



# Sobre o *Finale* da Sonata Op. 35 de Frédéric Chopin

Ígor Rocha e Silva

06/2021





MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
PIANO E TECLAS

# Sobre o *Finale* da Sonata Op. 35 de Frédéric Chopin

Ígor Rocha e Silva

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do  
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre  
em Música – Interpretação Artística, especialização Piano e Teclas.

Professora Orientadora  
Doutora Sofia Inês Ribeiro Lourenço da Fonseca

06/2021



Dedico este trabalho à memória de Maria Jeane Silva Rocha.

## **Agradecimentos**

À professora Sofia Lourenço, pela sempre atenta, incansável e valiosa orientação durante todo o meu percurso no IPP.

Aos meus pais, Patrícia Rocha e Avilmar Silva, e aos meus familiares, por tudo pelo que se possa agradecer.

Ao Jorge Casimiro, à Dália Vieira, a todos os que se tornaram, de alguma maneira, as minhas famílias afetivas vilacondense, albicastrense e tinalhense, por serem redes de apoio e acolhimento que me foram fundamentais desde que fiz a escolha de criar raízes em Portugal.

Aos meus colegas da Escola de Música da Vila, Escola de Música de Belmonte, EMUFG, Esart - IPCB e Esmæ - IPP, pela amizade, apoio e por manterem sempre vivo o encantamento em fazer música.

Ao Moacyr Laterza Filho, ao Miguel Rosselini, à Celina Szrvinsk, à Berenice Menegale, ao Rubner de Abreu e a todos os professores que me acompanharam até este momento, abrindo portas e esclarecendo caminhos.

À Nabila Dandara, ao Victor Nigri e ao Igor Ferreira, pelo espelho e inspiração infinitas que representam para mim.

A todos os amigos que fizeram parte deste percurso.

A todos os meus alunos e ex-alunos

**Resumo**

O presente trabalho consiste na investigação de aspetos históricos e musicológicos relacionados ao último andamento, *Finale*, da Sonata em Si bemol menor Op. 35 de Frédéric Chopin. A escrita musical deste andamento, por conter escassas indicações interpretativas, motivou a realização desta investigação que se propõe a compreender diferentes interpretações dadas a ele ao longo dos séculos XX e XXI. Esta dissertação contém uma revisão bibliográfica sobre o contexto na qual a obra foi concebida e aspetos da escrita musical para piano de Chopin, bem como um estudo comparativo de dezanove gravações do *Finale* realizadas por diferentes intérpretes e uma proposta interpretativa do autor.

**Palavras-chave**

Interpretação artística; Performance musical; Chopin; Piano; Sonata Op. 35; Escolas de piano europeias.

**Abstract**

This study consists of a research about historical and musicological aspects related to the final movement, *Finale*, of the Sonata in B-flat minor Op. 35 by Frédéric Chopin. The musical notation of this movement's score, with sparing interpretive suggestions, motivated this research, aiming to realize different interpretations given to it by several pianists in the 20th and 21st centuries. This dissertation contains a literary review of the context in which the Sonata was conceived and aspects of Chopin's compositional style, as well as a comparative study of nineteen recordings of the *Finale* made by different pianists and an interpretive perspective proposed by this author.

**Keywords**

Artistic performance; Music performance; Chopin; Piano; Sonata Op. 35; European piano schools.

## Índice

<b>Índice de figuras</b> .....	x
<b>Lista de abreviaturas</b> .....	xii
<b>1. Introdução</b> .....	1
<b>2. O compositor e intérprete Frédéric Chopin: a identidade com o piano na sua produção musical</b> .....	4
2.1. Chopin segundo testemunhos dos seus contemporâneos .....	4
2.2. As formas clássicas e as miniaturas em Chopin .....	9
2.3. Os pianos favoritos de F. Chopin: fábrica <i>Pleyel</i> do século XIX.....	15
2.4. Breve abordagem da utilização dos pedais do piano nas obras de Chopin.....	19
<b>3. O <i>Finale</i> da Sonata em Si bemol menor Op. 35</b> .....	28
3.1. Considerações histórico-musicológicas.....	28
3.2. Sobre a análise do <i>Finale</i> .....	35
<b>4. Justificação do <i>corpus</i> analítico</b> .....	46
<b>5. O conceito operatório de escolas de piano europeias e os seus reflexos na interpretação</b> .....	49
5.1. A escola francesa.....	51
5.2. A escola russa.....	52
5.3. A escola germânica .....	54
<b>6. Análise das gravações</b> .....	57
6.1. Andamento e pulsação.....	57
6.2. Dinâmicas.....	59
6.3. Uso do pedal de sustentação.....	65
6.4. Agógica .....	68
<b>7. Análise dos resultados e discussão</b> .....	73
7.1. Proposta de resultados .....	78
<b>8. Conclusões</b> .....	83
<b>Referências bibliográficas</b> .....	86

<b>Anexos</b> .....	89
Anexo I.....	89
Anexo II.....	92
Anexo III.....	96
Anexo IV.....	100
Anexo V.....	105

## Índice de figuras

Figura 1: Balada Op. 23, cc. 1 – 11. Primeira edição inglesa, Wessel &Co. (1836). Londres .....	13
Figura 2: Balada Op. 23, cc. 67 – 70. Primeira edição inglesa, Wessel &Co. (1836). Londres. ....	13
Figura 3: Balada Op. 23, cc. 94 – 111. Primeira edição inglesa, Wessel &Co. (1836). Londres. ....	14
Figura 4: Balada Op. 23, cc. 166 – 168. Ed. Paderewski. (1949). Varsóvia. ....	14
Figura 5: Balada Op. 23, cc. 194 – 197. Primeira edição inglesa, Wessel &Co. (1836). Londres. ....	15
Figura 6: Revestimento de martelo com duas camadas de feltro de um piano Pleyel 10966, que pertenceu a Gioachino Rossini. Museo della Musica, Bologna. ....	18
Figura 7: Símbolos utilizados por Chopin para o acionamento do pedal de sustentação (esq.) e para a sua retirada (dir.).....	21
Figura 8: Noturno Op. 62 no. 1, cc. 66 – 67. Primeira edição francesa, Brandus. (1846). Paris. ....	22
Figura 9: Noturno Op. 62 no. 1, cc. 68 – 69. Primeira edição francesa, Brandus. (1846). Paris. ....	22
Figura 10: Sonata Op. 35, II and., cc. 1 – 4. Primeira edição alemã, Breitkopf & Härtel. (1840). Leipzig. ....	23
Figura 11: Polonaise-fantaisie Op. 61, cc. 1 – 2. Primeira edição francesa, Brandus. (1846). Paris. ....	23
Figura 12: Noturno Op. 72 no. 1, cc. 1 – 2. Ed. Instytut Fryderyka Chopina. (1951). Varsóvia. ....	24
Figura 13: Sonata Op. 35, I and., cc. 17 – 21. Primeira ed. alemã. Breitkopf & Härtel. (1840). Leipzig.....	25
Figura 14: Sonata Op. 35, II and., cc. 81 – 89. Primeira ed. alemã. Breitkopf & Härtel. (1840). Leipzig.....	25

Figura 15: Sonata Op. 35, III and., cc. 31 – 35. Primeira ed. alemã. Breitkopf & Härtel. (1840). Leipzig.....	25
Figura 16: Prelúdio Op. 28 no. 14, cc. 1 – 6. Primeira edição alemã, Breitkopf & Härtel. (1839). Leipzig.....	27
Figura 12: Sonata Op. 35, Finale, cc. 45 – 50. Breitkopf & Härtel. (1840). Leipzig.....	36
Figura 13: Sonata Op. 35, Finale, cc. 1 – 12. Manuscrito. (1840). Varsóvia.....	36
Figura 14: Sonata Op. 35, Finale, cc. 45 – 55. Manuscrito. (1840). Varsóvia.....	37
Figura 15: Sonata Op. 35, Finale, cc. 1 – 15. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.....	38
Figura 16: Sonata Op. 35, Finale, cc. 67 – 75. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.....	39
Figura 17: Sonata Op. 35, Finale, cc. 1 – 9. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.....	40
Figura 18: Sonata Op. 35, Finale, cc. 22 – 30. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.....	41
Figura 19: Sonata Op. 35, Finale, cc. 55 – 60. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.....	41
Figura 20: Sonata Op. 35, III and. cc. 1 – 15. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.....	42
Figura 21: Sonata Op. 35, III and. cc. 31 – 35. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.....	43
Figura 22: Sonata Op. 35, Finale, c. 58. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.....	43
Figura 23: Sonata Op. 35, Finale, cc. 1 – 6. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.....	44
Figura 24: Sonata Op. 35, Finale, cc. 1 – 6. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.....	44
Figura 25: Sonata Op. 35, IV. Finale, cc. 1 – 15. Ed. Schirmer. (1895). Nova York.....	80
Figura 26: Sonata Op. 35, IV. Finale, cc. 67 – 75. Ed. Schirmer. (1895). Nova York.....	81

## Lista de abreviaturas

*bpm.* pulsações por minuto (*beats per minute*)

c. compasso

cc. compassos

n. nascido em

p. página

pp. páginas

## 1. Introdução

“A angústia precedeu a criação”, lê-se na primeira página dos registos de diário publicados sob o título “Um Outro: crónica de uma metamorfose”, de Imre Kertész (1999, p. 6). Tive o meu primeiro contacto com a obra de Kertész em dezembro de 2019, ao mesmo tempo em que definia as direções que assumiria para o projeto científico do Mestrado em Interpretação Artística que, posteriormente, daria origem a este trabalho. Naquela ocasião, foi-me impossível não relacionar a afirmação do romancista húngaro à imagem afetiva que criava da Sonata para piano em Si bemol menor Op. 35 de Frédéric Chopin, obra à qual começava a dedicar as primeiras leituras. A angústia amplamente conhecida, registada nas biografias do compositor e proveniente do êxodo, da nação dissolvida sob o domínio político de Estados estrangeiros e da tuberculose, faz-se perceber por toda a extensão desta sonata, nas mais diversas interpretações que dela foram feitas. Em especial, a sequência da célebre Marcha Fúnebre e do andamento final, um *Presto* no qual as duas mãos constroem, em uníssono, um moto perpétuo de colcheias de harmonia instável e cromatismos abundantes, impactava-me fortemente enquanto ouvinte pela intensidade dos afetos nela contida, e pelo mistério que se me apresentava ao pensar possíveis significados para o encerramento da sonata. Ao iniciar o estudo do *Finale*, deparei-me com um novo enigma, de natureza mais prática do que o anterior: a ausência de indicações interpretativas sobre dinâmicas, agógica ou pedal em praticamente toda a partitura do andamento (à exceção de três dos seus setenta e cinco compassos). A multiplicidade de escolhas que se abria à minha frente para construir o meu discurso musical, tendo em conta a temática da morte e do pós-morte presente na obra, no contexto da sua conceção e o mistério que esta lhe confere, e a elaboração de uma imagem de grande angústia que se fazia imperativa foram algumas das razões que me levaram a eleger o *Finale* como objeto desta investigação. Cento e nove anos separam os nascimentos de Kertész e Chopin, e os seus contextos socioculturais os afastam sensivelmente. Não obstante, a estética do êxodo e da diáspora, a figura da pátria invadida e, sobretudo, o lugar dado à angústia fizeram com que a afirmação de Kertész e a Sonata Op. 35 permanecessem, na minha memória afetiva, intimamente ligadas.

A realização deste trabalho propõe-se a investigar possíveis escolhas interpretativas aplicáveis ao *Finale*, da Sonata Op. 35, buscando compreender, à luz de estudos e da literatura crítica de

natureza performática e musicológica (entre outras), de que formas um intérprete pode construir o seu discurso musical ao longo da preparação desta obra. A escolha deste *Finale* como objeto de estudo aconteceu devido a uma dupla motivação. Por um lado, como já mencionado, por ter a escrita musical com escassas indicações interpretativas e tratar-se de um moto perpétuo em andamento rápido, repleto de vozes internas à escrita em uníssono, este andamento apresenta um leque de possibilidades interpretativas extremamente amplo, abordado com inúmeras leituras musicais distintas por pianistas, ao longo dos séculos XX e XXI. Por outro, trata-se de uma obra canónica no repertório do período Romântico, podendo uma compreensão mais profunda sobre a relação intérprete-obra potenciar uma futura e proveitosa reflexão performática para pianistas que, posteriormente, se proponham a estudá-la.

Simultaneamente ao estudo da obra de Chopin, foi realizada uma pesquisa a fontes bibliográficas, primárias e secundárias, que pudessem fundamentar e justificar escolhas para a interpretação do andamento em causa. Tal pesquisa, ao abordar textos académicos, biográficos, informações sobre os recursos disponíveis nos instrumentos usados pelo compositor, buscou indicar possíveis caminhos para que um intérprete num piano moderno possa alcançar uma interpretação com informação histórica e uma consciência mais informada acerca de ideais estéticos e acústicos, baseados em prováveis intenções do compositor no seu contexto. As informações provenientes desta pesquisa encontram-se nos capítulos 2 e 3 deste trabalho. O capítulo 2 é dedicado a aspetos individuais do compositor, intérprete e pedagogo Chopin, o instrumento que utilizava e a sua escrita musical, enquanto no capítulo 3 encontram-se informações acerca do contexto composicional e a análise estrutural da Sonata Op. 35. Foi implementado, ainda, um estudo comparativo de gravações realizadas por dezanove pianistas de diversas origens de escolas e gerações, a fim de se identificarem tendências interpretativas existentes, permanências e/ou rupturas com tradições estéticas estabelecidas. Os dados e reflexões relacionados a este estudo encontram-se entre os capítulos 4 e 7. O quarto capítulo justifica o *corpus* analítico da investigação, enquanto o quinto descreve o conceito operatório e as principais características das escolas de piano europeias. O capítulo 6 é reservado aos dados reunidos na escuta dos registos fonográficos e, no capítulo 7, são feitas a análise e as reflexões sobre estes dados, bem como é descrita uma proposta de interpretação do *Finale* construída após a investigação que constitui este documento.

Espera-se que esta pesquisa possa enriquecer a compreensão da obra sob aspetos técnicos e semânticos, bem como orientar uma abordagem racional e eloquente, sob a ótica da linguagem musical chopiniana.

## 2. O compositor e intérprete Frédéric Chopin: a identidade com o piano na sua produção musical

Embora o repertório para piano ocupe uma posição de grande destaque na literatura musical do século XIX, o facto de Frédéric Chopin ter dedicado a quase totalidade da sua obra unicamente ao piano solo faz com que os aspetos deste instrumento e da relação que o compositor construiu com ele se tornem fundamentais para uma compreensão crítica da sua escrita musical. Este capítulo fará uma revisão bibliográfica a partir de testemunhos de alunos e amigos de Chopin que descrevem características das suas práticas enquanto pianista e pedagogo, estudos sobre a abordagem das formas clássicas e das peças características na sua obra, particularidades organológicas dos instrumentos utilizados por ele e aspetos da sua abordagem dos pedais do piano.

### 2.1. Chopin segundo testemunhos dos seus contemporâneos

A busca de fontes que descrevam ou ilustrem o pensamento musical de Frédéric Chopin constitui um desafio particularmente complexo, especialmente se comparado com o mesmo trabalho feito em relação a outros compositores do mesmo período. Se, por um lado, é possível encontrar uma grande variedade de fontes bibliográficas ligadas a estes - publicações críticas assinadas por Robert Schumann (1810 – 1856), bem como publicações biográficas escritas por Franz Liszt (1811 – 1886) ou métodos de estudo de piano por Carl Czerny (1791 – 1857), Ignaz Moscheles (1794 – 1870) e Johannes Brahms (1833 – 1897) – o acesso a documentos e manuscritos pelo próprio Chopin, publicados ou não, é de grande dificuldade. À exceção dos seus *Esquisses pour une méthode de piano* (“Esquiços para um método de piano”), jamais publicados ou concluídos antes do seu falecimento, notas no seu diário pessoal, apontamentos encontrados em partituras de alguns dos seus alunos e cartas trocadas com alguns correspondentes próximos de si, não se encontram registos de interesse musicológico remetentes à pena do compositor. Resta, então, buscar apoio em testemunhos publicados por alguns dos seus contemporâneos – alunos, amigos, compositores – para que se crie uma compreensão mais ampla do pensamento musical de Chopin, seja como compositor, intérprete ou pedagogo.

Em relação a esta escassez de fontes, Jean-Jacques Eigeldinger (2006) aponta duas prováveis razões. Há uma falta de intimidade pessoal do compositor com a expressão escrita, devidamente documentada:

Chopin, com natureza pura de músico prático, mostrava-se fortemente resistente a toda manifestação escrita: ‘A pena queima-me os dedos’, teria o hábito de dizer como justificação. Sabe-se o martírio que para ele representava a redação de uma simples carta, sobretudo em francês. Portanto, não é de surpreender que a sua correspondência, tão reservada no que toca aos seus trabalhos de composição, seja discreta quanto à sua atividade de pedagogo e perfeitamente silenciosa sobre o conteúdo do seu ensino. Não surpreende que ele não tenha concluído um método de piano planeado de longa data, do qual subsistem apenas alguns esboços iniciais.<sup>1</sup> (Eigeldinger, 2006, p. 136)

Ethel Voynich, ao traduzir ao inglês as cartas do compositor compiladas por Henryk Opiński (1870 – 1942), testemunha que não era raro que o idioma do texto escrito transitasse entre o polaco e o francês, dentro de uma mesma carta, ratificando a hipótese supraindicada. (Voynich, 1988, p. 2)

Outro importante fator que justifica a carência de informações objetivas acerca do pensamento musical de Chopin está ligado à instituição de escolas e tradições pedagógicas e interpretativas, uma vez que, segundo os testemunhos de seus contemporâneos compilados por Eigeldinger, Chopin não impunha a sua personalidade e as suas concepções musicais aos seus alunos, como foi o caso de outros notáveis compositores pedagogos como F. Liszt. Embora lhes tenha transmitido uma vasta e minuciosa base técnica, constam nos seus relatos diversas situações em que o compositor polaco, diante de uma interpretação de uma obra distante da sua, permitia aos discípulos que mantivessem as suas convicções interpretativas. Pesa, ainda, o facto de a maior parte dos alunos de Chopin ter um perfil aristocrático, pouco

---

<sup>1</sup> *Chopin, nature de pur musicien, se montrait farouchement réfractaire à toute manifestation écrite: «La plume me brûle les doigts » avait-il coutume de dire en manière d’excuse. On sait quel martyre représentait pour lui la rédaction d’une simple lettre, surtout en français. Il n’est donc pas étonnant que sa Correspondance, si réservée quant à ses travaux de composition, soit discrète sur son activité de pédagogue et parfaitement muette sur la teneur de son enseignement. Rien de surprenant qu’il n’ait pas mené à bien une Méthode de piano projetée de longue date, et dont subsistent seules quelques ébauches initiales.* (Tradução livre do autor)

favorecendo a existência de testemunhos que assumissem um caráter mais técnico, no que toca às características pedagógicas e/ou performativas do seu mestre.

Dentro da bibliografia disponível foram selecionados os documentos que atestam traços ligados à técnica pianística de Chopin, ao seu apreço por determinadas obras do repertório clássico que guardam semelhanças estruturais e estéticas com a sua Sonata Op. 35 e à sua interpretação desta mesma sonata. Tal literatura foi, no entanto, produzida num contexto relativamente anterior à tradição da historiografia musical, em especial a que se relaciona à performance. Não obstante o seu conteúdo maioritariamente pessoal, subjetivo e, por vezes, emocional, pode apresentar informações relevantes para esta investigação.

Franz Liszt, compositor húngaro que se estabeleceu em Paris oito anos antes da chegada de Chopin à capital francesa, nos seus escritos, proporciona algumas das importantes fontes às quais a historiografia musical tem acesso na busca do pensamento musical chopiniano. Tendo sido um amigo próximo de Chopin e presenciado diversas performances do compositor e pianista polaco em concertos e nas *soirées* oferecidas na sua residência em Paris, Liszt pôde atestar sobre as preferências estéticas do amigo no que tocava ao estilo romântico germânico, em ascensão na primeira metade do século XIX.

Apesar do encanto que ele reconhecia em algumas das melodias de Schubert, ele não ouviria de bom grado aquelas cujos contornos fossem demasiado agressivos para o seu ouvido, nas quais o sofrimento estivesse derramado, quase sentindo a carne a palpitar e ouvindo os ossos a serem estilhaçados e a bater no rude abraço da tristeza. Todo afeto exagerado lhe era repulsivo. Na música, na literatura, na condução da vida, tudo o que se aproximasse do melodrama era doloroso para ele. Os aspetos frenéticos e desesperados do romantismo exagerado eram repelentes, e ele não conseguia suportar efeitos ou excessos pirotécnicos.<sup>2</sup> (Liszt, 2005. p. 67)

---

<sup>2</sup> *In spite of the charm which he acknowledged in some of the melodies of Schubert, he would not willingly listen to those in which the contours were too sharp for his ear, in which suffering lies naked, and we can almost feel the flesh palpitate, and hear the bones crack and crash under the rude embrace of sorrow. All savage wildness was repulsive to him. In music, in literature, in the conduct of life, all that approached the melodramatic was painful to him. The frantic and despairing aspects of exaggerated romanticism were repellent to him, he could not endure the struggling for wonderful effects, for delicious excesses.* (Tradução livre do autor)

O testemunho de Liszt esboça um compositor inclinado para a adoção de um lirismo comedido, avesso à expressão de grande sentimentalismo. Tal relato pode oferecer a um intérprete contemporâneo da obra de Chopin algumas sugestões sobre as escolhas interpretativas que poderiam estar mais próximas de uma suposta concepção artística do compositor. Corroboram esta descrição os testemunhos de Georges Mathias (1826 – 1910) e Karol Mikuli (1821 – 1897), dois dos mais destacados alunos de Chopin em Paris, que afirmam que o professor era um árduo defensor de uma manutenção estrita do tempo nas vozes de acompanhamento, podendo a melodia avançar e recuar no fluxo da frase e reencontrar, cedo ou tarde, o seu apoio (Eigeldinger, 2006, p. 1412). O tempo imperturbável do acompanhamento – característica que se aproxima muito mais de um rigor apolíneo do classicismo vienense do que da flexibilidade métrica que diversas tradições interpretativas conferiram alegadamente ao estilo romântico – constitui um importante pilar para a singularidade da obra de Chopin dentro do repertório pianístico do século XIX.

