, a de responsável pela elevação moral da sociedade.

Ao analisar a obra de Liszt sob seus vários aspectos semiológicos, Tarasti aponta para este tipo de conclusão, que relaciona o Homem a seu meio e a sua época. Uma das resultantes importantes deste tipo de análise é perceber, às vezes de forma tênue, às vezes com clareza suficiente, qual era o papel da Arte para os diferentes autores enfocados. No caso de Liszt, a função da arte parece ser a de dar ou buscar sentido para a vida. Como não podia deixar de ser, para um romântico, um ato grandioso, de heroísmo – a música não é um ente abstrato em si, que surge do nada para nada. Aqui me ocorre comparar esta concepção com a visão mais moderna, de Cecília MEIRELES (1972, p.227), por exemplo:

Eu canto por que o instante existe  
e a minha vida está completa.  
Não sou alegre nem sou triste:  
sou poeta.  
...  
Sei que canto. E a canção é tudo.  
Tem sangue eterno a asa ritmada.  
E um dia sei que estarei mudo:  
– mais nada.

Ou a intimista, de Fernando PESSOA (1976, p.203):

Ser poeta não é uma ambição minha  
é a minha maneira de ficar sozinho

Não deixa de ser curioso encontrarmos, no próprio TARASTI (1994, p.276), a seguinte citação de Wolfgang Rihm: "*Quando a música pode se originar de si mesma*

e significar alguma coisa, então ela me diz algo sobre pátria, amor e morte. Isso é antigo e simples".<sup>11</sup> TARASTI comenta (1994, pp.276-277):

A afirmação de Rihm pode levar alguns estetas, teóricos de música assim como compositores, ao desespero, especialmente numa época em que os pós-modernistas deram sua permissão para que sejam usados elementos musicais simples e antigos e até mesmo escrever tonalmente, mas apenas a serviço da ironia ou da paródia – não se pode mais fazer poemas com rima, pintar quadros representacionais, ou construir casas góticas!<sup>12</sup>

Em um autor que se empenha em análises extremamente complexas e por vezes bastante subjetivas e distanciadas da prática musical pura e simples, é refrescante nos

depararmos não apenas com um senso de humor atuante, mas também com uma dose de lúcida sensatez. A sutil piscadela de olho trocada entre Tarasti e seu leitor prova que, mais do que uma ferramenta árida para incitar discussões intelectualóides, a análise semiológica realmente rica ajuda a apontar distinções finas de concepção entre os vários artistas, ao situá-los num panorama que é maior do que apenas aquele determinado pelos aspectos técnicos ou composicionais de sua arte. No caso de Liszt, cotejar sua música com o texto literário na qual se inspirou facilita, em diversos níveis, a compreensão do que o artista pretendia com sua obra, e de que maneira esta se inseria em seu tempo e na paisagem social circundante.

## Referências

- ASCHER, Nelson. *Contos húngaros*. Introdução. Tradução e seleção de Paulo Schiller. Ed. Hedra: 2010.
- BERLIOZ, Hector. *Mémoires* (1865), Paris, Éditions Flammarion, 2000
- MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa (Viagem, 1939)*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2001.
- GAUTHIER, André. *Liszt*, Classiques Hachette de Musique, Paris, Hachette, 1972.
- GROUT, Donald. "The Nature of Romanticism" in GERBOTH, Walter et al. *An introduction to music - Selected Readings*, Nova Iorque, W.W. Norton, NY, 1964.
- PESSOA, Fernando. *Obra Poética (Poemas completos de Alberto Caetano)*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1976.
- PROUST, Marcel. "Le Temps retrouvé" in *A la recherche du Temps perdu*, Paris, Éditions GF Flammarion, 2002.
- QUANTZ *On Playing the Flute*, traduzido para o inglês por Edward Reilly, Londres, Faber and Faber, 1966.
- SENECOUR, Étienne Pivert de. *Obermann* (1804), traduzido para o inglês por Arthur Edward Waite, Montana, Kessinger Publishing, 2003.
- STEFANI, Gino. *A theory of musical competence*. Semiotica. v. 66, n. 1/3, p.7-22 Amsterdam, Mouton de Gruyter, 1987.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana, Indiana University Press, 1994.