Chopin, enquanto viveu em Varsóvia, nunca deu aulas por vontade própria, e a sua experiência pedagógica deu-se por algumas relações de amizade. Sua atividade mais intensa enquanto professor ocorreu em Paris, entre 1832 e 1849. Nesta mesma cidade, as aulas ocorriam entre o outono e o inverno e tinham duração e frequência variadas de acordo com o desempenho dos alunos – entre 45 minutos e algumas horas, uma a três vezes por semana. O valor destas aulas era fixo: 20 francos (moeda corrente em França no século XIX) para as aulas na sua residência, 30 francos quando se deslocava à residência dos alunos. O ensino constituía a sua principal fonte de sustento, uma vez que os ganhos com os editores eram inconstantes e os rendimentos com concertos eram baixos. Poucos alunos tiveram aulas por mais de quatro anos, a grande maioria teve quatro ou cinco aulas, sendo que muitos o procuravam para solucionar dificuldades específicas em obras suas. Salvo raras exceções, não havia alunos iniciantes ou crianças, e diversos relatos descrevem um Chopin professor dedicado, afetuoso, pontual, exigente. Maria von Harder, uma de suas alunas, teria afirmado:

Chopin era um pedagogo nato; expressão e concepção, posição das mãos, toque, pedal, nada escapava à argúcia do seu ouvido e olhar; ele depositava em tudo a mais viva

atenção. Estava sempre concentrado, durante a aula era unicamente professor e nada mais que professor.<sup>3</sup> (Eigeldinger, 2006, p. 251)

Nos rascunhos dos *Esquisses pour une méthode de piano* encontram-se algumas indicações deixadas por Chopin, acerca de questões técnicas que lhe eram caras, e que viriam a ser confirmadas pelos testemunhos dos seus alunos. A postura corporal ocupa uma parte importante destas questões, uma vez que Chopin defendia uma postura de ombros, braços e mãos em que os cotovelos estivessem à altura das teclas brancas, as mãos postas em posição reta, os dedos longos (2, 3 e 4) e curtos (1 e 5) alinhados de modo a dar às mãos uma posição de discreta curvatura: ora mais alongada, para passagens mais cantadas, ora mais fechada, para passagens mais rápidas e leves. A flexibilidade dos pulsos e das mãos, bem como a independência do movimento dos dedos, era uma prioridade no estudo dos seus alunos (idem, p. 386).

Segundo os testemunhos dos seus discípulos, Chopin sugeria-lhes com frequência o estudo de obras de Bach, Beethoven e Weber, três pilares de uma linhagem germânica de composição. Chama a atenção, contudo, a preferência expressa por algumas das sonatas de Beethoven de entre as trinta e duas escritas pelo compositor de Bonn. Segundo Wilhelm von Lenz (1809 – 1883), autor que figurou entre os alunos e amigos de Chopin, este ignorava as últimas composições beethovenianas, enquanto mantinha um grande apreço por sonatas escritas na juventude e amadurecimento, que guardavam maior proximidade com o estilo clássico. A Sonata em Lá bemol maior Op. 26 figurava recorrentemente no repertório dos discípulos de Chopin, bem como nas suas performances em encontros privados. A descrição feita por Lenz da maneira como Chopin tocava o primeiro andamento desta sonata ilustra, também, a singularidade do seu pianismo:

Como Chopin tocou, então, a Op. 26 de Beethoven? Sua interpretação era bela, mas não tão bela como nas suas próprias composições; ele não punha as melodias em relevo, não tocava confortável. Não como num romance no qual o interesse aumenta

---

<sup>3</sup> *Chopin était un pédagogue-né; expression et conception, tenue de la main, toucher, pédale, rien n'échappait à l'acuité de son ouïe comme de son regard; il manifestait en tout la plus vive attention. Il était tout à son affaire, et pendant la leçon il était uniquement professeur et rien que professeur.* (Tradução livre do autor)

de variação em variação. Ele murmurava *mezza voce*, de uma forma incomparável na cantilena, com uma perfeição infinita na continuidade e no encadeamento das frases: um tocar idealmente belo, mas feminino! No entanto, Beethoven era um homem, e jamais deixaria de sê-lo!<sup>4</sup> (Eigeldinger, 2006, p. 7764)

A oposição entre as noções de “masculino” e “feminino”, embora amplamente discutida e problematizada posteriormente pelas ciências sociais e humanas nos séculos XX e XXI, traz aqui possíveis informações sobre os ideais estéticos do Chopin intérprete (e - por que não afirmar? - compositor), ao considerar o seu significado historicamente atribuído: a busca de um som delicado, rico em nuances tímbricas, um discurso orgânico, sutil e sem arestas, distante do ideal de monumentalidade e heroísmo que marca o imaginário da música germânica, levado às últimas consequências no século XIX.

## 2.2. As formas clássicas e as miniaturas em Chopin

Ainda que a obra de Frédéric Chopin ocupe uma posição de destaque no cânone da música instrumental do século XIX, pode-se observar uma tendência da literatura crítica a priorizar o estudo das suas peças características e formas livres. De facto, os Prelúdios, Noturnos, Baladas, Valsas, Mazurcas, *Polonaises*, *Scherzi* e Estudos escritos pelo compositor polaco constituem parte fundamental de um repertório que, no seu tempo, revolucionou a escrita musical. No entanto, as suas quatro sonatas (três para piano solo e uma para violoncelo e piano) e os seus dois concertos para piano e orquestra, embora estejam em conformidade com estruturas composicionais vigentes na segunda metade do século XVIII, apresentam e reúnem características revolucionárias estruturais, bem como diversos elementos fundamentais da sua linguagem musical.

---

<sup>4</sup> *Comment donc Chopin jouait-il l'op. 26 de Beethoven? Son jeu était beau, mais pas aussi beau que dans ses propres compositions; il n'empoignait pas, ne jouait pas en relief, pas comme dans un roman dont l'intérêt croît de variation en variation. Il murmurait mezza voce, mais incomparablement dans la cantilène, avec une perfection infinie dans la continuité et l'enchaînement des phrases: un jeu idéalement beau, mais féminin! Or Beethoven est un homme et ne cesse jamais d'en être un!* (Tradução livre do autor)

Enquanto estudante no Conservatório de Varsóvia, entre os anos de 1826 e 1829, Chopin frequentou as classes de harmonia e contraponto de Józef Elsner (1769 – 1854). Dominique Bosseur (1999) aponta que, na ocasião, Chopin “não demonstrou mais que um gosto moderado pelas formas clássicas”. Não obstante, para Bosseur, as exigências impostas por Elsner impulsionaram uma série de obras da sua juventude que buscavam adequar-se aos padrões composicionais do século anterior (Bosseur, 1999, p. 781). Embora apresentassem um notável domínio do instrumento, essas obras já demonstravam uma certa inadequação aos requisitos formais exigidos pelo Conservatório no seu projeto, confirmando a tendência que, posteriormente, viria a afirmar-se com uma obra que evitaria, na sua maior parte, estes modelos. Zofia Helman (2000), por outro lado, defende que o distanciamento observado mesmo nas obras de juventude de Chopin se deve a outras razões. Helman afirma que Elsner não teria o hábito de impôr aos seus alunos procedimentos composicionais pré-estabelecidos (Helman, 2000). Aponta ainda que, no período em que Chopin frequentou o Conservatório, os principais estudos críticos sobre composição que definiriam a estrutura da forma-sonata, como os de Adolph Bernhard Marx (1795 – 1866), Carl Czerny e Anton Reicha (1770 – 1836), ainda não haviam sido publicados, portanto não haveria razão para avaliar obras escritas naquele momento sob uma ótica setecentista (idem). Desse período datam o Trio em Sol menor Op. 8, a Sonata em Dó menor Op. 4, o Concerto em Mi menor Op. 11, o Concerto em Fá menor Op. 21, bem como obras de grande extensão que continham elementos folclóricos polacos ou referências clássicas explícitas, como o *Rondo à la Krakoviak* Op. 14 e as *Variações sobre La Ci Darem la Mano* Op. 2. Figura aqui a maior parte das obras compostas por Chopin para formações que extrapolam o piano solo, que se torna dominante em todo o seu catálogo (as mais notáveis exceções são uma série de canções escritas ao longo da vida, compilada por Juljan Fontana e publicadas postumamente em 1857, e a Sonata para Violoncelo e Piano op. 65, composta em 1846).

Nos primeiros anos após a chegada de Chopin a Paris, é possível notar um certo distanciamento das formas clássicas vienenses e uma aproximação a formas livres, miniaturas e que remetessem para a herança cultural polaca que ele carregava. Charles Rosen (1996) aponta o resgate da música e da poesia do campo enquanto uma tendência da arte oitocentista, que visava recuperar passados míticos patrióticos afirmando orgulhos nacionalistas frente a

uma Europa em acelerada industrialização e urbanização. O ideal estético do Romantismo defendia o retorno aos motivos musicais do folclore rural, afastando-se das imposições do classicismo académico, que havia estabelecido padrões uniformes à música europeia como um todo (Rosen, 1996, pp. 410 – 413). Sobre Chopin, contudo, é necessário ter outras questões em consideração ao pensar as constantes referências ao folclore polaco que atravessam a sua obra. José Miguel Wisnik (2013) afirma que o nacionalismo de Chopin carrega a especificidade de ser a afirmação de um país já inexistente. Enquanto a sua Polónia natal desapareceu enquanto Estado sob os domínios austríaco, russo e prussiano, a figura de artista polaco encarnada por Chopin tornou-se especialmente simbólica: um artista de uma nação espiritual, que existe enquanto povo, cultura e língua (Wisnik, 2013, pp. 17 – 18). Rosen indica uma peculiaridade fundamental ao nacionalismo chopiniano, ao abordar as suas Mazurcas: ao contrário de grande parte dos seus contemporâneos, Chopin não transcreve ou rearranja canções folclóricas existentes, nem busca evocar paisagens ou outros elementos pictóricos ou programáticos. Em vez disso, trata o material folclórico manipulando fragmentos, tais como pequenos trechos de melodias, danças polacas, células rítmicas recorrentes eram combinadas, estilizadas e que construíam uma obra particularmente complexa, procurando afirmar valores estéticos do nacionalismo romântico. Bosseur (1999, p. 781) afirma ainda que Béla Bartók, compositor húngaro fortemente marcado pelo uso de temas folclóricos na sua obra, teria contestado a ideia de que o nacionalismo chopiniano buscava as suas fontes diretamente no folclore polaco.

O ambiente dos salões parisienses adoptado por Chopin para as suas principais aparições públicas nos anos seguintes à sua chegada à capital francesa apresentava características bastante distintas às das salas de concerto em plena ascensão no mesmo momento, nas quais músicos como Franz Liszt e Niccolò Paganini (1782 – 1840) consolidavam o modelo até hoje replicado do recital solo para grandes públicos. Os salões eram ambientes pequenos, intimistas, de acesso restrito a membros da alta burguesia e aristocracia locais e seus convidados, em encontros tornados frequentes devido à ascensão burguesa na revolução industrial que acontecia no país. Este cenário, juntamente ao facto de a maior parte da obra composta por Chopin no período em que viveu em Paris constituir-se de obras de curta extensão, distantes do rigor formal clássico (por exemplo, as Mazurcas, *Polonaises*, Noturnos), contribuiu para que se formasse em torno de si a imagem de um compositor “de salão”, sentimental, próximo do *kitsch* (Wisnik, 2013, pp. 16 – 17). No entanto, Wisnik

defende que é preciso observar estas características com a devida cautela para que não se conduza a estereótipos:

Mas é que todos esses traços, que carregam o poder diminuidor dos estereótipos, no limite entre a estima e a caricatura, a depender do ponto de vista, não dizem nada se não forem confrontados com as forças contraditórias que os atravessam, e com as dimensões específicas, e de difícil redução, que caracterizam sua música. (Wisnik, 2013, p. 17)

Pensar uma separação em termos estruturais entre as obras de Chopin que assumidamente recriam formas clássicas (nomeadamente, as sonatas e concertos), e as peças características ou formas livres, representativas da literatura musical oitocentista, cria alguma limitação na compreensão deste repertório. Apesar de as primeiras representarem uma parcela numericamente pequena do catálogo chopiniano, as suas estruturas podem ser observadas em outras das suas obras, bem como se podem identificar aspetos de outros géneros adoptados por ele nas sonatas. Publicadas em anos anteriores à Sonata Op. 35, obras como a Balada em Sol menor Op. 23, os *Scherzi* em Si menor Op. 20 e em Si bemol menor Op. 31 e o Allegro de Concerto Op. 46 são exemplos de obras que contêm procedimentos oriundos da sonata clássica: a presença de dois grupos temáticos principais, a relação entre as tonalidades do primeiro (tónica menor) e segundo (tónica relativa ou antirrelativa maior) grupos temáticos, a combinação de motivos de ambos em secções de desenvolvimento, a reaparição dos temas, após sofrerem transformações, como aponta Helman (2000).

Um percurso atento sobre a estrutura da Balada Op. 23 ilustra a tese de Helman sobre a presença de procedimentos da forma-sonata em obras isoladas de Chopin. O primeiro tema, em sol menor, é exposto pela primeira vez após uma introdução de oito compassos:

The image shows the first system of the musical score for Chopin's Ballade Op. 23, measures 1 through 11. The music is in G major and 4/4 time. The tempo is marked 'Largo'. The first part is labeled 'Pesante' and starts with a forte (f) dynamic. It features a descending melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A 'Dim.' (diminuendo) marking is present. The second part is marked 'Moderato' and begins at measure 11. It features a more active melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A 'PED.' (pedal) marking is present at the end of the system.

Figura 1: Balada Op. 23, cc. 1 – 11. Primeira edição inglesa, Wessel & Co. (1836). Londres

O segundo tema, em Mi bemol maior, é exposto no compasso 68:

The image shows the second system of the musical score for Chopin's Ballade Op. 23, measures 67 through 70. The music is in E-flat major and 4/4 time. The tempo is marked 'Meno mosso, sotto voce'. The dynamic is piano (pp). The score features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. There are several 'PED.' (pedal) markings throughout the system.

Figura 2: Balada Op. 23, cc. 67 – 70. Primeira edição inglesa, Wessel & Co. (1836). Londres.

A partir do compasso 94, tem início uma secção em que o primeiro e o segundo temas se fundem transpostos às tonalidades de Lá menor e maior, respetivamente:

The image shows a page of musical notation for Chopin's Ballade Op. 23, measures 94-111. It consists of four systems of music. The first system is marked 'A tempo.' and 'pp'. The second system includes 'L.H. cres.' and 'L.H. ff'. The third system has 'Cre...' and 'scen... do...'. The fourth system is marked 'ff'. Pedal points are indicated by 'PED.' and asterisks throughout the piece.

Figura 3: Balada Op. 23, cc. 94 – 111. Primeira edição inglesa, Wessel & Co. (1836). Londres.

Ambos os temas são reexpostos após uma longa secção de desenvolvimento com diversas passagens modulatórias, em que motivos pertencentes aos dois temas estão presentes. No entanto, ao contrário do que se observa usualmente na forma-sonata clássica, o segundo tema é reexposto anteriormente ao primeiro, no compasso 166:

The image shows a page of musical notation for Chopin's Ballade Op. 23, measures 166-168. It consists of one system of music. The first system is marked 'ff'. Pedal points are indicated by 'Ped.' and asterisks throughout the piece.

Figura 4: Balada Op. 23, cc. 166 – 168. Ed. Paderewski. (1949). Varsóvia.

O primeiro tema reaparece na sua tonalidade original, a partir do compasso 194:



Figura 5: Balada Op. 23, cc. 194 – 197. Primeira edição inglesa, Wessel & Co. (1836). Londres.

Wayne Petty (1999) sugere, simultaneamente, que se observe o caminho contrário ao abordar a Sonata Op. 35. Defendendo a proposta de Jim Samson (n. 1946) sobre *trios* do scherzo e da Marcha fúnebre serem noturnos embutidos nas estruturas ternárias que tais andamentos assumem, Petty aponta que a inserção do género noturno na sonata poderia atestar a intenção de Chopin em afirmar na sua sonata características do seu próprio estilo, afastando-se de padrões - estruturais ou semânticos – estabelecidos por gerações anteriores, em especial por Beethoven. Este era já visto como o maior representante da literatura do género sonata, e parâmetro de comparação para qualquer compositor que nele se aventurasse, a partir do seu estabelecimento no cânone da música de concerto. Estas observações e estudos, bem como a escuta e a análise da obra de Chopin levam à percepção de que o compositor polaco, ao contrário do que apontaram críticos ao longo dos séculos XIX e XX (Huneker, 1900, pp. 166 – 167), conquistou um grande domínio das técnicas composicionais do classicismo vienense, tendo sido um dos grandes responsáveis pelas transformações por elas sofridas no romantismo europeu – não pela sua recusa, mas pela capacidade de transcender as estruturas já existentes.

### 2.3. Os pianos favoritos de F. Chopin: fábrica Pleyel no século XIX

As diversas abordagens sobre a técnica pianística observadas ao longo do século XX, pressupõem diferentes maneiras de se explorar a ação do corpo humano. Produzem um vasto repertório de gestos de âmbito musical a fim de se construírem os efeitos sonoros desejados ao piano, como será abordado no capítulo 5 neste trabalho. No entanto, ainda que as propostas

existentes sobre a postura e a ação do corpo do pianista sejam diversas, o instrumento para o qual são imaginadas segue padrões semelhantes, no que diz respeito à sua constituição física enquanto tal. De facto, as diversas fábricas que produziram pianos ao longo do século XX e neste início do século XXI, adotaram um modelo de instrumento que sofreu poucas alterações relevantes. Pode-se observar, regularmente, um sistema de cordas cruzadas na caixa de ressonância (com cordas únicas para cada som no registo grave, duplas para o registo médio-grave e triplas para o médio-agudo e agudo), um teclado com 88 teclas, os pedais de sustentação, *una corda* e, por vezes, o pedal tonal com mecanismos semelhantes. Há uma constante busca de inovações quanto aos materiais utilizados na construção dos instrumentos, mas a sua mecânica atual segue ainda o modelo dos pianos construídos no final do século XIX. Tal padronização não se observa entre os instrumentos datados do século XVIII e da primeira metade do século XIX, nos quais novas propostas na construção dos pianos, tanto sobre o mecanismo como sobre os materiais utilizados, eram frequentes. Ainda que os pianos do início dos anos 1800 já tivessem atingido uma certa estabilidade, no que diz respeito à extensão do seu teclado (que foi grandemente expandida ao longo da segunda metade do século XVIII, em especial durante o desenvolvimento da obra de Ludwig van Beethoven), existiu ainda uma série de experiências e transformações a acontecer na mecânica do instrumento, que ampliariam os seus recursos e colocariam o piano no centro do pensamento musical europeu (Wisnik, 2013, p. 27). Pensar os pianos aos quais Chopin teve acesso é uma tarefa que requer considerar especificidades adotadas por cada fabricante, e que permite com base nelas reconhecer características sonoras que eram caras ao compositor.

Após a sua chegada a Paris, sabe-se que Chopin teve acesso a instrumentos de grandes fábricas, tais como as francesas Pleyel e Érard, e a britânica Broadwood, como o próprio compositor atestou numa carta escrita em Londres a Adolf Gutman (Chopin, 1988, p. 352). A sua predileção pelos instrumentos produzidos por Pleyel está amplamente documentada na literatura crítica. Sabe-se que, em Paris, Chopin mantinha dois instrumentos Pleyel na sua residência, um piano de cauda e um piano vertical, que utilizava nas suas aulas. Durante a estadia em Maiorca entre 1838 e 1839, Chopin também teria encomendado um Pleyel vertical que foi usado em substituição ao piano existente no convento de Valldemosa (Vogas, 2014, p. 74), no qual o compositor passou os últimos dias da sua viagem. Henri Blaze de Bury (1813 – 1888) relata que o compositor teria afirmado:

Quando me sinto mal disposto, disse Chopin um dia, toco num piano Érard e encontro facilmente nele um som pronto. Mas quando me sinto disposto e suficientemente forte para encontrar o meu próprio som, preciso de um piano Pleyel. (Eigeldinger, 2006, p. 821)<sup>5</sup>

Principais concorrentes no mercado de instrumentos parisiense entre 1831 e 1849, Pleyel e Érard produziam instrumentos com diferenças assinaláveis. Naquele momento, os pianos Érard já eram construídos com o recém-criado mecanismo do duplo escape, que permitia a rápida repetição de sons na mesma tecla, enquanto a fábrica Pleyel só o adotaria décadas mais tarde (idem. p. 2372). Pleyel, por sua vez, passava a utilizar novos materiais para o revestimento dos martelos do mecanismo dos pianos, seguindo as inovações de Jean-Henri Pape (1789 – 1875), outro notável fabricante parisiense, estabelecendo o revestimento dos mesmos em feltro, em substituição àquele em couro ou pele utilizado até então (Di Mario, 2012, pp. 1 – 6). Pleyel também foi responsável pela implantação do revestimento em mogno das tábuas harmônicas (Eigeldinger, 2006, p. 2372), sendo que essas diferenças mecânicas provocavam características sonoras também distintas. O revestimento dos martelos em feltro, introduzido por Pape, permitia a produção de uma sonoridade mais suave e um maior controle de nuances tímbricas, se comparado ao som brilhante dos instrumentos com martelos revestidos em couro, cujo impacto era mais rígido. A tábua harmônica revestida em mogno, por sua vez, ampliava a percepção auditiva dos harmônicos, bem como valorizava a diferença tímbrica de distintos registros do teclado (idem, p. 2385). Já a inexistência do duplo escape, se por um lado dificultava a realização de notas repetidas com grande velocidade, por outro fazia com que diferentes tipos de ataque das teclas tivessem por consequência sonoridades mais diversificadas, uma vez que o sistema de alavancas do escape simples proporcionava uma ligação mais direta entre tecla e martelo (Rosenblum, 1996, p. 47).

---

<sup>5</sup> *Quand je suis mal disposé, disait un jour Chopin, je joue sur un piano d'Érard et j'y trouve facilement un son tout fait. Mais quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon propre son à moi, il me faut un piano de Pleyel.* (Tradução livre do autor)



Figura 6: Revestimento de martelo com duas camadas de feltro de um piano Pleyel 10966, que pertenceu a Gioachino Rossini. Museo della Musica, Bologna.

Ainda que se tenha acesso aos registos das fábricas quanto às inovações adotadas nos instrumentos que construía, imaginar hoje a sua real sonoridade não constitui uma tarefa simples. Massimiliano di Mario, ao abordar a questão da recuperação desses instrumentos, afirma:

O restauro dos *pianofortes* construídos durante a vida de Chopin nos deixa uma série de dúvidas e dificuldades ligadas à falta de instrumentos da época que tenham mantido seus os elementos originais, sem modificações. Depois de mais de um século e meio no mercado privado, a vasta maioria dos pianos perdeu os frágeis feltros originais dos seus martelos. (Di Mario, 2012, p. 1)<sup>6</sup>

Diante da dificuldade em se encontrar instrumentos conservados conforme as suas construções originais, restam aos estudos em musicologia histórica os pianos de época restaurados, como parâmetro. A pianista e musicóloga Sandra Rosenblum, após ter acesso a dois instrumentos Pleyel datados da década de 1840 (um dos quais teria pertencido a Chopin entre 1848 e 1849) afirma que o mecanismo desses instrumentos possui “uma ação mais leve

---

<sup>6</sup> *The restoration of pianofortes built during Chopin's lifetime presents us with a series of doubts and difficulties tied to the lack of instruments of the time which have retained their original, un-restored elements. After more than a century and a half on the private market the vast majority of pianos have lost their original and fragile hammer-felts.* (Tradução livre do autor)

(embora facilmente controlável) e um som menos potente do que o dos Érards da mesma época”. (Rosenblum, 1996, p. 47). Sobre a diferenciação dos timbres em diversos registros do piano, Rosenblum atesta:

Assim como outros na primeira metade do século XIX, os pianos de cauda de Pleyel produziam sons ricos em harmônicos, que mudam de timbre de acordo com o registro. Nos dois instrumentos que conheço, o som é cristalino e brilhante na metade mais aguda do teclado, encorpado mas ainda claro na metade mais grave. As primeiras notas na extremidade grave soam robustas, as duas oitavas que antecedem o Dó central são encorpadas e calorosas, as duas oitavas seguintes são penetrantes, e do Dó 3 até o fim o som torna-se brilhante. As características do registro agudo devem-se ao formato pontiagudo dos martelos, que enfatiza os harmônicos superiores, bem como pela mudança do ponto de impacto [do martelo na corda] de um nono no Dó 3 para um treze avos no Sol 4. Instrumentos modernos produzem sons com mais fundamentais e menos harmônicos superiores, e têm um timbre mais homogêneo em todos os registros, porém com um registro grave ruidoso e menos definido. (Rosenblum, 1996, pp. 47 – 49)<sup>7</sup>

Rosenblum afirma, ainda, que os abafadores presentes nos pianos Pleyel permitiam uma leve reverberação das cordas, ainda que o pedal de sustentação não fosse acionado (idem, p. 49). Tal informação será de grande relevância na abordagem das indicações de pedal anotadas por Chopin.

## 2.4. Breve abordagem sobre a utilização dos pedais do piano nas obras de Chopin

---

<sup>7</sup> *Like others of the first half of the nineteenth century, Pleyel's grands produced tones rich in harmonics, with changes in timbre among the registers. In the two instruments I know, the sound is transparent and bright in the upper half of the keyboard, rich but still clear in the lower half. The bottom octave sounds robust, the next two octaves to middle C are rich and warm, the two octaves above middle C are more penetrating, and from approximately C3 to the top the sound becomes silvery. The quality of the top register is brought about both by the needle-like shape of the wooden hammer core in the treble, which emphasizes the upper partials, and by the change of the striking point from a ninth at C3 to beyond a thirteenth at G4. Modern instruments produce sound with more fundamental and far fewer harmonics, and have a homogenous tone quality throughout the registers but with a thick, less well-defined bass.* (Tradução livre do autor)

A notação musical é permeável a diferentes interpretações, no que diz respeito ao conteúdo que pretende representar em sinais gráficos. Enquanto o texto musical escrito contém informações precisas e mensuráveis sobre os sons a serem executados no que diz respeito à sua altura e duração (não deixando de ter em conta que tal precisão é impossível e mesmo indesejável pelo intérprete), a conceção de outros dos seus parâmetros pode passar por conceitos subjetivos (como a intensidade, cujos graus não correspondem a valores exatos em decibéis, ou as características de diversas nuances tímbricas, com perfis harmónicos que não são descritos acusticamente). No que diz respeito a todos os itens da grafia musical que deixam aberto um leque de possibilidades acústicas e expressivas distintas, a notação do uso dos pedais do piano exige um comentário mais específico neste trabalho.

Ao longo das décadas que antecederam o nascimento e a atividade de Chopin enquanto pianista e compositor, diferentes mecanismos de suspensão dos abafadores e de alteração tímbrica foram aplicados na construção dos pianos. Na década de 1740, ao menos dois tipos de mecanismo manual estavam em desenvolvimento: uma alavanca introduzida por Gottfried Silbermann (1683 – 1753) que liberava os abafadores das cordas e chaves manuais, já proposta por Bartolomeo Cristofori (1655 – 1731), em Florença, que alteravam o registo de cordas a ser utilizado. Ainda no século XVIII, um mecanismo de libertação dos abafadores acionado com o joelho foi aplicado por algumas décadas e, em 1770, surgiram os primeiros pedais com a mesma função, patenteados treze anos mais tarde por John Broadwood (1731 – 1812) e que foram adotados pelas demais fábricas europeias ao longo do início do século seguinte (Rosenblum, 1993, p. 159). É importante reiterar que todos esses instrumentos, se comparados ao piano moderno, produziam um som mais modesto e tinham abafadores cuja ação era mais lenta, deixando que o som das notas ganhasse alguma reverberação mesmo sem a ativação desses mecanismos que os libertavam. No seu artigo *Pedaling the Piano: a Brief Survey from the Eighteenth Century to the Present*, publicado em 1993, Sandra Rosenblum aponta alguns dos primeiros marcos da notação do pedal de sustentação na escrita musical para instrumentos de teclado, ilustrando a forma com que o uso deste se transforma de um recurso de alteração tímbrica, segundo textos de C. P. Emanuel Bach (*Versuch über die Wahre Art das Clavier zu Spielen*, 1753) em um recurso deliberado de ampliação das durações, ao longo da segunda metade do século XVIII. Nos pianos do século XIX, com uma capacidade de projeção sonora inédita até então, o pedal ganha uma importância igualmente inédita, tendo em vista as novas possibilidades de exploração de cores e efeitos sonoros no

instrumento, que se tornaram um ponto de interesse para pianistas e compositores (idem, pp. 158 – 164).

Durante o período em que Chopin atuou, os pianos fabricados na Europa possuíam dois pedais: um pedal de sustentação, que afasta os abafadores das cordas deixando-as vibrar, e um pedal com a função de surdina<sup>8</sup>, também chamado *una corda*, que desloca o teclado e o mecanismo para a direita, para que os martelos atinjam apenas uma corda no lugar das duas ou três que poderiam percutir, a depender do registo. Embora haja diversos testemunhos de alunos e amigos como Antoine François Marmontel (1816 – 1898) e Juljan Fontana (1810 – 1869), que atestam que o compositor recorria com frequência a ambos os pedais (Eigeldinger, 2006, pp. 1599, 1616, 2124), praticamente não há indicações nas partituras deixadas por Chopin sobre o uso do *una corda*. A única exceção é o Noturno Op. 15 no. 2, que traz duas indicações para o uso deste pedal em manuscritos (idem, p. 4005). Os símbolos gráficos que indicam o acionamento e a retirada do pedal de sustentação na obra de Chopin são os seguintes:

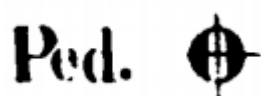


Figura 7: Símbolos utilizados por Chopin para o acionamento do pedal de sustentação (esq.) e para a sua retirada (dir.)

Rosenblum afirma que “Chopin provavelmente escreveu mais indicações de pedal do que qualquer outro compositor até à II Guerra Mundial, e elevou o pedal de ressonância a níveis nunca antes imaginados”<sup>9</sup> (Rosenblum, 1993, p. 168). A autora defende a tese do pioneirismo de Chopin na notação do pedal para certos fins, como mascarar articulações escritas, explorar a sobreposição de harmônicos naturais, interligar secções distintas de uma peça ou criar novas cores ao misturar sons dissonantes (idem). Exemplos desses procedimentos pouco usuais até o momento podem ser vistos, segundo Rosemblum, no compasso 67 do Noturno Op. 62 no. 1:

<sup>8</sup> O termo “surdina” pode assumir diferentes significados ao longo da história dos instrumentos de teclado. Apesar de referido neste texto como um recurso de alteração tímbrica pelo pedal esquerdo, encontram-se anotações em manuscritos de F. Boieldieu e L. van Beethoven que usam os termos “sourdine” ou “sordino” para se referirem aos abafadores. (Vogas, 2014, p. 47)

<sup>9</sup> *Chopin probably notated more pedal indications than any other composer up to World War II, and he put the damper pedal to uses never before imagined.* (Tradução livre do autor)



Figura 8: *Nocturno Op. 62 no. 1, cc. 66 – 67. Primeira edição francesa, Brandus. (1846). Paris.*



Figura 9: *Nocturno Op. 62 no. 1, cc. 68 – 69. Primeira edição francesa, Brandus. (1846). Paris.*

No *Scherzo* da Sonata Op. 35, o pedal aparece a disfarçar a articulação entre um acorde em *staccato* e uma sequência de acordes ligados num registo superior, deixando ao ataque dos martelos a função de diferenciar o seu timbre e sugerir a sua articulação:



Figura 10: Sonata Op. 35, II and., cc. 1 – 4. Primeira edição alemã, Breitkopf & Härtel. (1840). Leipzig.

A introdução da *Polonaise-fantaisie* Op. 61 traz um longo pedal que sustenta continuamente sons que não caberiam dentro de uma harmonia clássica, mas exploram e evidenciam sons da série harmónica do Dó bemol e Si bemol duplo sustentados no baixo:



Figura 11: Polonaise-fantaisie Op. 61, cc. 1 – 2. Primeira edição francesa, Brandus. (1846). Paris.

Ainda que a razão e a finalidade dos pedais escritos por Chopin sejam compreensíveis, a sua aplicação *ipsis litteris* pode soar de alguma forma estranha aos pianistas contemporâneos. Julie Haskell (2011), explorando as indicações de pedal das partituras de Chopin, gravou os noturnos em Mi menor Op. 72 no. 1 e em Dó sustenido menor, Op. póstumo, numa réplica de um piano Graf de 1824 e num piano Broadwood de 1827, respetivamente. Já sobre o primeiro compasso do noturno em Mi menor, Haskell comenta as lacunas sonoras deixadas quando se aplica o pedal conforme escrito, retirando-o no início do último tempo (Haskell, 2011, p. 99). Para ela, a notação do pedal desta maneira pode-se dever a uma tradição clássica herdada por Chopin (vale a pena ressaltar que a obra em questão, apesar de publicada postumamente, foi

escrita durante a juventude do compositor). De facto, a literatura do piano do período clássico conta com diversas passagens em que há a indicação para retirar o pedal de sustentação antes de mudanças harmónicas, bem como a sua ativação simultaneamente à entrada de novas harmonias. Num piano moderno, tal padrão de pedalização provocaria esvaziamentos repentinos da ressonância que se ouve. Contudo, nos instrumentos da época, esta lacuna seria o tempo necessário para que os abafadores concluíssem a função de cessar a vibração das cordas (Rosenblum, 1993, p. 162). Cristiano Vogas (2014, pp. 41 – 60) compila uma série de exemplos de grande relevância da notação do pedal no período clássico, ilustrando alguns padrões que seriam amplamente explorados por Chopin.

Figura 12: Nocturno Op. 72 no. 1, cc. 1 – 2. Ed. Instytut Fryderyka Chopina. (1951). Varsóvia.

Sobre o possível impacto da tradição clássica na escrita de Chopin para o pedal, Haskell afirma:

Foi interessante descobrir que o estilo de Chopin ainda se fundamentava na tradição clássica de batimentos fortes e fracos, *diminuendo* para o fim de uma ligadura, e maior ênfase em notas mais longas, mais agudas, dissonantes ou sincopadas. Um dos estudos mais esclarecedores sobre a pedalização de Chopin até hoje é o de Zvi Meniker, que descreve o estilo de Chopin como algo que cria “uma sensação de canto, não dentro do que se pensa hoje como cantar, o que incluiria um *legato* constante e imutável, mas um verdadeiro texto sendo declamado pelo intérprete.<sup>10</sup> (Haskell, 2011, pp. 99 – 100)

<sup>10</sup> It was interesting to discover that Chopin's style was still based on the classical traditions of strong and weak beats, *diminuendo* to the end of a slur, and greater emphasis on longer, higher, dissonant or syncopated notes. One of the most comprehensive studies of Chopin's pedalling to date is by Zvi Meniker, who describes Chopin's style as creating “an impression of singing, not in the modern sense of ‘singing tone’ which implies constant and unvarying *legato*, but of an actual text that is being enunciated by the performer. (Tradução livre do autor)

A notação do pedal de sustentação retirado com antecedência às mudanças harmônicas e ativado simultaneamente com elas não é exclusiva do noturno em Mi menor, dentro da obra de Chopin. Em diversas passagens de outras das suas obras, encontram-se indicações semelhantes. A Sonata em Si bemol menor Op. 35, objeto deste estudo, contém passagens nos seus três primeiros andamentos em que a escrita do pedal segue este padrão, como se pode observar nos exemplos a seguir:

Figura 13: Sonata Op. 35, I and., cc. 17 – 21. Primeira ed. alemã. Breitkopf & Härtel. (1840). Leipzig.

Figura 14: Sonata Op. 35, II and., cc. 81 – 89. Primeira ed. alemã. Breitkopf & Härtel. (1840). Leipzig.

Figura 15: Sonata Op. 35, III and., cc. 31 – 35. Primeira ed. alemã. Breitkopf & Härtel. (1840). Leipzig.

A essa forma de se aplicar o pedal de sustentação, acionando-o simultaneamente ao ataque das notas a serem prolongadas, dá-se o nome “pedal rítmico” (Vogas, 2014, p. 55). No entanto, uma abordagem diferente do mesmo pedal, na qual ele é solto imediatamente após a mudança harmónica e logo pressionado novamente, tornou-se frequente a partir de meados do século XIX. O chamado “pedal sincopado” foi descrito por Carl Czerny em seu método *Pianoforte-Schule* Op. 500, ainda que não fosse precisamente anotado nas suas partituras (idem). As indicações de pedal sem que fosse retirado encontrada em obras de R. Schumann e F. Liszt, podem também sugerir que o pedal sincopado fosse já conhecido e praticado por eles (idem, pp. 57 – 59). Há fortes indícios que Chopin teria aplicado esta forma de pedalização nas suas práticas, tais como a grande proximidade dos sinais de se retirar e acionar o pedal em algumas obras, ou o depoimento de Marmontel, que descrevia um uso contínuo, refinado e controlado de ambos os pedais do piano pelo compositor (Walker, 2018, p. 264).

Assim como as indicações de pedal deixadas por Chopin despertaram a atenção da historiografia musical, a ausência delas em passagens longas surtiu o mesmo efeito. Vogas aponta duas leituras opostas sobre esses momentos das partituras chopinianas. As edições Paderewski das partituras de Chopin trazem um comentário dos editores I. J. Paderewski (1860 – 1941), L. Bronarsky (1890 – 1975) e J. Turczynski (1884 – 1953), que afirmam que Chopin não teria anotado o pedal nas passagens em que este fosse demasiado óbvio ou demasiado subtil para ser notado de forma clara (Vogas, 2014, p. 72). Contrário a este pensamento, o compositor Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) defende que a ausência de um pedal escrito representaria uma intenção deliberada de Chopin de que tal passagem fosse executada sem o uso do pedal. Saint-Saëns argumenta que o hábito do compositor polaco de escrever passagens semelhantes ou repetidas com diferentes indicações sobre o uso ou não do pedal, bem como o seu apreço por uma técnica pianística que buscasse a máxima flexibilidade de mãos e braços para um legato construído sem o auxílio do pedal, justificariam a dispensa deste em diversas passagens nas quais não foi explicitamente notado (idem). Vogas aponta uma tendência do compositor a não apontar o pedal em passagens sem acompanhamento, ainda que contem com texturas polifónicas (idem, p. 78), bem como confirma a observação de Saint-Saëns de que indicações diferentes de pedal para passagens semelhantes, utilizando-o também como um meio para construir variações, eram frequentes. A observação de que as

passagens sem figuras de acompanhamento tendem a ser escritas sem indicações de pedal vai ao encontro da observação sobre a ausência de indicações interpretativas sobre o *Finale* da Sonata em Si bemol menor Op. 35. Pode-se comparar a estrutura do *Finale* com o Prelúdio Op. 28 no. 14, também escrito numa textura monofónica na qual as duas mãos distam uma oitava uma da outra, num moto perpétuo em andamento rápido.



Figura 16: Prelúdio Op. 28 no. 14, cc. 1 – 6. Primeira edição alemã, Breitkopf & Härtel. (1839). Leipzig.

Vogas, ao refletir sobre o uso do pedal nesse prelúdio, defende a tese de que este não teria sido escrito por precaução, dada a complexidade da sua aplicação e o risco de se construir uma mistura indesejada de sons, se aplicada uma pedalização simplista. Para ele, o pedal neste prelúdio pode ser aplicado constantemente, sendo explorado com mais profundidade nas indicações de *crescendo* deixadas pelo compositor (praticamente ausentes no *Finale* da Sonata Op. 35) e respeitando a clareza das notas. Isto é, um pedal quase imperceptível (idem, p. 177).

### 3. O *Finale* da Sonata em Si bemol menor Op. 35

A Sonata em Si Bemol menor foi a primeira das sonatas escritas por Chopin na sua maturidade. Após a sua publicação, a obra ganhou grande popularidade e importância dentro do repertório romântico para piano. Aspectos relevantes a esta investigação, relacionados à sua concepção e estrutura, serão abordados a seguir.

#### 3.1 - Considerações histórico-musicológicas

A primeira menção à Sonata Op. 35 encontrada nas cartas escritas por Frédéric Chopin data de agosto de 1839, numa missiva endereçada ao seu colega e amigo de longa data Juljan Fontana (1810 – 1869). Fontana esteve encarregado de tratar das finanças, do apartamento e negociações com editores em Paris, enquanto o compositor passou uma temporada distante da cidade na companhia de George Sand (1804 – 1876), entre as Ilhas Baleares, Marselha, Génova e Nohant, comuna francesa na atual região administrativa do Centro. Na ocasião, a primeira hemoptise que diagnosticou uma ameaça de tuberculose no compositor tinha acontecido passados três anos, e o seu estado de saúde se agravava gradualmente. Sand (pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, importante romancista francesa), com quem Chopin havia iniciado um relacionamento ainda em 1838, propôs-lhe que passassem o inverno em Maiorca, confiando que as condições climáticas das Baleares lhe seriam menos hostis do que as em Paris (Bosseur, 1999, p. 786). Antes de retornar à capital francesa, o casal passou o verão de 1839 na residência de Sand em Nohant. Em todo esse período, a correspondência entre Chopin e Fontana foi frequente e, numa das últimas cartas enviadas, o compositor escreveu:

Estou a escrever uma sonata em Si bemol menor, contendo a marcha que já conheces. Nela há um allegro, um Scherzo em Mi bemol menor, a marcha e um curto finale,

talvez três páginas; a mão esquerda em uníssono com a direita, a sussurar após a marcha.<sup>11</sup> (Chopin, 1988, p. 204)

O trecho da carta de Chopin atesta que a Marcha Fúnebre, terceiro andamento da sonata, foi o primeiro dos quatro andamentos a ser composto. No seu manuscrito, consta 28 de novembro de 1837 como data de composição, dois anos antes do restante da sonata, que teria nesta Marcha um grande pilar. Alan Walker afirma que “há conexões temáticas na obra que não apenas conectam este andamento aos outros, mas também podem ter contribuído para a sua criação” (Walker, 2018, p. 402). Tal marcha não foi a primeira marcha fúnebre composta por Chopin. Em 1827, ainda em Varsóvia, o compositor escreveu uma Marcha Fúnebre em Dó menor, publicada postumamente, em 1855. Ao contrário da composição da juventude, escrita após o falecimento do filósofo e conselheiro de estado Stanislaw Staszic - 1755-1826 - (idem, p. 102), não se sabe ao certo o que teria motivado Chopin a compor uma marcha fúnebre enquanto obra isolada em 1837. Para o musicólogo Mieczyslaw Tomaszewski, é possível que a obra significasse um lamento acerca da situação política da Polónia<sup>1</sup>, submetida ao tríplice domínio austríaco, russo e prussiano, como abordado no capítulo anterior. Tal conotação não teria a mesma força, fazendo desta Marcha um andamento de uma obra mais ampla. Walker, não obstante, aponta o facto de a data exata que consta no manuscrito estar a apenas um dia da data do sétimo aniversário da Insurreição de 1830<sup>12</sup> como um indício de que poderia haver uma intenção nacionalista por trás da escrita da obra (idem).

Nos dois anos que separaram a composição da Marcha Fúnebre do restante da sonata, sucedeu-se uma piora considerável no estado de saúde do compositor. Os frequentes episódios de tosse sofridos por Chopin despertaram a preocupação de George Sand que, acatando a sugestão de Charlotte Marliani (1790 – 1850), sua amiga pessoal e esposa do cônsul espanhol em Paris, Emmanuel Marliani (1795 – 1873), organizou uma viagem à ilha de Maiorca. Em 27 de outubro de 1838, Chopin deixou Paris rumo a Perpignan e, em seguida, a Barcelona

---

<sup>11</sup> *Here I am writing a Sonata in B flat minor, containing the march that you know. There is an allegro, then a Scherzo E flat minor, the march and a short finale, perhaps 3 of my pages; the left hand in unison with the right, gossiping after the march.* (Tradução livre do autor)

<sup>12</sup> Revolta iniciada em 29 de novembro de 1830, na porção do território polaco que se encontrava sob o domínio político e militar russo. Após a derrota dos revolucionários, o império russo anexou o território e encerrou as actividades da universidade de Varsóvia. A perseguição aos insurgentes provocou uma migração significativa para a Europa ocidental, tendo Paris sido um dos principais centros urbanos eleitos pelos refugiados. Muitos deles formaram parte do círculo social de Chopin na capital francesa.

para embarcar no vapor *El Mallorquín* com Sand e os seus dois filhos, Solange (1828 – 1899) e Maurice (1823 – 1889), em direção às ilhas Baleares. O grupo levava consigo cartas de recomendação redigidas por E. Marliani a diversas personalidades da ilha, com a intenção de facilitar contactos durante a sua estadia (Walker, pp. 361 – 364). A chegada do grupo a Palma de Maiorca, no entanto, foi marcada por grandes dificuldades no que diz respeito à procura de uma acomodação que atendesse às suas necessidades, bem como ao acolhimento por parte da população. O único alojamento que Sand conseguiu alugar num primeiro momento foram dois quartos numa pensão situada na Calle de la Marina, uma movimentada e ruidosa rua próxima ao porto de Palma. Segundo ela, o ruído e a sujidade do ambiente tornavam o seu trabalho impossível. Apenas com a intervenção do cônsul francês em Palma, Pierre-Hippolyte Flury (1814 – 1876), o grupo conseguiu mudar-se para uma casa alugada fora do perímetro urbano de Palma, uma semana depois da sua chegada à ilha. Sobre as adversidades encontradas na chegada a Maiorca, Walker afirma:

Ainda que ela [Sand] portasse cartas de recomendação ao Marquês de Maiorca, à rica família de banqueiros Canut e a várias outras pessoas influentes na ilha, ninguém parecia estar disposto a ajudar. Nas suas memórias, Mme. Héléne Choussat de Canut explica o porquê. Os habitantes de Maiorca não sabiam como tratar Sand e os seus companheiros. Ela era independente, escrevia livros, vestia calças e fumava charutos. E, que horror, essa mulher assinava com o nome de um homem – George Sand! Ela estava, além disso, acompanhada de dois rapazes de cabelos longos e uma rapariga que, como ela, vestia roupas de homem. O grupo não frequentava a igreja, o que sugere que as suas atividades eram provavelmente imorais.<sup>13</sup> (Walker, 2018, p. 365)

Uma vez acomodados nos arredores de Palma, Chopin, Sand e os filhos da autora tiveram um momento de tranquilidade, em que ela pôde escrever enquanto Chopin e Maurice faziam caminhadas explorando o interior de Maiorca. Chopin havia encomendado um piano Pleyel vertical para a estadia, mas este só foi entregue no fim de dezembro, impondo ao compositor

---

<sup>13</sup> *Although she possessed letters of introduction to the Marquess of Majorca, to the wealthy Canut banking family, and to various other prominent people on the island, nobody seemed willing to help. In her memoirs Madame Héléne Choussat de Canut tells us why. The Majorcans did not know what to make of Sand and her fellow travelers. She was unattached, wrote books, wore trousers, and smoked cigars; and horrors! this woman signed herself with the name of a man— George Sand! She was, moreover, accompanied by two long-haired boys and a young girl who, like her, was dressed in male attire; nor did the group go to church, which meant that their activities were probably immoral.* (Tradução livre do autor)

um período de dois meses sem trabalhar ao instrumento (Walker, p. 370). Nos primeiros dias, Chopin escreveu a Fontana:

Estou em Palma, entre palmeiras, cedros, cactos, oliveiras, romãs, etc. Tudo existe nas estufas do *Jardin des Plantes*. Um céu cor de turquesa, um mar como lápis-lazuli, montanhas cor de esmeralda, o ar sabe ao paraíso. Faz sol por todo o dia, e faz calor. Todos saem em roupas de verão. À noite, ouvem-se guitarras e canto por horas. Há grandes varandas com parreiras. Paredes mouriscas. Tudo se assemelha à África, assim como a cidade. Resumidamente, uma vida de glória!<sup>14</sup> (Chopin, 1988, p. 185)

O fascínio pela natureza da ilha é reafirmado em diversas cartas de Chopin a Fontana no período em que o compositor esteve em Maiorca. No entanto, a queda das temperaturas e a chegada das chuvas, ainda que muito mais brandas do que as observadas em Paris, comprometeram o estado de saúde do compositor. Numa segunda carta a Fontana, escrita duas semanas após a anterior, Chopin atesta:

Não te posso enviar o manuscrito, porque não está concluído. Estive doente como um cão nas últimas duas semanas; resfriei-me apesar dos 18 graus de calor, rosas, laranjas, palmeiras, figos e dos três mais respeitados médicos da ilha.<sup>15</sup> (Chopin, 1988, p. 186)

O manuscrito ao qual Chopin se refere são os 24 Prelúdios Op. 28, prometidos a Pleyel e pelos quais o compositor já havia recebido um adiantamento, utilizado para financiar a viagem (Vogas, 2014, p. 97). As consultas médicas proporcionaram a Chopin e Sand uma nova vicissitude. Por determinação da lei espanhola, as autoridades locais foram informadas

---

<sup>14</sup> *I am in Palma, among palms, cedars, cacti, olives, pomegranates, etc. Everything the Jardin des Plantes has in its greenhouses. A sky like turquoise, a sea like lapis lazuli, mountains like emerald, air like heaven. Sun all day, and hot; everyone in summer clothing; at night guitars and singing for hours. Huge balconies with grapevines overhead; Moorish walls. Everything looks towards Africa, as the town does. In short, a glorious life!* (Tradução livre do autor)

<sup>15</sup> *I can't send you the manuscript, for it's not finished. I have been as sick as a dog these last two weeks; I caught cold in spite of 18 degrees of heat, roses, oranges, palms, figs and three most famous doctors of the island.* (Tradução livre do autor)

sobre a presença de um paciente com tuberculose diagnosticada e, devido ao receio da infecção, o proprietário do alojamento exigiu que o grupo se mudasse e, ainda, que o indenizasse pelo material perdido, uma vez que a mobília utilizada por Chopin no quarto foi incinerada. À medida em que a notícia de um visitante tuberculoso se espalhou por Palma, a rejeição ao grupo tornou-se ainda mais explícita, provocando episódios hostis como comerciantes recusarem-se a vender-lhes mantimentos básicos ou agressões nas ruas aos filhos de Sand (Walker, pp. 366 – 367). Um mosteiro desativado da ordem dos Cartuxos no povoado de Valldemosa, no qual a autora havia alugado um claustro para trabalhar, tornou-se a estância dos viajantes por um mês. Se, por um lado, o isolamento permitiu que eles estivessem a salvo das hostilidades da população e num ambiente mais propício à produtividade dos seus trabalhos (foi no mosteiro que Chopin recebeu, enfim, o piano encomendado), por outro, a humidade e o frio do claustro contribuíram para que o quadro clínico de Chopin se tornasse ainda pior. Ewelina Boczkowska (2012) descreve passagens dos diários de George Sand em que o compositor polaco teria episódios de confusão mental, nos quais veria a sua companheira morta no meio de tempestades ou, por vezes, a si mesmo, como se se observasse fora do seu próprio corpo (Boczkowska, 2012, pp. 207 – 209). Segundo Sand, no meio dos tormentos psicológicos, Chopin passava horas sentado ao piano, e, quando ela entrava no claustro, ele mostrava-lhe com um olhar apavorado o que havia composto.

Se os escritos de Sand testemunham um Chopin afetado por perturbações emocionais no claustro em Valldemosa, as cartas escritas por ele a Fontana não criam qualquer alarme sobre o seu bem-estar. Chopin permanece orientando o amigo sobre as negociações a serem feitas com Pleyel dos manuscritos que está a produzir, bem como sobre diversas ações no que diz respeito à gestão do seu apartamento e mobília. (Chopin, 1988, pp. 187 – 190). A correspondência com Fontana dá conta de um elemento musical presente na viagem a Maiorca além das composições do próprio Chopin. O compositor assumiu ao amigo que levou consigo uma cópia dos Prelúdios e Fugas d'O Cravo Bem Temperado, de J. S. Bach, e que estes eram objeto do seu estudo diário. Diana Costa (2017) sugere que a proximidade temporal entre a estadia em Maiorca e a conclusão da Sonata Op. 35 contribuiu para que as inspirações polifónicas da prática bachiana atravessassem a génese da Sonata (Costa, 2017, p. 26 - 27). Outra relevante conexão entre o inverno nas ilhas Baleares e a conceção da Sonata em si bemol menor é sugerida por Ilan Rogoff:

As obras compostas durante o inverno em Maiorca são diferentes do resto das composições de Chopin? Diante da profunda angústia e singular tristeza que se verifica nas suas correspondências com descrições da ilha, várias das obras compostas durante esse período marcam, indiscutivelmente, uma mudança significativa na sua concepção do uso do piano e da sonoridade do instrumento. Certamente, o último movimento da Sonata em Si bemol menor, espelhado no Prelúdio em Mi bemol menor (no. 14), não só é diferente das suas outras obras, mas revoluciona a música para piano.<sup>16</sup> (Rogoff, 1999, p. 133)

A gravidade do estado de saúde de Chopin fez com que George Sand decidisse regressar ao continente em fevereiro de 1839. Após uma viagem conturbada num vapor a Barcelona, Sand, Chopin, Solange e Maurice chegam a Marselha, onde permanecem até maio do mesmo ano, estadia interrompida apenas por uma breve viagem a Génova. Em Marselha, acompanhado por médicos e com o aumento das temperaturas, Chopin pôde recuperar parte das suas forças (Walker, 2018, p. 378- 383). No início de junho, o grupo segue viagem rumo a Nohant, onde Sand mantinha uma casa de campo. Ali, no verão que se iniciava, Chopin concluiria a sua Sonata em Si bemol menor, juntando-lhe a Marcha Fúnebre de 1837.

A Sonata Op. 35 não foi a primeira sonata escrita por Chopin embora, até a data da sua publicação (1840), a Sonata Op. 4, obra da sua juventude datada de 1828, também não havia sido publicada. Wayne Petty (1999) aponta que o editor vienense Tobias Haslinger (1787 – 1842) havia adquirido o manuscrito da Sonata Op. 4 e dava sinais de que tencionava publicá-la (Petty, 1999, p. 284). Para Petty, a publicação de uma obra de juventude poderia pressionar

---

<sup>16</sup> *Son las obras compuestas durante el invierno en Mallorca distintas al resto de las composiciones de Chopin? Al margen de la profunda angustia y singular tristeza, que se aprecia en sus comunicaciones con descripciones de su estancia en la isla, varias de las obras compuestas durante este periodo marcan, indiscutiblemente, un cambio significativo en su concepción del uso del piano y de la sonoridad del instrumento. Certamente, el último movimiento de la Sonata en si bemol menor, reflejada en el Preludio en mi bemol menor (no. 14), no sólo es distinta de sus composiciones anteriores sino que revoluciona la música para piano.* (Tradução livre do autor)

Chopin a publicar uma nova sonata, visto que aquela o poria em julgamento diante do legado da Primeira Escola de Viena neste género, já amplamente difundido e consolidado, em especial no que diz respeito à obra de Ludwig van Beethoven. Este tornou-se, então, uma figura com influência fundamental nesta segunda sonata. Diana Costa evidencia-a, ao destacar a incomum sequência formal do Scherzo/marcha fúnebre contida nesta sonata, assim como na Sonata Op. 26 de Beethoven (Costa, 2017, p. 24) – a mesma sonata que W. von Lenz descrevera conforme a interpretação de Chopin, como visto no capítulo anterior. Costa enuncia, ainda, mais semelhanças entre as duas obras:

Ainda sobre as semelhanças entre a op. 26 de Beethoven e a op. 35 de Chopin: o Allegro, ao final da obra de Beethoven, embora muito diferente em carácter, pode ter sido também uma inspiração para o *finale* da op. 35, já que ambos foram escritos como um *perpetuum mobile*. E por último, sendo mais uma mórbida coincidência do que uma inspiração, há o fato de somente a da Marcha Fúnebre Sonata op. 26 ter ganhado um arranjo para orquestra, e assim ter sido executada no funeral do próprio Beethoven em 1827 – o que aconteceu exatamente desta forma em relação à Marcha da Sonata op. 35 e o funeral de Chopin, em 1849. (Costa, 2017, pp. 24 – 25)

Petty defende que a Sonata Op. 35, sendo a primeira incursão de um Chopin maduro num género tão profundamente marcado pela obra beethoveniana, cumpre a função de afirmar o estilo próprio do compositor polaco também no âmbito das grandes formas musicais, uma vez que estabelece as suas próprias particularidades, afastando-se da influência do compositor de Bonn sem romper com as estruturas tradicionais:

Quando Chopin escreveu a sua primeira sonata para ser publicada, a em Si bemol menor, ele mostrou que iria de facto prestar contas com Beethoven. Nesta obra, Chopin estabelece um ritual de separação de Beethoven, encontrando a sua própria voz em resposta à de Beethoven, e assim inscrevendo-se na história de um dos géneros mais prestigiados da história da música.<sup>17</sup> (Petty, 1999, p.284)

---

<sup>17</sup> *When Chopin did write his first piano sonata for publication, the B flat minor, he would show that he had indeed come to terms with Beethoven. In this work Chopin stages a separation ritual from Beethoven, finding his own voice in response to Beethoven's, and thereby inscribing himself into the history of one of music's most prestigious genres.* (Tradução livre do autor)

As primeiras edições da Sonata Op. 35 foram publicadas em 1840, ano seguinte à sua conclusão, em Paris, Leipzig e Londres.

### 3.2 – Sobre a análise do *Finale*

O andamento que encerra a Sonata Op. 35 tornou-se uma das obras mais enigmáticas e singulares da literatura do piano no século XIX. O curto moto perpétuo de colcheias em uníssono, em andamento *presto* e compasso 2/2, delineando ondas sonoras de harmonia instável e linhas melódicas nada óbvias, assume um carácter radicalmente distante daqueles observados nas estruturas teleológicas da música europeia clássica-romântica. Diversas associações poéticas foram feitas ao longo da história para dar um sentido a este *Finale*. Robert Schumann (1810 – 1856) descrevia-o como “uma esfinge com um sorriso irónico” (Petty, 1999, p. 299). Anton Rubinstein (1829- 1894), situando-o em relação à Marcha Fúnebre que o precede, estabelece a imagem do “vento a soprar entre os túmulos.” (Walker, 2018, p. 403) Tomohiro Hatta compara o turbilhão de notas em *sotto voce* a um rio imenso e vertiginoso que, segundo a mitologia grega, levaria as almas ao Infinito (Hatta, 2016, pp. 31 - 32). Tendo em consideração o facto de que a música de Chopin não se propunha programática e que o compositor tendia a rejeitar mesmo os títulos para as suas obras que sugerissem associações extramusicais, Charles Rosen pontua que o poder afetivo do *Finale*, após a angústia criada pelo andamento anterior, é suficientemente eloquente para que seja necessário o recurso a outras descrições (Rosen, 1996, p. 298). Para Diana Costa, a ciclicidade do moto perpétuo, aliada ao próprio conceito utópico de moto perpétuo (um movimento contínuo e infinito) confere à obra o sentido de eternidade, continuidade, uma visão mística sobre o pós-morte. (Costa, 2017, p. 62)

O manuscrito mais antigo do *Finale* ao qual a musicologia contemporânea tem acesso foi feito por um copista, possivelmente Adolf Gutman (1819 – 1882), e encontra-se na Biblioteka Narodowa, em Varsóvia. O editor Ewald Zimmerman aponta a existência de uma divergência estrutural relevante entre distintas edições publicadas. Na primeira edição alemã, a reexposição do tema (compasso 39) conta com nove compassos idênticos à primeira aparição

(compassos 1-9). Na primeira edição francesa, por outro lado, esta reexposição apresenta apenas sete compassos idênticos ao início do andamento (compassos 1-7), provocando uma diferença de dois compassos na extensão total do andamento (77 da edição alemã; 75 na edição francesa). O manuscrito disponível na biblioteca polaca não traz escritos os compassos 40 a 46, indicando nesta passagem a repetição dos compassos 2 a 10, produzindo assim a mesma estrutura presente na edição alemã. Édouard Ganche, autor de *Voyages avec Chopin* (1934), afirma que o compositor teria eliminado posteriormente a repetição dos compassos 9 e 10. (Zimmerman, 1976, p. 35) A numeração dos compassos utilizada neste trabalho respeitará a primeira edição francesa, tanto na análise do texto como na análise comparativa das gravações.



Figura 17: Sonata Op. 35, *Finale*, cc. 45 – 50. Breitkopf & Härtel. (1840). Leipzig.

Figura 18: Sonata Op. 35, *Finale*, cc. 1 – 12. Manuscrito. (1840). Varsóvia.



Figura 19: Sonata Op. 35, *Finale*, cc. 45 – 55. Manuscrito. (1840). Varsóvia.

O texto musical do *Finale* publicado nas três edições de 1840, bem como no manuscrito, conta com um raro comedimento no que diz respeito às indicações interpretativas gravadas na partitura. As únicas anotações encontradas são a indicação “*sotto voce e legato*” no compasso 1, um sinal de *crescendo* entre os compassos 13 e 14, uma ligadura de frase entre os compassos 67 e 70, ligaduras de frase a cada seis colcheias entre os compassos 71 e 74, um símbolo de pedal de sustentação e um *fortissimo* apontados no compasso 75.

Presto

*sotto voce e legato*

1  
4  
7  
10  
13

Figura 20: Sonata Op. 35, *Finale*, cc. 1 – 15. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.

Figura 21: Sonata Op. 35, *Finale*, cc. 67 – 75. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.

Relativamente à sua estrutura, Rosen afirma que o último andamento da Sonata Op 35 está composto numa “forma-sonata” binária, semelhante à *cavatina*, uma ária sem secção central ou repetições (Rosen, 1996, p. 297). Pode-se identificar duas grandes secções neste *Finale*, estando a primeira compreendida entre os compassos 1 e 38 e a segunda entre os compassos 39 e 75.

O primeiro tema, na tonalidade de Si bemol menor e repleto de cromatismos nos contornos melódicos e nos encadeamentos harmónicos, é exposto entre os compassos 5 e 8, após uma introdução de quatro compassos na sua dominante:

Presto

*sotto voce e legato*

Figura 22: Sonata Op. 35, *Finale*, cc. 1 – 9. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.

O segundo grupo temático, em Ré bemol maior, predominantemente diatônico e constituído por fragmentos de escalas, surge entre os compassos 23 e 26 e é repetido, uma oitava acima, entre os compassos 27 e 30:

Figura 23: Sonata Op. 35, *Finale*, cc. 22 – 30. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.

As estruturas encontradas na primeira seção podem ser observadas de maneira semelhante na segunda. Após a exposição do primeiro tema, contudo, tem-se uma exploração dos seus motivos por meio de linhas cromáticas distintas, que conduz a uma exposição do segundo tema em si bemol menor, no compasso 57:

Figura 24: Sonata Op. 35, *Finale*, cc. 55 – 60. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.

O discurso harmónico, extremamente modulatório e com uma permanente sensação de instabilidade provocada pela velocidade do moto perpétuo e pelo predomínio de linhas cromáticas, estabiliza-se a partir do compasso 69, no qual se estabelece uma alternância de gestos ascendentes e descendentes, derivados do segundo tema, entre os compassos 69 e 70, cujos tempos fortes oscilam entre Ré bemol e Si bemol, remetendo às tonalidades dos dois temas. Nos compassos 71 a 74, observa-se um padrão melódico derivado do primeiro tema, cujas extremidades aguda e grave se encontram, igualmente, em Ré bemol (compasso 71) e Si bemol (compassos 72, 73 e 74). Pode-se afirmar, portanto, que o discurso harmónico do *Finale* alcança a sua resolução antes do encerramento em *fortissimo*, conclusão que, devido à aparente instabilidade supracitada, não perde o seu carácter dramático e afirmativo.

A alternância entre as tonalidades de Si bemol menor e Ré bemol maior é, neste andamento, um dos elementos que remetem explicitamente para a Marcha Fúnebre. Si bemol menor e Ré bemol maior são as tonalidades da sua secção inicial e do seu trio, respetivamente. Para além disto, ao longo do seu tema inicial, Si bemol e Ré bemol são as notas entre as quais o baixo oscila por quatorze compassos, num *crescendo* de grande expressão dramática:

MARCHE FUNÈBRE

Lento

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-6) is marked 'Lento' and 'p'. The second system (measures 7-10) continues the piano section. The third system (measures 11-15) is marked 'sf' and shows a dynamic increase. The bass line in the left hand is a constant oscillation between B-flat and Si-bemol. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern with various fingering indications (1-5).

Figura 25: Sonata Op. 35, III and. cc. 1 – 15. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.

Outra conexão que se pode apontar entre os elementos temáticos do *Finale* e do andamento que o precede consiste no facto de a reexposição do segundo tema conter o motivo diatónico do *trio* da *Marcha Fúnebre*:

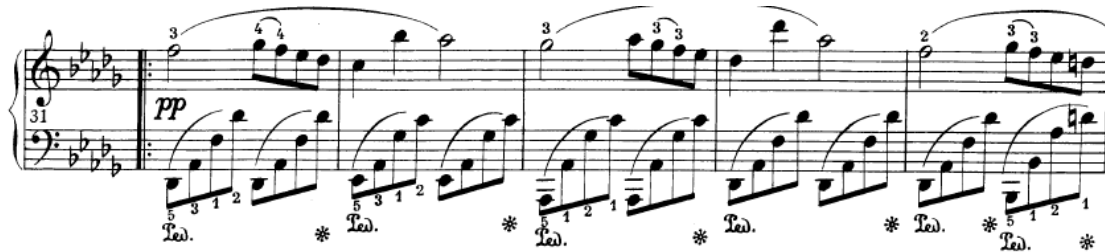


Figura 26: Sonata Op. 35, III and. cc. 31 – 35. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.



Figura 27: Sonata Op. 35, Finale, c. 58. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.

A escassa disponibilidade de indicações interpretativas deixa ao intérprete um leque de possibilidades extremamente amplo, no que diz respeito às escolhas relacionadas ao uso do pedal e à construção dos patamares dinâmicos. A polifonia oculta, no entanto, constitui um desafio particularmente importante na ideação de uma interpretação do *Finale*. Se o andamento se constrói sobre uma linha incessante de notas em alta velocidade com um perfil predominantemente cromático, diferentes escolhas sobre as notas a serem apoiadas e/ou destacadas em meio a esse curso põem em evidência diferentes linhas melódicas que podem dar ao discurso distintos significados. Tome-se como exemplo o motivo introdutório presente nos compassos 1 a 4. É possível destacar a primeira e quinta colcheias de cada tempo, criando-se assim uma percepção mais clara do discurso harmónico, ao evidenciar a sensível da função harmónica corrente:

Presto

1

*sotto voce e legato*

Figura 28: Sonata Op. 35, *Finale*, cc. 1 – 6. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.

Na mesma passagem, outra possibilidade seria destacar a quarta colcheia em cada tempo, colocando-se assim em realce o intervalo de sétima diminuta entre a quarta e a quinta colcheias e explicitando-se uma referência ao *Grave* introdutório do primeiro andamento:

Presto

1

*sotto voce e legato*

Figura 29: Sonata Op. 35, *Finale*, cc. 1 – 6. Institut Fryderyka Chopina. (1950). Varsóvia.

Cabe ao intérprete, portanto, escolher as linhas melódicas que serão postas em evidência, o grau de ressonância que estas apresentarão, o seu nível de projeção sonora e, em última instância, as relações harmônicas e/ou temáticas com os demais andamentos da sonata que estarão destacadas, conduzindo a percepção do discurso musical com grande liberdade. O

texto musical do *Finale*, após toda a dimensão e intensidade dramática dos andamentos anteriores, abre uma infinidade de caminhos interpretativos, convidando a um universo de experimentações, escuta, ambiguidades e reflexões performáticas.

---

<sup>i</sup> <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/kompozycja/92> acesso em 08 de maio de 2021

#### 4. Justificação do *corpus* analítico

O estudo comparativo de dezanove gravações do *Finale* da Sonata Op. 35 de Frédéric Chopin, realizadas em diferentes momentos entre 1930 e 2010 por pianistas de origens geográficas distintas e de diferentes escolas pianísticas configura uma abordagem metodológica de âmbito qualitativo posicionando-se, em conjunto com o meu recital de piano solo a apresentar na unidade curricular Projeto Artístico do Mestrado em Interpretação Artística (especialização Piano), enquanto perspectiva de investigação-ação. Com este trabalho, pretende-se identificar tendências interpretativas no texto musical chopiniano e as suas transformações ao longo dos séculos XX e XXI. Apesar da subjetividade inerente ao processo artístico, foi necessário estabelecer alguns critérios para a realização deste trabalho, a fim de garantir o necessário processo de categorização imprescindível ao percurso científico. Neste capítulo serão descritos os critérios aplicados na delimitação do *corpus* analítico da presente investigação.

Anteriormente à seleção das gravações específicas a serem analisadas, foi estabelecido um critério temporal para a sua escolha e organização. Os registos foram separados entre os seguintes grupos:

**1- Gravações realizadas entre 1930 e 1960**

1.1 **Escola russa:** Sergei Rachmaninov, Vladimir Horowitz, Vitaly Margulis

1.2 **Escola francesa:** Robert Casadesus, Alfred Cortot, Guiomar Novaes

1.3 **Escola germânica:** Leopold Godowski, Arthur Rubinstein, Wilhelm Backhaus

**2- Gravações realizadas entre 1960 e 2000:** Arturo Benedetti Michelangeli, Evgeny Kissin, Martha Argerich, Mitsuko Uchida, Tamás Vasáry, Leif Ove Andsnes

**3- Gravações realizadas de 2000 em diante:** Maurizio Pollini, Hélène Grimaud, Nelson Freire, Olga Kern

Tal organização foi aplicada com a finalidade de identificar tendências interpretativas ao longo dos cem anos que antecedem a realização deste trabalho. No primeiro grupo, foi aplicado o conceito de escolas pianísticas nacionais, segundo a classificação proposta por Sofia Lourenço (2012). Uma vez que as gravações elétricas se tornam populares na década de 1920, tem-se nesse período uma relevante amostragem de diferentes tendências

interpretativas, no que diz respeito à conceção do fraseio musical, ao uso ou não dos pedais do piano, à agógica, à variação de dinâmicas construídas. Não foram incluídas gravações realizadas com rolos fonográficos, dada a dificuldade de se analisar alguns desses parâmetros, devido ao alto nível de ruído e à menor sensibilidade do equipamento de captação sonora. Tais gravações, não obstante, constituem um material de imensurável valor histórico e artístico.