## Notas

- 1 Furthermore, a large number of the leading composers were extraordinary articulate and interested in literary expression, and many leading Romantic novelists and poets wrote about music with deep love and insight. The novelist E. T. A. Hoffmann was a successful composer of operas; Weber, Schumann, and Berlioz wrote distinguished essays on music; Wagner was a poet, essayist and philosopher as well as a composer.
- 2 [...] the behavior of Liszt and Marie d'Agoult can be characterized as semiotic or at least strongly symbolic. As true Romantics, they were inclined to identify themselves with the protagonists of novels they read and to fashion their own lives and acts by imitating their literary models.
- 3 The Romantic impatience of limits leads to a breaking down of distinctions. The personality of the artist tends to become merged with the work of art; classical clarity is replaced by a certain intentional obscurity, definite statement by suggestion, allusion or symbol. The arts themselves tend to merge; poetry, for example, aims to acquire the qualities of music, and music the characteristics of poetry.
- 4 - Segundo ASCHER (2010, p.10), "Graças a sua peculiaridade idiomática, os húngaros se vêem como um povo isolado num mar de falantes de línguas germânicas, eslavas e latinas, situação esta que os levou a tomar, nos dois últimos séculos, a sobrevivência lingüística como um sinônimo da sobrevivência nacional, e a dar grande importância à própria literatura e à sua qualidade."
- 5 When Liszt and d'Agoult left Paris to begin their aimless travels, they enacted one of the central epistemes of Romantic culture: the idea of wandering.
- 6 [...] this piece already includes all the central Lisztian isotopies, the isotopy of a Faustian question, or "why," a quest for something; the isotopy of pastoral expression; the pantheist feeling of nature an exaltation; religious expression; sorrow; storm and macabre fight; and heroism. [...] Grabócz points out that all these isotopies are to some degree present in *Vallée d'Obermann*, along with techniques of character variation. Moreover, most of isotopies can also be found in the novel by Sénancour and in d'Agoult's memoirs, which faithfully reflect the book's contents.
- 7 Na ária *Ev'ry valley*, do *Messias* de Handel, por exemplo, a pintura de palavras é constante e clara – "the crooked" é representado por appoggiaturas superiores, "the rough places plain" pronunciado na mesma nota si, repetidam e assim por diante.

- 8 All characterized by a unique aesthetic expression and a textual strategy manifesting that expression.
- 9 The theme of Obermann can be considered an iconic image of the valley itself, and the use of various registers throughout the piece illustrates the peaks and valleys of those landscapes.
- 10 Sans être, comme on serait tenté de penser, de la "musique à programme", ce deuxième cahier des *Années de Pèlerinage* voit, dans le meilleur sens de l' expression, l'introduction de la littérature dans la musique et répond, en tout point, à l'esprit dans lequel Liszt avait abordé l'Italie et ses merveilles.
- 11 When music can come out of itself and convey something, then it tells me something about country, love and death. This is old and simple.
- 12 Rihm's statement might drive some aestheticians, music scholars as well as composers, to despair, especially at a time when postmodernists have given permission to use old, simple musical elements and even to write tonally, but only in aid of irony or parody – one can no longer seriously write tonally, make poems with rhymes, paint representational paintings, or build Gothic houses!

Laura Rónai é flautista, tendo se formado em Licenciatura em Música pela *UNIRIO* e em Flauta pela *State University of New York*. Obteve título de mestrado em música na *City University of New York* (Hunter College) e de doutorado em Práticas Interpretativas na *UNIRIO*. Ministrou cursos no *Real Conservatório Superior de Madrid* e, nos EUA, nas universidades de *Rutgers* e *Princeton*. Visitou a Inglaterra, a convite do *British Council*, e tocou recitais nos EUA e na Europa. Toca em duo com a pianista Ruth Serrão e com a cravista Sula Kossatz, com quem integra os grupos de câmara *Sine Nomine* e *Re-Toques*. Dirige a *Orquestra Barroca da UNIRIO* e é crítica musical para a revista norte-americana *Fanfare*. Atualmente é responsável pela cadeira de flauta transversal e professora do *Programa de Pós Graduação em Música* da mesma instituição.