Os pianistas escolhidos para este estudo, no primeiro grupo, foram selecionados a partir da lista de intérpretes criada por Sofia Lourenço na sua investigação sobre as escolas de piano europeias (Lourenço, 2012, pp. 353 – 470). Incluiu-se, ainda, a gravação da pianista brasileira Guiomar Novaes (1894 – 1979), a fim de se atender a critérios de afinidade eletiva: agregar ao estudo o trabalho de um maior número pianistas mulheres, da afinidade pessoal com a pianista e do desejo de se incluir mais artistas latino-americanos. Apesar da carência de dados exactos sobre a data de gravação do registo de Vitaly Margulis, este foi incluído na categoria “escola russa” devido ao facto de Margulis pertencer a esta linhagem formativa direta, segundo o estudo de Lourenço. A gravação de Arthur Rubinstein, foi incluída na categoria “escola germânica” pela mesma razão, embora a sua data extrapole em um ano o limite estabelecido para o grupo em questão.

A partir de 1960, foi levantada a categorização dos intérpretes por escolas nacionais. Rui Vieira Nery aponta o aumento da circulação internacional de pessoas após o fim da II Guerra Mundial, a internacionalização do circuito de concertos na Europa, a multiplicação dos concursos internacionais e a ascensão das grandes gravadoras no mercado fonográfico como fatores que levaram a uma significativa alteração no cenário das tendências interpretativas nacionais. Para Nery, iniciou-se um processo gradual de uniformização da gramática interpretativa, tornando-se difícil identificar características nacionais na interpretação de pianistas já nas décadas de 1980 e 1990 (Nery, 2012, p. 16). Ulrich Mahlert defende que, mesmo com a atenuação das diferenças entre as escolas nacionais, os padrões culturais da forma de vida em cada região seguem provocando efeitos na interpretação musical de artistas em todo o mundo (Mahlert, 2012, p. 9). A fim de que tal impacto não seja desconsiderado, serão incluídos dados biográficos de todos os pianistas selecionados para esta investigação. A seleção das gravações contemplou registos em estúdio de pianistas de grande renome

internacional, de distintas nacionalidades e linhagens pedagógicas. Dada a enorme disponibilidade de gravações, a afinidade pessoal foi também um fator determinante, recorrente e assumido nesta seleção.

O último grupo, com gravações realizadas no século XXI, foi separado do grupo anterior devido às grandes mudanças ocorridas no mercado fonográfico neste período. Com a popularização do acesso à internet, a facilidade de obtenção de gravações musicais via *download* e, posteriormente, *streaming* e o conseqüente declínio do mercado de mídias musicais físicas, estabeleceu-se uma nova dinâmica para a circulação de informações num mundo globalizado, razão pela qual se optou por verificar os impactos dessas novas redes em separado. Uma vez que a difusão de conteúdos musicais se tornou mais fácil e os filtros atuantes sobre os materiais que chegam ao ouvinte se dissiparam, optou-se por selecionar apenas gravações publicadas por grandes marcas de indústria discográfica, a fim de que se mantivesse um critério objetivo na seleção de pianistas com reconhecimento internacional. Foram escolhidas, portanto, sete gravações pertencentes às editoras discográficas Warner, Deutsche Grammophon, Decca e Harmonia Mundi.

As gravações designadas para este estudo encontram-se disponíveis no catálogo da plataforma de *streaming* Deezer, e os seus dados técnicos podem ser consultados no Anexo 4 deste trabalho.

## 5. O conceito operatório de escolas pianísticas europeias e os seus reflexos na interpretação

O conceito de “escola” aplicado às artes surge, na literatura crítica, ligado ao estudo das artes visuais. Rui Vieira Nery (2012), no prefácio do livro *As Escolas de Piano Europeias: Tendências Nacionais da Interpretação Pianística no Século XX* da autoria de Sofia Lourenço, afirma que o termo foi adotado pela Musicologia em língua alemã a partir do trabalho de historiadores de Arte como os suíços Jacob Burkhardt (1818 – 1897) e Heinrich Wölfflin (1864 – 1945), importantes pilares do cânone teórico das ciências sociais e humanas (Nery, 2012, pp. 13 – 14). O termo foi criado para delimitar grupos de artistas que, num determinado tempo e espaço, partilhavam tendências técnicas e estéticas, contextos culturais e, muitas vezes, percursos formativos, estes oriundos de linhagens pedagógicas formadas pelas relações mestre-discípulo sobre as quais o ensino das artes visuais se desenvolveu. Assim que o conceito de “escola” artística foi introduzido nos cursos universitários de História da Arte, musicólogos como Guido Adler (1855 – 1941), Hugo Riemann (1849 – 1919) e Friedrich Chrysander (1826 – 1901) adotaram-no para o seu vocabulário historiográfico, aplicando-o a compositores cujas obras e formações partilhavam tendências comuns (idem).

No decorrer do século XIX, o cenário musical europeu presenciou o desenvolvimento de músicos “virtuosos” que, apresentando-se em longas digressões pelo continente, conquistaram grande prestígio perante uma burguesia em ascensão. Simultaneamente, os Conservatórios de música multiplicavam-se pelos grandes centros urbanos, muitas vezes adotando alguns desses músicos de grande celebridade nos seus corpos docentes (idem, p. 15). Essas estruturas pedagógicas em desenvolvimento, associadas à nova vida musical de uma Europa pós-absolutista favoreceram o estabelecimento de posturas estéticas, técnicas e didáticas diferentes em ambientes distintos. Pode-se aplicar, a partir desse processo de regionalização das tendências da abordagem dos instrumentos, o conceito de “escola” também à prática pianística. Segundo Nery,

Podemos assim falar, no século que medeia entre as décadas de 1860-70 e as de 1950-60, de diversas tradições identificáveis na interpretação pianística, a que é legítimo, por extensão, aplicar, por conseguinte, a designação de “escola” que a Musicologia já tinha ido buscar à História da Arte para o terreno da Composição. Cada uma dessas “escolas” distingue-se das demais por uma grande variedade de parâmetros, desde a própria natureza da construção do instrumento (os pianos de Érard e Pleyel são diferentes dos de Steinway e Bechstein, por exemplo), ao uso de uma técnica com maior ou menor peso do braço e com maior ou menor flexibilidade do pulso, a uma abordagem mais ou menos próxima da partitura em termos das dinâmicas, agógicas e efeitos expressivos em geral, ou à escolha do repertório – naturalmente mais ligada em cada caso aos compositores do respetivo país, mas igualmente caracterizada por leituras diferentes, mesmo no caso das obras de autores, por assim dizer, “transversais”, como Beethoven. (Nery, 2012, pp. 15 – 16)

O facto de o conceito de “escola” ser oriundo do campo da investigação sobre as Artes Visuais do ponto de vista deste autor e, como afirma Nery, ter sido adaptado pelo vocabulário da Musicologia exige que se faça a ressalva de que, no contexto musicológico, assume portanto o *status* de conceito operatório. Sem a pretensão de explorar a sua abrangência no seu sentido original, este estudo o adotará segundo a sua aplicação no campo da prática musical pianística.

Em relação à regionalização dessas “escolas”, outra ressalva se faz necessária. Embora o aumento da circulação de pessoas e de informações em escala global tenha sido um fator determinante para a diluição das tendências estéticas e técnicas concentradas em locais específicos, a circulação de artistas e estudantes existente no século XIX faz com que a noção de escola pianística não tenha como condição a nacionalidade dos seus membros. Sempre foi possível que pianistas de uma determinada localização pudessem ter a sua formação em diferentes países e, portanto, formar-se como parte de escolas distintas (Lourenço, 2012, p. 26).

As escolas pianísticas existem, mas as personalidades artísticas sobrepõem-se. É possível fundamentar a existência de escolas nacionais pianísticas com base em tendências nacionalistas de tradição interpretativa de fundo, agrupando pianistas no final do século XIX, início do século XX. O importante é, de facto, o adequado

exercício analítico por mim realizado, ao longo desta tese. Sempre dentro de uma certa e determinada tradição interpretativa, as escolas pianísticas só nos interessam como conceito operatório ou instrumento analítico, pois não é possível aplicar esta categoria genérica a cada um dos génios pianísticos. As escolas constituem pontos de referências, categorias genéricas que não têm existência real na caracterização de cada artista. (Lourenço, 2012, p. 159- 160)

Ao apontar quais seriam as principais escolas pianísticas nacionais formadas entre os séculos XIX e a primeira metade do XX, Sofia Lourenço evidencia três grandes linhas, estabelecidas em torno da Alemanha, da França e da Rússia. A seguir, serão reunidas algumas das suas características mais relevantes para este estudo. Não obstante, faz-se necessário ressaltar o facto de que existem diversos pianistas, mesmo nesse período, com formações que passam por elementos de escolas distintas. O conceito operatório de escolas de piano europeias aplica-se com o intuito de estabelecer pontos de referência para tendências interpretativas, não suplantando nenhuma característica individual dos artistas incluídos nas investigações (idem, p. 26). Como foi referenciado e justificado no capítulo anterior, neste projeto a categorização das tendências interpretativas em escolas nacionais será considerada no contexto dos registos discográficos realizados até o ano de 1960, sendo levantada para os registos posteriores.

### 5.1 – A escola francesa

A importância dos instrumentos de teclado na vida musical francesa faz-se perceptível desde o período Barroco. Compositores como François Couperin (1668 – 1733), Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764) e Joseph-Nicolas Pancrace Royer (1703 – 1755) contribuíram para a formação de um vasto e importante repertório para o cravo na França, que viria a ser uma importante raiz do pianismo francês. Dentro do repertório de cariz pedagógico composto nesse período, são de grande relevância as *Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts* de Rameau, publicadas em 1724. O texto que antecede as peças traz informações sobre a importância das escolhas das dedilhações realizadas, a postura das mãos e o trabalho para a independência e regularidade dos dedos. A precisão da ação digital permaneceria um tema caro à prática pianística na França pelos séculos seguintes. Charles-Louis Hanon (1820 – 1900) publicou em 1873 sessenta exercícios para a igualdade e independência dos dedos que se estabeleceram no cânone pedagógico do piano francês.

Marguerite Long (1874- 1966), importante pianista e pedagoga, apreciava também um toque fundamentado na ação digital leve, regular, claro, no qual todas as notas devem ser ouvidas, mesmo nas obras em andamento mais rápido. Sofia Lourenço cita, ao descrever as tendências interpretativas de Long, o testemunho de um dos seus discípulos, o pianista Gabriel Tacchino (n. 1934), que teria afirmado que a sua técnica consistia em “pouco peso, pouco som” (Lourenço, 2012, p. 127).

Outro aspeto em que se pode observar uma possível permanência da tradição barroca nas práticas interpretativas de pianistas franceses é o rigor no cumprimento das indicações contidas no texto musical. Ainda no século XVII, o repertório francês adquiriu a tendência a contar com uma grande presença de anotações de articulações ou ornamentos nas partituras publicadas. A escola de piano francesa que se estabeleceu séculos mais tarde manteve o apreço por essa precisão e fundamentação das escolhas interpretativas. A tradição da interpretação do cravo, aliada a uma técnica pautada na ação e na independência digital, com pouca exploração do peso das mãos e braços ou de movimentos rotacionais, contribuiu também para que os níveis de dinâmica construídos por pianistas da escola francesa abrangessem uma amplitude contida e discreta (idem, p. 128).

A clareza das notas produzidas por um ataque de sonoridade homogênea no qual os dedos iniciam a sua ação na altura do teclado (o chamado *jeu perlé*, noção técnica cara ao pianismo da escola francesa) em passagens rápidas, potencializada por um uso discreto do pedal de sustentação, constitui outro importante fundamento das tendências interpretativas na prática do piano na França, embora haja notáveis exemplos de uma aplicação menos contida deste. Digno de nota, também, é o apreço de pianistas franceses como Alfred Cortot (1877 – 1962) e Vlado Perlemuter (1904 – 2002) pela exploração do pedal *una corda* enquanto ferramenta de variação tímbrica no instrumento (idem, pp. 129 – 134).

## 5.2 – A escola russa

Pensar as raízes de uma escola russa de piano significa pensar uma série de influências multiculturais que deu origem a um contexto musical particular na Rússia. Ao contrário de países da Europa Ocidental, cujas tradições interpretativas ao piano têm fortes bases nas suas próprias tradições dos instrumentos de teclado nos períodos Barroco e Pré-Clássico, a formação da cultura pianística russa tem alguns dos seus marcos fundadores na presença de diversos pianistas estrangeiros e, sobretudo, oriundos dessa Europa a lecionar em território russo ao longo do século XIX. Podem ser tomados como exemplo o irlandês John Field (1782 – 1837), o alemão/checo Josef Pischna (1826 – 1896), o italiano Ferruccio Busoni (1866 – 1924) e o polaco Theodor Leschetizki (1830 – 1915). O contacto de estudantes russos com pianistas estrangeiros naturais de países com sólidas tradições no campo da música de concerto favoreceu que se formassem na Rússia gerações de pianistas de grande destaque. Na década de 1860, são fundados os conservatórios de Moscovo e São Petersburgo, pelos irmãos Nikolai (1835 – 1881) e Anton Rubinstein (1829 – 1894), respetivamente, após retornarem dos seus estudos em Berlim com Adolph Kullak (1818 – 1882) e Siegfried Dehn (1799 – 1858), respetivamente. Os dois conservatórios assumiram, a partir de então, um papel fundamental na formação de pianistas, compositores e pedagogos no país (Lourenço, 2012, pp. 135 - 136).

O vigor emocional na interpretação, por vezes suplantando o rigor no cumprimento do texto, é apontado por Busoni como uma das principais características do pianismo de Anton Rubinstein (idem, p. 137). De facto, a noção de “imagem sonora”, a conceção prévia à performance do ideal sonoro que se deseja alcançar, na qual as intenções expressivas individuais são um fator de grande importância, é constantemente explorada na literatura pedagógica russa por pianistas como Heinrich Neuhaus (1888 – 1964) e Vitaly Margulis (1928 – 2011). Margulis, nesse sentido, defende explicitamente o papel do intérprete enquanto sujeito ativo na construção do sentido da obra, podendo ele alterar a essência do texto na medida em que passa também por mudanças internas (idem, pp. 141 – 142).

Tendo em conta a defesa assumida do carácter pessoal na interpretação musical por pianistas russos, não surpreende o facto de que nas suas performances se possa observar a tendência a uma grande flexibilidade agógica (embora o cuidado com a manutenção das proporções rítmicas se faça presente) e uma ampla gama de níveis de intensidade sonora (idem, pp. 144 –

148). Observa-se, também, uma grande tendência à exploração do peso dos braços e ao uso constante do pedal de sustentação como ferramenta de ressonância e alteração tímbrica.

Devido à frequente presença de pedagogos com formação em países germânicos ao longo do século XIX em Moscovo e São Petersburgo, é possível observar raízes na escola russa em comum com a Escola germânica, que será tratada a seguir. No entanto, o isolamento político da Rússia nas últimas décadas do regime czarista e, posteriormente, no regime soviético, colaborou para que ali se estabelecesse de facto uma escola nacional específica (idem, p. 138).

### 5.3 – A escola germânica

A Áustria e o que hoje se conhece como a Alemanha, assim como a França, são países em que se estabeleceu uma relevante importância dos instrumentos de teclado na vida musical dos séculos XVII e XVIII. Compositores como Dieterich Buxtehude (1637 – 1707), George Friedrich Händel (1685 – 1759), Johann Sebastian Bach (1685 -1750) figuram no cânone da literatura musical para instrumentos de teclado com enorme destaque até o presente século. Fruto dessa sólida tradição, a primeira parte do *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, um dos mais completos documentos sobre a interpretação ao teclado na Europa foi publicado em 1753 por Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788), filho de J. S. Bach. Emanuel Bach defende a formação do teclista próxima dos moldes do músico barroco, o instrumentista que circula entre composição e interpretação, e se aproveita dos recursos daquela para que esta seja enriquecida e naturalizada. Desde os primeiros parágrafos encontram-se elogios ao estudo aprofundado da harmonia, à importância dos exercícios de transposição em todas as tonalidades, ao conhecimento de todas as escalas tonais, de modo a adquirir o maior conhecimento possível sobre o idioma tonal e a topografia do instrumento, a fim de se usar a análise em favor da construção do sentido do discurso musical.

Escrito entre 1860 e 1861, *Ästhetik des Klavierspiels* de Adolph Kullak (1823 – 1862) ganhou também um importante papel na literatura histórica musical. Kullak aborda o princípio de se produzir som pressionando as teclas, dispensando o ataque vertical dos dedos, para que se

produza uma sonoridade *cantabile*. Ludwig Deppe (1828 – 1890) explicitou na sua atuação enquanto pedagogo o princípio do uso do peso dos braços, bem como o relaxamento da musculatura deste e das costas durante a performance. Tais princípios permaneceriam (e permanecem) como um dos fundamentos técnicos mais difundidos entre pianistas germânicos (Lourenço, 2020, p. 34).

Durante a segunda metade do século XVIII e as três primeiras décadas do século XIX, formaram-se nos estados germânicos e no império austríaco muitos dos mais proeminentes compositores do período Clássico. A chamada Primeira Escola de Viena, formada por Joseph Haydn (1732 – 1809), Wolfgang A. Mozart (1756 – 1791) e Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) constituiu um marco sem precedentes na história da música, no que diz respeito ao estabelecimento de novas formas composicionais e tendências estéticas. Outros compositores como Franz Schubert (1797 – 1828), Robert Schumann (1810 – 1856) e Johannes Brahms (1833 – 1897) contribuíram para que a música composta nos países de língua alemã permanecesse em destaque na cultura musical europeia ao longo do século XIX. Este património musical de valor artístico incalculável, aliado a um sentimento nacionalista efervescente criado em torno das revoluções liberais de 1848 e, posteriormente, da unificação da Alemanha em 1871, pode ser uma das explicações para que a escola germânica tenha apresentado uma tendência histórica a valorizar o repertório dos seus próprios compositores em detrimento da obra de compositores de países de outros idiomas que não o alemão.

A tradição interpretativa germânica é marcada por um grande rigor no cumprimento do texto musical (Lourenço, 2012, pp. 114 – 115). O incentivo à análise, visando uma ampla compreensão das estruturas composicionais, bem como a solidificação e a planificação da memória é encontrado com frequência nos testemunhos de pianistas formados na atual Alemanha e na Áustria em diversos momentos desde o tratado de Emanuel Bach. Walter Gieseking (1895 – 1956) e Karl Leimer (1858 – 1944), em *Piano Technique*, publicado em 1930, defendem a abordagem analítica da partitura num momento anterior à prática ao instrumento, a fim de se otimizar a formação das imagens musicais das obras a serem estudadas.

Assim como observado na escola russa, os pianistas oriundos da escola germânica tendem a aplicar uma gama variada de dinâmicas. Contudo, esta diversidade não se dá por meio da aplicação de níveis de intensidade sonora com grandes contrastes entre si, mas pelo controle fino dos mesmos, construindo subtis variações entre níveis muito próximos entre si. São dignas de nota, ainda, as tendências de um uso do pedal sem grande preponderância e à aplicação de uma acentuação que deliberadamente evidencie as relações entre *thesis* e *arsis*, salvo nos casos em que haja indicações explícitas em contrário (idem, p. 117).

## 6. Análise das gravações

Com a intenção de se identificar possíveis tendências na interpretação do *Finale* da Sonata Op. 35, restritas ou não a determinados contextos históricos e geográficos, foi realizado o estudo comparativo de dezanove gravações deste andamento. Os parâmetros definidos para as análises foram o andamento e pulsação estabelecidos, as variações contruídas quanto aos patamares das dinâmicas, o uso do pedal de sustentação e a flexibilização do tempo. A análise desses quatro parâmetros, a fim de que se identificasse elementos comuns ou divergentes entre as interpretações das gravações selecionadas, foi feita separadamente, tanto no que diz respeito aos parâmetros em si como em relação às cinco categorias (escolas russa, francesa e germânica para gravações anteriores a 1960, gravações realizadas entre 1960 e 2000 e gravações realizadas a partir de 2001) descritas e justificadas no capítulo 4 deste trabalho.

### 6.1 - Andamento e pulsação

As durações de cada gravação foram medidas entre o início do andamento e o corte do acorde final, não incluindo os segundos de silêncio das gravações após o mesmo, uma vez que a duração destes varia sensivelmente entre gravações distintas e, se considerada, provocaria uma diferença notável entre as medições finais que não corresponderia às diferenças interpretativas observadas entre os registos selecionados. O andamento inicial é dado em bpm e em função da mínima com ponto. A medição foi feita entre os compassos 5 e 10, uma vez que há uma grande diversidade de escolhas quanto à agógica entre os compassos 1 e 4, sendo comum que a pulsação observada nestes não corresponda à pulsação média estabelecido ao longo do *Finale*. A discrepância observada entre as pulsações iniciais e as durações totais de cada gravação pode ser justificada pelas diversas escolhas interpretativas quanto à agógica ao longo do andamento, incluindo-se a duração do acorde final.

#### Escola russa

	Duração total	Andamento inicial (bpm)
Sergei Rachmaninov	1'22"	134
Vladimir Horowitz	1'20"	118
Vitaly Margulis	1'24"	114

### Escola francesa

	Duração total	Andamento inicial (bpm)
Robert Casadesus	1'18"	122
Alfred Cortot	1'25"	120
Guiomar Novaes	1'18"	134

### Escola germânica

	Duração total	Andamento inicial (bpm)
Leopold Godowski	1'29"	114
Arthur Rubinstein	1'22"	108
Wilhelm Backhaus	1'34"	106

### 1960 – 2000

	Duração total	Andamento inicial (bpm)
Arturo B. Michelangeli	1'09"	144
Evgeny Kissin	1'27"	124
Marta Argerich	1'24"	108
Mitsuko Uchida	1'24"	136
Tamás Vasary	1'32"	108
Leif Ove Andsnes	1'19"	128

**Séc. XXI**

	Duração total	Andamento inicial (bpm)
Maurizio Pollini	1'27"	116
Hélène Grimaud	1'33"	100
Nelson Freire	1'14"	140
Olga Kern	1'28"	126

**6.2 – Dinâmicas**

A comparação em termos exatos deste parâmetro constitui uma tarefa de difícil execução para um investigador contemporâneo, dada a enorme discrepância entre os diversos equipamentos de captação sonora empregados nas gravações selecionadas, os recursos tecnológicos disponíveis no momento da realização de cada uma e, em última instância, os pianos nelas utilizados. Não obstante, uma comparação empírica entre os níveis de dinâmica perceptíveis em diversos momentos de cada gravação pode ser de grande utilidade para perceber as diferenças entre a abordagem interpretativa de cada pianista. Esta será a abordagem desenvolvida nos quadros a seguir.

**Escola russa**

	Compassos 1 - 38	Compassos 39 - 75
Sergei Rachmaninov	Início em <i>piano</i> , <i>Mezzo-forte</i> c. 5 <i>Piano</i> c. 18 <i>Mezzo-forte</i> c. 37 <i>Piano</i> c. 38	<i>Forte</i> c. 49 <i>Piano</i> c. 57 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> c. 63 <i>Decrescendo</i> ao <i>piano</i> c. 64 <i>Fortissimo</i> c. 75
Vladimir Horowitz	Início em <i>pianissimo</i> <i>Piano</i> c. 14 <i>Pianissimo</i> c. 17	<i>Pianissimo</i> c. 39 <i>Crescendo</i> ao <i>forte</i> cc. 47 – 49 <i>Mezzo-forte</i> c. 50

	<i>Piano</i> c. 27 <i>Mezzo-piano</i> c. 35	<i>Decrescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 50 – 71 <i>Fortissimo</i> c. 75
Vitaly Margulis	Início em <i>mezzo-piano</i> <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> , cc. 13 – 14 <i>Mezzo-piano</i> , c. 15 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> , cc. 33 – 34	<i>Forte</i> c. 49 <i>Mezzo-forte</i> c. 52 <i>Forte</i> c. 63 <i>Decrescendo</i> ao <i>pianissimo</i> cc. 64 – 74 <i>Fortissimo</i> c. 75

**Escola francesa**

	Compassos 1 - 38	Compassos 39 - 75
Robert Casadesus	Sempre <i>pianissimo</i>	<i>Crescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 54 – 56 Súbito <i>pianissimo</i> c. 57 <i>Fortissimo</i> c. 75
Alfred Cortot	Início em <i>pianissimo</i> <i>Crescendo</i> ao <i>piano</i> c. 19 <i>Pianissimo</i> c. 20 <i>Crescendo</i> ao <i>piano</i> c. 27 <i>Pianissimo</i> c. 28	<i>Crescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 51 – 56 <i>Pianissimo</i> c. 57 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> c. 63 <i>Decrescendo</i> ao <i>pianissimo</i> cc. 64 – 69 <i>Fortissimo</i> c. 75
Guiomar Novaes	Início em <i>piano</i> <i>Decrescendo</i> ao <i>pianissimo</i> cc. 13 – 14 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> c. 19 Súbito <i>piano</i> c. 20 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> c. 23 Súbito <i>piano</i> c. 24 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-</i>	<i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> c. 63 Súbito <i>piano</i> e <i>crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> c. 64 <i>Decrescendo</i> ao <i>pianissimo</i> cc. 64 – 71 <i>Fortissimo</i> c. 75

	<p><i>piano</i> c. 27</p> <p>Súbito <i>piano</i> c. 28</p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> c. 31</p> <p>Súbito <i>piano</i> c. 33</p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> c. 35</p> <p>Súbito <i>pianissimo</i> c. 36</p>	
--	---	--

### Escola germânica

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Leopold Godowski	<p>Início em <i>pianissimo</i></p> <p><i>Piano</i> c. 4</p> <p><i>Pianissimo</i> c. 5</p> <p><i>Piano</i> c. 7</p> <p><i>Pianissimo</i> c. 8</p> <p><i>Mezzo-forte</i> c. 15</p> <p><i>Decrescendo</i> ao <i>pianissimo</i> cc. 16 – 20</p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 22 – 30</p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 31 – 35</p> <p><i>Decrescendo</i> ao <i>pianissimo</i> cc. 36 - 38</p>	<p><i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> cc. 46 – 55</p> <p>Súbito <i>pianissimo</i> c. 57</p> <p><i>Fortissimo</i> c. 75</p>
Arthur Rubinstein	<p>Início em <i>pianissimo</i></p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 31 – 35</p> <p><i>Decrescendo</i> ao <i>pianissimo</i> cc. 37 - 38</p>	<p><i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> cc. 46 – 49</p> <p><i>Mezzo-piano</i> c. 51</p> <p><i>Pianissimo</i> c. 57</p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>piano</i>, c. 63</p> <p><i>Decrescendo</i> ao <i>pianissimo</i> cc. 71 – 74</p>

		<i>Fortissimo</i> c. 75
Wilhelm Backhaus	Início em <i>pianissimo</i> <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 13 – 14 <i>Pianissimo</i> c. 23	<i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 59 – 60 <i>Pianissimo</i> c. 61 <i>Mezzo-forte</i> c. 63 <i>Piano</i> c. 69 <i>Pianissimo</i> c. 71 <i>Fortissimo</i> c. 75

## 1960 - 2000

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Arturo B. Michelangeli	Início em <i>pianissimo</i> <i>Piano</i> c. 5 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 13 – 14 <i>Piano</i> c. 17 <i>Mezzo-piano</i> c. 34 <i>Piano</i> c. 38	<i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> cc. 47 – 49 <i>Mezzo-piano</i> c. 61 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> c. 63 <i>Decrescendo</i> ao <i>mezzo-</i> <i>piano</i> cc. 67 – 72 <i>Pianissimo</i> c. 73 <i>Fortissimo</i> c. 75
Evgeny Kissin	Início em <i>pianissimo</i> <i>Piano</i> c. 5 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> cc. 13 – 14 <i>Decrescendo</i> ao <i>mezzo-</i> <i>piano</i> cc. 17 – 21 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> c. 23 <i>Decrescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 24 – 26 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> c.	<i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> cc. 47 – 49 <i>Mezzo-piano</i> c. 52 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> c. 63 <i>Decrescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 65- 71 <i>Fortissimo</i> c. 75

	<p>27</p> <p><i>Decrescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 28 – 30</p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> cc. 32- 35</p> <p><i>Decrescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 37 - 38</p>	
Marta Argerich	Sempre <i>pianissimo</i>	<p><i>Crescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 47 – 48</p> <p><i>Pianissimo</i> c. 49</p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> c. 63</p> <p><i>Decrescendo</i> ao <i>pianissimo</i> c. 64</p> <p><i>Fortissimo</i> c. 75</p>
Mitsuko Uchida	<p>Início em <i>pianissimo</i></p> <p><i>Piano</i> c. 5</p>	<p><i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 39 – 43</p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> cc. 47 – 48</p> <p><i>Decrescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 49 – 50</p> <p><i>Pianissimo</i> c. 73</p> <p><i>Fortissimo</i> c. 75</p>
Tamás Vasary	<p>Início em <i>pianissimo</i></p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>piano</i> c. 14</p> <p><i>Pianissimo</i> c. 17</p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 19 – 20</p> <p><i>Pianissimo</i> c. 23</p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 31 – 35</p> <p><i>Decrescendo</i> ao <i>pianissimo</i> cc. 36 - 38</p>	<p><i>Crescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 39 – 43</p> <p><i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> c. 63</p> <p><i>Decrescendo</i> ao <i>piano</i> c. 64</p> <p><i>Pianissimo</i> c. 73</p> <p><i>Fortissimo</i> c. 75</p>

Leif Ove Andsnes	Início em <i>pianissimo</i> <i>Mezzo-piano</i> c. 5	<i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> c. 64 <i>Mezzo-piano</i> c. 65 <i>Fortissimo</i> c. 75
------------------	--	--

**Séc. XXI**

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Maurizio Pollini	Início em <i>piano</i> <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 13 – 14 <i>Decrescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 37 – 38	<i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 47 – 48 Súbito <i>mezzo-forte</i> c. 64 <i>Decrescendo</i> ao <i>pianissimo</i> cc. 65 – 74 <i>Fortissimo</i> c. 75
Hélène Grimaud	Início em <i>pianissimo</i> <i>Piano</i> c. 5 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 13 – 14 <i>Piano</i> c. 17 <i>Mezzo-piano</i> c. 27 <i>Mezzo-forte</i> c. 35	<i>Forte</i> c. 49 <i>Mezzo-piano</i> c. 57 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-forte</i> c. 63 <i>Decrescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 65 – 72 <i>Mezzo-forte</i> c. 74 <i>Fortissimo</i> c. 75
Nelson Freire	Sempre <i>piano</i>	<i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 46 – 55 <i>Piano</i> c. 57 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 63-64 <i>Decrescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 67 – 72 <i>Fortissimo</i> c. 75
Olga Kern	Início em <i>pianissimo</i> <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i>	<i>Crescendo</i> ao <i>piano</i> cc. 39 – 43

	cc. 13 – 14 <i>Decrescendo</i> ao <i>pianissimo</i> cc. 15 – 18 <i>Piano</i> c. 27 <i>Pianissimo</i> c. 31 <i>Piano</i> c. 34 <i>Pianissimo</i> c. 38	<i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> cc. 46 – 49 <i>Piano</i> c. 61 <i>Crescendo</i> ao <i>mezzo-piano</i> c. 63 <i>Decrescendo</i> ao <i>piano</i> c. 64 <i>Pianissimo</i> c. 73 <i>Fortissimo</i> c. 75
--	---	---

### 6.3 - Uso do pedal de sustentação

Diante da inexistência de anotações sobre o pedal no *Finale* no manuscrito que se encontra na Biblioteka Nadorowa bem como nas primeiras edições publicadas do Op. 35 (exceto, como verificado anteriormente, no compasso 75), o uso do mesmo fez-se uma grande variável entre diversas interpretações de pianistas ao longo da história. A seguir, serão anotadas as abordagens dos intérpretes selecionados para este trabalho no que diz respeito ao pedal de sustentação.

#### Escola Russa

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Sergei Rachmaninov	Pedal em toda a exposição	Pedal em toda a reexposição
Vladimir Horowitz	C. 10 Cc. 14 – 17 Cc. 20 – 22 C. 27 Cc. 35 - 38	Cc. 41 – 50 Cc. 57 – 60 Cc. 63 – 64 Cc. 69 – 75

Vitaly Margulis	C. 5	Cc. 39 – 43
	C. 7	Cc. 47 – 51
	Cc. 13 – 14	Cc. 64 – 66
	Cc. 17 – 19	C. 75
	C. 21	
	C. 27	
	Cc. 31 – 35	
	C. 38	

**Escola francesa**

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Robert Casadesus	Nenhum pedal	C. 75
Alfred Cortot	C. 34	Cc. 63 – 66
	C. 38	Cc. 74 – 75
Guiomar Novaes	C. 23	Cc. 39 – 42
	C. 27	Cc. 43 – 56
	C. 31	Cc. 65 – 66
	C. 35	C. 75
	C. 37-38	

**Escola germânica**

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Leopold Godowski	Cc. 1 – 22	Pedal em toda a reexposição
	Cc. 29 – 38	
Arthur Rubinstein	Cc. 1 – 12	Cc. 39 – 46
	Cc. 35 – 38	Cc. 51 – 56
		C. 75
Wilhelm Backhaus	Cc. 5 – 22	Pedal em toda a reexposição
	C. 31	

	C. 33 Cc. 35 - 38	
--	----------------------	--

**1960 – 2000**

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Arturo B. Michelangeli	Cc. 1 – 21 C. 27 Cc. 35 - 38	Cc. 39 – 56 Cc. 63 - 75
Evgeny Kissin	Pedal em toda a exposição	Pedal em toda a reexposição
Martha Argerich	Pedal em toda a exposição	Pedal em toda a reexposição
Mitsuko Uchida	C. 1 C. 3 – 5 C. 7 Cc. 9 – 16 Cc. 20 – 21 Cc. 25 – 26 Cc. 29 – 30 Cc. 35 - 38	Cc. 39- 43 C. 45 Cc. 47 – 56 Cc. 59 – 60 Cc. 65 – 72 C. 75
Tamás Vasáry	Cc. 25 – 26 Cc. 35 - 36	Cc. 39 – 42 C. 50 – 56 C. 63 Cc. 67 – 68 C. 75
Leif Ove Andsnes	Cc. 1 – 5 C. 15 C. 20 Cc. 25 – 26 Cc. 29 – 31 C. 33	Cc. 39 – 43 C. 45 Cc. 57 – 58 C. 64 C. 75

	Cc. 35 – 38	
--	-------------	--

**Séc. XXI**

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Maurizio Pollini	Pedal em toda a exposição	Pedal em toda a reexposição
Hélène Grimaud	Pedal em toda a exposição	Cc. 39 – 56 C. 60 Cc. 63 - 75
Nelson Freire	Cc. 1 – 4 Cc. 9 – 12 C. 20 Cc. 23 – 28 C. 31 C. 33 Cc. 35 - 36	Cc. 39 – 58 Cc. 61 - 75
Olga Kern	Cc. 1 – 5 C. 7 Cc. 9 – 21 Cc. 23 – 38	Cc. 39 – 58 Cc. 61 – 64 Cc. 68 – 72 C. 75

**6.4 – Agógica**

Embora o *Finale* da Sonata Op 35 consista num movimento contínuo de colcheias ininterruptas pelos primeiros setenta e dois compassos do andamento, percebeu-se neste estudo uma considerável variedade nas abordagens dos intérpretes das gravações seleccionadas quanto a uma maior ou menor flexibilidade na manutenção da pulsação. As principais

modificações do tempo que foram identificadas na escuta das gravações estão apontadas nas tabelas a seguir.

### Escola russa

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Sergei Rachmaninov	<i>Accelerando</i> , c. 5 <i>Accelerando</i> , c. 7 <i>Accelerando</i> , cc. 13 – 14 <i>Accelerando</i> , c. 20	<i>Rubato</i> , c. 73 <i>Rubato</i> , c. 74 Suspensão entre os cc. 74 e 75 <i>Rubato</i> , c. 75
Vladimir Horowitz	<i>Accelerando</i> , cc. 35 – 38	<i>Accelerando</i> , cc. 47 – 48 <i>Ritenuto</i> , c. 74
Vitaly Margulis	<i>Rubato</i> , c. 23 <i>Rubato</i> , c. 31 <i>Rubato</i> , c. 33	<i>Rubato</i> , c. 39 <i>Rubato</i> , c. 40 <i>Accelerando</i> , c. 48 <i>Rubato</i> , c. 49 <i>Ritardando</i> , cc. 73 – 74 Suspensão entre os cc. 74 e 75 <i>Rubato</i> , c. 75

### Escola Francesa

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Robert Casadesus	Predominantemente <i>a tempo</i>	<i>Rubato</i> , c. 75
Alfred Cortot	Predominantemente <i>a tempo</i>	<i>Accelerando</i> , c. 63
Guiomar Novaes	<i>Accelerando</i> , cc. 19 – 20 <i>Accelerando</i> , c. 33	<i>Accelerando</i> , c. 63 <i>Accelerando</i> , cc. 65 – 66 <i>Rubato</i> , c. 74

**Escola germânica**

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Leopold Godowski	<i>Accelerando</i> , cc. 15 – 16	<i>Rubato</i> , c. 39 <i>Rubato</i> , c. 40 <i>Rubato</i> , c. 41 <i>Ritenuto</i> , c. 42 <i>Accelerando</i> , cc. 65 – 66 <i>Ritardando</i> , cc. 71 – 74
Arthur Rubinstein	<i>Rubato</i> , c. 1 <i>Rubato</i> , c. 3 <i>Ritenuto</i> , c. 4	<i>Rubato</i> , c. 43 <i>Rubato</i> , c. 50
Wilhelm Backhaus	Predominantemente <i>a tempo</i>	<i>Accelerando</i> , cc. 65 – 66 <i>Ritardando</i> , cc. 71 – 74 Suspensão entre os cc. 74 e 75 <i>Rubato</i> , c. 75

**1960 – 2000**

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Arturo B. Michelangeli	<i>Accelerando</i> , cc. 15 – 16	<i>Accelerando</i> , c. 63 <i>Accelerando</i> , cc. 65 - 66 <i>Rubato</i> , c. 75
Evgeny Kissin	<i>Rubato</i> , c. 1 <i>Rubato</i> , c. 2 <i>Rubato</i> , c. 4 <i>Accelerando</i> , cc. 1 – 4 <i>Rubato</i> , c. 6 <i>Rubato</i> , c. 9 <i>Rubato</i> , c. 11	<i>Rubato</i> , c. 39 <i>Rubato</i> , c. 40 <i>Rubato</i> , c. 41 <i>Ritenuto</i> , c. 42 <i>Rubato</i> , c. 44 <i>Accelerando</i> , c. 48 <i>Ritenuto</i> , c. 50

	<i>Accelerando</i> , cc. 13 – 14 <i>Rubato</i> , c. 19 <i>Rubato</i> , c. 23 <i>Rubato</i> , c. 27 <i>Rubato</i> , c. 31 <i>Rubato</i> , c. 33 <i>Accelerando</i> , c. 35 <i>Ritenuto</i> , c. 38	<i>Rubato</i> , c. 51 <i>Rubato</i> , c. 52 <i>Ritenuto</i> , c. 56 <i>Accelerando</i> , c. 60 <i>Rubato</i> , c. 69 <i>Rubato</i> , c. 73 <i>Rubato</i> , c. 74 <i>Rubato</i> , c. 75
Martha Argerich	Predominantemente <i>a tempo</i>	<i>Accelerando</i> , c. 63 <i>Rubato</i> , c. 73
Mitsuko Uchida	<i>Rubato</i> , c. 1 <i>Rubato</i> , c. 20 <i>Rubato</i> , c. 37 <i>Ritenuto</i> , c. 38	<i>Rubato</i> , c. 39 <i>Ritenuto</i> , c. 50 <i>Rubato</i> , c. 55 <i>Accelerando</i> , cc. 65 – 66 <i>Ritardando</i> , cc. 73 – 75 <i>Rubato</i> , c. 75
Tamás Vasáry	<i>Rubato</i> , c. 1 <i>Accelerando</i> , cc. 1 – 2 <i>Accelerando</i> , cc. 13 – 14 <i>Accelerando</i> , cc. 17 – 19 <i>Accelerando</i> , c. 27 <i>Accelerando</i> , cc. 35	<i>Rubato</i> , c. 68 <i>Rubato</i> , c. 75
Leif Ove Andsnes	<i>Accelerando</i> , cc. 1 – 4 <i>Accelerando</i> , cc. 11 – 12	<i>Rubato</i> , c. 75

**Séc. XXI**

	Compassos 1 – 38	Compassos 39 – 75
Maurizio Pollini	<i>Accelerando</i> , cc. 3 – 4 <i>Accelerando</i> , c. 27	<i>Accelerando</i> , c. 48
Hélène Grimaud	<i>Rubato</i> , c. 1 <i>Accelerando</i> , cc. 1 – 4	<i>Rubato</i> , c. 39 <i>Accelerando</i> , cc. 39 – 42

	<i>Rubato</i> , c. 11 <i>Rubato</i> , c. 14 <i>Rubato</i> , c. 22 <i>Accelerando</i> , cc. 35 - 38	<i>Accelerando</i> , cc. 47 – 48 <i>Accelerando</i> , cc. 65 - 66
Nelson Freire	<i>Rubato</i> , c. 1 <i>Accelerando</i> , c. 19 <i>Rubato</i> , c. 35	<i>Accelerando</i> , cc. 51 – 56 <i>Accelerando</i> , cc. 65 – 66 <i>Ritardando</i> , cc. 72 – 73
Olga Kern	Predominantemente <i>a tempo</i>	<i>Ritardando</i> , cc. 72 - 75

## 7. Análise dos resultados e discussão

A partir das informações obtidas nas análises das gravações selecionadas para compor o *corpus* analítico desta investigação, serão elaboradas observações e reflexões acerca dos dados levantados e reunidos nas tabelas do capítulo 6 deste trabalho. Ainda que os parâmetros abordados nesta análise sejam de âmbito maioritariamente qualitativo (à exceção da duração e pulsação, quantitativamente mensuráveis), a comparação desses dados visa ilustrar e fundamentar a compreensão de diversas concepções artísticas pelos intérpretes escolhidos, bem como servir de base para a elaboração de uma proposta interpretativa ao fim da investigação.

Em todos os grupos de gravações selecionadas para a análise foi clara a predominância de pulsações que oscilam entre os 108 bpm e os 128 bpm. As interpretações que extrapolaram esta faixa para valores mais altos estão razoavelmente distribuídas entre os grupos criados: Rachmaninov, Guiomar Novaes, Michelangeli, Mitsuko Uchida e Nelson Freire adotaram pulsações consideravelmente mais rápidas do que a média observada. Efetivamente, a escuta dos registos de Michelangeli e Freire tem na observação do discurso melódico uma dificuldade especial, uma vez que a velocidade muito alta das colcheias faz com que os gestos melódicos se tornem curtos e efémeros, desafiando a própria capacidade de assimilação do ouvido. Por outro lado, apenas nas gravações realizadas no século XXI foi observada uma pulsação sensivelmente mais lenta, no registo de Hélène Grimaud. Ao observar e considerar as gravações anteriores a 1960, pode-se notar uma tendência dos pianistas da linhagem formativa francesa para adotarem pulsações mais rápidas do que aquelas praticadas pelos pianistas das escolas russa e germânica. Tais escolhas demonstram estar em conformidade com a herança da tradição cravística francesa, bem como o apreço pelo *jeu perlé* (Lourenço, 2012, pp. 128 – 129), e se coadunam com as abordagens mais comedidas do pedal de sustentação pelos mesmos pianistas, como será discutido posteriormente. Da mesma forma, os valores em bpm mais baixos para as pulsações encontram-se nas gravações dos pianistas da escola germânica, algo que pode corresponder à necessidade de contacto com o teclado na técnica historicamente aplicada pelos pianistas desta escola, para a qual a exploração do peso de mãos e braços é fundamental. A partir de 1960, as pulsações apontadas tornam-se relativamente heterogêneas, embora oscilem dentro de limites semelhantes, à exceção dos

registros supracitados. Não se observam tendências específicas definidas em relação ao andamento entre as dez interpretações analisadas.

Os resultados da análise dos dados recolhidos quanto aos níveis de dinâmica indicam a pequena amplitude de intensidade sonora das gravações de Guiomar Novaes, Cortot e Casadesus, despertando uma particular atenção. Enquanto nas interpretações dos pianistas da escola germânica, as dinâmicas estendem-se do *pianissimo* ao *mezzo-forte* e, nas gravações dos intérpretes de linhagem formativa russa, do *pianissimo* ao *forte* (à exceção do compasso 75, cujo *fortissimo* anotado na partitura é seguido por todos), a análise dos registros de pianistas da escola francesa mostra uma gama de dinâmicas que se desenvolve apenas entre o *pianissimo* e o *mezzo-piano*. Confirma-se, nesta amostragem, a tendência observada por Sofia Lourenço sobre a discrição dos níveis de dinâmica construídos por intérpretes de linhagem francesa (Lourenço, 2012, p. 128), também fruto da tradição interpretativa relacionada ao cravo nesta escola, bem como o uso de dinâmicas com variações subtis dentro de patamares próximos por pianistas da escola germânica (idem, p. 117) e a grande amplitude de dinâmicas aplicada por pianistas formados na Rússia (idem, p. 148). Alguns pontos de convergência podem ser observados ao confrontar os quadros sobre os planos de intensidade sonora construídos dentro de cada um desses grupos. Rachmaninov, Horowitz e Margulis atingem um ponto de máxima intensidade no compasso 49, momento em que o moto perpétuo de colcheias atinge o seu ponto mais agudo. Casadesus, Cortot e Guiomar Novaes, ainda que nem sempre interpretem esta mesma passagem com maior volume sonoro, reduzem a dinâmica a um *pianissimo* no compasso 57, no qual a passagem cromática e modulatória seguinte ao clímax anterior termina num segundo tema de tessitura grave e harmonicamente estável. Nos registros destes três pianistas, pode-se ainda verificar um igual encerramento da exposição do *Finale* em *pianissimo*, iniciando-se a reexposição numa dinâmica contida, como o início do andamento. Nas gravações de Godowski, Rubinstein e Backhaus pode-se constatar a existência de duas tendências semelhantes às observadas nos registros dos pianistas da escola francesa. Estes e aqueles reduzem o volume sonoro ao fim da exposição da mesma maneira e abordam o segundo tema na reexposição em *pianissimo*, embora esta dinâmica só seja aplicada por todos no compasso 61, quando o tema é repetido uma oitava abaixo daquela em que é exposto no compasso 57. Nas gravações posteriores a 1960, apenas se observa como regra geral o cumprimento do *fortissimo* anotado no compasso 75 e o início do andamento em *pianissimo* ou *piano*. É digna de nota, não obstante, a tendência a interpretações nas quais as

dinâmicas construídas se mantêm estáveis por menos tempo, havendo variações mais frequentes e amplas. Exceções evidentes nesse *corpus* são as gravações de Martha Argerich, Mitsuko Uchida, Nelson Freire e Leif Ove Andsnes que, ao longo da exposição, mantêm a dinâmica estável entre *piano* e *pianissimo*. Kissin (em 1990) e Grimaud (em 2005) são responsáveis pelas únicas gravações em que se atinge o *mezzo-forte* ainda na exposição, sendo este constantemente aplicado na interpretação do pianista russo, sobretudo em gestos melódicos ascendentes e em passagens em registros médio-agudos. Grimaud, por sua vez, é a única que atinge um *forte* na reexposição (à exceção do último compasso), no clímax construído no compasso 49.

A abordagem do uso do pedal de sustentação requer uma separação de parâmetros inerente à própria aplicação deste pedal. Percebe-se na escuta das gravações selecionadas uma grande variedade de escolhas quanto aos momentos em que se aplica o pedal, a permanência da sua aplicação e à ressonância obtida como resultado, fruto da maior ou menor amplitude do movimento do pé direito ao acioná-lo. Ao analisar a sua permanência, ou a quantidade de compassos em que o pedal de sustentação é aplicado, a tendência a um uso austero entre os pianistas da escola francesa faz-se notar novamente. Apesar desse uso discreto (ou não-uso) do pedal de sustentação, os andamentos rápidos e o toque leve e uniforme permite aos intérpretes construir um discurso musical de grande fluidez. Casadesus apenas aplica o pedal no compasso 75, seguindo *ipsis litteris* a indicação contida na partitura. Cortot e Guimar Novaes exploram-no com mais liberdade (por 8 e 29 compassos, respectivamente), embora não cheguem a aplicá-lo em passagens de igual amplitude ao mais discreto dos usos verificados entre os intérpretes das escolas germânica e russa antes de 1960. Nestes, observam-se exemplos de um uso moderado do pedal, em termos quantitativos (Margulis, Rubinstein e Horowitz recorrem ao pedal de sustentação por 29, 31 e 36 compassos, respectivamente), bem como abordagens menos austeras do mesmo (Backhaus e Godowski usam o pedal em 61 e 69 compassos, respectivamente, enquanto Rachmaninov o aplica em todos os compassos do *Finale*). A comparação quantitativa do uso do pedal direito por esses intérpretes não reflete, no entanto, o nível de ressonância ou a clareza da polifonia percebida nas gravações. Se no registo de Rachmaninov se ouve uma constante reverberação e há momentos em que a linha melódica se confunde pelo meio da massa sonora criada, não se pode afirmar o mesmo sobre as gravações de Godowski e Backhaus que, embora contem com

um uso amplo e extenso do pedal, aplicam-no com mais momentos de troca mais frequentes e menor profundidade do acionamento. Desta forma, os dois intérpretes fazem com que o pedal cumpra as funções de alteração tímbrica e realce de vozes internas ao moto perpétuo, sem que se comprometa a clareza das colcheias ininterruptas. Os mesmos papéis do pedal de sustentação podem também ser percebidos nas interpretações de Rubinstein, Horowitz e Margulis.

A partir de 1960, a exploração das ressonâncias ampliadas pelo pedal de sustentação tornou-se mais heterogênea, em relação às décadas anteriores. Não só se tornou mais comum o uso do pedal em toda a extensão do andamento (como se verifica nas gravações de Michelangeli, Kissin, Argerich e Pollini, ou ainda com Kern e Grimaud que o aplicam em 65 e 70 dos 75 compassos da obra, respectivamente), como surgem mais interpretações em que o papel do pedal é criar uma ressonância permanente, uma massa sonora nas quais as linhas melódicas submergem e emergem sucessivamente. Desta forma, a atenção da escuta volta-se mais aos efeitos sonoros de ressonâncias e gestos musicais do que para as linhas melódicas em si, em alguns momentos, fenómeno que não se observa nas gravações feitas na primeira metade do século XX. Tal característica do uso do pedal é mais evidente nas gravações de Michelangeli, Kissin e Argerich. Pollini, apesar de utilizar o pedal por todo o *Finale*, fá-lo com comedimento tanto nas suas trocas como na sua profundidade, permitindo com que a reverberação ouvida seja menos ampla do que nas demais gravações. Grimaud, por sua vez, permite uma maior acumulação de ressonâncias, contudo a escuta clara das linhas melódicas não é comprometida em razão da velocidade relativamente baixa (100 bpm) da sua execução. É importante ressaltar que Evgeny Kissin, apesar de permitir que a clareza do moto perpétuo seja ofuscada em meio à ressonância construída, alia a existência dessas massas sonoras a uma grande flexibilidade agógica e uma notável independência do toque das teclas que deseja realçar, dando às suas vozes internas uma clareza sem precedentes.

Se é possível que se encontrem exemplos de abordagens mais profusas do pedal de sustentação nas gravações pós-1960, o oposto também ocorre com alguma frequência. Tamás Vasáry, recorrendo ao pedal em apenas 17 compassos do *Finale*, constrói uma interpretação em que se percebem todas as notas individualmente, com uma clareza comparável àquela

construída pelos pianistas da escola francesa pré-1960. No entanto, a pulsação relativamente baixa (108 bpm) e uma ação digital enérgica e com um sólido contacto com o teclado afasta-o da fluidez do *jeu perlé* francês. Leif Ove Andsnes também aplica o pedal de sustentação de maneira económica, percebendo-se o seu uso por 18 compassos, um a menos do que na gravação de Vasáry. A pulsação mais movida (128 bpm) e um toque com ataques menos incisivos, contudo, conferem ao seu discurso musical um fluxo de elementos mais espontâneo e em carácter *legato*.

No campo da agógica, as individualidades dos intérpretes mostraram-se mais acentuadas. Ao contrário dos demais parâmetros analisados, não foi possível encontrar pontos específicos de convergência entre os pianistas de cada um dos grupos delimitados, embora algumas tendências possam ser observadas. Entre as gravações anteriores a 1960, nota-se uma maior austeridade na abordagem dos pianistas da escola francesa no que diz respeito a este parâmetro. Mesmo na gravação de Guiomar Novaes, na qual foram observados mais pontos de flexibilização do tempo, estes foram pouco numerosos (cinco) e pouco extensos, sendo percebidos por uma extensão que varia de um tempo a dois compassos. Entre os pianistas de linhagem formativa germânica e russa, observou-se uma maior liberdade na exploração da agógica, especialmente na aplicação de *rubati*, como se nota nas gravações de Backhaus, Rubinstein, Godowski, Margulis e Rachmaninov. Estes dois últimos, juntamente com Horowitz, apresentaram uma tendência maior a permitir *accelerandi*, *ritardandi* e *ritenuti* por períodos mais longos, enquanto as modificações do tempo aplicadas pelos pianistas de escola germânica tendem a estar restritas a gestos menos extensos. A exceção a esta tendência são os sensíveis *ritardandi* construídos por Godowski e Backhaus entre os compassos 71 e 74, antecedendo o *fortissimo* final. As gravações de Backhaus, Margulis e Rachmaninov foram as únicas nas quais o intérprete realizou uma suspensão entre os compassos 74 e 75, entre os registos analisados neste estudo.

Mais uma vez, a análise dos resultados obtidos a partir da audição das dez gravações realizadas a partir de 1960 leva à constatação de um leque heterogêneo de abordagens interpretativas, no que diz respeito ao componente interpretativo da agógica. Michelangeli, Argerich, Kern e Andsnes optam por um discurso musical no qual a pulsação é estabelecida

com grande imperturbabilidade, sendo poucos e curtos os momentos em que *accelerandi* e *rubati* são percebidos. Uma abordagem oposta pode ser encontrada na gravação de Evgeny Kissin, repleta de *rubati* expressivos aplicados para evidenciar vozes internas, recurso também bastante explorado por Uchida, embora em menor grau. Há, ainda, registros nos quais a estabilidade da pulsação é reiteradamente afetada, como o de Vasáry e o de Grimaud, que contam com *accelerandi* em longas passagens em que haja gestos e progressões melódicas em direção ao registro médio-agudo do teclado ou em que o discurso harmônico se faz mais instável. Nelson Freire, apesar de manter a pulsação regular na maior parte do *Finale*, aplica um notável *accelerando* entre os compassos 51 e 56, o mais longo encontrado entre os registros do *corpus* em análise.

### 7.1. Proposta de resultados

Uma vez feitas a análise e reflexão sobre os dezanove registros fonográficos do *Finale* da Sonata Op. 35 e as considerações histórico-musicológicas e analíticas sobre a obra, compete-me propôr uma leitura interpretativa sobre ela, a ser confirmada no recital de piano solo a apresentar na conclusão do Mestrado em Interpretação Artística.

Na edição de intérprete publicada em 1930, Alfred Cortot sugere que este andamento seja executado com o pedal *una corda* e uma ação digital na qual os dedos não assumam uma altura maior que a superfície das teclas, à exceção do último compasso (Cortot, 1930, p. 34). Embora a qualidade sonora das gravações antigas não tenha permitido verificar com exatidão a aplicação ou não do pedal *una corda* pelos intérpretes selecionados, considero que esta recomendação tenha um resultado bastante eficaz na construção do caráter *sotto voce e legato* marcado na partitura.

Em relação ao estabelecimento dos níveis de dinâmica e ao uso do pedal de sustentação, optei por construir uma interpretação mais contida na secção de exposição (cc. 1 – 38),

constrastando com uma reexposição mais efusiva, uma vez que esta tem um discurso harmônico mais modulatório e instável, atinge registros mais agudos e as repetições de elementos musicais já conhecidos provocam a sensação de intensificação do discurso musical. Esta intensificação, tanto na recuperação de motivos da exposição da maneira inerente à forma-sonata binária adotada por Chopin, quanto no uso de *epizeuxis* musicais nos compassos 49, na progressão construída entre os compassos 51 e 56 e nos pares de compassos 57 – 58 e 61 – 62 justifica, ao meu ver, um uso mais amplo do pedal de sustentação e o recurso a níveis de dinâmica mais intensos do que os explorados na exposição do andamento.

No primeiro tema (cc. 1 – 22), optei por um início em *pianissimo*, dinâmica que se tornará *piano* no compasso 5 e assim se manterá até o *crescendo* indicado nos compassos 13 e 14. Proponho a sua realização de forma discreta, não excedendo um *mezzo-piano* que se dissipe nos dois compassos seguintes, retornando ao *piano*. Outro ligeiro *crescendo* que proponho aplicar encontra-se no compasso 27, no qual a escala ascendente que abre o segundo tema é repetida uma oitava acima do registro em que aparece pela primeira vez. Um *mezzo-piano* atingido por este *crescendo*, segundo a minha concepção, é igualmente dissipado nos três compassos seguintes. A dramaturgia da progressão localizada entre os compassos 31 e 35 será construída não com dinâmica, mas com condução de vozes e apoios com o pedal de sustentação, pretendendo-se assim criar uma agitação interna presente, porém contida, como um caldeirão fervilhante, não fervente.

Ao longo da exposição, decidi pelo uso do pedal de sustentação em acionamentos de curta duração e baixa profundidade, como elemento de modificação tímbrica e auxiliar no realce de notas melódicas das polifonias internas que optei por destacar no primeiro tema. Estas notas são, entre os compassos 1 e 4, a quarta e nona colcheias de cada compasso, remetendo assim ao intervalo de sétima diminuta com o qual a sonata se inicia. Nos compassos 5 a 8, escolhi dar maior destaque às linhas cromáticas descendentes formadas pela terceira, quarta e sétima colcheias dos compassos 5 e 7. Nos compassos 9 a 12, optei por deixar em evidência a primeira colcheia de cada tempo. Já nos compassos 13 e 14, as notas que pretendo realçar são a segunda e a sétima colcheia de cada compasso, criando-se assim uma linha cromática ascendente. Da mesma forma, entre os compassos 17 e 19, destacarei a primeira nota de cada

fragmento de escala, evidenciando-se também uma linha ascendente. A partir da entrada do segundo tema (compasso 23), proponho o uso do pedal de sustentação apenas nos compassos 33 a 38, com a mínima profundidade possível e trocas constantes, a fim de que se crie a percepção de uma intensificação das ressonâncias sem que se perca a referência do moto perpétuo de colcheias. Em todo o segundo tema, as escalas e fragmentos de escala diatônica criam, na minha concepção, uma atenção aos gestos e direções mais significativa do que a atenção dada a notas mais destacadas ou sustentadas em meio ao vórtice de colcheias. A exceção, do meu ponto de vista, é a segunda menor descendente repetida entre a sexta e sétima colcheias dos compassos 32 e 34. A seguir, exemplifico o modelo polifônico que pretendo seguir nos primeiros 15 compassos do *Finale*:

The image shows a musical score for the first 15 measures of the Finale of Chopin's Sonata Op. 35, IV. The score is in G major, 3/4 time, and marked 'Presto. sotto voce e legato.' It features a complex polyphonic texture with multiple voices in both hands, including a prominent melodic line in the right hand and a dense accompaniment in the left hand. Red boxes highlight specific notes and intervals across the score. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout.

Figura 30: Sonata Op. 35, IV. *Finale*, cc. 1 – 15. Ed. Schirmer. (1895). Nova York.

Na reexposição, sugiro uma abordagem semelhante à dada na exposição aos primeiros sete compassos, com a diferença de que se mantenha neles a dinâmica *pianissimo*. A partir do compasso 46, proponho a realização de um *crescendo* gradual por três compassos que conduza a um clímax em *mezzo-forte* no compasso 49. Ainda que este *mezzo-forte* recue entre os compassos 50 e 51 a um *mezzo-piano*, uma nova intensificação da tensão musical pode ser feita com *crescendi* e pedal na progressão encontrada entre os compassos 51 e 56, nos quais as linhas cromáticas formadas pela primeira, quarta, sétima e décima colcheias de cada compasso são postas em destaque. No compasso 57, farei um retorno à dinâmica *piano*, evidenciando a segunda descendente formada entre a sexta e a décima-segunda colcheias deste compasso e do seguinte; uma vez maior, outra menor. Na escala ascendente do compasso 63, proponho um discreto *crescendo* ao *mezzo-piano* que retorna ao *piano* na escala descendente do compasso seguinte para crescer novamente entre os compassos 65 e 67. Nestes, o pedal pode cumprir o papel de permitir uma maior reverberação para auxiliar o *crescendo* e uma falsa sensação de *affretando* antes do desfecho do andamento. Entre os compassos 69 e 74, pretendo destacar a alternância entre as notas Si bemol e Ré, encerrando e estabilizando o discurso harmônico da sonata. Estas encontram-se na primeira colcheia de cada tempo entre os compassos 69 e 70 e na quinta colcheia de cada tempo entre os compassos 71 e 74 (figura 26). Para que o *fortissimo* do compasso 75 mantenha algo de inesperado no seu caráter, proponho que a estabilidade da pulsação não seja afetada entre os compassos 67 e 74.

Figura 31: Sonata Op. 35, IV. Finale, cc. 67 – 75. Ed. Schirmer. (1895). Nova York.

Uma anotação completa das vozes que escolhi realçar no andamento encontra-se no anexo 3 deste trabalho.

A pulsação pretendida para a minha interpretação é em torno de 120 bpm, andamento no qual se consegue manter o carácter *legato* sem que se perca a fluidez do moto perpétuo. Proponho, ainda, mantê-la predominantemente estável ao longo de todo o *Finale*, guardando o recurso aos *rubati* para momentos em que possam auxiliar na construção da forma, nomeadamente na introdução do segundo tema em cada secção (compassos 23 e 57). Sugiro ainda o uso de *rubati* nos compassos 49 e 55, a fim de que se criem acentos agógicos expressivos em dois pontos culminantes do discurso harmónico da obra.

## 8. Conclusões

O entusiasmo por compreender possíveis concepções artísticas no texto musical do *Finale* da Sonata Op. 35 de Frédéric Chopin foi uma das principais razões que motivaram a realização deste trabalho. A multiplicidade de interpretações imagináveis provindas de um texto com tamanha riqueza harmónica e polifónica, cuja simplicidade formal é dissimulada pela excentricidade estética (tendo em consideração os padrões estéticos da música europeia novecentista) e inserido numa obra da relevância histórica que tem o Op. 35 foi uma fonte de grande curiosidade e fascínio desde o meu primeiro contacto com a partitura da obra. A partir deste interesse, o entendimento de que toda obra de arte carrega em si um testemunho do artista que a concebe sobre o contexto no qual se insere guiou a investigação sobre os aspetos históricos, sociais, musicológicos e biográficos que construíram o momento em que Chopin compôs a Sonata em Si bemol menor. De facto, o percurso feito pela literatura crítica e histórica ao longo da elaboração desta dissertação forneceu elementos de enorme valor para a construção do meu entendimento sobre o contexto não apenas desta sonata, mas sobre toda a obra de Chopin, um dos grandes baluartes da arte europeia.

Os documentos com testemunhos de pessoas que foram próximas a Chopin atestam que o compositor, enquanto pedagogo, era partidário da liberdade de cada intérprete para construir a sua própria imagem musical de cada obra que se pretende abordar. Pode-se, a partir desta consideração e com base em diversos testemunhos que sobrevivem até o presente século, inferir que mesmo no círculo de alunos e amigos do compositor a diversidade de leituras interpretativas das suas obras era algo concreto. Não obstante, as preferências estéticas do compositor, bem como os seus princípios técnicos, podem oferecer sugestões sobre a maneira como Chopin pensava a música, como executava as suas obras e, conseqüentemente, como as concebia. Ter em conta a sua aversão por afetos exagerados, melodramas e pirotécias musicais, o seu apreço pelo estudo da polifonia bachiana, do classicismo mozartiano e o *bel canto* belliniano, a sua técnica de pulsos flexíveis, dedos independentes e precisos, não constitui um entrave à liberdade do intérprete contemporâneo. Para além da infinitude de leituras possíveis dentro desses princípios, há que se considerar a natureza subjetiva da

performance, na qual a obra se transforma e ressignifica a cada execução, sem que eventuais afastamentos das suas raízes sinalizem um demérito ou equívoco do intérprete.

Conhecer as principais características mecânicas e sonoras do instrumento no qual a obra de Chopin foi concebida pode, também, fornecer informações relevantes para o estudo dessa mesma obra em instrumentos modernos. Adaptar a abordagem do teclado e dos pedais ao se considerar um instrumento cujas teclas não contam com o mecanismo do duplo escape, cujos abafadores possuem uma ação mais lenta e cujo timbre apresenta maiores variações entre os diversos registros do teclado faz-se um desafio de grande interesse e valor na busca de uma conceção sonora alegadamente informada dentro do repertório chopiniano.

O estudo comparativo de diversas gravações do *Finale* da Sonata Op. 35 forneceu uma rica perspectiva sobre as tendências interpretativas de outrora e o como estes costumes se foram fundindo e dissipando ao longo da segunda metade do século XX. Foi possível identificar nas gravações anteriores a 1960 uma série de princípios técnicos e estéticos específicos em pianistas de linhagem formativa russa, germânica e francesa (a qual tem no próprio Chopin uma das suas importantes raízes), fundamentos que se podem justificar pela história da prática e do ensino de música em cada uma dessas regiões da Europa. Se se pode afirmar que, neste rol de registros fonográficos, há alguns que se aproximam mais do que outros do pensamento musical atribuído ao compositor, deve-se também reconhecer, novamente, a importância e a beleza da diversidade cultural. Todos os artistas selecionados para a realização desta investigação constituem pilares de grande importância para a história do piano, e a pluralidade musical observada entre eles serve, antes de tudo, como um memento de que cada intérprete, enquanto sujeito do seu trabalho, imprime neste a sua natureza.

Como era esperado, observou-se que as tendências estabelecidas nas escolas de piano europeias foram diluídas e fundidas a partir da década de 1960. O fim da II Guerra Mundial, o aumento da circulação de pessoas dentro da Europa Ocidental e entre outros continentes e ela, a aceleração da circulação de informações e a posterior dissolução da Cortina de Ferro possibilitaram a partilha internacional de valores técnicos e estéticos com uma facilidade e rapidez sem precedentes, como afirmam Nery (2012) e Lourenço (2012). Efetivamente, foi

possível perceber nos registos fonográficos pós-1960 uma fusão de muitos desses princípios outrora localizados em zonas específicas da Europa, bem como uma presença cada vez maior de pianistas oriundos de outras regiões do mundo nas escolas e no circuito de concertos europeu. Não se consegue, hoje, indicar tendências interpretativas ou pedagógicas tão definidas a um país ou região como se aponta na prática musical do início do século XX. Não obstante, diante de tamanha difusão dessas tendências e da ampliação sem precedentes do acesso à informação, pode-se falar simultaneamente em uniformização e diversidade, sem o risco de que se caia em paradoxos, ao se abordar a cultura interpretativa pianística da segunda metade do século XX e do século XXI. Pianistas uniformes enquanto sujeitos de um mundo globalizado e diversos enquanto indivíduos subjetivos e singulares.

Não pretendo, com este trabalho, propor um guia ou modelo para a interpretação do *Finale* da Sonata Op. 35. Após a investigação desenvolvida, construí e fundamentei a minha leitura da obra, que partilho nesta dissertação, sem que tal partilha represente qualquer diminuição do meu apreço pelas mais plurais individualidades artísticas. Apesar disto, acredito que o percurso histórico recordado, as fontes visitadas e as escutas propostas podem acolher o caminho para outras reflexões, descobertas e interpretações da mesma obra. Se se parte de um documento escrito, cujos símbolos gráficos são por natureza tão limitados diante de uma realização tão complexa e subtil como a elaboração dos sons ao piano, a profusão de leituras possíveis e as incontáveis bifurcações nos caminhos que se trilham na construção de uma interpretação são, em última instância, o que humaniza e enriquece o trabalho de músicos em qualquer contexto geográfico ou temporal.

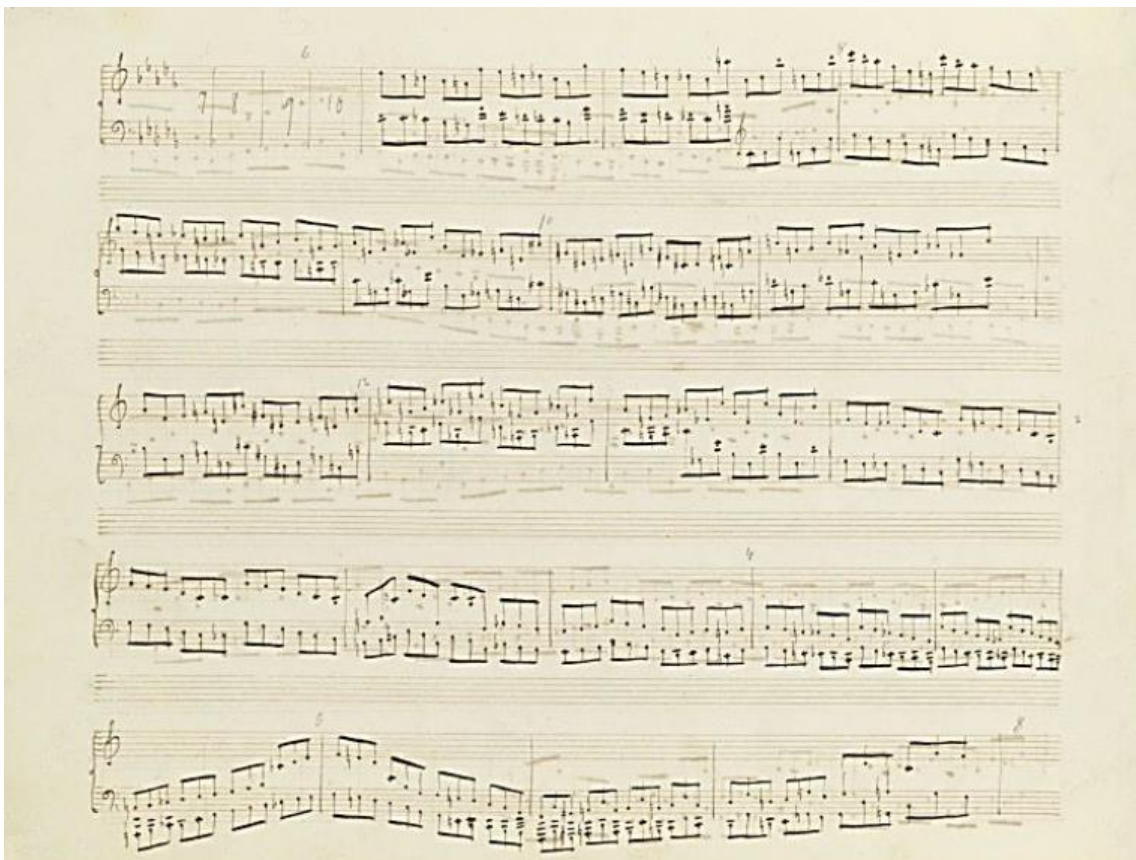
## Referências bibliográficas

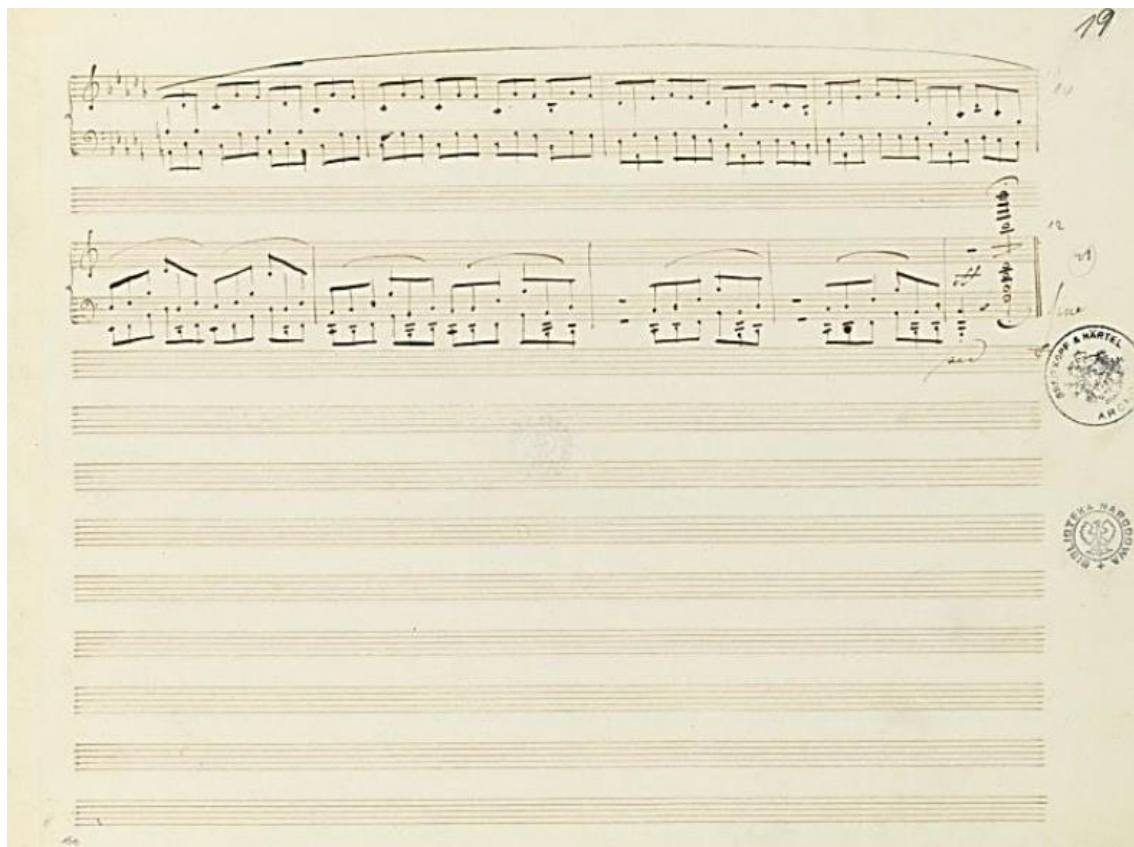
- Boczkowska, Ewelina. (2012). Chopin's Ghosts. *19th-Century Music*, 35 (3), 204-223.
- Bosseur, Dominique. (1987) Frédéric Chopin. Em Massin, Jean e Massin, Brigitte. *Histoire de la Musique Occidentale* (pp. 781 – 787). Paris: Fayard
- Chopin, Frédéric. (1988) *Chopin's Letters*. 1ª ed. Mineola: Dover Publications.
- Costa, Diana Daher Lopes da. (2017). *Polifonia em F. Chopin: análises e procedimentos de estudo para a interpretação da Sonata no. 2 Opus 35*. (Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, Brasil). Disponível a partir de <https://repositorio.unb.br/handle/10482/32522>
- Di Mario, Massimiliano. (2012). *Hammer-coverings of Pleyel pianos during the Chopin-era*. Disponível a partir de <https://pt.scribd.com/doc/182317046/Pleyel-Hammer-felt-during-Chopin-s-lifetime-pdf>
- Eigeldinger, Jean-Jacques. (2006). *Chopin vu par ses élèves*. Edição Kindle. Paris: Fayard
- Haskell, Julie. (2011). *Notated and implied piano pedalling c. 1780 – 1830*. (Tese de Doutorado, University of Adelaide, Austrália). Disponível a partir de <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/69337>
- Hatta, Tomohiro. (2016). *Sonatas para piano Op. 35 e Op. 58 de F. Chopin: compositor vanguardista*. (Dissertação de Mestrado, Instituto Politécnico de Castelo Branco, Portugal). Disponível a partir de <https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/5470>
- Helman, Zofia. (2000). Norm and Individuation in Chopin's Sonatas. *Polish Music Journal*, (1), (pp. 43 – 68)
- Huneker, James. (1900). *Chopin, the man and his music*. 1ª ed. Nova York: Scribner.
- Kertész, Imre. (1999) *Un Autre: Chronique d'une Métamorphose*. Paris: Actes Sud.
- Liszt, Franz. (2005) *Life of Chopin*. Edição do Kindle. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform

- Lourenço, Sofia. (2012). *As Escolas de Piano Europeias: Tendências nacionais da interpretação pianística no século XX*. 1ª ed. Porto: Universidade Católica Editora.
- Lourenço, Sofia. (2020). As Escolas de Piano Europeias no Século XX: Personalidade e identidade estética dos intérpretes. *European Review of Artistic Studies*, 11(3), 29 – 47
- Mahlert, Ulrich. (2012). Prefácio. Em Lourenço, Sofia. *As Escolas de Piano Europeias: Tendências nacionais da interpretação pianística no século XX* (1ª ed., pp. 9 – 10). Porto: Universidade Católica Editora.
- Nery, Rui Vieira. (2012). Nascimento, vida e talvez morte das escolas de piano europeias: o olhar de uma pianista inteligente. Em Lourenço, Sofia. *As Escolas de Piano Europeias: Tendências nacionais da interpretação pianística no século XX* (1ª ed., pp. 13 – 17). Porto: Universidade Católica Editora.
- Petty, Wayne. (1999). Chopin and the Ghost of Beethoven. *19th-Century Music*, 22(3), 281-299.
- Rogoff, Ilan. (1999). Chopin en Mallorca. *Scherzo, 135*, 132 – 134
- Rosen, Charles. (1996). *The Romantic Generation*. Londres: HarperCollins Publishers
- Rosenblum, Sandra. (1993). Pedaling the Piano. *Performance Practise Review*, 6(2), 158 - 178
- Rosenblum, Sandra. (1996). Some enigmas of Chopin's Pedal indications: What do the sources tell us?. *Journal of Musicological Research*, 16(1), 41 – 61
- Vogas, Cristiano de Abreu Buarque. (2014). *Prelúdios Op. 28 de Chopin: uma análise das indicações de pedal do compositor*. (Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Brasil). Disponível a partir de <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05112014-112206/pt-br.php>
- Voynich, Ethel. (1988). Prefácio. Em Chopin, Frédéric. *Chopin's Letters*. 1ª ed. Mineola: Dover Publications.
- Walker, Alan. (2018). *Fryderyk Chopin: a Life and Times*. Edição do Kindle. Nova York: Farrar, Straus and Giroux.
- Wisnik, José Miguel. (2013). Chopin e os Domínios do Piano. *Teresa, Revista de Literatura Brasileira*, 12(13), 14 – 46.

Zimmermann, Ewald. (1976). Préface. Em Chopin, Frédéric. *Klaviersonate b-moll*. Munique: G. Henle Verlag.







**Anexo 2**

Sonata Op. 35 de Frédéric Chopin, IV and., *Finale*. Institut Fryderyka Chopina. (1950).

Varsóvia. Disponível em

[https://imslp.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_No.2%2C\\_Op.35\\_\(Chopin%2C\\_Fr%3A9d%3A9ric\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.2%2C_Op.35_(Chopin%2C_Fr%3A9d%3A9ric)) Acesso em 05 de junho de 2021.

67

FINALE  
Presto

*sotto voce e legato*

1

4

7

10

13

14

68

19

1 2 1 3 2 4 1 2 4 2 1 3 1 4 3 2 4 3 1 4 2 1 4

4 3 1 2 1 2 1 4 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

22

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

25

3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

28

2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

31

5 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

34

1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4

1 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4

System 1, measures 37-39. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major (two flats). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingering numbers (1-5) are written above and below the notes.

System 2, measures 40-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with the same complex rhythmic pattern and fingering as the previous system.

System 3, measures 43-45. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with the same complex rhythmic pattern and fingering.

System 4, measures 46-48. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with the same complex rhythmic pattern and fingering.

System 5, measures 49-51. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with the same complex rhythmic pattern and fingering.

System 6, measures 52-54. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with the same complex rhythmic pattern and fingering.

The image displays a musical score for the Finale of Chopin's Sonata Op. 35, covering measures 70 through 77. The score is written for piano and is in the key of B-flat major (two flats). It features a complex rhythmic structure with frequent sixteenth and thirty-second notes. The notation includes a variety of fingerings, such as 4 1 2 3 2 5, 4 1 2 3 2 5 3 1 5 3 1 5, and 2 1 4 5 1 2, which are placed above the notes to guide the performer. The score is divided into six systems, each with a measure number (55, 58, 61, 64, 67, 71) at the beginning of the first staff. The final system (measures 71-77) concludes with a double bar line, a fermata, and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The piece ends with a *rit.* (ritardando) and a star symbol (\*).

**Anexo 3**

Sonata Op. 35 de Frédéric Chopin, IV and., *Finale*. Institut Fryderyka Chopina. (1950).

Varsóvia. Disponível em

[https://imslp.org/wiki/Piano\\_Sonata\\_No.2%2C\\_Op.35\\_\(Chopin%2C\\_Fr%3A9d%3A9ric\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.2%2C_Op.35_(Chopin%2C_Fr%3A9d%3A9ric)) Acesso em 05 de junho de 2021. Representação das escolhas feitas pelo autor sobre as vozes internas a a serem destacadas na interpretação do *Finale*.

67

FINALE

Presto

*soffo voce e legato*

1

4

7

10

13

16

68

System 1, measures 19-21. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Red boxes highlight specific notes in both staves.

System 2, measures 22-24. Continues the intricate rhythmic and melodic lines. Fingerings and red highlights are present throughout the system.

System 3, measures 25-27. The right hand begins to move towards a higher register in measure 27. Red highlights continue to mark specific notes.

System 4, measures 28-30. The right hand continues its ascent. The left hand maintains a steady, rhythmic accompaniment. Red highlights are used for emphasis.

System 5, measures 31-33. The right hand reaches a peak of technical difficulty with rapid sixteenth-note passages. Red highlights mark key notes.

System 6, measures 34-36. The final system on this page, showing the continuation of the complex texture. Red highlights are present in both staves.

System 1, measures 37-39. The score is in G minor, 3/4 time. It features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a steady accompaniment in the left hand. Fingering numbers (1-5) are present above the notes. Red boxes highlight specific notes in both hands.

System 2, measures 40-42. The melodic line continues with intricate phrasing. The left hand provides a consistent rhythmic and harmonic support. Red boxes highlight notes in both staves.

System 3, measures 43-45. The right hand has a more active role with frequent sixteenth-note passages. The left hand maintains a steady accompaniment. Red boxes highlight notes in both staves.

System 4, measures 46-48. The melodic line shows a shift in phrasing. The left hand accompaniment remains consistent. Red boxes highlight notes in both staves.

System 5, measures 49-51. The right hand features a series of sixteenth-note runs. The left hand accompaniment is steady. Red boxes highlight notes in both staves.

System 6, measures 52-54. The final system on the page shows the continuation of the complex melodic and accompanimental textures. Red boxes highlight notes in both staves.

The image displays a musical score for the Finale of Chopin's Sonata Op. 35, specifically measures 70 through 71. The score is written for piano and consists of six systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat major/C minor), and the time signature is 3/4. The score is heavily annotated with red boxes highlighting specific notes and chords, and includes extensive fingering numbers (1-5) above and below the notes. Measure 70 starts with a treble clef staff at measure 55 and a bass clef staff at measure 55. Measure 71 starts with a treble clef staff at measure 58 and a bass clef staff at measure 61. The final measure of the system (measure 71) features a *rit.* marking and a *ff* dynamic marking, with a fermata over the final chord. The score concludes with a double bar line and a small asterisk.

## **Anexo 4**

Dados técnicos sobre as gravações utilizadas nesta investigação

### **Sergei Rachmaninov**

Álbum: *Rachmaninoff plays Chopin*

Editora: RCA Victor

Ano de gravação: 1930

Ano de edição: 1970

### **Vladimir Horowitz**

Álbum: *Vladimir Horowitz: Two Sonatas*

Editora: RHI

Ano de gravação: 1950

Ano de edição: 2015

### **Vitaly Margulis**

Álbum: *Chopin: Sonata no. 2 for piano in B-flat minor, Op. 35*

Editora: EMG Classical

Ano de gravação: Não consta

Ano de edição: 2012

### **Robert Casadesus**

Álbum: *Chopin – Robert Casadesus – Sonata no. 2 in B flat minor, Op. 35, Ballades no. 1, 2, 3, 4*

Editora: Columbia Records

Ano de gravação: 1946

Ano de edição: 1954

### **Alfred Cortot**

Álbum: *Cortot plays Chopin: Ballades, Sonata, Op. 35, Fantasia, Op. 49*

Editora: Urania

Ano de gravação: 1933

Ano de edição: 2003

### **Guiomar Novaes**

Álbum: *Chopin – Guiomar Novaes – Sonata no. 2, Op. 35 / Sonata no. 3, Op. 58*

Editora: Vox

Ano de gravação: 1941

Ano de edição: 1952

### **Leopold Godowski**

Álbum: *Leopold Godowski - Chopin*

Editora: Islvmdigital

Ano de gravação: 1930

Ano de edição: 2019

### **Arthur Rubinstein**

Álbum: *Arthur Rubinstein, Chopin – Sonatas No. 2, Op. 35, No. 3, Op.58*

Editora: RCA Victor

Ano de gravação: 1961

Ano de edição: 2018

**Wilhelm Backhaus**

Álbum: *Chopin: Piano Works*

Editora: Archipel

Ano de gravação: 1952

Ano de edição: 2020

**Arturo Benedetti Michelangeli**

Álbum: *Chopin, Liszt, Bach, Scarlatti & Albéniz (Les Indispensables de Diapason)*

Editora: Diapason

Ano de gravação: 1976

Ano de edição: 2010

**Evgeny Kissin**

Álbum: *Chopin: 24 Préludes, Sonate no. 2*

Editora: Sony Classical

Ano de gravação: 1990

Ano de edição: 2016

**Martha Argerich**

Álbum: *Frédéric Chopin, Klaviersonaten Nr. 2 & 3, Scherzo Nr. 3 cis-moll*

Editora: Deutsche Grammophon

Ano de gravação: 1975

Ano de edição: 1986

**Mitsuko Uchida**

Álbum: *Chopin Piano Sonatas/Klaviersonaten no. 2 & no. 3*

Editora: Universal Music Group

Ano de gravação: 1988

Ano de edição: 1988

**Tamás Vasáry**

Álbum: *Chopin: Piano Works*

Editora: Deutsche Grammophon

Ano de gravação: 1965

Ano de edição: 2005

**Leif Ove Andsnes**

Álbum: *Chopin Piano Sonatas Nos. 2 & 3*

Editora: Erato

Ano de gravação: 1992

Ano de edição: 2004

**Maurizio Pollini**

Álbum: *Pollini, Chopin: Opp. 33 – 36, 38*

Editora: Deutsche Grammophon

Ano de gravação: 2008

Ano de edição: 2008

**Hélène Grimaud**

Álbum: *Hélène Grimaud: Chopin/Rachmaninov*

Editora: Deutsche Grammophon

Ano de gravação: 2005

Ano de edição: 2005

**Nelson Freire**

Álbum: *Nelson Freire: Chopin Études Op. 10, Barcarolle, Op. 60, Sonata No. 2*

Editora: Decca

Ano de gravação: 2004

Ano de edição: 2004

**Olga Kern**

Álbum: *Frédéric Chopin Piano Sonatas nos. 2 & 3*

Editora: Harmonia Mundi

Ano de gravação: 2010

Ano de edição: 2010

## **Anexo 5**

Datas e locais de nascimento e falecimento (quando se aplica) e notáveis professores dos pianistas cujas gravações foram analisadas neste trabalho.

### **Sergei Rachmaninov**

Nascimento: 1 de abril de 1873, Starorussky Uyezd, Rússia

Falecimento: 28 de março de 1943, Beverly Hills, EUA

Professores: Nikolai Zverev, Alexander Siloti (Conservatório de Moscovo)

### **Vladimir Horowitz**

Nascimento: 1 de outubro de 1903, Kiev, Ucrânia

Falecimento: 5 de novembro de 1989, Nova York, EUA

Professores: Vladimir Puchalsky, Sergei Tarnowsky, Felix Blumenfeld (Conservatório de Kiev)

### **Vitaly Margulis**

Nascimento: 16 de abril de 1928, Kharkiv, Ucrânia

Falecimento: 29 de maio de 2011, Los Angeles, EUA

Professor: Samarij Sawshinskij (Conservatório de Leningrado)

### **Robert Casadesus**

Nascimento: 7 de abril de 1899, Paris, França

Falecimento: 19 de setembro de 1972, Paris, França

Professor: Louis Diémer (Conservatório de Paris)

### **Alfred Cortot**

Nascimento: 26 de setembro de 1877, Nyon, Suíça

Falecimento: 15 de junho de 1962, Lausanne, Suíça

Professores: Émile Decombes, Louis Diémer (Conservatório de Paris)

### **Guiomar Novaes**

Nascimento: 28 de fevereiro de 1894, São João da Boa Vista, Brasil

Falecimento: 7 de março de 1979, São Paulo, Brasil

Professores: Luigi Chiafarelli (professor particular, São Paulo), Isidore Philipp (Conservatório de Paris)

### **Leopold Godowski**

Nascimento: 13 de fevereiro de 1870, Vilnius, Lituânia

Falecimento: 21 de novembro de 1938, Nova York, EUA

Professor: Ernst Rudorff (Königliche Hochschule für Musik, Berlim)

### **Arthur Rubinstein**

Nascimento: 28 de janeiro de 1887, Łódź, Polónia

Falecimento: 20 de dezembro de 1982, Genebra, Suíça

Professores: Ignacy Jan Paderewski, Ludomir Rózycki (Conservatório de Varsóvia), Heinrich Barth (Berlin Hochschule für Musik)

### **Wilhelm Backhaus**

Nascimento: 26 de março de 1884, Leipzig, Alemanha

Falecimento: 5 de julho de 1969, Villach, Áustria

Professores: Alois Reckendorf (Conservatório de Leipzig), Eugen d'Albert (professor particular, Frankfurt)

### **Arturo Benedetti Michelangeli**

Nascimento: 5 de janeiro de 1920, Brescia, Itália

Falecimento: 12 de junho de 1995, Lugano, Suíça

Professores: Paolo Chimeri (Instituto Venturi, Brescia), Giovanni Maria Anfossi (Conservatório Giuseppe Verdi, Milão)

### **Evgeny Kissin**

Nascimento: 10 de outubro de 1971, Moscovo, Rússia

Professores: Anna Pavlovna Kantor (Escola de Música Gnessin, Moscovo)

### **Martha Argerich**

Nascimento: 5 de junho de 1941, Buenos Aires, Argentina

Professores: Vicente Scaramuzza (Academia Scaramuzza, Buenos Aires), Friedrich Gulda (professor particular, Viena)

### **Mitsuko Uchida**

Nascimento: 20 de dezembro de 1948 (Atami, Japão)

Professores: Richard Hauser, Wilhelm Kempff, Stefan Askenase (Universitat für Musik und darstellende Kunst, Viena)

### **Tamás Vasáry**

Nascimento: 11 de agosto de 1933, Debrecen, Hungria

Professores: Erno Dohnányi, József Gát, Lajos Hernádi (Academia Franz Liszt de Budapeste)

### **Leif Ove Andsnes**

Nascimento: 7 de abril de 1970, Karmoy, Noruega

Professores: Jiri Hlinka (Conservatório de Bergen)

### **Maurizio Pollini**

Nascimento: 5 de janeiro de 1942, Milão, Itália

Professores: Carlo Lonati (professor particular, Milão), Carlo Vidusso (Conservatório de Milão), Arturo Benedetti Michelangeli (professor particular, Arezzo)

### **Hélène Grimaud**

Nascimento: 7 de novembro de 1969, Aix-en-Provence, França

Professores: Jacqueline Courtin (Conservatório de Aix-en-Provence), Pierre Barbizet (Conservatório de Marselha) Jacques Rouvier (Conservatório de Paris)

### **Nelson Freire**

Nascimento: 18 de outubro de 1844, Boa Esperança, Brasil

Professores: Nise Obino, Lúcia Branco (professoras particulares, Rio de Janeiro), Bruno Seidlhofer (Akademie für Musik und Darstellende Kunst, Viena)

### **Olga Kern**

Nascimento: 23 de abril de 1975, Moscovo, Rússia

Professores: Sergei Dorensky (Conservatório de Moscovo), Boris Petrushansky (Accademia Pianistica 'Incontri col Maestro', Ímola)



ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
PIANO E TECLAS

Sobre o *Finale* da Sonata Op. 35 de Frédéric Chopin  
Ígor Rocha e Silva

